FOTOGRAFÍA EN URUGUAY

HISTORIA Y USOS SOCIALES. TOMO II. 1930-1990

FOTOGRAFÍA EN URUGUAY

HISTORIA Y USOS SOCIALES. TOMO II. 1930-1990

Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno (coordinadores)

Magdalena Broquetas, Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa,
Clara von Sanden, Isabel Wschebor

[cdF] CENTRO DE FOTOGRAFÍA DE MONTEVIDEO

AGRADECIMIENTOS

Enrique Aguerre, Martha Aguerre, Luciano Álvarez, Panta Astiazarán, Andrés Azpiroz, Annabella Balduvino, Pablo Bielli, Graciela Bonfiglio, Oscar Bonino, Héctor Borgunder, Luciana Broquetas, María Carmen Botaqui, Liliana Brea, Nicolás Caamaño, Gustavo Caggiani, Jorge Caggiani, Luis Camnitzer, Inés Cash, Gustavo Castagnello, Lilián Castro, Maya Chiz, Tatiana Chiz, Alina del Castillo, Valentín Davoine, Héctor Delucchi, Estela Demicheri, Nora d'Oliveira, Sergio d'Oliveira, Nicolás Duffau, Eduardo Escarza, Andrés Fernández, Roberto Fernández Ibañez, Mirella Frangella, Ana Frega, Rodolfo Fuentes, Graciela García, Mariangella Giaimo, Javier González, María Eugenia Grau, Ignacio González, Javier González, Meliza Gutiérrez, Gabriela Hochmann, Claudio Invernizzi, Marcelo Isarrualde, Sylvia Julber, Julieta Keldjian, Benjamín Liberoff, Julio López, Isabel Mandello, Aldo Marchesi, Hugo Marinari, Mónica Maronna, Mario Marotta, Ana Martínez, Vania Markarian, Ana Mauad, Sergio Medina, Adriana Méndez, Diana Mines, Juan José Mugni, Sandra Nagel, José Antonio Navarrete, Mario Navarro, Cristina Oholeguy, Miguel Olivencia, Silvia Pérez Fernández, Enrique Poittevin, Paola Ponzoni, Carlos Porro, Cristina Pandikian, Esther Pailós, Solange Pastorino, Ruben Peña, Álvaro Percovich, Antonio Pereira, Raúl Perera, Enrique Pérez, Sofía Pi Legnani, William Read, Diego Rivero, Guillermo Robles, Ana María Rodríguez Ayçaguer, Ismael Samandú, José Luis Samandú, Fernanda Saravia, Mario Schettini, Roberto Schettini, Vera Sienra, Mariana Telechea, Julio Testoni, Georgina Torello, Juan Ángel Urruzola, Juan Antonio Varese, Francisco Vernazza, Jorge Vidart, Álvaro Zinno.

Aquelarre Escuela de Fotografía, Archivo General de la Nación, Archivo General de la Universidad, Archivo Histórico de Montevideo, Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, Biblioteca Jurídica de la Intendencia de Montevideo, Biblioteca Nacional, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Comisión Vecinal Pueblo Victoria, Cinemateca Uruguaya, Foto Club Uruguayo, Hemeroteca del Palacio Legislativo, Ministerio de Turismo, Museo del Carnaval, Museo de Historia Natural, Museo Nacional de Artes Visuales.

Índice

Introducción
Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno 11

Capítulo 1. Uruguay para propios y extraños. Fotografía, propaganda e identidad nacional (1929-1972)
Mauricio Bruno 16

Capítulo 2. La fotografía en el terreno del arte. Amateurismo y modernidad (1930-1967)
Alexandra Nóvoa 54

Capítulo 3. Entre la información y el entretenimiento. Fotografía y medios de comunicación en la sociedad de masas (1930-1966)
Mauricio Bruno 90

Capítulo 4. Capturar el conocimiento. Usos científicos de la fotografía y el cine en Uruguay (1945-1973)
Isabel Wschebor Pellegrino 134

Capítulo 5. Fotografía y vida familiar en el siglo XX (1930-1990)
Clara von Sanden 160

Capítulo 6. La fotografía periodística en tiempos de movilización social, autoritarismo y dictadura (1959-1985)
Magdalena Broquetas 198

Capítulo 7. 'Esto es Uruguay'. Fotografía y propaganda durante la dictadura civil-militar (1973-1983)
Mauricio Bruno 252

Capítulo 8. Hacia una fotografía contemporánea. La renovación del Foto Club Uruguayo y el surgimiento de la fotografía "de autor" (1966-1990)
Alexandra Nóvoa 288

Fuentes 329
Índice de imágenes 333

Anexos
I - Glosario 344
II - Línea de tiempo 346

Autores 355

Introducción

Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno

Ya es un lugar común decir que vivimos en un mundo saturado de imágenes. La repetición de esta fórmula parece advertirnos sobre la extensión de una conciencia en la sociedad acerca del carácter hipervisual del mundo contemporáneo. Pensamos, soñamos, definimos nuestra identidad y nuestro lugar en el mundo a partir de la relación que establecemos con múltiples relatos en cuya elaboración las imágenes fotográficas y sus descendientes –el cine, la televisión y otros formatos audiovisuales– juegan un rol cada vez más importante.

Sin embargo, esta conciencia parece haber definido una frontera demasiado estricta entre la era de la imagen digital y "el pasado", un corte abrupto entre un mundo que se recuerda equívocamente ajeno al poder performativo de la imagen y un presente que se cree sometido por los discursos visuales. Buscando acortar esa brecha, este libro tiene el fin de historizar el vínculo entre fotografía y sociedad en Uruguay durante buena parte del siglo XX. Es el resultado de un proyecto emprendido en el año 2009 por el Núcleo Interdisciplinario de Investigación y Preservación del Patrimonio Fotográfico, integrado por el Centro de Fotografía de Montevideo (CdF) y el Departamento de Historia del Uruguay de la Universidad de la República. Asimismo, forma parte de una línea de trabajo sobre la historia de la fotografía uruguaya que el CdF lleva adelante desde sus orígenes en el año 2002.

En el primer tomo de este trabajo estudiamos, para el período comprendido entre 1840 y 1930, a la fotografía como objeto, técnica de registro y medio de expresión, creada y producida por autores e instituciones con fines diversos.[1] La circulación de las imágenes fotográficas definió una potente cultura visual en el Uruguay del siglo XIX y comienzos del XX, de la cual formaron parte,

entre otros, símbolos identitarios de la cultura burguesa como el retrato familiar, reportajes de guerra encarados a la vez como empresas comerciales e insumos para la propaganda nacional, obras artísticas, registros científicos, medios de información y dispositivos de vigilancia y control social.

Este segundo volumen continúa el marco cronológico de esa investigación. Mantiene la preocupación por identificar usos, funciones, autores, productores y ámbitos de exhibición y consumo de la fotografía, teniendo en cuenta las características de la práctica fotográfica en cada contexto, las posibilidades expresivas y de comunicación que la tecnología disponible habilitó y los efectos políticos y culturales de su circulación.

Los ocho capítulos que componen este libro combinan los criterios cronológico y temático, presentando periodizaciones específicas en función de los asuntos estudiados. En términos generales, se corresponden con los ejes que guiaron la investigación que sustenta al libro y que creemos representativos de algunos de los espacios sociales atravesados por la fotografía en este período. En conjunto, no se proponen como artículos ligados por un tema general común sino como textos que en varios casos trabajan temas cruzados y se complementan. Estos diálogos y conexiones fueron indicados a través de notas que figuran al final de cada capítulo.

De acuerdo a estas pautas, los capítulos primero y séptimo abordan la construcción de un imaginario nacional acorde a los intereses del Estado (afirmación de la autoridad política, expansión de la economía, búsqueda de consenso social), relacionado con las ideas sobre la modernidad puestas en circulación desde los países centrales. La creación de imágenes con una dimensión autoral, en el marco de prácticas atravesadas por las artes plásticas, las ideologías políticas y los variados formatos de asociación y sociabilidad de los fotógrafos, entre 1930 y los inicios de la década de 1990, son objeto de análisis del segundo y octavo capítulo. El tercer capítulo se focaliza en la producción de relatos visuales como dispositivos de información y entretenimiento, llevada a cabo por los medios de comunicación de masas. El cuarto capítulo ofrece un panorama sobre el lugar de la fotografía y el cine en la investigación y la divulgación científica desde mediados del siglo XX. El capítulo quinto examina cuestiones vinculadas a la representación y la autorepresentación individual y familiar, indisociables del crecimiento del universo de usuarios de aparatos fotográficos y la popularización de una práctica que, aunque seguía sin alcanzar a todos los sectores sociales, profundizó su camino hacia la democratización. El sexto capítulo estudia las prácticas fotoperiodísticas desarrolladas, en un primer momento, en un contexto de intensa movilización social y autoritarismo gubernamental; y en una segunda etapa que se corresponde con la dictadura civil-militar.

Todos los capítulos fueron concebidos con la intención de visibilizar y analizar los múltiples usos sociales y políticos de la fotografía, sin descuidar la dimensión técnica que los condicionó, y procurando incorporar bibliografía actualizada que diera cuenta de los procesos sociales, políticos, económicos y culturales ocurridos en Uruguay durante el siglo XX. Aunque, evidentemente, el foco está puesto en la fotografía, el libro propone un modelo para la incorporción de las representaciones visuales al estudio de la historia. Por esta razón integra –y en ocasiones dialoga con– la historiografía de los diferentes períodos y temas tratados.

Por otra parte, debido a la universalidad de algunas de estas prácticas y a la similitud que presentaron en relación con otros contextos regionales, los capítulos incorporan bibliografía que estudia procesos semejantes o comparables en otros países. Estos textos fueron importantes no sólo a la hora de establecer posibles comparaciones –algo que está apenas esbozado y excede los propósitos del libro–, sino, fundamentalmente, para ampliar el universo de preguntas e hipótesis y enriquecer los tipos de fuentes documentales para aprehender aspectos tan diversos y poco estudiados.

En el glosario mínimo que figura al final del libro se pueden encontrar algunos términos específicos del campo fotográfico, que pueden resultar ajenos para el lector no especializado. Asimismo, se incluye una línea de tiempo muy panorámica que refleja la simultaneidad de los fenómenos analizados en los diferentes capítulos e inscribe el desarrollo de la fotografía local en un marco espacial global.

Demás está decir que este texto no pretende agotar el repertorio de usos y funciones de la fotografía en Uruguay durante el período abordado, ni ser exhaustivo en cuanto a autores, medios de prensa, establecimientos comerciales u organizaciones de otro tipo dedicadas a la fotografía. Más que ofrecer una síntesis de la historia de la fotografía uruguaya, la intención es aproximarse a ella con el espíritu del cartógrafo que busca enriquecer y crear nuevas referencias para conocer un terreno escasamente explorado. Tiene la aspiración, además, de que estas contribuciones sirvan como guías para futuras investigaciones que amplíen los temas tratados, definan otros y discutan con las ideas planteadas.

La historia de la fotografía en Uruguay ha sido muy poco estudiada. Si bien la investigación que dio origen a este libro retomó algunos pocos trabajos pioneros, como el de Juan Antonio Varese –quien además colaboró generosamente con nosotros evacuando consultas y facilitando el acceso a su biblioteca personal–, aún faltan abordajes monográficos que estudien en profundidad los múltiples problemas planteados por la producción y circulación de imágenes de naturaleza mecánica en la sociedad uruguaya.

Este vacío historiográfico nos obligó a organizar la investigación fundamentalmente sobre la base de fuentes primarias. Fue, por lo tanto, imprescindible realizar un extenso relevamiento de archivos de diferente naturaleza, muchas veces sin el apoyo de instrumentos de descripción adecuados y no siempre con la certeza de que en ellos pudiéramos encontrar los vestigios a través de los cuales seguir el rastro de la fotografía uruguaya. Por cierto, algunos de los archivos que, a priori, parecían más prometedores, terminaron resultando poco productivos para nuestro abordaje, al tiempo que otros, cuya importancia considerábamos lateral, nos proporcionaron documentación fundamental para abordar prácticas fotográficas hasta ahora inexploradas.

En el transcurso de la investigación se relevaron documentos ubicados en museos, bibliotecas y archivos públicos y privados. Entre las fuentes consultadas figuran numerosos diarios, revistas ilustradas, publicaciones periódicas de grupos y organizaciones culturales, gremiales o profesionales, documentación del gobierno municipal de Montevideo y documentación oficial de alcance nacional. Se examinó también documentación del gobierno universitario y se consultaron catálogos, folletos, volantes publicitarios y publicaciones de época especializadas en áreas conexas a la fotografía. Asimismo, se sistematizaron

y analizaron fuentes audiovisuales que comprenden fotos, películas y entrevistas.

