

EL PERIPLO INTERNACIONAL DE MAX JIMÉNEZ (1900-1947): MESTIZAJE, SINCRETISMO E ITINERANCIA EN LA ENCRU- CIJADA GENESÍACA DEL ARTE DE VANGUARDIA COSTARRI- CENSE*

Alejandro Soto-Chaves

Universidad de Costa Rica - Costa Rica, University of Glasgow - Reino Unido

alejandrosotochaves@ucr.ac.cr

<https://orcid.org/0000-0003-2264-8513>

RESUMEN

El artículo ofrece una valoración inédita del recorrido internacional de Max Jiménez Huete (1900-1947), figura nuclear para el arte de vanguardia costarricense y centroamericano. A pesar de haber sido marginado del relato canónico del arte moderno en América Latina, se busca esclarecer una cronología crítica de su itinerancia, permitiendo sistematizar el estudio de su obra y establecer una base documental rigurosa que vincule su proyecto estético con las vanguardias europeas, norteamericanas y latinoamericanas. Así, se hace énfasis en tres momentos radicales de su progresión artística: a) su formación en París (1922-1925); b) su contacto con la cultura española (1929-1931/1933); c) su madurez artística en Cuba (1935-1945).

PALABRAS CLAVE: Max Jiménez, arte costarricense, arte centroamericano, arte latinoamericano.

THE INTERNATIONAL VOYAGE OF MAX JIMÉNEZ (1900-1947):
MESTIZAJE, SYNCRETISM, AND ITINERANCY AT THE GENESIAC CROSSROADS
OF COSTA RICAN AVANT-GARDE

ABSTRACT

The article offers an unprecedented assessment of the international trajectory of Max Jiménez Huete (1900-1947), a seminal figure in Costa Rican and Central American avant-garde art in the 20th century. Despite being marginalized from the canonical narrative of modern art in Latin America, the aim is to elucidate a critical chronology of his travels, allowing for a systematic study of his work and establishing a rigorous documentary basis that links his aesthetic project with European, North American, and Latin American avant-gardes. Thus, it focuses on three key moments of his artistic progression: a) his training in Paris (1922-1925); b) his contact with Spanish culture (1929-1931/1933); c) his artistic maturity in Cuba (1935-1945).

KEYWORDS: Max Jiménez, Costa Rican art, Central American art, Latin American Art.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.07.01>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 7; junio 2024, pp. 11-33; ISSN: e-2660-9142



*Han ido, en las grandes ciudades, los coches desapareciendo.
En París, salen a la calle con las primeras estrellas: al caer la noche [...].
En uno de esos hijos adoptivos de la noche,
vi al compás de los cascos, como el amanecer tornaba de sangre el Sena.
La torre de hierro parecía elevarse desde un torrente de dolor.
El paisaje era abrasado por el rojo.*
Max Jiménez¹

*Perdonar es como autorizar la repetición del daño.
Jesús no perdonó, perdonó su padre.*
Max Jiménez²

INTRODUCCIÓN

Aun cuando resulta imposible para la historia y la historiografía del arte costarricense imaginar a Max Jiménez Huete (1900-1947) fuera de sus páginas, es patente que este ha devenido problemático de inscribir en los estancos de su propio relato canónico. La presencia radical de Jiménez, sea por influjo en compañeras de su generación o en artistas y literatos de períodos posteriores, o bien por participación directa en la vida cultural de Costa Rica durante la primera mitad del siglo xx, se ratifica recurrentemente en todos los catálogos, manuales y tratados sobre historia(s) del arte costarricense, así como en artículos de opinión, prensa de la época e, incluso, por la misma conciencia de la comunidad de artistas costarricenses que le fueron contemporáneos(as) (v.g. a quienes se ha denominado *Generación de los treinta* o la *Nueva Sensibilidad*, a la que Jiménez solo perteneció en términos cronológicos y, bajo cierta óptica, afectivos). No obstante, muy a pesar de los ingentes esfuerzos del artista durante su corta vida, parece encontrarse siempre un *resto* de Jiménez escapando a las contingencias singularísimas del desarrollo del arte de vanguardia en Costa Rica y que, de algún modo, le ha conferido a su obra una estela de extranjería, a veces inscrito a las vanguardias históricas en Europa y Estados Unidos, en otras ocasiones adscrito a cierta tendencia «universalista» de raigambre latinoamericana, si se permite el oxímoron.

En este artículo, debido a la escasa información disponible sobre el artista, se presenta una semblanza biográfica de la figura histórica de Jiménez como punto de pivote de su recorrido internacional, problema central de investigación, con el propósito de articular una adecuada compartimentación de tres estadios de diálogo,

* Una versión preliminar de este artículo se presentó a modo de ponencia en la mesa 11 del *III Congreso Nacional e Internacional de Historia del arte, cultura y sociedad (CHACS). Viajes, encuentros, mestizajes en Latinoamérica, África y Europa*, bajo el título *Max Jiménez: Entre fantoches, gleba y domadores de pulgas*.

¹ Léase *Coches nocturnos*, en *Ensayos* (1926); p. 58, Jiménez, M. (2004a).

² *Candelilla 14*, léase p. 586, Jiménez (2004b).



mestizaje y sincretismo, a saber: a) el período formativo de Jiménez en París (sea, su inserción a *la bohème* y a la diáspora latinoamericana en la capital francesa –entre 1922 y 1925, luego en 1939–; b) su contacto editorial/literario con la cultura española durante los últimos dos años del régimen de la Restauración borbónica y los albores de la Segunda República –entre 1929 y 1931, luego en 1933–, y, en última instancia; c) Una ponderación del período de madurez de Jiménez en tanto catalizador/asimilador de las inquietudes vanguardistas en Cuba (entre 1935 y 1945). Se trata, a grandes rasgos, de ponderar la propia *travesía imaginada*³ de Max Jiménez; mejor aún, una *posible* versión imaginada de su travesía artística, literaria e intelectual –desde 1922 hasta 1947.

Así las cosas, por mero vicio de autodelación, se enumeran algunas de las preguntas transversales que estructuran este acercamiento: ¿es el exilio autoimpuesto una propiedad consustancial a la obra de Max Jiménez? ¿Efectivamente puede converger en una sola figura (y su producción artístico-literaria) la antinomia del mestizaje moderno, por un lado, y, por otro, la unicidad del relato nacional en torno a su propia (aunque negada) historia étnica y cultural? ¿Cómo se califica adecuadamente la adscripción del proyecto estético de Jiménez en términos del arte de vanguardia?⁴. Por último, ¿cómo se constituyen, a lo interno de la obra de Jiménez, las metáforas visuales o literarias del encuentro con lo *otro extranjero*?

PERFIL BIOGRÁFICO

Max Jiménez Huete nació en San José de Costa Rica el 16 de abril de 1900. Junto al inicio del siglo –y en el seno de una familia acomodada de la capital– creció inmerso en un entorno social que participaba vigorosamente en las actividades políticas de élite de la época, auspiciadas entonces por una pujante bonanza económica en el país debido al cultivo y la exportación de café. Como bien señaló Quesada (2017), la vida política, intelectual y cultural de Costa Rica, durante las últimas dos décadas del siglo XIX, en tanto modelo nacional oligárquico, fue proyectada y diseñada por una élite letrada que aglutinaba escritores, artistas, maestros, políticos e historiadores, mejor conocida como *El Olimpo*. Se suscitó, por consiguiente, un proceso de construcción bifurcada de la nación, a saber, sí, por un lado, los políticos liberales se encargaban de poner en funcionamiento una nueva institucionalidad estatal hecha a imagen y semejanza de sus propios intereses ideológicos y económicos, por otro, los intelectuales adscritos a su proyecto se dedicaron a «elaborar la nueva mitología oficial costarricense, con sus héroes, gestas y monumentos; con su histo-

³ Partiendo del título con que se nombró la mesa 11 del *CHACS2020* (Universidad de La Laguna, 2022).

⁴ Puede pensarse, por ejemplo, en la clasificación tripartita de Juan Acha (1993), respecto a las vías de acceso a la reflexión sobre la diada identidad-arte de las y los artistas latinoamericanos, a saber: el indigenismo regional, el occidentalismo y la apología de la vinculación dialéctica entre lo internacional y lo nacional.





