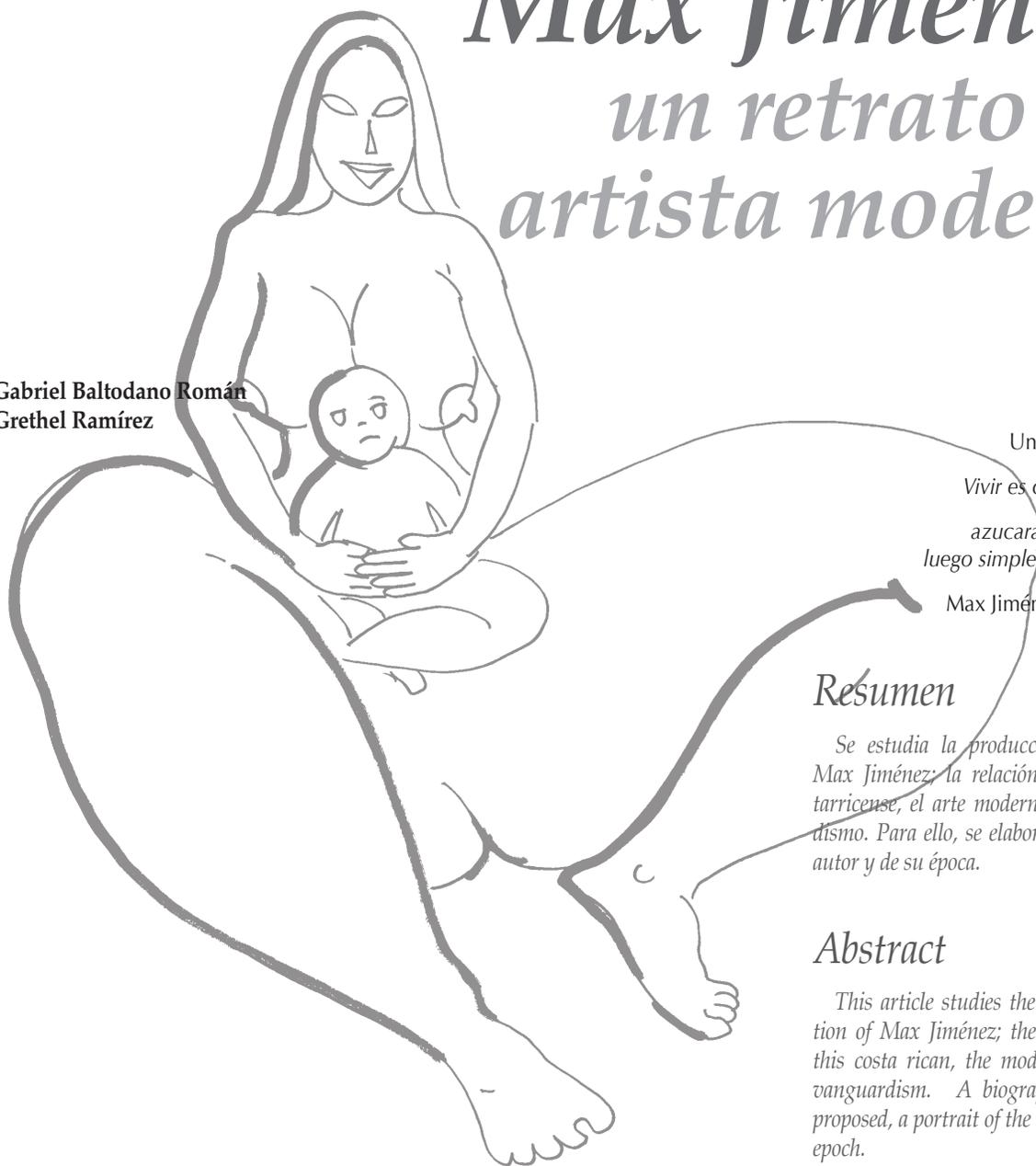


FORO

Max Jiménez: un retrato del artista moderno

Gabriel Baltodano Román
Grethel Ramírez



Un lienzo sombrío

Vivir es como un chicle:

*azucarado al principio,
luego simplemente masticar.*

Max Jiménez, Candelillas.

Resumen

Se estudia la producción artística de Max Jiménez; la relación entre este costarricense, el arte moderno y el vanguardismo. Para ello, se elabora un retrato del autor y de su época.

Abstract

This article studies the artistic production of Max Jiménez; the relation among this costa rican, the modern art and the vanguardism. A biographical sketch is proposed, a portrait of the author and of its epoch.