En lo que refiere a nuestra metodología de trabajo cabe realizar una puntualización acerca de la modalidad que marcó la investigación a partir de las imágenes y la posterior incorporación de un pequeñísimo porcentaje de ellas en el libro. Como han señalado varios especialistas, el uso decorativo de las imágenes en algunos libros de historia por lo general trae aparejado un desperdicio de lo que pueden decirnos sobre el pasado. A contracorriente con esta tendencia, nuestra investigación incorporó a las imágenes como documentos históricos resultantes de prácticas sociales muy diversas. Partiendo de este supuesto, siguió una metodología que apunta a restituir su historicidad y a evitar lecturas ingenuas o desinformadas que, con frecuencia, redundan en usos arbitrarios y sesgados. Dependiendo del tema o del corpus fotográfico en cuestión, se examinaron series o fotografías únicas procurando desentrañar aspectos relativos a su contexto de producción (autor, institución o individuo que la encarga o financia, punto de vista, fecha y lugar de realización) y a la historia de su circulación y usos posteriores.[2] No siempre resultó sencillo responder a estas preguntas –o a todas ellas– puesto que para que las imágenes "hablen" en esta dirección resulta imprescindible el cruce con otras fuentes que las complementen o permitan su decodificación.

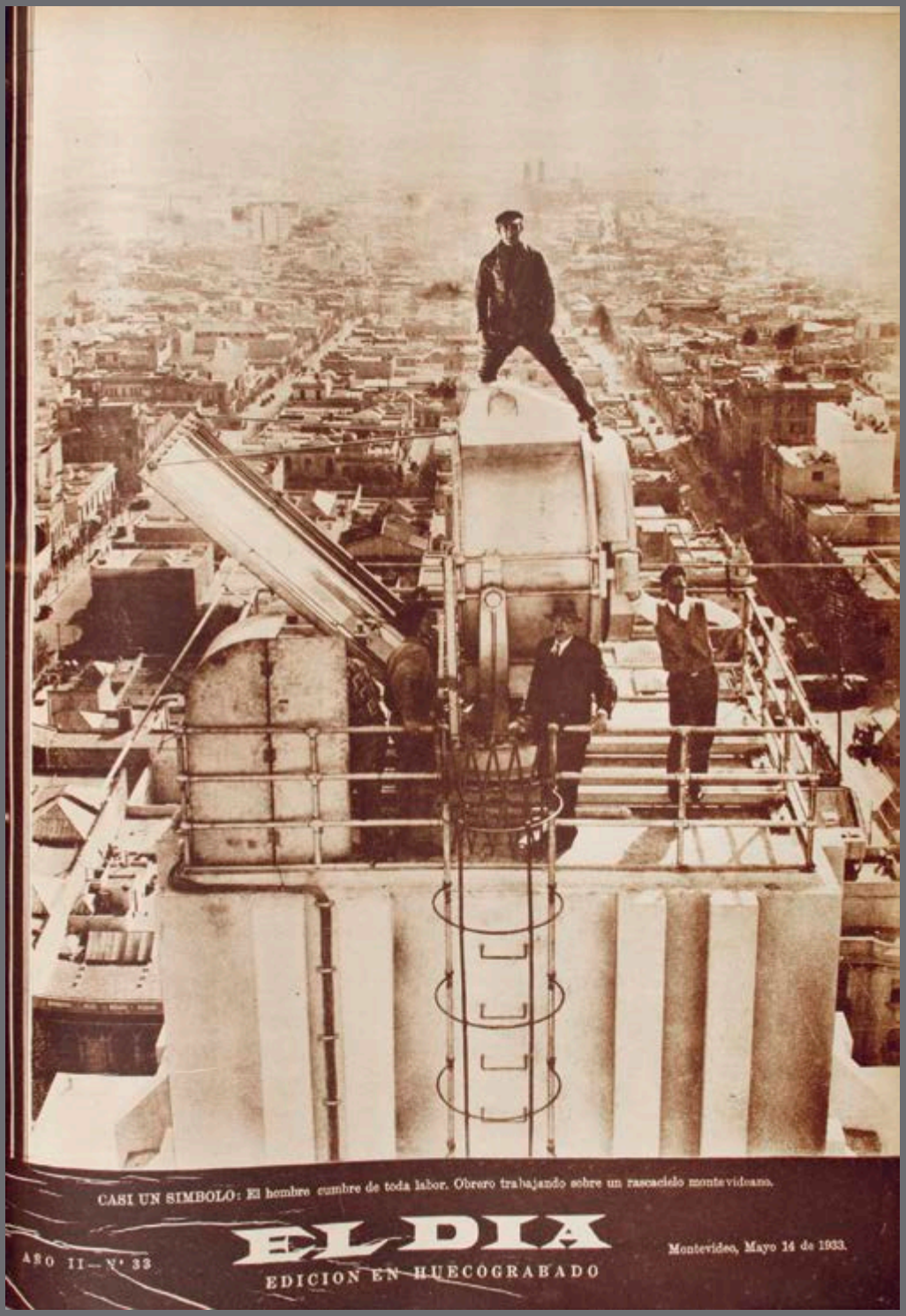
Así pues, las imágenes analizadas son el resultado del ejercicio de la fotografía en circunstancias variadas, se corresponden con distintos géneros fotográficos y presentan soportes diversos. Sin embargo, consideradas en conjunto, ofrecen una mirada global a la cultura visual contemporánea, permeada por el auge de los medios masivos de comunicación. Esta característica tan sobresaliente de la fotografía en la sociedad del siglo XX explica y justifica que este volumen contenga mayoritariamente reproducciones de prensa, publicaciones periódicas, libros, folletería y, a diferencia del primer tomo, no tantos ejemplos de originales fotográficos.

Hemos elaborado un listado específico de las imágenes publicadas, en el que se detalla procedencia y datos de archivo, siempre y cuando estos existan. Si bien se logró un producto final en el que las imágenes tienen un lugar destacado en cantidad, calidad de reproducción y tamaño, el proceso de selección de aquellas que serían publicadas no resultó sencillo y se organizó siguiendo un criterio de representatividad en relación con los temas y ejemplos desarrollados en los capítulos. El material gráfico del libro también está compuesto por reproducciones de anuncios o artefactos de diverso tipo que fueron incorporados para acercar al lector otras fuentes iconográficas o fuentes-objeto que, junto a los documentos escritos y orales, resultaron clave para construir esta historia.

En un trabajo de tan largo aliento todos los autores hemos contado con el apoyo y la buena disposición de muchas personas e instituciones que figuran en los agradecimientos que dan inicio al libro. Quisiéramos agradecer muy especialmente a la profesora Ana Frega por su valiosa y atenta lectura de un versión preliminar de los capítulos. Como integrante del núcleo interdisciplinario que enmarca este libro y con vasta experiencia en la incorporación de la iconografía a la investigación histórica, realizó comentarios y sugerencias que enriquecieron nuestra mirada y procuramos volcar en el texto. Desde luego, lo que allí se presenta es de entera responsabilidad de los autores.

Notas

1. Magdalena Broquetas (coord.), Mauricio Bruno, Clara von Sanden, Isabel Wschebor, *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1840-1930)*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011.
2. John Mraz y Boris Kossoy se destacan entre los historiadores que han desarrollado un método para el trabajo con las fotografías como fuentes primarias de la investigación histórica. Véase: John Mraz, "Ver fotografias históricamente. Una mirada mexicana", en John Mraz y Ana Mauad (coord.), *Fotografía e Historia en América Latina*, Montevideo, CdF Ediciones, 2015, pp. 13-51 y Boris Kossoy, *Fotografía e Historia*, Buenos Aires, La Marca, 2001. Para considerar a la fotografía en el universo más amplio de las representaciones visuales, véase también: Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.



1. "*Obrero trabajando sobre un rascacielo montevideano*". Azotea del Palacio Díaz, Montevideo. Mayo de 1935.

Los fotógrafos que registraron Montevideo durante los años treinta pusieron en práctica códigos visuales forjados en Europa y Estados Unidos, a los que accedieron mediante el consumo de las revistas ilustradas de esos países y de la prensa uruguaya que publicaba imágenes internacionales. Esta fotografía puede vincularse con las imágenes dedicadas a mostrar la gran renovación arquitectónica producida en Nueva York por esos años, por ejemplo *"Almuerzo sobre un rascacielos"*, tomada por Charles Ebbets el 20 de setiembre de 1932, durante la construcción del Rockefeller Center. El suplemento dominical de *El Día* solía publicar esas fotografías, que representaban un espejo idealizado de la renovación arquitectónica y urbanística de Montevideo.

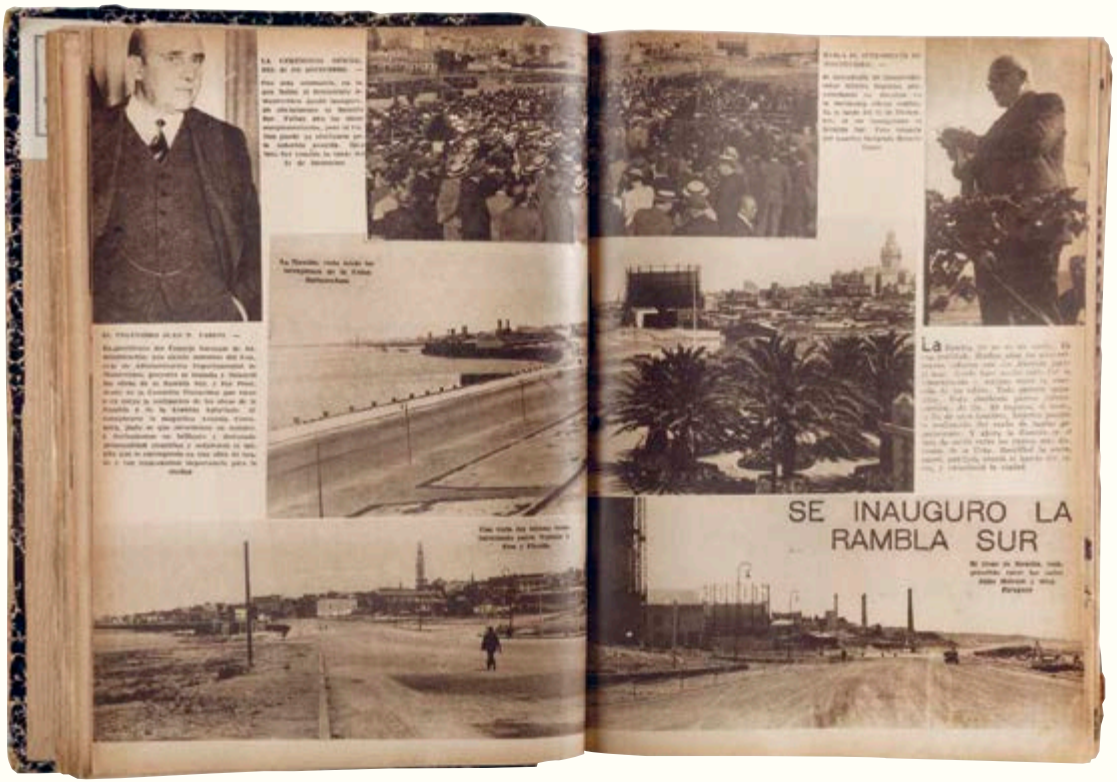
1. Uruguay para propios y extraños
Fotografía, propaganda e identidad nacional (1929-1972)

Mauricio Bruno

El 31 de diciembre de 1935 se inauguró la Rambla Sur de Montevideo. La construcción, que llevó doce años de trabajo, transformó la franja costera de la ciudad y permitió a las autoridades municipales modernizarla y eliminar las zonas asociadas a la prostitución y la pobreza.[1]