Fig. 1. Max Jiménez, *Max Jiménez (1900-1947)*, fotografía b/n, s.f, s.d. Reproducción tomada del catálogo *Max Jiménez. Un artista del siglo*, publicado en 1999 por el Museo de Arte Costarricense (MAC).

ria, su cultura y su literatura nacionales» (Quesada, 2017). La producción literaria del *Olimpo* privilegió el Valle Central, espacio geográfico en que habitaba la oligarquía cafetalera, en cuanto epicentro imaginario de la vida social, cultural y política costarricense. En un mismo movimiento, los intelectuales liberales no solo centralizaron radicalmente la vida pública nacional, sino que excluyeron «los espacios propios de las culturas indígenas, las culturas afrocaribeñas de la zona bananera del Atlántico o las regiones ganaderas y mineras del norte del país» (Quesada, 2017).

Entonces, la dependencia externa y la cuestionable apuesta por un desarrollo capitalista basado en un monocultivo (además, un producto de lujo para los países desarrollados) obligaron al liberalismo patriarcal costarricense del siglo XIX (al que se encontraba adscrito el círculo familiar de Jiménez) a mutar aceleradamente debido al crecimiento exponencial de los alcances políticos del movimiento obrero y la neutralización de la injerencia clerical. Tanto en Costa Rica como en el resto de Latinoamérica, las clases gobernantes durante el cambio de siglo concibieron el establecimiento de nuevos canales de autodefinición como una exigencia cardinal, es decir, como la condición de posibilidad para hallar soluciones a la «ambigüedad odiosamora entre lo autóctono, lo indígena, lo africano, lo europeo y lo norteamericano» (Campos, 2006).

La literatura de este círculo de intelectuales, como receptáculo del nuevo modelo cultural identitario, tendió a la «idealización de un núcleo familiar oligárquico-patriarcal, un “nido de hidalgos” criollo, cuya conservación se identifica con la defensa de un sistema de valores tradicionales que los textos privilegian como nacionales» (Quesada, 2017). En sus publicaciones, se gesta una homología entre la

familia oligárquica, a la que pertenecían o representaban los escritores liberales, y la nación: si era la figura paterna-masculina quien ejercía todo su poder sobre sus hijos, mujer y patrimonio, había de ser la oligarquía la que ejerciera su dominio sobre el pueblo y la nación (sea, una falsa equivalencia entre las relaciones de poder político y la noción de propiedad, orden natural y familiar, entre otros). Se introdujeron en la literatura, asimismo, mecanismos subrepticios de conservación de la moral y la identidad nacional, a partir de representaciones ideológicas que vinculaban irremediablemente el honor «de la familia al control de los varones sobre la virginidad y la sexualidad de las mujeres» (Quesada, 2017).

Con este telón de fondo, Jiménez atravesó su infancia y juventud. A los 19 años, viajó a Inglaterra para formarse en una carrera que le permitiera adquirir los conocimientos técnicos necesarios para administrar los diversos negocios familiares, o bien Leyes, o bien Gestión de empresas. Sin embargo, la efervescencia europea de inicios de siglo lo transformó. En menos de dos años, hacia 1921 (y sin la venia de su padre), el costarricense decidió abandonar la carrera de negocios en Londres y dedicarse de lleno al cultivo de las artes. Ya en 1922, se instaló en París, ciudad determinante en su vida. Recibió sus primeras lecciones de escultura a cargo del hispano-estadounidense José de Creeft, el cual alimentó la motivación creadora de Jiménez⁵. Al año siguiente (1923), Jiménez ingresó a la reconocida Académie Ranson, donde entraría en contacto con el círculo de Doreen Vanston⁶ y Tamara de Lempicka.

A partir de estas primeras experiencias, se integró a la generación de latinoamericanos que viajaron a Europa a estudiar artes a inicios del siglo xx. París se convirtió también en el receptáculo espacial en que se gestaron vínculos personales que le duraron toda la vida, sustentando estética y existencialmente el desarrollo de su obra plástica y literaria, como fueron sus afectivas relaciones con intelectuales lati-

⁵ Esta puede considerarse la primera toma de consciencia de Jiménez respecto a la tradición artística española, si bien De Creeft no se instalaría nunca de forma permanente en España tras su partida hacia París en 1905 (salvo su breve estancia en Mallorca entre 1927 y 1929 –fecha definitiva de su mudanza a New York–). Está documentado en varias biografías de Jiménez (Chase, 2000; Barrionuevo y Guardia– 1999; Museo de Arte Costarricense, 1999; Echeverría, 1986; Ferrero, 1973; Montero, 2015) que este siempre solía compartir la misma anécdota, entre risas, a los conocidos de ambos. Decía que él había hecho del escultor español un maestro, no por los méritos de Jiménez, ni por los de De Creeft, sino porque, en efecto, había sido propiamente su primer estudiante individual en París. No obstante, se tienen ciertos registros de que De Creeft ya habría asumido la actividad docente con pequeños grupos de estudiantes de México y Sudamérica desde 1915.

⁶ Vanston fue una pintora irlandesa fundamental para el advenimiento del arte de vanguardia en Costa Rica. Es consabido que Vanston y Guillermo Padilla, intelectual y padre del Código penal costarricense, se conocieron en París, mientras ella estudiaba arte y él culminaba sus estudios de doctorado en Derecho en la Université de Paris, ciudad en la que se casaron en 1926. Sofia Soto-Maffioli (2018) incluso ha sugerido que fue el mismo Max Jiménez quien los presentó en 1924, antes de volver al país un año más tarde. La examinación de esta etapa formativa de Jiménez, en particular por el inmenso influjo cubista en su llegada a París en 1922 (estilo que Vanston nunca abandonó del todo), podría facilitar, en un futuro, nuevas lecturas sobre su escultura temprana y sus primeras aproximaciones al dibujo.



noamericanos entonces radicados en la capital francesa como Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, Alfonso Reyes y César Vallejo, entre muchos otros. Su estadía en París se prolongó por tres años hasta verse forzado, tras enterarse su padre de que Jiménez había abandonado la carrera para la que fue enviado a Europa, a retornar a su país de origen en 1925. A partir de entonces, su vida se convierte en sinónimo de trashumancia.

Después de algunas primeras exploraciones literarias y la escritura de variados artículos de opinión a su retorno a Costa Rica, durante la década que se extendió desde la crisis del 29 a los albores de la II Guerra Mundial, Jiménez exploró sus propias contrariedades constitutivas. Como incansable viajero, en 1929 se instaló en España, insertándose en los círculos literarios próximos a Valle-Inclán, Teresa de la Parra y Concha Espina. Tras sus dos primeras publicaciones editadas en Costa Rica⁷ y el poemario *Gleba* (publicado en París), su estancia en España posibilitaría la publicación de dos poemarios, *Sonaja* (1931), editado por la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (CIAP), y *Quijongo* (1933), editado por Espasa-Calpe. Hacia finales de los años treinta, cerca del estallido de la II Guerra Mundial, Jiménez culmina su viraje hacia la pintura en una progresión que, en otra investigación, denominó *desmaterialización del arte*⁸.

En lo que respecta propiamente a su producción artística, de manera sobresimplificada, podría resumirse el curso de su desarrollo creativo a partir de la siguiente cronología: a) el estadio formativo o etapa parisina (1922-1931), en la que Jiménez hizo emerger una escultura híperestilizada, derivativa del influjo de Constantin Brâncuși, su maestro José de Creeft y del cubismo francés (fig. 2); b) el momento exploratorio de nuevos medios, a partir de 1930, en que se despierta un vigoroso interés en el grabado con el propósito primario de ilustrar su obra escrita⁹. Su apogeo se dio entre 1936 y 1937 en que publica tres obras, a saber: dos de narrativa, que son, a su vez, sus libros más conocidos, *El domador de pulgas* (1936) y *El jaul* (1937), y su último poemario *Revenar*, también de 1936¹⁰. Estas tres obras fueron ilustradas con xilografías que dan cuenta gradual de la experimentación mediante

⁷ *Ensayos* (1926) y *Unos fantoches...* (1928).

⁸ Muy a la manera del curso que sigue el Espíritu Absoluto en la *Fenomenología del Espíritu* (*Phänomenologie des Geistes*, 1807), sea, del recorrido de la materialidad próxima a la forma orgánica de la arquitectura hacia el reino de la representación más perfecta –el lenguaje–, la poesía, pasando por la escultura, la pintura y la música. Véase Soto (2022).

