



III Sección: el arte y sus obras

La noción de “puerto” en la obra pictórica de Max Jiménez Huete

Andrea Calvo Díaz
Universidad de Costa Rica, Costa Rica
andreaarte06@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9075-0387>

Recibido: 25 de setiembre de 2021

Aceptado: 30 de octubre de 2021

Resumen: El presente artículo tiene por objetivo analizar la noción de “puerto” en la obra pictórica del artista costarricense Max Jiménez Huete (1900-1947) desde una perspectiva semiótica y cultural. Es fundamental señalar que la propuesta visual del artífice se caracteriza por retomar la figura del afrodescendiente, al mismo tiempo, promueve un discurso de ruptura con el arte hegemónico costarricense. Dicha disrupción fomenta la representatividad de otras voces y otros paisajes, además de simbolizar el puerto como un espacio de intercambio cultural y festividad carnavalesca.

Palabras clave: Arte; cultura; afrodescendiente; trabajo; carnaval.

The notion of "port" in the pictorial work of Max Jiménez Huete

Abstract: The present article aims to analyze the notion of "port" in the pictorial work of the Costa Rican artist Max Jimenez Huete (1900-1947) from a semiotic and cultural perspective. It is fundamental to point out that the visual proposal of the architect is characterized by retaking the figure of the Afro-descendant and by promoting a discourse of rupture with the Costa Rican hegemonic art. This disruption fosters the representation of other voices and other landscapes, as well as symbolizing the port as a space for cultural exchange and Carnival festivity.

Keywords: art; culture; afrodescendant; work; carnival.



Introducción

El puerto es un lugar de encuentro, un pasaje que se convierte en centro de atracción cultural, económico, turístico, entre otros. Es una zona de apertura y salida a la vez, un sitio geográfico que se convierte en una fuente inagotable de inspiración artística. De este modo, muchos artistas retoman el puerto como un espacio de interacción y contraste cultural.

Max Jiménez Huete (1900-1947) es uno de estos artífices, pues retoma en su obra pictórica la temática del afrodescendiente y la escenografía portuaria como discurso disruptivo. Asimismo, apela a la novedad temática como denuncia social e incorpora agentes sociales y culturales poco representados en el arte visual costarricense (costumbrismo)¹. Además, crítica el imaginario de blanquitud en la memoria colectiva del costarricense y representa la alocución del otro como reafirmación identitaria.

El artista nace el 16 de abril de 1900 en una época de grandes contrastes en el contexto costarricense, ergo, se instala una serie de proyectos culturales alrededor de imaginarios impropios como manifestaciones de la cultura europea y se consolida la idea de una Costa Rica “blanca”. A la edad de 19 años realiza su primer viaje a Inglaterra con el objetivo de estudiar comercio y proseguir con los negocios familiares. Sin embargo, hacia 1922 viaja a Francia y aflora su vocación artística y literaria, un año después se matricula en la Academia de Arte Ranson. No obstante, como señala Arce (2015):

Su temperamento libre ya empezaba a manifestarse por aquellas fechas. Lo suyo no era la disciplina que se forja en las cuatro paredes de una academia, aula o institución. Su voluntad se movía al ritmo de la indocilidad propia de la vida y, de esta forma, se entregó a la vida bohemia y dejó atrás la Academia (p. 117).

Posteriormente, expone en el Salón de los Independientes en París (1924) y se dedica a la escritura. Entre sus principales obras se destacan: “Unos fantoches” (1928), “Gleba” (1928), “Sonaja” (1930), “Quijongo” (1933), “Revenar”



(1935), “Domador de pulgas” (1936), “El Jaúl” (1937) entre otras participaciones. Recorre varios países europeos, Estados Unidos, Chile, Cuba (como se analizará más adelante, en la Habana se retroalimenta de las raíces afrodescendientes), México, Argentina, entre otros. Al ser un artista transgresor, rebelde y precursor de nuevas representaciones no fue aceptado en Costa Rica, ya que sus temáticas (tanto en la disertación visual como escrita) no se ajustaban a la mentalidad occidental y conservadora del costarricense. Tiempo después fallece el 3 de enero en Buenos Aires, Argentina.