Algunos días después la revista *Mundo Uruguayo* publicó un reportaje sobre la inauguración de la rambla. La revista incluyó fotografías del nuevo espacio público y del intendente de Montevideo, Alberto Dagnino, pronunciando un discurso durante la inauguración, así como sendos primeros planos de él y del ingeniero Juan Pedro Fabini –autor del proyecto–, los dos hombres que simbolizaban la realización de la obra. La cobertura resume un procedimiento de construcción de imagen del país que el Estado, en relación con medios de comunicación privados, promovió con fuerza durante el segundo tercio del siglo XX; las fotografías mostraban al pueblo unido tras su líder (un varón de mediana edad) y al resultado de esa comunión nacional, o sea, el espacio público y la sociedad modificados, mejorados, por los sueños y el trabajo de los uruguayos. La rambla, según resumía *Mundo Uruguayo*, había sido durante mucho tiempo *"la obsesión de los ediles"*. *"Todo parecía imposible"*, continuaba el artículo, pero al final *"el impulso, el tesón, la fe de unos hombres, hicieron posible la realización del sueño"* y el resultado de todo ello era una obra que *"rectificó la costa, saneó, purificó, abatió el barrio del vicio, y embelleció la ciudad"*.[2]

Para comienzos de la década de 1930 ya era habitual el uso de la fotografía como medio de propaganda estatal. Desde mediados del siglo XIX los estudios fotográficos ofrecían colecciones de *"vistas del país"* o álbumes fotográficos que mostraban los lugares más bellos de Montevideo. Estos productos



2. *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 9 de enero de 1936.

eran ofrecidos a los viajeros como potenciales regalos para sus familias o amistades. A fines del siglo XIX, la mejora en los procesos de impresión fotomecánica permitió la paulatina inclusión de fotografías en medios de prensa y tarjetas postales. Entonces los jerarcas estatales se convencieron de la conveniencia de contar con un flujo permanente de imágenes que contribuyera a la construcción de una imagen positiva del país. Para ello, primero, el Estado contrató fotógrafos particulares y realizó convenios con asociaciones de fotógrafos aficionados; más adelante, desarrolló sus propias oficinas de producción fotográfica. De esta manera, por la ilusión de verdad que transmitía, la fotografía se transformó en una herramienta fundamental tanto para mostrar en el exterior los "progresos" de Uruguay como para extender entre los ciudadanos uruguayos un sentimiento de comunidad nacional, rol que cumplió con particular importancia durante la década de 1920.[3]

Paralelamente, el lento desarrollo de la industria turística en el país, desde fines del siglo XIX, impulsó la producción de fotografía de propaganda turística. Si bien este tipo de imágenes tenía el fin expreso de atraer

forasteros y de promover la circulación interna de los uruguayos con fines de consumo y esparcimiento, sus temas y sus miradas las hicieron formar parte, inevitablemente, del relato del Estado nación.

Este capítulo analiza el rol de las imágenes fotográficas (fijas y en movimiento) en la construcción de un imaginario positivo sobre el país entre 1929 y 1972. Para ello examinaremos la creación, los cometidos y las actividades de algunos organismos que produjeron este tipo de propaganda –como la Comisión Nacional de Turismo (CNDT) y la Oficina de Propaganda e Informaciones Montevideo– en relación con el funcionamiento de los medios de comunicación privados que pusieron en circulación las imágenes.

Montevideo. Tradición, progreso y modernidad (1929-1945)

Desde 1915 la Oficina de Propaganda e Informaciones y la Comisión de Fiestas del gobierno municipal de Montevideo trabajaban coordinadamente en la producción y difusión de imágenes de la ciudad. Su finalidad era difundir la obra del gobierno mediante la ilustración de publicaciones de promoción turística.

Las fotografías producidas por estas dependencias buscaban mostrar la belleza, el orden y el progreso del país, así como la homogeneidad del pueblo uruguayo y su identificación con la democracia política y el Estado nación.

Las imágenes circulaban dentro de fronteras en tanto espejos que mostraban a la ciudadanía una imagen positiva de sí misma, pero también lo hacían en el exterior. En setiembre de 1930 la Comisión de Fiestas aprobó la confección de un "*álbum con vistas de edificios y lugares del Uruguay de destacado valor histórico o pintoresco*", acompañadas de "*leyendas encomendadas a literatos de renombre*". El álbum se denominaría *El Uruguay y sus bellezas* y se repartiría fuera del país. En diciembre de ese año se imprimieron cien ejemplares con el fin de obsequiar a las delegaciones extranjeras que visitaban Uruguay con motivo de los festejos del centenario de la primera Constitución.[4]

Al mismo tiempo, esta oficina habitualmente proveía imágenes a diplomáticos uruguayos que participaban de misiones oficiales fuera del país. En junio de 1930 el cónsul uruguayo en Brasil, Mario Gil, solicitó fotografías, folletos y revistas con el fin de fomentar el turismo hacia Uruguay. Ese mismo mes, la oficina envió fotografías a la empresa O. Mallo,

3. Inauguración del Estadio Centenario. 18 de julio de 1930. La Oficina de Propaganda e Informaciones del gobierno de Montevideo producía imágenes que celebraban los éxitos del Uruguay.

El Estado y la fotografía

Durante la primera mitad del siglo XX varios organismos estatales desarrollaron servicios de producción fotográfica. La Oficina de Informaciones de Montevideo y la División Fotocinematográfica del Ministerio de Instrucción Pública e Instrucción Social fueron dos lugares clave para la producción y difusión de imágenes de propaganda.

En 1915 el gobierno departamental de Montevideo creó un laboratorio fotográfico dentro de la Oficina de Informaciones y contrató a Isidoro Damonte para que se hiciera cargo de su funcionamiento. Al año siguiente, el fotógrafo Carlos Ángel Carmona comenzó a hacer trabajos puntuales para la Comisión Municipal de Fiestas; tres años después fue incorporado como fotógrafo estable de la Oficina de Informaciones. El trabajo de estos fotógrafos fue el inicio de un archivo fotográfico compuesto por aproximadamente treinta mil imágenes, que abarca el período 1860-1990 y que actualmente conserva el Centro de Fotografía.

La Oficina de Informaciones –que a partir de la década de 1930 incorporó el término *"propaganda"* a su denominación institucional– producía imágenes de promoción institucional y turística de Montevideo. Esto explica que la mayoría de las fotografías tomadas entre 1915 y 1945 aproximadamente –su período de mayor actividad– se concentre en los lugares y actividades que servían para ilustrar la belleza y la modernidad del país: renovación arquitectónica y construcción de obras de infraestructura, uso de espacios de públicos por parte de las clases media y alta, actividades deportivas, visitas de autoridades políticas extranjeras y concentraciones masivas relacionadas con celebraciones estatales; también explica la relativa ausencia de imágenes centradas en los barrios y sectores populares.

Las fotografías de la oficina eran vendidas en formato de tarjetas postales; a mediados de la década de 1930 el tiraje de esas tarjetas era de aproximadamente treinta mil al año.

Esta oficina también reproducía *"fotografías del Montevideo antiguo"* cedidas por particulares. Por eso el archivo que generó cuenta con fotografías que se remontan a 1860. Como sostenía una publicación promocional del año 1937, en esas imágenes *"puede observarse el desarrollo edilicio de nuestra ciudad desde la época de la colonia hasta nuestros días. Con una gran paciencia y amplios conocimientos en la materia el encargado de esta sección ha logrado formar un conjunto tal de esas fotografías que creemos no tenga igual en nuestro medio, tanto por la calidad y estado de conservación de los negativos como también por su variedad y su valor evocativo"*.

Por otra parte, en 1912 el Ministerio de Industria creó una Oficina de Exposición, cuya tarea sería *"hacer conocer al país en el exterior"*. En 1920 la oficina pasó a formar parte del Ministerio de Relaciones Exteriores; en 1935 se transformó en Sección Fotocinematográfica y pasó a depender del Ministerio de Instrucción Pública.

Sus primeros fotógrafos fueron Isidoro Damonte y Rómulo Rossi, quienes se encargaron a partir de 1915 de llevar a cabo todos los encargos fotográficos solicitados por dependencias estatales que no contaran con laboratorio propio. Ese trabajo conformó un archivo –actualmente custodiado por el Sodre– de más de cien mil fotografías. En 1929, tras un viaje de Damonte a Europa con el fin de estudiar producción cinematográfica, la institución creó una *"Sección Biógrafo"*, que a partir de entonces realizó películas educativas y documentales de propaganda propias y asistió técnicamente a producciones llevadas a cabo por compañías internacionales.

[Clara von Sanden, "La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior", en Magdalena Broquetas (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011 , pp. 208-211; Libro de Actas de la Junta Económico Administrativa, 15 de setiembre de 1915; Legajo de la actividad municipal de Carlos Ángel Carmona; Reclamo presentado por Aurelio Pastori, en representación de Ciensur S.A. y Emelco Uruguaya S.A., ante el ministro de Instrucción Pública, Óscar Secco Ellauri. Archivo General de la Nación. Fondo Ministerio de Instrucción Pública, Caja 460, Carpeta 3775; "El servicio fotocinematográfico. Un taller que espera una oportunidad y una ayuda", *Mundo Uruguayo*, 3 de abril de 1941, pp. 8-9, 83; "Está fijada la vida del país en la fotocinematografía del Ministerio de Instrucción Pública", *Mundo Uruguayo*, 16 de setiembre de 1954, pp. 8-9, 19; *La labor municipal en el progreso del país. Montevideo. 1933-1937*, Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo, 1937].

de Brasil, que estaba preparando la edición de una serie de publicaciones extraordinarias dedicadas a celebrar el centenario del Estado uruguayo. Por otra parte, también obsequiaban fotografías a autoridades o personalidades extranjeras de paso por Montevideo y a uruguayos que participaban de conferencias o congresos en el exterior.[5]

Pese a que la Oficina de Propaganda e Informaciones tenía sus propios fotógrafos, las autoridades municipales también compraban imágenes a fotógrafos particulares, pensando en proyectos puntuales o buscando apuntalar aspectos de la ciudad no contemplados en su archivo.

En enero de 1929 el Concejo de Administración de Montevideo hizo un llamado para adquirir fotografías *"de carácter artístico sobre los diversos motivos de Montevideo, sus playas, paseos, etc."*, con la finalidad de participar del *Libro de oro iberoamericano*, catálogo oficial de la Exposición Internacional de Sevilla que se llevaría a cabo entre mayo de ese año y junio del siguiente. En marzo de 1930 el Concejo compró veintisiete negativos de gelatina y plata sobre vidrio ofrecidos por Antonio Duró, con el fin de *"completar la colección que se posee"*. En setiembre de ese año adquirió ochenta y cinco fotografías aéreas de Montevideo y sus alrededores, ofrecidas por la empresa Aerofoto Montevideo, a la cual ya se le habían comprado imágenes. Esas fotografías fueron utilizadas para confeccionar *"colecciones de postales en álbumes de tamaño grande"* mediante la técnica del huecograbado.[6]

Otro medio utilizado por el Concejo de Administración para obtener imágenes de Montevideo fue la organización de concursos fotográficos. En febrero de 1929, el concejal César Batlle Pacheco propuso organizar un concurso y una exposición anual de *"arte fotográfico"* durante los primeros días de la temporada veraniega, cuyos temas deberían ser *"asuntos de la ciudad o de las zonas rurales"*. La exposición se llevaría a cabo en salones de los hoteles municipales; de esta forma, la fotografía sería a la vez un medio de promoción y un atractivo turístico. Las imágenes premiadas pasarían a ser propiedad del municipio y en todas las publicaciones en que fueran incluidas se dejaría constancia del premio obtenido y del nombre del autor.[7]

4. Vista aérea de la Ciudad Vieja de Montevideo. Año 1936.

La función propagandística de las imágenes producidas por las dependencias municipales explica en gran medida sus puntos de vista y la selección de lugares, actividades y personas representadas. Puesto que sus fines principales eran estimular el turismo y celebrar la nación, aquellos aspectos de

5. Librillo de propaganda turística editado por la Intendencia de Montevideo en 1938.

Montevideo turístico

La Oficina de Propaganda e Informaciones editaba folletos, librillos y álbumes fotográficos de promoción turística. Casi todas sus imágenes eran de Montevideo y mostraban playas, parques, hoteles, monumentos, obras arquitectónicas y de infraestructura, aunque también incluían imágenes de otros balnearios del país, como Piriápolis, Punta del Este y Atlántida. Algunos librillos incluían publicidad y era habitual que varios avisos fueran de laboratorios fotográficos (Pablo Ferrando, Barthe & Esteban S. Ltda., Agfa, Óptica Los Andes). También incluían información acerca de trámites migratorios, atracciones turísticas, alojamiento, tarifas de servicios y transporte público.

