

Meta-formas narrativas del sello de correos. Lecturas del sello español

Fernando Monroy Avella
Universidad Católica de Lille

Introducción

Las prácticas epistolares de hoy vía internet y otras nuevas tecnologías han modificado radicalmente la utilización de los sellos de correos (estampillas). Aun así, muchos países continúan empleándolos periódicamente e incentivando la circulación de imágenes con temáticas diversas. Otros, en cambio, han abandonado su uso, no sólo a causa de las tendencias modernas sino también ante el fracaso de las políticas de las respectivas administraciones de correos.

Por tanto, y para fortuna de los investigadores, el sello no ha desaparecido por completo. Hoy se puede gozar del conjunto de emisiones gracias a los catálogos filatélicos disponibles en las tiendas especializadas (Láiz, 2005-2006). Esta base de datos iconográficos es a la vez un inventario de publicaciones emitidas año tras año, y un vestigio gráfico inestimable de la vida de un país. Este registro sistemático de imágenes abre posibilidades amplias para la investigación, ya que en él se pueden encontrar valiosas huellas de la sociedad, a la manera de los hallazgos arqueológicos. Y como en toda excavación arqueológica tradi-

cional en donde se descubren fundaciones urbanas, monedas, fragmentos de huesos o de alimentos, en este “terreno-documento” español que es el catálogo de sellos, se pueden igualmente desenterrar los episodios más destacados de la vida nacional o internacional.

Como el arqueólogo ante el hallazgo, que procederá a reconstituir e interpretar los elementos fraccionados, correlacionando vestigios, confrontándolos con conocimientos teóricos, también el semiólogo detectará en el inventario de sellos formas específicas, temáticas afines, bloques y series que utilizará para esbozar hipótesis. El conjunto de sellos de correos es un terreno rico en vestigios gráficos. La colección es vasta y, a pesar de las apariencias, su lectura compleja. La complejidad reside no tanto en la interpretación unitaria de cada imagen, en la que el discurso de cada cuadro aporta una idea a veces elemental y limitada. Es la razón por la cual el desafío interpretativo debe ir más allá: se trata de descubrir formas ocultas de expresión en la masa de viñetas, diluidas en el tiempo de publicación. Hoy, con la experiencia de varios años de observación y de análisis, sabemos que existen estructuras simples o complejas de imágenes emitidas en diferentes épocas; son estructuras que vehiculan una sintaxis enunciativa digna de interpretación (Alemany y Aranaz, 2000).

Este artículo busca revelar una gama de formas y meta-formas de lectura contenidas en la colección de imágenes de sellos españoles: modelos gráficos correlacionados y enriquecidos entre sí, contribuyendo a dar un significado denso y completo a la vez. Algunas de estas formas fueron útiles; otras, inadecuadas; unas y otras hicieron parte de una evolución visual práctica y necesaria para comprender el sello. Con este metalenguaje completaremos las potencialidades visuales de este medio de comunicación despreciado, de una cierta forma, por la ciencia.

1. Parámetros metodológicos

El *corpus* de imágenes proveniente del catálogo de sellos está limitado entre 1850, año del primer sello español, y 1992, año de la firma del tratado de Maastricht. Nos encontramos ante una masa de aproximadamente dos mil cuatrocientas imágenes que incluyen temáticas tales como el deporte, la política, la naturaleza, los eventos, el patrimonio y las ciudades, entre muchos otros más (Monroy, 2011).

Una observación minuciosa de los diferentes sellos se impone, relacionándolos con el contexto histórico y con la actualidad del momento. Si bien los análisis cuantitativos aportan valores fundamentales en el análisis de movimientos y de tendencias, también procedemos a evaluar los análisis cualitativos, principalmente los que conciernen a los sujetos representados y a la asociación de sujetos, como se hizo en su momento con el análisis de la pintura en la filatélica (Monroy, 2012a). La tendencia analítica varía en función del sujeto de búsqueda. Así por ejemplo, si se quiere llegar a un modelo tipo utilizando una estructura gráfica, las formas extraídas y la metodología no son las mismas que si se desea conocer una tendencia cartográfica del territorio.

Fieles a nuestros principios iniciales, hemos dado prioridad total a la observación empírica, dejando el cúmulo de teorías —sean éstas semióticas, fenomenológicas, políticas, sociales...— como soporte *a posteriori*, es decir, como ayuda de argumentación.

2. Bases de percepción del sello

La morfología del sello es múltiple y cambiante. El *corpus* estudiado de dos mil cuatrocientas imágenes distribuidas en ciento cuarenta y tres años contiene un número de formas de lectura variable y a la vez maleable, siempre al servicio de la expresión significativa. Esta plasticidad del *corpus* contribuyó a lograr nuestros propósitos de investigación aportando herramientas de percepción para una mejor interpretación del discurso. Aun hoy,

las diferentes formas posibles del *corpus* son la base de análisis actuales y de futuros proyectos.

