

PARES COMPLEMENTARIOS: *DESNUTRICIÓN Y NUTRICIÓN*

MURALES DE FRANCISCO EPPENS ¹

Ana Garduño

*Investigadora titular del Centro Nacional
de Investigación, Documentación
e Información de Artes Plásticas-Instituto
Nacional de Bellas Artes*

El régimen posrevolucionario diseñó una política de salud pública básica que implicaba la configuración de una red infraestructural de hospitales, proceso que acometió —con desigual compromiso político— al menos desde finales de la década de los treinta del siglo pasado. Dado que el *slogan* oficial de la corriente artística patrocinada por el gobierno era “arte público para las masas”, muchos de los emblemáticos edificios concebidos para atender la salud pública fueron dotados con uno o varios murales y para ello se convocó a creadores de diferentes generaciones. Aquí quiero abordar, aunque de manera sucinta, los murales que Francisco Eppens realizara para el Hospital Infantil de México Federico Gómez (HIMFG), organismo descentralizado con personalidad jurídica y patrimonio propio, sito en la colonia Doctores de la ciudad de México.

¹ Agradezco la ayuda prestada para la realización de esta investigación a la Sra. María Lascurain Segovia y Gabriela Eppens, respectivamente viuda e hija de Francisco Eppens. Gracias a Diana Briuolo y Peter Krieger por sus sugerentes comentarios y recomendaciones. También estoy en deuda con Esperanza Balderas, Talía Castillo, Rodrigo Baldazua y Pablo Gómez Ascencio por proporcionarme las fotografías que aquí se incluyen.

Esta institución hoy lleva el nombre del director fundador, Dr. Federico Gómez Santos, funcionario ligado a la elite que gobernó México entre los últimos años de los treinta y principios de los cincuenta. Uno de sus padrinos políticos fue el Dr. Gustavo Baz, secretario de Salubridad y Asistencia del gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) a quien, en buena medida, le debió su nombramiento en el Hospital Infantil. No obstante, también tuvo contactos directos con el poder ejecutivo: fue el pediatra de Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, unigénito del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), así como de los hijos del presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952).

El comisionado para diseñar el edificio original del HIMFG fue el arquitecto Luis Villagrán, entonces poderoso y cercano a los hombres del régimen. El proceso de edificación fue largo, discontinuo y complicado, sobre todo por la fluctuante voluntad política de los funcionarios directamente responsables de adjudicar el presupuesto; y fue el Dr. Baz quien dio el impulso necesario para terminar el nosocomio.

Al menos desde 1940, al inicio de la última etapa de construcción, ya se contemplaba la inclusión de pintura mural y, estoy convencida, el elegido para realizarlos era Juan O’Gorman. Esto lo demuestra un boceto ex profeso de su autoría en el que representó a un médico —todo indica que al mismo Federico Gómez— recibiendo a numerosos niños pobres acompañados por sus madres, con lo que se anunciaba el carácter populista de la naciente institución.

Supongo que seleccionar al creador plástico y arquitecto Juan O’Gorman para ejecu-

tar los murales fue decisión del director fundador con base en una posible sugerencia de su compadre,² el arquitecto Villagrán, quien tuvo tratos con O’Gorman cuando éste cursaba la carrera de arquitectura, siendo primero su alumno y después su empleado como dibujante en su despacho privado. No conozco los motivos por los cuales O’Gorman no materializó lo proyectado; tal vez se lo haya impedido el que por esas mismas fechas estaba enfocado en pintar el monumental mural, *Historia de Michoacán*, que entre 1940 y 1942 realizara en la Biblioteca Gertrudis Bocanegra de Pátzcuaro, Michoacán.³

En su lugar se comisionó a uno de sus amigos, probablemente por recomendación suya: el potosino Francisco Eppens.⁴ El encargo representaría la oportunidad de potencializar la carrera del pintor y de posicionarlo a un lado de los más reconocidos creadores de la época (aún activos), si bien pertenecía a una generación posterior a la de los primeros muralistas modernos. Por ejemplo, Diego Rivera había pintado entre 1943-1944 dos frescos con el tema de la historia de la cardiología —por encargo del director fundador, Dr. Ignacio Chávez— para el vestíbulo del auditorio del Instituto Nacional de Cardiología; y, en la década siguiente, David Alfaro Siqueiros había de-

2 Luis Villagrán fue el padrino del único hijo del pediatra, Federico Gómez Munguía, nacido alrededor de 1942.

3 No obstante, la fase en obra negra del edificio se prorrogó de tal manera que la realización de los primeros murales del nosocomio, inicialmente proyectados entre 1940 y 1942, se pospuso.

