

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**LA OBRA GRÁFICA DE FRANCISCO EPPENS EN LOS TALLERES DE IMPRESIÓN DE
ESTAMPILLAS Y VALORES DE LA SECRETARÍA DE HACIENDA Y CRÉDITO
PÚBLICO, 1935-1940.**

**Tesis para optar por el título
de Maestra en Historia del Arte que presenta:
Mireida Velázquez Torres**

Tutor: Dr. Peter Krieger

**Asesores: Dr. Renato González
Mtra. Itzel Rodríguez**

**Lectores: Mtro. Fausto Ramírez
Mtra. María José Esparza**

Febrero de 2009

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Peter Krieger porque más allá de su paciente, atinada y erudita guía académica, me brindó todo su apoyo y amistad en los momentos en que este trabajo se perfilaba al olvido.

A la Dra. Ana Garduño por su hospitalario cobijo, que hizo de muchos domingos familiares momento de alivio y consejo.

Al Dr. Renato González Mello que ha sido siempre ejemplar maestro. Cabe anotar que esta investigación inició gracias a él, como parte del proyecto *Los pinceles de la historia: la arqueología del régimen, 1910 – 1955*, exposición a la cual debo mis primeros descalabros y buena parte de mi formación en el ámbito de los museos.

A la familia Eppens Lascuráin, especialmente a Rodrigo, por brindarme invaluable información sobre Francisco Eppens.

Los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público fueron un acervo muy difícil de consultar, sin embargo agradezco la disposición de su director Lic. Enrique Du Solier y la generosidad del Contador Sergio Vargas, quien amablemente cedió tiempo y personal del área a su cargo para facilitar mi labor.

A la Mtra. Itzel Rodríguez, al Mtro. Fausto Ramírez y a la Mtra. María José Esparza cuyas observaciones me ayudaron a encontrar el sentido más digno para este trabajo.

Finalmente, cabe mencionar que esta investigación contó con el apoyo de la Beca Nacional para Estudios de Posgrado, otorgada por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

A mis padres, siempre ellos.

A Ximena y Esteban, por la felicidad que representan para mí.

A mis mejores, mejores cómplices: Dafnita y Maribel.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	P. 5
1. EL FIN Y LOS MEDIOS.....	P. 8
1.1 La difusión masiva de las imágenes.....	P. 8
2. ARTE Y PODER: LA OBRA GRÁFICA DE FRANCISCO EPPENS.....	P. 13
2.1 La obra en su contexto.....	P. 22
2. 2 Los diseños.....	P. 29
Conclusiones.....	P. 41
Referencias bibliográficas y hemerográficas.....	P. 44
Apéndice 1.....	P. 47
Biografía	
Apéndice 2.....	P. 52
Registro de la obra gráfica de Francisco Eppens en los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, SHCP (1935-1940).	

INTRODUCCIÓN

En los últimos años se ha revelado la necesidad de establecer nuevas vías de estudio para comprender la complejidad de las expresiones plásticas, sobre todo cuando éstas trascienden un fenómeno de orden artístico y estético.¹

En este sentido, la filatelia ² supone un elemento de suma importancia dentro de un sistema de relaciones en los que arte y política entrecruzan sus objetivos y la manera de establecer vínculos de comunicación.

Cuando reflexionamos en el sentido de las imágenes que circulan en las estampillas postales, cómo son elegidas y quién las diseña, estamos tratando de precisar si esta elección tiene una finalidad determinada que obedezca a lineamientos específicos de quien las produce, las financia y se encarga de su distribución, es decir, el Estado.

Al revisar la creación de estampillas en nuestro país durante la primera mitad del siglo pasado, destaca en especial la concebida durante los años treinta y cuarenta por tratarse de diseños en los que se enfatizan los programas gubernamentales, advirtiendo las prioridades del Estado en cuestiones de educación, industria y campo.

¹ De acuerdo con Aby Warburg, las imágenes, entendidas como documentos históricos y visuales, son capaces de revelar "información sobre la construcción de ficciones y la formación de valores políticos en las artes plásticas", es decir, la imagen es portadora de diferentes niveles de significación que nos permiten interpretarla a partir de sus contenidos ideológicos y como parte de la construcción de una memoria social. Al respecto véase Peter Krieger, *Las posibilidades abiertas de Aby Warburg*, en *(In) Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos, Memorias del XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Lucero Enríquez, ed., México, UNAM – Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, pp. 261 – 280.

² A pesar de que varios autores consideran que el término Filatelia designa especialmente la acción de coleccionar estampillas de correo, en este trabajo la definición del concepto abarcará también el estudio, investigación y clasificación de los sellos de correo en sus diversas variantes, ya sean de correo ordinario o aéreo, así como las estampillas fiscales o conmemorativas, que regularmente son consideradas por la filatelia en un rubro aparte. Al respecto véase Ignacio Esteva Monroy, *Los sellos de correo*, México, *Excélsior*, 1991 y Emilio Obregón, et. al., *La filatelia mexicana. Artes de México*, México, núm. 97, 1967.

A lo largo de este periodo en la producción de sellos postales, también es posible distinguir la autoría de Francisco Eppens Helguera (1913–1990)³, no sólo por tratarse de uno de los pocos diseñadores de estampillas que tenía el privilegio de firmar sus obras, sino por ser el encargado, durante el sexenio del presidente Lázaro Cárdenas, de llevar las palabras y discursos del Primer mandatario al espacio de la filatelia.

Poco se ha hablado de esta faceta en la trayectoria de Eppens, pues el propio artista prefirió dejar atrás sus años como ilustrador para concentrarse en el muralismo, por considerar que los espacios monumentales eran el mejor medio para su expresión plástica.

Sin embargo la obra de Francisco Eppens en el rubro del diseño filatélico es abundante, pues realizó alrededor de 200 obras que incluyen propuestas para diversos tipos de emisiones concebidas entre 1935 y 1952, para los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores (TIEV), de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, instancia gubernamental encargada de la emisión de estos documentos.

El registro de las obras que se llevó a cabo en dicha institución a partir de 2002 permitió establecer una serie de consideraciones, que centraron el presente trabajo en la producción de estampillas fiscales producidas en el sexenio cardenista.

El motivo de esta selección responde primordialmente al hecho de que Francisco Eppens se concentró en la creación de dibujos originales para esta clase de emisiones más que de cualquier otra, los cuales fueron concebidos a partir de extractos, elegidos por la Dirección de los TIEV, de los discursos pronunciados por el Presidente Cárdenas durante su periodo de gobierno.⁴

³ Véase Apéndice 1

⁴ El registro de las obras de Francisco Eppens en los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, se inició como parte del proceso de investigación para la muestra *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen, 1910 – 1955* (Museo Nacional de Arte, 2003) curada por el Dr. Renato González Mello.

Entre 1935 y 1940 la obra de Eppens como diseñador filatélico presenta una unidad, no sólo por establecer soluciones formales que se repetirán constantemente – formato, técnica, composición – sino también por girar en torno a un mismo objetivo: conformar la memoria visual del Estado cardenista.

La finalidad de estos diseños, en primera instancia, era ofrecer imágenes que hicieran referencia a las políticas gubernamentales, para realizar una reinterpretación de éstas que fuera accesible a los receptores.

El caso específico de este artista es sólo un ejemplo que permite estudiar la naturaleza del vínculo entre arte y política. La complejidad de esta relación, en la cual la creación artística es supeditada a objetivos y lineamientos que van más allá de su finalidad estética, está determinada por los propios objetivos del Estado y el contexto político y social en el cual se desarrolla la producción plástica.⁵

El arte creado a instancias de un aparato estatal supone la delimitación técnica y temática de la obra, pero también la difusión de ésta y la función que debe cumplir en el sistema cultural e informativo del Gobierno.

En el presente trabajo se plantea el estudio de la relación entre el arte y la política a partir de la producción filatélica, lo cual nos ayudará a explorar algunas cuestiones sobre el uso de la imagen en diversos medios.

A través de los diseños filatélicos de Francisco Eppens se busca explorar una faceta poco conocida de este artista, que nos sirve como un ejemplo claro de la fuerza que el arte adquirió en la consolidación de nuevas relaciones entre el Estado y los ciudadanos.

Asimismo, analiza la función de las imágenes como medio de propaganda definiendo, antes que nada, el sentido de este concepto en el ámbito social y político mexicano de los años treinta. Con lo cual se pretende, finalmente, estudiar el uso de nuevos espacios plásticos y la difusión masiva de los discursos visuales, así como la relación de éstos con la sociedad mexicana de la posrevolución.

⁵ Para Peter Krieger, la tarea primordial de la iconografía política es realizar las "indagaciones historiográficas sobre los servicios prestados por el artista, diseñador o arquitecto en un sistema político", así como lograr el entendimiento de la producción de mitos visuales y llevar a cabo la crítica de sus efectos en los medios, *op. cit.* p., 278. En este sentido, tales planteamientos son el punto de partida para desarrollar el análisis del caso específico de Francisco Eppens.

1. EL FIN Y LOS MEDIOS

LA DIFUSIÓN MASIVA DE LAS IMÁGENES

De acuerdo con Toby Clark, la connotación negativa del término propaganda está íntimamente ligada a las luchas ideológicas del siglo XX, pues originalmente se empleaba para describir “la propagación sistemática de creencias, valores y prácticas”. Durante los siglos XVIII y XIX, apunta el autor, la palabra se utilizaba en todas las lenguas europeas “como un concepto más o menos neutro referido ampliamente a la difusión de ideas políticas y también al evangelismo religioso y a los anuncios comerciales”.¹

No fue sino hasta el siglo pasado que el concepto propaganda fue vinculado con la transmisión de mensajes dirigidos a amplios sectores de la población, con fines de persuasión ya fueran de tipo comercial o político: “la propaganda se ocupa de difundir ideas, de conseguir adhesiones, de vender productos. Es por lo tanto una labor que a lo largo de la historia ha estado presente de forma continua en la vida de los hombres”.²

La conformación de una estructura propagandística sustentada en el desarrollo de técnicas como la fotografía y la litografía, entre otras formas de reproducción mecánica, obligó paulatinamente a integrar criterios de calidad que facilitaron el ingreso de artistas de origen académico a esta floreciente industria.³

Las posibilidades que se abrieron con la reproductibilidad mecánica de las imágenes, se centraron especialmente en su difusión masiva y en la consiguiente pérdida de su carácter único.⁴ Alrededor del mundo, esta circulación de

¹ Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid, Akal, 2000, p. 7.

² Alejandro Pizarroso Quintero, *et. al.*, *Propaganda en guerra* (catálogo de la exposición) Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002, p. 15.

³ Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana, 1894–1939*, México, UNAM, 2003, p. 25.

⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Andrés E. Weikert, México, Itaca, 2003. Debe tenerse en consideración el contexto histórico en el cual sale a la luz la obra de Benjamin (1935 – 1936), ubicada en pleno auge de los regímenes totalitarios que comienzan a hacer de la imagen un instrumento de propaganda para la difusión masiva de su ideología.

imágenes conllevó necesariamente a la integración de espacios que dieron cabida a una nueva manera de consumo.

En el campo de las artes visuales, la modernidad se traslució también en este fenómeno por el cual las calles, los periódicos y las paredes fueron concebidas como el espacio en el cual la imagen, antes destinada a unos cuantos, es dirigida a una sociedad que paulatinamente se acostumbrará a los lenguajes visuales.

Por lo que respecta a este fenómeno cultural en nuestro país, al igual que en otros contextos, la difusión masiva de las imágenes estuvo relacionada estrechamente con un sentido político y social, por el cual se consideraba un derecho más de los ciudadanos el poder acceder a las creaciones de la “alta cultura”.

Esta interrelación entre diversos niveles de manifestaciones culturales se evidenció en la plástica, a través de fuertes cambios no sólo temáticos sino también formales. En el México de la posrevolución, por ejemplo, se concibieron una serie de proyectos educativos y artísticos basados en la revaloración del arte popular e infantil, que pretendieron llevar las expresiones plásticas a diversos estratos de la sociedad.⁵

Dejando de lado casos específicos de movimientos o propuestas estéticas que plantearon en nuestro país la necesidad de llegar a públicos más amplios, podríamos decir que a partir de los años veinte del siglo pasado se llevó a cabo un esfuerzo sistemático y sin precedente, dirigido y auspiciado por el Estado mexicano, para construir nexos entre los artistas y la sociedad, entre la creación plástica y el ámbito social y político en el cual se debía insertar el propio artista.

Durante estos años diversas formas de expresión plástica comenzaron a despuntar, demostrando la infinidad de posibilidades que ofrecían para la concreción de objetivos específicos. Dentro de este contexto se considera la producción de los diseños para estampillas, pues a partir de la posrevolución, se buscó que éstas ayudaran a la consolidación de una identidad nacional,

⁵ Al respecto véase Karen Cordero, “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920 – 1930)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920 – 1960* (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte, 1991, pp. 53 – 65.

reproduciendo diversas imágenes de héroes, monumentos, sitios arqueológicos, entre otras, que pudieran identificarse como símbolo de una mexicanidad en construcción. **(Ilustraciones 1 A, 1 B y 1 C)**

De la misma forma, la gráfica se convirtió en un terreno de plena experimentación visual y técnica, por la cual se inclinaron numerosos artistas de formación académica, que significó la posibilidad de trascender el sentido estético de la obra para adentrarse en una función más utilitaria, jamás reñida con la primera.⁶

A pesar de considerar a la gráfica como un arte “menor”, en nuestro país algunos artistas como Julio Ruelas y Roberto Montenegro trabajaron desde principios del siglo XX en la realización de ilustraciones para revistas y carteles. Sin embargo, fue hasta varios años después que diversos pintores como Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, entre muchos otros, se adentraron por completo en la producción gráfica relacionándola estrechamente con un compromiso social y político.⁷

En este sentido debemos considerar que a partir de los años veinte, durante el periodo de José Vasconcelos como Secretario de Educación Pública, el Estado comenzó a exigir un compromiso político y social por parte de los artistas para auspiciar su trabajo,⁸ finalmente, quien no demostraba esta capacidad de “integrarse” al nuevo cauce del arte quedaba excluido de cualquier encargo estatal, lo cual significaba lindar en los terrenos del ostracismo cultural.

⁶ Véase Cuauhtémoc Medina, *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México, 1920 – 1960* (catálogo de la exposición), México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1991 y *Mexico and Modern Printmaking. A Revolution in the Graphic Arts, 1920 to 1950*, (catálogo de la exposición), Filadelfia, Philadelphia Museum of Art – McNay Art Museum, 2007.

⁷ Para mayor información sobre estos artistas véase *¡30 – 30! Contra la academia de pintura*, catálogo de la exposición, Museo Nacional de Arte-CENIDIAP, 1993, Carla Zurián, *Fermín Revueltas, constructor de espacios*, INBA – Editorial RM, 2002, Víctor Manuel Ruiz Naufal, *Francisco Díaz de León, creador y maestro*, Madrid, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998.

⁸ Véase, José Vasconcelos, “El Estado debe exigir al artista que trabaje”, en *Boletín de la Universidad*, vol. I, núm. 1, agosto de 1920.

Durante este periodo, también se experimentó un importante auge en el desarrollo de la gráfica mexicana, que fue de la mano con la revitalización de una industria editorial de corte cultural auspiciada directamente por el gobierno mexicano a través, principalmente, de la Secretaría de Educación Pública.

En estos años se editaron libros y revistas de importancia fundamental, para comprender no sólo el sentido nacionalista que tomó la producción artística y cultural en el México de la posrevolución, sino también las propuestas plásticas que comenzaron a transformar el lenguaje del arte mexicano.⁹

A la par de una finalidad meramente práctica, en la cual se puede considerar a la ilustración publicitaria o de carácter artístico, la gráfica se perfiló como un medio mucho más eficaz y directo para la transmisión de mensajes.