PALABRAS CLAVE

Jiménez, Max, 1900-1947; Arte costarricense, Pintura costarricense, Escultura costarricense, Literatura costarricense. Historia y crítica, Novela costarricense. Historia y crítica, Vanguardismo (literatura)

KEY WORDS

Jiménez, Max, 1900-1947; Costa Rica's art, Costa Rica's painting, Costa Rica's sculpture, Costa Rica's literature. History and criticism, Costa Rica's novel. History and criticism, Vanguardism (literature)

Centuria de calamidades, el siglo XX no podría haber empezado con una cifra; en el vórtice que separa a los decimonónicos de los *modernos* sólo puede situarse el tránsito más atroz, la extensa agonía. El tiempo del mayor ascenso industrial y técnico, pero también de la belicosidad más destructiva nace con la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Marcha tortuosa entre el optimismo y la decepción, la fe en el progreso cede pronto ante los rituales de la violencia. Si bien los hallazgos del siglo XIX auguraban un futuro afable, pronto se devela la carcoma: el tren, potro de acero, muda su estampa y se convierte en cabalgadura apocalíptica; el avión, artefacto alado, deviene en ave de carroña; el cinematógrafo, máquina de sueños, registra el horror. La conclusión: el motor del cambio emplea la avides como combustible.

A contrapunto y con funesta cadencia, los precursores del ideario del siglo XX subvierten la *noción de sujeto*; en antagonismo con el pensamiento tradicional, comprenden que la razón y el yo no circundan al individuo; la evidencia histórica lo confirma. Marx había analizado las estructuras sociales y económicas, a la vez que señaló la lucha de clases y la ideología como fuente y origen; Nietzsche cuestionó la voluntad y desnudó los mecanismos del orden; Freud atribuye a los motivos del inconsciente, y por tanto inaccesibles a la autodeterminación, un sitial preponderante; y Bergson desarrolla una apología de lo intuitivo¹.

La mentalidad de la época germina pues determinada por una naturaleza dual: los avances científicos, aunque múltiples y portentosos, no resultan capaces de transformar el panorama social; existen en el hombre ciertas facetas oscuras que lo arrastran hacia los confines del salvaje; sobre la civilización pende la daga. Movidos por el deseo de comprender esta paradoja, los filósofos visionarios y las nuevas disciplinas insisten acerca de los dobleces de la condición humana; las altas aspiraciones tropiezan, por lo general, con el instinto, el poder o el sistema, explican.

En medio de estas circunstancias y como deriva, emerge un nuevo arte, grave, controversial y lúdico. Los movimientos históricos de vanguardia son también ambivalentes en su fundamento: por una parte, señalan los infortunios de la modernidad; por otra, encarnan el afán de ruptura –divisa máxima del progreso–². Desdeñosos de lo asentado y habitual, afirman una estética de revueltas y evoluciones; en pugna con la tradición, son las tendencias parricidas por excelencia. Pero también, las más mordaces.

El *arte moderno* europeo protesta contra la deshumanización, repudia a la sociedad burguesa por cuanto la considera responsable de la caída³. A modo de correlato, el *arte moderno* hispanoamericano impugna la enajenación y el pragmatismo imperantes en esta zona del mundo capitalista. Recordemos que como consecuencia de la guerra en

Europa, el eje de inserción económica se había desplazado hacia Norteamérica; esto reanimó el imperialismo, impulsó el surgimiento de los enclaves (bananeros y petroleros) y amenazó las idiosincrasias.

Tras la gran crisis económica de 1929, que afectó severamente a Hispanoamérica, los jóvenes escritores y artistas vuelcan su atención hacia el pueblo empobrecido; tal hecho explica la aparición de una vanguardia *heterodoxa*, esto es, imbuida en las novedades técnicas y estéticas, pero criolla en sus motivos y reflexiones. Tanto en Europa como en América Latina, el artista se siente amenazado por los nefastos influjos de la masificación y el consumo sobre la conciencia individual.