⁹ Hacia 1934, Jiménez viajó a Estados Unidos para formarse como grabador en la Art Students League of New York. Aunque su primer maestro, José de Creeft, ya estaba establecido en la ciudad como profesor de escultura de la New School for Social Research –lo cual pudo facilitar su adaptación a la vertiginosa vida cultural de la ciudad–, no fue hasta 1944 que De Creeft se unió al cuerpo docente de la Art Students League, por lo que, al menos en ese contexto, no habrían vuelto a coincidir.

¹⁰ Si bien *Revenar* fue su último poemario, la literatura fue la única manifestación creativa que acompañó a Jiménez hasta su muerte. Su último proyecto fue la colección de aforismos *Candelillas*, escrita en 1946, aunque publicada póstumamente (1978).



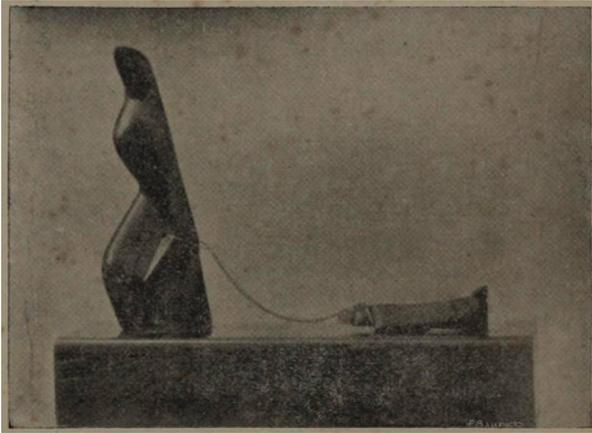


Fig. 2. (izquierda) Max Jiménez, *La mujer con el perro*, madera, ca. 1922, s.d., colección desconocida. Reproducción tomada de *Repertorio Americano* (1924).

Fig. 3. (derecha) Max Jiménez, *Autorretrato*, xilografía, s.f., 15 x 10 cm, colección desconocida. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

la que Jiménez se aproximó a la técnica¹¹ (fig. 3); c) casi en simultáneo a sus primeros trabajos como grabador, Jiménez reformuló estilísticamente su aproximación a la escultura, privilegiando volumetrías de raigambre americana con un soporte local (piedra volcánica, maderas autóctonas, etc.) y una evidente tendencia figurativa, distanciándose con radicalidad del sintetismo vanguardista y totémico de la década de los veinte (fig. 4)¹²; d) por último, hacia finales de los treinta y el primer lustro de los cuarenta, el estadio pictórico (fig. 5), que no abandonaría hasta su muerte (acompañado de una brevísima y muy preliminar aproximación a la fotografía).

Ante el recrudecimiento de la II Guerra Mundial y el ascenso vertiginoso del nazismo, Jiménez viajó frecuentemente a Estados Unidos, donde celebró con muy buen suceso cuatro exposiciones individuales entre 1940 y 1942¹³. Como la mayor parte de su vida, Jiménez franqueó sus últimos siete años en un afán irrefre-

¹¹ En relación con el protagonismo y las dimensiones de la obra —sea, del uso del grabado para satisfacer la función decorativa de una letra capitular a la ejecución de obras que, aunque ilustran ciertos contenidos literarios, presentan la suficiente complejidad compositiva como para pensarse sus cualidades autonómicas—.

¹² Es bastante sugerente que algunas de las piezas de la segunda etapa escultórica de Jiménez se realizaran contemporáneamente a la excavación e investigación de Matthew Stirling en los sitios Tres Zapotes y La Venta, en el Golfo de México, la cual arrojó, como sabemos, luz al conocimiento sobre la cultura olmeca y la significación de las cabezas colosales. No omito señalar que, cuando menos dos cabezas colosales, ya habían sido descubiertas en 1865 y 1925.

¹³ Expuso en la Galería Georgette Passedoit en febrero y marzo de 1940 y en febrero 1941. Asimismo, en la Galería Zborowski durante el mes de febrero de 1942.



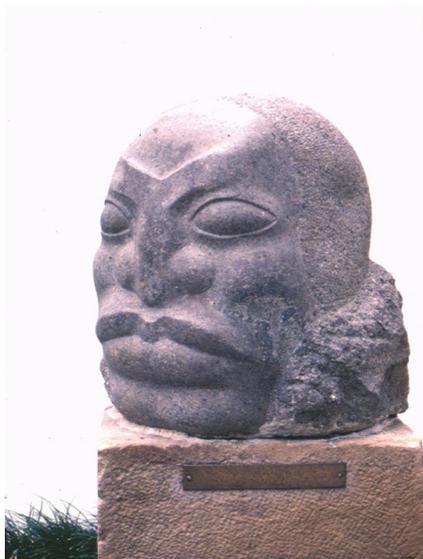


Fig. 4. Max Jiménez, *Cabeza gris*¹⁵, talla directa en granito, s.f., 42 x 30 x 30 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de los registros públicos del Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI).

Fig. 5. Max Jiménez, *Anita*, óleo sobre tela, s.f. (ca. 1939), 97,5 x 61,5 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barriónuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

nable que agravaría su condición de exilio. Regresó a Cuba hacia 1943, donde reaviva su amistad con personalidades como José Gómez Sicre, Amelia Peláez y Jorge Mañach. Gracias a su amistad con Sicre expuso con buen suceso en el Instituto de Cultura Americana de La Habana catorce óleos, muy elogiados por la crítica¹⁴. A partir de este período, se precipitó a una debacle existencial que acabó carcomiéndole la voluntad y la vida. En 1946 viajó a Santiago de Chile, para finalmente trasladarse a Buenos Aires, ciudad en que pasaría sus últimos meses en un cuarto de hotel cada vez más desvinculado de sus orígenes. Así, Jiménez murió el 3 de mayo de 1947, a casi 6000 kilómetros de *casa*.

¹⁴ Véanse las críticas a esta exposición en los anexos de la compilación de 1999, *Max Jiménez: Aproximaciones críticas*, editada por Álvaro Quesada Soto y publicada por la Editorial de la Universidad de Costa Rica.

¹⁵ Entre los más tempranos investigadores(as) de la obra de Jiménez, se ha evidenciado una falta de consistencia entre los nombres que estos reportan de su obra escultórica. En lo que respecta a la reproducción aquí adjunta, tanto Ferrero (1973) como González (1999) coinciden en el nombre *Cabeza gris*, que ha parecido el más adecuado por el color del granito. No obstante, Barriónuevo y Guardia (1999) consideran que o bien se intitula genéricamente *Cabeza*, o se llama *Cabeza de negra*, lo cual puede tener una lógica fenotípica, mas no en relación con la piedra. Lo más para-

ITINERANCIA Y MESTIZAJE EN LA OBRA DE MAX JIMÉNEZ

Habida cuenta del recorrido vivencial de Jiménez, se discutirán a continuación algunos elementos panorámicos de asimilación y diálogo entre el desarrollo del arte de vanguardia en Costa Rica (y, por tanto, del estilo personal de Max Jiménez) y las tendencias y fenómenos culturales hegemónicos presentes en los círculos artísticos de tres de los países en que se radicó durante su vida.

FRANCIA

Es menester recordar que Jiménez formó parte de la constelación de artistas latinoamericanos que migraron a la París de entreguerras, entonces epicentro de la vida artística occidental (Greet, 2018). Allí Jiménez aprende los rudimentos del dibujo, ya afectado por la estilización picassiana en su etapa clasicista (o neoclasicista) de 1917-27, el trabajo de Juan Gris (con quien mantuvo correspondencia hasta su muerte en 1927) y el legado en ciernes de Modigliani. La tutela de José de Creeft, ya afianzado en la escena cultural francesa, no solo reforzó en Jiménez la importancia del dibujo, sino que lo introduce a la escultura. La producción escultórica de este período temprano es totémica, pulida, brillante, ejecutada en soportes habituales para la tradición francesa¹⁶, con formas relativamente simplificadas y una tendencia a la abstracción que luego fue despreciada en pleno por Jiménez¹⁷.

dójico es que, para estas autoras, la pieza más oscura (*Cabeza negra* o, para ellas, *Cabeza de indio*) es una talla directa en granito gris, y la más clara (*Cabeza gris* o, para ellas, *Cabeza* solamente) es una talla directa en granito negro.