4 La relación O’Gorman-Eppens la refiere la familia de este último. Entrevista de Ana Garduño con la Sra. María Lascurain Segovia, 16 de noviembre de 2010.

corado el vestíbulo del Hospital de la Raza con el mural *Por una seguridad completa y para todos los mexicanos*.⁵

En el inmueble original del Hospital Infantil (en uso de 1943 a 1957), Eppens colocó ocho paneles. El edificio constaba de cuatro pisos y las pinturas se colocaron por pares, situadas frente a frente, en los muros que enmarcaban los dos elevadores de cada piso.⁶ Por supuesto, la disposición de cada par de murales fue planeada cuidadosamente para ajustarse a las medidas de tan importantes paredes del recinto, ya que alrededor de ellas se concentraba buena parte de la circulación habitual de enfermos, visitantes y personal médico-administrativo. Por tratarse de espacios públicos del hospital, estaban destinados al consumo visual tanto de los enfermos como de sus familiares y del equipo de profesionales que allí laboraba.

En ellos Eppens abordó tópicos articulados con la institución: la importancia de fomentar el desarrollo científico como estrategia para enfrentar diversas enfermedades —en ese tiempo protagónicas— como la tuberculosis; la necesidad de garantizar una alimentación

integral como medida básica contra la desnutrición de amplios sectores de la población; y, por supuesto, la protección a la salud infantil que representaban las instituciones médicas. Se trata de murales que operan como pares complementarios: en uno de ellos se trata el aspecto negativo del tema, con mirada pesimista y anclado en el pasado; y en el otro se le visibiliza desde una óptica positiva, esperanzada, y se le ubica en un presente-futuro, deseado y posible. Así, la primera representación dramática del tema contrastaba con la segunda parte, rebosante de optimismo y fe en el presente-futuro, ese que con mirada complaciente se presentaba en proceso de realización gracias al carácter publicitadamente social del gobierno posrevolucionario.

Eppens inició los trabajos antes de la apertura formal del nosocomio.⁷ Una nota de prensa publicada para anunciar la inauguración fue ilustrada con numerosas fotografías y en una de ellas se presenta un mural ya emplazado en su lugar, *La ciencia médica contra la enfermedad y la muerte*.⁸

5 Rivera realizó otro mural para el sistema de hospitales en el Centro Médico La Raza: *Historia de la medicina o El pueblo en demanda de salud*, 1951-1954.

6 Además, en el acervo actual del HIMFG se localizan tres bocetos de murales, también de la autoría de Eppens. Si bien no están relacionados con los elaborados *ex profeso* para el nosocomio, es probable que hayan sido regalos del artista o bien a la institución o a su director fundador y que sean estudios preparatorios para el mural monumental de la fachada principal de la Facultad de Medicina, *La vida, la muerte, los cuatro elementos y el mestizaje*, que el artista ejecutara en mosaico vidriado en 1953-54, poco después de la inauguración de Ciudad Universitaria.

7 La producción en gran formato de Eppens está poco estudiada. Una investigación que se ocupa de un mural específico puede encontrarse en: Luciano Ramírez, *Imágenes del olvido, 1914-1994. Discurso visual, manipulación y conmemoraciones de la Convención Revolucionaria de Aguascalientes*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes-Centro de Ciencias Sociales y Humanidades, 2010.

