



Carlos Valenti

obra y vida







El avaro

India sobre papel
58,5 X 31 cms.

Carlos Valenti

o b r a y v i d a

Colección Dr. Manuel Morales

Portada: **La posesión** / creta sobre papel / 62 X 45,5 cm.

Página 5: **El niño del piano** / lápiz sobre papel / 20 X 15 cm.

Página 6: **Monseñor** / lápiz sobre papel / 52,5 X 50 cm.

1a edición: 2000

© Ediciones De Manuel Wroble

Diseño y diagramación: Bostin Castell

Fotografía: Daniel Chacón

Presentación

El interés principal de este catálogo es acercar a los guatemaltecos al trabajo de Carlos Valentí, un artista que en su breve existencia dejó una obra visionaria para su época. Las obras reunidas aquí corresponden al esfuerzo realizado por el doctor Manuel Morales (1874-1969), médico de cabecera de la familia Valentí Perilla, quien, además de su talento profesional, desarrolló un particular interés por la pintura. Esto lo convirtió en un importante coleccionista, especialmente de las obras de Carlos Valentí.

Manuel Morales fue amigo del intelectual catalán Jaume Sabartés, con quien compartiera el interés por organizar eventos culturales. En la década de los años veinte fue nombrado cónsul de Guatemala en Liverpool, Inglaterra, donde honró con sus servicios al país por más de veinte años. Durante su vida se complació mostrando a sus amigos e intelectuales su colección. A su muerte su hija, Ninette Morales, y su nieta, Brenda Lewis, dejaron de hacerlo con el objeto de protegerla. La casa de su propiedad, ubicada a un costado de la iglesia de Belén, en la Zona 1, cobijó por muchos años la colección conocida como *Doctor Manuel Morales*. En el proceso de modernización de la ciudad de Guatemala surgió una nueva construcción en la vecindad de la casa, la cual ocasionó filtraciones de humedad y severos daños sobre algunas de las piezas. Esto obligó a sus descendientes a construir un salón especial para albergar la colección, al que llamaron *Salón Valentí*.

La colección es, sin duda, un patrimonio único al proporcionar un espectro amplio de temáticas, contenidos y técnicas. Lo mismo dio pie para realizar la única exposición póstuma de Valentí, organizada por la Academia Nacional de Bellas Artes e inaugurada en 1928. Los cuidados para que la colección no se desintegre no puede entenderse sino como un esfuerzo extraordinario y la llave para que las generaciones de hoy puedan apreciar en toda su magnitud el genio de Carlos Valentí. En reconocimiento de este gesto la colección sale nuevamente a luz, restaurada y protegida debidamente, para que los estudiosos, amantes del arte y la historia de nuestro país, puedan acercarse a uno de los eslabones más importantes del desarrollo del arte moderno de Guatemala. Para tal ocasión se ha editado el presente catálogo, el cual contiene importantes ensayos sobre la obra de Valentí y una amplia documentación fotográfica de las obras. Debe de mencionarse que la identificación de las mismas ha variado a través del tiempo, de acuerdo a listados proporcionados por los herederos, que registran nombres distintos y probablemente no adjudicados por el mismo Valentí.

Este documento atiende a un carácter único, no sujeto a decisiones improvisadas. Su producción no hubiera sido posible sin el Aporte para la Decentralización Cultural, ADESCA, a quien agradezco. Asimismo a Silvia Lanza y Guillermo Montano. Y de una manera especial a Rosina Cazal, por su apoyo constante e incondicional.

Luis Villacorta



Carlos Valenti, el artista multilingüe

SILVIA LANZA

Al principio de siglo la capital de Guatemala no era más que unas cuantas casitas de tierra de las cuales el entonces presidente Manuel Estrada Cabrera se creía el dueño. Nada se podía hacer a espaldas del dictador que se lo arreglaba para contar, en toda la esfera de la sociedad con un reconocimiento que lo hacía el día de los acontecimientos de estos en el país.

Por ello, resulta extraño que con esta reprensión los jóvenes creativos no se repliegaran y, por el contrario, aprovecharan el momento para convertirse en una de las generaciones más trascendentales del arte guatemalteco en todas sus ramas. De esta cascada de artistas surgieron nombres como Carlos Wylid Ospina, Rafael Arévalo Martínez, Agustín Irujo, Alberto Aguilar Chacón, Alberto Velásquez, Rafael Rodríguez Padilla, Carlos Mérida y Carlos Valenti. Entre éstos, sin embargo, artista que parte antes de que la primera lo abandone. Tal vez ahora es nombre algo poco, pero la calidad de su obra, la genialidad que demuestra en cada una de sus creaciones, son una prueba clara que su prematura muerte dejó un vacío enorme en la plástica nacional.

Aunque su nacimiento fue en París, el 13 de noviembre de 1898, Carlos Mauricio Valenti Perillat, Regó a Guatemala con apenas tres años. Fue el tercero de tres hijos. El mayor, su hermano Emilio¹ y la segunda su hermana Blanca. Su padre Carlos Valenti Sore era de nacionalidad italiana y su madre Helena Perillat Bottonet, francesa. Se padre fue el primero en llegar a Guatemala en 1896, por invitación de José María Reyes Barrios a quien había conocido en Europa. Posteriormente, lo sigue la familia en 1897, para ubicarse definitivamente en Guatemala. El padre de Valenti, decidió poner una pequeña peluquería en la 5a. Calle entre 5a. y 9a. Avenidas de la Zona 1, que luego pasó a ser el Cine Valenti, el primero en el país.

Mientras tanto, la familia Valenti-Perillat se acomodó a su nuevo hogar y el joven Carlos Valenti creció bajo el poderoso cuidado de su madre. Su vida fue normal pues sus estudios primarios los hizo en el Colegio Villanova (22 Avenida y 1ra. Calle Zona 1, España) y se graduó de bachiller en el Instituto Normal para Varones. En el interés, aprendió a tocar piano bajo la tutela del músico nicaragüense Heriberto Alvarado, pero sus esfuerzos sólo fueron apreciados por un pequeño círculo de personas, por su familia.

Su hermano Emilio se convirtió, sin proponérselo, en el rubro que lo une a las artes plásticas. Porque debido al entusiasmo que Emilio fue demostrando en el desarrollo de sus clases en la Academia de Bellas Artes, dirigida por el escultor venezolano Santiago González, que a los quince años decidió abandonar la música y dedicarse a las artes plásticas. Pronto dio muestras de su talento, hasta llegar a superar a su maestro.

Pero, fue fue sólo el primer cambio que cambió la vida del joven artista quien poco a poco se va involucrando en el ambiente bohémio de la época. Entre 1905 y 1906, aún bajo la guía de Santiago González, Valenti y sus amigos comenzaron a un hombre de setenta y cinco años que había dejado su natal Barcelona, para enseñar a su hijo materno, Francisco Gual, en un negocio de ultramarinos llamado El tigre ubicado en el Portal del Comercio. Se trataba de Jaime Subarés Gual, amigo de toda la vida de Pablo Picasso y posteriormente su secretario. Para los novatos creadores, la llegada de Subarés era como una ráfaga de viento fresco y abridor de este español, de galán y mediana estatura, se creó un grupo de amigos por aprender, aunque fuera por tentativas personales, de los movimientos artísticos entonces en boga en Europa. Entre muchos los hablaba de la revolución de la pintura y los nuevos lenguajes del impresionismo y otros movimientos como el del mismo Picasso, que entonces empezaba a indagar en el cubismo.

Con Subarés, Carlos Valenti ingresó a un nuevo mundo, y dejó de ser espectador para convertirse en protagonista. Por ello, cuando Subarés decidió mudarse a Quetzaltenango en 1910, el grupo formado por Carlos Wylid Ospina, Rafael Rodríguez Padilla, Rafael Arévalo Martínez, Rafael Vela Gómez, los hermanos de la Rosa y Carlos Mérida, no se desmoronó. Por el contrario, empezó a girar alrededor del vínculo Valenti, quien acicateado por las duras críticas de Subarés, empezó a poner a prueba su talento y se lanzó a una constante experimentación tanto en técnica como en temas.