Pensemos en el trabajo de los estridentistas y de los treintatraitistas, que se valieron especialmente de estos medios para dar a conocer sus planteamientos estéticos en publicaciones como *El Machete*, *Forma*, *Revista de Artes Plásticas* y *Mexican Folkways*, y la aparición de agrupaciones de artistas dedicadas a trabajar especialmente la gráfica como el Taller de Gráfica Popular y la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios.¹⁰

La firme convicción en torno a la creación de un arte público que pudiera ser apreciado por “todos”, abrió este diálogo entre la alta y la baja cultura que se tradujo en la necesidad de incorporar nuevos medios, temas y discursos en la creación artística nacional.

En la década de los treinta, el Estado mexicano llevó a cabo una serie de campañas encaminadas principalmente a moldear la fisonomía de una sociedad, a la cual se consideraba víctima del atraso producido por cientos de años de dominación y desigualdad social.

⁹ Véase Margarito Sandoval Pérez, *Arte y folklore en Mexican Folkways*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998; sobre el trabajo de diversos artistas dedicados a la ilustración de libros y revistas y los proyectos en los cuales colaboraron.

¹⁰ Véase Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

La creación del nuevo ciudadano tenía que ser integral y para ello era necesario comenzar por educar a los más jóvenes. Sin embargo en un país cuyo nivel de analfabetismo era muy alto¹¹, cualquier campaña estaba destinada al fracaso si no tomaba en cuenta nuevas vías de comunicación que fueran capaces de sortear este obstáculo.

En este sentido la gráfica reveló muchas ventajas que provenían de la oportunidad de reproducir masivamente una imagen a través de medios mecánicos. A pesar de la discusión en torno a la pérdida de cierta pureza sometiendo al arte a tales procesos, se trascendió el valor estético de las imágenes al dotarlas de una finalidad concreta.¹²

Durante estos años proliferó la creación de carteles, hojas volante, revistas, periódicos murales, entre otras formas de comunicación, que muchas veces fueron directamente auspiciadas por el gobierno, y otras, producidas por agrupaciones de artistas con diversas propuestas plásticas e ideológicas.

En este contexto político y cultural se insertó la creación artística de Francisco Eppens, la cual dependió de los requerimientos y objetivos del grupo en el poder para ser concebida. Este vínculo, estrecho y determinante, puede ser comprendido como producto de una nueva estrategia del Estado para comunicarse con la sociedad, pero también como forma de control tanto de los mensajes como de la creación de éstos.

A pesar de ello o tal vez, acorde con ello, Francisco Eppens asumió su labor como artista del Estado, consciente de las complejidades que significaba producir bajo los dictados de un aparato propagandístico oficial, como una manera de colaborar en la construcción de una nueva sociedad encarnada por esta nueva clase gobernante.

¹¹ De acuerdo con el informe presidencial que comprendía el periodo 1939–1940, presentado por el General Lázaro Cárdenas al Congreso de la Unión, en el ramo de educación el mandatario apuntó: "El analfabetismo, que es uno de los males mayores que han impedido el desarrollo orgánico de la sociedad mexicana [...] ha venido reduciéndose gradualmente [...] Así, en 1910, la proporción de analfabetos en la República era de 70%, en tanto que en 1934 era de 50%. En 1940 se ha reducido al 45%". En *Palabras y documentos públicos de Lázaro Cárdenas. Informes de gobierno y mensajes presidenciales de año nuevo, 1928–1940*, México, Siglo XXI Editores, 1978. p, 189.

¹² Véase el estudio introductorio de Bolívar Echeverría a la obra de Walter Benjamin *La obra de arte...*, op. cit.

2. ARTE Y PODER: LA OBRA GRÁFICA DE FRANCISCO EPPENS

En 1935 el joven artista Francisco Eppens Helguera fue invitado por Carlos Vallejo Márquez, director de los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores (TIEV) de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, a colaborar en la creación y diseño de los timbres fiscales, postales, aéreos y conmemorativos que dicha institución se encargaba de emitir.¹

De acuerdo con Ramón Valdiosera, de 1938 a 1951 Eppens llevó a cabo setenta y dos dibujos originales para timbres que sí fueron impresos, más una cantidad no establecida de obras que nunca llegaron a las manos del público usuario.²

Sin embargo, según el registro que realicé de los diseños del pintor, que considero, abarca casi la totalidad de su trabajo filatélico, nos señala precisiones a los datos ofrecidos por Valdiosera. Sólo durante el sexenio de Lázaro Cárdenas, Francisco Eppens realizó ochenta y dos diseños para la emisión de timbres fiscales, sin contar los producidos para otro tipo de estampillas como las postales o conmemorativas. De estos diseños treinta y ocho fueron realmente impresos y los restantes se archivaron en la bóveda de los TIEV.³

¹ Ramón Colín, "Eppens y su obra artística", en *Lux. La revista de los trabajadores*, Órgano del Sindicato Mexicano de Electricistas, México, año XV, núm. 16, 15 de junio de 1942.

De acuerdo con Carlos Vallejo Márquez, director de los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público durante el periodo en cuestión, la función "esencial y preferente" de esta dependencia era "la producción de estampillas fiscales, de los bonos, certificados y cualquiera otra clase de valores o de formas para la tramitación de valores del Gobierno Federal y de las estampillas y otras formas postales de franqueo; [los Talleres] contratan además, constituciones públicas o privadas, la prestación de sus servicios en trabajos que por su naturaleza son compatibles con las funciones específicas de los Talleres", en Carlos Vallejo Márquez, "Los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores", en *Avante*. Órgano del Sindicato de Trabajadores de los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, México, núm. 3, diciembre de 1937.

² Ramón Valdiosera Bemon, *Francisco Eppens: el hombre, su arte y su tiempo*, México, UNAM, 1988, p. 39.

³ Esto si consideramos exacto el registro de estampillas canceladas que apareció en el *Álbum de estampillas fiscales, 1935-1940*, editado por los TIEV en el último año del gobierno cardenista a lo largo de esta administración. Para consultar el registro de los diseños realizados por Francisco Eppens para la emisión de timbres fiscales, véase el apéndice 2 pp. 50 – 60.

Por esta razón es posible señalar que, a lo largo de dieciséis años de labor en los Talleres, Francisco Eppens produjo alrededor de doscientos dibujos originales que abarcaron toda clase de emisiones, incluyendo una serie de tarjetas postales producida durante la Segunda Guerra Mundial.

Entre 1935 y 1951, durante los gobiernos de Lázaro Cárdenas a Miguel Alemán, Francisco Eppens trabajó arduamente para consolidar una reinterpretación visual de las propuestas y programas más importantes de cada gobierno. Pero fue durante el cardenismo, que el artista alcanzó una de sus etapas más prolíficas, de mayor contundencia y calidad, sobre todo en la representación de procesos de suma importancia para el gobierno mexicano como la organización sindical, la repartición de tierras, los programas de alfabetización y la modernización del campo.

Eppens era el intermediario entre el Estado y los ciudadanos quienes, a través del simple hecho de adquirir una estampilla, entraban en contacto con una serie de imágenes que tendían a la plena idealización de los procesos políticos, económicos y sociales que se desarrollaban en el contexto del cardenismo, más como proyección de un futuro promisorio que de una realidad concreta.

Los diseños que nos ocupan en este trabajo son los efectuados para la emisión de estampillas fiscales, éstas permitían el pago de impuestos en cualquier transacción comercial o realización de trámites como la expedición de títulos profesionales, actas de nacimiento, de matrimonio, etc. Circularon en nuestro país durante casi cien años hasta 1981, fecha en la que se decretó el pago del Impuesto al Valor Agregado.⁴

Los dibujos realizados por Eppens respetaban el sentido práctico que tenían los timbres fiscales, razón por la cual su diseño presentaba algunas particularidades que lo distinguían del formato propio de las estampillas de uso postal.

⁴ Carlos Vallejo Márquez, *op. cit.*

Los timbres fiscales debían ir pegados en las facturas, actas o cualquier documento que diera cuenta del pago realizado por algún bien o servicio. Agradezco a los miembros del Club Filatélico LOTOMEX, y en especial a Laura Gordillo, por haber dedicado tiempo de su reunión semanal a aclarar mis dudas en torno a la circulación e impresión de los timbres fiscales.

Al momento de ser impresos estos timbres contaban con una línea punteada que permitía su separación en dos partes: la matriz y el talón, éste último se quedaba con el usuario como comprobante de su pago.⁵ **(Ilustraciones 2 A y 2 B)**

2 A y 2 B)

Los diseños originales presentaban esta misma disposición, en la parte superior, organizada en una composición vertical, el artista desarrollaba un tema específico siempre relacionado con los intereses políticos del Estado. En la parte inferior, dispuestos horizontalmente, se retomaban diversos motivos haciendo un acercamiento a algún detalle del diseño central, para repetirlo en un tamaño que lo magnificaba. Por ejemplo, un mazo y una escuadra, las herramientas de un soldador, el torso musculoso de un hombre que sostiene una bala, un libro de texto o la Constitución mexicana.

Con esta solución plástica se reiteraban elementos que funcionaban como resumen visual del conjunto, los cuales con frecuencia también sintetizaban la iconografía empleada por Eppens. En este sentido, podríamos retomar lo señalado por Peter Krieger al considerar que la repetición de fórmulas posee la capacidad de generar un “conocimiento popular”, aún en el caso de motivos y mensajes de difícil comprensión.⁶ **(Ilustración 2 C)**

En los diseños de Eppens, al sustraer dichos elementos de la escena general, se acentuaba su carga simbólica para ofrecer mayores posibilidades de interpretación, es decir, se traspasaba la asociación de la imagen con cualquier problemática específica para poder abarcar diversos significados.

Asimismo, al mantener en su poder una parte de la pieza el público usuario también tendría la posibilidad de recodar el hecho de que con su pago de impuestos contribuía a financiar la construcción de escuelas, modernas vías de comunicación, medios para la modernización del campo, etc.

⁵ Cabe tener en consideración las medidas de los timbres fiscales que eran de 3.7 x 2.3 cm para la totalidad de la estampilla, 2.3 x 2.3 cm, la matriz; y 2 x 2.3 cm, el talón.

⁶ Peter Krieger, *op. cit.*, p. 276.

A diferencia de los timbres fiscales, cuyas referencias resultaban más abstractas y complejas, en sus diseños para estampillas postales Eppens utilizó una temática recurrente en la filatelia: la arquitectura, la representación de héroes y de monumentos históricos, centrándose en los sitios arqueológicos, los edificios coloniales o en la infraestructura arquitectónica del siglo XX.⁷

Sin embargo ningún tema era casual, pues estas composiciones nos remitían a una concepción de la historia como proceso de constante evolución, en el que debía superarse el pasado sin ser olvidado, pues de ello dependía la conformación de una identidad nacional a partir de símbolos comunes.

A pesar de haberse iniciado muy joven como muralista Francisco Eppens conocía bien el oficio de diseñador, pues desde 1931 había trabajado en la publicidad de compañías como Ericcson, Cervecería Modelo, Goodrich Euzkadi y Cementos Tolteca. También incursionó en el diseño de carteles y escenografías para varios filmes de la época.⁸ Por eso puede suponerse que estuviera acostumbrado a seguir indicaciones para la concepción de signos y símbolos, y a la síntesis de ideas por medio de imágenes concretas que logaran la transmisión sencilla y directa de un mensaje.

Estas mismas directrices eran necesarias para concebir las grandes campañas propagandísticas que el Estado mexicano se encargó de estructurar y fortalecer, sobre todo a partir de los años treinta, valiéndose de una elaborada y poderosa maquinaria que contaba con todos los medios técnicos y humanos a su alcance. Pensemos que el gobierno tenía a su disposición la radio, la prensa, las imprentas, es decir, un monopolio que era capaz de controlar la circulación de la información y de las imágenes.⁹

⁷ Francisco Eppens también fue autor de diversos diseños para ediciones conmemorativas de timbres postales como la del Congreso de Planificación, de los Censos, del Centenario de la Imprenta, de la Fundación de Campeche, de la toma de posesión del presidente Ávila Camacho, entre muchas otras. Véase Ramón G. Colín, *op. cit.*, p. 38 y Ramón Valdiosera, *op. cit.*, pp. 39 – 45.

⁸ *Ibidem*

⁹ En este sentido es importante recordar la creación, por decreto presidencial del 31 de diciembre de 1936, del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), instancia encargada de centralizar y difundir la información generada por el Ejecutivo y sus diferentes dependencias. El DAPP tenía una función política-informativa, desarrollaba una intensa labor social, elaboraba programas didácticos para elevar el nivel educativo y cultural del pueblo, impulsaba campañas de salud entre la población campesina y

A partir de 1935 Francisco Eppens comenzó a trabajar en los diseños para estampillas fiscales, y durante ese año y el siguiente realizó diversos dibujos con aerógrafo, herramienta que le permitía reducir los tiempos de trabajo, jugar con los sombreados y las texturas, resaltar los volúmenes y las formas proveyéndolas de un fuerte sentido de dinamismo que traslucía el anhelo de industrialización y tecnificación que se reflejó como una constante en sus diversas composiciones.

(Ilustraciones 3 A y 3 B)

Los dibujos son trabajados casi en el formato de un cartel pues miden 80. 3 x 71 cm., característica que será totalmente inusual en las obras posteriores del artista, el cual llegó incluso a formatos pequeños sobre todo en los diseños para estampillas postales. **(Ilustraciones 4 A, 4 B y 4 C)**

En los años subsecuentes las piezas de Eppens sufrieron importantes cambios, pues el artista comenzó a utilizar el lápiz graso y un soporte de cartulina o papel en vez de cartoncillo.¹⁰ Las medidas también variaron drásticamente y se redujeron a un formato estandarizado de 40 x 21. 5 cm. Sin embargo también existieron diseños realizados en tinta o gouache. La tipografía está trazada casi siempre con tinta directamente sobre el papel, en algunos casos está sobrepuesta en el diseño a manera de *collage*.¹¹

promovía diversos espectáculos culturales. Cabe señalar también que las artes plásticas jugaron un papel muy importante dentro de las labores del DAPP, pues la instancia apoyó varias de sus campañas a través de carteles, muchos de los cuales fueron, al parecer, diseñados por Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León. A este respecto Cuauhtémoc Medina apunta: "Los carteles del DAPP, dependen del colorido, el alto contraste y del predominio de la imagen sobre títulos breves. En su impulso al deporte, a la organización popular y el combate del alcoholismo son un testimonio clave de la moral que el gobierno intentaba difundir entre los mexicanos". *Diseño antes del diseño... op. cit.*, p. 24.

Para mayor información sobre el DAPP también puede consultarse Silvia González Marín, *Prensa y poder político. La elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana*, México, Siglo XXI Editores, 2006, y Fernando Mejía Barquera, "El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939)", en *Revista Mexicana de Comunicación*, noviembre - diciembre de 1988. (En línea)

¹⁰ En una fotografía que le fue tomada a Eppens mientras trabajaba, se puede apreciar que el artista realiza algunos últimos toques a su diseño utilizando para ello un pincel muy fino.

¹¹ Es importante hacer notar que, a diferencia de las soluciones plásticas utilizadas por sus colegas en el diseño filatélico, la tipografía no parecía ser un elemento fundamental en las composiciones de Eppens. Mientras otros diseñadores se valieron de los dictados de estilos como el *Art déco* para ofrecer en la tipografía una aportación de modernidad estética, basada especialmente en la adaptación de los motivos prehispánicos y en el

Es difícil determinar la razón que llevó a Eppens a este cambio en la técnica y formato de sus diseños, tal vez se debiera a instrucciones por parte de la dirección de los TIEV o a consideraciones más estéticas que prácticas.¹² Lo cierto es que el diseño concebido por el ilustrador sólo era la primera etapa de un complejo proceso que culminaba con la edición de una serie.

Carlos Vallejo Márquez, director de los TIEV, explicaba así las diferentes fases en la producción de las estampillas fiscales:

La elaboración de estampillas por el proceso de "talla dulce", que, aún frente a los novísimos procedimientos de impresión, ofrece ventajas, si se atiende fundamentalmente a características de seguridad, requiere el concurso de un variado y seleccionado cuerpo de expertos, y la aplicación de materiales que satisfagan especificaciones especiales.

