

**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Posgrado de Historia del Arte**



**UNA APROXIMACIÓN A ENRIQUE GUZMÁN:**  
**AUTORRETRATOS**  
**TESIS**

**Que para obtener el**  
**el grado de Maestra en Historia del Arte**

**Presenta**

**María del Pilar Arévalo Pérez**

**Directora de Tesis: Dra. Teresa del Conde Pontones**

**México D.F., 2007.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Dra. Teresa del Conde Pontones**

Directora de tesis

**Dra. Olga Sáenz González**

**Dr. José Luis Barrios Lara**

Asesores

**Mtra. Nuria Balcells Lubian**

**Mtra. Rita Eder Rozencwaig**

Sinodales

A Jorge, mi esposo.

## Agradecimientos

*A mis padres por inculcarme el amor al conocimiento y el arte.*

*A mi maestra: Virginia Armella de Aspe, por su constante apoyo, solidaridad y alegría.*

*A la Dra. Teresa del Conde por sus conocimientos, dedicación, aportaciones y guía, plasmados en el presente ensayo.*

*A mis asesores: Dra. Olga Sáenz y Dr. José Luis Barrios, por su orientación, ayuda y compromiso.*

*A Francisco de Hoyos por su generosidad y confianza al compartir su historia.*

*A Xavier Esqueda, Luis Carlos Emerich y Victoria Compañe, por tomarse el tiempo de recordar.*

## INDICE

I.	Ensayo: Una aproximación a Enrique Guzmán: Autorretratos.	p. 7
II.	Conclusiones	p. 52
III.	Anexo imágenes	p. 55
IV.	Hemerografía y bibliografía	p. 66

## **ABSTRACT**

La producción artística de Enrique Guzmán Villagómez (1952 -1986), envuelve al espectador en una marea de sentimientos que despierta la curiosidad de saber quién y cómo es el creador de las imágenes transgresoras plasmadas con una gran maestría en sus lienzos. Emblema de una década, este autor fue conocido por su talento a temprana edad, así como por los arrebatos de ira que protagonizó, los desequilibrios emocionales y el trágico final a los 33 años de edad al suicidarse.

En lo referente a la pintura, el autorretrato es la forma más auténtica de tener un diálogo con la vida del artista, ya que si tomamos en cuenta que cada obra es un pasaje breve de la autobiografía por que el arte es una manifestación del sentir del artista ante una situación o estímulo. Cuando el autor acepta y titula como tal a un cuadro, asume abiertamente la postura ante su persona. Enrique Guzmán, produjo una vasta colección de autorretratos que discurren de los dibujos de manos, hasta composiciones más elaboradas en las que se revelan sus gustos, influencias, propuestas estéticas, logrando una iconografía insistente y manifiesta en muchos otros de sus cuadros.

Jugó con la vestimenta, con el tiempo, con las máscaras, a menudo adoptó figura de mujer, rompiendo la frontera entre los géneros. Parece disfrutar de analizar sus contornos, explorar su rostro y segmentar su cuerpo, enfatizando sus ojos y manos. Es por esto que considero que estudiar dichos autorretratos, significa obtener un mayor conocimiento de quién era Enrique Guzmán, cómo era su mundo, qué era lo que él pretendía con su arte y cómo vivió su momento en relación con las propuestas artísticas de su época.

*Yo me conozco, y eso me basta, y eso debe bastar. Me conozco porque me asisto a Antonin Artaud.*

*- Tu te conoces, pero nosotros te vemos, vemos bien lo que haces.*

*- Si pero no ven mi pensamiento.*

*En cada uno de los estadios de mi mecánica pensante, hay agujeros, interrupciones, o quiero decir, compréndame bien, en el tiempo, quiero decir en alguna suerte de espacio (me comprendo); no quiero decir un pensamiento en longitud, un pensamiento en duración de pensamientos.*

Antonin Artaud, El Pesa Nervios

**L**a producción artística de Enrique Guzmán Villagómez (1952 -1986), envuelve al espectador en una marea de sentimientos que despierta la curiosidad de saber quién y cómo es el creador de las imágenes transgresoras plasmadas con una gran maestría en sus lienzos. Emblema de una década, este autor fue conocido por su talento a temprana edad, así como por los arrebatos de ira que protagonizó, los desequilibrios emocionales y el trágico final a los 33 años de edad al suicidarse. Su legado es testimonio de cómo la obra de arte estimula en el crítico, en el estudioso o simplemente en el otro -el que mira detrás de la raya- el deseo de escudriñar en la vida del creador, de conocer los detalles que lo condujeron o bien lo influyeron para producirla. Cito como ejemplo, las innumerables versiones biográficas que se han escrito de Guzmán, Mozart, Kafka o Nijinsky, en los cuales la



creación, ha estado vinculada a las circunstancias con las que nacieron y las experiencias que tuvieron en su vida. Sin duda las particularidades en su temperamento, traumas, percances o enfermedades que experimentaron estos artistas, se convirtieron en un elemento seductor para el público; tal parece que la vida del otro despierta nuestro interés, es complicado descifrar los procesos mentales de los humanos, sin embargo, tal vez existe una necesidad de reconocernos en el otro para conocernos en nuestro contrario, en dicho proceso, la obra de arte representa una gran oportunidad para ahondar en la vida del artista y en la propia.<sup>1</sup>

El artista – afirma Umberto Eco – crea la obra como apertura: “Apertura que no obstante, orienta las posibilidades mismas en el sentido de provocarlas como respuestas diferentes pero afines a un estímulo en sí definido. El hecho de salvar esta dialéctica de

---

<sup>1</sup> De esta forma, el arte se revela como un medio fundamental de orientación, nacido de la necesidad que el hombre tiene de comprenderse a sí mismo y al mundo en el que habita. Es probable que muchos de los otros fines que sirven al arte dependen, en gran medida, de esta función cognoscitiva básica. “Cada representación artística es, en sí misma, el universo, el universo en aquella forma individual, aquella forma individual como el universo. En cada acento del poeta, en cada creación de su fantasía, está todo el destino humano, todas las esperanzas, todas las ilusiones, los dolores, las alegrías, las grandezas y las miserias humanas; todo el drama de lo real es perpetuo devenir, sufriendo y gozando.” (Croce, citado por Eco, 1989: 137)

definitud y apertura es algo fundamental para conceptuar una noción de arte como hecho comunicativo y diálogo interpersonal". (Eco, 1991: 158) En lo referente a la pintura, el autorretrato es la forma más auténtica de tener un diálogo con la vida del artista, ya que si tomamos en cuenta que cada obra es un pasaje breve de la autobiografía por que el arte es una manifestación del sentir del artista ante una situación o estímulo. Cuando el autor acepta y titula como tal a un cuadro, asume abiertamente la postura ante su persona. Enrique Guzmán, en la lucha constante de sus compañeros *Eros y Tánatos*, produjo una vasta colección de autorretratos que discurren de los dibujos de manos, hasta composiciones más elaboradas en las que se revelan sus gustos, influencias, propuestas estéticas, logrando una iconografía insistente y manifiesta en muchos otros de sus cuadros.

Francisco de Hoyos, quien impulsó y patrocinó a Enrique Guzmán durante sus inicios -1973- mediante la Galería de Arte Joven, me comunicó en una entrevista que "Enrique estaba muy obsesionado con él mismo y desde sus primeras pinturas siempre se pintó, a veces de manera sutil y disfrazada, se representó

viéndose al pasado como niño y al futuro como viejo.”<sup>2</sup> Enrique jugó con la vestimenta, con el tiempo, con las máscaras, a menudo adoptó figura de mujer, rompiendo la frontera entre los géneros. Parece disfrutar de analizar sus contornos, explorar su rostro y segmentar su cuerpo, enfatizando sus ojos y manos. Es por esto que considero que estudiar dichos autorretratos, significa obtener un mayor conocimiento de quién era Enrique Guzmán, cómo era su mundo, qué era lo que él pretendía con su arte y cómo vivió su momento en relación con las propuestas artísticas de su época.

Desconozco lo que motiva al pintor a hacer un autorretrato, ya que podría ser por simple placer estético, o por narcisismo<sup>3</sup>, o como catarsis ante una fase de ruptura en su vida o estilo, o probablemente sólo fue un trazo el que lo condujo a nuevas asociaciones, nuevas lecturas y cargas simbólicas sobre su propio

---

<sup>2</sup> Información obtenida en la entrevista realizada a Francisco de Hoyos, el 4 de julio de 2006.

<sup>3</sup> El psiquiatra Otto Kernberg dice que el narcisismo no patológico es consecuencia de una buena evolución del Yo, es la aceptación de la realidad, en tanto que la realidad puede ser emplazada para satisfacer las necesidades (libido) dirigidas hacia el exterior y hacia el objeto. Los sujetos que no han podido realizar bien esta formación, el ideal del Yo, por no haber interiorizado suficiente amor y estimación recibida de afuera, muestran unas defensas narcisistas muy fuertes. No se atreven a dirigir su libido hacia objetos exteriores y consiguientemente se encierran en sí mismos absteniéndose de recibir, precisamente, de lo que más les falta. (Kernberg, 2005:1725)

ser. Pintores en épocas diversas han recurrido con insistencia a dicho género, basta recordar a Rembrandt, Van Gogh, Frida Kahlo o De Chirico. Algunos de ellos tratan el autorretrato de un modo realista y otros profundizan en el terreno psicológico. En el caso de Rembrandt, Jacob Rosenberg —el gran especialista de su obra— asegura que en cada rostro, se puede seguir, paso a paso, el proceso de complejidad con que se construye la evolución de un pintor a través de su pintura. (Rosenberg: 1987, 173) Mientras que Frida Kahlo, no quiso liberar su obra de su vida en su numerosa colección de autorretratos en la que desnuda su propia percepción acerca de lo que ella denominó “la herida abierta”<sup>4</sup>. Jean Guillaumin ha descrito la importancia de las vivencias corporales como un factor que nutre a la invención. Se trata de las huellas sensoriales de dichas vivencias que pueden transformarse en figuraciones mediante el talento creador. Frida Kahlo es un paradigma de ello, ya que el dolor por su cuerpo de mujer sufriendo es el motivo básico de su pictografía.

---

<sup>4</sup> Sobre la eterna “herida abierta” ahonda la artista en sus cartas publicadas bajo el título: Frida Kahlo. *Escrituras*. Proemio, selección y notas de Raquel Tibol. Prólogo de Antonio Alatorre. Plaza Janés, México, 2004.

¿Sueños o pesadillas plasma Enrique Guzmán en sus autorretratos? Un factor crucial para la auto-representación, tanto en la vida diaria, como en el arte, es la forma en que una persona construye la relación entre el "yo" y el mundo, lo cual determina su personalidad. Según Freud, la personalidad está integrada por tres sistemas principales: El *Ello*, el *Yo* y el *Superyó*; según él, una persona normalmente sana estos tres sistemas forman una organización unificada, armónica y le permiten relacionarse eficientemente con su ambiente; pero cuando no ocurre de esa manera, se dice que la persona está inadaptada, insatisfecha consigo, con el mundo y su eficacia se reduce.<sup>5</sup> Es evidente que lo anterior sólo se reduce al plano de la teoría, pues en la vida práctica siempre existe conflicto entre el *ello*, el *yo* y el *superyó*, sin que esto signifique una persona inadaptada. Para el médico austriaco, la experiencia infantil resulta vital en el individuo, al ser la primera etapa en la que se configura la personalidad humana. En sus autorretratos, Guzmán esboza las heridas causadas por los escenarios sociales, familiares, culturales y temporales. La situación de Enrique fue delicada, puesto que vivió sus primeros años pensando que su verdadera

---

<sup>5</sup> Consultar FREUD, S. *El Yo y el ello*. Vol. XIX. Ed. Amorrortu. Buenos Aires, Argentina, 1978.

madre era su hermana, ya que cuando nació lo adoptó su abuela.<sup>6</sup> Cuando creció y supo la realidad, miraba con cierto recelo la diferencia de trato de su madre orgánica hacia sus hermanastros. Este percance en su vida -comenta Francisco de Hoyos- fue traumática, se sintió un niño abandonado, desprotegido, lo que traspone en sus obras por medio de la imagen recurrente de un hombre de espaldas que probablemente representa al padre ausente.<sup>7</sup> ¿Acaso este evento es uno de los principales generadores de la poética de desconsuelo infinito de sus obras?