El perfeccionismo fue parte de su personalidad y por tal razón se negó a firmar la mayoría de sus obras, porque por alguna o otra razón éstas no lo convencían. Lejos estaba de saber, que con tantas letras, botones y correcciones la perfección estaba cerca. Cada trazo fue parte de un paso más hacia la muerte. De allí se pasó por pintar cuando estaba en su último momento, agudo, católico, pensativo. Nada escapaba a su vista, la cual por sus problemas con la diabetes se iluminó gradualmente y se convirtió en la causa de sus depresiones, las cuales se acentuaron al regresar su padre a Italia, tras el fracaso de su barbería y el cine. Con lo cual, hacia 1914, Carlos Valenti se quedó viviendo únicamente con su madre en una casa situada en la 5a. Calle "A" 540 Zona

1. La salud de doña Helena se deterioraba y Valentín subdesarrolla la carga y se ponía las horas a su lado, hasta su fallecimiento en febrero de ese año.

Debido a que el joven Carlos Valentín no tenía el poder económico para sostener el sólo el hogar materno, aceptó trasladarse a la casa de su hermano Emilio, en la 5ta. Avenida y 12 Calle, en donde le cedieron dos habitaciones. Una de ellas fue destinada a su taller de pintura, localizada en un segundo piso. Allí, el grupo de amigos se volvió a reunir para realizar sus tareas de labores, las cuales llegaron a causar a Emilio. Por el mal carácter de su hermano Carlos se ve obligado a aceptar la hospitalidad de su hermano Blanca, quien lo consensó a que se trasladara con ella a su casa ubicada en Los Arcos, Zona 14, en donde se hospedaría hasta principios de 1912, mismo año en que logró cumplir su sueño de viajar a Europa.

En así como el 29 de mayo de 1912 cuando se embarca después de la ruptura del Tercer, acompañado de su inseparable amigo Carlos Mérida, a quien consensó de cubrir la manutención para ampliar sus estudios de música, se embarca en el buque Odeón y pagó cien dólares por el pasaje hasta París.

El grupo estable de amigos decidió acompañarlo hasta Puerto Barrios, en donde los dieron una despedida despedida. Nueva impresión que esa sería la última ocasión en que volverían a ver a aquel joven de cabello castaño claro, un tanto largo, ojos solitarios, labios bien trazados, vestido siempre con un pulcro traje oscuro, estatura de poca leve y físico flexible en el momento de alta edad. Todo un príncipe de Orange, como Arriola acostumbraba a llamarlo.

El viaje del inicio, Valentín dejó atrás la melancolía del adolecer y se dedicó a disfrutar del viaje. El primer puerto fue Panamá, luego las islas San Thomas, Guadalupe y Trinidad hasta que después de veinte días en el mar llegaron al puerto de la Haya, en Francia. Y después, el encuentro con la ciudad natal, perdida en los recuerdos de su niñez, y el silencio materno, el cual habitaba a la perfección y le permitió convertirse en el guía de su amigo Mérida. *Una vez en la calle quedamos absortos, sorprendidos, atónitos ante el París actual: todos conversaciones ligeras que se le abría espontánea, solerías, apasionadas.*¹

Se instalaron en el edificio número 52 de la Rue des Fosses Saint Bernard, una modesta pensión cercana a los jardines de Luxembourg, a pocos cuadras del Museo Lavoisier, de Saint Denis, del Boulevard des Michels y Montparnasse. La habitación que compartieron era amplia y alegre, contaba con una mecedora, por lo que Valentín se instaló en el sofá de abeto y Mérida en el de arce.

A los pocos días de haber llegado a tierra gala, visitaron a Pablo Picasso para entregarle una carta en la cual su amigo Jaime Sabartes lo invita a venir a Guatemala. Un país tropical con una cantidad de luz y muchos momentos por descubrir de una civilización antigua. Asimismo, le pide que se incorpore una academia o un museo para que imparta clases de pintura a Valentín.²

Por esta razón, Valentín ingresó al taller de Cornelius Van Dongen y Mérida al Conservatorio Nacional de Música. En París se involucra con la vida bohemia de la localidad, concierne a Braque, a Juan Gris, Leger, Mattise, Diego Rivera, a Modigliani y a Mondrian. Valentín se adhiere al conocimiento de las diferentes corrientes artísticas que visitan el país. Además se volvió visitando el Museo del Louvre.

Sin embargo, los sueños originales de ambos amigos quedaban truncados porque, al poco tiempo Mérida descubrió que padecía una enfermedad y debía abandonar la música. Aunque, encuentra una paz en la pintura. Por su parte, Valentín comenzó a notar que su enfermedad perjudicaba cada día más su visión y el ruido le irritó que disminuir y se aleja totalmente de la pintura. Tal situación lo llevó en la depresión, al extremo de demostrar indiferencia hacia el estilo de vida que hasta ese momento llevaba. Su amigo Mérida, ignorante de su estado, lo animaba a continuar a su inquietud artística, pero Carlos Valentín languidecía y se perdía en la oscuridad de la auto-compasión.

En final sus amigos, como lo ha sido el de sus hermanos. Un 29 de octubre de 1912, cuando iba en el barco según su vida. Valda Valentín sepulcro en su libro una narración del propio Mérida en la cual dice:

En mi taller estaba trabajando en la escuela todos los días, cuando me paré de su asistencia al no verle frente a su caballete, ante el cual se había sentado una hora antes... Llegué y me detuve ante la puerta, dudando cuenta de que la ventana de su caballete estaba cerrada. Se sentaron sobre el caballete como solía hacerlo siempre que regresaba de la calle... Iluminado con el sol, estaba en la cama con un mosquito en la mano, que se había dispersado en el momento.

Sus amigos se unieron para enterrarlo en el cementerio de Montparnasse en una tumba y fueron muchos de noviembre de 1912. La noticia no se hizo esperar en Guatemala, en donde sus amigos le realizaron homenajes públicos. Algunos de ellos, como el

de Carlos Wlad Dajava y Antonio Torres, fueron investigadas por el Distrito de Centroamérica, en donde se vio-se resultando sus datos de altura uno o dos centímetros de ser humanos.

Alora, a casi un siglo de distancia, lo único que queda es tratar de descubrir por medio de sus pinturas la esencia de aquel ser que aunque tuvo un breve paso por la vida, dejó una huella que a veces pareciera humana, pero que aún la ha en contra del implacable cielo.

Notas

1. Dajava es el padre de Wlad Dajava, autor del libro "Carlos Wlad: aproximación a una tragedia". Dajava Wlad, además, fue propietario de una casa pequeña que recibía algunas ocasiones visitantes para el Distrito de Centro América.

2. Wlad Dajava, "Carlos Wlad: aproximación a una tragedia", Herederos Centroamericanos, 1981.

3. Enrique Ortega, "Carlos Wlad", Ediciones Acahuá, 1981.

Referencias Bibliográficas

Torres, J. Antonio, Distrito de Centroamérica, 1912.

Torres, Wlad, "Carlos Wlad: aproximación a una tragedia", Herederos Centroamericanos, 1981.

Wlad Dajava, Carlos, Distrito de Centroamérica, 1912.



Carlos Valenti ante la modernidad

R O S I O C A S T I J I

*A este joven artista, tan bellamente
vestido, blanco el traje y la gorrión,
Mancha la tez, envuelve en las posiciones
el oro rojo de su cabellera.*

Manuel Machado

Para Carlos Valenti es irracional el nombre de un ser mítico e triangular, con un fin trágico en una habitación solitaria en París a miles de kilómetros de su patria. Como un sueño lejano, este hecho, hasta ahora inexplicable, puede sugerir el por qué su memoria generalmente se asocia a la de una figura lejana y extraña en la historia de la plástica guatemalteca. Si a esto añadimos que las biografías sobre la época en que vivió insisten en situarlo como creador de una obra inconclusa, podríamos encontrar la respuesta al por qué se ha establecido —como un cliché— la idea de que Carlos Valenti fue aquel artista que no tuvo suficiente tiempo para demostrar de lo que era capaz.

