

## **La República Sentada: la imagen política y la política de emisión de sellos postales en Argentina.**

Mónica Farkas<sup>1</sup>

### **Resumen**

En el presente trabajo abordaremos la emisión del sello postal República Sentada, que comenzó a circular en Argentina desde octubre de 1899, en reemplazo de la serie que tenía como viñetas los retratos de Bernardino Rivadavia, Manuel Belgrano y José de San Martín. La decisión adoptada por la Dirección de Correos y Telégrafos de la República Argentina motivó diversas reacciones.

El artefacto sello postal y los debates asociados a su emisión permitirán poner en escena dos problemáticas vinculadas a la investigación con imágenes. Por un lado, este minúsculo emisario de nación nos conducirá a preguntarnos por la elección de la imagen haciendo visible el rol desempeñado por el correo y su política de emisión. Por otro lado, nos introducirá en un debate metodológico de la Historia del Arte ya que, aún siendo portador de imagen, comparte parcialmente con los productos artísticos sus modos de producción, distribución y consumo.

**Palabras clave:** Iconografía, Sellos postales, Nación, Imaginarios, República Argentina.

### **Sitting Republic: the political image and the policy of issuing stamps in Argentina.**

### **Abstract**

In this paper we will address the issuance of the Sitting Republic postage stamp, which began circulating in October 1899 in Argentina to replace the series that had cartoon portraits of Bernardino Rivadavia, Manuel Belgrano, and José de San Martín. The decision by the Directorate of Post Offices and Telegraphs of the Republic of Argentina provoked different reactions.

The postage stamp as an object and discussions related to its issue make it possible to stage two problematics related to research on images. On the one hand, this tiny nation emissary leads us to question the choice of image, bringing to the forefront the role played by the post office and its issuance policy. On the other hand, we introduce a methodological discussion of art history: although the postage stamp is an image carrier, it partially shares the modes of production, distribution and consumption with other artistic products.

**Keywords:** iconography, postage stamps, nation, imaginary, Republic of Argentina.

---

<sup>1</sup> Lic en Artes, Doctoranda FFyL, UBA. Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires, Argentina. [mfarkas@filo.uba.ar](mailto:mfarkas@filo.uba.ar), [farkas.monica@gmail.com](mailto:farkas.monica@gmail.com).

## Presentación

En el presente trabajo abordaremos la emisión del sello postal *República Sentada* que comenzó a circular en octubre de 1899 en reemplazo de la serie que tenía como viñetas los retratos de Bernardino Rivadavia<sup>2</sup>, Manuel Belgrano<sup>3</sup> y José de San Martín<sup>4</sup>. La decisión adoptada por la Dirección de Correos y Telégrafos de la República Argentina motivó diversas reacciones.

En este sentido, cabe mencionar que este trabajo es parte de un proyecto de investigación más amplio sobre las políticas de emisión de sellos postales argentinos y el debate por la construcción de la Nación (1856-1915). Para el desarrollo de nuestra propuesta, consideraremos a los sellos postales como dispositivos estatales multidimensionales, con el objetivo de debatir los diversos campos que involucran, atendiendo tanto a sus aspectos icónicos como a los no icónicos. El artefacto República Sentada y los debates asociados a su emisión permitirán poner en escena dos problemáticas vinculadas a la investigación con imágenes.

Por un lado, este “*minúsculo emisario de nación*” -como lo denomina Harvey Wolinetz (Wolinetz citado por Deans y Dobson, 2005:4)- nos conducirá a preguntarnos por la elección de la imagen, haciendo visible el rol desempeñado por el correo y su política de emisión en los debates de un incipiente Estado que se iba asumiendo como un poderoso agente para la construcción simbólica de alteridades a través de la selección y difusión de símbolos y representaciones. Siendo aquel, en su conjunto, una idea abstracta, proponemos analizar uno de los dispositivos en los que se materializa, el sello postal, preguntándonos por el modo específico en que estos artefactos permiten problematizar sus modos de hacerse visible (Agulhon, 1989: 22).

Por otro lado, nos introducirá en un debate metodológico de la Historia del Arte, en tanto disciplina que proveyó muchas de las herramientas para el análisis de imágenes. Si bien uno de los argumentos con el que se rechazó a la República Sentada fue el hecho de ser considerada artísticamente defectuosa, el sello postal, aún siendo portador de imagen, comparte parcialmente con los productos artísticos sus modos de producción, distribución y consumo. Así debatiremos los enfoques de la Cultura Visual para abordar los artefactos con imágenes cuyos procesos de legitimación no están determinados por el campo artístico, y las perspectivas de la Cultura Material para la cual son las cosas en movimiento las que iluminan su contexto social y humano.

---

<sup>2</sup> Bernardino Rivadavia (1780-1845), primer presidente de las Provincias Unidas del Río de la Plata (1826-1827), actual Argentina. Como tal, dispuso la inmediata nacionalización de Buenos Aires y sus instituciones, incluida la aduana, e instó al Congreso a dictar una Constitución. Durante su gestión como Ministro de Gobierno de Martín Rodríguez se inauguró, el 12 de agosto de 1821, la Universidad de Buenos Aires.

<sup>3</sup> Manuel Belgrano (1770 –1820) fue un intelectual, abogado, economista, periodista, político y militar de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Participó de la guerra de la Independencia y es el creador de la Bandera de Argentina.

