



Carlos Valenti ante la modernidad

Por Rosina Cazaliⁱ

*A este joven señor, tan bellamente
vestido, blanco el traje y la gorgüera,
blanca la tez, envuelve en luz poniente
el oro viejo de su cabellera.*

Manuel Machado

Decir Carlos Valenti es mencionar el nombre de un ser mítico e intangible, 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 fantasmal y errante en la historia de la plástica guatemalteca. Si a ésto 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 *clishé* la idea de que Carlos Valenti fue aquel artista que *no tuvo suficiente tiempo para demostrar de lo que era capaz*.

Sin embargo, haciendo un esfuerzo por ver más allá de esta especie de sentencia y uniendo los datos que existen sobre su obra, felizmente podremos iniciar a cuestionar esta afirmación. A pesar de su abrupto fin quedan valiosos hilos que tejen el *corpus* de una obra que se configura como un eslabón imprescindible para entender los principios del arte moderno en Guatemala. De éstos es la colección 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 inacabada. Es así como esta publicación y la muestra que la acompaña, constituye un nuevo intento para corroborar el legado de Carlos Valenti, un artista dotado de un innegable talento quien, a pesar de las represiones 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 historiográfico atiende a ese eterno reto por armar o adivinar el rompecabezas 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 imprescindibles como las de Carlos Mérida, Jaime Sabartés o Rafael Arévalo Martínez. Asimismo, a obras de las artes visuales de Occidente que perduran en el inconsciente colectivo universal y que son cruciales para la comprensión del autor que nos preocupa. A éstos se suma la revisión de

los escritos e investigaciones que existen sobre Carlos Valenti, especialmente de obras biográficas como la de Walda Valenti editada en 1983. Sin embargo, hay que tener presente que estos estudios no parecen liberarse del todo 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 colección Manuel Morales, de inmediato se establece la posibilidad de reunir 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 épocas, entre aquellas piezas que indican etapas de aprendizaje frente a los momentos de madurez y aporte.

Considerando este ordenamiento, las obras que se sitúan como tempranas evidencian un aprendizaje 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 técnicas como el carboncillo o el grafito, los cuales, generalmente, son estudios del claroscuro bien ejecutados y acompañados por la firma del autor en caracteres caligráficos de rasgos exagerados. Hay que notar que sus dibujos y grabados no tienen nada de original, más bien evidencian gran semejanza con litografías que se reproducen en libros de la época o tienden al apunte tomado de figuras vaciadas en yeso. Esto denota que el concepto de realidad que apoyaban las escasas academias de arte era entendido a través de la ejercitación sistemática de los trazos y, como fin único, un ideal de belleza clásico, fundado en los rasgos generales más que en los particulares.

En este punto hay que considerar que Valenti, al ingresar a la Academia de Bellas Artes durante los primeros años del siglo XX, según Walda Valenti, contaba con catorce años de edad. Para entonces, el gusto por los modelos estéticos franceses era una tendencia general y todo lo que significara Europa era asegurar la legitimidad de la educación artística. Esta herencia y pensamiento colonial fue palpable en los intentos del general José María Reyna Barrios, quien acuñó su conocida intención de convertir la ciudad de Guatemala en un pequeño París. O en la obsesión del dictador Manuel Estrada Cabrera quien, en el mismo afán europeizante y su visión decadente, ordenó construir monumentos en forma de templos que recreaban su apología 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 representaron más que el capricho de un dictador. Eran el telón de fondo perfecto para una sociedad que sobrestimaba una cultura hegemónica y profesaba una vana ilusión de progreso. Pues, justo detrás del mismo telón, sobrevivía una cultura milenaria sumida en altos índices de pobreza.