No obstante, haciendo un esfuerzo por ver más allá de esta especie de sentencia y arrojando los datos que existen sobre su obra, finalmente podemos iniciar a cuestionar esta afirmación. A pesar de su abrupto fin quedan valiosos hitos que sugieren el origen de una obra que se configura como un estabán imprescindible para entender los principios del arte moderno en Guatemala. De ésto es la concreción del doctor Manuel Morales, a través de la cual nos acercamos a una oportunidad única, que trasciende cualquier afirmación que implique la idea de una obra inconclusa. Es así como esta publicación y la muestra que la acompaña, constituyen un nuevo intento para corroborar el legado de Carlos Valenti, un artista dotado de un innegable talento —y, a pesar de las reprensiones morales y los convencionalismos de una época perfilada por una dictadura, llegó a desarrollar una de las obras más importantes para la historia del arte del siglo XX.

Todo esfuerzo histórico-artístico atiende a ese mismo fin por ansioso a dilucidar el comportamiento de nuestra historia, aún cuando sus piezas sean todas de lados rectos. De ahí que, para comprender lo significativo del autor en el desarrollo de la plástica guatemalteca, el presente ensayo recurre a los nombres de personalidades menos conocidas como las de Carlos Mérida, Jaime Sabartés o Rafael Arévalo-Martín. Asimismo, a obras de los artes visuales de Occidente que perduran en el conocimiento colectivo universal y que son cruciales para la comprensión del autor que nos preocupa. A ésto se suma la revisión de los escritos e investigaciones que existen sobre Carlos Valenti, especialmente de obras biográficas como la de Waldi Valenti editada en 1981. Sin embargo, hay que tener presente que estos estudios no parecen liberarse del yugo de lo anecdótico y de un ordenamiento de la producción del artista a partir de un ejercicio de acomodamiento bajo los nombres —o etiquetas— de los movimientos artísticos europeos de aquellos años. A través de un nuevo acercamiento, insistimos en profundizar en las influencias externas de la época en la misma medida que en el contexto local. A manera de formular nuevos enfoques sobre el aporte de un artista como Carlos Valenti, es necesario partir de su propia generación y los eventos culturales tan diferentes como específicos de la Guatemala de principios de siglo.

Formación y contexto

Lamentablemente las obras de Carlos Valenti registran escasos datos o fechas de ejecución, por lo que se hace difícil adjudicarles un orden cronológico. Sin embargo, observando en conjunto la obra de Manuel Morales, de inmediato se establece la posibilidad de rastrear las piezas por técnicas y temas que, a su vez, revelan diferentes momentos de su desarrollo creativo y etapas de experimentación formal, las cuales se despliegan en escasos diez años. Esto permite hacer relaciones y determinar un orden de época, entre aquellas piezas que indican etapas de aprendizaje frente a los modelos de maestros y aporte.

Considerando como referenciamiento, las obras que se citan como testimonio evidencian un acercamiento a través de los modelos académicos europeos basados en métodos tradicionales, los cuales abundaron en toda América. Estos modelos se

registran en un significativo número de apuntes realizados con técnica como el carbón sobre el grafito, los cuales, generalmente, son estudios del docente bien ejecutados y acompañados por la firma del autor en caracteres caligráficos de rasgos exagerados. Hay que tener que sus dibujos y grabados no tienen nada de original, más bien evidencian gran semejanza con biografías que se reproducen en libros de la época o bien en el apunte tomado de figuras vaciadas en yeso. Esto demuestra que el concepto de realidad que aprehendían los escultores académicos de arte era entendido a través de la ejercitación sistemática de los trazos y, como los griegos, un ideal de belleza clásico, fundado en los rasgos generales más que en los particulares.

En este punto hay que considerar que Valentín, al ingresar a la Academia de Bellas Artes durante los primeros años del siglo XX, según Wálde Valentín, contaba con casi sesenta años de edad. Para entonces, el gusto por los modelos escultóricos franceses era una tendencia general y todo lo que significaba Europa era seguro la legitimidad de la educación artística. Esa herencia y pensamiento cultural fue palpable en los intereses del general José María Reyes Heróles, quien a raíz de su sucesión en la presidencia de convertir la ciudad de Guatemala en un pequeño París. O en la elección del dictador Manuel Estrada Cabrera quien, en el mismo año contemporáneo y su visión decadelista, ordenó construir monumentos en forma de templos que se erigían su apogeo personal hacia la diosa Minerva. Y los cuales, rápidamente, se convirtieron en el eje de la vida social de los guatemaltecos de principio de siglo. Su presencia representaba más que el capricho de un dictador. Era el signo de fondo perfecto para una sociedad que exhibía una cultura hegemónica y profunda una sana ilusión de progreso. Pero, justo detrás del mismo vértice, se escondía una cultura subterránea sumida en altos índices de pobreza.

Impresionismo y paisaje

En el mundo artístico que vivían muchos habitantes de la capital de aquellos años surgió uno de los principales motivos de la obra de Carlos Valentín, el cual se definió fuera de las cuatro paredes de la academia y al estar en contacto con el entorno natural. Es precisamente en la pintura de paisaje al aire libre donde encontramos a un Valentín apacible y en sintonía con una figura sencilla de sus últimos días. La armonía del color y el proceso de simplificación de sus pinceladas evocan el espíritu que motivó la escuela Impresionista. Sin embargo, ésta se plasma en la forma que el artista aplicó las pinceladas más que evidenciar un interés científico por los cambios de la luz y el registro de sensaciones visuales, los cuales se reconocen como dos de los pilares de la escuela francesa. Mientras que Monet se enfocó por reproducir sus impresiones buscando por captar los efectos más luminosos, Valentín encontraba una satisfacción por la esencia sencilla. Sin proponérselo grandes veces ante el paisaje, su experiencia se reducía a salir al campo con sus herramientas y buscar una escena para tomar apuntes antes que manifestar gran admiración por el mismo. De hecho, si se hace una breve comparación con los paisajistas latinoamericanos de aquellos años, los paisajes de Valentín vienen a ser la antítesis de los panorámicas grandilocuentes que el artista mexicano José María Velasco, o de la admiración que profesaron por el paisaje salvaje y remoto de los artistas viajeros europeos a América. Más bien, su experiencia como paisajista quedó plasmada en letras que profieren de medallas minutas. Con sus trazos inestablemente hábiles, produjo una serie de pinturas que evocan una atmósfera romántica. Y, en la encarnación sencilla de parajes bucólicos y generalmente solitarios, se reconocen los antiguos Panteón de Cometa, el Cerro del Carmen, así como grupos de árboles y celajes de lagunas no identificados por el artista, pero todos ellos asociados al entorno de la ciudad de Guatemala de principio de siglo.

Siempre ha sido difícil diagnosticar si el artista tuvo un conocimiento directo del Impresionismo. Es cierto que puede definirse un puente de conocimiento a través de su contacto con el maestro Santiago González, el cual podría explicar la orientación del joven Valentín hacia esta escuela. González era un connotado escultor venezolano que viajó a Guatemala para cumplir con el encargo del presidente Manuel Estrada Cabrera de diseñar y ejecutar el templo del tiempo dedicado a la diosa Minerva, antiguamente situado en el paso del Hipódromo del Norte. Al tiempo que Santiago González realizaba estos encargos compartió su tiempo como maestro de arte. Uno de los capítulos de la formación de González se relaciona con una estancia en París y su asistencia al taller del escultor Augusto Rodin. Es más, ciertas características de una de las pocas pinturas que ejecutó en Guatemala, un busto del escritor José Reyes Heróles, indican que González era un conocedor del Impresionismo que, para entonces, ya era más que un movimiento aceptado en Europa.

Pero, por contrastar, debe tomarse en cuenta que en América el Impresionismo y el Postimpresionismo apenas incidieron en las artes visuales. En la historia se registran excepciones como el artista mexicano Clausell, el colombiano Aníbal de Santa María y el uruguayo Carlos Noya. Más bien, cuando la escena artística de América comenzó a familiarizarse con esta escuela, la mayoría de sus artistas se volcaron a movimientos más radicales o caminos completamente distintos al del Impresionismo, hecho que define la entrada del arte de América Latina a la modernidad.

