

“Pescadores en Cojimar” Max Jiménez Huete (Óleo, 42 x 59 cm., circa 1943)

Por George García Quesada

Entre los meses de setiembre de 1926 y enero de 1927, las páginas del Repertorio Americano fueron el lugar de un memorable encuentro: una entrevista de Diego Rivera sobre las relaciones entre arte y política suscitó la respuesta de quien llegara a ser el principal artista de vanguardia en la historia de Costa Rica, Max Jiménez. Este, habitual en la revista de García Monge, discrepaba de las apreciaciones de Rivera sobre la primacía de la política en el arte, pero le daba un matiz al esteticismo romántico:

Eso de un arte revolucionario, cosa difícil me parece; más que destrucción popular, el arte moderno comprende un aislamiento artístico causado por la ignorancia de las muchedumbres. [...] Manifestación de aristocracia es la pobreza que rodea a los artistas, especialmente en América; si no gozan de especial apoyo monetario se mueren de hambre, a menos de trocar los pinceles creadores en brochas de oficio. [...] H]oy solo una aristocracia se concibe: viste de harapos y extiende suplicante mano en favor de apoyo; esa aristocracia, que lo es del alma, la llevan consigo los pobres artistas¹.

Podríamos entender que la queja de Jiménez se enfilaba en primer lugar contra la falta de un mercado en Latinoamérica para los artistas, pues las “muchedumbres” no tenían gusto para apreciar las obras. Pero no es aventurado pensar que situaciones más inmediatas para el autor motivaron por aquel entonces su breve y lastimera nota. El año anterior las dificultades económicas

lo habían devuelto a Costa Rica después de más de un lustro viviendo en Europa. Tras abandonar la carrera de negocios se le abrió la posibilidad de estudiar artes plásticas en París, así como de frecuentarse con artistas y literatos como Tamara Lempicka, Alfonso Reyes, Miguel Ángel Asturias, José Cardoza y Aragón y César Vallejo (con quien por un tiempo compartió su casa-estudio), entre muchos otros, tanto jóvenes como consagrados. También había expuesto cuadros y esculturas en galerías prestigiosas de París².

Como ingrata contraparte de esta decisión vocacional, su padre eventualmente le retiró el apoyo económico: el joven Max Jiménez ejemplificó el típico rechazo bohemio de los valores utilitarios burgueses en nombre de la creación artística, y el pragmatismo de su familia le devolvió amargamente el gesto. El capital simbólico cosechado en tantos años de creación y de parranda había quedado en harapos, y el “pobre artista” extendiendo su mano en busca de reconocimiento –y no solamente de tipo económico– en su tierra natal.

Un par de números después apareció la contrarréplica, también en el Repertorio Americano, mas no de la pluma del maestro mexicano sino desde el Perú, firmada por José Carlos Mariátegui³. La respuesta del Amauta, si bien consistía en un fragmento de su artículo “El artista y la época”, aparecido en la prensa limeña el año anterior, en octubre de 1925, parecía escrito pensando especialmente en las tribulaciones existenciales de Jiménez:

Entre los descontentos del orden capitalista, el pintor, el escultor, el literato, no son los más activos y ostensibles: pero sí, íntimamente, los más acérrimos y enconados. El obrero siente explotado su trabajo. El artista siente oprimido su genio, coactada su creación, sofocado su derecho a la gloria y a la felicidad. La injusticia que sufre le parece triple, cuádruple, múltiple. Su protesta es proporcionada a su vanidad generalmente desmesurada, a su orgullo casi siempre exorbitante⁴.

La contrarrespuesta de Jiménez, que puso punto final al intercambio, de nuevo evadió las consideraciones sociológicas de Rivera y Mariátegui, insistiendo ahora en que la creación artística era independiente de la condición de clase del artista. Varió, pues, ligeramente su planteamiento original, ya que en el nuevo artículo los artistas no eran solamente “pobres”:

Creo que no debemos mezclar la evolución social con el arte. Las manifestaciones del arte están marcadas por individuos [...] El artista puede vestir de oro o andrajos, el arte está en el poema, en el cuadro, en la sinfonía, en la estatua; son estas manifestaciones que marcan, si el artista lo merece, el paso de un individuo por la tierra que amó y sufrió más que los otros⁵.

La polémica Rivera-Jiménez-Mariátegui fue otra versión de la vieja discusión entre arte comprometido y arte por el arte. Pero la posición de Mariátegui estaba lejos de ser panfletaria. Su participación en los círculos literarios peruanos y su posterior experiencia como becado / exiliado en Europa lo habían formado en los pormenores de las vanguardias artísticas de la época. Esta afinidad ha quedado manifiesta en las páginas de *Amauta*, la revista por él dirigida, ilustrada con lo más novedoso de las artes latinoamericanas de su época⁶.

Tampoco podría caracterizarse la obra de Jiménez para cuando se dio la polémica como un mero regodeo esteticista. Tempranamente su mordaz prosa arremetió contra las imágenes más caras de la hegemonía costarricense, haciendo uso de incisivos recursos vanguardistas para criticar la estrechez mental de las urbes y la precariedad de la vida rural del país. Caracterizó así agriamente espacios y personajes en

los que percibía tradiciones anquilosadas, hipocresías normalizadas y violencias difícilmente disimulables.