¹⁶ Jiménez fue de los pocos escultores costarricenses de la primera mitad del siglo xx que tuvieron la posibilidad de experimentar con las nuevas tendencias formales vanguardistas en los materiales tradicionales de la escultura europea (el otro caso representativo fue Francisco Zúñiga, quien probablemente pudo desarrollar con mayor libertad una numerosa obra en bronce debido a su autoexilio en México). Sin embargo, no deja de resultar llamativo que, aunque Jiménez inició su carrera artística precisamente con esculturas en bronce y mármol dotadas de un potente grado de estilización (y que expuso en su primera estancia en París), más tarde, en su período escultórico durante la década de los treinta, se sumaría a la cruzada por la recuperación de la talla en materiales autóctonos —como la madera y la piedra ígnea— junto a muchos otros escultores costarricenses, ahora con una estilización más tendiente a su reconocida impronta figurativa.

¹⁷ En contraste con la tendencia formal antifigurativa descrita por Sedlmayr (1957), Jiménez afirmó explícitamente su individualidad creativa, al desmarcarse en pleno de la incesante tendencia a la abstracción propia de la pintura moderna, que, a su modo de entender, «no es otra cosa que una huida del artista ante la naturaleza» (Jiménez en Quesada, 1999). El supuesto carácter *artificial* de la abstracción devino para Max Jiménez testimonio de la centralidad de la propensión tectónica de su obra, en particular de su quehacer pictórico. De cierto modo, el no claudicar en la defensa de la figuración no es únicamente una cualidad discursiva de su pensamiento, sino una imposibilidad fáctica de sus composiciones, cuyas figuras resisten a desvincularse de un fondo, quizá trastocado, pero siempre sustentante. La multiplicidad «de sistemas de proyección (combinación de visión frontal y lateral), hasta convergencia de verticales o inclinaciones perpendiculares» (Sedlmayr, 1957) atinente a la inercia abstracta del arte moderno, resultó una tarea impenetrable para la robustez anatómica de las figuras de Jiménez, inclasificables dentro del realismo, o el cubismo, o el surrealismo, pero que, con impronta sintética personal (y, según Echeverría [1986], *tropical*), impone un carácter grávido a su arte. Este dinamismo, contiene una fuerza también ignorada hasta entonces dentro de la plástica



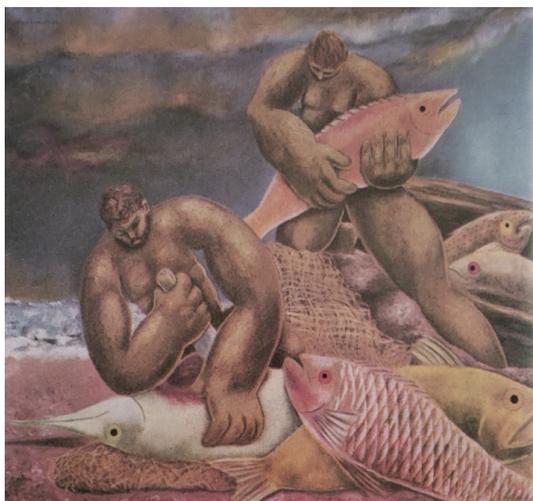


Fig. 6. (izda.) Max Jiménez, *Figura en cuclillas* (cc. *El pensador*), bronce, ca. 1922, 24,5 x 10 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

Fig. 7. (dcha.) Max Jiménez, *Pescadores en Cojimar*, óleo, ca. 1943, 42 x 59 cm, obra perdida (durante el Bogotazo). Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

Lo que mantuvo consistencia fue el proceso de consolidación de un estilo personal que daba preeminencia a una volumetría exacerbada, con una estilización contundente de los rasgos faciales (especialmente en su obra de madurez) y las extremidades de los motivos. La figura humana se convirtió, desde su estadio formativo en París, en fijación temática *par excellence*, cuasimonocorde, sintetizando géneros como el desnudo, el paisaje y el retrato. Asimismo, la formación parisina de Jiménez hizo de la estilización la estrategia radical de trabajo sobre la figura humana, imponiendo dos tipologías estéticas (que alcanzan su mayor sofisticación en el período cubano): la primera, en la que representa a la figura con torso y cabeza reducida pero con extremidades voluminosas (fig. 7) o, en su defecto, en que la figura presenta tanto el torso como las extremidades gigantescas pero su cabeza pequeña (fig. 8)¹⁸.

costarricense, que se consigue solo a través de la liberación de la forma, de la deformación gigantesca del dibujo (Bosch en Quesada, 1999) y la intercalación armónica de los elementos volumétricos de sus composiciones.

¹⁸ Este esquema bipartito propuesto por Barrionuevo y Guardia (1999), aunque instrumental en el análisis de la pintura de Jiménez, no toma en consideración algunas tipologías (o subtipologías) de estilización que, por su especificidad, podrían despertar interés en otras investigaciones. El más notable, quizá incluido en la primera variante, es la considerable divergencia en la estrategia de estilización (en número) al representar figuras masculinas. Si bien Jiménez fue persistente en estilizar extremidades y cuellos con cierta homogeneidad, buena parte de sus figuras masculinas no

La experiencia francesa, además, lo aproximó a algunas de las preocupaciones de las vanguardias, aun cuando estas tendiesen a prejuicios y a un reflejo de las propias angustias europeas, como bien ha señalado De Micheli (2000) respecto a la fascinación exotista por la escultura africana. Paradójicamente, en términos de viajes y tornaviajes, la consideración diligente que realizó Jiménez para con la población afrodescendiente no respondió necesariamente a las condiciones paupérrimas del Caribe costarricense durante finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX —«epicentro de experimentación de las políticas de blanqueamiento en un marco étnico, económico y político muy especial: una población afrodescendiente recién llegada con el fin de trabajar en un enclave bananero en ciernes» (Jiménez, 2015)—; pero tampoco, como aseguraron por mucho tiempo especialistas de su obra, guardaría exclusiva relación con su experiencia directa con estas poblaciones durante sus estancias en La Habana y New York. Por un lado, debido a que el tratamiento de temáticas y figuras negras data de este período formativo (1922-1925), antes de su primera visita a Estados Unidos y Cuba durante los treinta y, por otro, debido al carácter universalista de los propósitos estéticos de Jiménez, que le demandó la creación de un vocabulario visual propio y una colección de temas y problemas de neto cuño latinoamericano. Podría incluso tener mayor legitimidad histórica considerar que este interés, contrario al consenso de los investigadores, se originó, tras las visitas de Jiménez a Limón, capital de provincia y puerto principal del Caribe costarricense, para abandonar el país por vía marítima, ya que la aviación civil en Costa Rica no alzó vuelo, comercialmente, hasta 1929.

El paso de Jiménez por París, en términos expositivos, puede agruparse cronológicamente en sus dos períodos de contacto con la ciudad, a saber: a) las exposiciones colectivas durante su estadio escultórico formativo; y b) las exposiciones durante su período de madurez como pintor. La investigación de la historiadora del arte Michele Greet (2018) respecto al suceso de los artistas latinoamericanos en la París de entreguerras ha reconstruido en buena medida ambos períodos. Entre 1922 y 1925, Jiménez participó inicialmente en la *Exposition d'Art Américain-Latin* en el Musée Galliera (1924), junto a otros maestros latinoamericanos como Camilo Egas, Emilio Pettoruti, Pedro Figari y Alejandro Xul Solar. La propuesta escultórica de

cuentan con la rotundidad, el peso y la volumetría masiva de las femeninas, dando lugar, predominantemente, a una elongación de los miembros en consonancia con la extensión angosta de su torso. Los únicos dos casos en que se mantiene la estilización distintiva de Jiménez son precisamente *Pescadores en Cojimar* (1943) y el óleo de ca. 1940, *Sin título* (también conocido como *Momento místico*). En la buena mayoría de representaciones masculinas, como ocurre, por ejemplo, en los casos de *Vendedor de naranjas* (ca.1942), *Hambre bajo el sol* (ca. 1942), *San Juan Bautista* (1945-46) y *Desesperanza* (1940), los volúmenes de los torsos y brazos no adquieren nunca las proporciones colosales de las figuras femeninas de Jiménez, sino que dan primacía al alargamiento. Asimismo, también podría señalarse la relación entre la segunda de las tipologías (torso y extremidades grandes, cabeza pequeña) y los retratos, o, a la inversa, entre los paisajes (u obras de cierta cualidad paisajística) y la primera tipología.