A pesar de la posible conexión de Carlos Valentí con el Impresionismo a través de Santiago González, lo notable de sus pinturas es la evolución de su técnica al óleo, su firmeza y rasgos definitivamente personales. Los mismos aparecen en buenas ejemplos de retratos, de los cuales cabe mencionar el retrato de Jaime Sabarín, la obra titulada *Odiseo* y una interesante pintura de una ruta desolada. Esta última es una excelente muestra de la maestría que alcanzó Valentí en el uso de la luz. Pero si algo es admisible son sus temas de gran precisión, que persiguen la esencia de las figuras y aportan un aire sofisticado a sus personajes. Además de las pinturas, esta visión, de carácter experimental, se presenta en dibujos a crayón o siempre sobre papel que recuerdan de inmediato la obra de Théophile Gautier. Sin embargo, la coincidencia se limita a la capacidad de ambos artistas en representar el movimiento a través de trazos planos y audaces. Mientras que Théophile Gautier partió de los cuadros publicitarios y consiguieron su interés en las complejidades de los personajes de la vida nocturna parisina, Valentí detuvo su mirada sobre temas rurales y personajes de la época, especialmente relacionados con la vida cultural de Guatemala. Su repertorio giraba en torno cotidiano o concentraba su atención en los temas teatrales.

Inciden las generacionales

Definitivamente las obras que corresponden a los primeros años de producción son de un claro conservador. Y la inmediata adopción de una línea más académica, hallada del gusto del artista y su adopción de importantes posturas contra corriente. Pero, para comprender este proceso, que alcanza alrededor de diez años, debe mencionarse dos relaciones que fueron claves para Valentí, la primera se refiere al grupo de artistas e intelectuales marginales de la década de los diez. La segunda se concentra en la figura y personalidad excéntrica de Jaime Sabarín, el intelectual catalán que residió en Guatemala desde 1886, y quien viajó a España en 1917 para convertirse en secretario de Pablo Picasso.

Además de la influyente personalidad de Jaime Sabarín y del grupo de intelectuales, existe un hecho decisivo en la formación de Valentí. Según los testimonios de los artistas que frecuentaban este círculo, uno de los procesos personales más profundos de Jaime Sabarín era un grupo de pinturas de Picasso. De acuerdo a la época, en diferentes estudios se ha concluido que las mismas pertenecen a la época azul del joven español. A pesar que para entonces era imposible tener una idea exacta de su importancia y trascendencia en el futuro, el hecho asumido como un pequeño acontecimiento. De la misma manera en que la obra de Rabén Dario proyectó el inicio de un camino sin retorno en los poetas locales, estas obras eran un equivalente para los pintores, como pieza clave para entender que fuera de las fronteras nacionales la pintura se encontraba en una importante metamorfosis. A pesar que en Carlos Mérida los frutos de esta relación intelectual y visual serían palpables hasta después de su estancia en París y retorno a Guatemala en 1915, en Valentí dio paso a una obra que plasmó su introspección.

En verdad, la existencia de este círculo de intelectuales, de cierto modo cerrado, fue algo fuera de lo común para el medio y de gran valor para los artistas. Y, a pesar de las visiones provincianas que persistían en la sociedad guatemalteca, es un hecho que ayudó a trascender la idea generalizada que, para entonces, el medio fue totalmente ajeno a lo que sucedía en el exterior o que no fue capaz de tener una visión más amplia de las cosas. Es cierto que la época registra pocos nombres. Sin embargo, ya se apreciaba la obra catalán de Rafael Arévalo Martínez. En la escultura y la pintura, Rafael Vela Glöcher y Rafael Rodríguez Padilla daban muestras de una vanguardia insuperable y prometedora.

Entre 1900 y 1910 el Modernismo vivió sus últimos años. Pero el efecto sobre la creación de estos artistas plásticos se inscribió a través de sus predilecciones por temas que perduraban en lo simbólico o lo mítico, produciendo un perfecto paralelismo con la obra de los escritores modernistas locales o extranjeros, quienes reflejaron el afán por crear un nuevo lenguaje lleno de objetos precisos, la vida de época desaparecida, el resaca la novela histórica o la crónica de experiencias de alienación y locura, y la descripción de ambientes de refinada bohemia a menudo idealizados líricamente. Ahora bien, en Valentí la lógica de sus obras es la de las palabras. Se vincula de mejor manera a las vacilaciones del postmodernismo. Como resultado, en su caso, es mejor hablar de una obra excéntrica, producto de un paulatino y decidido ensayo consigo mismo.

El enigma de El beso

Uno de los ejemplos más importantes de la obra de Carlos Valentí es, sin duda, la obra titulada *El beso*, realizada en 1911. Esta pintura en su realización provoca la idea de que el desvirtuado vigor de la obra de Valentí era la abstracción y, en consecuencia, una pintura de corte expresionista. Desde un paso a la vez, la imagen y el tema de esta pintura desencadenan más datos de lo que se piensa. En primer lugar la pintura en sí establece relaciones inmediatas con uno de los temas clásicos del arte donde se reconoce un alto contenido simbólico. El tema del beso, y sus similares, es recurrente en la obra de artistas de distintas

épocas, lo por ello que no es extraño que *El beso* de Valenti coincida en forma sorprendente e inmediata con la obra *El beso* (1887) del pintor noruego Edward Munch.

En lo simbólico el tema del beso incluye períodos anteriores, lo cual lo perfila como recuento de la universalidad. Probablemente uno de los más antiguos registros se encuentran en la obra de Hans Baldung, también llamado Grien (1484-1545), autor de una serie de obras descomulgadas de carácter místico, y con frecuencia de alegoría crítica. El ejemplo más notable es *La muerte besando a la abadesa* (1517, Basilea), en la que repite la imagen de la mujer desnuda acostada a recibir un beso por un grotesco esqueleto. La misma imagen aparece en obras como la de Nicolás Manuel Desesch, artista del mismo período que Grien y autor de *La muerte vestida de soldado besando una joven*. También en la de la artista alemana Käthe Kollwitz, quien, a su vez, se inspira en los grabados de Munch para transformar un tema recubierto por la ternura en dibujos sobre madres que abrazan y besan a sus hijos muertos.

Tomando los documentos visuales más cercanos a Valenti, resultan especialmente seductoras las comparaciones con la obra citada de Munch y *El beso* (1907) del artista alemán Gustave Klimt. La concepción psicológica de la obra de estos artistas, y sus múltiples coincidencias, probablemente definen una cartografía aplicable a la obra del artista guatemalteco. En primera instancia debe considerarse que el tema permanece como una muestra de lo intangible, plasma la ansiedad y los sentimientos humanos, lo cual acompaña una visión del ser, particularmente pesimista hacia las mujeres como desecadoras de hombres.

Indudablemente, en Valenti aparecen definidas las relaciones serrenales críticas de un modo estilístico, especialmente en la imagen donde los rostros se funden para borrar los límites entre lo más bello y lo feo.

Además del beso de *El beso*, también existen dos piezas que podrían tomarse como antecedentes, que asociadas se acercamiento al tema. Estas son los trípticos *El adicto*, un apunte realizado en lápiz y témpera, y *La obsesión del hombre pájaro*, un apunte donde se evidencia el interés del autor por la fusión de los cuerpos y los espíritus. Las figuras centrales de *El beso*, tanto como las de estas obras, están encuadradas en una atmósfera amorosa. La pareja de *El beso*, además, se encuentra protegida por la obscuridad nocturna y la luz de la luna, lo cual desvanece además distintas dudas. En un primer acercamiento basta la idea de que puede tratarse de un ser solitario que se sumerge en un abrazo. En realidad, la afirmación de la presencia de una parte es sugerida por el beso apaciguamiento de un segundo cuerpo que se extiende a partir de la altura de un torso masculino. Obviamente la imagen se complementa con el título de la pieza, el cual alienta definitivamente la percepción de la obra.