Es indudable que al hombre de espaldas que porta un sombrero que plasma en el cuadro *La felicidad* de 1971 (óleo sobre tela / 71 x 51 cm), es la imagen paterna y la mujer que lo acompaña es la imagen materna que tuvo a través de su abuela, ya que es una señora de edad avanzada.<sup>8</sup> La pareja observa a un niño, que factiblemente es un autorretrato de Enrique a corta edad -niño que reaparece un año después en *Homenaje a la Fotografía* de

---

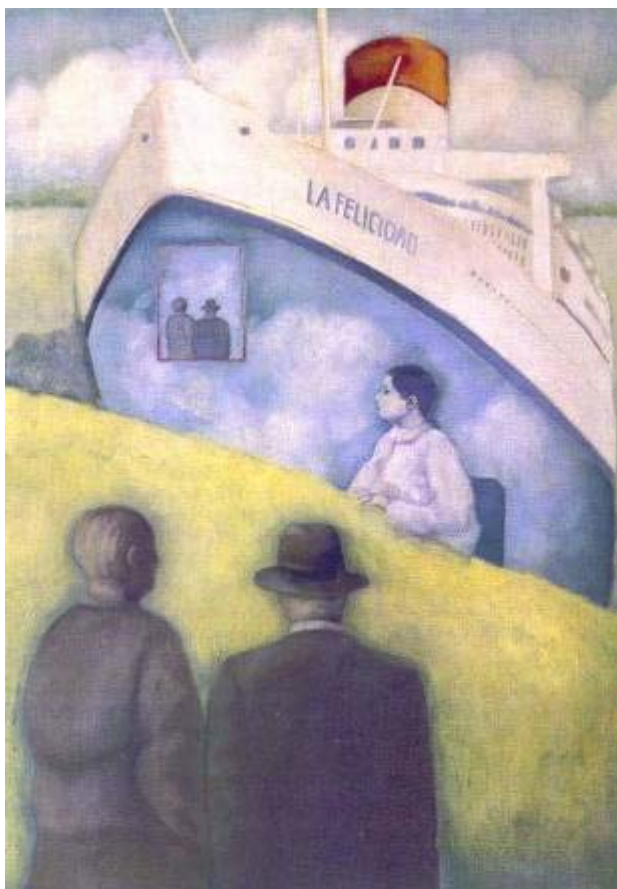
<sup>6</sup> Información obtenida en la entrevista realizada a Luis Carlos Emerich, el 30 de mayo de 2006, confirmada posteriormente por Francisco de Hoyos y por Victoria Compañe.

<sup>7</sup> Algunos ejemplos de los cuadros donde aparece dicha imagen son: *La felicidad*, 1971; *Espera*, 1974 (a.i. no.1)\*; *Reflexionando*, 1974 (a.i. no.2); *El destino secreto*, 1976(a.i. no. 3).

\*a.i. - anexo de imágenes página 50.

<sup>8</sup> Victoria Compañe me compartió una plática que tuvo con Enrique, en la cual él le comentó que sabía quien era su padre y que trabajaba en una sombrerería de Tardan. Le dijo que en varias ocasiones pasó frente a dicho comercio para verlo, pero jamás se atrevió a hablarle.

1972-<sup>9</sup>. La imagen materna y paterna se repite en un recuadro pegado a la proa del barco misma que aparenta formar parte de un plano celeste al transmutar su materia por el firmamento, clara influencia de los fondos surrealistas de René Magritte.<sup>10</sup> Dicho fondo proyecta la idea de un mundo irreal, inalcanzable e ideal; conceptos que se refuerzan con el nombre que bautiza al barco: LA FELICIDAD.



*La Felicidad, 1971*  
Óleo sobre tela  
71 x 51 cm

Colección Isabel y Agustín Coppel

La pintura contempla la simultaneidad del tiempo en un mismo espacio, no es casual que el primer plano hable de un pasado, el

---

<sup>9</sup> A.i. no. 4

<sup>10</sup> Victoria Compañe recuerda que Enrique tenía varios libros en su estudio y entre ellos Magritte era el que más admiraba. Considero que no es casual este gusto por la pintura del surrealista belga, ya que debió de sentirse identificado con su estilo, el cual representó una oportunidad para recrear el mundo de símbolos del inconciente de Guzmán.

niño solitario de un presente y la pareja adherida al navío de la felicidad represente el porvenir inalcanzable que vislumbró el artista. Las miradas de los personajes no coinciden en ningún momento, tal y como la vida de él con la de su madre y su padre. Cabe destacar que Enrique nunca conoció el mar y mucho menos vio un barco en persona, pero convirtió al barco en un símbolo personal, el barco es su existencia, es su destino que lo conduce sin control por su vida. En el cuadro *Conocida Señorita del club, "la llegada de la felicidad" retratándose con sombrilla* de 1973, uno de los protagonistas es el mismo barco pintado en 1971. Al igual, se encuentran catalogadas las obras tituladas: *El mar* de 1977 donde aparece un barco con la quilla estampada con las dos palabras que forman su título, llegando a una playa repleta de bañistas.<sup>11</sup> Al igual, podemos recordar los barcos de papel pintados en 1984 en un cuadro que no tituló pero escribió sobre uno de ellos "La Pregunta", mientras que el otro navega en un río con la frase "¿De dónde se es?"<sup>12</sup>. Cerca de esa fecha, el pintor Xavier Esqueda recuerda haber coincidido con Enrique en casa de una amiga mutua, María Aguilera, lo percibió en un estado

---

<sup>11</sup> Es factible que los bañistas sean una metáfora de la gente y eventos nuevos en su vida. Un año antes 1976, comenzó a internacionalizar su trabajo al exponer en el *New Cultural Art Center of Kingston*, Jamaica. Para 1977 tuvo una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Colombia.

<sup>12</sup> *Conocida Señorita del club, "La llegada de la felicidad" retratándose con sombrilla*, 1973 (a.i. no. 5); *El mar*, 1977 (a.i. no. 6); *Sin título*, 1984 (a.i. no. 7)

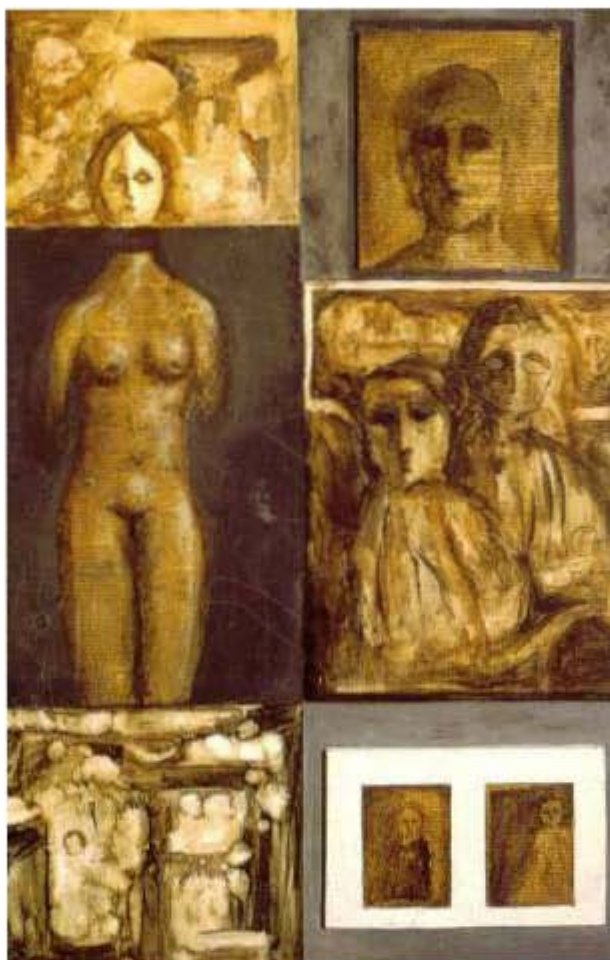


lamentable, ya que estaba tembloroso y con una gran depresión, diciendo que se encontraba acabado, que ya no podía pintar.<sup>13</sup>

En el lienzo está la obra y vida de Enrique Guzmán, por ello antes de continuar con el estudio de sus autorretratos, pienso que es necesario realizar algunas breves consideraciones sobre su entorno y el desarrollo de su carrera para una mejor comprensión de la atmósfera que él respiraba. Nació en Guadalajara, Jalisco, el 20 de septiembre de 1952, donde vivió hasta los 12 años de edad, cuando se mudó a Aguascalientes, donde la influencia de la religión católica, debió de haber afectado la conformación de su personalidad, ya que en dicha ciudad el catolicismo tenía gran peso en la vida diaria de sus habitantes. (Blas Galindo, 1992:9) Fue también en Aguascalientes donde por primera vez ingresó a un taller de pintura, teniendo como maestros a Alfredo Zalce y a Alfredo Zermeño, en la Casa de Cultura del Estado.

---

<sup>13</sup> Un antecedente de la crisis por la cual atravesaba en esos momentos, fue el incidente de la destrucción de su cuadro *Conocida señorita del Club "La llegada de la felicidad" retratándose con sombrilla*, el cual formaba parte de la colección de la Pinacoteca de la Casa de Cultura de Aguascalientes. También existe registro de que quemó una gran cantidad de dibujos y pinturas. (Blas Galindo, 1992:123)



Participó en el Cuarto Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas y obtuvo un premio de adquisición por su pintura-collage *El Desmembramiento*, 1969 (collage y óleo sobre tela / 89 x 59.5 cm). Su maestro Alfredo Zalce y el entonces director de la Casa de la Cultura de Aguascalientes, Victor Sandoval, lo

animaron para estudiar pintura en México, era el año de 1969 y Enrique aún no cumplía la mayoría de edad. Cabe destacar que sobre *El Desmembramiento*, la Dra. Teresa del Conde, así como Blas Galindo hacen notar que en "...esta pintura se advierte un nexo evidente del tratamiento estructural y de la solución técnica con el neodadaísmo." (Del Conde, 16 de noviembre de 1975)

La Dra. Del Conde señala que mantiene vínculos con el dadá, el neodadaísmo y con los Cantos de Maldoror que el poeta maldito

francés Isidoro Lucien Duchase, precursor del surrealismo quién publicó en 1869, con el seudónimo de Conde de Lautréamont. Considero que dichos nexos se dieron de una manera azarosa, ya que Guzmán no era afecto a la literatura, sí disfrutaba de los libros pero de los de arte, de los cuales veía una y otra vez las láminas. Lo que resulta innegable es su extraordinaria capacidad para procesar las imágenes y conceptos. Alberto Virgen en una entrevista que le realizaron con motivo de la exposición *El Destino Secreto*, aseguró:

“Enrique Guzmán tenía un nivel cultural mínimo, debido a su formación escolar trunca y a su errática formación académica. Su visión del mundo y de las cosas, era muy limitada, y su relación con el exterior se reducía a transportarse por él. Su capacidad de introspección era lo que conectaba con el inconsciente colectivo, con lo más misterioso, con el Ser con mayúscula inicial. La suya era una genialidad en bruto, que no tuvo tiempo de educar para poder disfrutarla.” (Emerich, 1999:32) <sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Xavier Esqueda en la entrevista que le realicé, me explicó que en las ocasiones que coincidió con Guzmán, le pareció que no era muy erudito, su cultura era básica, muy limitada.

Al llegar a la ciudad, acudió a la Escuela Nacional de Pintura y Escultura "La Esmeralda" donde ingresó al Taller Libre de Pintura del Maestro Ríos.<sup>15</sup> Personas que lo conocieron recuerdan que contaba como una anécdota graciosa que los maestros lo habían reprobado y por eso no fue admitido como alumno regular en dicha escuela. Vivió en un departamento en la colonia Guerrero, junto de la Iglesia de San Fernando. Con la educación más formal que recibió en el taller, inició una apropiación personal de seres, objetos y símbolos, entre los que destacan navajas, frascos, seres hermafroditas, alas, manos y excusados; creando un lenguaje plástico.