<sup>4</sup> José de San Martín (1778-1850), militar argentino con una actuación decisiva en las independencias de Argentina, Chile y Perú. Creador del Regimiento de Granaderos a Caballo. En 1814, el Director Supremo Gervasio Antonio de Posadas lo nombró gobernador de Cuyo, con sede en Mendoza. Para entonces, su plan ya estaba terminado y aprobado, y a partir de ese momento San Martín comenzó los preparativos para la campaña al Perú.

## La emisión

El 18 de Octubre de 1899 la Dirección General de Correos y Telégrafos<sup>5</sup> puso en circulación el sello denominado en algunas fuentes *República Sentada* y, en otras, *Libertad con Escudo*. Estas denominaciones diferentes serán motivo de nuestra atención más adelante.

El sello postal fue impreso en la Compañía Sudamericana de Billetes del Banco de Buenos Aires, que contaba con notables artistas para las distintas especialidades. Fundada hacia 1885 por un grupo de industriales, fue considerada una de las mejores empresas de artes gráficas por la calidad de sus trabajos.

El grabado fue realizado por Guillermo Godofredo Nuesch, nacido en Suiza en 1863. Formado en la Academia de Artes de Bienne (Francia), había sido contratado por la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco de Buenos Aires en 1886, donde trabajó hasta 1916<sup>6</sup>. Como experto grabador en talla dulce, realizó numerosos sellos postales, billetes de banco, títulos, acciones, sellos fiscales e ilustraciones para libros. Nuesch firmaba sus grabados con una discreta y escondida “N” (Matassi, 2008: 6). El grabado calcográfico era la técnica más valorada por las instituciones e industrias dedicadas a la fabricación de documentos de valor, ya que dificulta la falsificación<sup>7</sup> (Sánchez Toda, 1969: 54-65). Esta representa una preocupación permanente que queda expresada en las estrictas medidas de seguridad y control existentes en el edificio, la entrada y salida de personal, el traslado y la guarda de papeles de seguridad y valores impresos de la compañía impresora, ubicado en la calle Chile #263 en Buenos Aires (Matassi, 2008: 2).

---

<sup>5</sup> Al asumir la segunda presidencia, Julio Argentino Roca nombró Director de Correos y Telégrafos al Dr. Miguel García Fernández, ocupando el cargo entre 1898 y 1904. La revista *Caras y Caretas* de 1898, en su sección Mundo Oficial, lo describe: “*El nuevo director de correos (...) se inicia con ese puesto en la vida pública. Ocupa una posición distinguida en nuestra sociedad, pero hasta ahora no ha desempeñado cargos oficiales. Es activo, inteligente, y se confía mucho en su acción al frente del correo nacional*”.

<sup>6</sup> A partir de ese año trabajó como “jefe de propaganda” de las Cervecerías Bieckert y Palermo. Falleció en Buenos Aires el 11 de marzo de 1926.

<sup>7</sup> Sólo se puede hacer en metal (zinc, cobre o acero). Dentro de las diversas técnicas de este grabado encontramos la talla dulce (buril), aguafuerte, punta seca, resina, barniz blando, al humo y media tinta. Una vez obtenido el grabado de la matriz y para generar las planchas que permitirán imprimirlos hay dos procedimientos: uno mecánico por transferencia y otro químico por electrólisis.



Figura 1. Ensayo para el sello postal República Sentada realizado por Guillermo Godofredo Nuesch para la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco. s/d. Fotografiado del original. Gentileza de la Directora del Museo de la Casa de Moneda de la Nación Argentina, Prof. Nora Matassi.



Figura 2. Sello postal. República Sentada. Algunos valores. La serie completa comprende 22 valores. Grabados e impresos por la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco. Filigrana<sup>8</sup> Sol Grande. 1899-1903.

<sup>8</sup> Marca que por transparencia puede observarse en el papel en que ha sido practicada. Se obtiene colocando una malla metálica de alambre en el molde que recibirá la pulpa del papel. En Pezzimenti, Héctor L., *Diccionario Filatélico Ilustrado*. Anales de Literatura Filatélica, Buenos Aires, ACFA, 1993. p.41.

El prestigio del grabador y de la casa de imprenta elegidos para realizar el encargo del Estado, parecían garantizar el éxito de la emisión, pero entre las apreciaciones desfavorables que suscitó el nuevo sello, podemos mencionar la referida por Taullard:

*“En cuanto a la figura de la República es un plagio, bien poco artístico por cierto de los sellos franceses. El escudo argentino es un disparate heráldico, pues tiene más bien la forma de un escudo sannítico del siglo XVI, las manos rectas, curva la línea divisoria de los cuarteles y blanca faja en el centro. La mujer que representa la República, aparece irreverentemente sentada en el escudo como en un banco de playa de mar, el brazo derecho flaco y rígido. ¡Cuánto más lindos eran los sellos de la emisión anterior ostentando los retratos de nuestros grandes próceres...”* (Taullard, 1932:151).

La resolución fechada el 29 de marzo de 1899 y que había dictaminado el cambio, estaba firmada por el Director General de Correos y Telégrafos y esgrime, en primer lugar:

*“Considerando:*

*1º Que es conveniente fijar un tipo único para las estampillas y demás valores postales, habiéndose determinado para ello el símbolo de la República a cuyo efecto la Dirección General ha solicitado modelos de la Compañía impresora...”*<sup>9</sup>.

Antonio Deluca señala que:

*“...resulta evidente la inconsistencia del argumento que sirvió de base para substituir las efigies de nuestros tres grandes próceres como los son Bernardino Rivadavia, Manuel Belgrano y José de San Martín, por una figura alegórica artísticamente defectuosa que motivó críticas justificadas de parte del público y de las autoridades especializadas en la materia”* (Deluca, 1939: 226).