Entre las temáticas pictóricas más sobresalientes y que tienen que ver con la noción de puerto se recalcan “Jugando en la playa” (1940) y “Tierra y Cielo” (circa de 1940) cuya temática tiene que ver con el puerto como un lugar de recreación y reciprocidad cultural, en seguida la obra titulada “Pescadores de Conjimar” (circa de 1943) expone la temática del puerto como una zona de trabajo e inclusive un sitio de marginalidad, por último, la pintura “Mirando las comparsas” (circa de 1942) acentúa lo carnavalesco de las regiones portuarias.

El puerto como espacio lúdico e intercambio cultural

En la década de los años cuarenta Max Jiménez realiza una serie de obras que ponen de relieve la figura del afrodescendiente en relación con el mar y, por ende, en regiones portuarias. Por lo general, son representaciones de gran volumetría, rasgos fuertes, facciones turbias y colosales. Así, la pintura “Jugando en la playa” (1940) (*Figura 1*) personifica la jovialidad, la vitalidad y el entusiasmo; al mismo tiempo toma como referencia una escena lúdica, la cual corresponde a un juego de pelota frente a la masa de agua. Es fundamental destacar que el artista establece una estética de la negritud, la cual no fue aceptada por el costarricense. Las constantes visitas realizadas en la Habana (Cuba) son referentes indiscutibles que asume el artista en su obra visual. Justamente, los viajes realizados proyectan una compensación cultural y asume una retroalimentación con las vivencias populares de origen africano.



Ahora bien, según las investigadoras² Alvarado y Rodríguez (2015), la grafía que asume el artista respecto a la temática afrodescendiente no es un aspecto estimado por los artistas cubanos. “Es así que los pintores de la vanguardia cubana, aunque estaban muy interesados en la representación de la cultura afrocaribeña, no tienen al negro como el sujeto principal de su representación, aunque lo plasmaron algunas veces” (p.13). En este sentido, el acercamiento cultural en el que se ve envuelto Max Jiménez deviene de una retrospección y un estudio a la diferencia. De igual forma, el artista se comporta como un “etnógrafo visual”, dado a que logra canalizar la esencia del afrodescendiente. En cierto modo, es fundamental recalcar que muchos de sus cuadros, a pesar de simbolizar una escenografía costarricense tienen impreso la gestualidad cubana.

Las obras pictóricas de Max Jiménez patentizan una *simbiosis cultural* pues traslada a Costa Rica particularidades de sus vivencias asumidas en la Habana (Cuba). De hecho, la pintura “Jugando en la playa” (1940) representa mujeres de figuras esbeltas cuyo marco referencial es África en diálogo con la cotidianidad cubana. Entonces,

Es imposible haber vivido en Cuba, encontrarse involucrado en el movimiento de identidad cultural que ahí se estaba gestando y mantenerse al margen, ignorando la influencia de las fuerzas de los orishas de origen africanos en la cultura cubana y en otras áreas de América Latina. (Barrionuevo y Guardia, 1999, p.16)

Desde esta perspectiva, la noción de puerto en la obra “Jugando en la playa” (1940) alude a la diversión, pero también traslada el ambiente cubano a la escenografía del puerto de Puntarenas. Como señala Roberto Jiménez (hijo de Max) en el documental “Max Jiménez las claves de su plástica” (al referirse a las afrodescendientes figuradas y al entorno geográfico de la pintura):



(...) pintó algunas de ellas aquí en Costa Rica; digamos usted tiene la de las mujeres que juegan con la bola en la playa, eso está pintado en la casa de papá en Puntarenas, usted puede ver las islas de Golfo de Nicoya atrás, pero era una característica de él también, pero sí la mayor parte de estas negras son cubanas, son de mujeres cubanas. (Kohkemper, Mory y Vila, 2006, p.197)

A pesar de la cubaneidad proyectada en las pinturas, Max Jiménez incorpora el paisaje portuario costarricense. Por esta razón enfatiza en la mezcla cultural, además de incorporar a la figura del afrodescendiente en el ambiente artístico nacional como respuesta a la argumentación blanqueada de la academia. Igualmente, retoma el Pacífico como un paisaje apacible que, a su vez, concuerda como lugar común entre Costa Rica y Cuba.