Con tono cercano al de las *Greguerías*, de Gómez de la Serna, Max Jiménez, el caso que nos atañe, sintetiza este desasosiego mediante fórmulas como: “No se puede ser artista y ser sociable” (541)⁴, “Es una desgracia verse en el espejo social” (541), “Es enemigo de la sociedad el que piensa” (549), “El talento es imperdonable” (562), “El artista es el más desgraciado de los hombres si tiene que cumplir con deberes sociales” (558). Su perspicacia impone una definición de lo humano, “Al nacer rompemos el sagrado ombligo que nos impulsó a la vida, pero adquirimos otro, el social, que es una mezquina esclavitud que no podemos arrancarnos en la vida entera” (578), señala; ante la imposición y el orden, sólo resulta factible

un programa ético y subversivo: “Debe encontrarse un gran placer en contrariar a la gente dominante” (585). Así, “El arte puro es fuego para los falsos valores” (568) y “No se puede hacer arte sin producirse o tener alguna enfermedad” (607). Este mal que atormenta y atosiga no es sino el recelo: “Poca obra haríamos sin el estímulo de la venganza” (519).

Los vanguardistas hispanoamericanos se levantan contra las injusticias, se asocian, por lo general, con frentes militantes, y no son, en estos términos, meros plagiadores de las tendencias estéticas europeas, u hombres atentos a las innovaciones artísticas que se desarrollaban más allá del Atlántico; por el contrario, cumplen el papel de auténticos intelectuales, voces críticas que, además, renovaron la herencia artística del subcontinente⁵. Sus búsquedas suponen una respuesta a las inquietudes y problemas de los sectores emergentes; así, ante el incremento del proletariado y la estabilización de una clase media profesional, el vanguardista pugna por el reconocimiento de la individualidad y por la emancipación del intelecto; “La cultura no es la cultura hasta que no anda por la calle” (549), afirma Jiménez.

Incluso cuando el creador rechaza la militancia, su actitud persigue los mismos fines: rehúsa la posibilidad de perder su criterio, su talento, su calidad de *libre pensador*. La marcada tendencia subjetivista del arte de vanguardias evidencia el interés por plasmar las dife-

rentes perturbaciones de la conciencia, la multiplicidad de sus facetas; cinematógrafo del alma excepcional y de las poéticas particulares, la obra estética recoge una serie de variaciones sobre los mismos temas: la genialidad y el ensayo. La discrepancia de Jiménez con las estéticas del realismo socialista pueden instruirnos acerca de la necesidad que sentía de ser original; su arrogancia lo denuncia como culpable de avizorar, de pretender, de idear.

Cuando se concluye el itinerario por la crítica que interpreta la producción de este costarricense extraordinario, se descubre, para sorpresa propia, que por su temperamento, se conoce

más sobre su existencia que sobre su obra. El encendido tinte de sus meditaciones se contraponen a las melancólicas atmósferas de sus lienzos; a pesar de que fue él quien introdujo las preocupaciones vanguardistas a Costa Rica, no se lo comprende a cabalidad. Quizá medie en este prolongado malentendido la naturaleza paradójica de su arte. Quizá, su inquieto transitar por geografías –vivió en Europa, Chile, Cuba y Costa Rica– y por tendencias –algunos lo catalogan como naturalista, otros como expresionista, modernista o vanguardista– haya disuelto su figura hasta volverla inaprensible.

Y sin embargo, en chanza o con solemnidad, Max Jiménez es uno de los artistas costarricenses más retratados; se puede afirmar incluso, que buena parte de su obra nos remi-

te llanamente a él en tanto creador que experimenta⁶. Mediante este breve ensayo deseamos no elaborar una semblanza más, sino recordar otras tantas que se han hecho, disolverlas y contraponerlas con las líneas que, en algún momento, capturaron, junto con los contornos de su rostro, las premisas de su arte.

EL CONTORNO DIFUSO

Yo detesto a la gente que habla de lo bello. ¿Qué es lo bello? En la pintura hay que hablar de problemas! Los cuadros no son otra cosa que investigación y experimento. Nunca pinto una obra de arte. Todos mis cuadros son investigaciones. Yo investigo constantemente, y en toda esa continua búsqueda hay un desarrollo lógico. Por eso numero y fecho los cuadros. Quizá algún día alguien me lo agradezca. Pintar es cosa de la inteligencia

Pablo Picasso

Las advertencias acerca del cambio estético afloran por doquier. En Europa,

Picasso concluye *Las señoritas de Avignon* (1907), punta de lanza del incipiente cubismo, en tanto Stravinsky compone sus primeras piezas atonales y dodecafónicas, y los futuristas publican sus manifiestos (1909, 1910). Uno de los agentes de renovación se halla en un invento técnico; el ascenso del espectro cinematográfico, primero en las artes visuales, y luego en la literatura, provocó una redefinición del fenómeno estético. La experimentación formal, la fragmentación, el empleo de la luz, las sombras y el color, y la simultaneidad constituyen recursos expresivos del cine; la influencia del lenguaje fílmico sobre las vanguardias no se puede soslayar. La preponderancia de lo visual, la lucha contra la masificación burguesa y la imperiosa necesidad de crear un nuevo arte suponen, según explica Benjamín⁷, los fundamentos de toda estética moderna.