Nos dice Chase que a partir de 1934 Jiménez retomó la lectura de varios intelectuales hispanoamericanos, Mariátegui entre ellos⁷. Si su obra narrativa se había enfocado en las vicisitudes vallecentralinas, a fines de los treinta su pintura se volvía hacia el Caribe, consolidando en su obra global –como lo había hecho el peruano en sus *Siete ensayos*– un contrapunteo de sierra y costa. Así, principalmente a partir de sus viajes a La Habana, retoma las formas corporales voluminosas que esbozaba desde sus días en París.

Pescadores en Cojimar es una de las pocas piezas de Jiménez en las que muestra personas trabajando. Aunque en general las pinturas de Jiménez tienen como su protagonista a la figura humana, en esta obra son igualmente preponderantes la naturaleza y su asimilación mediante el trabajo: muestra un pequeño y cotidiano ejemplo de la humanización de ese medio ambiente. Los brazos gigantes –influencia de Picasso que comparte con la *antropofagia* de Tarsilia do Amaral– son aquí instrumentos necesarios para manipular los enormes pescados.

Resalta en el cuadro una naturaleza desmedida, no solamente por las dimensiones de las presas, sino por la desnudez de los personajes y lo rústico de las escasas herramientas (cuchillo, redes y canoa) sobre el fondo con mar inquieto y cielo nublado y oscuro. No podría ser más marcado el contraste entre estas figuras costeñas de bronce y los pálidos hijos del jaúl en su conocido relato sobre las montañas vallecentralinas. Ambos casos comparten, empero, una naturaleza sobrecogedora, de meteorología amenazante, de exuberantes floras y faunas. Con todo, no hay en *Pescadores en Cojimar* una disonancia entre las figuras humanas y el entorno: los recios personajes se integran –orgánicamente, digamos– en ese ambiente, tanto por sus tonos opacos como por sus formas macizas y redondeadas.

Pescadores en Cojimar tuvo un destino muy a tono con la coyuntura latinoamericana de la posguerra. Prestado en 1948 por la familia de Jiménez para la Conferencia Interamericana en la capital de Colombia (evento en el cual se fundó, con explícitas motivaciones anticomunistas, la Organización de Estados

Americanos), la obra se quemó en 1948 durante las protestas del *Bogotazo*⁸. Otro célebre intelectual costarricense, también cercano al *Repertorio Americano*, Vicente Sáenz, estuvo en esa conferencia. Asistió, del mismo modo, un joven estudiante cubano que pocos años después se convertiría en figura mundial: un tal Fidel Castro.

Puede ser que nunca lleguemos a saber en qué medida la discusión con Mariátegui en el *Repertorio Americano* de mediados de los veinte pesó en el desarrollo del arte de Max Jiménez. Sin duda, las lecturas de este artista en la década 1930 desembocaron en la particular visión sobre América Latina plasmada en su obra pictórica a lo largo de la década siguiente. Al igual que la teoría e interpretaciones del Amauta, la de Jiménez no fue ni calco ni copia de las vanguardias europeas, sino testimonio de un diálogo productivo entre Europa y nuestra región. Este número de la Revista de Filosofía le ofrece a la persona lectora, precisamente, un dossier dedicado al estudio, de particular importancia y actualidad, de la obra mariáteguiana. Junto con estos textos, presentamos otros artículos sobre temas de ética y política, así como una nueva interpretación del *Parménides* de Platón, una de las obras cumbre de la dialéctica de la Antigüedad. El número cierra con dos reseñas de libros recientes sobre temas vinculados con varios de los artículos. Esperamos que este tomo sea, pues, de provecho para quienes, papel o pantalla mediante, a él se acerquen.

Notas

- * Este cuadro nos ha sido facilitado en formato digital por la profesora Ma. Enriqueta Guardia, lo cual le agradecemos profundamente. Ella es la fundadora de la Pinacoteca Costarricense Electrónica (PinCEI), donde se puede encontrar gran cantidad de obras de este país, y que se encuentra disponible en el hipervínculo: <http://www.artecostarica.cr/>
1. Max Jiménez, "Arte y proletariado", en *Repertorio Americano*, tomo XIII, 196.
 2. Alfonso Chase, *Max Jiménez*, San José: UNED, 2000, 165-166.
 3. Hace algunos años una latinoamericanista de la academia norteamericana hizo un recuento de las intervenciones de Mariátegui en el *Repertorio Americano*. Allí, la autora se refiere al apoyo de Mariátegui a la posición de Diego Rivera, pero no menciona en absoluto que para ello el Amauta polemizó con Max Jiménez. Una vez más, notemos la necesidad de pensar y narrar desde la periferia para evitar este tipo de invisibilizaciones. Roberta Fernández. "La presencia de José Carlos Mariátegui en el *Repertorio Americano* (Costa Rica, 1919-1959)". *Filología y Lingüística* XXV(1): 49-76, 1999.
 4. J.C. Mariátegui, "El artista y la época", en *Repertorio Americano* tomo XIII, 380.
 5. Max Jiménez, "Aristocracia del arte", en *Repertorio Americano* tomo XIV, 9.
 6. Véase Beverly Adams y Natalia Majluf (eds.), *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2019.
 7. Chase, *Max Jiménez*, 167.
 8. Floria Barrionuevo y Ma. Enriqueta Guardia, *Max Jiménez: catálogo razonado*. San José; Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999, 179.