Guzmán llegó a una ciudad donde se vivía la apoteosis del absurdo, así como de lo inaudito.<sup>16</sup> Varias crónicas de Carlos Monsiváis develan a un grupo reducido de artistas e intelectuales, cuya vida transcurría sobre Reforma y se dice que era muy común asistir al Salón de la Plástica Mexicana, que tenía más de veinte años de estar funcionando en la calle de Havre 154, ahí se debatía sobre nuevos artistas, películas, sucesos de la cultura en general.

---

<sup>15</sup> Dato proporcionado por Victoria Compañe quien recuerda que ambos iniciaron al mismo tiempo sus estudios en la Esmeralda.

<sup>16</sup> La apoteosis del absurdo e inaudito se refiere a una época en la que proliferó el teatro del absurdo y se presentaron en la ciudad de México obras de Ionesco y Beckett.

Guzmán llegó a asistir alguna de estas reuniones. La emergente generación de pintores de estos años: Rafael Cauduro, Nahum B. Zenil, Germán Venegas, Roberto Cortazar, Irma Palacios, Arturo Rivera, Javier Arévalo, Xavier Esqueda, Gabriel Macotela, Carla Rippey, entre otros, practicaron búsquedas que en muchas ocasiones, incluyendo la obra de Guzmán –a pesar de su juventud y distancia en edad con algunos de ellos- dieron como resultado imágenes provocativas y retadoras donde se cuestionaron los modelos del pasados sobre la sexualidad, el machismo y feminismo, el orgullo nacional, la religión y tradición.

En la hipérbole, Enrique Guzmán jugó dentro de su obra con la verdad de su disposición física, citándose a sí mismo como un hombre pero que en realidad es mujer, para plantear paralelamente una verdad de apariencia, en la cual es una mujer pero de hecho es un hombre.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Alberto Virgen pensó que tal vez Enrique Guzmán no era realmente homosexual. Su problemática emanaba de su asexualidad. Lo que le gustaba era la belleza humana.

Una aproximación a Enrique Guzmán: Autorretratos

*Consejos de papá*, 1971  
Óleo sobre tela  
51 x 62 cm  
Colección Isabel y Agustín Copel



*Desnudo*, 1974  
Óleo sobre tela  
20 x 25 cm  
Colección Francisco de Hoyos

*Pose para calendario 1*, 1977  
Óleo sobre tela  
130 x 95 cm  
Colección particular





Fachada de la Galería de Arte Joven, ubicada en la calle de Marne en la colonia Roma. 1974

En el año de 1972, Enrique Guzmán conoció a Francisco de Hoyos a través de José Antonio Nava, quien le habló de un muchacho de la Esmeralda que hacía cosas muy interesantes y le ofreció presentárselo.<sup>18</sup> Ante la excelente impresión que le causó, lo invitó a exponer en la inauguración de la Galería de Arte

Joven e inició su relación laboral y de amistad con Enrique a principios del año de 1973.

Francisco de Hoyos recuerda que un día que Enrique fue a visitar la casa donde se establecería la galería, mientras se encontraba en remodelación, observó que al fondo del corredor de 30 metros habían seis cuartos con dos baños, donde vivían algunos jóvenes de San Carlos: Rafael Calzada, Jorge Herrera y Melquíades Herrera. Enrique le pidió a Francisco de Hoyos si podía dejarle un cuarto a él también. Guzmán se mudó a la calle de Marne en la

---

<sup>18</sup> Cuenta Francisco de Hoyos que todo lo que vio en su pequeño estudio le encantó, le dio la impresión de que lo que estaba haciendo en ese momento era una especie de exvoto, de retablo, por los colores y la temática.

colonia Roma a principios del año de 1973. Dicho cambio influyó positivamente en su carrera, ya que al tener sus necesidades básicas resueltas y el total apoyo de los dueños de la galería: Alberto Virgen y Francisco de Hoyos, se concentró en la creación. No es fortuito que meses después ganara el primer premio de adquisición del Octavo Concurso para Estudiantes de Artes Plásticas por el cuadro *Conocida señorita del club "La llegada de la felicidad" retratándose con sombrilla*. Ese mismo año, logró situarse como un pintor reconocido al tener su primera exposición individual titulada *Preguntas y sorpresas*.



Imagen del exterior del cuarto en el que vivió en la Galería de Arte Joven

Atrajo la atención por la peculiaridad con la que planteaba la reconsideración de iconografías enfrentadas a su interpretación nostálgica con provocativas e intencionales apropiaciones kitsch, en pleno dominio de una "figuración realista-academicista." (Emerich, 1999: 28) Su propuesta plástica se mostró



contrastante con la de su propia generación, así como las tendencias dominantes de la década de los setentas. Su estilo brotó genuinamente desde sus entrañas y sin pretender crear una nueva tendencia o estilo, sólo por la necesidad y deseo de expresarse. Guzmán, no estuvo preocupado por construir un nuevo modelo de identidad. Durante este período de producción exploró soluciones innovadoras y originales dentro de la producción visual.

Es evidente que la temática de sus obras se vincula a la consagración de lo absurdo y con la afirmación de la violencia psicológica como constante en las relaciones humanas. Logra subrayar su capacidad para provocar situaciones e interrelaciones complejas entre imágenes distanciadas en un contexto cotidiano. ¿Dónde extrae el material para crear dichas obras? Sin duda sus gustos develan un camino de la construcción del pensamiento del artista. Por lo anterior refiero el libro del cual Enrique Guzmán se inspiró para varias de sus obras, mismo que no se había citado hasta el presente ensayo, probablemente por ser desconocido: *La Science Amusant de las Nouvelles Experiences* de Tom Tit.<sup>19</sup> Éste

---

<sup>19</sup> El descubrimiento del libro de Tom Tit es una de las aportaciones más valiosas que en mi trabajo realizo para el estudio de la obra del artista. De no

contenía diversas láminas que ilustraban la manera de realizar las ilusiones ópticas, mismas que empleó como referencia y tema de sus cuadros desde 1973 -cuando conoció dicho libro- y persistió hasta obras posteriores. Cito como ejemplos sus pinturas *Marimba* o *Música para solitarios* de 1973 así como *La Nausea* de 1978.

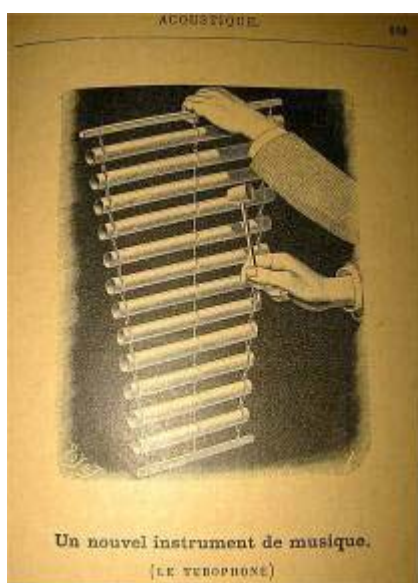


Ilustración del libro *La Science Amusant de las Nouvelles Experiences* de Tom Tit.



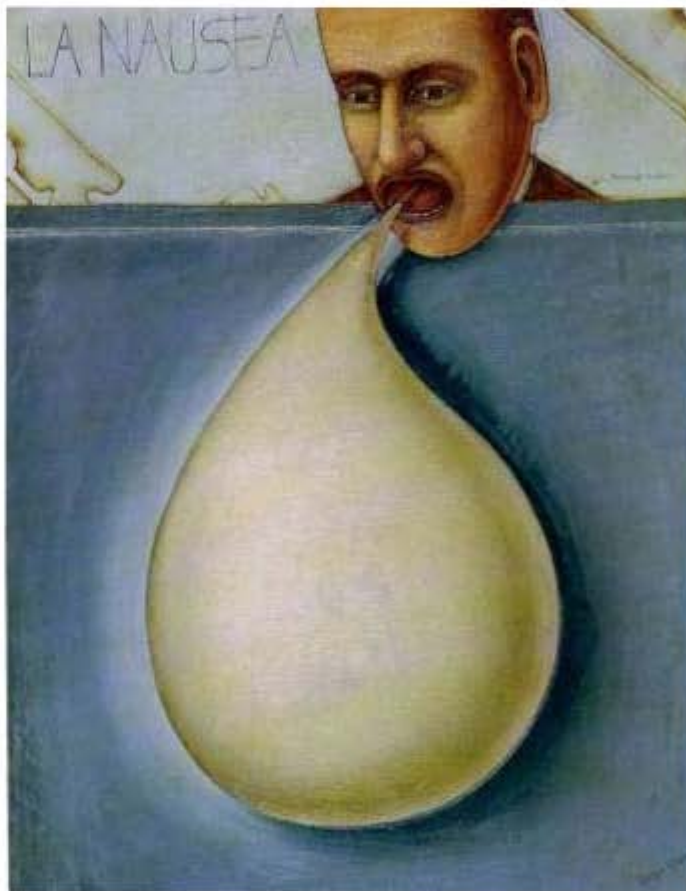
*Marimba* o *Sueño* o *Música para solitarios*, 1973  
Óleo sobre tela  
55 x 65 cm, Colección particular

---

conocerse dicho libro resultaría imposible conocer con certeza la interrelación del mundo de Guzmán con la magia e ilusión óptica. La existencia la *Science Amusant de las Nouvelles Experiences* y el saber que Guzmán lo tenía y lo consultaba con frecuencia, obliga a dejar atrás las especulaciones entorno a la temática de un buen número de sus pinturas, discusiones que tienden a reducir la búsqueda personal del artista a una mera conexión con Magritte y los surrealistas.



Ilustración del libro *La Science Amusant de las Nouvelles Experiences* de Tom Tit.



*La náusea*, 1978  
Óleo sobre tela  
50 x 40.5 cm  
Colección particular

Guzmán, sin duda sintió asombro ante la capacidad que tiene el hombre de invocar y manipular mediante formas, líneas, sombreados o colores, la realidad visual. Carlos Monsiváis en su escrito *El sonido de una mano aplaudiendo* se pregunta ¿Cuál es el hombre y cuál es el espejo? Pues en la pintura del mismo título, hay un hombre que se enamora de su reflejo. ¿Es acaso una especie de sueño que Enrique codifica para los que estamos despiertos?, tal vez lo hizo con razón, porque su obra es demasiado eficaz como sustituta del plano onírico. Entrevemos ya los contornos de la iconología, que estudia la función de las imágenes en la alegoría y el simbolismo y su referencia a los “contenidos del inconsciente”.<sup>20</sup>

Enrique Guzmán fue capaz de observarse a sí mismo presa de una ilusión y además plasmar su pensamiento. Lo anterior guarda estrecha relación con la percepción del realismo en el niño, que según Jean Piaget puede prolongarse en “participaciones” y en actitudes mágicas espontáneas.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Consultar el texto de Teresa del Conde, *Arte y Psique* Colección Temas de Debate, Plaza Janés Editores S.A., México, 2002. En éste la autora profundiza en los contenidos del inconsciente.