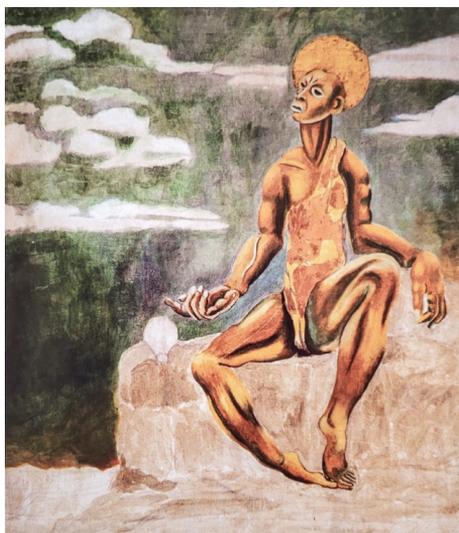


Fig. 8. Max Jiménez, *San Juan Bautista*, óleo y corteza de eucalipto (o de corcho) sobre tela, ca. 1945-46, 110 x 92 cm, Colección Jiménez-Odio. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

Jiménez fue recipiente controversial de la opinión de la crítica¹⁹, en conjunción con la atención prestada a la obra de Víctor Brecheret y Pablo Curatella (Greet 2018). En el mismo año, Jiménez presentó una muestra de doce esculturas en la Galerie Percier (1924), en materiales tan diversos como la piedra, bronce, madera, terracota y yeso, así como tres dibujos (Repertorio Americano, 1924). En su segunda etapa, plenamente invertido en la práctica pictórica, Jiménez volvió a París con una exposición, junto al pintor cubano-chileno Mario Carreño y al dominicano Jaime Colson²⁰, en la Galerie Bernheim-Jeune (1939), que ya había manifestado un interés de larga data en las últimas tendencias del arte latinoamericano²¹.

Al margen de la influencia de los estilos de vanguardia floreciendo por doquier en París durante la primera mitad del siglo xx y la experiencia expositiva recién enumerada, Max Jiménez importa a Costa Rica elementos transversales a la vida cultural parisina, como la centralidad del *café* en tanto espacio de socialización de los círculos artísticos e intelectuales, y de la galería como espacio de exhibición preponderante del arte moderno²². Se trató, en buena medida, de uno de los

¹⁹ Una de las esculturas de Jiménez, *Intersección* (1923), fue objeto de incompreensión, desconcierto y burla por su carácter transgresor, sintético y potente, de cierto modo discordante con el promedio de la exposición (Greet, 2018).

²⁰ Se trató de una misma exposición, con una muestra de 10 obras por artista, pero con un catálogo diferenciado (Greet, 2018).

²¹ Con exposiciones individuales recientes de Vicente do Rego Monteiro, José Clemente Orozco y Ángel Zárraga.

²² Por si fuera poco, Max Jiménez –junto a Arturo Echeverría Loría– fue también uno de los primeros en introducir en Costa Rica, más allá de la alusión a la vida bohemia del cafetín de van-

pocos artistas costarricenses que pudieron tomarles de primera mano el pulso a las grandes metrópolis de la época, no solo en el caso de París, sino también de Londres, Madrid y New York. Esta importación no se redujo a la inédita aparición de estas iniciativas en territorio costarricense, sino que también supuso su incorporación como componente de la imaginiería poética en la literatura de Jiménez²³.

ESPAÑA

Aunque la impronta española es menos evidente temática y estilísticamente en lo relativo al trabajo de Jiménez como artista, este halló en sus estadias en España las condiciones propicias para nutrirse de maestros de la literatura²⁴ en lengua castellana como Ramón María del Valle-Inclán, a quien frecuentó durante 1930 y quien, según aseguran sus biógrafos, habría recomendado a la editorial CIAP publicar a Jiménez, justamente en 1931, el año en que, desafortunadamente, la compañía se declaró en bancarrota. El influjo de Valle-Inclán se percibe en la apropiación que

guardia, un estímulo certero al circuito de exposiciones de arte moderno en el formato de galerías privadas, fundamental para el advenimiento de las vanguardias históricas en Europa, tardío –como de costumbre– en el país de Jiménez: «Recibimos la visita de la señora doña Graciela Morales de Echeverría, diputada de la Asamblea Legislativa, quien nos recordó que la primera Galería de Arte, fundada en Costa Rica, fue de su esposo don Arturo Echeverría Loría, conocido nombre de letras, y Max Jiménez. La Galería fue fundada en 1945, y se llamaba *L'Atelier*, lo mismo su editorial; en esa galería se presentaron numerosas exposiciones, entre ellas, la de Pablo Picasso, Max Jiménez, Luisa González de Sáenz, Francisco Amighetti y muchos otros más. La galería se abrió con la ayuda de Max Jiménez. Y fue instalada en la residencia de Arturo en donde tenía dos salas» (Espinach, 1967).

²³ Solo para dar cuenta de un ejemplo, puede aludirse a un extracto del apartado séptimo en *El domador de pulgas* (1936), intitulado *Este capítulo trata del amor de las pulgas*. Aquí Jiménez representó metafóricamente elementos sociales de la cultura bohemio-vanguardista importados a la realidad local, esto es, al mundo de las pulgas. Recuérdese que se trataba de entidades que nacían con cabeza grande y cuerpo pequeño, por lo que, según explica Jiménez, sus pulgas devinieron proclives al pensamiento y la palabra: «La palabra trajo las reuniones en los cafés, y el pensamiento, la necesidad de los estimulantes; una pulga se volvió loca porque se estimuló mucho. Y decía que el pensamiento era como una cuerda, y el estimulante es como sacar en donde no hay, para meter en donde no hay» (Jiménez, 2004a).

²⁴ Como mera referencia anecdótica, Enrique Macaya Lahmann (1948), figura cardinal de la intelectualidad y la Academia costarricense durante el siglo XX, recordaba no solo estar atado anecdóticamente a la edición y publicación de *Gleba* (1929), primer poemario de Max Jiménez, por la editorial parisina Le Livre Libre –ya que presenció la recomendación de la misma por parte de Teresa de la Parra a Jiménez (Macaya y Macaya, 1999)–, sino haber visto emerger, una y otra vez, la admiración de Jiménez por el novelista y crítico simbolista Remy de Gourmont (1858-1915) y su obra *Le problème du style* (1902). Esto resulta aquí significativo porque los dos siguientes poemarios del costarricense fueron publicados en Madrid, donde reprodujo, incluso a manera de epígrafe –específicamente, en *Sonaja* (1930)–, un pequeño extracto del *programa de estética* de Gourmont. A continuación, se reproduce el pasaje completo: «Le mot conscience est mis là pour faire le départ entre les esprits sensés et les déments; mais la frontière qui les sépare n'est pas une ligne droite. Ensuite, en art, s'il s'agit de comprendre, il s'agit surtout de sentir. L'art est ce qui donne une sensation de beau et de nouveau à la fois, de beau inédit : on peut ne pas bien comprendre et cependant être ému» (Gourmont, 1914).





hace Jiménez de su ciclo esperpéntico desde su inauguración como escritor. Con *Unos fantoches...* (1928), su primera obra de ficción, Jiménez generó una controversia en Costa Rica por su crítica a la moralidad hipócrita de la vida provinciana, mediante un escrito formalmente rupturista para la impavidez literaria nacional, donde el narrador reflexiona sobre la lógica interna del texto, su pertinencia y el proceso mismo de escritura. Familiarizado con la tendencia vanguardista a la producción de manifiestos, Jiménez combinó el género del esperpento de Valle-Inclán –en que la deformación de la realidad se impele hacia lo abyecto y absurdo– junto a un carácter beligerante funcional a la remoción del enquistamiento artístico-literario costarricense²⁵. En términos aplicados, la huella del autor gallego se torna más plausible en el diseño de los personajes de *Unos fantoches...*, imbuidos en un frenesí de grotescas máscaras animadas cuasijazz, o de *El domador de pulgas* (1936), cuyos pequeños personajes, antropomorfizados, operan como micromódulos de máscaras fabulares que ironizan y denuncian la vida en sociedad (fig. 9).