8 La nota de prensa, de la que sólo conozco una reseña, no está fechada, se titula "Un universo de salud" y fue probablemente escrita por Antonio Rodríguez. En ella se identifica como Secretario de Asistencia Pública al Dr. Gustavo Baz, quien ejerció ese puesto entre 1940 y 1946. Véase Fernando Chico Ponce de León, "Crónica hemerográfica de la fundación del Hospital Infantil de México Federico Gómez", *Boletín médico del Hospital Infantil de México*, vol. 67, supl. 1, abril de 2010, p. 10 y 27-29.

Esto demuestra que al menos algunos de estos murales han sido fechados de manera errónea.⁹ Pareciera que el muralista concluiría las ocho pinturas comisionadas hasta 1951 y es probable que las últimas de la serie hayan sido las dos que sobrevivieron: *Desnutrición* y *Nutrición*. De esta forma, aunque existe información contradictoria con relación a su fecha de elaboración, es probable que al menos dos de ellos ya estuvieran colocados en su sitio durante la ceremonia formal de apertura del hospital, elegida significativamente para el Día del Niño del año 1943.¹⁰ A la fecha, no cuento con información sobre el paradero de los seis restantes, y ni siquiera es posible confirmar que fueron destruidos en 1960, cuando se demolió el edificio original del hospital a causa de los daños sufridos por el temblor de 1957.¹¹

Como ya mencioné, de los ocho murales que se tienen registrados, sólo dos se conservan hasta el día de hoy y son de los que me ocupo aquí: *Desnutrición* (*La tierra mexicana explotada*) y su par complementario *Nutrición* (*México rico y capaz de mantener a sus hijos*).¹² Sin duda, son temas ligados en directo a intereses y preocupaciones del Dr. Gómez, destacado nutriólogo de su tiempo. En ellos, Eppens recurre a modelos iconográficos explorados por creadores plásticos a lo largo de la historia del arte occidental, al menos desde el Renacimiento, y reformulados entre artistas tradicionalmente adscritos al movimiento plástico que en su momento se conoció como la “escuela mexicana de pintura”. Entre ellos, es evidente la apropiación de motivos ensayados por Roberto Montenegro, Diego Rivera y Antonio Ruíz, por mencionar sólo algunos. Así, el autor utiliza el cuerpo femenino como instrumento para plasmar una metáfora de la nación mexicana. Al ser ésta una forma de alto valor expresivo, el creador originario de San Luis Potosí la utiliza para reiterar el trinomio mujer-nación-patria o, más exactamente, la patria.

En *Desnutrición* y *Nutrición* la representación adquiere la categoría de discurso mediante la exaltación de la morfología femenina como materia prima del territorio nacional. Allí, los volúmenes tienen el papel pro-

9 Ramón Valdósera enlista sólo seis de los ocho murales y los data entre 1950 y 1951; véase Francisco Eppens. *El hombre, su arte y su tiempo*, UNAM, 1988, p. 123-124.

10 No he ubicado los pisos en que se colocó cada par de murales. *Lucha antituberculosa* o *Lucha contra la tuberculosis* al parecer estaba ubicado en el cuarto piso y era la pareja de *La ciencia médica contra la enfermedad y la muerte*; otros eran: *El inicio de la vida y esfuerzo de la ciencia médica en la defensa de la niñez* y *Protección al niño*; de dos más no se conoce ni el título.

11 Una versión indica que los murales desaparecidos fueron olvidados por los funcionarios en turno cuando entregaron el edificio en 1960. Los dos preservados se embodegaron en 1959 por orden del Dr. Joaquín Cravioto en una bodega del Centro Rural de Estudios de la Nutrición en Tlaltizapan, Morelos, dependencia del HIMFG y rescatados durante la administración del Dr. Luis Torregosa (1971-79). Véase: Viesca Treviño y Díaz de Kuri, *Hospital Infantil de México Federico Gómez. Medio siglo de historia, México, Op. cit.*, p. 53 y 174.