La idoneidad atribuida a la imprenta que realizó los sellos descarta que la crítica estuviera dirigida hacia la calidad de la impresión. Esto se refuerza por el hecho de que uno de sus directores gerentes era Rodolfo Laass<sup>10</sup>, un especialista en filatelia que durante varios períodos había sido presidente de la Sociedad Filatélica Argentina, fomentando la realización de exposiciones filatélicas en las que la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco exhibió muestras de su producción gráfica, especialmente pruebas de artistas y ensayos de colores para valores postales y timbres fiscales. En esta misma dirección, ya dijimos que Nuesch era un reconocido grabador. ¿Qué se estaba objetando entonces? Creemos que esto nos reubica en la cuestión de poner al objeto sello postal en el centro de nuestra atención como lugar particular desde el cual construir la alteridad.

Aunque se critique la calidad artística del timbre<sup>11</sup>, la circulación de este tenía una posición relativa muy poco visible en el campo artístico de fines del siglo XIX. Como dijimos antes, siendo portador de imagen comparte parcialmente con los productos artísticos sus modos de producción, distribución y consumo. Nos preguntamos entonces cuál es la serie en la cual

---

<sup>9</sup> Copiador de Resoluciones de Correos y Telégrafos N° 1, E, 1899, Folios 707-709.

<sup>10</sup> El otro director era Kurt Stiller.

<sup>11</sup> El reclamo por la calidad artística será recurrente tanto en el momento del encargo como en los juicios posteriores a las emisiones de sellos postales de distintas épocas.

conviene analizarlo. La iconografía republicana francesa había circulado profusamente en pinturas, esculturas, ilustraciones, caricaturas y manuales escolares, pero creemos que los billetes, monedas y medallas, son un ámbito más afín para nuestro objeto si queremos comprender algunas de las razones del rechazo. Teniendo en cuenta la noción de agente como aquello que causa eventos en su vecindad por su papel de mediadores de acciones sociales (Gell, 1998:1-11) que modifican un estado de cosas al crear una diferencia (Latour, 2005), consideramos que aquellos comparten con los sellos postales una forma amplia y extensa de circulación en contraposición a la baja visibilidad de sus complejas imágenes.

## **Indicadores de progreso**

Respecto a la exigencia de calidad artística que será muy frecuente en los debates sobre las emisiones, como lo desarrolla y demuestra ampliamente Laura Malosetti, ya circulaba, desde la generación de artistas argentinos de 1880, la idea de que el cultivo de las “bellas artes” o las “artes del dibujo” era un indicador del grado de civilización alcanzado por una nación, instrumento de progreso y camino para salir de la barbarie. Frente a un pasado de caudillismo y guerras civiles, los pintores pretendían “educar el buen gusto” y erradicar no solo la ignorancia sino también los hábitos violentos de un pasado bárbaro (Malosetti, 2003: 54-55).

En cuanto al servicio de correos, este estaba asociado en el imaginario internacional a la progresiva organización y complejización de las administraciones estatales y por lo tanto era considerado también un indicador de progreso. F. E. Rossow planteaba la necesidad de una nueva reforma en la administración de correos en el N° 63 y 64, de enero y febrero de 1900, de la Revista de la Sociedad Filatélica Argentina:

*“Se ha dicho, con razón, que pocas instituciones están destinadas á dar mejor idea de la civilización de un país como el servicio de correos. Nada más cierto; no sólo por la extensiva actividad con que transmite el pensamiento y contribuye a la comunicación intelectual, sino también porque el correo, como el telégrafo, son los medios de que dispone el comercio y la industria, para acelerar las transacciones y, por consiguiente, para asegurar la prosperidad y grandeza del Estado”.*

La República Argentina ocupaba un lugar destacado entre las administraciones de correo internacionales: el quinto lugar entre los países de la Unión Postal Universal, por corresponderle a cada habitante un promedio de 31,1 cartas. Entre 1894 y 1898, el total de correspondencia recibida y expedida se había incrementado un 70 por ciento, pasando de 127.564.667 a 216.452.169 piezas postales.

El 1° de abril de 1878, la Argentina se había incorporado como país miembro de la Unión General de Correos, creada en 1874, que poco después cambió a su denominación actual, Unión Postal Universal (UPU) con sede en Berna (Suiza). El primer artículo de la Convención de París de la UPU (1878) decretaba que todos los países miembros forman un único territorio postal con el objetivo de garantizar el intercambio recíproco de correspondencia. Este principio tenía dos consecuencias fundamentales: por un lado, la libertad de tránsito; por otro, la unificación de las tarifas postales que incluía la prohibición de cobrar tarifas que no estuvieran aprobadas por la UPU (Wierzchowiecka, 2007: 386-387). A nivel local esto requería una infraestructura edilicia, vial y administrativa que convertía al correo en un agente activador de otras áreas.

En el ámbito filatélico, un espacio de sociabilidad destacable para el último cuarto del siglo XIX, también aparecía este deseo de estar en los parámetros internacionales del coleccionismo:

*“Se nos asegura que pronto tendremos novedades. ¡Milagro! Exclamarán ustedes, y con razón, pues en la Argentina las novedades filatélicas escasean. Prueba de ello es la emisión en curso que data del 1º de Octubre de 1892. ¡Tan vecinos estamos al Uruguay, al Perú y al Ecuador, y tan lejos en materia filatélica!...”* De este modo se quejaba Valerio, seudónimo del encargado de la sección de Novedades Postales del número 48 de la Revista de la Sociedad Filatélica Argentina de octubre de 1898. En ese mismo número, se anunciaba que había quedado elegida la nueva Comisión Directiva de la Sociedad para el período 1898-99; el nuevo presidente era el señor Rodolfo Laass.