De alguna forma, el artista traslada el proyecto cubano al costarricense y refleja la vida portuaria desde un enfoque étnico y recreativo. Añadido a esto, Jiménez asume la reflexión vanguardista europea, al apreciar en la década de los veinte la difusión de los lenguajes modernos como el cubismo. En su obra se refleja los pertinentes de este movimiento, por ende, las obras en estudio “Jugando en la playa” (1940) y “Tierra y cielo” (circa de 1940) guardan como referencia el estilo modernista. Miguel Rojas sugiere:

Es más, hay una obra que se llama “Mujeres en la playa” de Max Jiménez y hay una obra de Picasso que es exactamente la misma temática, las mujeres en la playa, sólo que Max Jiménez las hace negras y Picasso las hace como más blancas y más tipo griego. (Kohkemper, Mory y Vila, 2006, p, 148)

Juiciosamente como enfatiza Rojas³ las dos obras tienen un correlativo con la obra “*Dos mujeres corriendo en la playa* (carrera)” (1922) (Figura 2) de Pablo Ruíz Picasso. Es indiscutible la influencia del discurso moderno en la obra del artista, pues, subsiste concernientes del artista español, inclusive del artista italiano Amadeo Modigliani y la pintora brasileña Tarsila do Amaral. Sin embargo, Max Jiménez incorpora un énfasis étnico y paisajista. Si bien es cierto, que el referente de la pintura picassiana se proyecta en la obra de Jiménez; hay una



diferencia notable, puesto que el artífice costarricense reivindica el paisaje latinoamericano. Por ejemplo, la representación de los golfos de Nicoya en el fondo de la pintura.

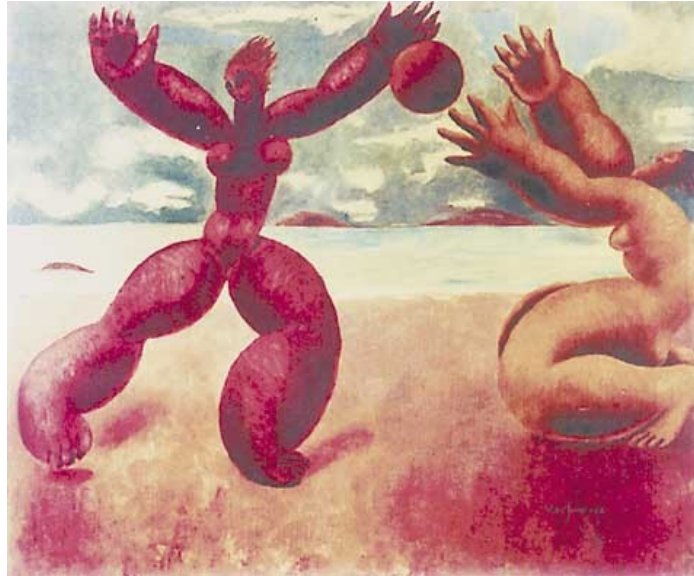


Figura 1: Max Jiménez Huete. 1940. Jugando en la playa. Óleo sobre tela. Colección: Jiménez Beecher



Figura 2: Pablo Picasso. 1922. Dos mujeres corriendo en la playa (carrera). Aguada sobre contrachapado. Museo Picasso, Paris, Francia