Está claro que las miradas son diferentes si se trata de un observador común o si se trata de un investigador en búsqueda de huellas históricas, por ejemplo. La perspectiva cambia, como cambia la actitud, la distancia ante el objeto, los cuestionamientos que suscita y, por tanto, los resultados obtenidos. Es la razón por la cual el método escogido para el marco científico exige un enfoque diferente a la actitud del individuo común. Esta actitud, aunque básica y en muchos casos útil, puede inducirnos a atajos simplistas e interpretaciones rápidas. Es cierto que a pesar de la linealidad de las publicaciones, el sello no es “leído” en la práctica como una secuencia. En efecto, en situación real, el sello es percibido puntualmente por el destinatario de la misiva independientemente del siguiente correo recibido o del precedente; es una percepción aleatoria, activada cada vez que se recibe una misiva. Cada sello es así un universo en sí mismo el cual concentra una idea precisa y muchas veces concisa: un personaje en pose o en acción, un evento, un aniversario... de esta forma, la imagen acumula para ella y para el receptor un discurso politizado y socializado. Cada lector podrá interpretar en él una actividad —deporte, turismo, exposición...— en un contexto nacional o internacional; (re)conocer un personaje que haga parte de la actualidad literaria, política, social; descubrir la celebración que honre un proyecto o un evento. Cada sello es así un discurso completo para una conciencia puntual (Sello 1).

Sello 1 (1929)



Carabela sobre el Guadalquivir, acercándose a Sevilla.

Sin embargo, existe otra forma de leer las imágenes, aglutinando las emisiones y creando nuevas formas significantes. Al englobar documentos se podrá revelar un posible encadenamiento de unidades tendientes a reforzar una idea. Esto se logra únicamente al cambiar de escala de observación (Charcosset, 1981). El procedimiento es el mismo que se efectúa en un mapa topográfico en donde unas veces se hace un *zoom* sobre un sector preciso y otras veces se hace un retro-*zoom* para situar este sector en una zona más amplia y ubicarse convenientemente. Con este juego de vaivén el objeto observado ya no es el mismo. Un punto en el mapa, que podría representar la ciudad *x*, cambiaría de aspecto si nos damos cuenta de que esta ciudad está en medio de un desierto o de un bosque, en borde del mar o tierra adentro, rodeada de otras aglomeraciones o completamente aislada en la región.

Desde esta perspectiva, los aspectos significantes en la observación de un punto determinado cambian en el momento de la percepción de una masa de puntos. La razón es que las formas inéditas de esa masa de puntos contribuyen a la ampliación del conocimiento del objeto y ayudan a su comprensión y su apropiación. El ejemplo que ilustra mejor esta perspectiva es la configuración de nubes de aves o de bancos de peces (Figura 1).

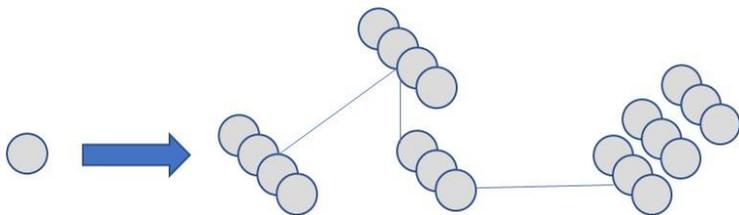


Figura 1. De la visión unitaria a la percepción de formas significantes.

El ornitólogo ampliará su estudio no sólo analizando la golondrina de forma individual, sino también observando la maleabilidad de la nube de golondrinas que al formarse y al desplazarse, transmite información sobre las características de la especie y su respectivo comportamiento.

Ya habíamos tomado en precedentes estudios algunos parámetros utilizados por Jérôme Baschet dentro del marco de la iconografía medieval, principalmente en lo que él denomina la *serialidad* (1996). Con ella se busca detectar aspectos referenciales comunes, temáticas y valores repetitivos presentes en una cadena de obras de arte que parecieran dispersas en el tiempo y desconectadas entre sí. De otra parte, el semiólogo Adrien Frutiger comprobaba, no sin sorpresa, la capacidad del ser humano para organizar, clasificar, seleccionar elementos del cotidiano. En efecto, Frutiger (1983: 5) demuestra que la “fabricación” del orden es más fácil que la creación de desorden, contrariamente a lo que comúnmente se piensa, y esto debido a la estructura mental humana. Sus experiencias llevan a pensar que la reacción innata del hombre es la de ajustarse a un arreglo estructurado de su ámbito, del mundo que lo rodea. Un orden implícito significativo que le asegure estabilidad.

Es de suponer entonces, respecto a las series de sellos, que lo que en apariencia es un fluido de imágenes emitidas progresivamente y sin lógica aparente entre ellas, con el objetivo exclusivo de satisfacer una necesidad funcional en la distribución de correos, podría ser en realidad una estrategia estatal provocada para componer una estructura significativa a largo plazo. Es lo que se podría considerar como una “estabilidad” ideológica, una línea de pensamiento oficial, proyectada gracias a las imágenes de los sellos de correos.