### **La cuestión metodológica**

Tratar de encontrar en un sello postal las repercusiones que puede tener en la historia política una mirada menos apresurada de la “imagería” y los aspectos visuales que involucra, requiere algunas aclaraciones metodológicas que den cuenta de nuestra perspectiva. El poder de las instituciones gubernamentales se expresa en un sistema de signos y de emblemas que permitan hacerlas reconocibles, identificables y si es posible apreciables en un inventario de símbolos visuales de naturaleza diversa. Este autor señala que para cada emblema puede concebirse, por un lado, una historia de cómo fue seleccionado, y luego, una historia más compleja vinculada a los niveles de aceptación, popularidad o rechazo (Agulhon, 1994:247-249). Para nuestro sello será especialmente sugerente esta última.

Los sellos postales han sido considerados por el historiador del arte Aby Warburg (Michel y Schoell-Glass, 2002: 85-92; Raulff, 2002; McEwan, 2004) documentos tan valiosos para dar cuenta de la cultura de la que provienen como cualquier otro objeto del Gran Arte. Este problema de los objetos cuyas imágenes no necesariamente son reconocidas como artísticas, ha sido tratado por los enfoques enmarcados tanto dentro de la llamada *Visual Culture* (Jenks, 1995; Mirzoeff, 2000 y 2001), que se ocupa de artefactos con imágenes cuyos procesos de legitimación no están mayoritariamente determinados por el campo artístico, como dentro de la perspectiva de la Cultura Material (Appadurai, 1991; Buchli, 2002), para la cual, si bien desde un punto de vista teórico son los actores los que codifican las significaciones de las cosas; desde un punto de vista metodológico, son las cosas en movimiento las que iluminan su contexto social y humano. En relación con este aspecto se ha planteado (Mitchell, 1994:11-35; Stafford, 1999) la emergencia de un “giro pictórico” como reacción contra el llamado “giro lingüístico”, considerando que entender las imágenes y el intrincado proceso de producirlas implica comprender un profundo cuerpo de conocimiento no verbal, con propiedades formales y cognitivas específicas, y reglas y técnicas que necesitan ser aprendidas con sus marcas peculiares. Desde esta perspectiva, otros autores (Elkins, 2000:2-10) realizan un análisis del sello postal como un objeto que merece ser mirado más cuidadosamente. Considera que la historia de su diseño puede ser recorrida a partir de la adopción de modelos provenientes de la pintura, las monedas, los símbolos numéricos, la masonería, la heráldica. Si bien le interesa la conjunción de lo político y lo artístico que confluye en este objeto, su propuesta es más bien valorativa en relación a la calidad de su factura y considera que la mayoría de las veces ensayan los denominadores comunes más elementales del patriotismo y el sentido de lo artístico de las naciones.



## La Ley de Conversión de la Moneda, la Efigie del Progreso y la República Sentada

Unos años antes que empezara a circular nuestro sello postal, se dispuso la renovación de toda la moneda en un plazo de tres años, con el diseño de una mujer sentada, que sostiene una antorcha encendida y apoya su otro brazo sobre una arbitraria versión del Escudo Nacional. Oficialmente denominada *Efigie del Progreso*, es identificada también como una alegoría de la Libertad (Cunietti-Ferrando, 1984: 53). La Efigie del Progreso tenía como finalidad explícita, eliminar del papel moneda, las figuras de personalidades políticas o próceres. En el lado izquierdo del anverso del billete, se representó una figura llamada inicialmente “de la República” y luego “Efigie del Progreso” (Bottero, 2001: 119). A diferencia de la imagen del sello postal, no lleva en su cabeza el gorro frigio y tiene ambos pechos cubiertos.



Figura 3. Billeto de un peso (moneda nacional). Efigie del Progreso. 1899. Impreso en la Casa de Moneda.

En un sistema de emblemas gubernamentales, éstos deben identificar el poder político del que emanan diferenciándolo del poder extranjero, anterior, abolido, no deseado, haciendo visible claramente los principios que lo sustentan y suscitar, de ser posible, adhesión en el receptor. La emisión del papel moneda con la Efigie del Progreso y el sello postal con la alegoría de la República, cobran otro sentido en el contexto de la polémica en torno a la Ley de Conversión de la Moneda llevados a cabo tanto en el Congreso, como desde las cátedras universitarias, la función pública, los periódicos y los libros. El proyecto fue enviado por el poder ejecutivo al Congreso el 30 de agosto de 1899, y establecía que la Nación convertiría toda la emisión fiduciaria en circulación de billetes de curso legal en moneda nacional de oro sellado (Panettieri, 1983:62).

La emisión fiduciaria, emisión de billetes no respaldados por metales preciosos, tiene como único respaldo la fe o confianza de su poseedor. La emisión de billetes inconvertibles corresponde a la emisión de billetes de banco que el poseedor no tiene derecho a convertir en oro o plata como una reserva frente a la emisión<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> En la práctica la diferencia entre una emisión fiduciaria y una emisión de billetes inconvertibles, radica fundamentalmente en que, el segundo tipo de emisión, puede estar respaldado por reservas de oro, plata o divisas, pero no pueden utilizarse esas reservas para canjearse por los billetes. Una emisión de billetes inconvertibles



Cuando Julio A. Roca propone la ley de convertibilidad muchos se preguntaban de dónde vendría el stock inicial de reservas. Curiosamente la Argentina adopta la convertibilidad en 1899 sin el stock de reservas. El Banco de la Nación, tendría que constituir un fondo de conversión equivalente a 30 millones de pesos oro. Como no existía se va constituyendo a lo largo del tiempo.