El puerto de Puntarenas se dimensiona como un área de recreación y atrayente turístico, aspecto que simboliza Jiménez. Además, es preciso recordar las múltiples anécdotas⁴ que guarda Puntarenas como sitio dominguero costarricense. Igualmente, las gigantes mujeres de origen cubano se mezclan con la atmósfera porteña de Costa Rica, la cual da como resultado un encuentro cultural por medio del escenario lúdico. Al mismo tiempo, como se mencionó al entrar el artista en contacto con los nuevos lenguajes de las vanguardias de la modernidad europea persiste una relación de estas en sus obras. No obstante, como apunta la historiadora del arte Ana Mercedes González (1999):

Aunque Max Jiménez nunca negó su admiración por Pablo Picasso, consideramos como muy simplista el relacionar su pintura con la del pintor español. Max Jiménez, por derecho propio, desarrolló una estética muy personal, vinculada más que todo con los mundos caribeños (p. 63).



Figura 3: Max Jiménez Huete. Circa de 1940. Tierra y Cielo. Óleo sobre tela. De la colección original de la familia

La obra “Tierra y Cielo” (Circa de 1940) (*Figura 3*) de Max Jiménez comprende la exploración de las raíces latinoamericanas, por consiguiente, proyecta una simbología étnica del afrocubano. También, persiste una



conceptualización en el nombre de la obra, ya que la tierra sugiere al arraigo cultural y el cielo como ascenso espiritual (ambos significados se ajustan a muchos rituales africanos). De igual forma, aludida dupla cielo/tierra es retomada en la literatura de Jiménez, por ejemplo, en el apartado “La pulga que aborta” del texto “Domador de pulgas” (1936) el autor⁵ señala respecto al cielo y la tierra lo siguiente:

Se fundó un control, del nacimiento, amor y muerte que las pulgas mortales aceptaron, de pulgas humanas, como ellas, pero que eran representantes de los poderes celestiales. Y ofrecían en nombre del Creador General, el cielo, que era un lugar a donde se llegaba con alas. Tal vez como los médicos tenían que ver, con dejar la tierra, y no con el pasaporte divino, nació la unión de los templos con las medicinas de patente. (Jiménez, 2006, p. 17)

Por otra parte, en “El Jaúl” (1937)⁶ Jiménez enfatiza: “El hombre de la carrera, Juan Chunguero, llegó a la máquina al mediodía. Ya la lluvia había entonado su canto furibundo. Tras una luz que pretendió secar la tierra, se deshizo el cielo en agua” (Jiménez, 2006, p.15). La metáfora tierra/cielo interactúa como lugar de encuentro, unión, entrada o salida, vida o muerte, a la vez, simboliza el puerto como acontecimiento que media entre dos elementos: el agua que acaece del cielo y la tierra como suelo firme de interacción humana. Así, el puerto constituye una aleación entre naturaleza y humanidad.

En síntesis, el artista abstrae la realidad latinoamericana, y en medio, de las influencias vanguardistas personifica la liberación de reprehensiones internas cuyo teatro es un puerto. Análogamente, se simboliza como un lugar de encuentro y mestizaje cultural, simultáneamente, un sitio de interacción lúdica para sobrevivir a la dura cotidianidad del entorno portuario.



El puerto como metáfora de trabajo

La obra “Pescadores de Cojimar” (circa de 1943) (*Figura 4*) de Max Jiménez es una pintura que representa el concepto de trabajo en la zona portuaria. En ese sentido, se desea aclarar que el marco geográfico es Cuba, no obstante, la temática afrodescendiente y la pesca tienen puntos de encuentro y lugares comunes con el puerto costarricense. Hecha esta aclaración se compara la pintura de Jiménez con acotaciones históricas e identitarias del contexto de nuestro país.

La obra de Max Jiménez se análoga a las vivencias sociales de un pescador de Limón, Matina, Manzanillo, entre otros. A este respecto, la figura negra interactúa como actor del trabajo portuario y es personificado con una actitud vigorosa, al tomar entre sus manos el producto de su labor. Las manos que representa Max Jiménez personifican la dura faena y un recurso literario que retoma también en su poesía. Por ejemplo, en el poema Manos (uno de los estribillos) el artista señala:

Manos toscas de trabajo
manos de pobre salario,
manos que han sido estropajo,
deuda de progreso diario (Chase, 2000, p. 56).