<sup>21</sup> La “participación” es concebida por Lucien Lévy Bruhl como la relación que el pensamiento primitivo cree percibir entre dos seres o fenómenos que considera parcialmente idénticos, como influenciados estrechamente, aunque no exista contacto espacial, ni conexión causal entre ellos, por ejemplo, los niños dicen que las nubes corren cuando andamos, nos obedecen, hacen la noche y nos

Es complicado separar el estudio del arte del estudio de la ilusión.<sup>22</sup> Ésta da la experiencia de lecturas alternativas, por ello es difícil de describir o de analizar. Guzmán con sus dibujos vinculados al libro de magia, logra hacernos presa de sus representaciones imaginarias. Podría ser un testimonio de que su oficio de pintor es en realidad de ilusionista, de mago. Inventor de mundos ajenos a la realidad que nos hace creer que estos existen más allá de la tela.<sup>23</sup>

La obra de Guzmán es un artificio de la representación. El mundo físico pierde su autenticidad al erigirse en forma artística. Una vez más la pregunta ¿cuál es el hombre, cuál es el espejo? El *Autorretrato* de 1973, es percepción ilusoria de sí mismo. ¿Es

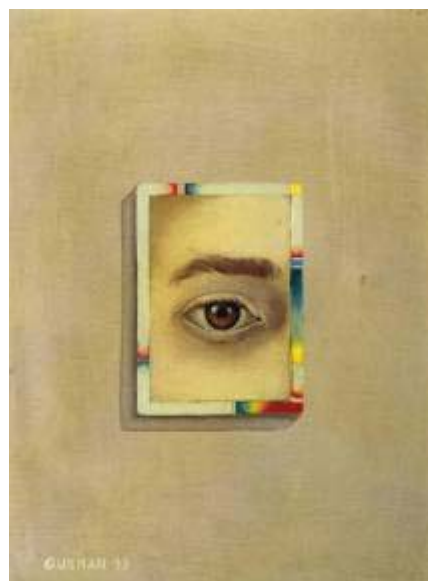
---

hacen dormir. La "magia" es el uso que el individuo cree poder hacer de las relaciones de participación con propósito de modificar la realidad.

<sup>22</sup> Se sabe que término ilusión puede referirse, en una de sus acepciones a cualquier distorsión de una percepción sensorial. Así mismo se define al ilusionismo como el arte y técnica de producir efectos ilusorios y aparentemente mágicos.

<sup>23</sup> ¿Es real sólo lo percibido por los sentidos o lo razonado con la mente? Y los sueños, con todo su mundo imaginario y simbólico, ¿no nos hablan de otras posibilidades que no por inasibles dejan de ser veraces? *La vida es sueño*, sugiere la existencia de todos estos mundos jerarquizados: el corporal, el anímico y el espiritual. Tal como nos recuerda Segismundo: Y sí haremos, pues estamos / en mundo tan singular, / que vivir sólo es soñar, / y la experiencia me enseña / que el hombre que vive sueña / lo que es hasta despertar. [...]¿Qué es la vida? Un frenesí. / ¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño, / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son.(Calderón de la Barca, 1998:157)

acaso una postal o una carta de la lotería que encierra su ojo? Es factible que sea un juego voyeurista donde el observado es él mismo, en el cual "corta" un segmento de la tela para fisgonear, pero lo que mira es el padre, la madre, Aguascalientes, un cuarto en la calle de Marne, lo que mira es a ese que es el reflejo de un trozo de espejo.<sup>24</sup> Supongo que uno de los conflictos de Enrique residía en situar en los demás lo que él ubicaba en sí mismo y situar en sí mismo lo que observaba en su entorno, todo es relativo, todo es espejismo, él pinta la realidad de lo irreal y la irrealidad de lo real. Para hablar de sí, no intenta colocarse en el punto de vista de otro, pero cree colocarse en el único punto de vista posible: el suyo.



*Autorretrato, 1973*  
Óleo sobre tela  
20 x 15 cm  
Colección Francisco de Hoyos

---

<sup>24</sup> Francisco de Hoyos asegura que sobre el restirador de Enrique, usualmente había un pequeño espejo.

*Reflejo*, 1975  
Óleo sobre tela  
38 x 35 cm  
Colección particular



La mirada, indispensable para su oficio –el mundo entra por sus ojos, se procesa en su mente y sus manos la plasman. Dos años después vuelve a pintar su ojo derecho, pero siendo este un ojo más grande, ningún marco o fondo lo limitan. La mirada denota mayor experiencia y un dejo de melancolía. No tituló esta pintura como autorretrato, su nombre es *Reflejo*. Este parece reestablecer el carácter especular que constituye, quizás, su más secreta verdad. En *Autorretrato*, Guzmán trata de exponer, en imagen, el relato propio y la narración que determina su identidad. Una identidad en estado perpetuo de cuestionamiento y crisis. Enrique en la captación de su rostro, selecciona su mirada, la objetiva y logra una absoluta identidad entre sujeto y objeto. Retomando su pintura *Reflejo*, él captura, como lo hace la cámara, la imagen de lo que es él y su realidad *per sé*.

Atendiendo ambas obras, el motivo central es la mirada. En ella se encuentran las preguntas y problemas del narrador omnisciente.

Guzmán no perdió oportunidad de observarse, tal vez por que desde niño creó su propia pared para mirar sin ser visto y al final, la serie de formas, gente y situaciones no eran afuera sino eran él. La lectura de sus pinturas puede ser concebida como un esfuerzo en ser visto, en ser reconocido creativamente en la mirada del otro.

Considero que vale la pena hacer la siguiente aclaración: durante los años que vivió en la galería nunca recibió carta de su madre o abuela, sin embargo cada dos o tres meses lo visitaban y se regresaban a Aguascalientes ese mismo día.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Como anécdota, Francisco de Hoyos me comentó que en ocasiones le llevaban regalos y una vez le dieron una chamarra de mezclilla que le quedó enorme, misma que decoró con estoperoles que formaron un zapato (imagen que aparece en varios de sus cuatros) y se la obsequió a Francisco de Hoyos. Enrique era muy delgado, medía como 1.65 metros, por lo cual resulta interesante pensar en la percepción que tenía de él su madre para comprarle una prenda tan grande.



Retomando las referencias de la obra de Guzmán, Francisco de Hoyos me comentó sobre las películas extranjeras del llamado cine de arte, que se proyectaban en las salas de los cines de Reforma, a los cuales asistía Enrique Guzmán. Tal fue el caso de la cinta alemana titulada *La Muerte de María Malibran* del director Werner Schroeter.<sup>26</sup> Dicha cinta narraba el desfase, de una diferencia de frecuencia entre la vida terrenal y la cotidiana y la subsistencia exaltada, la sobreabundancia de energía y sensualidad.

---

<sup>26</sup> El Goethe Institut de Buenos Aires realizó la siguiente reseña: *Der Tod der Maria Malibran*, 1971, está inspirada en una mezzosoprano que murió prematuramente a los 28 años en París en 1936. Desde ese momento se convirtió en un mito del *bel canto*, existió la leyenda de que hasta la hora de su muerte cantó, ya que murió en el escenario. La película no plantea la historia de la "verdadera" María Malibran sino que el director produce asociaciones cercanas y lejanas, líneas segmentadas, puntos de estratificación que tienen, como referencia gaseosa, dispersa, como correspondencia molar, el universo de las divas operísticas y sus desbordes de gestualidad, vestidos y escenificaciones. Es decir: la multiplicidad en su máxima potencia.

En esta película el rostro es llevado al nivel máximo de su capacidad expresiva sin expresar nada en particular. Sin expresar en el sentido de la comunicación. Se le resta al rostro esa capacidad comunicativa que lo hace objeto de sentido para el Otro. Un rostro ya no vale por lo que condensa expresivamente, por lo que concentra semánticamente como objeto brindado a la comunicación actual, sino como máscara, como ornamento barroco detrás del cual presuponemos la intensidad. El rostro devenido semblante de lo innombrable. El rostro remitiendo a algo, una intensidad, que no se puede nombrar sin que, en el acto de habla, se convierta en otra cosa.

Se trata, en definitiva, de una absoluta disolución de la organización corporal, impulsada, generada a partir de y por el rostro, lo que Schroeter consigue. Es ese cuerpo sin órganos que en la imagen, en el arte puede ser alcanzado y que, en la vida ordinaria, la nuestra, la de los mortales, *no hay quien la consiga*. Los rostros son como las burbujas que se forman, por un instante, y sólo por un instante, para desaparecer prontamente, en la superficie de un magma de intensidad rojiza.



*Aviones Campestres*, 1975  
Óleo sobre tela  
102 x 102 cm  
Colección Isabel y Agustín Coppel

Guzmán encontró muchas coincidencias con lo que él planteaba a principios de los setentas y reafirmó su visión al constatar que otra gente trabajaba en la misma dirección. Le pareció admirable el manejo teatral de la imagen que logró Schroeter en la cinta de *La Muerte de María Malibrán*, por ello realizó el cuadro titulado *Aviones Campestres* de 1974 (óleo sobre tela / 102 x 102 cm), que en un principio se llamaba el *Sueño de María Malibrán*, pero Mario Chapa al adquirirla le cambió el título, sustituyéndolo por el que hoy en día se conoce.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Antes del presente trabajo, no se había planteado la relación entre la pintura de Guzmán y el cine, mucho menos del cuadro *Aviones Campestres* y la cinta de Schroeter.



Imagen de la cinta *La Muerte de María Malibran*, en la cual se puede observar la similitud de rasgos con la mujer de *Aviones campestres*. Otro elemento compartido por la cinta y el cuadro, son las burbujas que aparecen a espaldas de la protagonista de su lado derecho, éstas representan los rostros de la gente que se forman y desaparecen de un momento a otro.

Contemporáneos al cuadro de *Aviones Campestres*, existen dos autorretratos, en los cuales repitió una misma pose: sus manos ocultando el rostro. Los dedos son los protagonistas en ambos cuadros, estos representan su herramienta más valiosa, aquella que moldea sus ideas y crea mundos con pinceladas. Detrás de las manos, está el rostro que no ríe, pero tampoco sufre, sólo se encuentra presente para que lo contemplemos en un acto que trasciende el goce estético. Al cubrirse la cara, el pintor se curva sobre sí, tal parece que experimenta un fuerte deseo de liberarse de la mirada del espectador y así romper con cualquier clase de límite para crear. Si no se es observado, no existen más obligaciones estéticas y morales que conceder, ya que se torna invisible, inexistente a los ojos de los demás, incuestionable.

---

Guzmán se fue despojando de su rostro, de su cuerpo, de su alma, tal vez buscando una oportunidad de escapar de la coraza que aprisionaba sus deseos y grandes esperanzas de ser quien no era.

Son dos autorretratos pertenecientes a su período más productivo, sin embargo es posible que haya tenido miedo a ser famoso y que el público deseará saber más sobre quién era él. Para ese momento, Enrique ya era el pintor estrella de la Galería de Arte Joven y mucha gente quería frecuentarlo. Le agobiaba que unos desconocidos pidieran platicar con él sobre su obra, penetrando en su intimidad, lo cual lo hacía sentir vulnerable.<sup>28</sup>



*Autorretrato ca. 1974*  
Óleo sobre tela  
20 x 25 cm  
Colección Jorge Bribiesca

<sup>28</sup> Existe una anécdota que se relaciona con el momento que pintó ambos cuadros: Francisco de Hoyos, había ido a ver al maestro Carlos Pellicer para mostrarle fotos de la obra de la tercera exposición, con el fin de pedirle que el hiciese la presentación del catálogo. Él maestro aceptó y el día que lo iban a visitar de nuevo para que conociera a Enrique, el joven pintor se negó a asistir a la cita "hizo un numerito y se plantó en decir que no iba". Le explicaron lo importante que era el Maestro Pellicer y la trascendencia que tendría su encuentro. La cita se canceló, pues mostró una gran resistencia y miedo. Con lo anterior se afirma la personalidad de Guzmán introvertida, pero nunca sumisa.