Tres son los elementos materiales que directamente utilizamos en los equipos destinados a las labores productivas propiamente dichas, a saber: placas grabadas, papel y tintas. En la manufactura de las placas, partimos de originales, dibujos que para las emisiones actuales contienen como temas referencias especiales y exclusivas a los problemas de orden económico abordados por el actual régimen. Estos originales son reproducidos fotográficamente, utilizándose las positivas como modelos para tallar a mano lo que se denomina "matrices", nuestros grabadores, seguramente el cuerpo más competente en su especialidad dentro de la República, y cuyos trabajos resisten favorable comparación con similares del extranjero, derivan su habilidad de la práctica que representan más de treinta años de servicios específicos al Estado.

El grabado de las matrices es transferido a cilindros, los "punzones", y éstos a su vez se emplean para transferir dichos grabados sobre planchas metálicas, las "placas" que sujetas a un tratamiento térmico apropiado son depositadas en nuestra bóveda de seguridad, listas para ser utilizadas en un momento dado en las unidades de impresión. **(Ilustraciones 5 A y 5 B)**

Al exponer el complejo proceso de producción de las estampillas fiscales, Vallejo Márquez señala también toda la infraestructura y la mano de obra especializada con la que contaba el Estado mexicano para asegurar la circulación masiva de sus impresos y la preeminencia de una ideología oficial.

De acuerdo con Vallejo Márquez la emisión de estampillas fiscales tenía como objetivo primordial, hacer referencia exclusiva a los "problemas de orden económico" que eran privilegiados por el gobierno cardenista. Las palabras del director de los TIEV apuntan hacia la existencia de temáticas establecidas, que

trazo geométrico de las letras, Eppens prefirió centrarse en los temas y en los mensajes visuales más que en los escritos.

¹² Carlos Vallejo Márquez, *op. cit.*

definían el rumbo a seguir por los ilustradores al servicio de dicha institución.¹³ Por esta razón es posible afirmar que, a lo largo del sexenio en cuestión, Eppens debiera centrar sus diseños en las políticas del Estado como parte de una estrategia visual que pretendía reivindicar y justificar las acciones de la clase gobernante.

La función que los TIEV desarrollaron dentro del aparato propagandístico estatal, queda más clara al leer la introducción del *Álbum de estampillas fiscales, 1934–1940*, una edición que reunió toda la producción filatélica de este tipo, refiriendo los objetivos y motivaciones que rigieron su diseño y emisión en consonancia con un programa general de difusión:

A iniciativa de los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, se emprendió la tarea de plasmar en diversas series de estampillas fiscales de cancelación anual, las expresiones más elocuentes y objetivas de la gestión gubernamental del señor general Lázaro Cárdenas, en los órdenes social y económico.

La Secretaría de Hacienda y Crédito Público, haciendo suyo este propósito, creyó además conveniente formar el presente álbum, con el fin de presentar un cuadro completo de las emisiones que por este capítulo se han impreso durante el lapso de 1935 a 1940, en virtud de que a través de estas estampillas, es posible registrar las características, en sus expresiones más esenciales, de uno de los momentos históricos más importantes del México surgido de la Revolución.

Los más de dichos valores, en efecto, han querido señalar un aspecto, o una intención concreta de la obra administrativa y constructora llevada a cabo por el actual régimen durante el sexenio de su ejercicio. Muchos de los temas de estas estampillas, inclusive, dimanar de cláusulas de sendos discursos presidenciales, en los cuales es fácil percibir el claro afán de marcar normas en las diversas direcciones de la acción del Ejecutivo.

Se trata, pues, en rigor, de una sinopsis objetiva de los capítulos fundamentales de la obra revolucionaria y constructiva llevada a cabo por la actual administración durante el sexenio de su gestión.¹⁴

¹³ En ese sentido cabe mencionar las numerosas campañas llevadas a cabo por los Talleres de Impresión a través de la emisión de estampillas, que apoyaban algún programa estatal en el campo de la educación, la salud pública o la promoción de iniciativas gubernamentales tales como la campaña de Ahorro Nacional, la campaña en contra del Paludismo o la efectuada en torno a los Territorios Nacionales. Esta última tuvo una importancia fundamental para el gobierno cardenista, pues el Presidente hizo un llamado a la Nación en septiembre de 1936, con el fin de poner en marcha un programa de acción oficial en el que participaran “todas las empresas en posesión de medios de publicidad y difusión para que acogieran la idea de cooperar al resurgimiento de nuestros territorios federales y al desarrollo de su economía”. Atendiendo a este llamado, los TIEV proyectaron la emisión completa de estampillas de cancelación anual para el ejercicio de 1938 “con motivos que contienen referencias exclusivas a los problemas apuntados en su mensaje por el C. Presidente”. Véase Carlos Márquez, *op. cit.*

¹⁴ *Álbum de estampillas fiscales, 1935–1940*, México, Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, 1940.

Además del mencionado álbum, no fue posible localizar ningún otro testimonio que explicara el mecanismo a través del cual se realizó esta labor de selección de citas o extractos de los discursos presidenciales, que permitieron a Francisco Eppens realizar sus diseños. Sin embargo es factible considerar que existiera todo un equipo de personas dedicadas a esta tarea, que tenían en cuenta la necesidad de fortalecer los discursos mediante el uso de las imágenes, no sólo con el objetivo de difundir los programas estatales y obtener el apoyo de la ciudadanía, sino también para consolidar la propia figura presidencial en el imaginario colectivo.¹⁵

Las citas textuales tomadas de los discursos del General Cárdenas eran transcritas mecanográficamente y pegadas en la parte posterior de cada uno de los dibujos realizados por Eppens durante este periodo. Es posible considerar que la ciudadanía no tenía conocimiento de este proceso y que cada mensaje llegaba a los posibles interlocutores sólo a través de la mediación del artista, quien construía una argumentación visual que respondía también a su propia visión e ideología política. **(Ilustraciones 6 y 7)**

La introducción del mencionado álbum nos lleva a pensar, que es muy probable el hecho de que los timbres fiscales del sexenio cardenista hubieran sido concebidos como una unidad desde el principio. Es decir, que algunos miembros del aparato estatal estuvieran conscientes del potencial que emanaba de los timbres como medio de propaganda y que conocieran el trabajo que en este sentido se desarrollaba en países como Alemania, Italia o la España Republicana. De acuerdo con esta función de la filatelia Peter Krieger considera que los timbres son portadores de "mensajes visuales" que por su uso cotidiano permiten modelar el subconsciente colectivo de manera profunda.¹⁶ **(Ilustraciones 8 A, 8 B y 8 C)**

¹⁵ Refiriéndose a la estrategia visual de larga tradición en la historia occidental de representar a reyes, emperadores o presidentes Peter Krieger señala: "Especialmente el rostro del emperador o presidente reclama un monopolio visual que apela intensamente a las emociones colectivas. Los miles de retratos de presidentes o reyes que actualmente están colgados en las oficinas estatales de casi todos los países del mundo, intentan acercar a sus receptores hacia el sistema político prevaleciente", en *op. cit.*, p. 277.

¹⁶ *Ibidem*

Se buscaba estructurar una identidad del régimen a través de las imágenes, reforzar las acciones mediante un testimonio visual, “ilustrar” la historia del gobierno cardenista de principio a fin culminando con esta “sinopsis objetiva de los capítulos fundamentales de la obra revolucionaria y constructiva” del sexenio, representada en la edición de este álbum.¹⁷

Es difícil establecer hasta qué punto Eppens supeditaba su trabajo a los dictados de la dirección de los TIEV, lo cierto es que en todo este entramado la figura idealizada del creador autónomo, libre para escuchar los dictados de su inspiración, adquiriría otra dimensión ante la presencia de un aparato estatal que señalaba reglas para el proceso creativo debido al vínculo laboral que establecía con el artista.

A pesar de tener el privilegio de firmar sus obras – lo cual no ocurre con todos los ilustradores de los TIEV – ¹⁸, Eppens debía presentar sus trabajos a consideración de un supervisor, y posible censor, que se encargaba de aprobar la impresión del diseño poniendo su visto bueno al reverso de cada dibujo o señalándolo con un signo al anverso.

¹⁷ Cabe señalar que en el mencionado álbum aparecía, al lado de la reproducción de las diversas emisiones canceladas a lo largo del gobierno cardenista, la referencia específica del discurso al que aludía cada uno de los diseños de Eppens.

¹⁸ De los diseños que se resguardan en los Talleres de Impresión, efectuados entre 1933 y 1958 aproximadamente, es posible identificar a algunos diseñadores contemporáneos de Eppens, entre ellos Alfredo Peñafiel, de quien no se tiene mayor información y cuyos trabajos están catalogados como autoría de Eppens a pesar de estar firmados al reverso y de ser evidentes las diferencias de estilo entre ambos autores; y Salvador Pruneda, creador de series como *Arquitectura Moderna*, quien, al igual que Eppens, firma al anverso de sus diseños, tal vez por ser considerado más como un “artista” que como un ilustrador. De acuerdo con los miembros del Club Filatélico LOTOMEX, Eppens firmaba sus diseños sin pedir autorización alguna lo cual no garantizaba que su firma se reprodujera también en la emisión final de la estampilla. Esta era una especie de “trampa” o “truco” que tenían también algunos grabadores, quienes consideraban fundamental su aportación en el proceso de impresión, razón por la cual agregaban sus iniciales al diseño original cuando éste era transferido al grabado, colocándolas de manera difícilmente perceptible entre las imágenes de la estampilla.

2. 1 LA OBRA EN SU CONTEXTO

Los diseños de Eppens representan a los grupos sociales a los que estaban dirigidos buena parte de los esfuerzos gubernamentales: la clase obrera y el campesinado, dos piezas de suma importancia en la consolidación del poder estatal. Un tópico privilegiado por Eppens es la unión de fuerzas entre campesinos y obreros, una comunión armónica y hermanada que podría conducirlos a la victoria final. En ocasiones, dichos sectores son representados formando una pareja o trinidad proletarias, en otras, los vemos como grupos más amplios, pero siempre en actitud de solidaridad y de lucha compartida.

Sin embargo, estas imágenes contrastaban fuertemente con la política de gobierno imperante en el periodo cardenista, pues recordemos que uno de los principales objetivos del presidente fue consolidar su pleno control sobre el sector agrario, oponiéndose férreamente a que la Confederación de Trabajadores de México absorbiera a las organizaciones campesinas, razón por la cual alentó la creación de una Confederación que normara a dicho sector sin la injerencia de otras formas de estructura sindical.¹⁹

Esto es sólo un ejemplo de la abierta contradicción entre el discurso visual, creado en el seno del propio aparato de Estado, y la política presidencial, lo cual nos remite nuevamente al objetivo de la propaganda oficial de crear una imagen idealizada de la sociedad, en la que parecían no tener cabida las luchas por el poder.

Cárdenas asumió la presidencia en medio de una profunda desconfianza y descalificación a su proyecto político, por ello la necesidad apremiante de legitimación, transformando la imagen del primer mandatario ante la sociedad y fortaleciéndola como centro máximo de la autoridad.

Pensemos en las construcciones visuales de la figura presidencial que circularon masivamente a través de periódicos, revistas, carteles y fotografías. En ellas por ejemplo, el presidente dirige las grandes concentraciones de las masas trabajadoras; en otras, escucha atentamente las demandas de la ciudadanía; en algunas más, viaja a lomo de mula por los sitios más apartados del país.

¹⁹ Véase Tzvi Medín, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, 16 ed., México, Siglo XXI Editores, 1992, p. 237.

En todas estas imágenes el factor común es precisamente la autoridad que emana de Cárdenas, el poder de convocatoria que posee y la capacidad de cohesión bajo su mando.²⁰ **(Ilustraciones 9 A y 9 B)**

Volviendo al trabajo de Francisco Eppens resulta importante señalar que las obras en las cuales centraré mi estudio, pueden ser consideradas como una síntesis del estilo y la temática que caracterizaron las creaciones del artista en los Talleres de Impresión, ofreciéndonos una visión representativa de su trabajo como ilustrador.

La serie se caracteriza por presentar composiciones en las que pocas veces se incluye un mensaje escrito, todo parece resolverse a nivel visual a través de la fuerza retórica de las imágenes, sin aludir expresamente a las palabras del Ejecutivo.

Varios de los diseños filatélicos del artista tienen una relación directa con las portadas o ilustraciones de la revista *Lux*, órgano del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), y con las portadas de la revista *Avante*, órgano del Sindicato de Trabajadores de los Talleres de Impresión, publicaciones en las que Eppens trabajó al menos durante 1937 y 1938.

El proyecto editorial del SME ofrecía una serie de propuestas que a nivel plástico, reivindicaban la lucha de una de las organizaciones de trabajadores más importantes para el Estado, dadas las expectativas de crecimiento industrial y de electrificación de todo el territorio nacional.

En *Lux*, Eppens diseñó las portadas y contraportadas así como las ilustraciones interiores, viñetas y capitulares. Varios de estos diseños incidían en cuestiones mucho más cotidianas para los trabajadores, brindando lecciones de respeto a diversas normas laborales como el uso de las herramientas y las protecciones adecuadas para evitar accidentes de trabajo.

²⁰ Sobre la función y configuración de diversas imágenes que circularon en *El Nacional* durante el cardenismo véase el artículo de Renato González Mello "Los pinceles del siglo XX..." *op. cit.*

Era claro que el Estado buscaba regular todos los aspectos de la vida sindical, estas pautas tendían finalmente a delinear un comportamiento dentro del sistema laboral y a la conformación de un obrero modelo, síntesis del nuevo ciudadano. **(Ilustraciones 10 A y 10 B)**

Por su parte la revista *Avante* sólo contaba con los diseños del artista en la portada,²¹ sin embargo se le otorgaba el crédito al “camarada Eppens” por su colaboración en el proyecto editorial del joven sindicato creado apenas en 1935. Cabe hacer notar que al menos durante un año, el ilustrador trabajó en tres proyectos estatales al mismo tiempo, dos de los cuales estaban íntimamente ligados con la organización y la lucha sindical.

A pesar de que los timbres fiscales estaban dirigidos a un público más amplio, Eppens consideró adecuado utilizar imágenes muy similares tanto para el diseño de estampillas, como para el de las portadas e ilustraciones de estas revistas que tenían lectores muy definidos.

La repetición constante de mensajes escritos o visuales en espacios y formatos muy distintos de difusión, buscaba la perdurabilidad de éstos en la memoria de los receptores pasando por un proceso de identificación y de paulatina asimilación, para crear consensos sociales que aseguraran la preeminencia del proyecto político del Estado.

Por ejemplo, en *Campesino y obrero* de 1939 y en la portada para el número 3, de marzo de 1938 de la revista *Lux*²², vemos composiciones similares en las que una pareja de hombres musculosos y monumentales sostiene un libro abierto.

²¹ Es importante señalar que las anotaciones realizadas en torno a la revista *Avante* se realizan sin conocer a fondo este proyecto editorial, pues en el acervo de la Hemeroteca Nacional sólo se cuenta con dos ejemplares que pertenecen a épocas distintas de la publicación. Un ejemplar data de 1937 el otro de 1942, y si bien Eppens continúa trabajando en los Talleres hasta 1952 su crédito ya no aparece en la revista en este último volumen.

²² A pesar de que el diseño para timbre fiscal esté fechado en 1939 y la revista *Lux* en 1938, ambos trabajos deben haberse realizado en la misma época, ya que por lo regular la fecha que aparece en las composiciones de los timbres fiscales corresponde al año de emisión de la estampilla y no al de la realización del diseño, el cual se llevaba a cabo con varios meses de anticipación, teniendo en consideración el tiempo que tardaba todo el proceso de edición.