Impresionismo y paisaje

En el marco idílico que vivían muchos habitantes de la capital de aquellos años surgió uno de los principales motivos de la obra de Carlos Valenti, el cual se definió fuera de las cuatro paredes de la academia y al entrar en contacto con el entorno natural. Es precisamente en la pintura de paisaje al óleo donde encontramos a un Valenti apacible y en contradicción con esa figura suicida 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 plantea en la forma que el artista aplicaba 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 esforzó por reproducir sus impresiones luchando por captar los efectos más fugitivos, Valenti mostraba una satisfacción por la vivencia sencilla. Sin proponerse grandes retos ante el paisaje, su experiencia se reducía a salir al campo con sus herramientas y buscar una excusa 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 Valenti vienen a ser la antítesis de las 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 lienzos que prefería de medidas mínimas. Con sus trazos innegablemente hábiles, produjo una serie de pinturas que evocan una atmósfera romántica. Y, en la encantadora sencillez de parajes bucólicos y generalmente solitarios, se reconocen los antiguos Potreros de Corona, el Cerro del Carmen, así como grupos de árboles y celajes de lugares 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 Valenti 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 tímpano del templo dedicado a la diosa Minerva, antiguamente situado en el paseo 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 piezas que ejecutó en Guatemala, un busto del escritor José Batres Montúfar, indican que González era un conocedor del Impresionismo que, para entonces, ya era más que un movimiento aceptado en Europa.

Pero, por contraste, 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 Andrés de Santa María y el uruguayo Carlos Sáenz. 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 Valenti con el Impresionismo a través de Santiago González, lo notable de sus paisajes es la evolución de su técnica al óleo, su firmeza y rasgos definitivamente personales. Los mismos aparecen en buenos ejemplos de retratos, de los cuales cabe mencionar el retrato de Jaime Sabartés, la obra titulada *Odette* y una interesante pintura de una niña desnuda. Esta última es una exquisita muestra de la maestría que alcanzó Valenti en el uso de la luz. Pero si algo es admirable son sus trazos de gran precisión, que persiguen la síntesis de las figuras y aportan un aire sofisticado a sus personajes. Además de las pinturas, esta síntesis, de carácter esquemático, se presenta en dibujos a crayón o témperas sobre papel que recuerdan de inmediato la obra de Henri De Toulouse-Lautrec. 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 Toulouse-Lautrec partió de los carteles publicitarios y concentró su interés en las complejidades de los personajes de la vida nocturna parisina, Valenti detuvo su mirada sobre temas variados y personajes de la época, especialmente relacionados con la vida cultural de Guatemala. Su repertorio abarcaba escenas cotidianas o concentraba su atención en los temas taurinos.

Incidencias generacionales

Definitivamente las obras que corresponden a los primeros años de producción son de un corte conservador. Y la inmediata adopción de una línea anti académica, hablan del genio del artista y su adopción de importantes posturas contra corriente. Pero, para comprender este proceso, que abarca alrededor de diez años, debe mencionarse dos relaciones que fueron claves para Valenti. 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 Sabartés, el intelectual catalán que residió en Guatemala desde 1904, y quien retornó a España en 1927 para convertirse en secretario de Pablo Picasso.

Además de la influyente personalidad de Jaime Sabartés y del grupo de intelectuales, existe un hecho decisivo en la formación de Valenti. Según los testimonios de los artistas que frecuentaban este círculo, una de las posesiones personales más preciadas de Jaime Sabartés era un grupo de pinturas de Picasso. De acuerdo a la época, en diferentes estudios se ha concluido que las mismas pertenecían a la época azul del pintor español. A pesar que para entonces era imposible tener una idea exacta de su importancia y trascendencia en el futuro, el hecho asomaba como un pequeño acontecimiento. De la misma manera en que la obra de Rubén Darío propició 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 Valenti dio paso a una obra que plasmó su introspección.

En verdad, la existencia de este círculo de intelectuales, de cierto modo privado, 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 noción más amplia de las cosas. Es cierto que la época registra pocos nombres. Sin embargo, ya se avizoraba la obra cardinal

de Rafael Arévalo Martínez. En la escultura y la pintura, Rafael Yela Günther y Rafael Rodríguez Padilla daban muestras de una trayectoria impecable y prometedora.