Por otro lado, durante su estancia en España le resulta particularmente enriquecedor su contacto con Carmen de Burgos Seguí (*Colombine*), a quien no solo admira por su célebre trabajo periodístico, sino por su activismo político; y a quien, huelga mencionar, dedica un poema intitulado, precisamente, *España*²⁶. Esta vinculación le implica políticamente, compromiso al que Jiménez fue siempre esquivo, permitiéndole articular una primera aproximación a la crítica sociológica desde una realidad política extranjera. Jiménez, entonces, reflexionó en su papel de periodista/mediador entre la cuestión española tras la dimisión y muerte de Miguel Primo de Rivera en 1930 y la sociedad costarricense de la época (predominantemente respecto de sus círculos intelectuales).

Por último, otro hecho sugerente del paso de Max Jiménez por España fue el perfilamiento de su talante periodístico (en especial en un rol de crítico cultural). Aun cuando buena parte de estos textos fueron publicados en medios costarricenses²⁷, su semblanza de figuras cardinales de la sociedad española de la época o el recuento de importantes acontecimientos para su vida cultural democratizaron en la medida de lo posible –esto es, para los sectores cultos en Costa Rica– el acceso oportuno al itinerario de eventos como la *Exposición Iberoamericana de Sevilla* y su traslape, al que consideró calamitoso, con la *Exposición de Barcelona*²⁸; o bien la

²⁵ Se transcribe a continuación el prólogo de *Gleba* (1929): «GLEBA: remover la tierra del pasado, y dejar caer en ella la propia semilla, que, aunque humilde, abriga la esperanza de dar una cosecha en el futuro» (Jiménez, 2004a).

²⁶ Publicado en su poemario *Sonaja* (1930), por Espasa-Calpe. Se transcribe a continuación la primera estrofa (*Introducción*) del poema *España*: «El Dios de todo ritmo / al modelar la tierra, / en ti contrajo el ceño / porque vio en el futuro / tu desgraciada historia; / y quedaste rugosa, / como estuvo la frente, / la frente / del que todo lo puede» (Jiménez 2004a).

²⁷ Específicamente en el *Repertorio Americano* y el *Diario de Costa Rica*.

²⁸ Publicado el sábado 19 de julio de 1930 en el *Repertorio Americano*, con el título *Un drama en Sevilla*. Léase seguidamente un pequeño extracto del artículo: «La voz general dice, que nunca se debieron hacer dos Exposiciones a un tiempo, la de Barcelona y ésta; otros, al no éxito le dan carácter político [...]. Más bien, y este es mi humilde pensar, lo que faltó aquí fue propaganda,



Fig. 9. Max Jiménez, *Maternidad* (c.c. *La segua*), óleo sobre tela, s.f., 109 x 77 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

ponderación desgarrada del carácter sangriento y apocalíptico que insinuaba, en los albores del bienio radical-cedista, la Revolución de octubre de 1934.

CUBA

Tras el período formativo en París, su retorno a Costa Rica y su estancia en España, Max Jiménez se disgregó a sí mismo entre cortas visitas a los Estados Unidos, para formarse como grabador en la Art Students League of New York, y Santiago de Chile, con fines editoriales²⁹. No obstante, la intención universalista de la obra artística de Jiménez solo se consagra en su relación con Cuba. La isla caribeña se convirtió en un oasis de introspección. Un territorio de convergencia de sus influencias artísticas y literarias, no solo por la riqueza de su cultura o el momento

anunciar el esfuerzo: la magnificencia que en realidad existe, los millones gastados, y así, el papel sí habría sido de moscas. La Exposición, lo he dicho antes, es magnífica; en el edificio que hace medio círculo a la plaza España se gastaron siete años para verlo terminado [...]. No sé cómo se dice que el Quijote marca el fin de una época. Yo he visto al enjuto Caballero pasearse solitario por la Exposición de Sevilla; le faltaba Sancho Panza» (Jiménez, 2004b).

²⁹ En esta ciudad editó y publicó dos de sus últimos tres libros.



histórico de gran florecimiento artístico durante los treinta y cuarenta, sino también debido a su posición geográfica estratégica: de camino entre Costa Rica, Europa, Estados Unidos y América del Sur. Esta relación devino más objetiva y aséptica, desembarazándole de la cercanía emocional que tenía con su país de origen, siempre carente de estímulo para valorar su trabajo (Barrionuevo y Guardia, 1999). Más que una asunción acrítica de la identidad cubana como propia para el desarrollo de una obra que no encontraba eco en su propio país, Jiménez fue capaz de reconocer, en Cuba, incluso con más celeridad que muchos artistas vernáculos, «los vestigios de la cultura africana» como «un elemento de identidad latinoamericano que, aunque la Costa Rica de entonces lo oculta e ignora, no por eso deja de existir» (Barrionuevo y Guardia, 1999).

El nacionalismo cubano, que asimiló la inercia de profunda transformación cultural desplegada a partir de la década de los veinte en toda América Latina, consiguió dirigir sus energías al escudriñamiento estético de la cultura afrocubana. La celebración de la *Primera Exposición de Arte Nuevo* en 1927, en la que participaron Eduardo Abela, Carlos Enríquez, Víctor Manuel, Antonio Gattorno e, incluso, la norteamericana Alice Neel, entre muchos otros, despierta en la isla un profundo interés por el esclarecimiento de la identidad nacional y regional en conjunción con un deseo de integrarse a la modernidad del primer mundo. Si bien la relación de Jiménez con Cuba se gestó predominantemente a mediados de los años treinta, deviene fundamental destacar, en este vínculo, la potencia universal y vanguardista de la obra de Jiménez, quien diversificó un proyecto estético crítico, no solo para una nación en ciernes, sino también para Cuba, de una tradición (colonial) centenaria. La ponderación solemne, central y ubicua de la población negra (fig. 9), por mencionar quizá el componente temático más representativo en la obra visual de Jiménez, aunque con escasos antecedentes, no fue únicamente una reivindicación artística (indirecta) de la población caribeña costarricense, sino también uno de los primeros esfuerzos conscientes y beligerantes de visibilidad para estas poblaciones en Cuba. El antecedente más célebre es Víctor Patricio de Landaluce (1830-1899), un vizcaíno que migró a Cuba hacia la mitad del siglo XIX y se convirtió en el mayor representante de la pintura costumbrista del país. No obstante, como buen opositor a la independencia cubana, Landaluce dio un tratamiento idealizado, descriptivo e impersonal a las condiciones de vida de los esclavos afrodescendientes en las plantaciones de azúcar. Asimismo, hacia finales del siglo XIX, Juana Borrero (1877-1896) —importante figura del modernismo cubano— realizó un único retrato, intitolado *Pilluelos* (1896), en que se representan tres niños negros sonrientes.

En el caso de artistas contemporáneos a Jiménez, puede mencionarse la relativa implicación de Antonio Gattorno (1904-1980), Carlos Enríquez (1900-1957) y Teodoro Ramos Blanco (1902-1972), quienes desarrollaron una magnífica obra moderna figurativa con alusiones muy esporádicas a la población negra, carente de la persistencia y densidad emotiva de Jiménez. Asimismo, la obra de Víctor Manuel García (1897-1969) o Wifredo Lam (1902-1892), aunque comprometidos con ciertas luchas análogas, no apuntalan del todo a la rotundidad y solemnidad de la representación *figurativa* del afrodescendiente. Mientras que Víctor Manuel, por un lado, dio primacía a la figuración de mulatos (con tez demasiado blanquecina en el





Fig. 10. Max Jiménez, *Ni Cristo ni Changó*, óleo sobre tabla, ca. 1942, 41,5 x 31 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

mayor número de obras); Lam, por otra parte –probablemente el más célebre artista moderno cubano del período (y, debatiblemente, de la historia del arte de la isla)–, fue mucho más propenso a la reformulación conceptual de la cosmovisión negra y la santería en una original síntesis de elementos cubistas y surrealistas³⁰.

El muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, quien asistió y realizó una reseña crítica de su última exposición en La Habana, señaló que «con la temática de su obra pictórica reciente, Max Jiménez se acercaba, como nunca, al pueblo cubano. Y precisamente al sector más discriminado del pueblo cubano; es decir, se estaba acercando al pueblo negro de Cuba» (en Quesada, 1999). Jiménez consiguió adecuar una obra de suficiente sustento estético y de un marcado estilo personal tanto a la tendencia de la modernidad artística europea como a las demandas de los mundos caribeños (González, 1999), posibilitando la mostración de los vicios de ausencia del entramado identitario costarricense y regional.