Mientras que en el diseño para el timbre fiscal la pareja, conformada por un campesino y un obrero, mantiene el libro en lo alto mostrándolo como si fuera una prueba de su triunfo al tiempo que lo miran levantando el rostro con señal de esperanza – gesto que se repite constantemente en el trabajo del autor –, en la portada de *Lux* lo colocan a la altura de su hombro, formando una totalidad en perfecto equilibrio y acoplamiento. El libro es una suerte de escudo o de arma que parecen anteponer frente a cualquier intento por romper la armonía de su vínculo. **(Ilustraciones 11 A y 11 B)**

En el timbre fiscal el campesino sostiene el libro con su mano derecha y el obrero con la izquierda, en la portada de *Lux* esta disposición se invierte, pero en todo momento tal unión nos remite al encuentro de partes complementarias. Ambas parejas cierran el espacio tocando sus rodillas, sumando sus fuerzas y sosteniendo cada uno el peso del otro. Parecieran creer que no son las armas las que les darán la libertad, llevándolos a ganar la lucha contra sus enemigos de clase, sino la razón y la palabra. Por ello la blanden con fuerza o la encumbran hacia el cielo.

Cada hombre empuña en su otra mano la herramienta de trabajo – pala, mazo u hoz – indicando el hecho de que obreros y campesinos pueden alcanzar el conocimiento y que éste no es exclusivo de las clases privilegiadas. El ideal del hombre nuevo se encuentra entonces en aquel que ha logrado la perfección física e intelectual.

El argumento de Eppens para estas y otras imágenes similares va más allá de la necesidad, expresada continuamente durante los años de la posrevolución, de erradicar el analfabetismo entre la población mexicana. El artista asume que el conocimiento es una vía de libertad y medio de trascendencia, el acto simbólico de romper las cadenas, visible en algunas de sus composiciones, marca el poder adquirido a través de la conquista del saber.

En algunos de estos diseños como *Alfabetización en el campo y Niño y hombre* (**Ilustraciones 12 A y 12 B**) ambos de 1937, también podemos ver que el libro está abierto, signo de que el secreto que guarda ha sido develado y aprehendido por quien lo lleva en sus manos. En el talón de este segundo diseño, el libro abierto es equiparado con un largo y sinuoso camino que se extiende al horizonte, como una promesa que el adulto señala para el pequeño: más allá de los muros del aula de clases se observa una senda abierta por el conocimiento: niños, obreros y campesinos son los grupos a los que se guarda tal destino.²³

Al tocar el tema del público al que estaba dirigida cada imagen, es pertinente considerar la función de los timbres fiscales como valor de cambio. Estas emisiones contaban con una distribución y circulación masiva a lo largo del territorio nacional, pues su uso era obligado para todo aquel ciudadano que tuviera necesidad de comprar diversos productos o bienes, contratar un servicio o realizar cualquier trámite administrativo.

El pago de impuestos se hacía, por ejemplo, cuando alguna persona realizaba su examen profesional – los timbres fiscales se pegaban en el título emitido por la Universidad – o cuando se llevaba a cabo una operación de compra - venta, en este caso el timbre se pegaba en la factura para comprobar que el pago se había efectuado.

Este tipo de acciones se realizaba de manera cotidiana en todas las regiones del país. Sin embargo es muy probable que no toda la población cumpliera con esta obligación fiscal, pues debemos tener en cuenta que en ese momento aún existían muchas regiones rurales completamente alejadas de

²³ En el *Libro de lectura para uso de las Escuelas Nocturnas para Trabajadores*, México, Secretaría de Educación Pública-Departamento Autónomo de Propaganda y Publicidad, 1938 (edición facsimilar, México, Ediciones Toledo, 1990) se consigna la siguiente lectura: "Escuelas para obreros. Cuerpos adultos que se inclinan en bancos estrechos. Manos recias que el cansancio dificulta mantener sobre la línea azul de los cuadernos. Voces graves que interrogan: ¿Qué otra ventaja tiene el contrato colectivo de trabajo?". Esta y otras lecciones, a través de las cuales los obreros aprendían a leer y escribir, giraban en torno al mundo que ellos conocían. Remarcaban el sacrificio que implicaba el asistir a la escuela después de haber cumplido la jornada laboral, pero también el triunfo que implicaría terminar la educación básica: El obrero sabría defender sus derechos, entendería las leyes que lo amparaban, podría exigir una mejor calidad de vida. Ello implicaba como triunfo final, la conquista de su libertad plena.

cualquier forma de control estatal, que realizaban sus transacciones comerciales de acuerdo con antiguas tradiciones de intercambio, y que tampoco acostumbraban acudir a las autoridades civiles para cuestiones como el registro de nacimientos, matrimonios o defunciones.

El uso de la imagen en estampillas fiscales o postales hacía que ésta adquiriera un valor de cambio similar al de las monedas, con lo cual su función como lenguaje se transformaba para ser sustituida por una finalidad mercantil.

El pago de impuestos a través de los timbres fiscales significaba que el usuario tenía una serie de obligaciones con el Estado pero también diversos beneficios, el principal: ser considerado como parte integrante de un conglomerado. Quien colaboraba en la edificación y transformación de la nación era un ciudadano, a ellos estaban dirigidas las construcciones visuales de Eppens, el resto de la población parecía quedar excluida de cualquier proceso.

¿Qué función tenían los timbres fiscales, como imagen o medio propagandístico, en relación con el público que las consumía?

En este sentido consideremos que eran muy pocas las personas que debían saber que cada uno de estos diseños realizados por el artista se basaba en los discursos presidenciales, y que para los espectadores en general, ninguna de estas imágenes remitía a la figura del Ejecutivo – a la cual se hace referencia específica sólo una vez al reproducir la efigie de Cárdenas en la estampilla fiscal que cierra el sexenio – o a los objetivos del gobierno cardenista.

Entonces ¿qué debía ver el usuario en estos diseños, qué podían significar para él las imágenes que estaba obligado a consumir cada vez que pagaba impuestos?

Los niveles de interpretación debían ser muy diferentes, especialmente si atendemos al hecho de que la finalidad práctica de las estampillas determinaba su rápido intercambio, dificultando con ello la oportunidad de una observación pausada o de establecer un vínculo de comunicación entre las imágenes y los posibles receptores.

La síntesis visual y la ausencia de elementos escritos no garantizaban la fácil comprensión de los diseños de Eppens, pues éstos presentaban diversos aspectos que hacían más compleja su interpretación: alusiones a un entorno político y social del cual no toda la población estaba consciente o el uso de un lenguaje simbólico no comprensible para todos.

Sin embargo parecía que la confianza en que los receptores pudieran hacer una lectura básica de estas composiciones se centraba en el uso de imágenes impactantes – figuras musculosas y de proporciones monumentales representadas en actitudes dramáticas o heroicas–, en la presencia de personajes y situaciones reconocibles – obreros y campesinos, en ocasiones con sus familias o desarrollando actividades cotidianas– y en la asociación de éstas con una realidad específica.

Las obras de Eppens brindaban una serie de idealizaciones en torno al presente y al futuro del país, la construcción de un imaginario que pretendía mostrar cómo sería México después de seis años de gobierno cardenista, señalando los puntos estratégicos que debían fortalecerse para lograr esa completa transformación.

Era evidente que como cualquier campaña de propaganda, la realizada durante el cardenismo buscaba antes que nada, *convencer* a los ciudadanos para después propiciar su participación y apoyo. Los diseños de Eppens tocaron toda una serie de temas considerados fundamentales, siempre teniendo al obrero y al campesino como eje de las acciones estatales y como los grandes protagonistas de la revolución política y social.

Por esta razón se retomaron diversos tópicos: el derecho de huelga, la celebración del 1º de mayo – con toda su carga simbólica de reivindicación de la lucha obrera –, la alianza entre campesinos y obreros, el respeto a la Constitución política, la electrificación del territorio nacional, la modernización del campo, las acciones emprendidas para dotar de servicios básicos a la incipiente urbe, el cuidado de los recursos naturales, la necesidad de apoyar a la investigación científica para erradicar las enfermedades mortales, la alfabetización y la nacionalización de la industria petrolera.

2. 2 LOS DISEÑOS

Es importante hacer notar que a través de los diversos diseños realizados por Eppens, hay poca presencia de elementos lingüísticos o de mensajes que permitan reforzar los conceptos que las imágenes pretenden plantear. Sin embargo existe una referencia continua y clara al poder de las palabras, a la necesidad de expresar las ideas de forma verbal o escrita, a la importancia de los libros como depositarios del conocimiento y a la urgencia de erradicar el analfabetismo en nuestro país. A pesar de ello el artista concentra su propia argumentación en la fuerza retórica de las imágenes más que de las palabras.

En este sentido, *Campesinos y obreros* es un buen ejemplo del trabajo que Eppens efectuó a partir de los discursos presidenciales. La inscripción al reverso del dibujo sentencia: "En los pueblos más apartados, en el campo y en la ciudad, la principal exigencia de los trabajadores es la de la escuela".

A partir de estas palabras, tomadas del informe presidencial presentado por el general Lázaro Cárdenas en septiembre de 1937, Eppens estructuró un episodio en el que vemos, en contrapicada, una marcha básicamente conformada por campesinos, en la cual se distinguen únicamente dos personajes pertenecientes a la clase obrera – los diferenciamos por las gorras y los overoles –. El grupo avanza en apretada formación, portando la manta que lleva escrita una exigencia contundente: "Queremos más escuelas!". ²⁴ **(Ilustración 13 A)**

²⁴ En su informe presidencial ante el Congreso de la Unión, correspondiente al ejercicio comprendido entre el 1 de septiembre de 1936 y el 31 de agosto de 1937, el general Cárdenas señala: "Debo hacer notar [...] que el panorama sintético que acabo de describir obedece a demandas específicas y a actividades palpables de la masa popular, entre cuyas principales destaca en primer término el anhelo nacional por la escuela.

En efecto, en los pueblos más apartados, en el campo y en la ciudad, la principal exigencia de los trabajadores ante la visita presidencial es la de la escuela, no obstante los 65 millones de pesos que se han erogado para el ramo de educación por las distintas dependencias federales en el año de este informe.

Este solo índice sería bastante para justificar la Revolución si no hubiera otros tan importantes como el educativo y que frecuentemente señalan al gobierno la justa aspiración del pueblo al pedir que sus postulados se cumplan", en *Palabras y documentos públicos de Lázaro Cárdenas. Informes de gobierno y mensajes presidenciales de año nuevo, 1928–1940*, México, Siglo XXI Editores, 1978, p. 116.

La organización diagonal de la escena subraya el sentido de movilidad de los personajes y el gusto del artista por utilizar ángulos complejos en sus composiciones. Nuestra mirada se posa en las dos figuras centrales por resultar ajenas al resto del conjunto, a pesar de ello su presencia no parece contradictoria sino la representación simbólica de la solidaridad de clase entre diferentes sectores sociales. La confluencia de intereses y demandas, expresada en la sentencia de la manta, no es exclusiva de un grupo determinado sino un reclamo compartido.

El tono imperativo de la frase y la urgencia de la petición parecieran traslucir la imposibilidad de negociar este punto: la postura es inflexible. El mensaje escrito contrasta fuertemente con el ritmo de la marcha campesina; la sensación de un andar pausado, el anonimato de los personajes – que esconden sus rostros tras grandes sombreros – indican diferentes potencialidades del discurso. Aquí el texto es el que brinda su fuerza a la imagen, sin éste la representación de la marcha tendría el devenir casi inmutable de una procesión religiosa y la postura combativa se diluiría en la impasibilidad de los personajes. En este sentido Peter Burke señala: "...los mensajes visuales eran reforzados en ocasiones mediante textos de carácter didáctico o exhortatorio... Una vez más el iconotexto se consideró más eficaz que la imagen sola".²⁵

Eppens se vale de un tema que ya es común en la iconografía de los grupos obreros y campesinos, identificados como protagonistas de los grandes cambios políticos y sociales: las marchas o concentraciones masivas encabezadas por dichos grupos como símbolo de la fuerza que radica en la organización del proletariado.

²⁵ Peter Burke, *Visto no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2001, p. 88.

Esta solución formal será común en la producción gráfica de carácter político durante las siguientes décadas. De acuerdo con George Roque, en el contexto mexicano la obra creada por el Taller de Gráfica Popular ofrece un caso particular, ya que en su producción gráfica casi no se utilizaron mensajes escritos sino una "estrategia visual apropiada" en la cual descansa toda la argumentación de la obra, George Roque, "Aproximaciones argumentativas a la gráfica del 68", en *Curare. Espacio crítico para las artes*, núm. 10, primavera de 1997, p. 149.

Ejemplo de ello es la obra de Tina Modotti *Marcha de campesinos rumbo al Zócalo* (1926). **(Ilustración 13 B)** En esta imagen, la fotógrafa brinda una toma más abierta con una visión que domina al conjunto desde un ángulo superior. Al igual que en la pieza de Eppens, los personajes captados por Modotti denotan su pertenencia a un grupo social a través de su vestimenta, las identidades particulares se pierden entre la masa que camina dando la espalda al espectador por lo que sus rostros no son visibles. Aquí, los objetivos y motivaciones personales pasan a un segundo plano en pos del bienestar colectivo.²⁶ La composición ascendente señala el sentido del grupo y su trayectoria. Ignoramos las demandas específicas pero sabemos que el punto final de la marcha evoca la necesidad de ser escuchados por la máxima autoridad del país.

A lo largo de su campaña, el general Cárdenas había expresado la necesidad de que el sistema educativo ofreciera los medios para la redención económica y material de los trabajadores. La educación debía brindar a las masas no sólo la capacidad de acción sino también una conciencia de clase, que le permitiera actuar en defensa de los intereses de su grupo.²⁷

Cabe recordar el interés que durante este sexenio mostró el Ejecutivo en la consolidación de la educación técnica a través de la fundación del Instituto Politécnico Nacional en 1937, y la creación de las escuelas industriales y nocturnas para obreros. Al respecto Cárdenas consideraba: "...debe darse preferencia a las enseñanzas técnicas que tiendan a capacitar al hombre para utilizar y transformar los productos de la naturaleza, a fin de mejorar las condiciones de la vida humana".²⁸

²⁶ Véase Dafne Cruz Porchini "La soberanía, el opio, la virilidad", en *Los pinceles de la historia*, op. cit., pp. 87-88, en el cual se realiza un análisis sobre dos obras de Rosendo Salazar en las que se representan las marchas obreras.

²⁷ Tzvi Medin, op. cit., p. 179.

²⁸ Informe presidencial presentado por el General Lázaro Cárdenas al Congreso de la Unión, correspondiente al ejercicio comprendido entre el 1 de septiembre de 1934 y el 31 de agosto de 1935, en *Palabras y documentos públicos*, op. cit., p. 61.

Otra de las discusiones políticas que captaron la atención de la opinión pública y que se consideraron de suma importancia dentro las interpretaciones de Francisco Eppens, fue la conformación de un sistema de organización sindical que representara y protegiera a la clase obrera frente a la figura patronal, así como la defensa del derecho de huelga, uno de los máximos logros revolucionarios en este rubro.

Si bien es cierto que el Estado cardenista asumió una postura de control en la creación de confederaciones obreras, garantizando al Ejecutivo el papel de árbitro en la resolución de diversos conflictos laborales de repercusión nacional, también es verdad que el gobierno cardenista buscó garantizar los derechos de los trabajadores aún por encima de las grandes compañías trasnacionales

Algunos de los diseños realizados por Francisco Eppens reflejan el apoyo gubernamental a las prerrogativas de los trabajadores. En una de sus obras más tempranas (1936) podemos ver la siguiente escena: dos manos sostienen una manta en la que se lee la palabra HUELGA escrita con grandes letras, mientras al fondo se levantan las chimeneas de una fábrica frente a la cual manifiestan su descontento los trabajadores. **(Ilustración 14)**

La composición restringe el uso de elementos para resolverse en una confrontación a partir del sentido simbólico de las imágenes. Por un lado, la manta que es llevada por manos anónimas, ocupa casi la totalidad del espacio plástico representando no sólo al sector obrero como unidad, sino también su postura ideológica y demandas; por el otro, el edificio industrial color gris que se erige a la distancia es a la vez, símbolo de la modernidad y de la clase patronal que detenta la posesión de los medios de producción. Ningún rostro, ninguna individualidad es identificada; sólo encontramos elementos visuales como signos de posiciones que se enfrentan.