Las formas encontradas dentro del *corpus* de sellos varían en función del objeto de la búsqueda requerida. Así, por ejemplo, queriendo descubrir lo que había dentro de la masa, la observación de los primeros años nos llevaba naturalmente a detectar qué “familias” temáticas se generaban con el tiempo; fueron

entonces apareciendo las bandas cronológicas. Enseguida, estas bandas temporales se transformaron en gráficos polares con ejes temáticos. Posteriormente se llegó a una clasificación tradicional del tipo coordenadas, para luego declinarlas en barras o curvas. Luego se focalizó la investigación en la variante territorial llevando las imágenes a una forma cartográfica, dentro de la cual se detectaron nubes de puntos que formaban ejes (Bertin, 1967). Las últimas investigaciones en curso tienden hacia un discurso retórico y filosófico, lo que implica la detección de formas abstractas.

Pasemos revista de esta gama de posibilidades morfológicas para comprender las variedades perceptivas y la utilidad en la mecánica de significación.

3. La forma cronológica de la “familia” temática

La construcción de un “linaje” temático fue fundamental para trazar las primeras tendencias del discurso. Ya lo decíamos, el catálogo como tal, aunque útil como materia de base, puede resultar voluminoso y saturar la manera de percibir las imágenes. Sabemos que el conteo bruto de sellos es a la vez ineficaz y engorroso. Es por esto que hacia finales de los años ochenta, en un laboratorio de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (EHESS), se procedió a la elaboración de frisos cronológicos con el fin de desplegar el catálogo y hacerlo abordable.

Con este método, el Centro de Estudios Urbanos de la EHESS buscaba detectar rápidamente y de manera metódica los tipos de familias gráficas en general y las familias urbanas en particular, que era el centro de nuestra investigación (Monroy, 2011). El punto de partida que sirvió como modelo fueron unos análisis preliminares sobre la iconografía francesa y que se pueden apreciar en el *Panorama de los sellos de Francia* (Coste, 2002). En su momento los sellos se organiza-

ron en tiras, clasificándolos por bandas temáticas de manera progresiva en el tiempo: la banda ciudad, la de castillos, la de iglesias... (Figura 2).

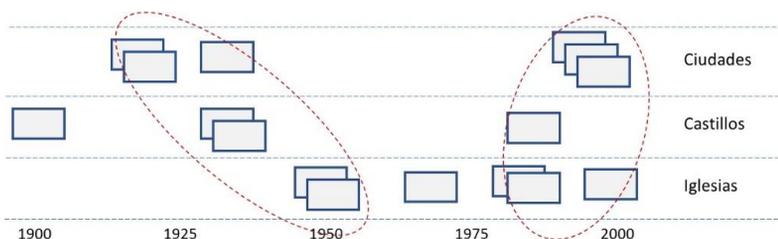


Figura 2. Friso temático cronológico por familias.

El método contribuía a la creación de un cuadro sinóptico en donde la lectura se hacía clara y eficazmente. La ampliación de temas crecía a medida que se avanzaba en el tiempo. El friso contribuía también a detectar los vacíos, es decir aquellos momentos en los que desaparecían temáticas que antes eran recurrentes.

Si bien el friso cronológico era muy útil, rápidamente se detectó que también era poco práctico, teniendo en cuenta la longitud de las bandas que podían ocupar varios metros de largo. La cuadrícula original francesa es un ejemplo claro: ésta se halla expuesta en el museo de Los Correos de París en un gran mural y publicado a la manera de páginas plegables en la obra mencionada antes. Las imágenes españolas fueron ubicadas inicialmente de la misma forma, mediante la cual se extrajeron conclusiones interesantes y pertinentes para un primer trabajo académico, pero pronto se quiso evitar esta presentación en razón de su carácter voluminoso (Sello 2).

Sello 2 (1960)



Familia. Fiestas tradicionales (tauromaquia).

4. La forma polar

Poder ubicar las imágenes en un mismo panel de lectura para visualizarlas comparativamente no fue tarea fácil. El desafío consistía en lograr detectar formas significantes dentro de un marco visual paralelo a otros. A partir de los conocidos gráficos polares cuyo centro es un punto del que se generan variables radiales a la manera de una telaraña, pudimos ubicar las diferentes imágenes postales. Con este objetivo, en los años noventa se inició la fabricación de estrellas que “hablaran” por sí mismas y expresaran ampliamente todo el potencial semiótico que la colección de sellos españoles podía contener.

El trabajo fue arduo y enriquecedor, sobre todo en lo que concierne a la determinación de temas y su respectiva clasificación. Sin embargo, el resultado final no fue el esperado. En teoría el efecto era prometedor, ya que se esperaba que el modelo de la estrella pudiera casi por definición “irradiar” y demostrar ella misma el poder de la representación, pero en la práctica se pudo constatar su complejidad tanto en la elaboración de cada gráfico como en la puesta en paralelo “interestelar” al buscar una comparación eficaz y con sentido.