Entre 1900 y 1910 el Modernismo vivía sus últimos años. Pero el efecto sobre la creación de estos artistas plásticos se inscribía a través de su predilección por temas que perduraban en lo simbólico o lo exótico, produciendo un perfecto paralelismo con la obra de los escritores modernistas locales o extranjeros, quienes reflejaron el afán por crear un nuevo paisaje lleno de objetos preciosos, la vida de épocas desaparecidas, el recrear la novela histórica o la crónica de experiencias de alucinación y locura, y la descripción de ambientes de refinada bohemia a menudo idealizados líricamente. Ahora bien, en Valenti la lógica de sus obras es la de las pulsiones. Se vincula de mejor manera a las vacilaciones del psicoanálisis. Como veremos, en su caso, es mejor hablar de una obra excéntrica, producto de un paulatino y doloroso encuentro consigo mismo.

El enigma de *El beso*

Uno de los ejemplos más inquietantes de la obra de Carlos Valenti es, sin duda, la obra titulada *El beso*, realizada en 1911. Esta pieza única en su realización provoca la idea de que el destino lógico de la obra de Valenti era la abstracción y, en consecuencia, una pintura de corte expresionista. Dando 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. Es por ello que no es extraño que *El beso* de Valenti coincida en forma sorprendente e inmediata con la obra *El beso* (1897) del pintor noruego Edvard Munch.

En lo simbólico el tema del beso recorre períodos anteriores, lo cual lo perfila como recurso de la universalidad. Probablemente uno de los más antiguos registros se encuentra en la obra de Hans Baldung, también llamado Grien (1484-1545), autor de una serie de obras desconcertantes de carácter mitológico, y con frecuencia de alegoría erótica. El ejemplo más notable es *La muerte besando a la doncella* (1517, Basilea), en la que repite la imagen de la mujer desnuda amenazada a recibir un beso por un grotesco esqueleto. La misma imagen aparece en obras como la de Nicolás Manuel Deutsch, artista del mismo período que Grien y autor de *La muerte vestida de soldado lansquenete besa a 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 revestido 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 vienés 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 sexo, particularmente pesimista hacia las mujeres como devoradoras de hombres.

Indudablemente, en Valenti aparecen definidas las relaciones sentimentales eróticas de un modo emblemático, especialmente en la imagen donde los rostros se funden para borrar los límites entre lo masculino y lo femenino.

Además del óleo de *El beso*, también existen dos piezas que podrían tomarse como antecedentes, que anuncian su acercamiento al tema. Estas son las tituladas *El idilio*, 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 envueltas en una atmósfera amorosa. La pareja de *El beso*, además, se encuentra protegida por la oscuridad nocturna y la luz de la luna, lo cual desencadena distintas dudas. En un primer acercamiento brota la idea de que puede tratarse de un ser solitario que se sumerge en un abrazo. En verdad, la *adivinación* de la presencia de una pareja es sugerida por el lento apareamiento 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 afectará definitivamente la percepción de la obra.

Retomando la trayectoria artística de Edvard Munch, la obsesión por el tema del beso o el abrazo, se extiende 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 moralmente represivo en que Valenti desarrolla su trabajo, su versión sobre el beso viene a ser una abierta trasgresión a lo prohibido. Profundizando en el hecho, éste conlleva un estado de armonía pues, como indica Bataille, *trasgresión 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 lienzo un tema como el descrito, es una decisión temprana para elevarlo a la dimensión de la trascendencia.