12 Están firmados y fechados. En la actualidad ocupan los muros de ingreso al auditorio en la planta baja del nuevo edificio. Fueron descritos, con elocuencia sentimentalista por la prensa de la época. Véase R. H., “Humanismo y realidad en sus murales”, *Excélsior*, 15 de marzo de 1953, p. 9 y 11.

tagónico. De esta manera, se simplifica —en apariencia— el mensaje para propiciar la reflexión en el espectador, quien ante la contemplación de estas piezas tomará conciencia de la amenaza que constituye la desnutrición de la población, así como del deseado porvenir de salud generalizada. Cabe mencionar que en ambos paneles no existe individualización en los rostros, todos los ojos están cerrados, y llevan rasgos indígenas, por lo que el énfasis del programa iconográfico está dado en las formas corpóreas que adquieren dramáticas actitudes y posturas, nada logradas en términos de proporción.

Siguiendo un esquema binario, en *Desnutrición* se representa un panorama desolador situado en el siglo XVI, porque traza a una mujer yaciente —muriendo o en agonía— a la que le han clavado las manos por encima de su cabeza con una cruz-espada, código que remite a la violencia de la conquista española; a un lado puede percibirse el Templo Mayor en llamas (con su doble adoratorio en la parte superior: uno dedicado a Tláloc y otro a Huitzilopochtli), abreviatura simbólica de la conquista hispana de la ciudad-Estado México-Tenochtitlán, que con su caída rememora la destrucción del universo mesoamericano y el dominio del invasor. Esta ocupación se realiza para apoderarse del patrimonio del territorio sojuzgado, lo que se simboliza con tres delgadas y alargadas manos que encierran para sí las tres riquezas nacionales: la agrícola, representada por el maíz y el trigo; la petrolera, por torres de refinamiento del recurso natural y chimeneas industriales; y la mineral, por perlas, monedas, una piedra preciosa en bruto y una viga de acero.

La consabida fórmula de “guerra a sangre y fuego” se personifica a través del fuerte y robusto árbol que ha sido cercenado de ramas, follaje y posibles flores o frutos. A este ambiente de destrucción y muerte se le agrega el de la esclavitud, para lo cual el artista recurre al consabido arquetipo de eslabones de cadenas que, en este caso, rodean el área de la pelvis de la mujer-matria y le envuelven la parte baja de las piernas. El heredero de esa nación doliente es un infante raquítico a quien, para acentuar que su avanzado estado de desnutrición y agonía es más extremo que el de su madre, yace a un costado de ella. Así, el discurso pictórico está construido mediante el uso de arquetipos: fuego = exterminio, cadenas = esclavitud, infancia muerta = futuro destruido.

En *Nutrición*, prácticamente con los mismos elementos aunque con una desproporción anatómica mucho más visible, Eppens compone distintas escenografías y visiones. Aunque también ligado al mito de la esencia de lo femenino, el cuerpo invocador aquí emblematiza la fertilidad, la salud y la esperanza, todo esto evocado mediante el niño que se nutre del pecho de su madre y el árbol trunco (protegido por la agigantada mano izquierda de la mujer) al que de su única rama brotan hojas; en ellos se concentra la esperanzadora señal de los buenos tiempos por venir.¹³ La riqueza na-

¹³ Incluso es factible que el pintor represente a la mujer con un embarazo de unos cuatro meses, o al menos esa puede ser una explicación posible a una pronunciada curva ubicada a la altura del vientre. Si esto es así, se acentuaría la liga con la tierra-madre embarazada de Rivera en el mural principal del extemplo de la Escuela Nacional de Agricultura, en Chapingo, Estado de México.

cional se manifiesta a través de una caída de agua que indica la intervención humana en el manejo y control del vital líquido para la irrigación de unos campos visibles en el extremo opuesto de la pintura y que parecen ya barbechados o preparados para la siembra. La ganadería está representada por algunos animales valiosos por su nutritiva carne, así como la vegetación se hace patente a través de unas plantas ubicadas cerca de la mano derecha de la madre, plétórica de nutrientes básicos (proteínas, carbohidratos, grasas) para la alimentación de todo ser humano (maíz, trigo, zanahoria, papa, huevo, ¿manzana?). La inclusión destacada de una mazorca de maíz —planta emblemática originaria de lo que ahora es México— regionaliza la alimentación y, si bien se documenta la abundancia y productividad de la madre-tierra-universal, la nacionalizada imagen remite, en directo, a la madre tierra mexicana.