Montevideo era calificada en estos folletos como *"la ciudad turística de América"*, un lugar conectado con el mundo a través de rutas marítimas, aéreas y terrestres, que proporcionaba lo necesario para *"restaurar el cuerpo y el espíritu de las fatigas que produce la actividad de la vida moderna"*. La ciudad era *"excepcional"*, tenía lo necesario para entusiasmar *"al visitante y retenerlo en su seno, haciéndole inolvidable su estadía, brindándole las comodidades y los adelantos de urbe modernísima y el encanto de una ciudad de belleza incomparable"*.

[Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones, *Turismo 1938-1939*, Intendencia Municipal de Montevideo, Montevideo, 1938; Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones, *Informaciones para los turistas*, Intendencia Municipal de Montevideo, Montevideo, 1939; Oficina de Propaganda e Informaciones, Álbum fotográfico sin título, Intendencia Municipal de Montevideo, Montevideo, Década de 1940].

Montevideo que no eran considerados atractivos o motivos de orgullo, como los barrios o las personas provenientes de los sectores populares, casi no eran representados, salvo cuando aparecían como sujetos secundarios de imágenes que tenían por fin mostrar el progreso y la modernidad de la ciudad. Los fotógrafos se concentraban en lugares y actividades frecuentadas por las clases medias y altas, como las playas, los parques, las plazas, los balnearios, las calles céntricas y los establecimientos deportivos (el Estadio Centenario, el Hipódromo de Maroñas, las regatas en el Río de la Plata), así como en las obras de infraestructura impulsadas por el gobierno municipal.

Sin embargo, la producción de este tipo de discursos visuales no se limitó a las autoridades y las dependencias municipales. En la década de 1920 algunos medios de prensa habían dado un salto de calidad en la producción y divulgación de fotografías. Gracias a ello, ofrecían al Estado la posibilidad de mejorar la circulación de las imágenes celebratorias.[8]

Esto se puede apreciar claramente en los medios de circulación masiva –como *Mundo Uruguayo*– y mucho más en aquellos estrechamente relacionados con los jerarcas estatales por motivos ideológicos o administrativos. Tal fue el caso del diario *El Día*, cuyo director, César Batlle Pacheco, era también, a comienzos de la década de 1930, miembro del Concejo de Administración de Montevideo. Esta doble pertenencia puede ser una de las razones por las cuales en las páginas del suplemento dominical de ese diario, donde la fotografía ocupaba un lugar destacado al punto de llegar a ocupar páginas enteras sin texto, se publicaran habitualmente fotorreportajes que elogiaban las obras llevadas a cabo por el gobierno municipal. Tener en cuenta estas coincidencias es importante para pensar los límites borrosos entre lo público y lo privado, lo comercial y lo político, en cuanto a la producción y circulación de imágenes de propaganda.[9]

La selección del punto de vista era clave para la construcción de estas fotografías. Las vistas aéreas ofrecían la posibilidad de mostrar la ciudad desde lugares inéditos para los ciudadanos comunes y corrientes y, además, de resaltar los edificios y las obras públicas que eran signo del progreso de la ciudad. Algunas de las fotografías aéreas utilizadas por *El Día* son muy similares a las producidas o adquiridas por la Oficina de Propaganda e Informaciones. Es probable que las empresas que producían estas imágenes proveyeran tanto a las autoridades municipales como a los medios de prensa, aunque también cabe la posibilidad de que estos solicitaran las

6. Los sectores populares están sub representados en las fotografías producidas por la Oficina de Propaganda e Informaciones, ya que el fin de su trabajo fotográfico era mostrar una ciudad exitosa, pujante, cuya población tenía un nivel de vida supuestamente acorde al de las metrópolis europeas. Como en el caso de esta imagen, realizada durante la construcción de la Rambla Sur, los trabajadores aparecían cuando su presencia se enmarcaba en el desarrollo de obras de infraestructura de vocación moderna.

7. El desarrollo de empresas de *"aerofotografía"*, a fines de la década del veinte, permitió a las revistas ilustradas incluir imágenes de la ciudad tomadas con puntos de vista inéditos o poco habituales para los lectores.

imágenes en préstamo a las autoridades municipales y que estas las dieran gratuitamente como forma de facilitar su circulación.

Un ejemplo de este tipo de imágenes es "*Vistas aéreas de Montevideo*", una composición gráfica publicada en el suplemento dominical de *El Día* el 2 de junio de 1935 gracias al "*concurso gentil*" del aviador A. R. Bértola. La nota ofrecía siete fotografías de diversos aspectos de la ciudad; tres de ellas, aprovechando la próxima finalización de la construcción de la Rambla Sur, mostraban detalles de la obra. Los textos que las acompañaban indicaban el punto exacto de la ciudad representado por las imágenes ("*el edificio que se advierte en primer término es el Parque Hotel*", por ejemplo), como forma de ubicar puntos de vista a los cuales los lectores no estaban acostumbrados. También se incluían consideraciones acerca del carácter civilizador de la obra: de una "*vista general de la Rambla Sur*" se destacaba el espacio "*ganado*" al mar, anteriormente ocupado por la playa Santa Ana y por "*los basureros, convertido* [ahora] *en un magnífico paseo*". La composición gráfica de la nota estaba pensada para resaltar sus contenidos: la página estaba atravesada diagonalmente por una fotografía de la Diagonal Agraciada (actual Avenida del Libertador), otra de las importantes obras de infraestructura realizadas en Montevideo por aquellos años. El texto que acompañaba esa imagen resaltaba

8. El diario *El Día* se ocupó habitualmente de mostrar la transformación de la capital, en tanto símbolo de la pujanza de los uruguayos.

que el *"pensamiento, estudio, financiación y los trabajos iniciales"* de la obra eran fruto del gobierno municipal. Además, a tono con el discurso sanitarista de la época, señalaba que la Diagonal venía a *"tajar"* (o sea, a producir un corte, una herida) *"la vieja y antihigiénica edificación que ha atravesado* [...] *con infinitos beneficios más, de todo orden"*. Algunos años después el mismo suplemento ofreció un reportaje fotográfico exclusivamente centrado en la Diagonal, con tomas aéreas de la firma Caruso, que buscaban resaltar la magnitud de esta *"obra batllista"*.[10]

Por otra parte, la proliferación de edificios y de otras construcciones de alturas inusitadas para lo que los uruguayos estaban acostumbrados –como los palacios Salvo, Lapido y Díaz, el edificio Santiago de Chile y el Obelisco a los Constituyentes de 1830, todos construidos entre 1928 y 1938– ofreció a los fotógrafos no sólo puntos de vista novedosos desde los cuales mirar la ciudad y atraer nuevos lectores/espectadores, sino también la posibilidad de materializar la modernidad de Montevideo en imágenes de sus *"rascacielos"*. En 1935 el suplemento dominical de *El Día* publicó un reportaje titulado *"Perspectivas*

El "rascacielos" como símbolo de la modernidad uruguaya

"El Palacio Salvo viene a representar –aunque en miniatura– algo así como para los norteamericanos el Empire State Building, mole de casi 90 pisos, enclavada en el centro de Nueva York. Los yanquis esperan también el día en que el mismo espíritu de empresa que permitió la realización de cosas que parecían imposibles hasta hace poco tiempo, haga tangible el fantástico proyecto de vivir más lejos de la tierra. Construido en una época en que su realización pareció una quimera, el Palacio Salvo se alzó como un monumento al esfuerzo y al progreso. Por eso, aun cuando sea superado en altura, seguirá siendo por mucho tiempo uno de los símbolos de nuestra pujante ciudad".

"El Palacio Salvo sigue siendo el mirador del progreso montevideano", *Mundo Uruguayo*, 18 de diciembre de 1947, pp. 14-15.

de la ciudad", aprovechando el punto de vista inédito que ofrecían los andamios de la construcción del Obelisco. Una de las imágenes mostraba al *"arriesgado fotógrafo"* subido a lo más alto de la estructura: *"Difícilmente volverá a presentarse la ocasión de sacar con tales perspectivas fotografías como las que ofrecemos en esta página. Esto le da un valor singular a la nota gráfica"*. Dos años antes, la azotea del edificio Santiago de Chile había servido como excusa para mostrar *"puntos de* vista *y perspectivas doblemente interesantes por nuevas y por bellas"*; una de ellas daba cuenta del contraste entre el palacio Díaz y la edificación circundante de la calle Ejido, *"pobrísima* [...] *como un rancherío"*. Pero tal vez la muestra más significativa de esta práctica sea la tapa de la edición del 14 de mayo de 1933: sobre uno de los puntos más altos del palacio Díaz se veía a un obrero; estaba parado, en actitud relajada, sin tomar ningún recaudo en cuestiones de seguridad, mirando de frente a la cámara. A

9. Suplemento dominical del diario *El Día*. Montevideo, 7 de junio de 1936.

sus pies, la ciudad: *"Casi un símbolo: el hombre cumbre de toda labor. Obrero trabajando sobre un rascacielo montevideano"*.[11]

Otra de las prácticas habituales mediante las cuales *El Día* certificó *"los adelantos"* de la capital del país fue ofrecer reportajes contrastantes acerca del aspecto pasado y presente de Montevideo, enfatizando, mediante pies de foto sobrecargados de valoraciones, las mejoras sustanciales que las fotos supuestamente evidenciaban. Uno de estos reportajes, publicado en junio de 1936, ofrecía doce imágenes del *"ayer"* y el *"ahora"* de la plaza Cagancha, el ombú de bulevar España, la esquina de las calles Sarandí y Juan Carlos Gómez y de los servicios de transporte público capitalinos. Las imágenes del "ahora" eran tomas en contrapicado de enormes edificios y vehículos modernos; el punto de vista de las del "ayer" no era muy diferente, pero los textos que las acompañaba construían la diferencia. Así, en el pasado, la esquina de 18 de Julio y Caiguá tenía *"aspecto colonial"*; sobre la plaza Cagancha había *"tugurios infectos"*; el ombú de Pocitos estaba *"desolado"*; en la esquina de Sarandí y Juan Carlos Gómez (zona central de la ciudad) había una *"casucha antigua"*; y el transporte público era *"lento, sucio e irregular"*. Pero en 1936 todo había cambiado: el transporte era *"rápido, elegante, preciso en el horario"*; el ombú era *"el eje de una elegante barriada"*; y sobre la plaza Cagancha se levantaba el palacio Jackson, expresión del *"mayor adelanto edilicio"*. En otras fotografías el progreso se consideraba tan evidente que no era necesario resaltarlo en palabras.[12]

En algunos casos, las imágenes del pasado servían para evocar una doble sensación: tanto nostalgia por un Uruguay desaparecido e irrecuperable, como orgullo por el progreso que esa falta representaba. Una fotografía de la demolición de los edificios linderos a la catedral de Montevideo, de aproximadamente fines del siglo XIX, mostraba sin querer las líneas del *"teléfono antiguo, cantor de la canción de las tormentas, con sus inefables señoritas; eso no lo verán los que vengan tras de nosotros... para su gloria"*. Y no lo verían a causa del *"progreso galopante"* de la ciudad.[13]

La fotografía conmemorativa

1930: el centenario de la nación

Las imágenes promovidas por el Estado no fueron sólo aquellas que servían para celebrar la modernidad del Uruguay contemporáneo. También existieron otras al servicio de una memoria nacionalista que encontró en el pasado los hitos y los valores constitutivos del país.

El 18 de julio de 1930 Uruguay celebró el centenario de la jura de su primera Constitución. La fecha –que no estuvo exenta de disputas políticas acerca de su significado[14]– funcionó como una nueva oportunidad para celebrar la fundación del Estado, tal y como había sucedido con los centenarios de la Declaratoria de Independencia en 1925 y de la Batalla de Las Piedras en 1911.

La Oficina de Propaganda e Informaciones y la Comisión de Fiestas de Montevideo tuvieron un rol importante en la visibilización de los diferentes rituales que se realizaron como parte de las celebraciones: concentraciones públicas en diferentes espacios de la ciudad, calles decoradas e iluminadas especialmente para la ocasión, desfiles militares e incluso la propia organización del Campeonato Mundial de Fútbol en el recientemente inaugurado Estadio Centenario, fueron registrados por los fotógrafos municipales, quienes

10. Los aniversarios nacionales fueron un escenario ideal para la producción de imágenes celebratorias del Estado y la sociedad uruguaya.

también realizaron reportajes en otras partes del país, por ejemplo del izamiento de la bandera nacional en el Cerro de las Ánimas en el departamento de Maldonado.