En la interpretación de Eppens, la lucha obrera por la defensa de los derechos laborales en oposición a los intereses económicos de los grupos patronales, no adquiere visos de violencia ni de confrontación abierta. El artista parece representar un proceso natural y estrictamente regulado que responde a mecanismos establecidos, los cuales garantizan el buen funcionamiento de esta maquinaria obligando a que toda diferencia se dirima por las vías legales. Lejos

de esta imagen quedan las estrategias de coerción del Estado y los patrones, la existencia de los llamados sindicatos "charros", la represión del movimiento obrero, la corrupción de los líderes sindicales, etc.

La postura del presidente Cárdenas fue muy clara desde el inicio de su sexenio: "La actitud del Estado ha sido de respeto y garantía absoluta al derecho de huelga, con estricto apego a los ordenamientos de la Ley Federal del Trabajo".²⁹

Por lo que respecta a las soluciones plásticas, el artista se vale del formato del timbre fiscal para reforzar el mensaje planteado por su obra. En la parte superior del diseño la palabra HUELGA se deduce a partir de las tres primeras letras que son visibles, sin embargo la parte inferior del diseño se concentra en la manta, produciendo un efecto visual en la tipografía, que lo acerca a los lenguajes de la publicidad.

En este dibujo no es necesario conocer la totalidad de la escena para comprender el mensaje al cual hace referencia el autor, o al menos un primer nivel de éste. La palabra es suficiente para realizar una interpretación que tal vez no abarca la complejidad del asunto planteado, pero que remite efectivamente a múltiples asociaciones.

Más allá del mensaje político que encerraba cada una de las obras de Eppens, existían una serie de contenidos ideológicos representados en estas imágenes que lograban traslucir las convicciones del artista, pero también los esfuerzos del Estado por delinear nuevas formas de pensamiento y de conducta en sus ciudadanos, en busca de una sociedad apta, educada, moderna, sana y libre de los vicios que habían marcado su historia.

²⁹ "Informe presidencial presentado por el General Lázaro Cárdenas al Congreso de la Unión, correspondiente al ejercicio comprendido entre el 1 de septiembre de 1935 y el 31 de agosto de 1936", en *Palabras y documentos públicos*, op. cit., p. 100.

Los diseños del artista tendían hacia la conformación de una visión heroica de todos aquellos actores sociales que la lucha revolucionaria había reivindicado. Al igual que en otros regímenes políticos contemporáneos como el alemán o el soviético, las masas eran la encarnación del futuro, protagonistas de lo que se consideraba un momento de transición histórica. De la misma manera, algunos miembros de la sociedad antes ignorados o rechazados, como los niños y las mujeres, eran integrados a estos discursos visuales en tanto símbolo de una era de igualdad y unión.

La imagen de la mujer que Francisco Eppens representó en sus trabajos, trastocaba algunos de los elementos que definían el rol tradicional de ésta en la sociedad mexicana. La mujer concebida por el artista poseía los mismos atributos físicos que su contraparte masculina, por ello era representada desarrollando un papel protagónico e igualmente heroico que el hombre. Sin embargo en la visión de Eppens, la camarada y compañera de lucha estaba destinada también a cumplir su función como madre y elemento indispensable en la reproducción y perpetuación de la especie. **(Ilustraciones 15 A y 15 B)**

Ejemplo de ello es la obra *Fertilidad* **(Ilustración 5 A)**, en la que el autor hace evidente esta asociación entre la mujer y la tierra como símbolos de la vida y la procreación. En esta composición, el cuerpo, de grandes senos y anchas caderas, representa una feminidad exacerbada por las pronunciadas curvas de las formas expuestas. Por su parte, la tierra de sinuosos surcos denota que ha sido preparada para ofrecer los frutos de sus entrañas

La mujer idealizada por Eppens colabora de manera activa en la conformación de una nueva sociedad, es miembro fundamental de esta estructura en la que el núcleo familiar sugiere una pieza más dentro de la compleja maquinaria que es el Estado.

Si bien las imágenes, al igual que los discursos, pretendían convencer, crear consensos, estimular reacciones de apoyo, etc., era evidente que paulatinamente se otorgaba mayor interés a las potencialidades de la imagen como medio de comunicación y transmisor de contenidos ideológicos. A pesar de la naturaleza efímera de la gráfica política, se confiaba en que ésta pudiera tener mayor impacto y perdurabilidad en el ánimo del público.

Por esta razón, uno de los principales objetivos de las obras de Francisco Eppens era la representación de modelos, lecciones e ideales que sugerían cómo debía actuar y conducirse el nuevo mexicano tanto en el ámbito público como en el privado, aunque el acento se ponía en las acciones que repercutían en el bien común.³⁰

A lo largo de su producción plástica, Eppens creó diversas fórmulas visuales que permanecieron en su vocabulario sin importar el espacio para el cual estuvieran destinadas. A pesar de ello, la significación de éstas cambió como resultado del propio contexto en el cual se integraron.

Así por ejemplo las figuras de obreros y campesinos resultaban combativas, e incluso acordes con un discurso de izquierda, en el ámbito sociopolítico de los años treinta. Sin embargo varias décadas después, al ser utilizadas en el mural principal del edificio del Partido Revolucionario Institucional, se transformaron en la visión oficial de los procesos históricos recientes.

Otra constante en la obra de Eppens es la presencia de diversos elementos que nos señalan categorías opuestas: la máquina, paradigma máximo de la modernidad y la tierra en tanto representación del estado natural. En sus interpretaciones el artista concibió a las herramientas de trabajo – la hoz y el martillo – no sólo como símbolo de clase, sino también como extensiones del

³⁰ Así por ejemplo, Beatriz Urías Horcasitas señala: " El proyecto de mutar la esencia de la sociedad mediante un amplio programa de 'ingeniería social', cuyos efectos se hicieron sentir entre 1920 y 1950, tuvo dos vertientes. La primera de ellas articuló una revolución cultural que buscó generar modificaciones en la mentalidad, las 'psicologías' o las 'consciencias' de los ciudadanos. Se pensó que esto se lograría mediante la elevación del nivel educativo y la sustitución de las creencias religiosas por valores laicos con una orientación patriótica y familiar [...] ", en *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*, México, Tusquets, 2007, p. 12.

cuerpo humano, convirtiéndolas en los medios para lograr el dominio y la transformación de la naturaleza.

En uno de sus diseños de 1936 el pintor dibujó a un obrero manipulando una máquina perforadora. En esta obra, el cuerpo del hombre se funde con su instrumento de trabajo constituyendo una totalidad que se define por la geometrización de los elementos. **(Ilustración 16)**

La ancha espalda masculina forma un triángulo invertido, cuyo extremo inferior marca la brevedad de la cintura de la cual pareciera surgir la perforadora, como una suerte de tercera extremidad, que conforma otro triángulo al unirse con las piernas. Los hombros, dos grandes círculos, acentúan también el torso musculoso del obrero y dan paso a los fuertes brazos que sostienen con determinación la máquina. El hombre, con la mirada fija en su labor, frunce el ceño remarcando los trazos angulosos del rostro.

En esta composición se trasluce el empeño del Estado cardenista por crear toda una infraestructura que permitiera la modernización del país. De ahí que diversos diseños del artista remarcaron este sentido de transformación material, por el cual debía dominarse al medio natural a través del esfuerzo humano y del uso de las máquinas para beneficio de la colectividad.

Recordemos lo manifestado por Cárdenas en su informe presidencial de 1935, al señalar la necesidad de dar preferencia a la enseñanza técnica con el fin de capacitar al hombre para utilizar y transformar los productos de la naturaleza, a fin de mejorar las condiciones de la vida humana.

Este triunfo de las capacidades del hombre – inteligencia y fuerza física – sobre cualquier contingencia externa, se representa también en la plena idealización del cuerpo humano, tan común en el lenguaje visual de los regímenes fascistas. En la obra de Francisco Eppens, el motivo central será siempre el cuerpo, de calidades esculturales y formas contundentes, más allá de cualquier otro motivo.

Sin embargo, en las imágenes concebidas por el artista no hay contradicción ni oposición entre el hombre y la máquina, sino por el contrario, existe un vínculo que les permite complementarse en aras de una gradual tecnificación de la vida del hombre.

En las obras de Eppens, la figura humana es en sí misma una creación estandarizada que sólo sufre algunas variaciones que nos permiten distinguir clases sociales o géneros. Los personajes del pintor no revelan emoción alguna, sus rostros repiten la misma expresión marcada por una mirada dura y determinada. Niños, hombres y mujeres, corresponden a una idea de producción en serie.

Este sentido de estandarización domina todo el vocabulario del pintor, de ahí que acuda a la repetición de motivos, a la reutilización de composiciones, al uso de elementos iconográficos que podrían ser considerados universales; todo ello con el fin de reiterar ideales que, consideraba, trascendían un momento histórico específico por su propio carácter universal.

Por otra parte, los grandes símbolos de la utopía urbana como el automóvil, los ferrocarriles, o las fábricas – éstas últimas, iconos del proceso industrial que alimentó las interpretaciones futuristas en Europa y treintatristas y estridentistas en el contexto nacional – aparecen constantemente como dispositivos de representación que el artista identifica con el cardenismo: la tecnología, la ciencia y la educación al servicio de la sociedad.

En diversos diseños el artista incluso omite cualquier alusión directa al ser humano para centrarse en la máquina como ente autónomo, en una suerte de exaltación de todos aquellos medios que aseguran el control del hombre y la continuidad de su especie. **(Ilustraciones 17 A, 17 B y 17 C)**

El Estado mexicano estaba empeñado en proveer nuevos modelos de vida para la sociedad, como una manera de sustituir las normas y valores imperantes que habían sido heredados primordialmente de la Iglesia católica. La clase gobernante concibió espacios y vías para consolidar su influencia en lo público y en lo privado. Por esta razón el deporte fue considerado elemento esencial dentro de los proyectos gubernamentales encaminados especialmente a construir la figura del nuevo ciudadano.

Los cuerpos sanos y fuertes, aptos para la reproducción, son parte fundamental de la gráfica, y el arte en general, producido en regímenes como el nazi y el soviético. Beatriz Urías Horcasitas apunta: “El proyecto utópico e irrealizable de construir nuevos seres humanos física y mentalmente libres de determinaciones del pasado constituyó el núcleo de las ideologías autoritarias y totalitarias que buscaron imprimir un nuevo sentido a lo nacional por la vía de la transformación individual”.³¹

Se trataba finalmente de la representación de un hombre superior que encarnaba también a un Estado superior, de ahí que se brindara especial atención al cultivo del deporte y a la realización de diversas campañas de salud, centradas en la erradicación de los vicios y en el perfeccionamiento físico y espiritual de los ciudadanos. **(Ilustraciones 18 A, 18 B, 18 C y 18 D)**

En este sentido Toby Clark señala: “Las interpretaciones fascistas del cuerpo humano apoyaban la metáfora apologética que veía al cuerpo humano como un modelo del Estado. Como las del cuerpo, cada parte del Estado debía actuar en armonía, pero no en igualdad: lo mismo que la cabeza tiene poder sobre los miembros, el gobierno tiene el poder sobre las personas. El cuerpo del Estado es puro, libre de enfermedades internas e inmune a las contaminaciones externas”.

³²

A través de carteles, libros, fotografías y demás recursos gráficos se persuadió a la sociedad, sobre todo a las clases trabajadoras, para que se alejara de los vicios por medio del deporte.³³ La actividad física se convirtió en la vía ideal para promover un mensaje de esfuerzo, disciplina y constancia, pero también un

³¹ *Ibidem*, p. 26.

³² Toby Clarck, *op. cit.*, p. 71.

³³ Al hablar sobre este asunto en el caso específico de la producción gráfica realizada por el bando republicano durante la Guerra Civil Española se menciona: “[...] el tema del deporte venía siendo objeto de interés desde el inicio de los años veinte como elemento configurador del hombre y la mujer modernos, incluso como elemento que contribuía a la liberación de ésta, y por supuesto que el deporte está en la base del nuevo concepto de higiene y salud que quiere contraponerse al espíritu enfermizo y decadente”. De tal manera, a lo largo del conflicto bélico en España, los ilustradores de la República crearon imágenes que se complementaban con sentencias tales como: “Con el ejercicio físico lucharéis sin esfuerzo” o “Será preocupación básica y primordial del Estado el mejoramiento cultural, físico y moral de la raza”, en José Luis Alcaide y Francisco Javier Pérez Rojas, *Arte y propaganda. Carteles de la Universitat de Valencia* (catálogo de la exposición), Valencia, Universidad de Valencia-Universidad de Valladolid, 2002, p. 34.

concepto que suponía la trascendencia del hombre hacia niveles superiores de existencia, destino considerado más propio del género masculino que del femenino. A la mujer se le confería entonces un rol social mucho más complementario, aún en ámbitos que proclamaban la igualdad de géneros.

En las imágenes concebidas por Eppens, las acciones, posturas y ademanes del cuerpo son la síntesis de las palabras y las ideas, es decir, el lenguaje corporal sustituye otras formas de comunicación haciendo mucho más elemental este vínculo entre las obras del artista y el espectador que las consumía.

Los puños cerrados, las manos en alto – en ocasiones blandiendo un arma, una bandera o alguna herramienta de trabajo –, los abrazos o saludos, representan soluciones visuales que eran parte de un vocabulario común, que muchas veces identificaba al arte producido por grupos con ideologías opuestas, en diversos contextos políticos y sociales a través del mundo.

Las figuras contundentes y monumentales – que tienen su contraparte en la escultura más que en otra expresión plástica, remitiéndonos al trabajo de artistas como Oliverio Martínez o Ernesto Tamariz – las formas casi geométricas de los cuerpos y el trazo de líneas limpias, fueron constantes en la obra de Francisco Eppens.

Acorde con las propuestas artísticas de la época, el pintor se valió en sus diseños de un lenguaje visual sintético que acentuaba los volúmenes y la geometrización de sus formas acercándolas a los dictados del *Art déco*. En sus obras Eppens se apropia de dos de las temáticas primordiales del *déco*, ofreciendo una interpretación que también debía mucho a los planteamientos plásticos del estilo.

De acuerdo con Enrique X. de Anda, las representaciones de la máquina y de la fuerza de trabajo fueron dos de los temas primordiales dentro del vocabulario *déco*. La primera, señala el autor, simbolizaba en este contexto “la capacidad transformadora de los elementos de la realidad cotidiana”; la

segunda encarnaba "la reivindicación de la fuerza del hombre, en su acción transformadora del entorno".³⁴

En ambos sentidos, el artista utilizó las soluciones del estilo para acentuar las ideas de transformación y dinamismo más propias de un entorno urbano, aunque él las adaptara también al ámbito rural. Asimismo, Eppens concibió al hombre como agente primordial en este proceso, siendo indistintamente obrero y campesino – pero siempre en estrecho vínculo con la máquina – a diferencia del *déco* que sólo rescataba al primero brindándole un halo de heroicidad, sin relacionarlo nunca con una crítica social o una postura ideológica

En el ámbito mexicano, durante los años veinte y treinta del siglo pasado el *déco* fue el estilo que resumió a nivel estético la búsqueda de una expresión moderna, que fuera afín al momento de transición que experimentaba la sociedad mexicana.

El carácter eminentemente urbano y cosmopolita de dicha tendencia, la hicieron ideal para traducir los objetivos del Estado mexicano especialmente a través de la arquitectura y la escultura, pero también por medio del diseño y la ilustración. Buena parte de los proyectos arquitectónicos auspiciados por el gobierno, se hicieron bajo los dictados del *Art Déco*.

El *déco* permitió la plena integración de elementos inspirados en lo prehispánico, promoviendo con ello una reinterpretación nacionalista en la que se fundía también ese anhelo de modernidad. Los mensajes que subyacían en la obra de Francisco Eppens, el fin utilitario de sus diseños, el programa político, social y económico del Estado que lo patrocinaba, exigían un lenguaje plástico acorde con esa necesidad de proyectar un sentido nacional y universal a la vez. De ahí que las imágenes del artista debieran sintetizar los paradigmas de un nuevo orden a través de contenidos simbólicos que pudieran ser comprendidos e identificados con un devenir general.