Recordando la trayectoria artística de Edward Munch, la obsesión por el tema del beso o el abrazo, se entiende en grabados como *La muchacha y la muerte* (1894) así como en litografías y pinturas al óleo de diferentes épocas. Pero, para el caso de Valenti, podría establecerse que el artista guatemalteco conoció estos antecedentes tan lejanos así como otros más cercanos como las obras de Munch, Klimt o Kollwitz. ¿Es exacta esta referencialidad para desarrollar una iconografía específica para Valenti? En realidad, tanto la obra de Valenti como la de otros artistas que tomaron el tema, concebidas a una gran distancia geográfica, muestran un interés universal por las manifestaciones del erotismo en el ser humano. Si a ello sumamos el medio marcadamente expresivo en que Valenti desarrolla su trabajo, su interés sobre el beso viene a ser una abierta transgresión a lo prohibido. Profundizando en el hecho, éste conlleva un estado de armonía pura, como indica Baralle, *avanzamiento y prohibición se oponen y complementan*. Esto implica una toma de conciencia de lo que no es aceptado para ser exhibido en público, y, el hecho de plasmar sobre lienzos un tema como el descrito, es una decisión temprana para darlo a la dimensión de la trascendencia.

Coincidencias expresivas y formas expresionistas

En repetidas oportunidades, por los expresivos rasgos con que Valenti aplica sus pinceladas, se ha vinculado su obra con el movimiento alemán del Expresionismo, asimismo por la coherencia temporal en que surge este movimiento y la obra del artista guatemalteco. Sin embargo, esta visión responde más a esa necesidad constante de buscar parentescos occidentales, sin tomar en cuenta las historias particulares de cada país y los procesos de asimilación y fusión con lo local que atravesaron las escuelas europeas en América. Sería más justo detectar antecedentes en las obras literarias, plásticas y científicas que rondaron el pensamiento del siglo XIX y que llegaron, tarde o temprano, a América.

En este sentido, puede recurrirse la pintura romántica que surgió a mediados del siglo XIX y movimientos como el Simbolismo, por diferentes vías, intelectual o refinó características como la subjetividad, la imaginación y la fantasía onírica. Por ello, no es extraño que las obras de Valenti, y los artistas de otras latitudes, desarrollaran en la formulación de conceptos que se acercaban a la libertad artística, originalidad y autoexpresión, los cuales fueron los estandartes de los artistas modernos en oposición a los principios tradicionales.

Para mostrar lo dicho, ha de observarse con especial interés un extraordinario grupo de dibujos y tintas con temas poco comunes para la época. Son íacos, precisamente, los que sitúan a Valenti como un artista singular, en quien nació el gusto de investigar de los conflictos que suscita la existencia. A diferencia de toda su producción al óleo —y como excepción única *El beso*— estos dibujos configuran una columna vertebral en su obra. Realizados desde una perspectiva autoconsciente los apuros, los dibujos mismos que no sublevarán a las públicas, obviamente son el mejor vehículo para denotar toda su forma ígnea.

Los dibujos de este grupo representan imágenes que transmiten cierta preocupación hacia la soledad del individuo, reflejada en personajes lánguidos, mueros y hombres viejos o postrados.⁷ Pero lo que motiva estos temas se encuentra lejos de una preocupación social. En Valenti, quien pertenece a una clase media o media alta, no se presenta ningún vínculo de simpatía con posturas que animen tal consideración. Su insistencia en este tópico expone más su interés por explorar los diversos matices, a partir de los cuales construye posibles metáforas para desentrañar y exponer los matices que establecen la existencia humana. Obras como *San Jerónimo / y San Jerónimo II*, ambos retratos de un hombre desnudo, viejo y amarrado, o *El momento*, un niño que hula un pequeño juguete con un gesto desahogado, se convierten en una ventana abierta ante sus concepciones sobre el difícil paso por el mundo. Y la soledad, el desahogo, el desvelo y el poco aliento, vienen a ser para el artista categorías existenciales que han de repetirse en el aspecto físico.

Existentemente Carlos Valenti intentaba desentrañar el cómo la realidad se registra en el cuerpo. Retenía una verdad que coincide con las representaciones más actuales del cuerpo en el arte, donde aún es vigente la idea de que todo embudo del cuerpo implica una elección filosófica y hasta teológica. Es más, la obra de Valenti presenta ciertos rasgos que la acercaban —de forma momentánea— al pensamiento de Freud, quien, para entonces, había definido sus teorías desde referencia a la noción del hombre que vive entre una dualidad fundamental y de pulsiones opuestas, la de la vida y la muerte.

En obras como *El agua* representó una figura de constitución monumental que recuerda de inmediato los grabados del artista inglés William Blake. No obstante, el aspecto de fuerza del agua es representado por el gesto de cubrir su rostro, de encender su verdadero yo para hacer más evidente la deformación de su piel. Esta manera de auto abstracción se simboliza también en el gesto del personaje de *El beso*. En esta coincidencia rescatamos que en Valenti hay una necesidad de privilegiar la proyección de la identidad individual para mostrar, sin reservas, una realidad inestable.

También estos dibujos elevamos en su interés por su simbología y representación de los pasiones humanas. En tres dibujos realizados a crayón, titulados *Donna Macabra*, *La posesión* y *Diablosas mitológicas*, el artista vincula el deseo con imágenes que recuerdan las danzas rituales que, en la mitología, eran ofrecidas al dios Baal o escenas del universo cénico presente en pinturas clásicas como *El jardín de las delicias* de Hieronymus Bosch. Sin embargo, las escenas de carácter humano y pecaminoso no tratan su relación directa con la idea del castigo para quienes viven una vida de placer. Un hombre con una botella de vino en la mano parece a una mujer. En otra obra, figuras diabólicas hablan —o parecen— a una mujer mientras que un intenso dragón los observa.

Se desentraña el motivo exacto por el cual Valenti realizó estos dibujos. Sin embargo, tomando en cuenta el marco conservador de la época puede observarse una necesidad de inventar sus ordes. Podría considerarse la lógica de pensadores como Georges Bataille, quien dice que en la orgía, los impulsos festivos adquieren esa fuerza desbordante que lleva en general a la negación de cualquier límite. *La fiesta es por sí misma una negación de los límites de una vida ordenada por el trabajo, por, a la vez, la orgía es signo de una perfecta inversión del orden.* Asimismo, Arturo Arias, refiriéndose a la lógica de Nietzsche, establece que en la búsqueda diuina que el autor de *Ecce Homo* propone, se establece una inversión de categorías y valores, la cual conforma la estabilidad y la vez.

Animalidad y posibles significados en la obra de Valenti

La constante aparición de personajes humanos poseedores de características animales, señala la preocupación en Valenti por cuestionar y definir los verdaderos límites entre lo humano y lo salvaje. Otorga una clara vaguerza que el mismo prevalece sobre la razón y la moral. También confirma que el autor, de manera incrociente, introduce el discurso sobre el Ovío y una consistente reflexión sobre la biología del complemento del hombre civilizado en la vida primitiva. Así como Gulliver, el personaje de la novela de Jonathan Swift, evoca a los salvajes, Valenti dibuja sus propios Ovíos, insectos y animales que adquieren formas monstruosas, o que castigan y señalan lo pecaminoso. En este debate interno, los dibujos de Valenti vienen

a ser un dato interno donde se traducen sus reprensiones, y se cumple la sentencia del alma creativa que la única posibilidad de existirías será en el ejercicio del arte.

Al muerte Valenti a todo un imaginario de bestias humanizadas, a manera de favorecer la multiplicidad de identidades, también establece conexiones importantes con otros autores de la época. Atrás con especial atención los vínculos de apego por lo simbólico y el tratamiento de la animalidad que ejerce con la obra de Rafael Arévalo Martínez. En los dibujos de Valenti no siempre suelta coincide con la poderosa osadía de Arévalo Martínez quien, en su obra *El hombre que parecía un caballo*, publicada en 1915, recurre a una serie de elementos que asocian el comportamiento humano y la apariencia con la de un animal, pero en el intento por llegar al entendimiento del personaje y sus efectos sobre el observador.