Este autorretrato, provoca una asociación con la fotografía. La pose da la impresión de que un fotógrafo le hubiera tomado un *snap-shot* en el preciso momento cuando él se tapa el rostro para evitar que alguien capture su imagen. En lo referente a la paleta empleada, recuerda el retrato de Francisco de Hoyos.<sup>29</sup>

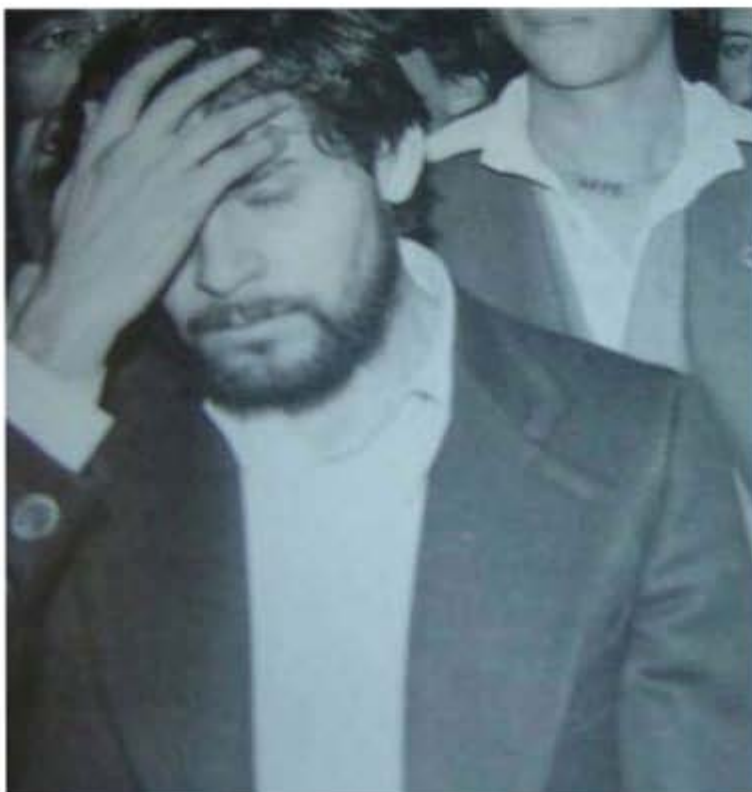


*Autorretrato*, ca. 1974  
Óleo sobre tela  
20 x 25 cm  
Colección Guillermo  
Sepúlveda

La gama escogida para éste segundo autorretrato es mucho más cálida, lo cual le da un toque más realista, probablemente sea el autorretrato en el cual Enrique se muestra como es. Pero aún así, siembra la duda de la verosimilitud de la representación con respecto al referente pictórico, es también ficción.

---

<sup>29</sup> Enrique Guzmán sólo pintó dos retratos, uno fue de Francisco de Hoyos y otro de Alberto Virgen. Ver a.i. no. 12



Enrique Guzmán en la inauguración de la Sección de Pintura. Palacio de Bellas Artes, 19 de julio de 1978. Fotografía de Leposava Milosevic Lepa (Blas Galindo, 1992:21) La manera de cubrirse el rostro recuerda a los autorretratos reseñados anteriormente

Al ver sus autorretratos, surge la incertidumbre sobre su mente, tal parece que “eso” que no marcha bien, se asoma entre trazo y color.

Durante los años setentas, Carlos Monsiváis recuerda, que “el prefreudismo de salón en que se había movido la cultura mexicana se vio liquidado y desplazado, todo pareció confinarse en el ámbito de la simbología del inconsciente, de modo que el psicoanálisis desplazó parcialmente, en la cosmovisión burguesa, a la religión. El nuevo modo de relacionarse sexualmente transformó las psicologías rígidas y la concepción de la familia en

medio de un paisaje plástico que le dio a la tecnología un lugar de honor". (El Colegio de México, 2002: 1038-1039) Guzmán no fue la excepción, comenzó a tomar sesiones de psicoanálisis con el Dr. Alberto Virgen, quién le sugirió que necesitaba irse a vivir sólo, fuera del "invernadero" que representaba la galería, para fomentar su independencia y estabilidad, ya que de permanecer ahí, al tener un techo, comida y los servicios no iba a madurar. Enrique Guzmán era percibido por el Dr. Virgen como un hombre hipersensible, que tenía una terrible angustia existencial y le asustaba mucho enfrentarse a la vida, tener que mantenerse y tratar con los *marchands*. Tanto Francisco como Alberto le ayudaron a conseguir departamento en la calle de Antonio Caso.

Poco después de haberse mudado, en noviembre de 1976, expuso en la Galería Arvil, lo cual causó un gran disgusto a los dueños de la Galería de Arte Joven, en especial a Alberto, ya que tras haber hecho tres exposiciones individuales con ellos, promover su obra, protegerlo y tenerlo como la adquisición más valiosa de la galería, los abandonaba.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup>Francisco de Hoyos aclaró que Enrique se empezó a sentir famoso, era el que más caro vendía y por eso creyó que con los Arvil incrementaría su reconocimiento, pero no fue así, tuvo problemas tanto personales como económicos con ellos, que afectaron su estabilidad emocional.

No es casual que en su serie de dibujos de autorretratos de manos de 1976, están inspirados en el libro de ilusiones ópticas. ¿Por qué después de trabajar con elementos tan complicados y sobrados de simbolismos, Guzmán regresa a la simplicidad realizando dibujos a lápiz sobre papel? Son trazos que revelan al mago que con palabras o con un rápido movimiento trastoca la realidad. Son simples, pero coinciden con el comienzo de una nueva etapa en su vida y carrera profesional. Podrían ser interpretados como un retorno al origen. Esta serie de autorretratos no la realizó a modo de apuntes, sino fueron papeles que se pusieron a la venta en la Galería Arvil.



Ilustración del libro *La Science Amusant de las Nouvelles Experiences* de Tom Tit.



*Autorretrato 9*, Enrique Guzmán. 1976  
Lápiz sobre papel  
37.5 x 27.5 cm  
Colección particular





Ilustración del libro *La Science Amusant de las Nouvelles Experiences* de Tom Tit.



*Autorretrato 12, 1976*  
Lápiz sobre papel  
37.5 x 27.5 cm  
Colección particular



*Autorretrato con frasco, 1976*  
Lápiz sobre papel  
37.5 x 27.5 cm  
Colección particular

*Autorretrato 17*, 1976  
Lápiz sobre papel  
37.5 x 27.5 cm  
Colección particular



La serie de autorretratos de manos es extensa y repetitiva, sin embargo la variante radica en el objeto que sostiene entre los dedos: frasco, navaja, moneda, papel. Resulta un repaso de objetos utilizados con frecuencia en su obra. Objetos que dejan de ser en sí mismos, para adquirir nuevo significado entre sus manos: símbolos prototípicos de la iconografía del pintor. Podría ser posible entenderlos la tesitura del fetiche: formas hacia las cuales el artista profesa cierta adoración y utiliza como protección ante la mirada inquisidora del público.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> El fetiche corresponde a la instauración de un objeto ontológicamente positivo que actúa como velo del falo faltante, se constituye en el momento

El autorretrato clásico que muestra un rostro, consiste en la representación de sí mismo en un momento fijo. Por esta razón, la imagen reproducida muestra un ser que con el paso del tiempo y ubicado en su espacio distinto, ha dejado de ser él que era en el momento de la representación. Un autorretrato de las manos no dejan de ser, al contrario siempre son su identidad, así como la huella digital hace a cada ser humano diferente de los demás, en el artista, ostenta su poder entre los dedos, su sensibilidad mueve la línea y da forma al color.

Guzmán dijo que todo retrato pintado con sentimiento es un retrato del artista y no del sujeto. Ese último sólo es un factor accidental, ocasional. No es el retrato quien desenmascara al pintor, es más bien el pintor quien, sobre el lienzo, se desenmascara a sí mismo. Al revisar la obra de Guzmán y sobre

---

inmediatamente anterior a la percepción de la falta y congela el instante y el objeto que sirvió para ocultar dicha falta. El fetiche por lo tanto no representa al pene de la madre sino a aquel en cuanto puede faltar y puede ser atribuido a ésta pero reconociendo su ausencia al mismo tiempo. Esta alternancia de presencia-ausencia caracteriza a los sistemas simbólicos como tales en la medida en que la palabra en sí ya constituye una presencia sobre un fondo de ausencia.

todo los motivos recurrentes, encontramos numerosas auto-representaciones simbólicas, en las que se pinta bajo los rasgos de unos álgter ego imaginado. Se evidencia la complejidad de la auto-representación y nos acerca a la dimensión metafórica del ejercicio del autorretrato. Sus *leit motif* son niñas, niños, bebés, seres andróginos que suplantán su persona.

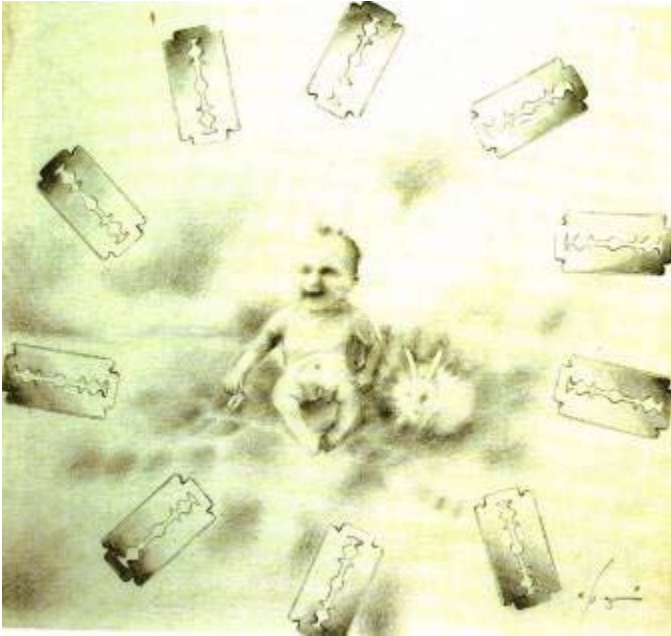
El único mundo posible que pudo concebir Guzmán fue el de la pintura, para la cual vivió, existió y se consagró. En la pintura experimentó la catarsis de su angustia existencial al ponerle cara a través de la forma y el color, logró experimentar las diversas realidades que en él se reflejaban. Recordemos el dibujo del infante con un conejo, rodeado de navajas. En éste, el bebé - personaje repetitivo en su obra- enfrenta una vez más situaciones violentas o agresivas. Valga la pena recordar *Escalera 5* de 1975, *El destino secreto* de 1976 e *Interior* de 1976.<sup>32</sup> Considerando que dicho niño con conejo no tiene título, bien podría ser un autorretrato, me atrevo a imaginar que es una doble representación, ya que el conejo recuerda a la *Marmota herida* de 1973. Animal abierto en canal, que muestra sus vísceras ante el

---

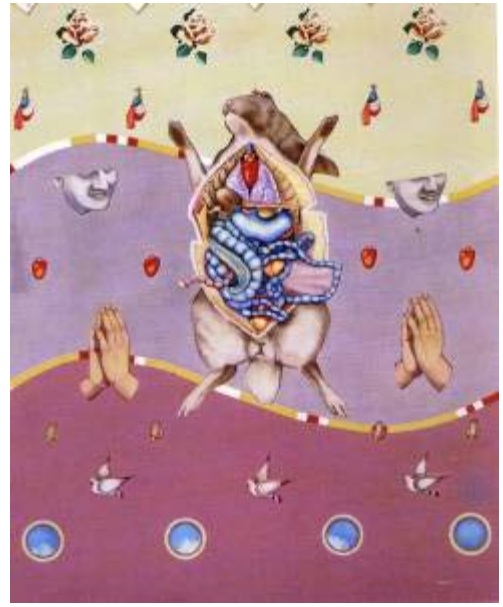
<sup>32</sup> A.i. no. 8, 9 y 10.

sonido de las manos que aplauden, así como él exhibe sus entrañas a través de su obra que comienza a ser reconocida por críticos y público. Pienso que cuando pinta al bebé, evoca su fragilidad ante un mundo aterrador e hiriente desde su gestación.

Su bizarría reside en reivindicarse a sí mismo como ser distinto, independiente, rebelde, múltiple. Tal forma es, a mi modo de ver, de una crudeza hierática, en la que todo rastro de lucha o de agonía, con su cuota emocional de angustia, miedo o temor ha sido, casi de forma íntegra, sublimada. No es que no queden huellas de esa lucha convulsa, agónica, que el pintor viviente libra con y contra su propia sombra o en relación a una muerte que se le aparece próxima, casi hermana. Esos rastros y esas huellas han sido, enaltecidos, dejando una especie de quietud en la que su rostro se transforma en un icono.