Estas fotografías, en diálogo con las imágenes del pasado conservadas en el archivo de la Oficina de Propaganda e Informaciones, fueron utilizadas por escuelas y liceos públicos de Montevideo y el resto del país como soportes de un relato sobre el derrotero de la nación uruguaya. Durante los meses previos a las celebraciones de julio de 1930, la oficina recibió numerosas solicitudes de imágenes *"antiguas"* por parte de instituciones educativas que, en ellas, buscaban símbolos de la identidad y la conciencia nacional. Tenían por fin *"despertar el amor patrio en los educandos"*, pero también servían para contrastar, en diálogo con las fotos contemporáneas, pasado y presente, y ofre-

cer pruebas gráficas del carácter evolutivo de la historia nacional. Tres días antes del 18 de julio de 1930, el Concejo de Administración de Montevideo señaló la necesidad de limitar este tipo de entregas, teniendo en cuenta el elevado número de pedidos.[15]

Otra iniciativa conmemorativa llevada a cabo por esos días fue un número especial de la revista *Mundo Uruguayo*, que incluyó más de ochenta páginas ilustradas y doscientas de texto. Las fotografías de ese número sintetizaban las principales ideas fuerza que según los editores constituían al Estado-nación: mostraban un sistema político sólido y maduro a través de retratos de todos los presidentes de la historia del país y vistas de los edificios que albergaban las instituciones republicanas, con énfasis en el Palacio Legislativo; enfatizaban el progreso edilicio e infraestructural de Montevideo; celebraban el elevado nivel cultural de la población uruguaya mediante imágenes de la Biblioteca Nacional y de *"figuras descollantes de la literatura uruguaya"*; y destacaban las victorias de la selección de fútbol como símbolos de la pujanza del país.[16]

La construcción del prócer: entre el "país modelo" y la crisis

En 1950 el Estado conmemoró el centenario de la muerte de José Gervasio Artigas. La fecha sirvió para fortalecer el sentimiento de comunidad nacional entre la población uruguaya, en un contexto de gran optimismo sobre el futuro del país, que vivía un período de prosperidad económica traducido en el famoso eslogan "como el Uruguay no hay".[17]

Los medios de prensa siguieron de cerca y fotografiaron las celebraciones. El 22 de setiembre de 1950 la urna con los restos de Artigas fue retirada del Panteón Nacional y trasladada hacia el Obelisco a los Constituyentes de 1830, acompañada por un gran desfile popular. El diario *La Mañana* presentó una composición con trece fotografías del evento. La mayoría de las imágenes eran tomas en perspectiva del público participante y vistas de los militares que custodiaban el traslado de la urna. Cada una de las fotografías estaba referenciada a un texto mediante un número colocado en el ángulo inferior derecho. Los textos cumplían la función de adjetivar las fotografías, otorgándoles un carácter solemne que por sí mismas no podían tener: las cenizas eran *"veneradas"*; el público era *"inmenso"* y presenciaba el acto con *"fervor patriótico"*; el pueblo y el ejército aparecían *"confundidos"*, como si fueran uno solo, *"rodeando al patriarca"*; el evento en sí, descrito alternativamente como *"homenaje"* y como *"espectáculo"* –lo cual daba cuenta de su función como ámbito para la producción de imágenes– era *"tocante"* e *"imponente"*. Al día siguiente se realizó un desfile de fuerzas militares uruguayas y extranjeras por el bulevar Artigas. *La Mañana* volvió a presentar una composición de imágenes que ocupó un espacio de página mucho mayor que el del texto, pero que de todas formas le resultó insuficiente para dar cuenta de la magnitud de la celebración: *"Fue extraordinaria la concurrencia del público, pudiéndose apreciar aquí algunas perspectivas parciales que resultan poco elocuentes para dar idea de la muchedumbre que marginó el bulevar Artigas"*.[18]

Catorce años después se conmemoró el bicentenario del nacimiento del prócer. El contexto era diferente al de 1950. Varios años de estancamiento económico, sumados al recrudecimiento de los efectos de la Guerra Fría en la región, así como a una conflictividad social

en aumento, habían ambientado el surgimiento de lecturas desafiantes desde la izquierda política acerca del relato nacional.[19]

El acto más importante se llevó a cabo el 19 de junio de 1964 en Montevideo. La cobertura que hizo de ellos el diario *El Día* refleja la disputa por los sentidos de la conmemoración. Según el diario, los protagonistas fueron *"la juventud"* y las fuerzas armadas. Si bien muchas de las imágenes daban cuenta del carácter altamente protocolar de las actividades –filas de alumnos escolares y liceales, marchas militares–, el texto sostenía que *"no hubo en ninguna de esas instancias esa espectacularidad regimentada propia de los sistemas totalitarios"*, en clara referencia al imaginario promovido por los países del bloque comunista. Por el contrario, el pueblo se había volcado a las calles *"en espontánea manifestación"*, lo cual era subrayado por el carácter *"esencialmente popular y democrático del homenaje"*.[20]

Dos fotografías de esa nota son un ejemplo de la forma en que los medios cercanos al Estado disputaron sentidos sobre la nación con las ideas alternativas que las izquierdas divulgaban en los años sesenta. Una de ellas mostraba *"el rostro de la juventud uruguaya"* a través de un primer plano de un grupo de alumnos liceales en la Plaza Independencia. Los jóvenes se veían correctamente formados y uniformados: según se describía al pie de la imagen, estaban recogiendo inspiración para su futuro y el de la patria *"de las virtudes e ideales de Artigas"* materializadas en el monumento de bronce ubicado en el centro de la plaza. El mensaje sugería que la juventud uruguaya no sucumbiría ante la manipulación ideológica de los grupos de izquierda, práctica que tanto *El Día* como otros medios anticomunistas denunciaban corrientemente a comienzos de los años sesenta. La segunda fotografía apuntaba a construir una idea de pobreza digna, despojada de aristas críticas para con la nacionalidad oriental. Una niña, cuya vestimenta de *"gala máxima"* era *"la humilde alpargata"* –lo cual indicaba su pobreza, puesto que el acto se celebraba en una fría mañana de fines del otoño–, ofrendaba un ramo de flores al prócer, junto con *"una mirada tímida, tierna, admirada, que no necesita comentario"*.[21]

La consolidación del país turístico. 1933-1970

A fines de la década de 1920 algunos actores vinculados al turismo comenzaron a insistir en la necesidad de crear un organismo nacional destinado a estimular la llegada de viajeros a Uruguay. Hasta entonces sólo habían existido emprendimientos aislados, públicos y privados, concentrados en promover Montevideo como sede de pequeños balnearios. Sin embargo, durante la segunda y la tercera década del siglo XX el desarrollo de obras de infraestructura (nuevos y modernos hoteles

El viaje se masifica

"Cuanto más se empequeñece el mundo gracias al coche, el cine y el avión, tanto más se relativiza, sin duda, el concepto de lo exótico. [...] El viaje ya no sirve para disfrutar de la sensación de lugares extraños –los hoteles son similares entre sí y la naturaleza de fondo resulta familiar a los lectores de revistas–, sino que esta sensación se realiza en virtud de sí misma. [...] La radio, la telefotografía, etcétera; estas quimeras de la fantasía racional sirven completa y vagamente al único fin: a la pervertida omnipresencia en todas las dimensiones calculables".

Siegfried Kracauer, "El viaje y el baile" (1925), en *La fotografía y otros ensayos*, Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 39-49.

y edificios; rambla costanera de Montevideo; extensos espacios verdes; redes tranviarias para interconectar la ciudad, vías férreas, puentes y caminos para facilitar la circulación entre la capital y el resto del país) sentó las bases para la elaboración de una política de Estado en materia de turismo y, con ello, de amplias campañas promocionales. Además, esto se produjo en un marco internacional en que "el viaje", facilitado por el desarrollo de nuevos y más eficaces medios de transporte y estimulado por los mensajes producidos por medios de comunicación de masas como el cine, la radio y las revistas ilustradas, se transformó en seña de distinción social para las clases altas. Al mismo tiempo, también surgía una clase media que podía acceder a algunas diversiones, como el disfrute de los parques y las playas cercanas.[22]

El 21 de marzo de 1930 el Consejo Nacional de Administración decretó la creación de la Comisión Nacional de Turismo (CNDT), pero fue recién en noviembre de 1933, luego de algunas instancias de reorganización, que el organismo comenzó a funcionar efectivamente. Durante más de treinta años fue la rama del Estado dedicada al estudio, la organización y la promoción de la industria turística, aunque su funcionamiento fue intermitente y sus productos no tuvieron una circulación uniforme a lo largo del período.

La CNDT produjo y promovió una amplia variedad de medios y mensajes promocionales del país, dentro los cuales los recursos visuales (especialmente la fotografía y el cine) jugaron un papel importante. Además, tejió estrechos vínculos con los medios de comunicación a través de la compra de espacios publicitarios y la inserción de textos y fotografías en la prensa, con el objeto de lograr una repetición masiva de sus imágenes sobre Uruguay.[23]

Turismo en Uruguay. (1935-1950)

Entre 1935 y 1950 la CNDT editó la revista *Turismo en Uruguay*. Inicialmente fue dirigida por César Álvarez Aguiar (un periodista vinculado a revistas orientadas a las clases altas, como *Anales*), pero a partir de 1942 pasó a estar a cargo de Horacio Arredondo, primero presidente y luego administrador general de la CNDT. La revista se publicaba trimestralmente, usaba papel de buena calidad y –salvo en los primeros números– presentaba buen nivel en la impresión de las imágenes. Era de distribución gratuita en Uruguay y en el exterior, se editaba en español, inglés y portugués y circulaba por el extranjero mediante la red de vínculos de las embajadas uruguayas.[24]

En noviembre de 1935 la revista dedicó un apartado especial a describir la circulación y la favorable acogida que había tenido

El Estado y la política turística

Durante sus primeros años, la Comisión Nacional de Turismo (CNDT) fue integrada con carácter público-privado. Además de tener representantes estatales fijos (que incluían miembros del Poder Ejecutivo, Legislativo y de las empresas públicas), el Presidente de la República estaba habilitado a convocar representantes de instituciones, empresas o asociaciones relacionadas con el turismo. La amplia representatividad de este criterio (llegó a estar integrada por cuarenta y cuatro miembros) conspiró contra su funcionamiento, debido a las dificultades para alcanzar el quórum requerido para sesionar. En 1942, a raíz del retorno paulatino de representantes del batllismo a cargos de gobierno, se procesó un cambio en la integración de la CNDT: se redujo a cinco miembros designados directamente por el Poder Ejecutivo, criterio que prácticamente no volvería a modificarse hasta 1967; a partir de entonces el Estado monopolizaría la fijación de la política turística.

[Laura Díaz Pellicier, *El turismo receptivo en Uruguay (1930-1986)*, Unidad Multidisciplinaria, Facultad de Ciencias Sociales, Serie Documentos de Trabajo nº 65, noviembre de 2014. Documento on line n° 27/reedición febrero 2012, pp. 13, 25].