La imagen tecnificada, industrial y perfecta despertó recelo y admiración; con áspero humor, Jiménez bromeaba acerca del espectro que emerge tras cada fotografía, tras cada película. La inquietud por la imagen, por su imagen, suscitó no sólo chanzas sino caricaturas, párrafos enteros donde define su oficio, su existencia, su talante. Esta insistencia no es en exclusiva suya, la comparte con otros tantos artistas modernos.

La revisión de algunos de los autorretratos creados por Picasso (1881-1973), figura clave de las vanguardias, permite describir el itinerario que sigue en su peregrinaje



hacia la renovación estética, meta preciada y punto de fuga del arte moderno. Ya en *Yo*, Picasso (1901), se descubre la influencia del impresionismo tardío; la descomposición de la forma en pinceladas y el interés por la luz evidencian la estrategia del pintor.

Ciertos rasgos expresivos presentes en *Autorretrato con paleta* (1906) apuntan hacia una primera reforma, y anuncian el nacimiento de un lenguaje personal que tiene por culminación *Las señoritas de Avignon*. Además, tanto el título como el lienzo mismo consignan una dimensión particular: la paleta se convierte en símbolo de la pintura. El retrato no versa sobre cualquier hombre, sino sobre el hombre que se dispone a engendrar un mundo de óleo; esta línea, aunque no inédita, supone una novedad y define una de las principales preocupaciones de los vanguardistas: exhibir los medios y el mecanismo por los que se llega a la obra de arte, mostrar la urdimbre. Cada vez más, Picasso se aleja de las tendencias pasantistas y se aproxima a un descubrimiento: el cubismo. Con *Autorretrato* (1907) se asiste al auge del nuevo modo de expresión; los rasgos del rostro se articulan como fragmentos de un todo geométrico y violento.

La obra de Magritte (1898-1967) ofrece elementos de juicio adicionales. La factura de algunos de sus autorretratos torna tangibles ciertas líneas estéticas típicamente vanguardistas. En *Autorretrato* (1923) el trazo violento y de marcada ten-

dencia geométrica delimita los contornos del rostro, en tanto la segmentación contrapone dos perspectivas disímiles: la faceta taciturna y la relucida. Suma de miradas, el cuadro incluye ambos perfiles: el siniestro emerge merced al minucioso delineado de los pómulos y la barbilla; el diestro hace gala de los colores terracota. La anulación del isomorfismo permite crear una armonía poco ordinaria: se trata de dos semblantes adversos pero complementarios.

El hombre representado encarna la dualidad, su canto sombrío encara al resplandeciente; la articulación de dos expresiones asimétricas establece interesantes paralelismos: en tanto el ojo derecho muestra una actitud contemplativa; el izquierdo observa sesudamente. Interioridad y exterioridad se hacen patentes mediante este rasgo. El conjunto comunica una profunda impresión de desequilibrio y tensión; las transversales imponen una lógica de enfrentamiento: mientras las secciones de color negro descienden hacia el extremo derecho del retablo; las de color rojo lo hacen hacia la izquierda y el centro. En consecuencia, parece dominar lo nocturno. Habría que recordar la cercanía de Freud y su tesis de la naturaleza del sujeto como algo doble: Jekyll y Hyde. Con todo y esto, este primer autorretrato se refiere a la condición del ser humano y no en particular a la del artista

La tentativa de lo imposible (1928) nos brinda la posibilidad de reflexionar acer-

ca de otro aspecto. En este lienzo ha quedado plasmado el pintor, ya no el hombre; y todavía más importante, ha sido captado el momento mismo de la creación estética. Frente a la figura del artista se halla la de una mujer desnuda, su obra; ambos aparecen más que de perfil, en tres cuartos escénicos. Esta actitud confiere dramatismo al instante representado; la extrañeza procede del proceso como tal: el óleo no ha sido acabado, sino que se está elaborando. En el centro de la imagen, la mano del pintor sostiene un pincel que dibuja apenas el contorno del brazo pendiente. La paleta convoca la atención del espectador, pues en ésta fulgura el pigmento que se ha utilizado y utilizará para dar color a la tez de la dama. La luz establece una correspondencia entre la criatura y la materia prima; la focalización se concentra en el instrumento.