*Sin título, ca. 1973*  
Lápiz sobre papel  
25.5 x 27.5 cm  
Colección Xavier Esqueda



*Marmota herida o Sonido de una mano aplaudiendo, 1973*  
Óleo sobre tela  
150 x 120 cm  
Colección Guillermo Sepúlveda

*Es tan duro ya no existir, no ser ya en alguna cosa.  
El verdadero dolor es sentir desplazarse en sí su  
pensamiento. Pero el pensamiento  
como un punto no es de hecho sufrimiento.*

*Artaud, El Pesa Nervios*

Desde que vivía en la Galería de Arte Joven fue evidente que existía algo en la mente de Enrique Guzmán que no marchaba bien.<sup>33</sup> Tras la nueva etapa de su carrera, Enrique percibió que un

---

<sup>33</sup> Francisco de Hoyos tiene presente que en varias ocasiones se enojó exageradamente por que no le gustaban sus pinturas, describe que Enrique empezaba a aventar cosas por todo el estudio, se jalaba los pelos como

sino conducía su existencia. En 1976 al iniciar sus vínculos con la Galería Arvil, Guzmán pintó dos cuadros titulados de igual forma: *El Destino Secreto*, en estos “dramatizó” un enigma personal como prototipo de cualquier situación existencial límite. (Emerich, 1999:21) Evidentemente sus circunstancias cambiaron, vivía sólo y aunado a su creación artística tenía que resolver la vida mundana. La angustia causó estragos en su discernimiento.

¿La locura es lo que dejamos escapar, o lo que no logramos ser? Enigmático es el péndulo, entre la razón, la demencia y la creación. La locura es enfermedad, según la terminología psiquiátrica que se ha encargado de clasificarla, pero la locura, la otra, es también necesidad que, en la mente de artistas, ha sido parte esencial de la creación. ¿Qué sucedió en la mente de Guzmán? Sus patologías tuvieron participación en las soluciones estéticas, temáticas y artísticas de su obra. Es evidente que el incremento de dichos trastornos, se reflejó en el deterioro de su capacidad para producir trabajos sobresalientes.

---

personaje del cuadro *Niño con pelota* de 1973 a.i. 11. Chillaba, parecía aullar de coraje.

La suya, de acuerdo al Dr. Virgen, era una neurosis profunda, con síntomas esquizoides, paranoides y oligoides. Acota que a alguien tan querido como Enrique, no hay porqué meterlo en esos cuadros. "Obviamente, una dosificación de indicadores clínicos de su comportamiento, en el medio en que vivió el artista, en los años setenta, resultaría injusta". (Emerich, 1999:34)<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> *Los criterios internacionales de diagnóstico acorde al DSM-IV TR de un esquizoide, son los siguientes:*

Un patrón general de distanciamiento de las relaciones sociales y de restricción de la expresión emocional en el plano interpersonal, que comienza al principio de la edad adulta y se da en diversos contextos, como lo indican cuatro o más de los siguientes puntos:

1. Ni desea ni disfruta de las relaciones personales, incluido el formar parte de una familia.
2. Escoge casi siempre actividades solitarias.
3. Tiene escaso o ningún interés en tener experiencias sexuales con otra persona.
4. Disfruta con pocas o ninguna actividad.
5. No tiene amigos íntimos o personas de confianza, aparte de los familiares de primer grado.
6. Se muestra indiferente a los halagos o a las críticas de los demás.
7. Muestra frialdad emocional, distanciamiento o aplanamiento de la afectividad.

Esquizoide es ante todo una personalidad, esto es, un patrón permanente de comportamiento. Esta personalidad tiene unos rasgos que son los descritos en CIE-10 y DSM-IV. En la pubertad la personalidad ya está establecida y la personalidad esquizoide también. En esta época en la que el individuo no tiene todavía responsabilidades importantes la anomalía se puede disfrazar. Más adelante, al hacer frente a responsabilidades sociolaborales, en ocasiones el esquizoide, incapaz de responder a sus compromisos, sucumbe al estrés. En esta situación presentará todas las características de ansiedad e inadaptación y es aquí donde se evidencia a personas cercanas al trastorno.

Los esquizoides tienen que afrontar situaciones vitales para las cuales no están capacitados. Esta situación lleva de forma natural a la ansiedad y ésta se expresa con diversos síntomas. El cuadro final puede ser abigarrado y el afectado sigue sin saber lo que le pasa realmente. De ahí viene el malestar que invade al esquizoide en el trato social.



Fueron dos las crisis públicas que sufrió Guzmán, suficientes para encasillarlo en el rango de los excéntricos. Una de ellas fue cuando protagonizó un episodio imborrable en la mente de los asistentes al certamen del Salón Nacional de Artes Plásticas de 1978 en el Palacio de Bellas Artes. Guzmán había inscrito en el concurso un cuadro titulado *El Ganador*, ya que se encontraba absolutamente seguro que obtendría el primer lugar. Al no resultar el “ganador”, agredió la obra premiada, descolgándola, arrojándola al piso y golpeándola. Esto se debió a su desacuerdo con el dictamen del jurado del concurso quien otorgó el primer lugar a Beatriz Zamora por su cuadro *El Negro Número 4*, realizado en técnica mixta sobre tela (300 x 148 cm).<sup>35</sup> Guzmán

---

Es muy duro para el esquizoide afrontar compromisos que le involucren y aten a otras personas (matrimonio, paternidad-maternidad, empleo. Estos compromisos imponen una rutina de interrelaciones personales diarias e ineludibles. Una relación personal - y peor aún si la relación es con un grupo - es algo que no puede llevar con normalidad.

En el esquizoide las emociones placenteras tienen poca fuerza, en cambio las emociones negativas son desmesuradamente extensas y fuertes.

<sup>35</sup> Blas Galindo reseña en su libro que el jurado conformado por: Juan Acha, Alaíde Foppa, Juan García Ponce y Berta Taracena, otorgó por unanimidad el premio único del certamen a Beatriz Zamora y determinó la adquisición de piezas de Roberto Donís, de Raúl Herrera y de Teresa Morán. El 19 de julio Enrique asiste al Palacio de Bellas Artes, conoce el fallo del jurado y manifiesta a algunos conocidos su inconformidad al respecto. Aproximadamente a las 22

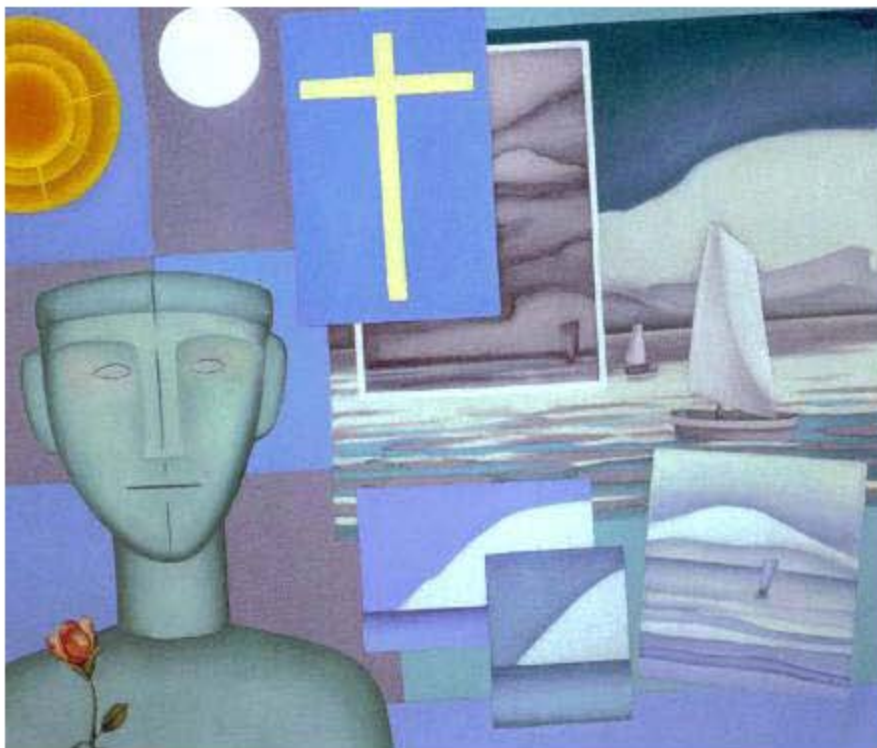
consideró injusto que premiaran un cuadro monocromático cuyos recursos no eran inéditos, ya que él en declaraciones a la prensa respecto a su comportamiento dijo que ya existía el *Cuadro negro sobre fondo blanco* de Casimir S. Malevitch. Cabe destacar que Enrique no se encontraba en lo correcto, ya que en realidad, dicho cuadro no tenía relación con el de Malevitch. La Dra. Del Conde señala que las obras que en ese tiempo y en una etapa anterior realizaba Beatriz Zamora, estaban fincadas en el tema del petróleo. Eran negras y de formato grande. Tan bien efectuadas técnicamente que al cuadro premiado no le sucedió nada pese a lo acontecido. Asimismo, la pintora en una entrevista que le realizaron por parte del periódico *Excelsior* recuerda: “El día de la ceremonia, las cosas se complicaron, porque Enrique Guzmán, otro artista concursante, encolerizado encabezó a más de treinta personas para que destruyeran el cuadro y me agredieran, situación que pudo controlarse a tiempo y no pasar a mayores. La obra no sufrió daño alguno, sin embargo ese día alguien entró a mi casa y la destrozó, recibí amenazas de muerte y tuve que autoexiliarme por ocho años en la ciudad de Nueva York, donde seguí trabajando y exponiendo.” (Bautista, 2004:14)

---

horas se dirige, en la Sala Internacional, hacia donde se encuentra *El Negro Número 4*, lo descuelga lo arroja al piso y alcanza a golpear la obra de Zamora, sin dañarla. Es detenido por el pintor Alfredo León Gil [...] (Blas Galindo, 1992:122)

Como consecuencia del escándalo en el Palacio de Bellas Artes, la producción de Enrique Guzmán decae. A partir del año de 1980 su escasa producción oscila entre varios estilos y muchos de sus cuadros quedan inconclusos. Un año más tarde regresa a casa de su madre y abuela, debido a que su estado mental había empeorado. Comenzó a pintar cuadros abstractos, alejándose por completo de la figura humana. No volvió a realizar otro autorretrato.

La segunda crisis pública que causó impacto, fue cuando desgarró con un *cutter* su obra *Conocida señorita del club, la llegada de la felicidad, retratándose con sombrilla*, que se encontraba en exhibición en la Pinacoteca de la Casa de la Cultura de Aguascalientes en 1983—la cual fue restaurada más tarde con la ayuda de una fotografía—, a la vez que quemó gran parte de su producción de dibujos y pinturas que permanecían en su poder que calificaba de enfermas y pecaminosas. Al final de su vida, el pintor, se interesó por la representación de temas de la religión católica tratando redimirse de su “pasado”, existen pocos ejemplos de esta etapa por que muchos de estos cuadros fueron destruidos por el mismo artista.



Sin título, 1984

Óleo sobre tela

50 x 59.5 cm

Colección particular

*Uno de los escollos más serios de la Estética, como fuerza de comprensión intelectual, es el hecho indubitable de la irracionalidad del arte. El arte aparece desde luego como un hecho emocional.*

Samuel Ramos

El final sobreviene el 8 de mayo de 1986. El artista llevó su libertad hasta el punto más alto y la angustia a su fin. Una línea de silencio atraviesa la obra de Guzmán tras su suicidio. El acto comunicativo queda suspendido en el trazo y color de sus cuadros. El arte fue para Guzmán la manera de comunicarse con el mundo. Ante su mente, cuerpo y circunstancias desbordadas, sus autorretratos representan una aproximación al conocimiento y a nuestro reconocimiento del ser, un retorno a la realidad. El espacio de los cuadros estudiados no se cierra sobre el artista ni el referente del cuadro. Es, para él, como un espejo que abre otro espacio, él de los espectadores. Cuenta dos historias, la historia de su cuerpo historia de su arte.

La pluralidad de contenidos y propuestas, propicia continuar con el estudio y nuevas lecturas de la obra de Enrique Guzmán. Aunado a que un mayor conocimiento de su obra enriquecería la comprensión de vertientes por las cuales artistas plásticos transitan en la actualidad.

Algunos de los autorretratos de Guzmán pueden ser considerados como tradicionales en la medida en que representa el artista que le ha creado. Su rostro, como el ser, contiene varias lecturas, compuesta de diversas facetas que hay que estudiar y separar para su mejor comprensión.