Para dar cuenta del tono del debate y las ideas puestas en juego, podemos mencionar que una manifestación apedreó la casa del banquero Ernesto Tornquist y que, Carlos Pellegrini, defensor del proyecto en el Senado, sostuvo que se podía discutir si era equitativa o no la equivalencia que proponían entre el peso moneda nacional y el oro “...*pero no se podrá discutir jamás el derecho que tiene la Nación para fijar su equivalente*” (Panettieri, 1983:70-71).

El diputado Cabral planteó su oposición desde el punto de vista social:

*“...se van despoblando las colonias santafecinas. ¿Cómo se producen todas estas cosas cuando nosotros entonamos odas al progreso? ¿Cómo se palpa esta verdadera miseria, cuando se dice que la producción aumenta enormemente, y que estamos muy bien representados en el mercado universal? Y es por esto...que el músculo es más barato que el vapor...”* (Cabral citado por Panettieri, 1983: 73).

### **La cuestión de la nacionalidad**

Como señalan Natalio Botana y Ezequiel Gallo, aludiendo al planteo de Alberdi y Mitre, el trayecto republicano de la Argentina había partido desde un estadio político imperfecto para ir en procura de una mayor coherencia entre los ideales proclamados en la Constitución de 1853 y las prácticas políticas, es decir, el horizonte de la República Verdadera (Botana y Gallo, 2007: 47-48). En 1899, estamos en el período en que Tulio Halperin Donghi considera que se pone en juego si era realmente posible la República Verdadera, capaz de ofrecer libertad e igualdad como base de una fórmula política eficaz y duradera. (Halperín, 2005:150-151).

Estuviera consolidado o no, el proyecto del general Julio Argentino Roca había comenzado cuando, en julio de 1878, al hacerse cargo del Ministerio de Guerra y Marina, puso en marcha un plan por el que resolvía terminar con la población indígena del sur para afirmar lo que él llamó “*la soberanía nacional (...) o campaña de limpieza*”. Fueron asesinados miles de indígenas y se incorporaron al “*dominio soberano y efectivo de la Nación*” las tierras y los indios (Giordano, 2007:13-14).

El lema *paz y administración* de Roca se expresará en su segunda presidencia (1898-1904) a través de políticas en las que la cuestión de la nacionalidad estuvo muy presente. Según Juan Carlos Chiaramonte, la formación de la nacionalidad no fue una causa, sino un efecto de la historia de la Nación argentina actual, que se instaló como un tema recurrente del debate cultural y político del país durante la segunda mitad del siglo XIX que, ante el fenómeno de la

---

depende, al igual que una emisión fiduciaria, para que tenga éxito, de la confianza en el sistema monetario En Arthur Seldon y F. G. Pennance, *Diccionario de Economía*, Hyspamérica; Ediciones Orbis S.A., 1983.

inmigración europea, renovó y modificó notablemente los términos del debate (Chiaramonte, 2007: 260-261).

A través de los sellos postales en tanto “arte oficial”, como los denomina Aby Warburg, no sólo intentaban representar una República sino que imponían una lectura en esta clave. La mirada a Francia no era algo nuevo ni para los gobernantes argentinos ni para la producción de sellos locales. El primer sello postal emitido en territorio argentino se realizó en Corrientes en 1856 y era una copia considerada de muy mala calidad, desde el punto de vista de la realización, del primer sello francés con el motivo de la diosa *Ceres* (Farkas, 2006: 159-171).

El sello francés había sido producido en el contexto de la revolución de febrero de 1848 y el retorno de los republicanos al poder, quienes desde el gobierno hacen un llamado a los artistas, en la forma de un concurso, para que realicen la figura que simbolizaría la República francesa. Respecto al sello de Corrientes, en un trabajo anterior desarrollamos los aspectos que puso en juego la emisión de este dispositivo estatal burocrático y multidimensional, llamado sello postal, para enfrentar a Buenos Aires y a una historia nacional que se estaba escribiendo desde la perspectiva de la metrópoli (*op.cit.*). A diferencia de lo que ocurría en otras provincias argentinas, asistíamos en Corrientes a una temprana formulación constitucional, con un régimen representativo, con una organización administrativa, militar y de las rentas sostenidas con gobernadores que se sucedían en el poder según los cauces constitucionales.



Figura 4. Sello postal Ceres. Francia. 1849.



Figura 5. Sello postal Ceres. Corrientes. 1856.

Nos preguntamos entonces qué separaba a esa alusión a Francia de la alusión de la República Sentada, y cuál es el proceso en el que inscribimos el sello postal como parte de ese *corpus* simbólico de la nación que es en realidad una transposición metafórica de los conflictos suscitados por los temas fundamentales de la organización estatal: independencia, constitución, reforma social, régimen político (Burucúa y Campagne, 2003:433-474); ¿Cuál es el modo específico y diferencial en el que se realiza esa transposición en los sellos postales? ¿Cuáles son las operaciones de modelado de la mirada y de la subjetividad colectiva materializadas en este dispositivo estatal que como una voz institucional y normativa permite reponer el debate asociado a la invención de tradiciones (Hobsbawm y Ranger, 2002), las comunidades imaginadas (Anderson, 1993), la crítica a esta noción (Chatterjee, 1996) y las iconografías nacionales? ¿Qué y

quiénes están representados en los sellos?.