Figura 4: Max Jiménez Huete. Circa de 1943. Pescadores de Cojimar. Óleo sobre tela. De la colección original de la familia

La realidad social del afrodescendiente se caracteriza por la convivencia con el mar, por ende, la exposición al sol demanda un quehacer fuerte y fatigoso. Del mismo modo, no hay garantías de trabajo y se carece de la protección gubernamental. Es primordial recordar que la inmigración de afrodescendientes a Costa Rica se da por la apertura del ferrocarril y los enclaves bananeros. No obstante, la crisis de 1929 desfavorece dichas condiciones y se crea el desempleo generando rivalidad y prejuicios al trabajador afrocaribeño. Justamente:

En este contexto, el sentimiento anti-negro por primera vez se volvió ampliamente difundido y virulento entre los trabajadores bananeros mestizados. También, por primera vez, estos vieron a los afrocaribeños como una amenaza económica, pero sobre todo racial. Y a pesar de las élites costarricenses se habían opuesto con anterioridad a la inmigración afrocaribeña sobre bases racistas y nacionalistas no se habían evidenciado hasta mediados de la década de 1920 sentimientos o acciones abiertas en contra de afrocaribeños entre los trabajadores bananeros costarricenses. (Senior, 2011, p. 57)



A partir de esta situación, la pesca se convierte en una actividad de supervivencia. Además, se crea una discriminación racial manifestada en la escasez de obra visual sobre la negritud. Max Jiménez legitima la cultura afro como deudora de una autenticación costarricense. De hecho, como se ha advertido la huella cubana queda arraigada en el artista y la rememora en la realidad social del afrodescendiente costarricense (el proceso de naturalización se da por el clivaje de 1948 y para ese entonces, el artista ya había manifestado su posición visual respecto a la afrocaribeña).

Por esta razón, la obra “Pescadores de Cojimar” (circa de 1943) abstrae el concepto de puerto como un sitio de ajetreada cotidianidad, igualmente como enfatizan las investigadoras Barrionuevo y Guardia (1999) la obra del artista posee una connotación cultural y otra simbólica (p.16). Por un lado, la vivencia cultural en Cuba y, por otro, la construcción simbólica de la *otredad/negritud* poco reconocida en la memoria histórica del costarricense.

Adicionalmente, el lenguaje artístico que manifiesta Max Jiménez en la conceptualización de los pescadores involucra una gestualidad imponente, corpulenta y majestuosa. Son cuerpos expresivos que proyectan identidad tras la marginalidad, la exclusión y la discriminación. El artista abstrae el cansancio del trabajo, pero lo conjuga con la vitalidad y la energía de cuerpos agigantados-dignos de representación-. Así:

Los hombres y mujeres del pintor son la representación de fuerzas telúricas debido a la pesantez de sus cuerpos que asemejan troncos de árboles y cuyas manos parecen raíces buscando unirse a la tierra; son seres que habitan un espacio sin tiempo, a la vez primitivo y moderno. (Alvarado, 2002, p.44)

Con respecto a lo antes mencionado, el referente afrocubano se conjuga con la realidad social y se muestra la crueldad del discurso blanquecino. Dicho ambiente es semejante a las vivencias de grupos afrodescendientes en el territorio costarricense, donde la pesca se convierte en el único mecanismo de subsistencia



tras haber sido explotados en las plantaciones bananeras y la construcción de la línea férrea.

En ese sentido, Max Jiménez introduce las regiones portuarias como escenario de la fuerza laboral afrodescendiente. Aparte, somete su texto visual a una manifestación social, pues reflexiona sobre la dura labor, al mismo tiempo de dignificar las zonas costeras. Además, incorpora figuras poco personificadas en el contexto costarricense, y de esta forma, reivindica la diversidad cultural.