Coincidencias expresivas y formas expresionistas

En repetidas oportunidades, por los expresivos rasgos con que Valenti aplicaba sus pinceladas, se ha vinculado su obra con el movimiento alemán del Expresionismo, asimismo por la coincidencia temporal en que surge este movimiento y la obra del artista guatemalteco. Sin embargo, esta visión responde más a esa necesidad constante de buscar paternidades 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 recorrerse la pintura romántica que surgió a mediados del siglo XIX y movimientos como el Simbolismo, que, por diferentes vías, intensificó 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, desembocaran 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 ilustrar lo dicho, ha de observarse con especial interés un extraordinario grupo de dibujos y tintas con temas poco comunes para la época. Son éstos, precisamente, los que sitúan a Valenti como un artista singular, en quien nació el espíritu de investigador 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 autoconfesional los apuntes, los dibujos íntimos que no saldrían a luz pública, obviamente son el mejor vehículo para desatar toda su fuerza expresiva.

Los dibujos de este grupo representan imágenes que transmiten cierta preocupación hacia la soledad del individuo, reflejada en personajes famélicos, mujeres y hombres viejos o pordioseros.¹ 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 abismos individuales, a partir de los cuales construye posibles metáforas para desentrañar y exponer los extremos que establece la existencia humana. Obras como *San Jerónimo I* y *San Jerónimo II*, ambos retratos de un hombre desnudo, viejo y anoréxico, o *El sietemesino*, un niño que hala un pequeño juguete con un gesto desfallecido, se convierten en una ventana abierta ante sus concepciones sobre el difícil paso por el mundo. Y la soledad, el abandono, el descuido y el poco aliento, vienen a ser para el artista categorías existenciales que han de repercutir en el aspecto físico.

Evidentemente Carlos Valenti intentaba desentrañar el cómo la realidad se registraba 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 enfoque del cuerpo implica una elección filosófica y hasta teológica. Es más, la obra de Valenti presenta ciertos rasgos que la acercaban de forma instintiva al pensamiento de Freud, quien, para entonces, había definido sus teorías donde reconocía 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 ogro* representó una figura de constitución monumental que recuerda de inmediato los grabados del artista inglés William Blake. No obstante, el aspecto de fuerza del ogro es reprimido por el gesto de cubrir su rostro, de esconder su verdadero yo para hacer más evidente la deformación de su pierna. Esta manera de auto abrazarse se identifica también en el gesto del personaje de *El beso*. En esta coincidencia encontramos que en Valenti hay una necesidad de privilegiar la protección de la identidad individual para mostrar, sin censuras, una realidad inevitable.

También existen dibujos elocuentes en su interés por su simbología y representación de las pasiones humanas. En tres dibujos realizados a crayón, titulados *Danza Macabra*, *La posesión* y *Diabluras mitológicas*, el artista vincula el deseo con imágenes que recuerdan las danzas rituales que, en la mitología, eran ofrecidas al dios Baco o escenas del universo

erótico presente en pinturas clásicas como *El jardín de las delicias* de Hieronymus Bosch. Sin embargo, las escenas de carácter lujurioso y pecaminoso no evaden 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 posee a una mujer. En otra obra, figuras diabólicas halan o penetran a una mujer mientras que un inmenso dragón les observa.

Se desconoce el motivo exacto por el cual Valenti realizó estos dibujos. Sin embargo, tomando en cuenta el marco conservador de la época puede adivinarse una necesidad de invertir un orden. 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; pero, 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 dionisiaca que el autor de *Ecce Homo* propone, *se establece una inversión de categorías y valores, la cual confronta la estabilidad y la razón.*

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 sugerencia que el instinto prevalece sobre la razón y la moral. También confirma que el autor, de manera inconsciente, introduce el discurso sobre el *Otro* y una consecuente reflexión sobre la búsqueda del complemento del hombre civilizado en la vida primitiva. Así como Gulliver, el personaje de la novela de Jonathan Swift, evoca a los *yahoos*, Valenti dibuja sus propios *Otros*, internos y atormentados que adquieren formas monstruosas, o que castigan y señalan lo pecaminoso. En este debate interno, los dibujos de Valenti vienen a ser un diario íntimo donde se traducen sus represiones, y se cumple la sentencia del alma creativa que la única posibilidad de exorcizarlas será en el ejercicio del arte.