Cuando José Murilo de Carvalho estudia la formación de una identidad republicana en Brasil, plantea que *“un héroe que se precie debe tener, de algún modo, la cara de la nación. Debe responder a alguna necesidad o aspiración colectiva, reflejar algún tipo de personalidad o de comportamiento que corresponda a un modelo colectivamente valorizado”* (Murilo de Carvalho, 1997:81-82).

Si en 1856 se buscaba un grabador francés capaz de reproducir el sello que sería la imagen interna y externa del comitente, el Estado, en 1899 se miraba con cierta reticencia a los intérpretes visuales extranjeros de nuestra nacionalidad. A pesar de esto, en el número 57-58 de julio y agosto de 1899 de la Revista de la Sociedad Filatélica de la República Argentina, se anunciaba el cambio de sello con la nueva viñeta poniendo en otro horizonte el eje de la discusión:

*“Fundada la Dirección General de Correos en los inconvenientes que ofrece la diversidad de estampillas, y á imitación de lo que han hecho varias naciones europeas, se suprimen de los timbres los retratos y se adopta para todos los valores un mismo diseño, variando únicamente las tintas y la inscripción indicativa del valor... Es un trabajo de concepción feliz y ejecución primorosa...”* (Revista de la Sociedad Filatélica de la República Argentina N° 57-58 Julio y Agosto de 1899, p.58).

Quien ya había explicado en 1893 muy claramente la disyuntiva fue Francisco Latzina, Director del Departamento de Estadísticas: *“La política financiera argentina se halla ante una lamentable disyuntiva: o se dedica a remediar el profundo malestar de la propia población, o consagra sus esfuerzos a la satisfacción de los acreedores extranjeros; contentar a propios y extraños a la vez...es imposible...porque los intereses...son diametralmente antagónicos...”*<sup>13</sup>.

Como señala Hilda Sabato, una vez que se definieron los Estado-Nación soberanos en América, en la segunda mitad del siglo XIX, todavía se podían encontrar situaciones muy diversas en cuanto a la persistencia de las soberanías regionales; en el caso de la República Argentina un Estado central consolidado contribuyó decididamente a la “invención” de la nación moderna. Si el republicanismo liberal había constituido el basamento ampliamente compartido por partidos políticos e instituciones civiles, en el último tercio del siglo XIX su presencia fue declinando a favor de un nuevo núcleo de ideas, el positivismo (Sabato, 2003: 18-28).

### **La iconografía de la República en algunas medallas**

Esta iconografía, como señalamos más arriba, ya estaba circulando en distintos soportes. Las fuentes contemporáneas al sello y las de distintas épocas usan distintos nombres para denominar la misma imagen. Parafraseando a Agulhon, son menos los atributos que el contexto los que permiten decir que una alegoría femenina es una Argentina (opuesta al extranjero) o una república (antítesis y antagonista de la monarquía colonial). Aún así, es posible reunir algunos rasgos de las representaciones en dos grandes grupos: uno juvenil, en una posición animada, dejando ver las piernas o con uno o los dos pechos desnudos y el pelo largo y al viento; el otro

---

<sup>13</sup> Presentación realizada ante el Ministro de Hacienda el 29 de Agosto de 1893.

más solemne, con una postura más calma y totalmente vestida con una túnica a la manera antigua.

La medalla conmemorativa “Cristóbal Colón Descubridor de América. El Pueblo Argentino Conmemora su IV Centenario”, acuñada en 1892, ya tenía muchos de los elementos que aparecen en la República Sentada y fue realizada en los años en los cuales se buscaba reconectar culturalmente a la Argentina con España; esta tendencia se consolida hacia fines de siglo con una nueva estimación del legado hispánico en contraste con el desdén tradicional del siglo XIX (Real de Azúa, 1977:41-75).

A pesar de los elementos en común, tanto esta última representación como la de la Exposición Nacional realizada en Buenos Aires en 1898, tienen otros atributos que las acercan a las del primer grupo.



Figura 6. Medalla Conmemorativa Cristobal Colón Descubridor de América. 1892. (Burzio, 1981: 1604)



Figura 7. Medalla Exposición Nacional. Buenos Aires. 1898. (Burzio, 1981: 1326)

En 1899 se acuñó una medalla para conmemorar la sanción de la Ley de Conversión en la que no aparecen representados los protagonistas de la sanción de la ley sino figuras alegóricas con la leyenda “*el comercio y la producción nacional*”. Aquí podemos encontrar algunas características de la Efigie del Progreso como la posición frontal y el brazo abierto y otros elementos presentes en la República Sentada como el agua y el sol. En las tres está presente el escudo.



Figura 8. Medalla conmemorativa de la sanción de la ley de conversión monetaria. Enviada por el presidente Julio A. Roca a Carlos Pellegrini. 1899. Museo Histórico Nacional. Buenos Aires. Argentina.

## Conclusiones

Podemos decir que uno de los ejes de este trabajo fue analizar el carácter de los sellos como documentos de Estado en tanto éste se constituyó en la autoridad habilitada para decidir, a través de las administraciones de correos, el tipo de imagen que debían portar en tanto representación del país que lo emite, la técnica de impresión como exponente de su progreso y los valores que se emitirían en tanto parte de la renta pública. En los últimos años del siglo XIX, y a partir de los aspectos desarrollados más arriba, la cuestión iconográfica adquirió particular relevancia a la luz de un Estado que reconocía la importancia de la construcción simbólica de alteridades.