Probablemente el ejemplo más apropiado para ilustrar las reflexiones anteriores sea la obra titulada *La obtusión del hombre jaguar donde*, al igual que en *El beso*, se funden dos figuras. Sin embargo, aquí la acción se restringe entre un jaguar y una figura femenina. La unión de ambos sugiere una simbiosis, un esfuerzo de devoción entre lo humano y lo animal, el cual, en este caso, aparece en un gesto envolvente y protector. De ahí podría suponerse que la obra incluye una forma de privilegiar un culto a la virilidad. No obstante, hay que considerar que durante la época que nos preocupa la mujer, dentro del juego de instintos, ocupa la posición dominante. Como portadora de la fecundidad, es la alfarera de la cadena biológica, el cauce por donde transcurran las fuerzas elementales. Además, recordando que durante este período, y especialmente la literatura, se concibe a la figura femenina una imagen crítica, la misma se traduce en la figura de la mujer fatal, que seduce a los hombres hacia el placer seguido por la muerte. Por ello no es difícil aceptar la idea que las obras de Valenti propician una rentabilidad a la mujer. Más bien, mientras los literarios se encuentran piensamente seguros de su misión en la naturaleza, el hombre se desplaza solitario, a un submundo lleno de dudas y preocupaciones morales. En la obra de Valenti éstas se construyen como símbolos paganos, pero que recaen al sentir por el infierno en la concepción de la iglesia judeo-cristiana, sumado al que construye el imaginario de la sociedad burguesa de principios de siglo.

Retrato y fin del Príncipe de Orange

Entre los pocos escritos que documentan la vida y obra de Carlos Valenti, sólo existe uno que describe su apariencia física. El mismo fue realizado por Rafael Arévalo Martínez:

En vida pareció el príncipe de la casa de Orange del asunto de Manuel Machado. Pálido y bello, hacía volver los rostros a su paso. Los adolescentes que lea versos, vacilaban con bombos en él. Los hombres que los hacíamos, así nos representamos a Baudet.

El Príncipe de Orange es uno de los personajes que cita el poeta español Manuel Machado en uno de los poemas de su colección *Apolo, teatro pictórico*. Escritos entre 1910, los mismos fueron dedicados a pintores reconocidos de diferentes épocas. El que refiere Arévalo Martínez es el dedicado a Van-Dick, y a su pintura que representa, en palabras del mismo Machado, a un joven señor, bellamente vestido.

La sublimación del aspecto físico de los personajes masculinos es una de las constantes en la obra de Arévalo Martínez. En *Los besos del trópico* inicia el relato diciendo *El uno de los hombres más bellos que he conocido en mi vida*. Con la misma admiración hacia la hermosura masculina, Arévalo Martínez compare a Valenti con el príncipe que fue para él y el artista talentoso que reconocieron quienes le rodeaban. La figura del poeta decalante que han señalado muchos estudiosos de la época, tiene su equivalente en la imagen que el pintor construyó de sí mismo. Una mirada a uno de sus retratos más conocidos revela el acento del artista bohemio de gusto ornamentado melosa rebeldía, bacio blanco, bema y lazo al cuello.

Sin embargo, la imagen de fragilidad emocional con la que se recuerda al artista, no surgió sino después de su suicidio. Las cartas y escritos que hablan sobre el artista lo describen como una personalidad jovial y alegre a pesar de su introspección, como alguna vez señaló Carlos Mérida. No es sino hasta en la carta que Valenti dirige a su creíble amigo Agustín Iturrigoyen que se observa una amarga contradicción de sentimientos:

En esta noche de alegría universal y de tristeza para mí (Dios sabe para cuántos más), tengo necesidad de comunicarme con los seres que yo quiero, no sé qué pasa en mi espíritu, siento en medio de mi dolor una alegría, no es alegría, es no sé qué, una especie de simpatía por toda, toda la humanidad que me hace querer la felicidad de todo el mundo,

de todos los seres que poblamos el planeta y más aún aquellos a quienes amamos, como son mis compañeros y mis amigos artístas, entre los que tengo la dicha de contar, y sobre todo porque hay entre nosotros algunos que tienen la voluntad de en el Arte al cual hay que sacrificarse pensando sobre todo, rendirle culto como a una divinidad, sacrificando todo a él, vive sólo para la obra allí en el mundo, depositar la vida entera, todo nuestro amor en ella, poner al mundo todo aquello que no puede explicarse vive en él, allí, depositar nuestro ser, todas las más santas y hondas emociones que experimenta el corazón de artista. ¡Ah! qué felicidad es para un mortal ser artista. ¡Ah! yo no sé qué darle por verlo. Dada toda, todo. *¡Buenaventurados sean los que tienen fe, porque sólo ellos conocen la verdadera felicidad.*

Finalmente en el año de 1933, dos años de su viaje a París, el artista ya reconoce las atribulaciones que identifican una época de cambios, así como destaca ciertos sentimientos nostálgicos sobre el oficio del arte. A pesar de su evidente talento se autocastiga y se como indaga, como víctima de sus propias dudas y el riesgo de sus conocimientos. Recordando que Valentí nació en Francia y vivió con su familia, desde una corta edad, para establecerse en Guatemala, es posible asumir que la sola idea de lo que hubiera sucedido si permaneciera en su lugar de origen, le provocaba tormentos. ¿Fue entonces la excitación entre lo que fue y lo que pudo ser lo que alimentó su decisión por el suicidio? Es imposible tener una respuesta a tal pregunta. Pero, lo que sí es obvio es que Valentí profirió una percepción atemporal y fuera de lo común de las cosas y los acontecimientos.

En la carta que Valentí dirige a Agustín Irujo en diciembre de 1933 escribe:

En estos momentos en que te escribo estoy al lado de mi madre que se ve suetra muy grave, me siento no se cómo. Sólo Dios puede juzgarme, vivo como un esclavo, animalmente, por el dolor cruel que el espíritu se ha evaporado de mi cuerpo, que no tengo alma, soy un misero animal vivo...

La elocuente descripción de su estado emocional es una importante evidencia de un espíritu que vivía entre el abismo y conseguía a despegarse. Era el presentimiento de que esta presencia animal —o *alter ego*— no estaba lista de tomar forma. En tal sentido, se ha sugerido que Valentí llevaba dentro de sí el tormento de la indefinición sexual y que sus últimos días estuvieron ensombrecidos por un amor no correspondido. Pero la respuesta a tal explicación ha sido muchas veces evadida con la certeza que habría una respuesta, la cual avanzaba lentamente por su condición de dibujante. Fuera cual fuera la causa de su estado emocional, lo que es claro es que llegó a manifestar un sufrimiento casi religioso y sólo expuesto a través de sus dibujos. Era en ese momento un ser que no podía explicarse por qué no decía fuera del placer de la necesidad.



Revisar los últimos días de Carlos Valentí podría ser el principio perfecto para iniciar un guión cinematográfico un hombre llega al sencillo hotel. Subiendo en forma desesperada por una escalera, con el presentimiento de lo peor, encuentra el cadáver del amigo con dos balas en su pecho. No hay nada que hacer. El ambiente, todo, rodeado de una densa nube de plomo. Los lamentos de la angustia van perdiéndose en el vacío.

Pero el hecho es que Carlos Valentí es más que un personaje atractivo, apasionado y protagonista de anécdotas singulares de una bella época. Fue un creador excepcional, quien compartió su talento con sus propios fantasmas. En muy poco tiempo (confirmando una obra extremadamente valiosa, pero la sociedad rindió su decisión suicida con el olvido.

Hay día, como consecuencia de una suerte de coincidencias, y en éste acercamiento a Valentí, se abre la posibilidad de desear los prejuicios vertidos sobre una decisión que le valió un largo silencio, y aquella sentenciosa idea de que no tuvo el tiempo suficiente para demostrar de lo que era capaz.

En todo caso, su tiempo no estuvo preparado para su grandeza.