Al final la propuesta pictórica del artista manifiesta una *estética intercultural* en donde el puerto se convierte en el receptáculo representativo de citada experiencia. Conjuntamente, representa un lugar de encuentro en conjunto con la interacción musical y dancística por medio de las comparsas. Al mismo tiempo, genera una manifestación cultural poco valorada por el costarricense.

El puerto y su sentido carnavalesco

Una festividad étnica afrodescendiente que representa Max Jiménez es la celebración del carnaval. Es importante aclarar que el artista no simboliza la fiesta, sino que su principal interés radica en la figuración de los personajes que conmemoran la alegría, la música, la danza, la comida, entre otros. Justamente, la obra "Mirando pasar las comparsas" (circa de 1942) (*Figura 5*) representa dos espectadoras de un festival carnavalesco.





Figura 5: Max Jiménez Huete. Circa de 1942. Mirando pasar las comparsas. Óleo sobre tela. Colección: Jiménez Beeche

Es fundamental señalar que dicha festividad deviene de un sentido profano, es decir, usualmente su celebración se da antes de la Semana Santa. De acuerdo con Mijail Bajtín es una fiesta que tiene su origen en la Edad Media cuyo elemento esencial es la risa, la parodia y lo burlesco, entonces:

El principio cómico que preside los ritos carnavalescos los exime completamente de todo dogmatismo religioso o eclesiástico, del misticismo, de la piedad, y están por lo demás desprovistos de carácter mágico o encantatorio (no piden ni exigen nada). Más aún, ciertas formas carnavalescas son una verdadera parodia del culto religioso. Todas estas formas son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana (Bajtín, 2003, p. 9).

Incluso, prevalece un principio activo y pasivo de quienes concurren al carnaval, visto que todos los participantes interactúan en un juego divertido que implica el goce en medio de la plenitud del pueblo, y de ese modo, acontece su carácter popular. Igualmente, es preciso señalar que Max Jiménez retoma la festividad cubana, dado a que la fisionomía de las representadas se adecúa a las



mujeres afrocubanas. A este aspecto, se proyecta la fiesta de un carnaval tropical, exótico, la cual como enfatiza Santana (2008) se fetichiza una identidad exuberante, entremezclada con la rumba y la ilusión (p. 130).

Uno de los elementos característicos de la pintura “Mirando pasar las comparsas” (circa de 1942) es la abstracción del sonido. El artista asume un tipo de plasticidad sonora⁷, ya que la obra manifiesta el ritmo de las comitivas musicales. En este caso la música adquiere un insumo simbólico pues apunta a la liberación y la abolición de las clases sociales, dado a que todos en comunidad disfrutan del ritual como una parodia enajenante de la cotidianidad.

El carnaval homogeniza lo cultural, así las espectadoras de las comparsas que pinta Max Jiménez disfrutan de la parodia y la efervescencia de una alegría compartida por el pueblo, juntamente, de interactuar como partícipes de una fiesta burlona, sarcástica y cómica como punto de encuentro cultural. También, los colores, las formas estilizadas y el asombro del desmedido carnaval se proyectan en las dos figuras femeninas simbolizadas por el artista.

Asimismo, como se ha mencionado la labor pictórica de Max Jiménez Huete responde a una etnografía visual, por esta razón incorpora en su obra una psicología de las retratadas, por lo tanto, ellas asumen una posición de expectativa, espera y sorpresa al espectáculo que observan. Por consiguiente, la ventana se convierte en el marco de expectación y una salida interna a la participación del exterior ocurrente.

Por añadidura es primordial señalar que la obra “Mirando pasar las comparsas” (circa de 1942) evoca una rememoración cubana que también se vive en la zona caribeña costarricense. De acuerdo con esto, Meléndez y Duncan (2012) en el texto “El negro en Costa Rica” sugieren que:

El arte es para el negro una de las auténticas manifestaciones de cultura. La cultura del ritmo. Desde niños, las madres siembran en sus hijos el concepto de lo rítmico; luego conforme crecen, va a florecer en la mente y corazón del negro (p. 110).