Si bien se trata de una escena más bien solemne y a pesar de que el rostro-máscara de la mujer-nación es hierático y sus ojos están cerrados, su pecho desnudo no evita cierta sensualidad, sobre todo por el seno descubierto de rotundas y sugerentes formas. No obstante, el espacio destinado para las piernas, ocultas, es tan pequeño que agiganta el torso y los poderosos brazos. Cabe destacar que en ambos paneles el cuerpo femenino yace y se funde con el paisaje, quemado, árido y rocoso, que contrasta con el otro que muestra señales de recuperación a través de un paisaje suavizado de ángulos menos pronunciados y rocosos. De hecho, las extremidades inferiores de cada una de

las mujeres se cubren con una manta o sábana y sus cuerpos se metamorfosean en paisaje.

La mujer-territorio es un *topos* clásico del arte, reiterado en el México del siglo pasado y que recuerda varias escenas dentro de programas de murales más amplios; por ejemplo, la grisalla de Roberto Montenegro, *Busca en la tierra tu alimento*, en la que pareciera que los largos cabellos de la mujer —recostada en un paraíso agrícola y cuya mano derecha sostiene ¿una papa?— se convierten en los surcos de tierra que labra afanosamente un campesino ubicado en el extremo derecho de la imagen. Es una pintura facturada quizá entre 1922 y 1923, ubicada en la parte baja del cubo de la escalera del ex colegio de San Pedro y San Pablo, en la que el refinado muralista desplegó el mural *La fiesta de la Santa Cruz*.

Similar mensaje visual, codificado a través de la mujer-diosa-matria, está representado en los murales de Diego Rivera *La tierra fecunda* y *La tierra virgen* de 1925, desplegados en el muro testero y en el del coro, respectivamente, de la antigua capilla de la ex hacienda de Chapingo y reconvertida en Escuela Nacional de Agricultura por el gobierno de Álvaro Obregón. En ambas imágenes, la mano derecha de la mujer sostiene una planta germinada, lo que en el mural *Nutrición* de Eppens se significa con el tronco de un árbol que, a pesar de haber sido cercenado, da pruebas de su revitalización al hacer brotar una nueva rama con hojas.

Aunque de manera breve, quiero recordar también una pequeña pintura de Antonio

Ruiz alias “El Corcito”, *El sueño de la Malinche* de 1938, en el que Malinche-Marina se representa en su calidad de mito fundador y emblema de la nación, tal como lo ha señalado la historiadora del arte Rita Eder: “*El sueño de la Malinche* funciona como una alegoría de la nación. Ésta, al igual que la patria, encarna, en términos simbólicos, en una figura femenina. La nación de Antonio Ruiz es una mujer-paisaje que alude al mundo natural. Es paisaje, aunque también es ciudad, símbolo de civilización”.¹⁴ Como se ve, esta descripción puede también hacer referencia a *Desnutrición y Nutrición* de Francisco Eppens.

La especialista cita las investigaciones relacionadas con este tópico realizadas por el historiador de arte alemán Martin Warnke y resume:

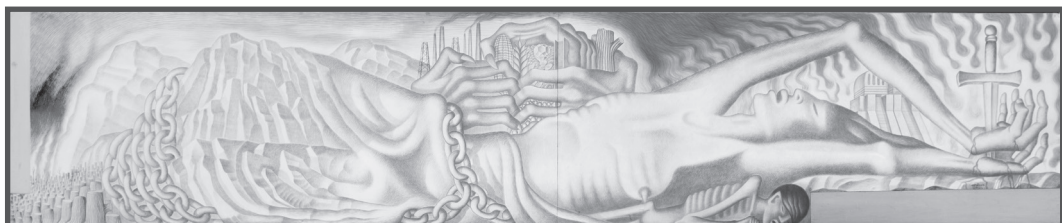
Los caminos, las fronteras y la disposición de las parcelas cultivadas adquieren un sentido distinto; se trata de actitudes no sólo frente a la naturaleza, sino del dominio del territorio, de decisiones políticas, de formas de agricultura y del control del mercado [...] En este análisis comparativo entre naturaleza y política, se toma el tema de los países o naciones que son representados por un solo individuo, que es a la vez paisaje, río, montaña o la tierra misma; éstas —dice— son frecuentemente figuras pasivas que yacen sobre sus espaldas. Se trata de un paisaje antropomorfizado, muchas veces representado como un gigante en reposo: es el Estado o el poder que reposan y que no se perciben amenazantes.¹⁵