Realizar una cronología de hechos importantes relacionados a la evolución artística de Carlos Valent equivaldría a escribir una historia del arte fatigosa del periodo. Esta, terminado el siglo veinte, no existe debido a una consecución de hechos que han traslucido y, por lo mismo, disminuído de distintas maneras las memorias y obras de los creadores guatemaltecos de todos los tiempos.

Carlos Valent ha sobrevivido en la memoria de los artistas del presente, más que como pionero, como mito. Lo mismo sucedió con la actividad cultural de su tiempo y el lapso más intenso en torno a su producción y aportes a la pintura contemporánea de Guatemala. Por lo tanto, dudar eficientemente su trabajo y relacionarlo con el de los artistas que compartieron con él los primeros diez años del siglo veinte pasado, es tratarlo un nuevo orfista. Los cuentos documentales que hacen referencia a su paso por las artes de Guatemala, más que analizar sus logros, idealizan su figura. Vitalizan por un lado y crean la leyenda por el otro. Los que han logrado especializar son los que han conseguido crear una expectativa para que otros investigadores posean un punto de partida, así así, esos años no han llegado.

Los museos nacionales son parodias ilustrativas de la realidad en que vive la historia de las artes guatemaltecas. En contados casos poseen obras, sin el respaldo de investigaciones analíticas, cuyo principal papel es el de decorar las paredes de las instituciones que a su vez tratan de garantizar su frágil supervivencia. Actual correspondiente a la poca generosidad de los gobiernos —de diferentes ideologías— que jamás entendieron la proyección que estos guardan en la educación del pueblo.

Antecedentes

Carlos Valent (1886-1912) nació y murió en París. Llegó a Guatemala en 1891 por lo que su infancia se desarrolló durante los cambios culturales y período de influencia del gobierno de José María Reyna Barrios y más de la mitad de la dictadura del de Manuel Estrada Cabrera.

Valent tenía diez años cuando el ideal del pequeño París finalizó abruptamente, en su apogeo. En ese lapso —1892/1896— Reyna Barrios hizo venir a Guatemala artistas, arquitectos, constructores... principalmente de Europa, con quienes plasmó y realizó mucha obra de la cual esa poca logró sobrevivir por la poca visión de rescate atigrada en la cultura de ese país. Ese debe ser considerado un antecedente de primer orden en la vida del artista.

Expresiones relacionadas con la música, letras, arquitectura, pintura y escultura fueron impulsadas desde los primeros momentos del mandato presidencial que dio inicio el 15 de marzo de 1892. Ya en ese año se inauguraron y plantaron obras de relevancia como el Iniceno-mausoleo de Justo Rufino Barrios que se encuentra en el Cementerio General. Este conjunto fue contratado por la visita de Barrios en Nueva York con los diseñadores D.S. Hess y Co. y construido, como muchas obras del periodo, en Italia, en este caso por Luis Carler.

José María Reyna Barrios creó por Acuerdo Gubernativo, el primero de julio de ese año, un jardín público en las afueras de la ciudad conocido como Bulvar 30 de Junio, hoy Avenida de La Reforma. Alrededor de ese parque se colocaron diversas obras compradas en el extranjero y de las cuales algunas como los tarros, el león, el venado y la puma todavía están en la ubicación inicial. Esta avenida fue diseñada por el contratista Francisco Duarte con las características que un proyecto de esta clase requiere. Inmensablemente fueron violentadas consecutivamente por gobiernos posteriores debido al desorden y pobre planificación con la que ha crecido la Ciudad de Guatemala.

El parque se fue beneficiando en este lapso por la adición de monumentos diversos entre los que hay que contar como hermosa el Palacio de Mireón en el extremo sur (a la altura de lo que hoy es el Obelisco) y el monumento a Miguel García Graisado en el extremo norte. El primero quedó destruido en 1917 y lit por los bandos sucesivos de Nariño, y el segundo se está desmoronando en la actualidad por la falta de mantenimiento.

Si contar la infinidad de aportes relacionados con la decoración de edificios, trabajos para particulares, contrasta tones de piezas especiales para museos y jardines públicos, concursos nacionales relacionados con música, letras, plástica, arquitectura y otras, hay que mencionar que el 30 de junio de 1895 se inauguró una de las obras más importantes escultóricas públicas conmemoradas por Reyna Barrios: el monumento a Cristóbal Colón en el Parque Gessnerio, hoy en la Avenida de las Américas, que fue fundado en Europa de un diseño de Tomas Mar.

Tomas Mar fue una de las figuras relevantes que trabajaron bajo las órdenes del presidente. Creó además el monumento a Pío Barokoni de las Casas hoy frente a la iglesia de Santo Domingo en la Zona 1, el Cristóbal Colón que está en el parque Colón (único sobreviviente en el área de lo que fue el teatro Colón demolido en los años veinte), esculturas funerarias y otras dispersa de piezas.

Otra de las piezas de impacto del periodo es la estatua ecuestre de Juan Rufino Barrios que estuvo emplazada originalmente frente al Palacio de Mireón. Esta arribó a Guatemala en enero de 1897 y la historiadora Josefina Alonso de Rodríguez le dedicó un libro debido a las características técnicas que la escultura posee.

Regresando unos meses hay que destacar la presencia en la Academia de Bellas Artes —fundada el 15 de septiembre de 1892 por el presidente— del artista español Juan de Gandarias. Este escultor fue contratado para dirigir el establecimiento tomando posesión del puesto el 4 de noviembre de 1896. En España dejó obra documentada de relevancia en edificios como el Palacio de la Moncloa, El teatro Real, plazas públicas, museos e Iglesias, sin contar su participación en exposiciones internacionales como las sercas de la Gran Exposición de París.

De Gandarias fue quien organizó la Gran Exposición Centroamericana, la cual se inauguró en marzo de 1897 en el área en donde hoy se encuentra la estatua ecuestre de Reyna Barrios y el edificio que alberga al Ministerio de Educación en la Avenida de la Reforma.

José María Reyna Barrios fue asesinado el 8 de febrero de 1898. Con el suceso se idealizó del *pogromo París* y se desgreparon muchos de los artistas que trabajaron con él en la remodelación de Guatemala. Aunque los historiadores de arte suelen ignorar este periodo por considerarlo idealista, muchas de las bases de lo que se gestó artísticamente en el siglo XX surgieron por las inquietudes de este presidente y su equipo cultural.

Fue en esa época, el gobierno de Reyna Barrios, que el padre de Valentí se instaló en Guatemala y que el destino junto a artistas como Baldomero Yela (padre de Rafael Yela Günther), el vascodano Santiago González (maestro de Valentí y su grupo), Andrés Galeotti (padre de Rodolfo Galeotti Torres) y otros cuyos nombres se pierden en el olvido. Ambiente en el que Carlos Valentí creció y se nutrió estéticamente.

No pareciera que este el nuevo periodo —la dictadura de los 22 años— y el de Reyna Barrios existieran diferencias palpables respecto al apoyo brindado a las artes. Sin embargo, estructuralmente, fueron muy diferentes en cuanto a los fines políticos que llevaron a Estrada Cabrera para autoembriarse protector de las artes.

El cambio en las políticas culturales del Estado coincidió con la pubertad del artista y la relación de éste con otros jóvenes igualmente iniciados en la plástica en el calor del hogar. Carlos Valentí, Agustín Irujo (1876-1962), Rafael Yela Günther (1888-942), Rafael Rodríguez Pañella (1896-929) y finalmente, Carlos Minda (1891-1994) estructuraron un bloque determinante de creadores guatemaltecos fermentados en el ambiente artístico en el que crecieron.

Etapas de formación

El maestro que logró agrupar bajo su custodia a varios de los artistas jóvenes más significativos del período fue el escultor Santiago González. Este autor había estudiado para Estelita Cabrera, en 1901, el relieve de estatua a la diosa Minerva en el templo del monumento dedicado al mártir ygo personaje. Este trabajo fue destruido, junto con el templo, durante la gestión presidencial de Jacobo Arbenz, por lo que se perdió irremediablemente uno de los mejores trabajos ejecutados por dicho artista en el país.