Primeramente, había que determinar el punto de partida de la gráfica. Para esto nos basamos en la simbólica y con ella entramos a elaborar una estructura metafórica apropiada para el caso español. El punto de inicio fue entonces la figura Real como productora de una tendencia. Si en una monarquía el Rey es el centro de la sociedad, de su existencia y de su soberanía, éste debería ser también su “Principio” generador en la iconografía. Bajo este fundamento se ideó luego la figura de la “Proyección” y que metafóricamente se imaginó como la piedra que cayera en el estanque y que irradiara las ondas a su alrededor. *Principio* y *Proyección* constituyeron la estructura de base de una parrilla de lectura a la que habría que darle un sentido (Figura 3).

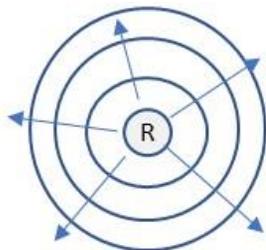


Figura 3. Principio generador de una proyección.

Dos variantes canalizaron la estructura precedente: la variante horizontal y la vertical. Siguiendo la simbólica como base, se consideraba que la horizontal representaría la zona terrestre, el espacio en donde el ser humano se desplaza y actúa, como es el caso de la zona urbana; a este eje lo llamamos *le bâti*, es decir, *lo construido*, todo aquello que representaba lo edificado, zona de extensión física y de conquista, zona de apropiación del territorio. Por oposición, tendríamos la variante vertical representando los aspectos experimentados por el ser, *le vécu*, su *vivencia*, es decir la existencia humana. Con estos dos parámetros complementarios se elaboró un gráfico de coordenadas *x-y* en donde las abscisas *bâti/vécu*, encontrarán una cierta coherencia gracias a la simbólica. Desde esta perspectiva, si la abscisa de lo construido

(x) es la zona en donde el ser se despliega, entonces determinamos que hacia la derecha ubicaremos las imágenes del país (ciudades de España), mientras que a la izquierda tendremos su doble, es decir su proyección (América). De su parte, en la abscisa vertical (y) se encuentran igualmente dos zonas claramente definidas y opuestas; por un lado, hacia abajo, ubicamos la parte terrestre del hombre (los personajes), mientras que hacia arriba situamos su proyección divina (los santos y vírgenes). Tanto para una u otra abscisa, el punto de encuentro es la figura del Rey como ente aglomerante (Figura 4).

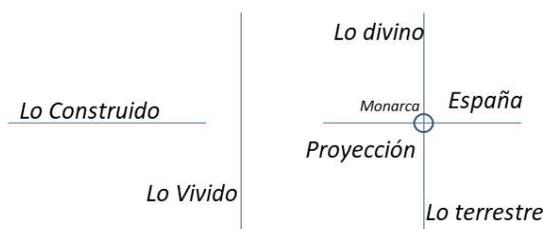


Figura 4. Elaboración de un gráfico de coordenadas en donde los ejes toman un valor en función de proyecciones simbólicas.

Este gráfico de coordenadas es el principio de la estrella, en donde la aparición de ejes suplementarios diagonales es el resultado de comparaciones temáticas (Figura 5).

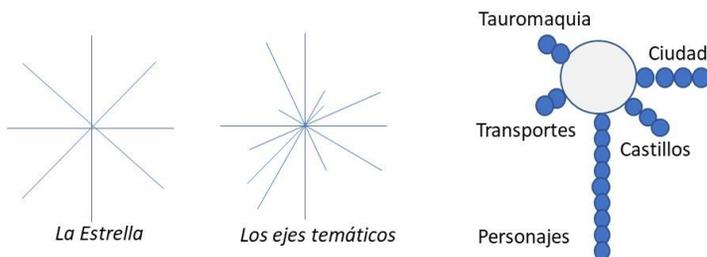


Figura 5. El modelo de la estrella permite la ubicación de los temas de los sellos.

Cada sello contiene argumentos visuales útiles para ser ubicado en un eje preciso, lo que implica tener una gran objetividad en el momento de la observación, así como un alto nivel de rigor de jerarquización con respecto a los elementos que componen la imagen. Por ejemplo, si en un sello encontramos la ilustración de un castillo, la decisión de posicionarlo sobre el eje “castillos” es evidente. Pero si este castillo se encuentra acompañado de otros elementos (personajes, vehículos, logotipos...) su ubicación podría ser puesta en cuestión y valorada en función de una connotación dominante del elemento. De ahí la importancia de las prioridades gráficas.

El estudio logró determinar un total de veinticinco flechas repartidas en el sentido de las agujas de un reloj. Se definieron temas que van desde iglesias, castillos, personajes, hasta deportes, transportes, tauromaquia, etc. Cada imagen está representada por un punto puesto en línea, lo que al final ilustraba el volumen total de una variante. Por ejemplo, en un momento dado, podemos encontrar cuatro panorámicas de ciudades, tres castillos, nueve personajes, dos transportes, dos de tauromaquia, etc. Existe un gráfico polar por etapa (como lo veremos enseguida). A pesar de la aparición de formas polares heterogéneas de cada periodo, el método fue abandonado por no haber sido lo suficientemente práctico y no haber arrojado parámetros comparativos concluyentes. Sin embargo, su elaboración y su puesta a prueba aportaron datos y argumentos sólidos a los análisis que se hicieron más adelante (Sello 3).