³⁴ Enrique X. de Anda Alanís, "El *déco* en México: un arte de coyuntura", en *Art Déco: un país nacionalista, un México cosmopolita* (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte, 1997, p. 68.

CONCLUSIONES

Durante los años treinta del siglo pasado, diversos regímenes habían considerado la importancia de la antigua relación entre el arte y la política, para hacer llegar sus mensajes, ideología y objetivos a la población que gobernaban. Los avances técnicos en la reproducción de las imágenes, permitieron que éstas circularan masivamente reforzando la capacidad de interpretación de los receptores, así como la aceptación de una imagen en sustitución de las palabras.

La propaganda política, concebida primordialmente con la finalidad de persuadir y convencer, utilizó a la imagen como medio privilegiado para llegar a grandes sectores, valiéndose de composiciones atractivas que captaban de inmediato la atención de quien las veía, por el hecho de representar los anhelos, objetivos, ideales o necesidades de todo un conglomerado social.

Por esta razón es posible encontrar un lenguaje común en los carteles, revistas, hojas volante o estampillas de la época, sin importar su lugar de origen. Es decir, la gráfica política se valió de símbolos o traducciones visuales que comenzaron a formar parte de un vocabulario compartido, lo mismo en México que en la antigua URSS o en España.

Las reivindicaciones de las clases trabajadoras eran las mismas, los regímenes que se consideraban producto de una revolución social planteaban objetivos similares y su base política se sustentaba en el apoyo de los grupos obreros y campesinos. A pesar de que esta generalización pareciera esquematizar y olvidar las particularidades de cada contexto histórico, lo cierto es que la clase obrera, por ejemplo, fue identificada en todo el mundo con los símbolos de la hoz y el martillo; las figuras cegadas por la ignorancia eran la representación del derecho a la educación en la gráfica mexicana o en la producida por el bando republicano en España; los puños en alto, eran el signo de la victoria y la combatividad popular; el herrero o sus instrumentos de trabajo, lo mismo representaban el proceso de transformación social que la propia fuerza laboral, etc.

La filatelia como medio de propaganda mostró una cualidad que pocos medios podrían tener: su uso obligado dentro de la población. En México, al igual que en otros países, el consumo de las estampillas postales o fiscales, garantizaba la circulación de los contenidos o imágenes que se habían diseñado expresamente para estos espacios.

Los discursos y los mensajes escritos no perdieron su impacto social, sin embargo había que diversificar las vías por las cuales se reproducían y transmitían los planteamientos del grupo en el poder. Era indispensable crear consensos y formas de justificar las acciones del Estado, entonces resultaba fundamental crear y utilizar también todos los medios de comunicación posibles, para llegar a los diferentes estratos de la sociedad.

Por lo que respecta específicamente al trabajo realizado por Francisco Eppens en el diseño filatélico, es posible decir que su obra es la muestra del control del Estado mexicano en la producción, difusión y consumo de imágenes, lo cual garantizó no sólo la preeminencia de su ideología por encima de los postulados de otros grupos políticos, sino también la continuidad del propio régimen.

A lo largo de toda su carrera artística Eppens trabajó en este sentido, convencido plenamente del hecho de que los ideales revolucionarios estaban encarnados en el partido oficial. El artista consideraba que sólo el Estado era capaz de regir el funcionamiento de la sociedad y de proveer las herramientas para lograr la transformación material y espiritual de México, hasta convertirlo en un país industrializado, con una economía fuerte y una sociedad educada.

Hacia la década de los años sesenta, Francisco Eppens fue el encargado de crear los murales para la fachada principal y las laterales del edificio sede del Partido Revolucionario Institucional y en 1968, por encargo del presidente Gustavo Díaz Ordaz, el artista diseñó el escudo nacional que actualmente se ha retomado después del sexenio foxista.

Francisco Eppens fue un hombre que confiaba en las instituciones así como en la preeminencia de la figura presidencial y la autoridad que emanaba de ella. Por esta razón fue capaz de integrarse al entramado de la burocracia estatal a través de diversos proyectos artísticos auspiciados por el régimen.

Su creación estuvo acorde con las necesidades de los diferentes gobiernos priístas, reinterpretando y traduciendo la ideología estatal para colaborar en la construcción de los imaginarios de la clase gobernante. Francisco Eppens fue un artista al servicio del Estado, y como tal, trabajó en aras de la perpetuación de una estructura política y social que él consideraba heredada directamente de la Revolución.

La sociedad, como la veía Eppens, debía estar libre de confrontaciones y funcionar con la eficacia de una maquinaria bien aceiteada, aunque para ello debiera perpetuarse un régimen autoritario. Finalmente, desde su campo de acción, el artista había colaborado en la conformación de un sistema presidencialista y unipartidista que se desmoronaría pocos años después de su muerte.

Referencias bibliográficas y hemerográficas

Álbum de estampillas fiscales, 1935–1940, México, Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, 1940.

Adam, Peter, *Art of the Third Reich*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1995.

Art and power. Europe under the dictators, 1930-1945 (catálogo de la exposición), Londres, Hayward Gallery, 2002.

Alcaide, José Luis y Francisco Javier Pérez Rojas. *Arte y propaganda. Carteles de la Universitat de Valencia* (catálogo de la exposición), Valencia, Universitat de Valencia, 2002.

Anda Alanís, Enrique X. de, "El déco en México: un arte de coyuntura", en *Art Déco: un país nacionalista, un México cosmopolita* (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte, 1997.

Aznar, Yoyo y Diana B. Wechsler, comps. *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Azuela, Alicia, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*. México, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de Michoacán, 2005.

Barros, Cristina y Marco Buenrostro, *Lázaro Cárdenas, conciencia viva de México. Iconografía*, México, México, Instituto Politécnico Nacional, 1997.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Andrés E. Weikert, México, Itaca, 2003.

Burke, Peter *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2001.

Castleman, Riva, *Prints of the 20th century. A history*, New York, Thames and Hudson, 1988.

Cirici, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Clark, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid, Akal, 2000.

Colín, Ramón, "Eppens y su obra artística", en *Lux. Órgano del Sindicato Mexicano de Electricistas*, México, año XV, núm. 16, 15 de junio de 1942.

Cuesta, Jorge, *Obras I*, México. Ediciones del Equilibrista, 1994.

Esteva Monroy, Ignacio, *Los sellos de correo*, México, Excélsior, 1991.

González Marín, Silvia, *Prensa y poder político. La elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana*, México, Siglo XXI Editores, 2006.

Guerra, Alfonso, et. al., *Carteles de la guerra, 1936-1939. Colección Fundación Pablo Iglesias* (catálogo de la exposición), Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2004.

Helguera, Ramón, "Los timbres mexicanos y los filatelistas", s. p. i.

Indij, Guido, *Perón mediante. Gráfica peronista del periodo clásico*, Buenos Aires, La Marca, 2006.

Krauze, Enrique, *El sexenio de Lázaro Cárdenas*, México, Clío, 1999.

Krieger, Peter, *Las posibilidades abiertas de Aby Warburg*, en (In) *Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, *Memorias del XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Lucero Enríquez, ed., México, UNAM – Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, pp. 261 – 280.

"Juan O'Gorman habla del mural de Eppens", en *México en la Cultura*, Suplemento cultural de Novedades, México, 8 de marzo de 1964.

Libro de lectura para uso de las Escuelas Nocturnas para Trabajadores, México, Secretaría de Educación Pública – Departamento Autónomo de Propaganda y Publicidad, 1938 (edición facsimilar, México, Ediciones Toledo, 1990).

Medin, Tzvi, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, 16 ed. México, Siglo XXI Editores, 1992.

Medina, Cuauhtémoc, *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México, 1920–1940* (catálogo de la exposición). México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1991.

Mejía Barquera, Fernando, "El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937–1939)", en *Revista Mexicana de Comunicación*, noviembre – diciembre de 1988.

Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920 – 1960 (catálogo de la exposición). México, Museo Nacional de Arte, 1991.

Obregón, Emilio et. al., *La filatelia mexicana. Artes de México*, México, núm. 97, 1967.

Ortiz Gaitán, Julieta, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Palabras y documentos públicos de Lázaro Cárdenas. Informes de gobierno y mensajes presidenciales de año nuevo, 1928 – 1940, y Mensajes, discursos, declaraciones, entrevistas y otros documentos, 1928-1940, 2v., México, Siglo XXI Editores, 1978.

Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen, 1910 – 1955 (catálogo de la exposición). México, Museo Nacional de Arte – Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

Pizarroso Quintero, Alejandro, et. al., *Propaganda en guerra* (catálogo de la exposición). Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.

Roque, George, "Aproximaciones argumentativas a la gráfica del 68", en Curare. Espacio crítico para las artes, núm. 10, primavera de 1997.

Urías Horcasitas, Beatriz, *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*, México, Tusquets, 2007.

Utopía–No Utopía. La arquitectura, la enseñanza, la planificación del deseo (catálogo de la exposición), México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2005.

Valdiosera Bermon, Ramón, Francisco Eppens: *el hombre, su arte y su tiempo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988. (Colección de Arte, 42).

Vallejo Márquez, Carlos, "Los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores", en Avante. Órgano del Sindicato de Trabajadores de los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, México, núm. 3, diciembre de 1937.

Vasconcelos, José, "El Estado debe exigir al artista que trabaje", en Boletín de la Universidad, vol. I, núm. 1, agosto de 1920.

APÉNDICE 1

BIOGRAFÍA

Francisco Eppens nace el 1 de febrero de 1913 en San Luis Potosí, en el seno de la familia conformada por Francisco Eppens Campillo y Mercedes Helguera. El abuelo Adolfo Dietrich Eppens, de origen suizo, y el padre del joven Francisco se dedicaban al comercio atendiendo una ferretería de su propiedad, por lo cual los Eppens eran considerados una familia próspera y parte del círculo social más distinguido del estado, identificado con el régimen porfirista.

En 1914, en medio de la creciente violencia social, muere Francisco Eppens padre, factor que lleva a la familia a una grave crisis económica que le obliga a emigrar poco tiempo después a la Ciudad de México.

Los años de la infancia y adolescencia de Francisco Eppens transcurren en las calles de la colonia Roma, un sector de la clase media urbana. En la adolescencia, ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria en la que permanece un año para posteriormente continuar sus estudios, por consejo de su tío Wilfredo Massieu, en el Instituto Técnico Industrial.

Sin embargo, los cursos de dibujo de imitación y modelado realizados en la Escuela Preparatoria, lo motivan a matricularse en la Academia de San Carlos en 1927. Ahí estudia, entre otros, con el escultor Ignacio Asúnsolo del cual años después comenta: "Asúnsolo, al principio, nos ponía a copiar un pie de yeso muy griego, muy académico, en barro. Una vez satisfecho con esa copia, nos metía al salón de modelo vivo. Entonces empezábamos a hacer creativamente lo que podíamos, corregidos por él".¹

¹ Ramón Valdiosera, *op. cit.*, p. 18.

Este aprendizaje permite que Eppens comience a trabajar como dibujante en varias compañías y que incluso, acepte sus primeros encargos murales como los realizados en 1930, con los temas del billar y el boliche, en el Club Colonia de la calle de Villalongín.

Durante los siguientes años Eppens se dedica casi exclusivamente a la publicidad y realiza campañas para diversas empresas como Ericsson, Cervecería Modelo, Cementos Tolteca y Goodrich Euzkadi. Asimismo, se integra a la industria cinematográfica desempeñando diferentes trabajos que incluían la producción de títulos, carteles y escenografías.

Entre 1935 y 1951 trabaja como ilustrador y jefe del área de diseño en los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Durante este periodo produce alrededor de 200 dibujos originales para la emisión de estampillas postales, fiscales, de correo aéreo y conmemorativas.

En esta etapa desarrolla también otros proyectos como ilustrador, especialmente para revistas sindicales como *Lux*, órgano oficial del Sindicato Mexicano de Electricistas y la revista *Avante*, órgano del Sindicato de Trabajadores de los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores. En dichas publicaciones Eppens diseña las portadas y contraportadas, así como las ilustraciones interiores, las viñetas y los capitulares.

A la par de esta labor el artista continúa trabajando de manera constante en su obra mural. En 1939 pinta *Los mineros*, en el Hotel Fundición de Zimapán, Hidalgo, por encargo del mecenas y promotor cultural Francisco Cornejo. En 1941 realiza el mural al fresco *La cultura*, dentro de las instalaciones de la Editorial Sayrols ubicada en la colonia San Rafael.² Al año siguiente lleva a cabo *El trabajo*, otro mural al fresco hoy destruido, que le fue encomendado por sus primos para decorar el local del negocio familiar, Compañía Helguera Hermanos, en el centro de la ciudad.³

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, Ramón G. Colín comenta sobre estos murales, recientemente destruidos por la remodelación del inmueble en el que se encontraban: "[...] son trabajos apreciables en los cuales Eppens, al ir realizando murales de mayores dimensiones va viéndose obligado a confrontar problemas complicados de composición, perspectiva, colorido, etc, los

Eppens comienza a frecuentar el círculo del Rancho del Artista, al identificarse con Francisco Cornejo y su proyecto de promoción del arte mexicano. Este espacio, ubicado en avenida Coyoacán, servía para que artistas y artesanos produjeran y comercializaran su obra, dentro de un ambiente que propiciaba también la convivencia y el intercambio de ideas entre diversos grupos de intelectuales.

En 1942 y 1943 Eppens pinta al fresco dos murales para el interior de la capilla del Rancho del Artista, uno centrado en la figura de Fray Bartolomé de las Casas y el otro con el tema de Sor Juana Inés de la Cruz.

Su siguiente proyecto mural se consolida varios años después en una serie de seis tableros titulada *Protección a la niñez* (1951 – 1952), que fue concebida para decorar el Hospital del Niño. En 1953 Eppens presenta su anteproyecto para la realización de un mural en la Facultad de Medicina de la recién inaugurada Ciudad Universitaria. Al año siguiente trabaja en otro mural para la Facultad de Odontología con un tema en torno a la superación del hombre.

Hacia finales de 1962 el Partido Revolucionario Institucional lanza una convocatoria, invitando a “todos los muralistas de México” a participar en un concurso para elegir al artista que ejecutaría los tres murales y el relieve para decorar su nueva sede.

El jurado conformado entre otros por Justino Fernández, Víctor M. Reyes (en representación del Director general del INBA, Celestino Gorostiza) y el arquitecto Landa, eligieron a Francisco Eppens como el ganador. Al saberse los resultados del concurso, se desata una fuerte polémica por considerar que habían existido diversas irregularidades en la elección del primer premio y por el hecho irónico de que un español, como se creía a Eppens, fuera el encargado de representar la historia nacional.

ataca valientemente y los resuelve empleando naturalmente sus propios y personales recursos que por ser en esa rama nuevos aun no son de la flexibilidad, de la versatilidad a la que él aspira”.

Ante esta situación el propio Eppens debió defender su proyecto pidiendo, a través de la publicación *México en la Cultura*, que Juan O'Gorman declarara su opinión sobre los murales del PRI, en vista de la autoridad que revestía al arquitecto. En este sentido, en marzo de 1964 O'Gorman expresó en el mismo suplemento, algunos de sus puntos de vista en torno a la obra de Eppens señalando lo siguiente:

Es necesario que el público se entere de que: 1. Estos murales los realizó el pintor Francisco Eppens después de haber obtenido el primer premio en un concurso público, 2. El tema de estos murales es perfectamente apropiado al edificio que decoran, es decir, están hechos tomando en consideración la función del edificio y son apropiados al lugar donde están realizados, 3. El propósito de estos murales es glorificar la Revolución Mexicana y a nuestros héroes nacionales, lo cual tiene un contenido positivo nacional útil a los mexicanos. El que se haya logrado esto, en mayor o menor grado, depende fundamentalmente del gusto popular por la obra, y en la medida que el artista se acerca a ese gusto, en esa medida será más efectivo el contenido realista de su arte.⁴

La prensa cubre a lo largo de varios meses el trabajo del artista, dando cuenta de todo del proceso que abarcó la realización de los patrones, la colocación de los diminutos mosaicos venecianos a partir del diseño trazado y por último, la integración de la obra a los muros del edificio.