Los documentos guatemaltecos que se refieren a González son ambiguos y escasos. Se le relaciona como discípulo de Rodó. Se sabe que vivió en París y otras ciudades de Europa en donde realizó algunas obras y de donde envió a Guatemala para trabajar en el proyecto de decoración de la casa presidencial de José María Reyna Barrios. También se le relaciona con el constructor Antonio Domínguez con quien realizó varias obras en diversos espacios. Entre ellas el Busto de José Batres Montúfar que se destruyó en los terremotos de Navidad y que estuvo originalmente frente al Teatro Gótic.

En la actualidad se exhibe, frente al Conservatorio de Música en la Zona 1, la reproducción del busto que fue fundido de nuevo por Domínguez. González murió el 7 de septiembre de 1909.

Otra influencia fuerte a partir de 1904, fue la del catalán Jaime Sabertés (1863-1966), quien vino a Guatemala estudiando los 22 años, en un momento en que en Europa se estaban suscitando muchos cambios en lo referente a las artes. Para la fecha en que arribó Sabertés, González ya contaba con un grupo de artistas jóvenes que se reunían en un local del claustro de la Iglesia de San Francisco de la ciudad de Guatemala, también destruido en la década del 80.

Agustín Martí había estudiado en la Academia de Bellas Artes bajo la dirección de Jaime de Gaslatan. De todos los artistas en el teatro, seguido por Carlos Valenti que hacia 1904 contaba con unos 16 años. Ambos guardaron, en relación a sus compañeros, un liderazgo trascendente en cuanto a la edad y a lo que produjeron.

Otras influencias

En los primeros años del siglo XX se realizaron obras de experimentación en el Teatro Gótic, entre las que se destacaron un relieve de grandes dimensiones para el fiso de la entrada principal. En este caso el autor podría haber sido Jaime de Gaslatan, de quien algunos dibujos de arte italiano, que realizó en ese país una obra importante que jamás se le pagó.

También fue muy difundida la construcción del Mapa en Reforma, junto al Monumento a Minerva, diseñado y acabado por el ingeniero Francisco Vela y cuyos aspectos artísticos fueron supervisados por el pintor Leonid Prezeka.

Hay que anotar además la presencia, desde 1905, del escultor e ingeniero argentino Augusto La Fontaine (1872-1920) quien se convirtió en el artista oficial del régimen caudillesco. Este realizó múltiples obras en parques, la Avenida de la Reforma y en la actualidad su único monumento lo ubicado es el Monumento del Ejército frente al Cine Teatro Reforma. La Fontaine murió en la revolución de 1920 cuando estaba reconstruyendo el también inconclusiblemente demolido Teatro Gótic.

La idea de rescatar la obra de Valenti, junto a datos dispersos de las artes nacionales, servirá para obtener nuevas apreciaciones en torno a su trabajo. Este rescate no solo tendrá un objetivo documental/histórico sino que propiciará, además, un punto de partida para entender la evolución de la plástica guatemalteca del siglo XX.

Carlos Valenti fue un pionero cuyas ideas se materializaron, después de su muerte, en los múltiples logros alcanzados por su generación. La revisión de esta importante colección puede mostrar a otros guatemaltecos a buscar entre las obras de sus abuelos obras, que por haber permanecido desconocidas en el olvido, puedan optar a reaparecer por la importancia que como valor cultural poseen.

Referencias Bibliográficas

Wasson, Guillermo, "Datos dispersos de la plástica guatemalteca a 1912-1919", Guatemala, obra inédita.



El arado

lápiz sobre papel

50 X 32,5 cms.

Firmada por Carlos Valentí



Jinete herido
lápis sobre papel, 1911
22,5 X 28,5 cms.



Cerro del Carmen
óleo sobre tela
20.2 X 16.8 cms.



Potrero de Corona

óleo sobre tela
27,5 X 20,3 cms.



izquierda
El camino
óleo sobre tela
15,7 X 15,2 cms.



derecha
Pinos raquíticos
óleo sobre tela, 1911
23,7 X 19,5 cms.

Crepúsculo
óleo sobre tela
22,7 X 15,2 cms.



Arboles frondosos

óleo sobre tela
20 X 25 cms.



Alborada

óleo sobre tela, 1910
22,8 X 15,5 cms.







Cielo nublado
óleo sobre tela, 1911
20 X 25 cm.

dirocha
Casa de finca entre árboles
óleo sobre tela
21 X 17 cm.



Puente sobre el Sena
óleo sobre tela
30 X 25 cms.



La pintora
óleo sobre tela
28 X 19,5 cms.



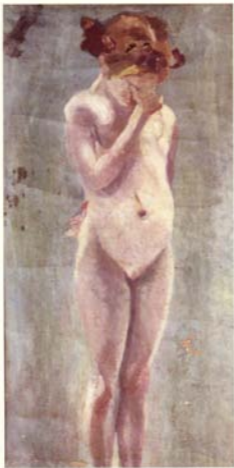
Odeme
óleo sobre tela
21,7 X 13 cms.



Variante al desnudo
carbocillo sobre papel
61 X 63 cms.



Mujer desnuda
carbocillo sobre papel
61 X 54,5 cms.



Desnudo de niña
óleo sobre tela
51 X 25,5 cm.



Idílio campestre
óleo sobre madeira
35,5 X 15,6 cms.



Jaime Sabartés
óleo sobre madeira
34 X 19 cms.



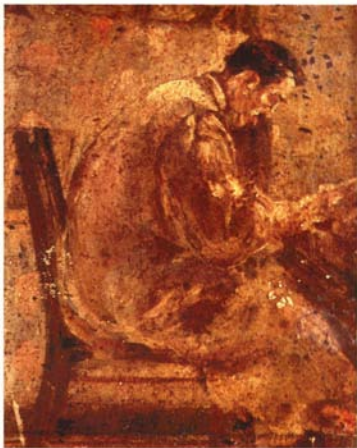
Dr. Manuel Morales

óleo sobre madera

28 X 19.5 cms.



El beso
óleo sobre tela, 1911
29,2 X 17,3 cm.





El Patabueca óleo sobre tela / 48,8 X 33,9 cms.



Ataque a la caballería

óleo sobre madera

25 X 17 cms.



Una buena vana

carbocillo sobre papel

56,5 X 44 cms.



Esquema arriba
Permiso de corrida
tempera sobre papel
55,5 X 42,5 cms.

Esquema abajo
El primer espada
tempera sobre papel
45 X 60 cms.



arriba
El picador
acuasueta sobre papel
61 X 46 cms.

abajo
Coraceros
tempera sobre papel
45 X 62 cms.





El sevillano
acuarela sobre papel
45 X 60 cms.





Director de orquesta / *agua sobre papel* / 45,5 X 61 cm.



umbru

La Cocotta

crayon sobre papel

25 X 62 cms.

izquierdo

Vanidad

pencil sobre papel

61 X 38 cms.





Diablos mitológicos

crayón sobre papel

63 X 46 cms.

página 50

El negro

carboncillo sobre papel

61 X 46 cms.





izquierda

Pordiosero

crayón sobre papel

39 X 60 cms.



derecha

Mendigo

crayón pastel sobre papel

60,5 X 40 cms.

abajo

El sietemesino

crayón pastel sobre papel, 1912

55 X 43,5 cms.

Firmado por Carlos Valentí





San Jerónimo I / carboncillo sobre papel / 34,5 X 61 cm.



San Jerónimo II / carboncillo sobre papel / París, 1912 / 45,5 X 61 cms.



Madre e hijo
pastel sobre papel
54 X 45 cms.



El orgasillero
crayón sobre papel
61 X 45 cms.



El bufón
carbóncillo sobre papel
34.5 X 10.5 cms.



Danza macabra
carboncillo sobre papel, París
60 X 45,5 cms.

Sin título (esbozo)
lápiz sobre papel
85 X 64 cms.





La abundancia
tempera sobre papel
30 X 33 cm.



La obsesión del hombre pájaro

Átata y crayón sobre papel

61 X 43 cm.



El idolo
ágraf sobre papel
55,5 X 42 cms.