Un principio semejante inspira *La clarividencia* (*Autorretrato*) (1936). En el centro del retablo la creación del pintor en el justo momento del retoque. A partir de esta imagen central, cúspide refulgente de la pirámide, se desciende hacia las bases, fundamentos del proceso mediante el cual se alcanza la obra estética: entre el embrión y el ave media la mano e ingenio del artista; él percibe la realidad de lo eventual, su naturaleza sensible lo inclina hacia la contingencia. En cierto modo, se trata de una suerte de herencia moderna: el poeta intuye un orden, le otorga voz y la amplifica.

De nueva cuenta, el afán por concentrar el contenido de la pintura en la labor creativa desconcierta; una tendencia de vanguardia surca este retablo, consiste en hacer evidente la factura de la obra. Este principio estético se erige como manifestación provocadora, como desdén ante el realismo y su engañosa tonalidad referencial. En pugna abierta contra la empatía, el autorretrato abandona el rostro del autor a su suerte; el distanciamiento, hallazgo brechtiano, histriónico y vanguardista, encuentra su contraparte pictórica y surge como consecuencia de la extrañeza que ocasiona esta modificación de las relaciones habituales.

La estilización absoluta provoca un efecto semejante; en *Autorretrato* (*Tamara en Bugatti verde*) (1925), Lempicka (1898-1980) se muestra a sí misma mediante un filtro de sensualidad y *glamour*. La deformación de la realidad obedece a una lógica que participa de los movimientos formales de los movimientos históricos de vanguardia, pero también la afirmación expresa de la libertad; "Yo vivo al margen de la sociedad, y las reglas de la clase media no son válidas para los marginados" (2001: 9), advierte la pintora. Voluptuosa frialdad, los guantes y el yelmo la alejan de nosotros, a la vez que su mirada nos convoca. Paradigma de la autoafirmación, la imagen de Lempicka se convierte, de acuerdo con las proclamas de Hollywood y de los centros de la moda, en el icono de la *mujer superior*.

LA FIGURA EN EL RETABLO

*Escribiríamos mejor
si no tuviéramos el mie-
do de que descubran lo
que somos*

Max Jiménez,
Candelillas.

Max Jiménez nace en 1900; al igual que otros tantos jóvenes costarricenses de la época, parte hacia Europa con el cometido de instruirse. En Londres, inicia estudios de comercio pero pronto descubre que su auténtico interés se encuentra en el arte. A pesar de que durante su estancia en la ciudad inglesa dedica esfuerzos al aprendizaje del dibujo y la pintura; el atractivo de París lo seduce. La obra de Jiménez inicia con la escultura; algunas de sus piezas fueron concebidas y realizadas durante su estadía en la capital francesa, en éstas es posible percibir de manera meridiana la consecución de un arte de vanguardia: las líneas estilizadas y de tendencia geométrica confirman tal apreciación.

La celeridad con que absorbe las influencias vanguardistas y lo desigual de su intensidad explican, de acuerdo con Herrera (1999: 88-89), la coexistencia de distinciones y niveles entre las facetas y períodos que se trazan en su producción. La obra artística de Max Jiménez se caracteriza por su variedad. Pocos costarricenses e hispanoamericanos han cultivado con el éxito alcanzado por él disciplinas tan diferentes entre sí: ensayo, poesía, narrativa, pintura, escultura y grabado.

Tanto la experimentación formal que desarrolló, como el carácter crítico y el afán innovador develan las vertientes de su conciencia expresiva; hay quienes a pesar de la práctica literaria y plástica de este autor, siguen negando la existencia de una vanguardia costarricense durante la década del veinte. Si las vanguardias son ensayo que nunca concluye, el paso de Jiménez a través de variados campos expresivos ha de visualizarse como una búsqueda y un tanteo.

En un estudio de reciente aparición⁸, el profesor Monge (2005) ha demostrado la efervescencia que produjeron entre los intelectuales nacionales las noticias y obras de los renovadores europeos; tanto *Pandemonium* como *Páginas Ilustradas* dieron a conocer informes acerca de las transformaciones que se vivían en el campo estético. Incluso, algunas polémicas en torno a la caricatura hallaron lugar entre las páginas de los diarios nacionales. Estas noticias, al igual que la crítica acerca de las primeras esculturas de Jiménez publicada en el *Repertorio Americano*, a pesar de que pasaron inadvertidas, constituyen una antesala a la llegada del arte moderno a nuestro país.