En los murales creados para la sede del Partido, cuyo tema debía ser la historia nacional, Eppens retoma tres episodios significativos: la gesta independentista, la Reforma y la Revolución, por considerar que en ellos se encontraba el origen del México actual y por subrayar una idea de continuidad, más que de ruptura, con el pasado nacional.

La realización de los murales de PRI, polémicos desde su concepción, y posteriormente la creación del diseño para el escudo nacional (1968), señalan la plena identificación de Eppens con la construcción ideológica del Partido a lo largo de sus años de historia. El artista concordaba con el concepto de nación y de ciudadanía que el régimen preconizaba.

⁴ "Juan O'Gorman habla del mural de Eppens", en *México en la Cultura*, Suplemento cultural de *Novedades*, México, 8 de marzo de 1964, p. 6.

Después de realizar algunas esculturas monumentales y el mural *Nuestras raíces culturales* (1979) en la Casa de Cultura Juan Rulfo, Francisco Eppens se inclina más por la pintura de caballete. En 1987 se lleva a cabo la exposición retrospectiva *Muralista, Pintor y Escultor* en el Instituto Cultural Cabañas y en el Palacio de Bellas Artes.

Francisco Eppens muere en la Ciudad de México en 1991.

APÉNDICE 2

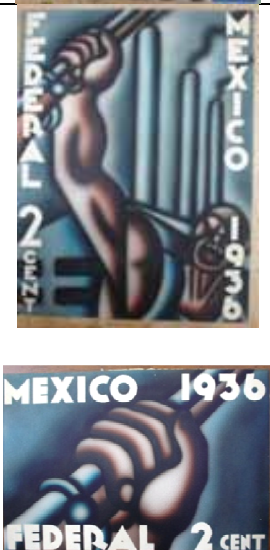
REGISTRO DE LA OBRA GRÁFICA DE FRANCISCO EPPENS EN LOS TALLERES DE IMPRESIÓN DE ESTAMPILLAS Y VALORES, SHCP

Nota aclaratoria: El registro de las obras se presenta en orden cronológico para lo cual se tomó como referencia la fecha de emisión del timbre fiscal y no la de realización del diseño. Los títulos aparecen en redondas por ser descriptivos. Las medidas están dadas en centímetros, el alto precede al ancho.

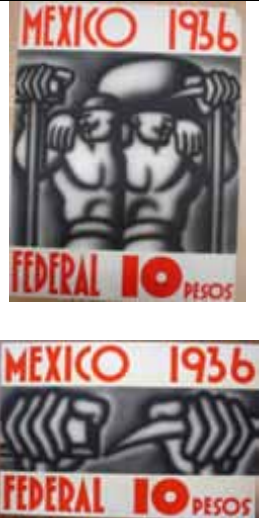
1936

1. Hombres con mazos 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54. 3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80. 3 x 71	
2. Mazo, cadenas rotas 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54. 3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80. 3 x 71	

3. Huelga 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54. 3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80. 3 x 71	 
4. Hombre perforando 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54. 3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80. 3 x 71	 
5. Obrero 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54. 3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80. 3 x 71	 

6. Hombre con mazo 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54.3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80.3 x 71	
7. Reforestación 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54.3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80.3 x 71	
8. Obrero empuñando arma 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54.3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80.3 x 71	

9. Señalando engranaje 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54.3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80.3 x 71	
10. 1° de mayo 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54.3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80.3 x 71	
11. 1° de mayo 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54.3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80.3 x 71	

12. Abrazo obrero campesino 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54. 3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80. 3 x 71	
13. Mazo y yunque 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54. 3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80. 3 x 71	
14. Campesino 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54. 3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80. 3 x 71	

15. Fertilidad 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54.3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80.3 x 71	
16. Puño 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54.3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80.3 x 71	
17. Puño 1936 Aerógrafo sobre cartoncillo 54.3 x 33 (parte superior) 26 x 38 (parte inferior) Total: 80.3 x 71	

1937

18. Tala de árboles 1937 Lápiz sobre papel 40 x 20	
19. Hombre abriendo zanja 1937 Lápiz sobre papel 40 x 20	
20. Hombre trabajando en construcción 1937 Lápiz sobre papel 40 x 20	

21. Manos unidas 1937 Lápiz sobre papel 40 x 20	
22. Lanzamiento de disco 1937 Lápiz sobre papel 40 x 20	
23. Arquitectura antigua y moderna 1937 Lápiz sobre papel 40 x 20	

24. Alfabetización en el campo 1937 Lápiz sobre papel 40 x 20	
25. Hombre con perforadora 1937 Lápiz sobre papel 40 x 20	
26. Familia 1937 Lápiz sobre papel 40 x 20	

27. Nacionalización de los recursos naturales 1937 Lápiz sobre papel 40 x 20	
28. Hombre y maquinaria 1937 Lápiz sobre papel 40 x 20	
29. Torre de alta tensión 1937 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	

30. Maquinaria 1937 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	
31. Hombre podando árboles 1937 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	
32. Microscopio 1937 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	

33. Cargador 1937 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	
34. Soldado y campesino 1937 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	
35. Maquinaria 1937 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	

36. Lanzador de bala 1937 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	
37. Hombre y niño 1937 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	
38. Soldador 1937 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	

39.
Trinidad de obreros
1937
Lápiz y tinta sobre papel
40 x 20
Inscripción al reverso: "El Gobierno nacional canaliza la enseñanza técnica hacia los trabajadores, porque ellos son el vehículo que garantiza la incorporación de la técnica al proceso de la producción en beneficio de la colectividad"



1938

40. Futbolista 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	
41. Vías de ferrocarril 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "En el Territorio de Quintana Roo practicará la Secretaría de Comunicaciones y obras Públicas los estudios necesarios para la construcción de una línea ferrocarrilera que partiendo de Campeche, pase por la región de los Chanes, y surcando la selva peninsular, toque Bacalar, y de allí, continuando por la margen del Río Hondo, llegue hasta Payo Obispo." Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente Constitucional de la República el 28 de septiembre de septiembre de 1936 en relación con el problema de los Territorios Nacionales	
42. Hombre bebiendo agua 1938 Lápiz sobre papel 40 x 20	

43. Carreteras 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La Secretaría de Comunicaciones y obras Públicas practicará los estudios necesarios para la construcción, en el Territorio de Quintana Roo, de la carretera Peto, Santa Cruz Chico y Payo Obispo con un ramal a Carrillo Puerto". Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente Constitucional de la República el 28 de septiembre de 1936 en relación con el problema de los Territorios Federales	
44. Quintana Roo 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "El Ejecutivo Federal ha decidido iniciar sin tardanza un programa constructor que haga factible la transformación de las condiciones existentes en los Territorios". Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente Constitucional de la República el 28 de septiembre de 1936 en relación con el problema de los Territorios Federales	
45. Hombres con pico al hombro 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La Secretaría de Gobernación iniciará el traslado de contingentes de mexicanos, hasta dejarlos en las zonas que la Secretaría de Agricultura tenga destinadas en el Territorio de Quintana Roo para colonización, dando a los colonos toda clase de facilidades para asegurar el éxito de la misma". Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente Constitucional de la República el 28 de septiembre de 1936 en relación con el problema de los Territorios Federales	

46. Medios de comunicación 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas gestionará con las empresas ferrocarrileras, navieras y de aviación el establecimiento de tarifas especiales para todas aquellas personas que deseen trasladarse a los Territorios de la Baja California y de Quintana Roo, con objeto de radicarse en ellos". Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente Constitucional de la República el 28 de septiembre de 1936 en relación con el problema de los Territorios Federales	
47. Aviones 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La Secretaría de Guerra y Marina acondicionará los campos de aterrizaje que estime necesarios en los Territorios Norte y Sur de la Baja California" Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente Constitucional de la República el 28 de septiembre de 1936 en relación con el problema de los Territorios Federales	
48. Extracción de minerales 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas practicará los estudios necesarios para la construcción, entre otras, de la carretera peninsular que ligue los dos Territorios de la Baja California". Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente Constitucional de la República el 28 de septiembre de 1936 en relación con el problema de los Territorios Federales	

49. Brazo levantando mazo 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La Secretaría de Economía procederá al estudio y a la determinación concreta de las industrias que acusen los índices más favorables para ser establecidas en los Territorios, creando fuentes permanentes de producción." Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente Constitucional de la República el 28 de septiembre de 1936 en relación con el problema de los Territorios Federales	
50. Baja California. Construcción de vías férreas 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas practicará los estudios necesarios para la construcción – entre otras- de las líneas ferrocarrileras que partiendo de las Fuentes Brotantes, Territorio Norte de la Baja California, toque Punta Peñasco para terminar en Santa Ana, Sonora". Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente Constitucional de la República el 28 de septiembre de 1936 en relación con el problema de los Territorios Federales	
51. Buque 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "Para resolver el problema de la navegación de altura y cabotaje, que es el complemento principal del plan de desarrollo de Quintana Roo estudiará la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas la posibilidad de abrir un canal que comunique Puerto Madero con la Bahía de Chetumal". Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente Constitucional de la República el 28 de septiembre de 1936 en relación con el problema de los Territorios Federales	

52. Ganado 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La Secretaría de Agricultura y Fomento aumentará las comisiones encargadas de estudiar los problemas de fomento ganadero de la Baja California y de Quintana Roo, muy especialmente en el Territorio sur". Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente Constitucional de la República el 28 de septiembre de 1936 en relación con el problema de los Territorios Federales	
53. Campesino cortando henequén 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La Secretaría de Agricultura y Fomento procederá al ensayo de aclimatación del Henequén en el Territorio Sur que ofrece condiciones propicias para su cultivo". Mensaje dirigido a la Nación por C. Presidente Constitucional de la República el 28 de septiembre de 1936 en relación con el problema de los Territorios Federales.	
54. Pesca 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La Secretaría de Economía Nacional procurará que se organice el mayor número de cooperativas en los Territorios para la explotación de los recursos naturales con que éstos cuentan". Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente Constitucional de la República el 28 de septiembre de 1936, en relación con el problema de los Territorios Nacionales.	

55. Campesino colocando postes 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "El Ejecutivo Federal estima de interés nacional afrontar con diligencia y tenacidad el problema que ofrecen los Territorios, que han tenido que luchar contra el aislamiento que se deriva de su situación geográfica especial y de la falta casi absoluta de medios de comunicación hacia el resto de la República, para mantener con éste la comunidad de raza, la unidad de cultura y las relaciones de índole económica que hacen de aquellas lejanas entidades parte integrante de nuestra nacionalidad" Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente Constitucional de la República el 28 de septiembre de 1936, en relación con el problema de los Territorios Nacionales.	
56. Artículo 3º de la Constitución 1938 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La Secretaría de Educación Pública procederá a realizar un estudio sobre la fundación de escuelas rurales en todos los lugares de los territorios que de ellos carezcan". Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente de la República el 28 de septiembre de 1936 en relación con el problema de los territorios federales.	

57. Campesino con territorio de Baja California 1938 Lápiz sobre papel 40 x 20	
58. Tractor y Estado de Baja California 1938 Lápiz sobre papel 40 x 20	
59. Jugadores de baloncesto 1938 Lápiz sobre papel 40 x 20	

60. Hombre con mapa de la República Mexicana 1938 Lápiz sobre papel 40 x 20	
61. Protección de los trabajadores 1938 Tinta y lápiz sobre papel 40 X 21.5 Inscripción al reverso: "El Departamento del Trabajo dictará las disposiciones que tiendan a proteger el trabajo de los obreros de los Territorios, principalmente tratándose de los trabajadores del campo y, en forma especial, de los contingentes contratados para las explotaciones chicleras y madereras". Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente de la República el 28 de septiembre de 1936 en relación con el problema de los Territorios Federales.	

1939

62. Familia 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La explotación de las grandes reservas mineras nacionales, ha permitido aumentar considerablemente la producción de la minería en beneficio inmediato y directo de los pequeños mineros. y trabajadores nacionales y mediato y general de la colectividad mexicana".	
63. 1° de mayo 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	
64. Hombre sembrando 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La conducta del Ejército Nacional por su intensa colaboración al Programa de Gobierno, ha hecho que la Nación vea en cada uno de los componentes del Instituto Armado el más firme apoyo de su progreso y el sostén de sus conquistas sociales".	

65. Campesino con hoz en alto 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	
66. Hombre excavando 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	
67. Hombre saliendo del interior de una mina 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La explotación a través de un organismo adecuado de las grandes reservas minerales nacionales, ha permitido aumentar considerablemente la producción de la minería en beneficio inmediato de los pequeños mineros y trabajadores mineros nacionales y mediato y general de la colectividad mexicana".	

68. Hombre trabajando en postes de luz 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	
69. Operador de maquinaria 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	
70. Obrero y campesino 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "La tesis planteada oportunamente por el gobierno en relación con el conflicto español, está estrictamente ajustada a los principios de la ética, del derecho internacional y del pacto constitutivo de la Liga de las Naciones. Por esto México distingue claramente los gobiernos legítimos agredidos a los que debe proporcionarles el apoyo a que tienen derecho de los grupos agresores, a los que resulta indebido facilitar elementos de cualquier índole".	

71. Hombre gritando 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "El Gobierno de la República ha dictado acuerdos para proteger al amparo de la ley la libertad del periodismo con la franquicia de la circulación gratuita, pues haciendo punto omiso de la prensa de oposición el Poder Público otorga las facilidades necesarias a las distintas tendencias para que circulen por el país; dejando a la alta justicia de la opinión pública sancione el acierto de la crítica o el fundamento y decencia de los ataques".	
72. Trinidad campesina 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "El Ejecutivo Federal consideró al plantear la resolución del problema henequenero de Yucatán y Campeche, que la organización de la técnica del cultivo no requiere necesariamente profesar el concepto de dominio privado en la propiedad de la tierra si colectivizada entre los campesinos se logra una explotación más racional y por ende más provechosa".	
73. Hombre y mujer con bandera 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "El Ejecutivo Federal considera como justa reparación la rehabilitación integral de la mujer y su elevación al plano de equidad del hombre". Informe presidencial del General Lázaro Cárdenas al Congreso de la Unión, correspondiente al ejercicio comprendido entre el 1 de septiembre de 1936 y el 31 de agosto de 1937.	

74. Obreros con bandera 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "Unidad de acción, unidad de patriotismo, unidad revolucionaria, sean nuestro lema para todo el periodo del actual ejercicio constitucional".	
75. Queremos más escuelas 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20 Inscripción al reverso: "En los puestos más apartados, en el campo y en la ciudad, la principal exigencia de los trabajadores es la de la escuela". Informe presidencial del General Lázaro Cárdenas al Congreso de la Unión, correspondiente al ejercicio comprendido entre el 1 de septiembre de 1936 y el 31 de agosto de 1937.	
76. Campesino y obrero 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	

77. Hombre instalando tubería 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	
78. Obreros y campesinos 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	
79. Obreros en construcción 1939 Lápiz y tinta sobre papel 40 x 20	

80.
Pareja
1939
Lápiz sobre papel
40 x 20



81.
Mujer amamantando
1939
Lápiz sobre papel
40 x 20



1940

82.

Industria petrolera

1940

Lápiz sobre papel

40 x 20



83.

Hombre con maquinaria

1940

Lápiz sobre papel

40 x 20



1941

84.
Gobierno cardenista
1941
Lápiz sobre papel
40 x 20





Ilustraciones 1A 1B y 1C
 Autores no identificados
 Dibujos originales para la impresión
 de timbres postales, ca. 1930
 Gouache y tinta sobre papel
 Talleres de Impresión de Estampillas
 y Valores, SHCP



Ilustraciones 2 A y 2 B
Soldador
Nacionalización de los recursos naturales, 1937
Diseños para timbre fiscal
Lápiz y tinta sobre papel
40 x 20 cm.