La República existía como valor pero también como imagen mental. La construcción del poder político y su poder de operar sobre el imaginario visual no involucraba sólo a las élites y a los gobernantes sino a los otros actores de la comunidad. El 13 de marzo de 1898, un editorial del diario La Prensa destacaba que “...*nuestro sistema representativo no se funda sobre sus divisiones sociales, ni científicas, ni económicas, ni militares, sino todas ellas se confunden en la masa general, universal, homogénea, que constituye el pueblo...*”.

Bajo el lema paz y administración la figura de la República que, en ciertos aspectos había surgido históricamente como negación del colonialismo, fue enarbolada por Roca cuando fue Ministro de Guerra y durante la Campaña del Desierto en nombre de la “soberanía nacional”. Durante la segunda presidencia de Roca, cuando empezó a circular nuestro sello postal, la imagería oficial ya no era pensada sólo como una representación de la república sino como el lugar de realización y creación de una supuesta “república verdadera” materializada en un programa iconográfico. El cambio en la política de emisión articuló desplazamientos que, en el apretado conjunto de dimensiones que condensa el dispositivo sello postal, problematizaron su carácter de modelo colectivamente valorizado en un momento en el que se cuestionaba a los intérpretes visuales extranjeros de nuestra nacionalidad y se debatían la cuestión inmigratoria y los modelos económicos de proyección internacional.

Si observamos la medalla acuñada en 1899 para conmemorar la sanción de la Ley de Conversión, podemos suponer que el antagonismo planteado por esa ley entre remediar el profundo malestar de la propia población o consagrar los esfuerzos a la satisfacción de los acreedores extranjeros al que se refería Francisco Latzina, fue neutralizado por una imagen que supuestamente representaba e incluía a “*esa masa general, universal, homogénea, que constituye el pueblo*” de la que hablaba el editorial de La Prensa.

Un aviso que apareció en la revista Caras y Caretas del 16 de diciembre de 1899, pone en evidencia que, aunque sea desde el entretenimiento y con cierta irreverencia, había otra forma de incluirse en un repertorio iconográfico oficial que no era asumido como representativo por todos: enviar una foto por correo y convertirse en la viñeta de un sello postal de la nación que se eligiera, o sea adquirir un Retrato Postal.

**¡NOVEDAD!**

Una buena sorpresa hará usted á sus amigos y parientes lejanos mandándoles la felicitación para el próximo año nuevo en una **Tarjeta Postal** con su propio retrato hecho sobre la misma en perfecta fotografía.

Precio por cada 10 Tarjetas Postales con fotografía concluida \$ 2.50 m/n.

**RETRATOS SELLOS POSTALES**

En formas sencillas ó de estampillas de correo de todas las naciones.

Precio por 50 \$ 2, 100 \$ 3 m/n.

Tanto para las **Tarjetas Postales**, como para los **Retratos Estampillas** basta remitir la fotografía que se desee reproducir y el importe correspondiente, á la

**FOTOGRAFIA Y PINTURA PLATENSE**  
723, ARTES, 723

Figura 9. Aviso que ofrece un servicio para confeccionar Retratos Sellos Postales aparecido en la Revista *Caras y Caretas* N° 63 del 16 de Diciembre de 1899. Archivo personal Sandra Szir.

La Republica Sentada de nuestro sello postal, en primer plano y tocada con gorro frigio dirigido hacia la izquierda, signo jacobino de la libertad, dirige su mirada y al mismo tiempo es iluminada por un sol naciente que metaforiza la nueva nación (Farkas y Stämpfli, 2007: 12); con un pecho descubierto apoya un brazo sobre el escudo. En el segundo plano se representa agua, la “playa de mar” con la que Taillard describía irónicamente la imagen. Podemos suponer que es el océano que permitía incluir visualmente a los inversores extranjeros a los que tal vez se estaba interpelando en los debates de la Ley de Conversión de la Moneda.

Y aunque los retratos de próceres y de personajes políticos desplazados de los sellos postales ya no eran los emisarios de la nación que construía en distintas series el repertorio de esa República metaforizada por el sol naciente, aquel se formalizaba, no sin tensiones y con críticas, en imágenes universales que también corrían el riesgo de transformarse, en manos de extranjeros, en Britannias, Mariannes, Germanias y, si su autor era un suizo, en Helvetias.



## **Bibliografía**

Agulhon, Maurice.

1989. **Marianne au pouvoir**. Flammarion. Paris.

1994. **Historia Vagabunda**, Instituto Mora, Colección Itinerarios, México.

Anderson, Benedict.

1993. **Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**, Fondo de Cultura Económica, México.

Appadurai, Arjun (Ed).

1991. **La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías**, Grijalbo. México.

Botana, Natalio y Ezequiel Gallo.

2007. **De la República posible a la República verdadera**. Emecé, Buenos Aires.

Buchli, Victor (Ed).

2002. **The Material Culture Reader**, Editorial Berg, Oxford.

Burucua, José Emilio y Fabián Alejandro Campagne.

2003. **Mitos y simbologías nacionales en los países del Cono Sur. Inventando la nación: Iberoamérica siglo XIX** Ed. Antonio Annino. François-Xavier Guerra, Fondo de Cultura Económica, México.

Bottero, Roberto.