No se conformó con delimitar su imagen a un rostro, exploró la fragmentación de su cuerpo, como lo vemos en su serie de *Autorretratos* compuestos por manos. La característica principal de la autorepresentación de Guzmán es la pluralidad, no optó por una única forma de autorepresentarse. Pintó autorretratos metafóricos, disfrazados y psicológicos. Sin embargo, a parte de la gran variedad, distinguimos unas características comunes, se pinta a menudo tal como se siente y como se imagina que se ve, llámese niño, mujer o anciano.

Autorepresentarse, involucra una confesión y materializar plásticamente una autobiografía. Las autorepresentaciones son también proyección de los fantasmas. Todas las máscaras que empleo, simbolizan una barrera de protección. Basta recordar los

autorretratos en los cuales cubre su rostro. Estas representaciones muestran que Guzmán, más que ser mirado, quiere mirarse en el espejo de su creación y revelarse a sí mismo.

Guzmán ha ido al encuentro de su imagen, da a ver su cara para establecer la relación artística con el espectador porque, como lo dice Pierre Cabanne, "un cuadro existe solamente por el que lo mira."

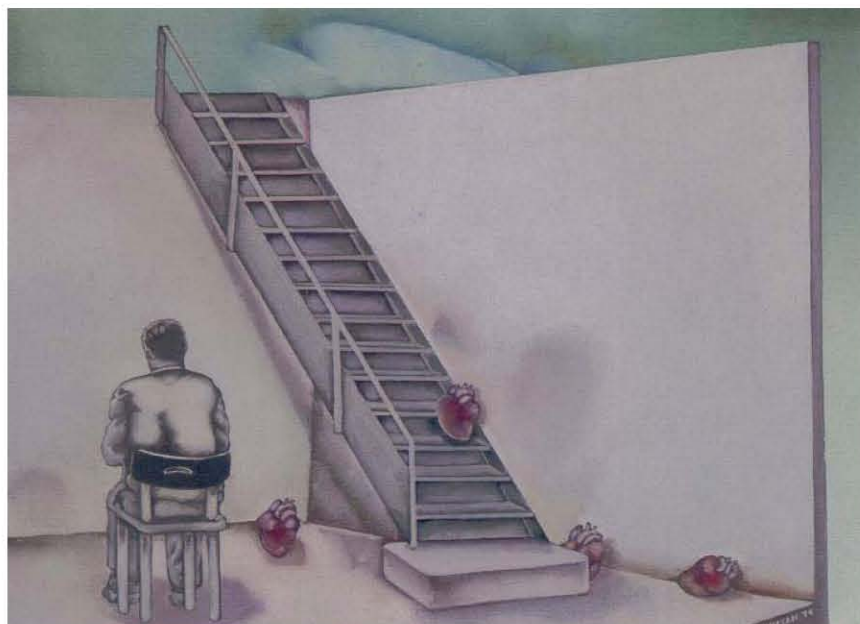
Frente al espejo de la creación, el pintor Guzmán no quiere fotografiarse sino que busca captar e interpretar sus sentimientos en unos momentos de su existencia. Se mira con la vanidad del genio y fija las etapas de su vida y los eslabones de su creación. Para él, la reproducción de su imagen es un acto como el de Narciso -quien según Massimo Cacciari en su ensayo *Narciso o de la pintura*- es quien descubrió verdaderamente la pintura, no porque revelara la imitación perfecta de su imagen y se enamora caprichosamente de ella, sino porque se reconoce él mismo como imagen... lienzo o papel.

## Anexo Imágenes (a.i.)



1. *Espera*, 1974  
Óleo sobre tela  
30 x 25 cm  
Colección Francisco de Hoyos





2. *Reflexionando*, 1974  
Óleo sobre tela  
30.5 x 40.5 cm  
Colección particular

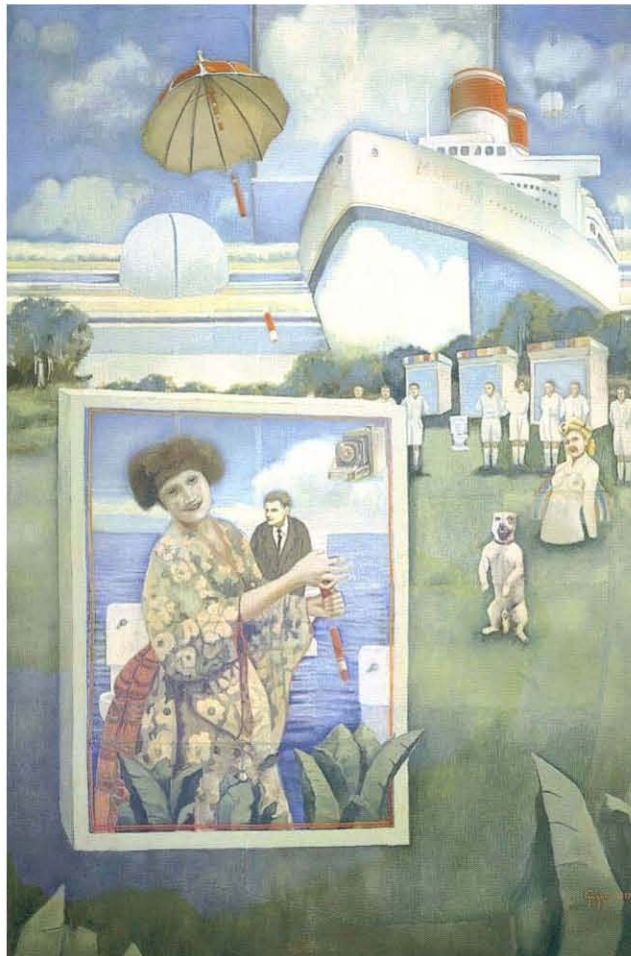


3. *El destino secreto*, 1976  
Óleo sobre tela

60 x 50 cm  
Colección Isabel y Agustín Coppel



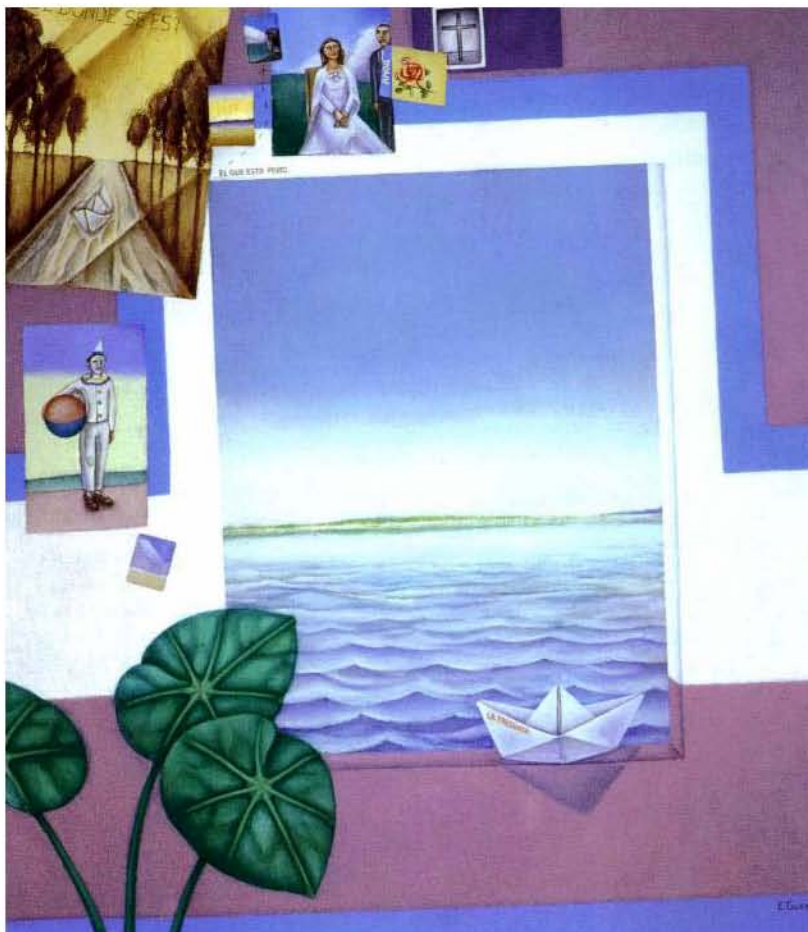
4. *Homenaje a la fotografía*, 1972  
Óleo sobre tela  
112.5 x 79.9 cm  
Colección Museo de Arte Moderno, INBA



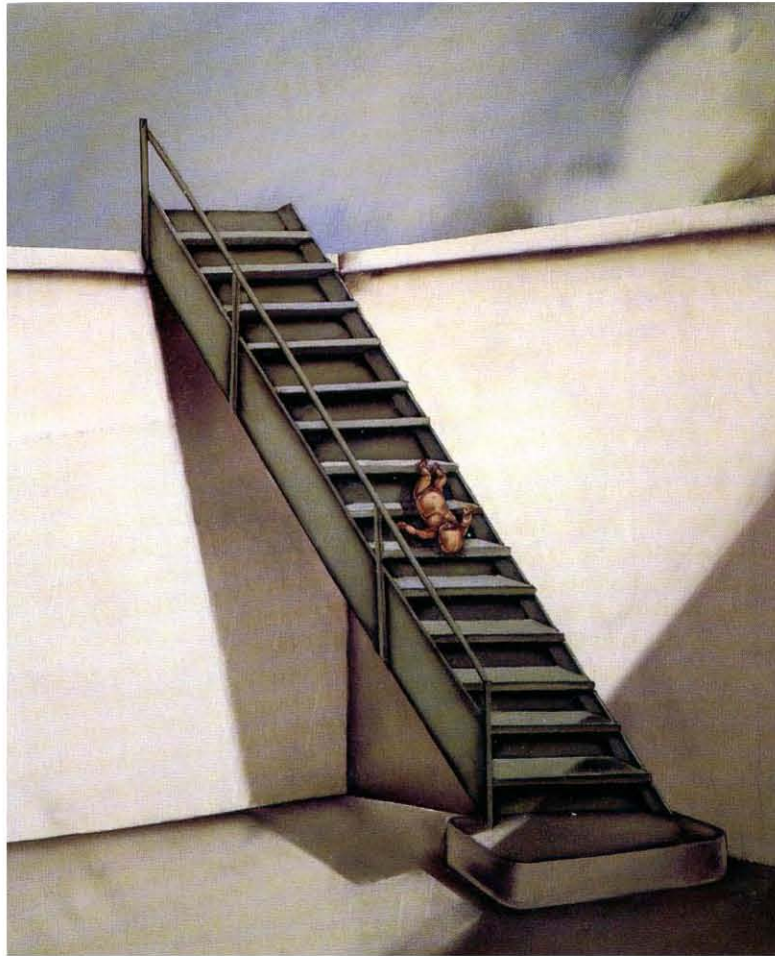
5. *Conocida señorita del club, "la llegada de la felicidad" retratándose con sombrilla, 1973*  
Óleo sobre tela  
150 x 103 cm  
Colección Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes / Instituto Cultural de Aguascalientes