Al recurrir 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. Atrae con especial atención los vínculos de aprecio por lo simbólico y el tratamiento de la animalidad que existe con la obra de Rafael Arévalo Martínez. En los dibujos de Valenti su temprana audacia coincide con la posterior 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 obsesión del hombre pájaro* donde, al igual que en *El beso*, se funden dos figuras. Sin embargo, aquí la acción se conjuga entre un pájaro y una figura femenina. La unión de ambos sugiere una simbiosis, un esfuerzo de devoración entre lo humano y lo animal, el cual, en éste caso, aparece en un gesto envolvente y protector. De ahí podría sugerirse 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 albacea de la cadena biológica, el cauce por donde transcurren las fuerzas elementales. Además, recordando que durante este período, y especialmente la literatura, se concede a la figura femenina una imagen erótica, 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 proporcionan centralidad a la mujer. Más bien, mientras lo femenino se encuentra plenamente seguro 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 recurren al temor por el infierno en la concepción de la iglesia judío cristiana, sumado al que construye el imaginario de la sociedad burguesa de principios de siglo. Probablemente el ejemplo más apropiado para ilustrar las reflexiones anteriores sea la obra titulada *La obsesión del hombre pájaro* donde, al igual que en *El beso*, se funden dos figuras. Sin embargo, aquí la acción se conjuga entre un pájaro y una figura femenina. La unión de ambos sugiere una simbiosis, un esfuerzo de devoración entre lo humano y lo animal, el cual, en éste caso, aparece en un gesto envolvente y protector. De ahí podría sugerirse 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 albacea de la cadena biológica, el cauce por donde transcurren las fuerzas elementales. Además, recordando que durante este período, y especialmente la literatura, se concede a la figura femenina una imagen erótica, 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 proporcionan centralidad a la mujer. Más bien, mientras lo femenino se encuentra plenamente seguro 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 recurren al temor por el infierno en la concepción de la iglesia judío 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 soneto de Manuel Machado. Pálido y bello, hacía volver los rostros a su paso. Las adolescentes que leen versos, sueñan con hombres así. Los hombres que los hacemos, así nos representamos a Musset.

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 *Las fieras del trópico* inicia el relato diciendo *Es uno de*

los hombres más bellos que he conocido en mi vida. Con la misma admiración hacia la hermosura masculina, Arévalo Martínez comparó a Valenti con el príncipe que fue para él y el artista talentoso que reconocieron quienes le rodearon. La figura del poeta decadente 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 arquetipo del artista bohemio de gesto atormentado: melena rebelde, batón blanco, boina 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 atrayente a pesar de su introspección, como alguna vez señaló Carlos Mérida. No es sino hasta en la carta que Valenti dirige a su entrañable amigo Agustín Iriarte que se observa una avanzada 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 que, 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 estimo, como son mis compañeros y mis amigos artistas, entre los que tengo la dicha de contarte, y sobre todo porque hay entre nosotros algunos que tienen la verdadera fe en el Arte al cual hay que sacrificarse pasando sobre todo, rendirle culto como a una divinidad, sacrificarlo todo a él; vivir sólo para la obra allí en el lienzo, depositar la vida entera, todo nuestro amor en ella; pasar al cuadro todo aquello que no puede explicarse vivir en él, allí, depositar nuestro ser, todas las más santas u hondas emociones que experimenta el corazón de artista. ¡Ah! qué felicidad es para un mortal ser artista. ¡Ah! yo no sé qué daría por serlo. Daría todo, todo. *Bien aventurados sean los que tienen fe, porque sólo ellos conocen la verdadera felicidad...*

Fecha en el año de 1910, dos antes de su viaje a París, el artista ya reconoce las atribulaciones que identificarían una época de cambios, así como denota ciertos sentimientos nostálgicos sobre el oficio del arte. A pesar de su evidente talento se auto castiga y ve como indigno, como víctima de sus propias dudas y el rezago de sus conocimientos. Recordando que Valenti nació en Francia y viajó con su familia, desde una corta edad, para establecerse en Guatemala, es posible asumir que la sola idea de lo que hubiera sucedido si permanece en su lugar de origen, le provocaba tormento. ¿Fue entonces la escisión 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 Valenti profesó una percepción atemporal y fuera de lo común de las cosas y los acontecimientos.