Ilustración 2 C
Talones de diversos diseños
para timbres fiscales



Ilustración 3 A
Obrero empuñando arma, 1936
Diseño para timbre fiscal
Aerógrafo sobre cartoncillo
80.3 x 71 cm.



Ilustración 3 B
1º de mayo, 1936
Diseño para timbre fiscal
Aerógrafo sobre cartoncillo
80.3 x 71 cm.



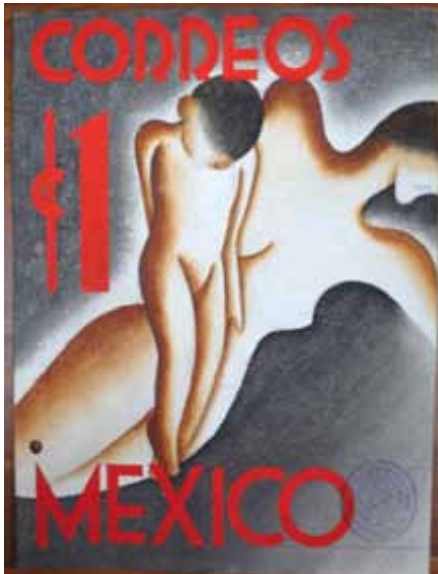


Ilustración 4 B
Diseño para la emisión
de timbre postal
Gouache sobre cartoncillo



Ilustración 4 A
Hombre perforando, 1936
Diseño para timbre fiscal
Aerógrafo sobre cartoncillo
80.3 x 71 cm.



Ilustración 4C
Mujer amamantando, 1939
Lápiz sobre papel
40 x 20 cm.



Ilustración 5 A
Fertilidad, 1936
Aerógrafo sobre cartoncillo
80.3 x 71 cm.



Ilustración 5 B
Timbres fiscales impresos a partir
de un diseño de Francisco
Eppens, 1936



Mensaje presidencial a partir del cual se realizó el diseño para la emisión de la estampilla fiscal

"El Ejecutivo Federal ha decidido - iniciar sin tardanza un programa constructor que haga factible la transformación de las condiciones existentes en los Territorios". Mensaje dirigido a la Nación por el C. Presidente Constitucional de la República el 25 de Septiembre de 1936, en relación con el problema de los Territorios Federales.

Ilustración 6
Quintana Roo, 1938
Lápiz y tinta sobre papel
40 x 20 cm.



Mensaje presidencial a partir del cual se realizó el diseño para la emisión de la estampilla fiscal

- "La conducta del Ejército Nacional por su intensa colaboración al Programa de Gobierno, ha hecho que la Nación --vea en cada uno de los componentes del Instituto Armado -- el más firme apoyo de su progreso y el sostén de sus conquistas sociales".

Ilustración 7
Hombre sembrando, 1939
Lápiz y tinta sobre papel
40 x 20 cm.



Ilustraciones 8A, 8 B y 8 C
 Timbres postales emitidos por el bando
 Republicano durante la Guerra Civil Española
 ca. 1936

Ilustración 9 B
 Autor no identificado
La gira de gobierno...
 En *El Nacional. Diario Popular*
 21 de marzo de 1937
 Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada

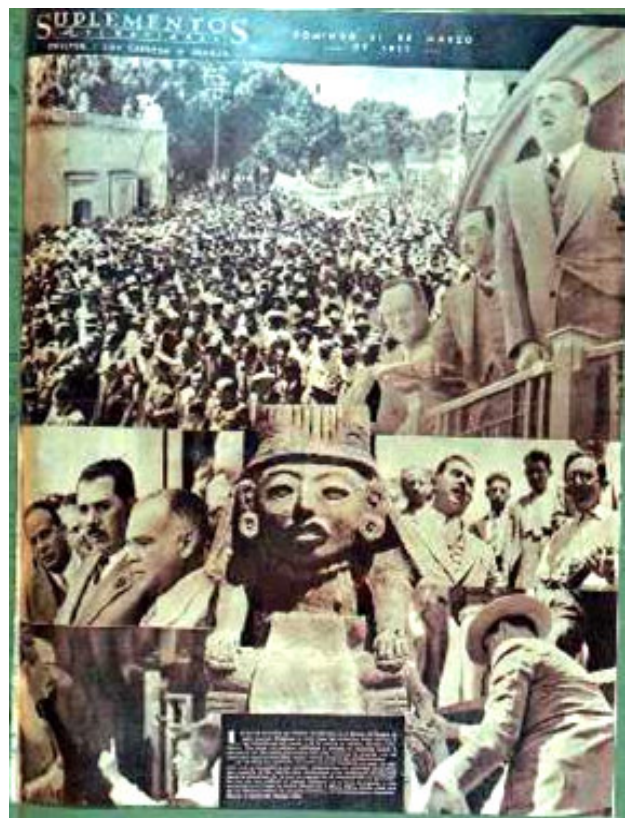


Ilustración 9 A
 Autor no identificado
La gran manifestación proletaria efectuada en la Ciudad de Mérida
 En *El Nacional. Diario Popular*
 15 de agosto de 1937
 Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada

Ilustración 10 B
 Ilustración para los interiores de la
 Revista Lux. Órgano del Sindicato Mexicano
 de Electricistas
 Biblioteca del Sindicato Mexicano de
 Electricistas



Ilustración 10A
 Portada de la Revista Lux. Órgano del
 Sindicato Mexicano de Electricistas
 Julio de 1938

Ilustración 11 B
Campesino y obrero, 1939
Lápiz y tinta sobre papel
40 x 20 cm.

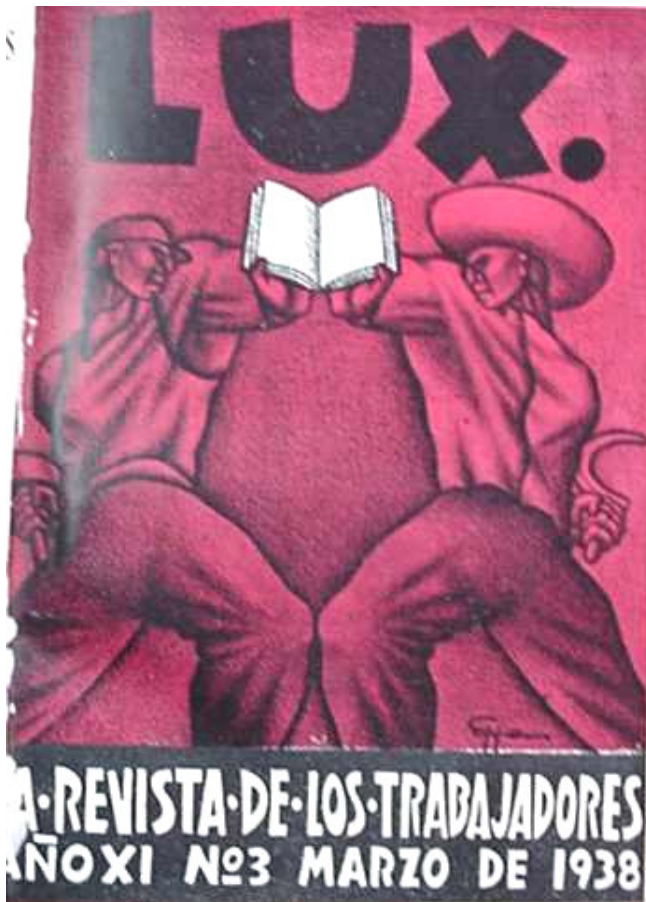


Ilustración 11 A
Portada de la Revista Lux. Órgano del
Sindicato Mexicano de Electricistas
Marzo de 1938
Biblioteca del Sindicato
Mexicano de Electricistas



Ilustración 12 A
Hombre y niño, 1937
Lápiz y tinta sobre papel
40 x 20 cm.



Ilustración 12 B
Alfabetización en el campo, 1937
Lápiz sobre papel
40 x 20 cm.

Ilustración 13 B
Tina Modotti
Marcha de campesinos rumbo al Zócalo, 1926
Plata sobre gelatina
Sistema Nacional de Fototecas, INAH

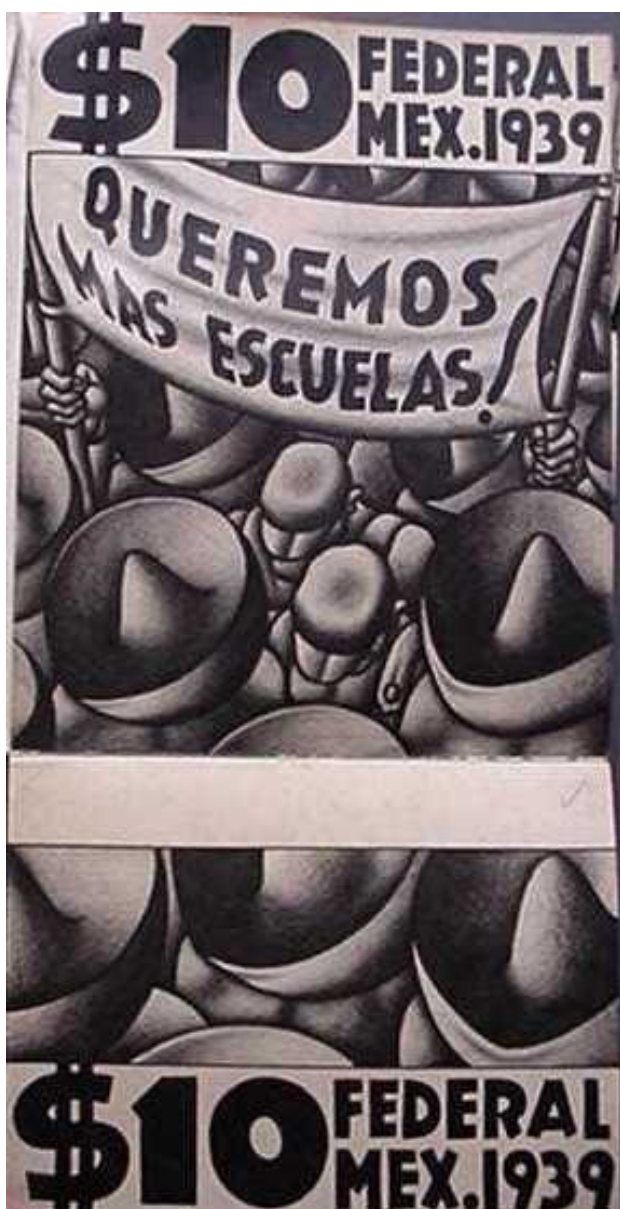


Ilustración 13 A
Queremos más escuelas!, 1939
Lápiz y tinta sobre papel
40 x 20 cm.



Ilustración 14
Huelga, 1936
Aerógrafo sobre cartoncillo
80.3 x 71 cm.

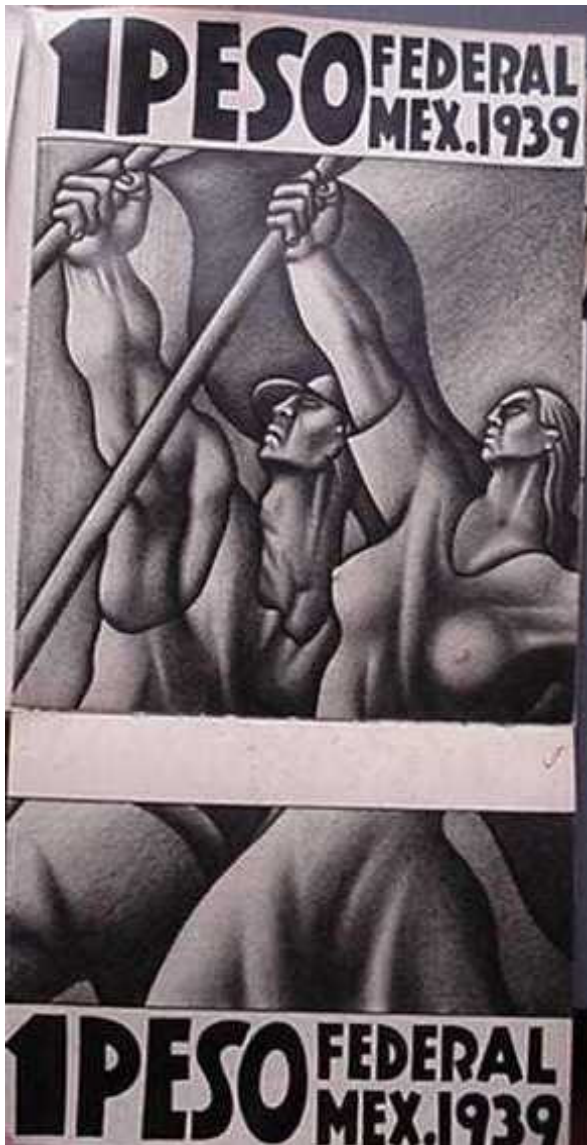


Ilustración 15 A
 Hombre y mujer con bandera, 1939
 Lápiz y tinta sobre papel
 40 x 20 cm.

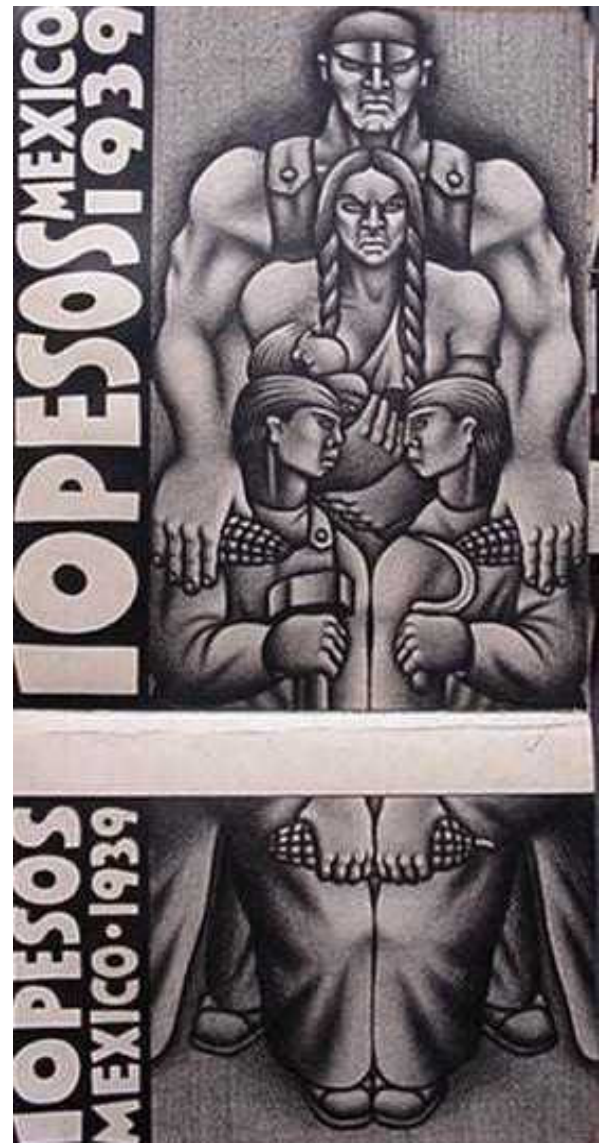


Ilustración 15 B
 Familia, 1939
 Lápiz y tinta sobre papel
 40 x 20 cm.



Ilustración 16
 Hombre perforando, 1936
 Aerógrafo sobre cartoncillo
 80.3 x 71 cm.

Ilustración 17 C
Tractor y Estado de Baja California, 1938
Lápiz sobre papel
40 x 20 cm.



Ilustraciones 17 A y 17 B
Maquinaria, 1937
Lápiz y tinta sobre papel
40 x 20 cm.

Ilustración 18 A
Jugadores de baloncesto
1938
Lápiz sobre papel
40 x 20 cm.



Ilustraciones 18 B y 18 C
Lanzador de bala, 1937
Lápiz y tinta sobre papel
40 x 20 cm.