Si bien, para el caso costarricense, el desconcierto provocado por el arte moderno se registra en el período 1931-1935, con la publicación de *Tú, la imposible*, de José Marín Cañas y con el triunfo de Francisco Zúñiga y su pieza *Monumento a la madre*, resulta evidente que las figuras de Jiménez, crea-

das en la década del veinte, suponen el primer momento en que un costarricense participa *pari passu* de las corrientes estéticas europeas.

Max Jiménez pertenece, junto con artistas como Diego Rivera, Wilfredo Lam y Jaime Torres-García, a la primera generación de creadores latinoamericanos que absorbe las propuestas de las vanguardias. De esta manera, ciertos rasgos del lenguaje plástico presentes en estas tallas –el interés por el cuerpo humano y la economía de recursos– definen preocupaciones que prevalecen en sus trabajos posteriores y que lo sitúan entre los *modernos*.

Entre 1925 y 1935, Jiménez se dedica principalmente a la literatura. Su primer escrito, *Ensayos*, aparece en 1926; a pesar del título, los escritos que reúne el volumen se apartan de la definición genérica; más que exposiciones, el lector se enfrenta a una serie de paisajes y emociones de contornos líricos. Para Alfonso Chase (2000: 1), “En el fondo, son sólo una meditación, larga y continua, sobre asuntos del arte, la naturaleza y la presencia del artista en el mundo, pero sobre todo: definición de una teoría artística”. La idea de que la obra de arte opere, a la vez, como consecución estética y como reflexión y manifiesto se asocia de manera particularmente intensa con la búsqueda vanguardista. Una de las premisas del arte moderno consiste en incluir en la pieza las meditaciones que afloran a partir de la labor creativa misma⁹. También, el

rehuir las circunspecciones del género se aúna a este talante.

Las reflexiones que recoge este tomo fluctúan como la vida misma: la ambigüedad y la contradicción participan de la escritura, todo con el objetivo de capturar las diferencias y de propiciar una gama de estados siempre pasajeros: cada obra supone un peldaño, un experimento, que no ha de llevar a ninguna parte, porque no hay progreso sino demolición de lo preconcebido y anquilosado. Picasso sintetiza este sentir mediante las siguientes palabras: “Nunca llega un momento en el que puedas decir: He trabajado bien, y mañana es domingo. En cuanto te detienes, vuelves a empezar otra vez desde el principio. Puedes dejar de lado un cuadro y decir que no lo vas a tocar más. Pero nunca podrás ponerle debajo la palabra *fin*” (Walter, 1999: 54).

Sus novelas siguen este mismo principio programático o poético; tanto *Unos fantoches* (1928), la más vanguardista, como *El domador de pulgas* (1936) incluyen



beligerantes rechazos a la supeditación de los procesos creativos a ideas preconcebidas. En el preliminar de este último, afirma Jiménez:

“Los libros no son material fijo. Los libros mejoran o se descomponen con el tiempo. Libros de actualidad maravillosa se van perdiendo en el horizonte de los años; otros son como resucitados que se alimentan de los siglos. [...] Generalmente un libro no corresponde a nuestros deseos, o por lo menos debería corresponder, porque el destino y lo que se es son más fuertes que la voluntad. Puede ser peor o mejor, cuando el artista sea espectador de su propio trabajo” (1984: 267).

Parece probable que sus textos, condensando la mentalidad de inicios de siglo y anticipando lo que luego será la reflexión existencialista, aboguen por la abolición de las falsedades e imposiciones para dar paso no a la verdad sino a la autonomía, el criterio propio y la decisión. De esta manera, escritos como “Abajo las máscaras” (1926) inauguran la polémica que se completará con los relatos y las opiniones sobre asuntos políticos y estéticos. *Unos fantoches* ratifica tal proyecto; en esta novela encontramos, por una parte, un narrador reflexivo y crítico, y por otra, una caricatura de quienes no actúan de acuerdo con sus conciencias sino en función de las convenciones morales que impone la sociedad burguesa.

La imagen esperpéntica del fantoche, la marioneta

movida por los hilos de su tiempo y por las pasiones, se convierte en metáfora de la enajenación. El protagonista, un antihéroe, recibe el nombre genérico de *El marido*, un pusilánime escritor de comedias, regido por las voluntades de *El público*, una masa ignorante y fisgona, y de *Su mujer*, que le es infiel. Víctima del entramado y de la farsa, *El marido* se convierte en objeto de las más agudas ironías por parte de *El autor*; la superioridad de este último con respecto al mundo representado es ambivalente: en ocasiones, expresa un radical desdén por la hipocresía y las convenciones; hacia el final del relato, presa del temor de haberse convertido en un fantoche más, huye hacia París, mundo de libertad para el creador incomprendido, bastión espiritual de los vanguardistas¹⁰.