Sello 3 (1966)



Castillo de Butrón, posicionado en el eje “castillos” del gráfico polar.

5. Las curvas y los gráficos de barras

Prosiguiendo con las tentativas de visualización del sello a través de la forma del *corpus*, se pudo comprobar que a medida que se avanzaba, la sinterización se imponía. Numerosos fueron los modelos de lectura que no tuvieron un final exitoso pero que sí contribuyeron a la comprensión global de la colección y de los ejes temáticos abordados. Así como los artistas buscan la obra ideal —la esencia— los esfuerzos de esquematización de nuestro estudio desembocaron en la implementación de los básicos y tradicionales gráficos geométricos. La idea era la de conservar la simplicidad para una óptima observación comparativa y evolutiva: las curvas y las barras.

Comprender la evolución del sello español es también estar atento a sus variantes y a sus fracturas. Por consiguiente, se procedió a fragmentar el *corpus* en etapas a partir de índices icónicos, históricos o políticos que daban a la colección en general un ritmo y una secuencia específica. Más allá de los argumentos teóricos, se privilegiaron las observaciones prácticas. Si el *corpus* estaba constituido de casi dos mil cuatrocientas imágenes repartidas en ciento cuarenta y tres años, era evidente que había que detectar un posible fraccionamiento. Para ello había que descubrir los posibles cambios, tal como se hace en música (andante, allegro, etc...); luego de varios años de observación se determinaron siete periodos en los que se desarrollaban ocho fases (el periodo de la “guerra civil” contiene dos fases, la de las emisiones republicanas y la de las nacionalistas). Posteriormente se le dio un nombre a cada periodo para facilitar su identificación:

- 1850-1904: Expresión del poder
- 1905-1928: Escenas teatrales
- 1929-1936: Primeras exposiciones
- 1936-1939: Guerra civil (republicanos)
- 1936-1939: Guerra civil (nacionalistas)

- 1939-1959: Expansión santa
- 1960-1975: Afirmación territorial
- 1976-1992: País de autonomías e internacional

Estos periodos contienen un cierto número de rúbricas temáticas que representaban el conjunto de los sellos. Con el ánimo de sintetizar, y aprovechando la experiencia de los gráficos polares, se procedió a determinar cada una de las rúbricas representadas; de esta forma se pasa de veinticinco temas iniciales a dieciséis. Estos temas son: santos/vírgenes, iglesias, monasterios, monumentos, paisajes urbanos, edificios, castillos, mapas, personajes, sociedad, defensa, progreso, lugares de otra parte, símbolos/atracciones, folklor y naturaleza.

Se inició luego una compleja fragmentación en la que podemos plasmar principalmente dos grandes gráficos: el gráfico de comportamiento global (Figura 6) y el de volumen temático (Figura 7).

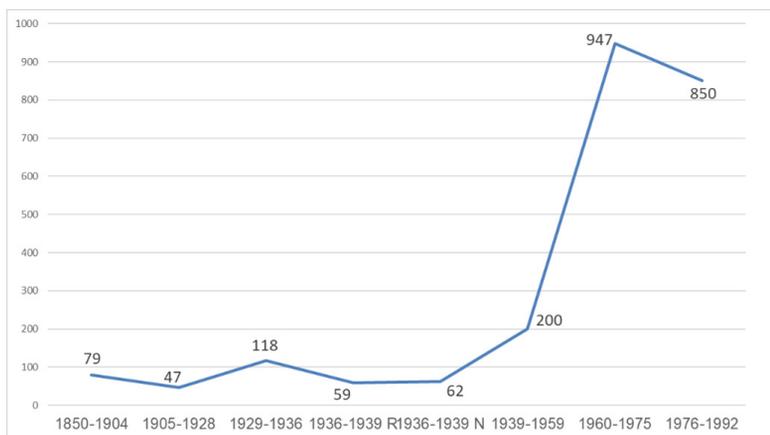


Figura 6. Evolución del volumen de imágenes periodo por periodo.

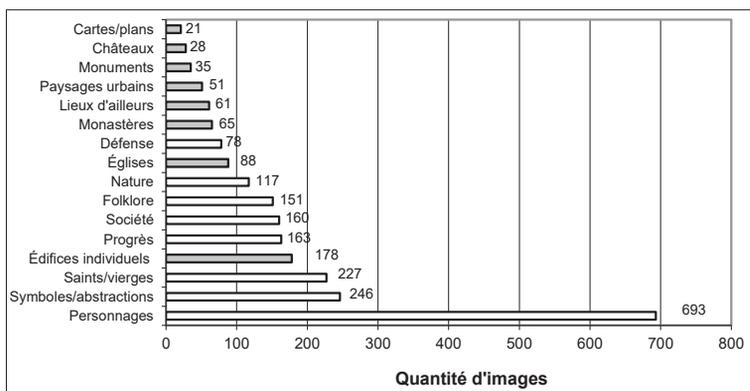


Figura 7. Las barras temáticas contribuyen a la comparación volumétrica de tópicos.