De igual forma, la vestimenta alude a una identidad que se sincretiza con las manifestaciones musicales, de hecho, persiste una asociación rítmica entre el colorido y el sonido. Un tipo de sinestesia carnavalesca que incorpora elementos étnicos con la cotidianidad afrodescendiente. Correlativamente, el puerto se circunscribe como aforo carnavalesco, pues la festividad se asocia con el mar, el calor y el ambiente tropical.

Por su parte, al titularse la obra “Mirando pasar las comparsas” propone una agrupación carnavalesca que proporciona alegría en la comunidad portuaria participante. Según Vera Gerner (2011) en su tesis titulada “Las comparsas limonenses: un estudio de la relación entre la música y su contexto sociocultural”, destaca que el carnaval “constituye un espacio de encuentro multicultural que, más allá de ser un muestrario de culturas limonenses, ha facilitado la negociación de una identidad conjunta, llegando a ser un actor y un embajador de esta incipiente identidad limonense” (p. 39).

Ahora bien, es importante señalar que el carnaval limonense data en 1949, tiempo muy después de la obra de Max Jiménez, no obstante, como se ha enfatizado persiste en la gráfica del autor un encuentro con la Habana (Cuba) que se sincretiza en las prácticas culturales afro costarricenses. El sentido carnavalesco que introduce el artista involucra el encuentro cultural y visibiliza una etnia poco valorada en Costa Rica (muchas de estas obras son elaboradas en nuestro país).

También es asertivo subrayar que la proyección carnavalesca que sugiere Max Jiménez sobreviene de una participación, dado que las dos afrodescendientes disfrutan del carnaval desde las ventanas. El autor somete la fiesta desde la convergencia cultural, pues tanto los de afuera (calle) como los de adentro (hogares) se involucran en el regocijo, el baile y las pantomimas de la escenografía carnavalesca. Este *carácter-testigo* por parte de las dos mujeres sugiere un momento de tranquilidad y como subraya Gerner (2011):



No sólo las comparsas trascienden el desahogo como un acto espontáneo y convierten el desfile en una contrapuesta a su vida cotidiana, sino que también los *pintados* (espectadores que se manchan el cuerpo y la ropa con pintura y que se colocan al final del desfile para cerrarlo bailando, corriendo y tirando agua) se agrupan para literalmente “tomar la calle” con un comportamiento inadmisibles dentro de lo cotidiano (p. 46).

El puerto se convierte en un lugar de experimentación social, ya que, la expectación y curiosidad de las representadas aluden a la dinámica intercultural y, por ende, al cambio de sonidos, bailes, entre otros (el carnaval responde a un desfile de participantes locales e invitados). Igualmente, el artista personifica la sensibilidad de las dos mujeres ante un espectáculo que miran con atención.

A modo de conclusión

A raíz de la reciprocidad cultural entre Costa Rica y Cuba, Max Jiménez Huete asume el papel de un *etnógrafo visual* pues construye una representación híbrida tomando en consideración el aporte de la diáspora africana. El artista somete un discurso novedoso y poco reivindicado en las artes visuales costarricenses, de igual modo, conceptualiza el puerto como un lugar de encuentro, juego, diversión y ocio creativo.

La labor pesquera es proyectada en la pintura de Max Jiménez como *una estética laboriosa* que dignifica el trabajo humano. El puerto se constituye como un sitio que fomenta la cotidianidad en medio de la dura realidad. Por esta razón, el artista asume una reflexión social, pues destaca el brío, la lucha y la constancia de la asiduidad del afrodescendiente por suplir sus necesidades. Además, el pintor destaca la sonoridad, la alegría y la fiesta desde el teatro portuario. Todavía más personifica por medio de la expectación, la risa, lo caricaturesco y el ritmo de las comparsas que acompañan el goce del carnaval.

En suma, la obra de Max Jiménez Huete incorpora la noción de puerto desde una perspectiva *intercultural*. En ese sentido, asume elementos de la cultura afrodescendiente como representación pictórica. El artista se ocupa por



representar sujetos sociales poco valorados en Costa Rica y, de esa forma, confronta el mito blanqueado del discurso academicista. Así, el caribeño es personificado como parte de la etnicidad costarricense.