Hacia 1934, Jiménez incursiona como grabadista. Surge entonces un diálogo entre su labor plástica y su trabajo literario. Entre 1936 y 1937 publica tres libros, *Revenar*, *El domador de pulgas* y *El jaúl*; todos incluyen grabados. *Revenar* culmina su producción lírica; en este, el artista incluyó un grabado por cada poema. Tal conexión es interesante por cuanto la plástica hace fluir a la escritura en un tono de mayor modernidad, de más cercanía con las vanguardias; basta con recordar las carátulas y páginas de los manifiestos, revistas y volúmenes publicados por los innovadores tanto en Europa como en Hispanoamérica. Mientras que la poesía se concibe desde una visión

tradicional, las ilustraciones parten de principios novedosos como el *geometrismo* y la deformación. Con *El domador de pulgas* continúa esta exploración; ya la viñeta no está subordinada a lo verbal; más bien, complementa a la palabra. Las “20 maderas de autor” ocupan un espacio importante, sus dimensiones son mayores y el trazo define una estética de la hibridez¹¹. *El jaúl* supone la culminación de este proceso.

La producción pictórica de Jiménez nos ofrece un último punto de aproximación: entre 1910 y 1920, Picasso y Lempicka experimentan con algunas de las posibilidades que Jiménez luego empleará para crear imágenes sobre América. Al contemplar pinturas como *Desnudo: mujer sentada*, *Mirando la comparsa*, *Pescadores de Cojimar*, *Tierra y cielo*, todas sin fecha, se advierten paralelismos con algunos cuadros de Picasso (*Campesinos durmiendo*, 1919; *Mujeres corriendo en la playa*, 1922) y de Lempicka (*Desnudo: mujer sentada* y *Desnudo: mujer recostada*, ambos de 1925); el tratamiento de la figura humana, su estilización o deformación, incluso el vacío de las miradas retratadas permiten establecer la presencia de un lenguaje común.

Presencia magna, el acento épico de sus personajes nos retrae; como recuerda Cortés, Max Jiménez “En las crónicas parisinas de los veinte era ya una figura imponente y no solo por sus excesos: más de 1,90 m de estatura, una fuerza y una personalidad descomuna-

les, una pintura de grandes volúmenes y distorsiones, una escultura de granito y una vitalidad que oscila entre la euforia de los paraísos artificiales y el fracaso de no hallar la forma perfecta” (2003: 124). Cada una de sus creaciones esconde el trazo de su genio inspirado, de su tiempo, de la mentalidad que lo anegaba; la labor estética de Jiménez se yerge como un fabuloso autorretrato. Con absoluta ironía nos brinda una lección: “No hay nada tan fácil de destruir como la vida de un artista. No hay nada tan difícil de destruir como su obra” (31). Pero, ¿si la obra retrata al artista? Persiste la paradoja y la figura.

NOTAS

¹ Un dato mínimo pero significativo permite vislumbrar la coincidencia entre cambio de siglo y giro epistemológico: se trata de la publicación, en 1900, de *La interpretación de los sueños*. La *sensibilidad* moderna surge como resultado de un extenso proceso. Así, la preponderancia que otorga Bergson a lo intuitivo halla su precedente en la *razón dionisiaca* de Nietzsche.

² Octavio Paz ha expresado esta paradójica condición mediante la siguiente fórmula: “la modernidad nunca es ella misma, siempre es *otra*” (1985: 10). Entre los artistas de vanguardias, el síntoma por excelencia de esta condición se percibe en la búsqueda constante de la novedad y en la actitud parricida con que se enfrenta a la tradición y al canon.

³ En este sentido, se puede afirmar que el sonido gutu-

ral del dadaísmo impugna a los centros del arte, que son, desde luego, grandes mercados de ideas, sentimientos, de impulsos vitales convertidos en objetos; son un aullido que denuncia la manera en que todo, incluso lo más sagrado, la capacidad creadora, ha sido convertido en bien de consumo en este mundo dominado por la burguesía (1969: 11-13).

⁴ Estos adagios y opiniones provienen de *Candelillas* (1965); en todos los casos se utiliza la edición de Jiménez Soto (1982). Con el propósito de evitar repeticiones, para cada cita indico únicamente el número de página.