En el primer caso le damos la prioridad a las zonas temporales y reunimos allí la totalidad de los sellos para encontrar una curva visual oscilante. En ella se demuestra una constante gráfica que no pasa las doscientas imágenes hasta antes de los años sesenta, y a partir de allí una explosión de sellos que demuestra la vitalidad de la producción en los últimos treinta años. De su parte, en el segundo caso le damos prioridad a las rúbricas temáticas en donde encontramos un aumento progresivo de la producción entre la temática “Mapas” y la de “Personajes”. Esta mecánica analítica no sale de la tradición gráfica empleada en muchos estudios científicos. El interés de esta visualización consiste en la facilidad de demostrar con pocos elementos en mano, las posibilidades expresivas de los tableros de datos (Sello 4).

Sello 4 (1970)



Concha Espina.

6. Las zonas cartográficas

Las investigaciones científicas exigen una focalización del objeto de estudio. Con el ánimo de evitar la dispersión frecuente en los trabajos académicos, se quiso cuestionar el conjunto de sellos desde el punto de vista de la territorialidad. La problemática en su momento se centró en saber cómo la representación territorial del sello determina una geopolítica española. Si de geopolítica se trata, los mapas y las tendencias cartográficas son de vital importancia. Utilizando las mismas zonas temporales predefinidas anteriormente, se procede a la elaboración de mapas para detectar posibles zonas prioritarias de representación.

Se parte del principio de que si existen ocho etapas históricas, contaremos entonces con ocho mapas del país. Cada uno contendrá los sellos que indiquen el lugar preciso de representación: el palacio *X* de Madrid, el monumento *Y* de Sevilla, la vista panorámica *Z* de San Sebastián, etc. La selección de sellos es rigurosa, ya que evidentemente no se tendrán en cuenta sino los sellos que muestran o hacen alusión a una ciudad, un sitio, un territorio, dejando de lado todas las demás. De esta forma se tiene en cuenta solamente el 35,7% de las imágenes totales, es decir unas ochocientas cuarenta imágenes.

Las formas cartográficas resultantes de esta intención son múltiples. Un examen metódico de la geografía de la imagen revela que el posicionamiento territorial está fuertemente impregnado de políticas estatales. Estas políticas dejar ver estrategias focalizadas en tres tendencias: el centro del país, una diagonal y una horizontal. El mapa central es característico del primer periodo (fin del siglo XIX) en donde se focaliza la capital, Madrid. La tendencia diagonal es el resultado de una época marcada por la representación popular ante el poder, es decir la época republicana (después de 1931) y luego la democrática (después de 1976). La referencia de la imagen se focaliza entonces sobre tres grandes ciudades: Barcelona, Madrid y Sevilla, sin omitir, evidentemente, las indicaciones de zonas aledañas a

estas tres ciudades y que contribuyen al refuerzo de la diagonal. Y para terminar se detecta la zona horizontal, situada sobre la parte norte del país. Esta horizontalidad es propia de la época franquista (después de los años cuarenta) en donde se prioriza el eje Barcelona, Zaragoza y Santiago de Compostela (Figura 8 y Sello 5).



Figura 8. Tipología cartográfica del sello.

Sello 5 (1984)



Madrid y su estatuto de autonomía de la Comunidad.

7. Hacia una forma conceptual

Si hasta el momento se ha evocado el descubrimiento —y en algunos casos la construcción— de formas más o menos estandarizadas encaminadas a la lectura y al análisis de sellos de correos, es importante ahora indicar que existen otras morfologías menos convencionales pero que se encuentran más difuminadas en el tiempo. Es importante observar que hemos pasado de la

percepción puntual de cada imagen (como lo haría un observador del común) a la búsqueda grupal de signos presentes en bloques de imágenes, y que nos han permitido descubrir discursos más elaborados (Edeline, Klinkenberg & Minguet, 1992). Con el propósito de extraer índices que nos conlleven a construir una tendencia, debemos focalizarnos primeramente en la observación de temas precisos (deportes, pintura, castillos, nación, y otros más) y seguir su despliegue temporal, es decir analizar la forma y el momento en que fueron emitidos. Se evocarán aquí brevemente algunos ejemplos, no sin antes precisar que cada tema tiene un comportamiento morfológico diferente e independiente; si ciertos tópicos siguen un ritmo cronológico regular, otros por el contrario fragmentan la figuración en momentos muy precisos del marco de estudio; por ejemplo: en la representación de la temática “Deportes” se pudo encontrar, de una parte, una concentración absoluta de sus emisiones al final del marco de trabajo, es decir a partir de 1960, y esto durante treinta años solamente. Y, de otra parte, durante este relativamente corto lapso, la imagen deportiva está organizada de manera sistemática en un escalonamiento de sujetos que emiten un discurso evolutivo y cíclico: de la unidad a la complejidad, para volver a la unidad a manera de metonimia. Se puede constatar así que en un inicio la disciplina deportiva aparece representada aisladamente, dándole prioridad al genérico específico de la disciplina (un atleta o un lanzador de bala, sin una escenografía particular); en tal caso, la sobriedad es la norma. Poco después se impone de forma sutil un paisaje: la disciplina se desarrolla dentro de un contexto evocado de forma discreta. Acto seguido aparecen los binomios, ya sean personajes o circunstanciales (un jinete y su caballo, dos contendientes de Hockey). Se pasa luego a la representación de equipos. La evolución no se detiene aquí, ya que luego de una serie de formas cambiantes, se constata que hay un retorno a la singularidad, pero esta vez hecha a partir de un fragmento del deporte, un brazo, medio cuerpo... (Figura 9).