2001. **Billetes de la República Argentina**, Banco Central de la República Argentina, Buenos Aires.

Burzio, Humberto F.

1981. **Buenos Aires en la medalla**, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Cunietti-Ferrando, Arnaldo.

1984. **Historia del papel moneda argentino**, Banco Roberts, Talleres Gráficos Ernesto Zeiss, Buenos Aires.

Chatterjee, Partha.

1996. **Whose Imagined Community? Mapping the Nation**. Editor G. Balakrishnan, Verso, London.

Chiaromonte, José Carlos.

2007. **Ciudades, provincias, estados: Orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)**, Emecé Editores SA, Buenos Aires.

Deans, Phil y Hugo Dobson.

2005. **“Introduction: East Asian Postage Stamps as Socio-Political Artefacts”**. *East Asia*, Springer Netherlands, Vol.22, N° 2, pp. 3-7.

Deluca, Antonio.

1939. **Sellos y otros valores postales y telegráficos**, Tomo I. Dirección General de Correos y Telégrafos, Ministerio del Interior, Talleres Gráficos de Correos y Telégrafos, Buenos Aires.

Elkins, James.

2000. **How to look at a Postage Stamp**. *How to use your eyes*, Routledge, London, New York.

Farkas, Mónica.

2006. “**Los primeros sellos postales argentinos y los prolegómenos de la construcción de la Nación**”. En *Actas VII Jornadas de Estudios e Investigaciones Europa, América, Río de la Plata, nuevas perspectivas de la Historia del Arte*, Buenos Aires, pp. 159-171.

Farkas, Mónica y Guillermo Stämpfli .

2007. “**Idealización y barbarie. El sello postal Labrador**”, *XIº Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Tucumán 19 al 22 de Septiembre de 2007.

Gell, Alfred.

1998. **Art and Agency. An Anthropological Theory**, Clarendon Press, Oxford.

Giordano, Mariana.

2007. “**Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX**”. Revista ARBOR, CSIC, Madrid. (en prensa).

Halperín Donghi, Tulio.

2005. **Una nación para el desierto argentino**, Prometeo, Buenos Aires, 2005.

Hobsbawm, Eric y Terence Ranger.

2002. **La invención de la tradición**, Crítica, Barcelona.

Jenks, Chris.

1995. **Visual Culture**, Routledge, London, New York.

Latour, Bruno.

2005. **Reassembling the social. An Introduction to Actor-Network Theory**, Oxford University Press, London.

Malosetti, Laura.

2003. **Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Matassi, Nora.

2008. **Compañía Sudamericana de Billetes de Banco S.A.** Buenos Aires (en prensa).

McEwan, Dorotea.

2004. “**Idea Vincit, Die siegende, fliegende Idee**”. **Ein künstlerischer Auftrag von Aby Warburg**”, in: Sabine Flach, Inge Münz-Koenen, Marianne Streisand (Editoras) *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München , pp. 121-151. [Versión italiana en Claudia Cieri Via, Pietro Montani (Editor), “*Lo sguardo di giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*” , Turin 2004.]

Michel, Karen y Charlotte Schoell-Glass.

2002. “**Aby Warburg et les timbres en tant que document culturel**”, revista *Protée*, Volume 30, número 2, automne, pp. 85-92.

Mirzoeff, Nicholas.

2000. **An Introduction to Visual Culture**, Routledge, London, New York.

2001. **Visual Culture Reader**, Routledge, London, New York.

Mitchell, William J.T.

1994. **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**, The University of Chicago Press, Chicago.

Murilo de Carvalho, José.

1997. **La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil**, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

Panettieri, José.

1983. **Devaluaciones de la moneda (1822-1935)**, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Pezzimenti, Héctor.

1993. **Diccionario Filatélico Ilustrado**. Anales de Literatura Filatélica, ACFA, Buenos Aires.

Raulff, Ulrich.

2002. « **Idea vincit: Warburg, Stresemann und die Briefmarke** ». En *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, vol. 6, pp. 125-162, Berlin.

Real de Azúa, Carlos.

1977. “**El modernismo literario y las ideologías**”. Revista *Escritura*, Año II, N° 3, enero-junio, pp 41-75.

Revista *Caras y Caretas* N° 63 del 16 de Diciembre de 1899.

*Revista de la Sociedad Filatélica de la República Argentina*. Compañía Sudamericana de Billetes de Banco. Buenos Aires, N° 48, octubre de 1898; N° 57-58, Julio y Agosto de 1899; N° 63 y 64, de enero y febrero de 1900.

Sábato, Hilda (coord.).

2003. **Ciudadanía política y formación de las naciones. Perspectivas históricas de América**

**Latina.** Fondo de Cultura Económica. México.

Sánchez Toda, José Luis.

1969. **El arte de grabar el sello**, Ediciones Emeuve, Barcelona.

Seldon, Arthur y Frederick George Pennance.

1983. **Diccionario de Economía**, Hyspamérica; Ediciones Orbis S.A., Barcelona.

Stafford, Barbara María.

1999. **Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting**, MIT Press, Cambridge.

Taullard, Alfredo.

1932. **Catálogo histórico y descriptivo de sellos postales de la República Argentina**, Sociedad de Comerciantes de sellos postales de Buenos Aires, Buenos Aires.

Wierzchowiecka, Iwona.

2007. **The basic promise of a universal postage tax: the 1892 project.** *Post offices of Europe 18th-21st Century. A Comparative History.* Edited by Muriel Le Roux. Comité pour l'histoire de La Poste, París.