⁵ Luis Sáinz de Medrano explica que "América en el vanguardismo entró con entusiasmo en el juego de las deshumanizaciones y el rechazo de lo anecdótico, en la poesía artefacto, pero también encontró en él un estímulo para buscarse a sí misma. Muchos vanguardistas coincidieron en este camino con los posmodernistas, ansiando el desquite de la asepsia que en el tratamiento de lo americano tuvo el modernismo" (1989: 308).

⁶ Afirma Jiménez: "El arte pierde parte de su interés cuando rebasa el grado de experimentación" (559).

⁷ Walter Benjamín escribió hacia 1936 su célebre artículo "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica"; con respecto a la idea citada ver (1973: 43).

⁸ Me refiero a *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Entre los interesantes datos que consigna su autor sobresalen dos referentes a

publicaciones inadvertidas, se trata de "Apuntes sobre la libertad del arte" (1904), de Domingo Monge Rojas, y "El futurismo" (mayo de 1909), de Guillermo Andreve. El interés estriba en lo adelantado que resulta si se recuerda que Darío fue el primer hispanoamericano en publicar una nota acerca del joven movimiento vanguardista; su artículo "Marinetti y el futurismo" apareció el 4 de abril de 1909 en el diario bonaerense *La Nación*. Otras dos reseñas se señalan como fundacionales, se trata de las preparadas por Amado Nervo (agosto de 1909) y Leopoldo Lugones (octubre de 1909).

⁹ El contacto de las artes mecánicas e industriales con las bellas artes provocó, según Lyotard, el desarrollo de una conciencia dual, basada en la reflexión acerca de lo sublime. Esta conciencia a la vez que concibe algo, lo presenta, es decir, crea y medita sobre lo creado; discurrir deviene en acto básico, casi se antepone a hacer, pues evidencia el intento por alejarse de lo anterior: "La modernidad, cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de lo poco de realidad que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades" (1999: 20).

¹⁰ Dos acotaciones. Primera, con respecto al papel de la ironía en la obra de Jiménez, puede consultarse *La ironía y la poética de Max Jiménez: vanguardismo literario en Unos fantoches*, de Grethel Ramírez. Segunda, la imagen del fantoche supera los límites del mundo

creado por la ficción; sus implicaciones se extienden, como explica Quesada, hacia otros ámbitos: "La metáfora se desarrolla en múltiples sentidos para confundir los límites entre realidad y representación, autor y personaje, actor y espectador, escritor y lector. El texto se convierte en una parodia de la escritura de los textos y de sí mismo; de las convenciones que dominan el efecto de verosimilitud y el libre tránsito de la escritura a la realidad o del autor al lector" (2002, 176).

¹¹ De acuerdo con Herrera, esta estética se asocia con los lineamientos del escrito literario, pues "Genéricamente hablando el texto es una mezcla de novela, ensayo, cuento, sátira y alegoría, todo ello hilado por una tono crítico y mordaz, cargado de humor ácido, pero también de lirismo. [...] Prima el tono paródico, pero ello no excluye pasajes líricos, y aparecen temas por entonces casi totalmente excluidos de la literatura costarricense, tales como el aborto, las drogas, la homosexualidad y el incesto" (1999: 97-98).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Barrionuevo, F. y M. E. Guardia. (1999). *Max Jiménez: catálogo razonado*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Benjamín, W. (1973). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Chase, A. (2000). *Max Jiménez*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.
- Cortés, C. (2003). *La invención de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Jiménez Soto, R. Ed. (1982). *Obra literaria de Max Jiménez*. San José: Stvdivm.
- Lyotard, J-F. (1999). *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.
- Meuris, J. (1998). *Magritte*. Colonia: Taschen.
- Monge, C.F. (2005). *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia: Editorial Universidad Nacional.
- Néret, G. (2001). *Lempicka*. Colonia: Taschen.
- Paz, O. (1985). *Los hijos del limo*. Bogotá: La Oveja Negra.
- Puyal, A. (2003). *Cinema y arte nuevo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Quesada Soto, Á. Comp. (1999). *Max Jiménez. Aproximaciones críticas*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- _____. (2002). *Uno y los otros. Identidad y literatura en Costa Rica 1890-1940*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Ramírez, G. (2005). *La ironía y la poética de Max Jiménez: vanguardismo literario en Unos fantoches*. Tesis de licenciatura (Heredia: Universidad Nacional).
- Sáinz de Medrano, L. (1989). *Historia de la literatura hispanoamericana desde el Modernismo*. Madrid: Taurus.
- Sanguinetti, E. (1969). *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Caracas: Monte Ávila.
- Walter, I. (1999). *Picasso*. Colonia: Taschen.