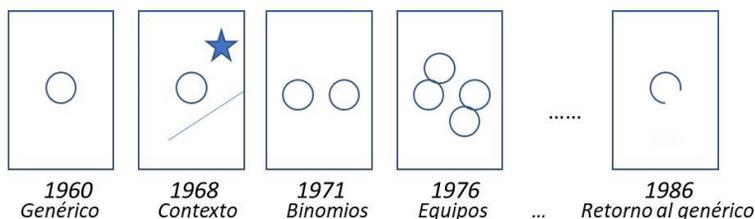


Figura 9. Evolución de la forma de los sellos según el tema.

Otro ejemplo particularmente revelador es el de la representación de dos grandes eventos internacionales: la Exposición Universal y los Juegos Olímpicos. Estos encuentros de talla planetaria tuvieron lugar en España en momentos especialmente críticos de su historia. Los acontecimientos tuvieron una gran repercusión y contribuyeron a canalizar positivamente la política interna y externa del país, al ayudar a mejorar el ambiente psicológico de la sociedad. De una parte, fueron el epicentro de la actualidad, desviando la atención hacia horizontes prometedores y, de otra parte, se izaron en verdaderos pilares de un nuevo proyecto de nación. El honor de la sede lo tuvieron las ciudades de Barcelona y Sevilla, ciudades que miran dos mundos aparte: el norte por Barcelona y el sur por Sevilla. Ambas ciudades se vistieron de gala al mismo tiempo en dos momentos opuestos del siglo XX: 1929 y 1992, creando —sin hacerlo adrede, sin duda— dos oposiciones visuales invertidas de sus cifras: 29 y 92 (Figura 10).

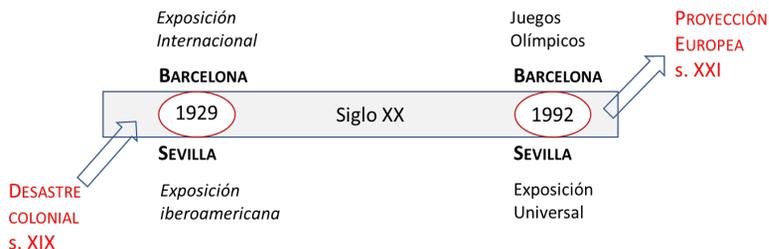


Figura 10. Marco conceptual del sello en función de los eventos internacionales.

Los eventos tuvieron lugar en dúo: en 1929, dos exposiciones universales se realizaron en estas dos ciudades, repartiéndose la responsabilidad de tal desafío ante los ojos de nacionales y extranjeros. Barcelona, haciendo alarde de una *europización* cada vez más afirmada, acogió la Exposición Internacional (o General). En el evento participaron veinte países del continente y dos no europeos: Japón y EE. UU. De su parte, Sevilla fue la sede de la Exposición Iberoamericana. La capital andaluza renovó así su vocación de plataforma ultramarina con América iniciada durante los grandes descubrimientos del siglo xv. Al realizar estos dos grandes eventos, España decide reanudar sus esfuerzos diplomáticos y de comercialización con el mundo, luego de la crisis de finales del siglo xix generada con la pérdida de su imperio en 1898. Los sellos contribuyen de esta forma a la promoción de una nueva visión del país. Si la cita del comienzo del siglo tiende hacia una recuperación luego de un siglo xix en decadencia, la segunda cita, la de 1992, se focaliza hacia una España de la Unión Europea, la de Maastricht, que se presenta con la cercanía del siglo xxi. Esta vez las mismas dos ciudades acogen igualmente dos grandes eventos universales: Barcelona organiza los Juegos Olímpicos mientras que Sevilla lo hace con la Exposición Universal. Los cuatro eventos y su ilustración en los sellos sirvieron así de peldaños históricos, soportes visuales de un país que en su respectivo momento deseaba avanzar hacia una nueva era, jugando un papel de primer orden en el contexto continental y mundial (Sello 6).

Sello 6 (1987)



Promoción de la Exposición Universal de 1992.