En la carta que Valenti dirige a Agustín Iriarte en diciembre de 1910 escribe:

En estos momentos en que te escribo estoy al lado de mi madre que se encuentra muy grave; me siento no se cómo. Sólo Dios puede juzgarme, vivo como un mueble, animalmente; por el dolor creo que el espíritu se ha evaporado de mi cuerpo, que no tengo alma; soy un mísero animal viviente...

La elocuente descripción de su estado emocional es una importante evidencia de un espíritu que vivía entre el abismo y comenzaba a desgastarse. Era el presentimiento de que esta presencia animal o *alter ego* no estaba lejos de tomar forma. En tal sentido, se ha sugerido que Valenti 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 sufría una ceguera, la cual avanzaba lentamente por su condición de diabético. 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 podría explicarse -por qué no decir- fuera del placer de la neurosis.

Rememorar los últimos días de Carlos Valenti podría ser el principio perfecto para iniciar un guión cinematográfico: un hombre llega al sencillo hostel. 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 pólvora. Los lamentos de la angustia van perdiéndose en el vecindario.

Pero el hecho es que Carlos Valenti 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 conformó una obra extremadamente valiosa, pero la sociedad castigó su decisión suicida con el olvido.

Hoy día, como consecuencia de una suerte de coincidencias, y en éste acercamiento a Valenti, se abre la posibilidad de desechar 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.

Notas:

1. Estas obras coinciden en temática con las primeras obras registradas de Carlos Mérida. Podría especularse que todas fueron ejecutadas en París, lo cual puede deducirse al encontrar en *El sietemesino* la fecha de 1912.

Referencias bibliográficas:

Arias, Arturo, "Caballo viejo de la sabana *versus* perro hambriento", en *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, Colección Archivos, UNESCO, Francia, 1997

Argullol, Rafael, "Edvard Munch: una fisiología del alma", en catálogo *Edvard Munch: pintor noruego*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1988

Ades, Dawn, *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*, catálogo de exposición en el Centro de Arte Reina Sofía, España, 1990

Bataille, Georges, "El erotismo", Tusquetes Editores, México, 1997

Eggum, Arne, "Edvard Munch", en catálogo *Edvard Munch: pintor noruego*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1988

Le Du, Jean, *El cuerpo hablado*, Paidós, España, 1992

Liano, Dante, "El hombre que parecía un caballo y otros cuentos", en Colección Archivos, UNESCO, Francia, 1997

Luján Muñóz, Luis, *Carlos Mérida, precursor del arte contemporáneo latinoamericano*, Cuadernos de la tradición guatemalteca, Guatemala, 1985

Machado, Manuel, *Poesías escogidas*, Colección Más Allá, Afrodisio Aguado S. A., España, 1949

Méndez de Penedo, Lucrecia, "Rafael Arévalo Martínez: el hombre que parecía una grulla", en *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, Colección Archivos, UNESCO, Francia, 1997

Prelinger, Elizabeth, *Käthe Kollwitz*, catálogo de exposición, National Gallery of Art, Washington, 1992

Taracena, Arturo, "Arévalo Martínez y la Guatemala de los años diez", en *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, Colección Archivos, UNESCO, Francia, 1997

Valenti, Walda, *Carlos Valenti: aproximación a una biografía*, Serviprensa Centroamericana, 1983

ⁱ Documento elaborado por Rosina Cazali. Publicado en el catalogo “**Carlos Valenti: obra y vida**”.
Ediciones Don Quijote. Julio del 2000. Pág. 13-20.