11. *Turismo en Uruguay*. Noviembre de 1935.

su primer número. Dos fotografías mostraban *"centenares"* de paquetes de la publicación embalados, prontos para la distribución. En ellos se leían algunos de los destinos: Porto Alegre, Buenos Aires, Santiago de Chile, Roma, Río de Janeiro. Se consignaba: "[la recepción de la prensa y el público] *había superado nuestras aspiraciones.* [...] *Cientos de ejemplares que pensáramos mantener como reserva, hubieron de dejar nuestro depósito, ya que era imposible sustraerse al pedido de numerosos ciudadanos"*. Los elogios de intelectuales, artistas, altos funcionarios, poetas y diplomáticos extranjeros habían sido *"espontáneos y calurosos"*. Y ese resultado era posible porque antes de la edición de la revista la CNDT se había ocupado de formar un registro de direcciones de personas e instituciones de Uruguay y del extranjero que incluía los poderes del Estado, altos funcionarios, museos, bibliotecas, hoteles, empresas de transporte, clubes sociales y deportivos del continente americano (especialmente de Brasil y Argentina) y funcionarios diplomáticos.[25]

Las fotografías publicadas en la revista se obtenían por diversos medios y uno de los más importantes era la participación de los propios ciudadanos y de los turistas. En su segundo número, de noviembre de 1935, la revista anunció que deseaba la colaboración de los fotógrafos profesionales y aficionados *"para engalanar sus páginas con fotografías artísticas que reproduzcan asuntos del país"*: edificios, plazas, monumentos, playas y paseos. Se aclaraba, de todas formas, que sólo serían publicadas aquellas *"en que el operador haya puesto evidente buen gusto artístico, ya por el asunto elegido, ya por la forma de abordarlo"*. El aficionado debía saber que la revista circulaba profusamente en el extranjero, especialmente en los países limítrofes, por lo cual lograr fotografías que dieran una buena imagen del país era un asunto de *"patriotismo"*. Sin embargo, sabiendo que la práctica fotográfica demandaba gastos, la revista estaba dispuesta a pagar hasta tres pesos por cada imagen.[26]

Una buena impresión

En 1943 el administrador general de turismo, Horacio Arredondo, polemizó con el director del diario *El Día*, Rafael Batlle Pacheco, acerca de la calidad y el lugar de impresión de la revista *Turismo en Uruguay*. Arredondo defendía la política de imprimir la revista en Argentina. Esto era cuestionado por Batlle Pacheco, argumentando que afectaba la industria nacional. Para Arredondo, la posibilidad de dar una idea exacta de *"las bellezas y los atractivos de nuestro país"* dependía de trabajar el material gráfico con el *"más alto grado y con la más ajustada fidelidad* [...] *de acuerdo con los adelantos técnicos en la materia"*. Ese criterio debía primar sobre cualquier otro y era evidente que, por razones de escala, la industria gráfica argentina había llegado a grados de perfección superiores a la uruguaya. Además, las pocas empresas uruguayas que se acercaban a ese nivel estaban sobrecargadas de trabajo, demoraban las entregas y cobraban un sobreprecio que no estaba en relación con el costo de los insumos y la mano de obra (a juicio de Arredondo, los trabajadores de la imprenta *"siguen recibiendo los mismos mezquinos salarios que traban el desenvolvimiento de una vida normal"*). Arredondo también se quejaba de que mientras las oficinas turísticas de todos los países del mundo *"se esmeran escrupulosamente en inundar los países con folletos y otros materiales publicitarios de la más alta calidad"*, el deficiente nivel de las producciones uruguayas *"da una falsa idea de la belleza del país en sí, ya que el turista acostumbra a hacerse un reflejo inconsciente de la expresión gráfica que recibe al hojear una revista"*.

Las políticas de promoción turística jugaron un papel relevante en la extensión de los procedimientos de impresión a color en la industria gráfica uruguaya. En 1940 la revista *Mundo Uruguayo* publicó un número especial dedicado al turismo y las playas de Uruguay, que incluyó una fotografía coloreada en la portada. Esto implicaba *"un esfuerzo editorial que nuestros lectores apreciarán en todo su valor"*. A partir de 1942 *Turismo en Uruguay* comenzó a incluir fotografías a color en casi todas sus portadas y en algunas de sus páginas interiores.

[Actas de la Comisión Nacional de Turismo. 5 y 22 de febrero de 1943; Nota de Horacio Arredondo a Rafael Batlle Pacheco, 11 de marzo de 1943. En: Notas e Informes. 1943. Archivo Arredondo, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; "El próximo número de *Mundo Uruguayo* será dedicado a playas y turismo", *Mundo Uruguayo*, 28 de noviembre de 1940. p. 3].

12. Las necesidades de la industria turística fueron un estímulo para la producción de fotografías a color en Uruguay.

Este vínculo con los aficionados también se procesaba mediante las casas de venta de productos fotográficos. Los encargados de la sección gráfica de la revista colocaban en ellas avisos pidiendo que los aficionados enviaran fotografías. En 1947, un documento interno de la CNDT informaba que por este medio se había obtenido *"un buen número de notas de cierta eficacia informativa"*.[27] Esta práctica permite pensar a las clases altas rioplatenses dentro de un círculo imaginario que se reproducía a sí mismo: por un lado, eran las destinatarias de las fotografías, en tanto la propaganda turística estaba en buena medida dirigida a ellas; por otro, eran objetos de la fotografía, puesto que sus cuerpos eran los que aparecían en las imágenes; finalmente, eran sujetos fotográficos, ya que muchas veces ellos eran los autores.

La importancia de la fotografía *amateur* para la industria turística fue explicitada durante el Primer Congreso Interamericano de Turismo e Inmigración, celebrado en Panamá el 9 de agosto de 1947. Entre las resoluciones adoptadas se recomendó la "*inmediata abolición*" de las restricciones que muchos países habían puesto, por razones de seguridad militar, al uso de cámaras fotográficas por parte de turistas y viajeros durante la Segunda Guerra Mundial. Esas restricciones afectaban una de las principales razones por las cuales la gente viajaba, o sea la posibilidad de registrar fotográficamente el viaje y mostrárselo a sus familias y amigos: *"Los viajeros constituyen la forma más eficaz de propaganda indirecta en favor del turismo* [y] *es ampliamente conocido el interés que demuestran en general por impresionar vistas fotográficas de los sitios visitados, considerando esta actividad como uno de los objetivos de su viaje"*.[28]

La revista *Turismo en Uruguay* también compraba imágenes a los fotógrafos particulares. En diciembre de 1947 el asesor artístico del organismo, Luis Alberto Fayol, y el encargado de publicidad, Osvaldo Carratú, informaron al presidente de la CNDT acerca de la contratación puntual de los fotógrafos Mandello y Testás con el objeto de que recorrieran distintos lugares de la costa uruguaya y obtuvieran para el organismo *"fotografías de excelente calidad"*. También habían conseguido, gratuitamente, *"muestras de pequeño tamaño de varios fotógrafos profesionales"*. Todo ello había supuesto, a juicio de los funcionarios, el enriquecimiento del archivo. Esta cuestión era importante teniendo en cuenta que el año anterior Carratú se había quejado por *"la escasez de material gráfico*

El turista: sujeto y objeto de la fotografía

"Ayúdenos a conocer nuestro país, enviándonos descripciones y fotografías de lugares interesantes que conozca: playas, parques, monumentos, casas, calles, sitios pintorescos. Recuerde alguna excursión interesante y escríbala para publicársela. No importa que no sea usted escritor. Haga una descripción sin literatura y remítala al Director de Turismo en Uruguay, calle Sarandí, 507, Montevideo, acompañándola con algunas fotografías artísticas que la ilustren. También puede comunicarnos todo aquello que se relacione con el turismo, como abandono de monumentos coloniales y arqueológicos, estado de las carreteras por las que usted transite y denunciar los abusos o negligencias de los organismos o empresas particulares relacionadas con el turismo. Toda su información tendrá la debida cabida en nuestras páginas, y si las fotografías son artísticas, a juicio de esta Dirección, se remunerarán de acuerdo con la tarifa respectiva".

"Mundo Uruguayo abre sus páginas a todos los fotógrafos aficionados que aprovechan sus vacaciones veraniegas para registrar en sus páginas los recuerdos de sus viajes y los invitan a que envíen a 'Publicidad', Rincón Nº 599, las fotos que crean interesantes, ya sean paisajes, figuras, escenas pintorescas o composiciones originales. Cada foto tendrá que venir acompañada por el respectivo negativo, que será devuelto luego a los dueños, hayan o no sido seleccionadas para la publicación en nuestra revista. Mundo Uruguayo pagará $ 2,50 por cada foto que publique. Debajo de la misma se publicará el lema de la misma y el nombre del autor".

["Al lector", *Turismo en Uruguay*, año I, nº 2, noviembre de 1935, p. 2 y "Mándenos una foto de su veraneo!!", *Mundo Uruguayo*, 2 de febrero de 1939, p. 61].

La fotografía ambulante en las playas

La consolidación de las playas como espacio público privilegiado para el disfrute del tiempo libre y la proliferación de cámaras fotográficas compactas y de fácil manejo provocó, hacia fines de los años treinta, un importante crecimiento en el número de fotógrafos ambulantes en estos espacios. Si bien los organismos turísticos estimulaban la práctica fotográfica –en tanto funcionaba, a la vez, como herramienta promocional para la industria y como actividad recreativa para los turistas–, a comienzos de los años cuarenta los jerarcas comenzaron a notar que el exceso de fotógrafos también podría ser perjudicial. En 1941, el administrador general de la Oficina Nacional de Turismo, Horacio Arredondo, apoyó la iniciativa del prefecto de Punta del Este tendiente a *"disminuir el número de fotógrafos que con sus solicitaciones de servicios molestaban a los concurrentes a la playa"*, siempre y cuando, por supuesto, *"quedaran en ejercicio los mejores, técnicos y moralmente considerados, y subordinada su acción a una tarifa razonable impuesta por la autoridad competente"*.

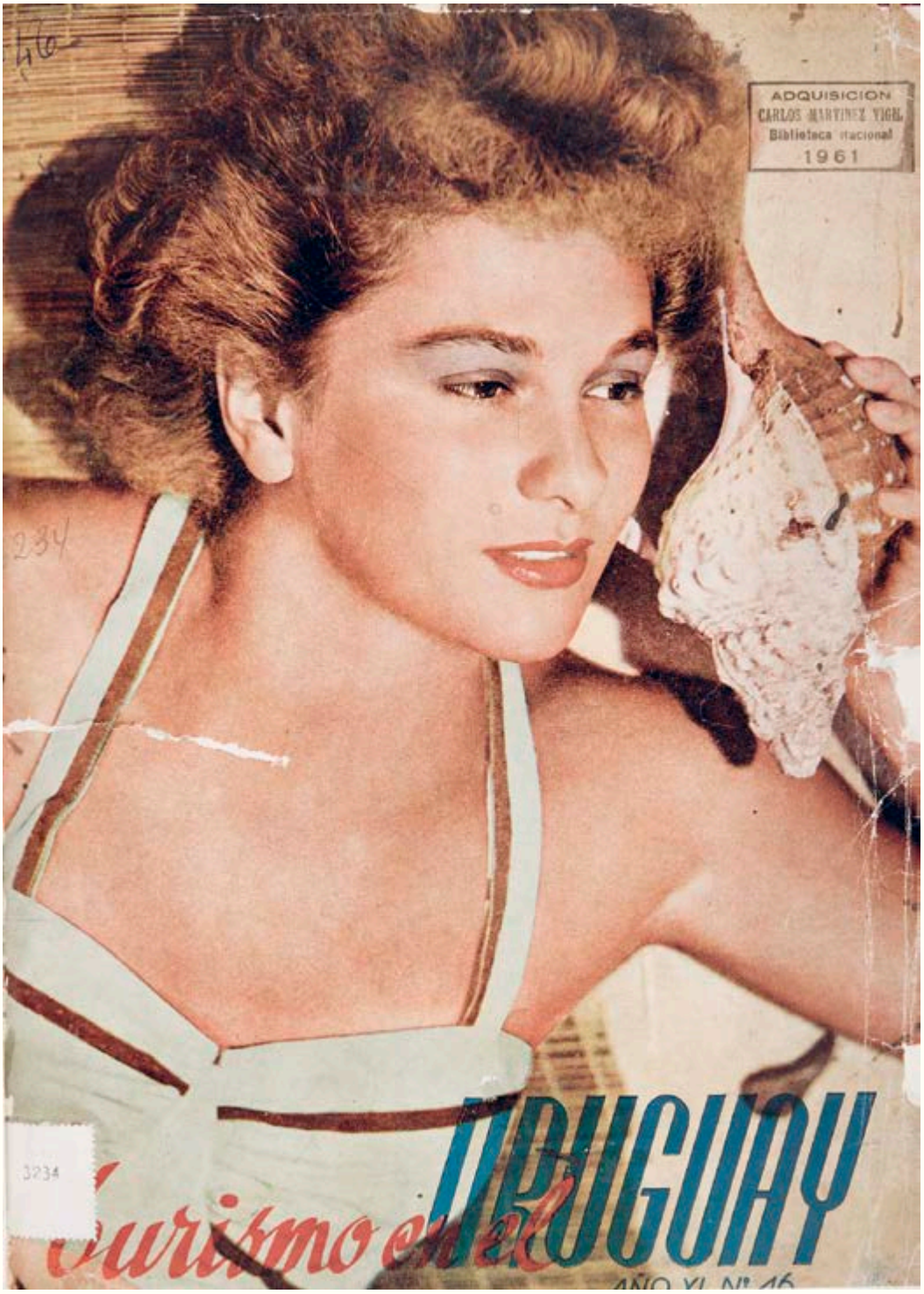
[Informe del Administrador General, "Punta del Este, Piriápolis y aledaños", Oficina Nacional de Turismo, 18 de octubre de 1941. Notas e Informes. 1941. Colección Horacio Arredondo, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación].