Notas:

1. Corresponde a la representación del paisaje idílico y del campesino costarricense. Esta construcción refuerza la invención de una Costa Rica pacífica y laboriosa. Además, se recalca el ideario de una igualdad socioeconómica que brinda tranquilidad al labriego sencillo.
2. Las académicas señalan que fue el artista español Víctor Patricio Landaluz, quien se interesó en la figuración afrodescendiente cubana afinales del siglo XIX e inicios del siglo XX. En seguida, Víctor Manuel García y Wifredo Lam representa la estética afrodescendiente con conceptos fundamentales de la cosmovisión negra (Alvarado y Rodríguez, 2015, p. 13).
3. Es importante aclarar que esta relación la establece el artista costarricense Miguel Rojas en el documental *“Max Jiménez: la clave de su pintura”* (2006). Además, señala que la obra del artista se titulada “Dos mujeres en la playa”, la autora del presente artículo ha verificado las fuentes y el nombre correcto es “jugando en la playa”.
4. Se recomienda consultar el texto de Elías Zeledón titulado *“El nacimiento de la ciudad de Puntarenas. Su historia, sus tradiciones y crónicas históricas”* (2017).
5. Recuérdese que al igual que la pintura, la literatura de Max Jiménez transgrede con temáticas poco tratadas en el contexto costarricense. En el caso del “Domador de Pulgas” Max Jiménez narra sobre una comunidad de pulgas polémicas análogo a realidades sociales. Asume la metáfora de cielo como lo permitido (lo natural) y la comparación de tierra como lo condenatorio (lo humano).



6. La metáfora *cielo/tierra* en el Jaúl presupone una analogía entre lo blanco y el negro, entre el discurso de la Costa Rica y el argumento vernáculo del indigenismo. De tal forma, “tras la luz que penetro la tierra” (entiéndase tierra/ indígena) “se deshizo el cielo en agua” (asumiendo cielo/blanco) se sobreentiende una metáfora del rescate de lo propio, es decir, nuestra esencia prehispánica frente a la invocación blanca que se deshace como agua.
7. La autora del presente artículo se refiere al concepto de plasticidad sonora como aquella habilidad artística de generar la idea de un sonido en un formato pictórico.

Bibliografía

- Alvarado, I, y Rodríguez, O. (2015). El negro (a) en la pintura y poesía de Max Jiménez. *Revista Estudios*, (30), pp. 1-21.
- Arce, C. (2015). Max Jiménez Huete: obra y pensamiento de un intelectual rebelde. *Repertorio Americano. Segunda Nueva Época*, (25), pp. 115-139.
- Bajtín, M. (2003). *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial
- Barrionuevo, F y Guardia, M. (1999). *Max Jiménez Huete. Catálogo razonado*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Chase, A. (2000). *Max Jiménez*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia de Costa Rica.
- Duncan, Q., y Meléndez, C. (2012). *El negro en Costa Rica*. San José: Editorial de Costa Rica.
- Gerner, V. (2011). *Las comparsas limonenses: un estudio de la relación entre la música y su contexto sociocultural*. (Tesis para optar por el grado de Máster en Música) Universidad de Costa Rica.
- Jiménez, M. (2006). *El domador de pulgas*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.



- _____. (2006). *El Jaúl*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Kohkemper, A., Mory, J., y Vila, C. (2006). *Max Jiménez las claves de su plástica*. (Tesis para optar por el grado de Máster en Comunicación) Universidad de Costa Rica.
- _____. (dirección y producción). (2006). *Max Jiménez: las claves de su plástica*. San José: Costa Rica.
- Santana, A. (2008). *Nosotros los más infieles. Narraciones críticas del arte cubano (1993-2005)*. Habana: CENDEAC.
- Senior, D. (2011). *Ciudadanía costarricense. El gran escenario comprendido entre 1927 y 1963*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