³⁰ No ha de obviarse que, dada la prolífica carrera de Lam, con cierta facilidad pueden identificarse obras de cierto talante figurativo que dieron cuenta de la población afrodescendiente, inclusive de modo retroferente como en sus autorretratos [*Autorretrato I* (1937), *Autorretrato* (1938) o *Figura sentada* (1943)]. No obstante, también es innegable que sus obras más conocidas –v.g. *La Jungla* (1943)– persiguen con mayor ahínco un sumario conceptual-espiritual de la cultura cubana.



CONCLUSIONES

Finalmente, resulta pertinente, mediante la puesta en valor de estos tres momentos de la travesía transcontinental de Max Jiménez —mucho más vasta y abigarrada que la aquí descrita—, advertir el profundo carácter procesual y sintético de su propuesta de vanguardia. La itinerancia de Jiménez no solo es distinguible a partir de su recorrido biográfico, su inscripción a ciertos círculos intelectuales o la asimilación sincrética de algunas tendencias estéticas europeas o norteamericanas, sino también mediante las metáforas y motivos predilectos que comporta su poesía y producción visual. En el poema *Viajes*, publicado en *Quijongo* (1933), Jiménez se pensó a sí mismo, en tanto viajero, como «un ir entre ruedas que deja perdida la cuenta del tiempo, con alma de máquina que arrolla la cinta del largo camino». Tres años más tarde, en *Viajero sin puerto*³¹, reconoció la paradoja del puerto como falso término del viajante, es decir, como su anulación ontológica. Jiménez incorporó, además, a su obra gráfica y pictórica motivos aviformes que se acompañan ligeros sobre la base del concepto de *alas románticas*, también título de otro de sus poemas en *Revenar* (1936), donde afirmó su deseo de saberse un ave en estado de apertura, criatura siempre excéntrica, sin nido originario.

La obra de Jiménez se nutrió del sedimento acumulado tras años de autoexilio involuntario, tan mestizo como elusivo. Si bien los cielos y el mar, cuasiomnipresentes en su pintura y su poesía, se totalizan como vías de escape del viajero, la *metáfora de la barca* comprende el predicamento por excelencia de una subjetividad como la suya, reacia a permanecer en cualquier país que procurase inocularle sus modismos³². Se trata, en última instancia, de una glorificación del limbo del exilio (más que del exilio mismo). Así las cosas, y muy a propósito de la insularidad de Cuba, de Tenerife y del mismo Max Jiménez, se reproduce, a manera de epílogo, un extracto de su texto *Las lanchas*, incluido, cual premonición, en su ópera prima, *Ensayos* (1926): «*Las lanchas no pertenecen ni al mar ni a la tierra. Son un problema. Generosamente se dejan mecer por las aguas. Se levantan, se ladean, se consumen... Diríase que se pasan la vida tratando de adaptarse al mar*» (Jiménez, 2004a).

ENVIADO 28/10/2023; ACEPTADO 21/12/2023

³¹ Incluido en su poemario *Revenar* (1936).

³² Léase Candelilla 583, en Jiménez (2004b).



BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, I., RODRÍGUEZ, O. (2015). «El negro(a) en la pintura y la poesía de Max Jiménez», en *Estudios*, Núm. 30: Junio 2015-Noviembre 2015; 1-21. DOI: 10.15517/re.v0i30.19860.
- ACHA, J. (1993). *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*. México D.F.: UNAM.
- ACHA, J., COLOMBRES, A., ESCOBAR, T. (2004). *Hacia una teoría del arte latinoamericana*. Buenos Aires: Del Sol.
- AMIGHETTI, F. (1966). «La pintura de Max Jiménez», en *Revista Artes y Letras*, 1 (4), 3-5.
- ANDERSON, E. (1954). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ARCE, C. (2015). «Max Jiménez Huete: obra y pensamiento de un intelectual rebelde (1900-1947)», *REPERTORIO AMERICANO. Segunda Nueva Época*, N° 25, Enero-Diciembre, 115-139. Recuperado a partir de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/repertorio/articulo/view/9272>.
- ARAUJO, P. (1999). «Max Jimenez: Retrato de un rebelde», en *Repertorio Americano*, (7), 55-63.
- BALDODANO ROMÁN, G., & RAMÍREZ VILLALOBOS, G. (2013). «Max Jiménez: un retrato del artista moderno», en *Revista Comunicación*, 15(1), 63-69. <https://doi.org/10.18845/rc.v15i1.1073>.
- BALUTET, N. (2019). «La nación costarricense y las poblaciones afrodescendientes: hacia la adopción del modelo multiculturalista», en *Naveg@mérica. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas*, (23). <https://doi.org/10.6018/nav.397351>.
- BARAHONA, A. (2009). *La visión vanguardista en la obra literaria de Max Jiménez* [Tesis de Doctorado, University of California, Los Angeles]. <https://search.library.ucla.edu/permalink/01UCS-LAL/17p22dp/alma9963533813606533>.
- BARROSO, J. (2005). *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Gijón: Ajimez Libros.
- BARRIONUEVO CHEN-APUY, F., GUARDIA, M. E. (1999). *Max Jiménez: Catálogo razonado*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- BEORLEGUI, C. (2010). *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano: Una búsqueda incesante de la identidad*. Bilbao: Universidad de DEUSTO.
- BOCOLA, S. (1999). *El arte de la modernidad* (Trad. Rosa Sala). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- BONILLA, A. (1981). *Historia de la literatura costarricense*. San José: UACA.
- BÜRGER, P. (2000). *Teoría de la vanguardia* (Trad. Jorge García). Barcelona: Ediciones Península.
- CAMPOS, M. (2006). «La transformación de una identidad o cómo lanzar una vaca del Olimpo», en *Kánina, Rev. Artes y Letras*, Univ. Costa Rica XXX (2): 91-101, 2006 / ISSN:0378-0473.
- CAMPRA, R. (1987). *América Latina: La identidad y la máscara*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- CALVO, A. (2021). «La noción de «puerto» en la obra pictórica de Max Jiménez Huete», en *Revista Estudios*, 43, 1-19. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/issue/view/3126>.
- CHAVERRI, A. (2010). «Max Jiménez (1900-1947) y la plástica costarricense», en *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 14(56).
- CHASE, A. (2000). *Max Jiménez*. San José: EUNED.
- DE MICHELI, M. (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.



- DIARIO DE COSTA RICA (24 de julio de 1938). La exposición de Max Jiménez. *Diario de Costa Rica*. 4.
- DIARIO DE COSTA RICA (28 de marzo de 1940). Max Jiménez consagrado por la crítica norteamericana en una exposición de sus pinturas. *Diario de Costa Rica*. 9-10.
- DURÁN, J. (1987). «Max Jiménez o la metáfora irreverente», en *Letras*, 1615, 373-384.
- ECHVERRÍA, C. (1986). *Historia Crítica del Arte Costarricense*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- ESPINACH, O. (13 de febrero de 1967). «Max Jiménez, pintor», en *La Nación*.
- FERRERO, L. (1973). *La escultura en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- GALERÍA DE ARTE L'ATELIER (1945). *Max Jiménez* [lista con las obras exhibidas y una colección de reseñas anteriores sobre su obra].
- GALERÍA MAX JIMÉNEZ. (1948). *Galería Max Jiménez expone*. San José: Asociación Cultural Pro-Arte.
- GEORGE, W. (1939). *Dix Toiles de Max Jimenez*. París: Moderne Imprimerie.
- GONZÁLEZ, A. (1999). «La propuesta plástica de Max Jiménez», en Quesada, A (compilador). *Max Jiménez: Aproximaciones críticas* (pp. 53-64). San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- GONZÁLEZ Y CONTRERAS, G. (1936). Una crónica satírica: El domador de pulgas, por Max Jiménez. *Revista Cubana*. 271-273.
- GOURMONT, R. (1914). *Le problème du style*. París: Mercure de France.
- GREET, M. (2018). *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris Between the Wars*. New Haven: Yale University Press.
- HEGEL, G.W.F. (2009). *Fenomenología del Espíritu* (Trad. Manuel Jiménez Redondo). Valencia: Pretextos.
- HERNÁNDEZ, E., ARGUEDAS, A. (2019). *Tinta y papel: El grabado en Costa Rica 1934-2000 Una aproximación histórico-estética*. Heredia: EUNA.
- HERRERA, B. (1999). «El caleidoscopio estético de Max Jiménez», en Quesada, A (compilador). *Max Jiménez: Aproximaciones críticas* (pp. 85-108). San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- HERRERA, B. (2004). «El accionar literario de Max Jiménez», en Jiménez, M., *Obra literaria I* (pp. 3-18). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- JIMÉNEZ, A. (2015). *El imposible país de los filósofos*. San José: Editorial UCR.
- JIMÉNEZ, J. (Ed.) (2011). *Teoría del arte desde América Latina*. Madrid: MEIAC/Turner.
- JIMÉNEZ, M. (1926). «Arte y proletariado», en *Repertorio Americano, Tomo XIII, N° 13*, p. 196 – sábado 2 de octubre.
- JIMÉNEZ, M. (1928a). *Unos fantoches*. San José: Ediciones del Convivio.
- JIMÉNEZ, M. (1928b). «La exposición organizada por Diario de Costa Rica», en *Diario de Costa Rica*, p. 15 - 18 de noviembre.
- JIMÉNEZ, M. (1929). *Gleba*. París: Editorial Le Livre Libre.
- JIMÉNEZ, M. (1936a). *El Domador de Pulgas*. La Habana: Editorial Hermes.
- JIMÉNEZ, M. (1936b). *Revenar*. Santiago: Editorial Nascimento.
- JIMÉNEZ, M. (1937). *El Jaúl*. Santiago: Editorial Nascimento.
- JIMÉNEZ, M. (1944). «Introducción», en VV.AA., *Max Jiménez*, (p. 1). Seoane, Fernández y Cía.