Conclusión

Todavía quedan por presentar otras formas conceptuales de temáticas ya abordadas en otros escritos o coloquios. Es el caso de la representación de *La Pintura* (Monroy, 2012b), de *Los Castillos* (Monroy, 2016), de *Franco* (Monroy, 2012c), de *La Mujer* (Monroy, 2014), de *La Retórica* (Monroy, 2013), de *La Nación* (Monroy, 2012b), entre otras que aún están en curso. Cada tópico exige un examen minucioso, tanto de cada imagen tomada individualmente como de la forma que se crea con los bloques de imágenes distribuidos en el tiempo.

Hay que resaltar de este estudio el comportamiento de las formas que las diferentes viñetas crean. De una parte, al acercarnos a la imagen nos encontramos con el dilema de poder leerla de manera apropiada. Varias preguntas fluyen en ese sentido: ¿Cómo llegar a ella? ¿Cómo discernirla? ¿Cómo extraer la información? Estas y otras preguntas conducen a la búsqueda de un método de lectura adecuado con el fin de poder interpretar el mensaje iconográfico convenientemente (Dufrenne, 1982). En segundo lugar, descubrimos que una buena lectura se hace interrelacionando otras imágenes. Inútil encerrarnos en una sola sabiendo que existe un diálogo entre bloques de imágenes, entre series en apariencia desconectadas entre sí. Es ahí en donde la red de imágenes resulta oportuna, sobre todo, resaltando su apropiada interconexión. Se sabe que esta interconexión puede presentarse en un despliegue temporal, con el cruce de datos, en un mapa, o bien con acercamientos de contenido.

De tal manera que la forma que aparece de las imágenes es fundamental para adelantar estudios sobre el comportamiento iconográfico. La forma es, por una parte, el resultado de un análisis de observación y, por otra, la herramienta *sine qua non* para toda investigación, principalmente cuando de extraer información se trata. Sin ella la comprensión del objeto resultaría amputada de un valor fundamental que es, en nuestro caso, la *secuencialización* (Baschet, 1996). A semejanza de las viñetas

de una historieta en donde la secuencia es imprescindible para que la narración tenga un sentido, la colección de sellos de correos (de España, en todo caso) es admitida igualmente como una cadencia sintagmática portadora de un discurso explotable. Se trata, entonces, de una narrativa propia de un medio de comunicación de pleno derecho, a la manera de trama discursiva en donde emergen signos de comunicación y herramientas de comprensión.

La nube de imágenes que al principio se suponía útil para la visualización, resulta ahora necesaria para la interpretación (Charcosset, 1981). Esta nube que puede tomar formas diversas es, sin duda, un útil de trabajo indispensable en la perspectiva de determinar un método de comprensión. Es el método que en nuestro caso se impone para descubrir y quizás ampliar el sistema que rige las emisiones temáticas o globales de sellos españoles.

Referencias

- ALEMANY, Luis y ARANAZ, Fernando (2000). *150 años de sellos, correos y filatelia (1850-2000)*. Madrid: Correos y Telégrafos.
- BASCHET, Jérôme (janvier-février 1996). « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie ». *Anales*, 51^e année. Paris : École des Hauts Études en Sciences Sociales.
- BERTIN, Jacques (1967). *Sémiologie graphique*. Paris : Mouton/Gauthier-Villars.
- CHARCOSSET, Jean-Pierre (1981). *Approches phénoménologiques*. Paris : Hachette, coll. Œuvres et Opuscles philosophiques.
- COSTE, Michel (2002). *Panorama des timbres-poste de France (1849-2001)*. *Guide de lecture avec A. Chatriot*. Paris: La Poste.

- DUFRENNE, Mikel (1982). *Fenomenología de la experiencia estética*, vol. I: *El objeto estético*, vol. 2: *La percepción estética*. Valencia: Fernando Torres Editores.
- EDELIN, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie & MINGUET, Philippe (Groupe μ) (1992). *Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image*. París : Seuil, coll. La couleur des idées.
- FRUTIGER, Adrian (1983). *Des signes et des hommes*. Lausanne: Delta et Spes.
- LÁIZ, Ángel (dir.) (2005-2006). Catálogo Unificado Especializado, 20a. ed. Madrid/Barcelona: Edifil, S.A.
- MONROY, Fernando (2011). *Le timbre-poste espagnol et la représentation du territoire. De l'iconographie à la géopolitique*, coll. Historiques. París : L'Harmattan.
- _____ (diciembre 2012a). "La pintura en la filatelia". *Revista Cátedra de Artes*. Santiago de Chile. Universidad Católica de Santiago de Chile.
- _____ (2012b). *La iconografía del sello y la imagen de la nación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- _____ (marzo 2012c). *Le caudillo dans le timbre-poste : l'idéalisation au quotidien*. Coloquio « Les Héros culturels : récits et représentations ». Universidad de Lorena.
- _____ (mayo 2013). *Subtilité éphémère et vitrine géopolitique du timbre-poste*. Coloquio « Usages et fonctions de la rhétorique ». Universidad Libre de Bruselas.
- _____ (2014). *La femme dans le timbre*. Coloquio « Vocation au féminin dans l'iconographie ». Universidad Católica de Lille.
- _____ (junio 2016). "El castillo español en la filatelia". *Revista Turismo y Sociedad*, núm. 18. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.