Tal vez en parte por ello ninguna de las imágenes aquí mencionadas, a pesar de la voluntad de monumentalismo que el artista les pudiera haber impreso, no se muestran agresivas; antes bien, la mujer-diosa de Montenegro permanece recostada y con los ojos cerrados, lo que también ocurre en *La tierra virgen* de Rivera; ambas encarnan a la tierra en descanso aún no fecundada.¹⁶ Las protagonistas de los murales citados de Eppens, en cambio, aunque tienen los ojos cerrados, no están dormidas: una pareciera intentar patentizar su hambre-dolor y la otra permanece pasiva al amamantar a su retoño. Más aún, insistentemente Eppens escenifica el enlace de una pareja, madre e hijo, lo femenino y lo masculino, rodeándose, tocándose, complementándose y protegiéndose mutuamente. En ambos murales el pintor crea y recrea formas legendarias que en ocasiones aluden a un enlace íntimo que opera entre la madre y su hijo, la patria y su pueblo, en un recurso de exhibición que se realiza más en función del público de los espectadores... nosotros.

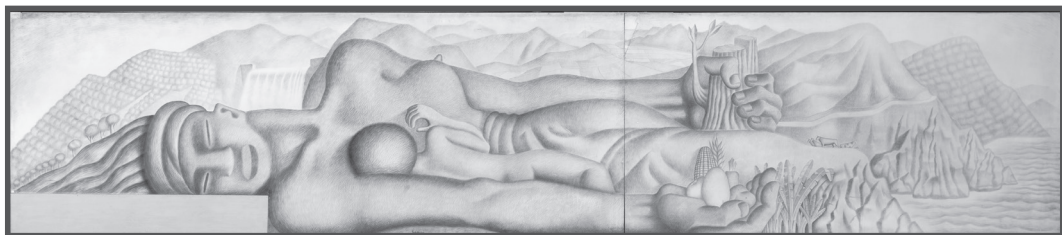
14 Eder, “*El sueño de la Malinche* de Antonio Ruiz y María Magdalena: algunas afinidades” en *La imagen política*, Memorias del xxv Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006, p. 110.

15 *Ibidem*, p. 100.

16 Susana Pliego, *Los murales de Diego Rivera en Chapingo, una interpretación iconográfica*, México, FFyL-UNAM, tesis de doctorado en Historia del Arte, 2009, p. 351.



1 Eppens, Desnutrición (*La tierra mexicana explotada*), 1951.
HIMFG. Fotografía de Javier Hinojosa.



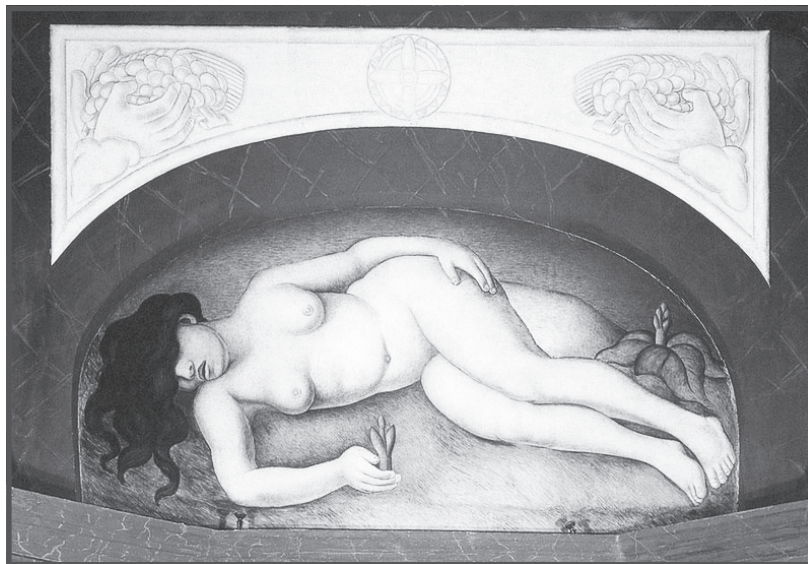
2 Eppens, Nutrición (*México rico y capaz de mantener a sus hijos*), 1951.
HIMFG. Fotografía de Javier Hinojosa.