13. *Mundo Uruguayo*, 7 de febrero de 1946.

inédito", lo cual había atrasado la ejecución del plan de publicidad del organismo, que incluía la publicación de la revista.[29]

Luis Alberto Fayol era el principal responsable de los aspectos gráficos de la publicación. Su tarea en tanto supervisor o asesor artístico era conseguir las fotografías, retocarlas, hacer los dibujos y definir el aspecto estético de las páginas, además de colaborar en la confección de la folletería. Viajaba frecuentemente a exposiciones internacionales para actualizarse en el terreno de la propaganda, así como a la costa este del país, entre otras cosas, para contratar fotógrafos. Su trabajo, sin embargo, despertó en ocasiones el rechazo del administrador general de la CNDT, Horario Arredondo, quien denunciaba frecuentes atrasos en la edición de la revista y objetaba la adopción de algunos criterios estéticos, principalmente la publicación de imágenes superpuestas. En enero de 1946 Fayol respondió estos cuestionamientos señalando que Arredondo desconocía *"la índole técnica de los trabajos"* que realizaba, que la superposición de fotografías era una práctica habitual en los productos de propaganda europeos y que su prohibición iba en desmedro de la *"expresión estética"* de la revista. Agregaba que su profesionalismo estaba certificado por la *"aceptación universal"* que tenía la publicación en diversos ambientes y que el Estado no lo había contratado para *"interpretar las preferencias individuales"* de Arredondo, sino para realizar la *"expresión artística de la publicidad"* turística del país.[30]

Las fotografías y las ilustraciones eran un aspecto fundamental de la revista. El primer número resumió el vínculo indisociable entre fotografía, propaganda turística y construcción de imaginario nacional. Se abría con



14. La propaganda turística producida a partir de los años cuarenta se apoyó, en gran medida, en la exhibición del cuerpo femenino como un "atractivo natural" del país.

un retrato del presidente de la República, Gabriel Terra, *"a cuya iniciativa se debe la creación de la Comisión Nacional de Turismo"*, y en la página siguiente, junto a una fotografía del monumento a José Artigas en la Plaza Independencia, se aclaraba que el fin de la publicación era dar a conocer al país en otras regiones, especialmente en América, por motivos de vecindad y de origen común. Para que ello fuera posible era necesaria la *"verdad documentada"* y de ahí el rol preponderante de las imágenes: *"La fotografía es el documento más fehaciente de la existencia de un bello paisaje, de una obra ejecutada, del acervo real y efectivo"*, mientras que la *"literatura descriptiva"* era necesaria para colorear y animar, con su magia, "*la frialdad de la placa aislada"*. De todas formas, esto no debía hacer pensar que los textos exageraríán las bellezas del país. El lenguaje *"ditirámbico, la acción creadora del poeta"* sólo serían utilizados cuando fuera imprescindible para realzar una *"verdad incontestada"*.[31]

Los primeros números de la revista, sin embargo, no incluyeron fotografías en la portada sino composiciones gráficas o ilustraciones. Esto cambió a partir de los primeros años de la década del cuarenta. El criterio editorial parecía ser intercalar la exhibición de bellezas naturales del país (playas, palmares, cualquier lugar que sugiriera tranquilidad y confort), lugares históricos (fortaleza de Santa Teresa, puerta de la Ciudadela) y *"bellezas femeninas"*.

A partir del análisis de esta revista puede definirse una visión sintética de la imagen del país que el Estado proyectó entre mediados de los años treinta y cuarenta. *Turismo en Uruguay* forjó un relato sobre los aspectos geográficos e históricos de Uruguay, sobre su composición social y étnica, sus costumbres y sus relaciones con el "mundo civilizado".

En noviembre de 1936 publicó un reportaje sobre la juventud en Uruguay, acompañado del sugestivo subtítulo *"El camino de la perfección física"*, que puede leerse a la luz de las teorías sobre el mejoramiento de las razas que circulaban en el mundo occidental desde fines del siglo XIX.[32] La nota relataba la experiencia de los campamentos infantiles organizados por la Comisión Nacional de Educación Física, la Asociación Cristiana de Jóvenes y la Asociación de Campamentos Católicos. Las imágenes mostraban a niños y adolescentes (todos varones) correctamente uniformados, sonriendo frente a la cámara o *"desenvolviéndose en íntimo contacto con la naturaleza"*. Algunos adolescentes posaban con el torso desnudo y en estrecho contacto físico; sus cuerpos mostraban *"el ideal helénico de la perfección humana"*. Otros niños, cuya vestimenta daba cuenta de su pertenencia a los sectores populares, se lavaban los dientes frente a la cámara, verificando el estado saludable de la infancia uruguaya. Los textos expresaban que este tipo de campamentos eran prueba *"de un hondo sentido de superación de la raza"*, que sólo podía alcanzarse mediante un ordenamiento de las actividades *"con un gran sentido del equilibrio, el orden y la disciplina"*. Ello llevaría a los jóvenes *"por el luminoso camino de la perfección que los hará más fuertes y mejores"*.[33]

Las publicaciones sobre las *"razas"* fueron frecuentes y apelaron a una definición, por exclusión, de "lo uruguayo". En 1946 *Turismo en Uruguay* publicó un artículo sobre *"la fiesta de los negros"*, una teatralización musical del cuadro *Doble boda,* de Pedro Figari, llevada a cabo en el Cantegril Country Club de Punta del Este. Los personajes del cuadro (que representa el casamiento de una pareja afrodescendiente) eran actuados

15. En los años treinta, el físico esbelto de los jóvenes y las costumbres higiénicas de los niños eran utilizados por la propaganda como signos de la "perfección de la raza uruguaya".

por *"jóvenes veraneantes de Punta del Este"* (blancos), que encarnaban a *"los distintos personajes con el donaire, el acierto y el colorido propios... de negros"*. Las fotografías mostraban a jóvenes de las clases altas rioplatenses con sus rostros pintados de negro, bailando y riendo, como correspondía a *"la concepción humorística del tema"*, continuaba el artículo. Lo "afro" en Uruguay era mostrado como un exotismo que no llegaba a comprometer la esencial composición eurodescendiente de su población; por ello podía ser mirado con condescendencia. La única oportunidad en que la revista se permitía incluir afrodescendientes en sus fotografías era el Carnaval. Por ejemplo, una joven integrante de una comparsa, cuyo retrato fue publicado en 1942, era calificada de *"pigmentada bailarina"*.[34]

La herencia indígena era despreciada más directamente. Un artículo de 1945 dedicado a la *"la raza"* mostraba una reproducción fotográfica del *"fiero"* cacique charrúa

Abayubá y describía a la población nativa de lo que luego sería Uruguay como *"tribus oscuras, sin civilización y sin historia"*. El autor indicaba que eran *"belicosos, astutos, rebeldes* [y] *no aportaron más elementos que los de la escasa influencia de su lengua, sus caracteres y sus costumbres, a la formación de la sociedad colonial"*.[35] La voluntad de "desindigenización" que traducen estas palabras era clave para asentar la imagen de un país moderno, en donde no tenían lugar los conflictos étnico-raciales que se daban en otras realidades latinoamericanas.

Las mujeres, por otra parte, tenían un rol destacado en las imágenes. Sin embargo ellas, a diferencia de los varones, que eran mostrados como sujetos de goce, como personas que disfrutaban del confort, la tranquilidad y la belleza que ofrecían los balnearios uruguayos, ocupaban el lugar de un atractivo turístico más, eran objetos del placer masculino. Siempre eran blancas, jóvenes y bellas, y muchas veces se las fotografiaba en poses sensuales que sugerían su disposición como objetos sexuales. Los textos acompañaban esta idea con metáforas sobre la femineidad y la masculinidad: mientras a ellas se las asociaba con sombrillas "abiertas como flores", ellos las miraban desde yates "empinados" sobre el mar. También se asociaba la belleza de las playas a la de los cuerpos: *"Y esas playas, doradas por un sol espléndido, señor del azul puro, ofrecen la maravilla de mujeres hermosas en las que la alegría de la vida al aire libre se transparenta en los bellos ojos y en la gallarda elasticidad de los cuerpos"*.[36]

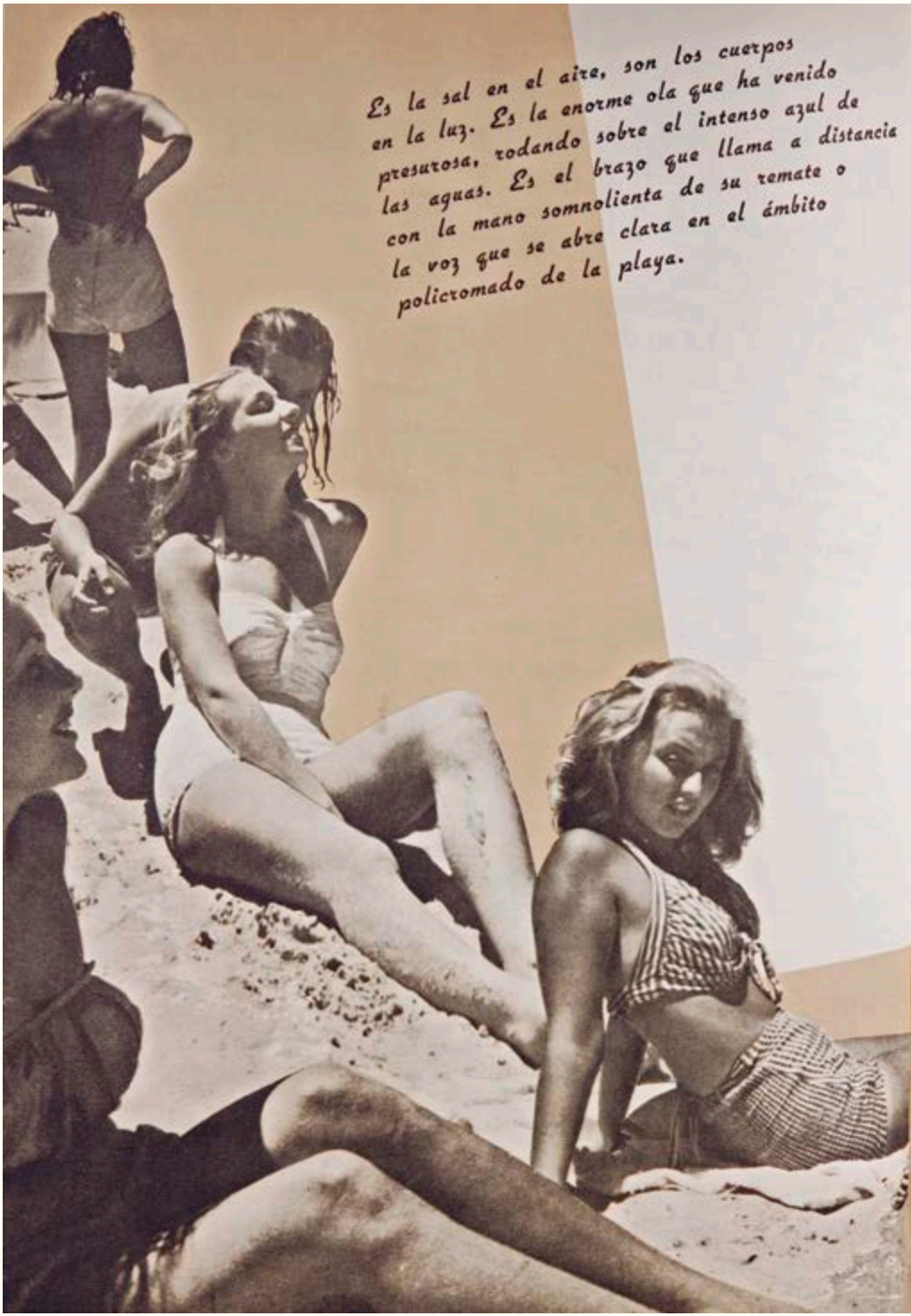
Turismo en Uruguay, por otra parte, dedicaba un espacio importante de sus páginas a mostrar el tiempo libre y las actividades recreativas de las clases altas. Estas fotografías presentaban jóvenes al aire libre, en

Política, propaganda y renovación estética en el cine turístico

Entre las décadas de 1930 y 1960 el cine se consolidó como uno de los principales medios de comunicación de masas y la Comisión Nacional de Turismo (CNDT) trató de aprovechar ese fenómeno para la promoción turística. En 1935 coordinó con la Oficina de Turismo de la Unión Panamericana –con sede en Estados Unidos– la producción de una película *"a colores naturales y sonidos"* sobre los centros turísticos uruguayos, en el marco de un plan del organismo internacional que consistía en producir ese tipo de películas en cada uno de los países de América. Las películas serían exhibidas en Estados Unidos para un mercado potencial de veinte millones de personas. Estas iniciativas respondían a una política exterior estadounidense consistente en estrechar vínculos con los países de América Latina a fin de extender su influencia en la región.