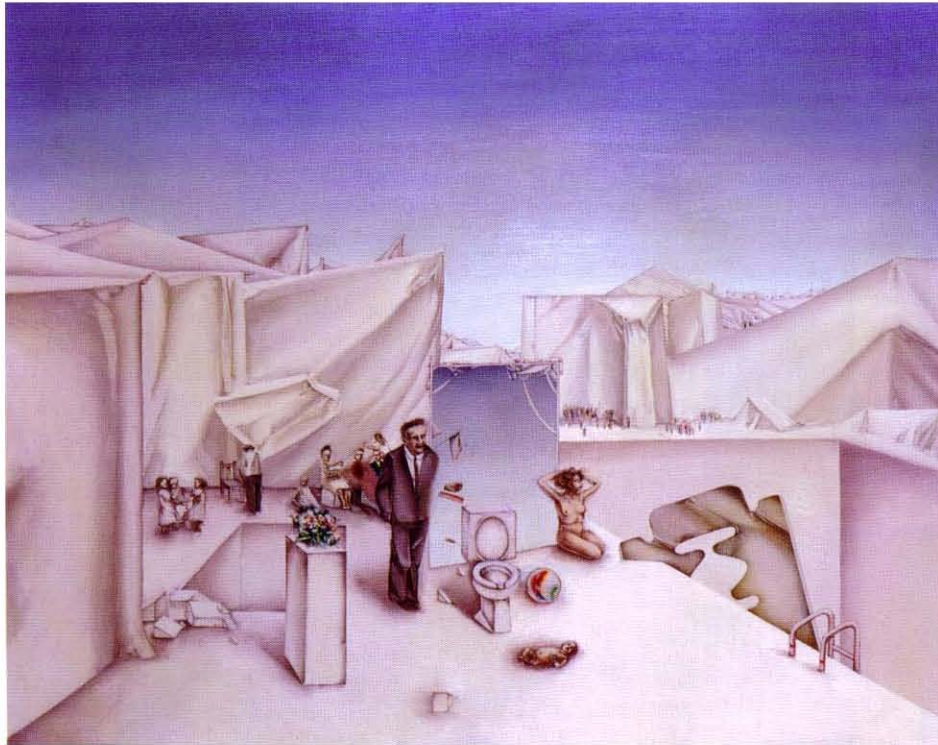
6. *El mar*, 1977  
Óleo sobre tela  
218 x 135 cm  
Colección particular



7. *Sin título*, 1984  
Óleo sobre tela  
69.5 x 59.5 cm  
Colección particular



8. *Escalera 5*, 1975  
Óleo sobre tela  
65 x 55 cm  
Colección Francisco de Hoyos

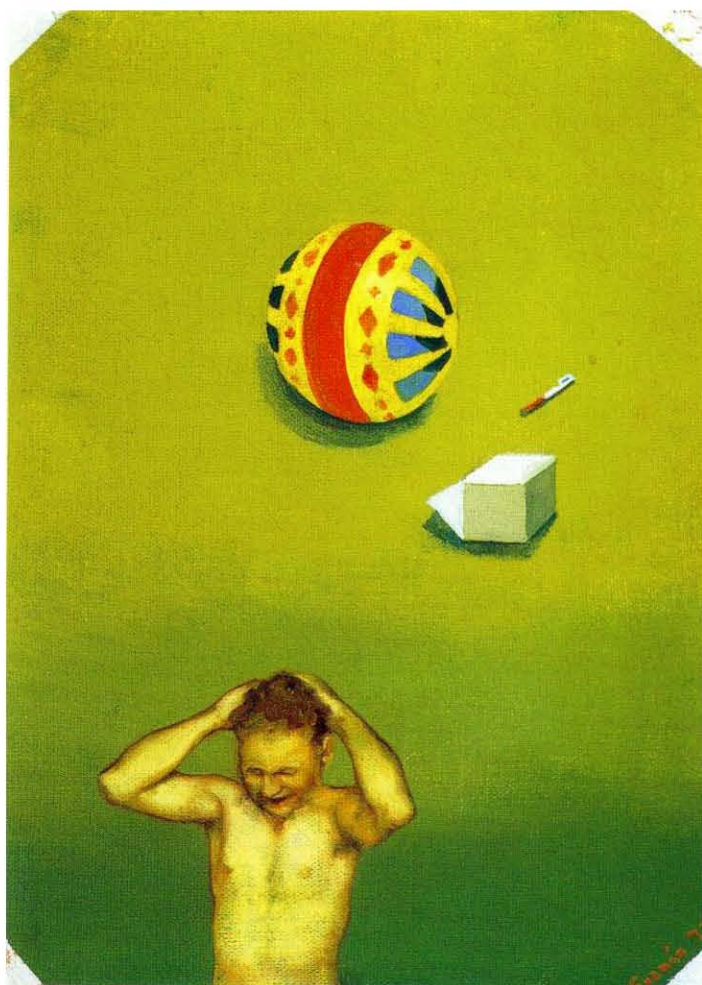


9. *El destino secreto*, 1976  
Óleo sobre tela  
83.5 x 103.5 cm  
Colección particular

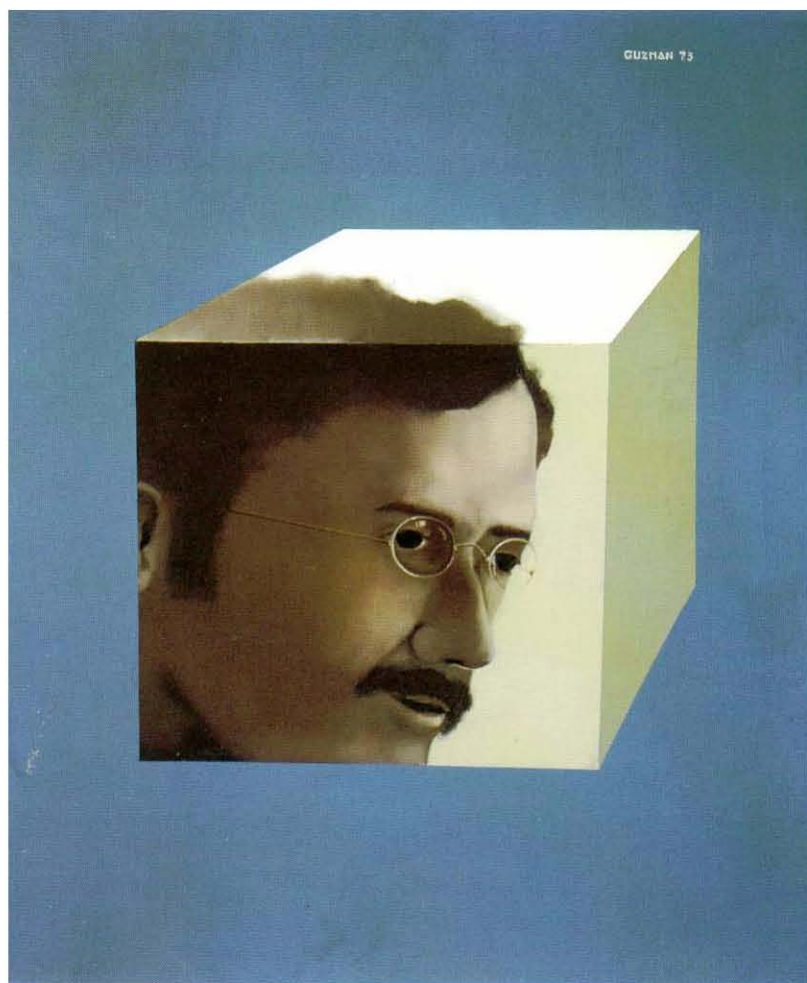


10. *Interior*, 1976  
Óleo sobre tela  
60 x 50 cm  
Colección particular





11. *Niño con pelota*, 1973  
Óleo sobre tela  
20 x 15 cm  
Colección Francisco de Hoyos



12. *Retrato Francisco de Hoyos*, 1973  
Óleo sobre tela  
Colección Francisco de Hoyos

## **Hemerografía**

ABELLEYRA, Angélica. "Se suicidó el pintor Enrique Guzmán; tenía 33 años y una pequeña gran obra." *La Jornada*. Ciudad de México, 10 de mayo de 1986.

\_\_\_ "Subversiva e introspectiva, la obra de Enrique Guzmán: Del Conde." *La Jornada*. Ciudad de México, 31 de julio de 1987.

\_\_\_ "Recuerdan artistas plásticos la muerte de Enrique Guzmán." *La Jornada*. Ciudad de México, 8 de mayo de 1987.

BAUTISTA, Juan. "Sendero Público. El caso de Beatriz Zamora, una luz en el universo." *Excelsior*, Ciudad de México, 18 de julio de 2004.

DEL CONDE, Teresa. "Enrique Guzmán ingreso al laberinto." *El Heraldo Cultural*, no. 523, Suplemento de El Heraldo de México. Ciudad de México, 16 de noviembre de 1975.

\_\_\_ "La exposición Ex profeso" *La Jornada*. Ciudad de México, 1º de julio de 1989.

MAC MASTERS, Merry. "De manera póstuma, por fin llega Enrique Guzmán al MAM ." *La Jornada- Cultura*. Ciudad de México, 28 de julio de 1999.

### **Bibliografía**

ARTAUD, Antonin. *El Pesa nervios*. Trad. Marco Antonio Campos. Colección Reino Imaginario, Ediciones Coyoacán, México, 1º edición 2005.

ANZIEU, Didier. *El Yo Piel*, Trad. Sofía Vidarrazaga Zimmermann. Biblioteca Nueva Era. Madrid, España, 3º edición 1998.

BLAS GALINDO, Carlos. *Enrique Guzmán transformador y víctima de su tiempo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Ediciones Era. México, 1992.

BODEN, Margaret A. *La mente creativa: Mitos y mecanismos*. Trad. José Ángel Álvarez. Editorial Gedisa. Barcelona, España, 1994.

CACCIARI, Máximo. *El dios que baila*. Trad. Virginia Gallo. Paidós, Buenos Aires, 2001.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Edición Evangelina Rodríguez Cuadros. Espasa-Calpe, Madrid, Vigésima Edición, 1998.

DEL CONDE, Teresa. *Arte y Psique*. Colección Temas de Debate, Plaza Janés Editores S.A., México, 2002.

\_\_\_\_ “La nueva pintura, intento de un corte sincrónico”. *Memoria de papel*. Crónicas de la cultura en México. Año 1, no. 2, octubre de 1991.

\_\_\_\_ *25 años de plástica Nacional en Aguascalientes. 1966-1990*. Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes, México, 1991.

*DSM-IV-TR: Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*: texto revisado / director de edición española Juan J. López – Ibor Aliño. Masson, S.A. Barcelona, España, 1º edición 1995, reimpresión 2002.

ECO, Umberto. *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte ¿ha sido y será siempre arte?* Trad. R. de la Iglesia. Ed. Roca, México. D.F., 1991.

EL COLEGIO DE MÉXICO (coordinador), dos volúmenes. *Historia General de México*. Versión 2000. El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, D.F., 2002.

EDER, Rita. 2001-2002. "La trama y los temas: ¿una historia posnacionalista?" *Curare* 18/19, México, 2001-2002.

EMERICH, Luis Carlos. *Enrique Guzmán. Su destino secreto*. Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, marzo-junio 1999. Monterrey, Nuevo León, México, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. Juan José Utrilla. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 2º edición 1976.

FREUD, S. *El Yo y el ello*. Vol. XIX. Ed. Amorrortu. Buenos Aires, Argentina, 1978.

GUILLAUMIN, Jean. "La creación artística y la elaboración conciente de lo inconciente con consideraciones particulares sobre la creación poética" *Psicoanálisis del genio creador*. Vancú, Buenos Aires, Argentina, 1978.

KAHLO, Frida. *Escrituras*. Proemio, selección y notas de Raquel Tibol. Prólogo de Antonio Alatorre. Plaza y Janés, México, 2004.

KEMBERG, Otto. "Aggressivity, narcissism and self-destructiveness in the psychotherapeutic relationship". *International Journal of Psychoanalysis*. Vol. 86 Number 6, Nueva York, 2005.

MONSIVÁIS, Carlos. "El sonido de una mano aplaudiendo". En *Enrique Guzmán, óleos recientes*. México: Galería de Arte Joven, octubre de 1974.

RESTAK, Richard. *The creative brain*. Brockman, J. Nueva York, Thouchstone, 1993.

ROMO, Manuela. *Psicología de la Creatividad*. Temas de Psicología, Paidós. Barcelona, 1997.

ROSENBERG, Jacob. *Rembrandt. Vida y obra*. Trad. Aurelio Martínez Benito. Alianza, Madrid, 1987.

TIT, Tom. *La science amusant. 2e série Cent Nouvelles Experiences*. Librairie Larousse. Paris, 1892.

SANDBLOM, Philip. *Enfermedad y creación. Cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música*. Trad. Angélica Bustamante de Simón. Fondo de Cultura Económica. México, 1995.

WOODS, Joanna. *Renaissance self-portraiture. The visual construction of the Artist*. Yale University Press. Londres, 1998.