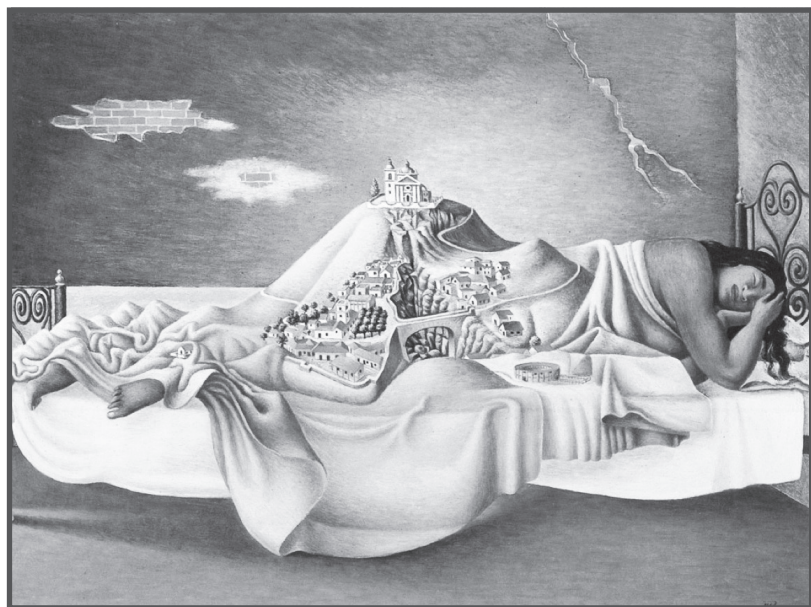
3 Roberto Montenegro. *Busca en la tierra tu alimento*, 1931-1933, cubo de la escalera del ex colegio de San Pedro y San Pablo, México DF.
Agradezco a Esperanza Balderas el proporcionarme la imagen.



4 Diego Rivera. *La tierra fecunda*, 1923-1927. Escuela Nacional de Agricultura Chapingo.



5 Diego Rivera. *La tierra virgen*, 1923-1927. Escuela Nacional de Agricultura Chapingo.



6 Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*, 1939, óleo sobre tela, col. Mariana Pérez Amor

Bibliografía

- Chico Ponce de León, Fernando, "*Crónica hemerográfica de la fundación del Hospital Infantil de México Federico Gómez*", Boletín médico del Hospital Infantil de México, Hospital Infantil de México Federico Gómez, México, vol. 67, supl. 1, abril de 2010, 71 p.
- Eder, Rita, "*El sueño de la Malinche de Antonio Ruiz y María Magdalena: algunas afinidades*", La imagen política, Memorias del xxv Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 2006.
- Pliago, Susana, *Los murales de Diego Rivera en Chapingo, una interpretación iconográfica*, México, FFYL-UNAM, tesis de doctorado en Historia del Arte, 2009.
- R. H., "*Humanismo y realidad en sus murales*", Excelsior, México, 15 de marzo de 1953, p. 9 y 11.
- Ramírez, Luciano, *Imágenes del olvido, 1914-1994*. Discurso visual, manipulación y conmemoraciones de la Convención Revolucionaria de Aguascalientes, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes-Centro de Ciencias Sociales y Humanidades, 2010.
- Valdiosera, Ramón, Francisco Eppens. *El hombre, su arte y su tiempo*, México, UNAM, 1988.
- Viesca Treviño y Díaz de Kuri, Hospital Infantil de México Federico Gómez. Medio siglo de historia, México, Hospital Infantil de México Federico Gómez, México, 2000.