- JIMÉNEZ, M. (1982). *Obra literaria de Max Jiménez*. San José: Editorial STVDIVM.
- JIMÉNEZ, M. (2004a). *Obra literaria I* (A. Quesada Soto, Comp.). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- JIMÉNEZ, M. (2004b). *Obra literaria II* (A. Quesada Soto, Comp.). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- LA PRENSA LIBRE (17 de marzo de 1938). ««El Jaúl», la última gran obra de Max Jiménez», en *La Prensa Libre*. 4. La Prensa Libre, 17-03-1938, p. 4. <https://prensacr.info/data/5d830c110ddacf4070841cef>.
- LA TRIBUNA (24 de julio de 1938). «Exposición de dibujos y esculturas de Max Jiménez», en *La Tribuna*. 10. La Tribuna, 24-07-1938, p. 10. <https://prensacr.info/data/5da19fc60ddacf52425bfb7c>.
- LORÍA, A. (25 de noviembre de 1944). «Max Jiménez», en *Repertorio Americano*. 185-186.
- LÁSCARIS, C. (1959). «Max Jiménez (Prólogo a la sección *Inéditos y Documentos*)», en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, II (6), 5.
- LÁSCARIS, C. (1984). *Desarrollo de las ideas filosóficas en Costa Rica*. San José: STVDIVM.
- MACAYA LAHMANN, E. (07 de mayo de 1936). «El Domador de Pulgas», en *La Hora*. 3.
- MACAYA LAHMANN, E. (10 de agosto de 1948). «Max Jiménez como poeta», en *Repertorio Americano*. 56.
- MACAYA LAHMANN, E. (10 de marzo de 1974). «Surrealismo y romanticismo en la poesía de Max Jiménez», en *La Nación*. 3B.
- MACAYA, E., MACAYA, G. (05 de setiembre de 1999). «Tejido de recuerdos», en *La Nación* [Áncora]. 6.
- MENJÍVAR, M. (2021). «Dinámicas de construcción temprana de la ciudadanía de la población afrodescendiente en Costa Rica, 1880-1924», en *Revista Complutense De Historia De América*, 47, 209.
- MONTERO, C. (2015). *Arte costarricense 1897-1971*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- OREAMUNO, Y. (12 de diciembre de 1936). «Para «Revenar». No para Max Jiménez», en *Repertorio Americano*. 339.
- OREAMUNO, Y. (16 de agosto de 1947). «Max Jiménez y los que están», en *Repertorio Americano*. 53-55.
- ORTÍZ, O. (2007). «La obra gráfica en el domador de pulgas de Max Jiménez», en *Revista Escena*, 30 (60), 37-44.
- OVARES, F., ROJAS, M., SANTANDER, C., CARBALLO, M. E. (1993). *La Casa Paterna*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- PÉREZ BRIGNOLI, H. (1997). *Breve historia contemporánea de Costa Rica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- PERNIOLA, M. (2008). *La estética del siglo veinte*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- QUESADA, A. (1986). «Los jóvenes ácratas, los viejos liberales y el movimiento obrero en Costa Rica (1900-1914)», en *Filología y Literatura XII (1)*: 191-200.
- QUESADA, A. (compilador). (1999). *Max Jiménez: Aproximaciones críticas*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- QUESADA, A. (2002). *Uno y los otros: identidad y literatura en Costa Rica 1890-1940*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.



- QUESADA, A. (2004). «Parodia y carnaval: la obra narrativa de Max Jiménez», en Jiménez, M., *Obra literaria I* (pp. 33-44). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- QUESADA, A. (2017). *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica
- QUIRÓS, S. (1991). «El Jaúl, obra naturalista», en *Káñina. Revista de Artes y Letras*, XV (1-2), 25-31.
- RAABE, M. (2015). *Historiografía de las artes visuales en Costa Rica (1947-2012)* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica]. <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/handle/123456789/2996>.
- RAABE, M. (2017). «Capítulo V: Una academia de bellas artes en Costa Rica: modernidad, nación y género (1897-1914)», en Buchard, M. (Comp.). *Imaginario: de la nación y la ciudadanía en Centroamérica*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- RODRÍGUEZ, R., RUIZ, B. (1997). «Max Jiménez: sus grabados en el Jaúl», en *Káñina. Revista de Artes y Letras*, XXI (2), 127-135.
- ROJAS, J. M. (2003). *Arte costarricense: Un siglo*. San José: Editorial Costa Rica.
- ROJAS, J. P., MONDOL, M. (2008). «La Venus de Milo frente a la india de Pacaca: discursividad fundante de la literatura costarricense. *Káñina, Revista de Artes y Letras*, 30(1), 97-109.
- ROJAS, M., OVARES, F. (2021). *100 años de literatura costarricense* [Versión electrónica con los dos tomos]. San José: Editorial Costa Rica.
- SCHWARTZ, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- SEDLMAYR, H. (1957). *La revolución del arte moderno*. Madrid: Biblioteca de Pensamiento Actual.
- SOTO-CHAVES, A. (2022). *Max Jiménez (1900-1947) como mediador entre la identidad nacional y el origen del arte moderno en Costa Rica*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica]. <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/handle/123456789/17742>.
- SOTO-MAFFIOLI, S. (27 de abril de 2018). «Doreen Vanston: Una golondrina sí puede hacer verano», en *La Nación* [Áncora]. <https://www.nacion.com/ancora/doreen-vanston-una-golondrina-si-puede-hacer/UOXXA4NOYZGRXKDCHEDDFN2SJE/story/>.
- SOTO-QUIRÓS, R. (1998). ««Desaparecidos de la Nación»: Los indígenas en la construcción de la identidad nacional costarricense 1851-1942», en *Revista de Ciencias Sociales*, 82, 31-53.
- TAYLOR, J. (1945). «Max Jiménez by Jorge Mañach, Gilberto González y Contreras», en *Books Abroad*, 19(2), 179-179. doi:10.2307/40085220.
- TRIANA, M.A. (2017). *Repertorio Americano y el grabado en madera costarricense de la primera mitad del siglo XX* (Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica). <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/handle/123456789/6308>.
- ULLOA, A. (1959). «Panorama literario costarricense 1900-1954», en VV.AA. *Panorama das literaturas das Américas (de 1900 a actualidade). Volume Terceiro* (pp. 923-1016). Nova Lisboa: Edição do Município de Nova Lisboa.
- ULLOA, R. (1975). *Pintores de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- VV.AA. (1944). *Max Jiménez*. La Habana: Seoane, Fernández y Cía.
- VARGAS, J. Á. V. (2006). «Candelillas de Max Jiménez: una aproximación al concepto país pequeño», en *Revista Káñina*, 30(2), 175-180.



- VENEGAS, C. (2002). «Algunas consideraciones sobre la obra de Max Jiménez», en *Repertorio Americano*, (13), 109-116,405.
- ZAVALETA, E. (2004). *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.