En cuanto a la producción nacional, entre fines de los años cuarenta y fines de los cincuenta la CNDT apoyó la producción de una serie de cortometrajes turísticos, entre ellos *Pupila al viento* (Enrico Grass y Danilo Trelles, 1949), *La ribera del Oeste* y *Montevideo jardín* (Adolfo Armellino, 1952), *Turismo en Piriápolis* (Carlos Bayarres, 1956), *El país de las playas* (Carlos Bayarres, 1958), que reproducían el esquema narrativo empleado en otros medios, consistente en resaltar los espacios de sociabilidad diurnos y nocturnos (especialmente las playas) y su uso por parte de las familias. Recién a comienzos de los años sesenta se produjeron algunas películas que renovaron la estética y las estructuras narrativas estandarizadas de la promoción turística uruguaya. *El niño de los lentes verdes* (Eugenio Hintz y Alberto Mántaras, 1962), *La ciudad en la playa* (Ferruccio Musitelli, 1961) y *La raya amarilla* (Carlos Maggi, 1962) abandonaron el estilo "de noticiero" y dieron énfasis a la ficción y en ocasiones al humor, así como a una relación más rica entre imagen y sonido, pensada para potenciar el relato. *El niño de los lentes verdes* se permitía jugar con lo mágico y lo maravilloso: contaba la experiencia de un niño de extracción rural que, tras colocarse un par de lentes que encontraba tirados al borde de un arroyo, lograba acceder a una nueva dimensión de la experiencia: playas y mujeres hermosas, niños jugando y divirtiéndose, gente joven y relajada, tecnología moderna (fotografía de modas, aparatos de radio portátiles), todo lo cual observa con una mirada extrañada, maravillada y, a veces, irónica, a tono con el título del ciclo de cine en que se proyectó –junto a otras películas– en 1963: *"Uruguay maravilloso"*.

["Propaganda cinematográfica", en *Turismo en Uruguay*, noviembre de 1935, p. 5; Nelly da Cunha, op. cit, pp. 84-94. Laura Díaz Pellicier, op. cit. pp. 22-23. Cecilia Lacruz, "Modernidad y política en el cortometraje documental uruguayo: estrategias cinematográficas de una escena inaugural", en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, nº 12, 2015; Eugenio Hintz y Alberto Mántaras Roge, *El niño de los lentes verdes*, libreto: Eugenio Hintz y Alberto Mántaras Roge, sobre una idea de Juan José de Arteaga. Protagonista: Gonzalo Vigil Grompone. Fotografía: Miguel Castro. Asistente de Dirección: Andrés R. Redondo. Montaje: Ferruccio Musitelli. Música: Jaurés Lamarque Pons. Efectos de sonido: Jorge Escardó. Dirección: Eugenio Hintz y Alberto Mántaras Roge Laboratorios Orión. Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra].


Es la sal en el aire, son los cuerpos
en la luz. Es la enorme ola que ha venido
presurosa, rodando sobre el intenso azul de
las aguas. Es el brazo que llama a distancia
con la mano somnolienta de su remate o
la voz que se abre clara en el ámbito
policromado de la playa.

16. "*En torno a las muchachas, tostadas y rientes, apriétase la sal, salta la ola, ofúscase el aire, se hace más muelle la arena. Las sombrillas abren las flores de su mejor color para cobijarlas; mientras un sol furioso queda rondando en los bordes de la sombra. Algún yatch se empina sobre el mar. Desde lo alto, posado en una nube recién llegada, un avión de plata también mira y les telegrafía una despedida de reflejos. Y ellas están aquí, reclinadas, elaborando belleza como el cielo o como el mar que las envidian*". Sin título, *Turismo en Uruguay*, año XI, n° 48, [año 1945], pp. 2-3.

las playas, bosques y dunas, disfrutando las mansiones de veraneo, el *yatching* o la *"vida mundana"* de la noche y los conciertos musicales, casi siempre en Punta del Este; funcionaban como una prueba del confort que podía vivirse en Uruguay.[37]

La revista también produjo representaciones sobre los sectores populares. Durante los años cuarenta dio cuenta de las políticas sociales que el Estado llevaba adelante para beneficio de los trabajadores. Un artículo de 1944 mostraba los barrios obreros construidos a impulso de créditos estatales. Mediante fotografías aéreas o panorámicas se mostraban conjuntos de viviendas idénticas entre sí, que crecían a la sombra de las fábricas y reflejaban la pujanza de un país que se quería a sí mismo en pleno proceso de industrialización. Cuando las fotografías se publicaban en blanco y negro, su descripción enfatizaba en los colores que el lector no podía ver: el *"rojo vivo"* de las tejas contrastaba con el verde de las canteras y con el "*blanco puro"* de las calzadas. Estos barrios venían a remplazar *"los tristes arrabales de la ciudad moderna"*. Las casas construidas por el Estado eran "*modestas"* pero "*modernas"*. Tenían las máximas posibilidades de *"aire, sol e higiene"* y además tenían la virtud de, a la vez, "*levantar el estándar de vida de la clase trabajadora, resolver un problema social y embellecer la arquitectura de la metrópoli"*.[38]

La "Suiza de América" (1950-1972)

El cierre de *Turismo en Uruguay* significó la clausura del producto propagandístico de mayor calidad del país por entonces. Durante las décadas siguientes, la CNDT continuó editando profusamente folletos y librillos de promoción turística y publicando notas de prensa en los principales diarios de circulación nacional. Los contenidos de estos productos –con la salvedad de los cinematográficos– no variaron sustancialmente con respecto a los editados los años anteriores: una mirada autocelebratoria que enfatizaba en la promoción de Montevideo y Punta del Este, destacando su carácter moderno y mundano y que, ocasionalmente, se ocupaba de señalar las bellezas de otros lugares del país.

En noviembre de 1958 la revista *Mundo Uruguayo* publicó una crítica sobre lo que consideraba el estancamiento de la industria turística del país. El artículo señalaba que aunque la promoción que hacía la CNDT estaba bien, no era suficiente para solucionar carencias que iban más allá de su órbita. El gran problema del turismo en Uruguay era que se le daba más importancia *"literaria que práctica"*. Excepto en Punta del Este, se invertía poco y mal en los potenciales destinos y en las rutas que permitían acceder a ellos. Y la comodidad que no se podía ofrecer al turista en aspectos prácticos no podía ser remplazada por "*nuestros óleos, nuestros poemas y nuestros trabajos literarios en prosa, ni a todo color en nuestros 'afiches'"*. En la misma página, otra nota advertía sobre los enormes problemas financieros que atravesaba Uruguay. La angustia de la gente –especialmente la de las clases populares– era *"notable"* e *"insufrible"* y, de seguir así, el partido que ganara las elecciones que se celebrarían el domingo siguiente *"también perderá"*. *"No es cuestión de negar la realidad"*, advertía el anónimo autor, como señalando una mala costumbre arraigada.[39]

El estancamiento de la economía uruguaya, desde mediados de los años cincuenta, ambientó un cuestionamiento a la práctica autocelebratoria que caracterizaba a la

sociedad uruguaya. Estas críticas son apenas una muestra de la percepción que comenzó a extenderse acerca del contraste que existía entre el Uruguay "real" y el Uruguay "imaginado" por la propaganda.[40]

La propaganda turística había sido uno de los puntales de esa mirada autocelebratoria que bien puede resumirse a través del discurso de un folleto editado por la CNDT a mediados de la década del cincuenta.[41] Publicado a páginas desplegables y profusamente fotografiado –combinando imágenes en blanco y negro y a color– pretendía ofrecer un panorama sobre la realidad del país que trascendiera el énfasis en sus bellezas naturales. La portada del folleto mostraba dos mapas: uno de Uruguay, que señalaba sus principales destinos turísticos, y otro de América, con destaque de la posición geográfica del país, recurso que se empleaba frecuentemente para ilustrar al lector extranjero sobre su ubicación. Junto a ellos, una colorida fotografía panorámica de la playa de Pocitos en un día de mucha concurrencia, acompañada de un texto que enfatizaba cómo el color, la juventud y la amplia barrera de edificios ubicada al fondo de la imagen ofrecían un golpe de vista a la modernidad de Uruguay. A continuación, se describía la "*armonía*" del clima y la geografía de Uruguay. El pasaje era ilustrado por cinco imágenes aéreas a color de sendos hoteles o paradores del interior del país y por una fotografía de mayor formato, en blanco y negro, del Victoria Plaza Hotel de Montevideo. Se describía a Uruguay como el país más apto del continente para disfrutar el ocio. Las opciones para hacerlo eran el turismo serrano ("*aunque todavía no suficientemente desarrollado*") y principalmente los balnearios, que mostraban una evolución prodigiosa en muy poco tiempo y contaban con todos los elementos inherentes a los grandes centros de atracción: hoteles cómodos e instalaciones para la práctica de *yatching*, golf, natación y equitación. También tenían casinos en los que era frecuente la actuación de "*artistas de renombre internacional*".

Esta presentación de los atractivos turísticos del país era apenas la introducción de un apartado, más extenso, que tenía por fin mostrar la pretendida normalidad de Uruguay, su carácter ordenado y apacible, de acuerdo al canon esperable por el mundo occidental y desarrollado.

Una serie de fotografías presentaba la cadena de producción de la industria agropecuaria: ejemplares de ganado vacuno y ovino, frigoríficos y puertos de embarque de carne procesada. Los textos sugerían plena armonía e integración entre el Estado, el sistema financiero, los productores, los trabajadores rurales y el mercado internacional. La "*explotación racional*" de los recursos estaba en

"Desaprensión, abandono y olvido". La contracara de las imágenes promocionales

"Frente a una de las entradas de turistas de Montevideo, el visitante se topa con un basural, con un baldío, con montones de desechos. Calle por medio con el aeropuerto de Causa, se puede apreciar esta escena que no es para la ciudad de turismo que es Montevideo ni para una 'Tacita de Plata' que se dice es la capital. Los que llegan por allí soñando con el mar azul, las playas doradas de arena, Punta del Este y el panorama de la Ballena, observan al dejar el avión, algunas ratas, gatos famélicos y a veces algún 'bichicome' revolviendo los escombros. No creemos que esto sea un 'affiche' ejemplar para la Comisión Nacional de Turismo. Podría serlo para una Comisión Antinacional contra el Turismo. Pero esta repartición no existe. Por lo tanto, hay que sacar eso, lo más pronto posible para que los turistas no tomen el boleto de regreso allí mismo, frente al 'affiche' natural de la desaprensión, el abandono y el olvido".

"El 'affiche' del anti-turismo. Frente al aeropuerto de Causa, entrada de visitantes, presentamos este bello cuadro", *El País*, 11 de julio de 1961.

17. Playa Pocitos, Montevideo. Año 1955 (aprox.).

manos de estancieros laboriosos, experimentados y progresistas. El sistema financiero público y privado, con su política de créditos, así como las empresas exportadoras, contribuían a esta labor, pero eran principalmente los estancieros y los trabajadores (sus *"colaboradores anónimos"*) los factores esenciales del desarrollo económico del país, así como de la afirmación de su perfil *"proveedor de materias primas para la alimentación y el abrigo de la humanidad"*.

La producción de frutas, verduras y leche era señalada como un elemento de integración social. Junto a la imagen de un hombre trabajando en su viñedo se destacaba que, desde los alrededores de Montevideo hasta el centro del país, existía una *"verdadera cadena de granjas donde miles de personas viven, trabajan, producen y disfrutan de una bucólica felicidad"*.

En Uruguay, según el folleto, lo natural, lo puro, lo incontaminado convivía de

forma armónica con la industria fabril, representada para el caso por imágenes aéreas de grandes obras de infraestructura, como la represa de rincón del Bonete, explotada por la empresa Usinas y Teléfonos del Estado (UTE), y la refinería de la Administración Nacional de Combustibles Alcohol y Portland (Ancap), así como de los edificios sede de estas dos empresas productoras de energía, cuyo desarrollo parecía ejecutarse sin *"pausa ni tregua"*.

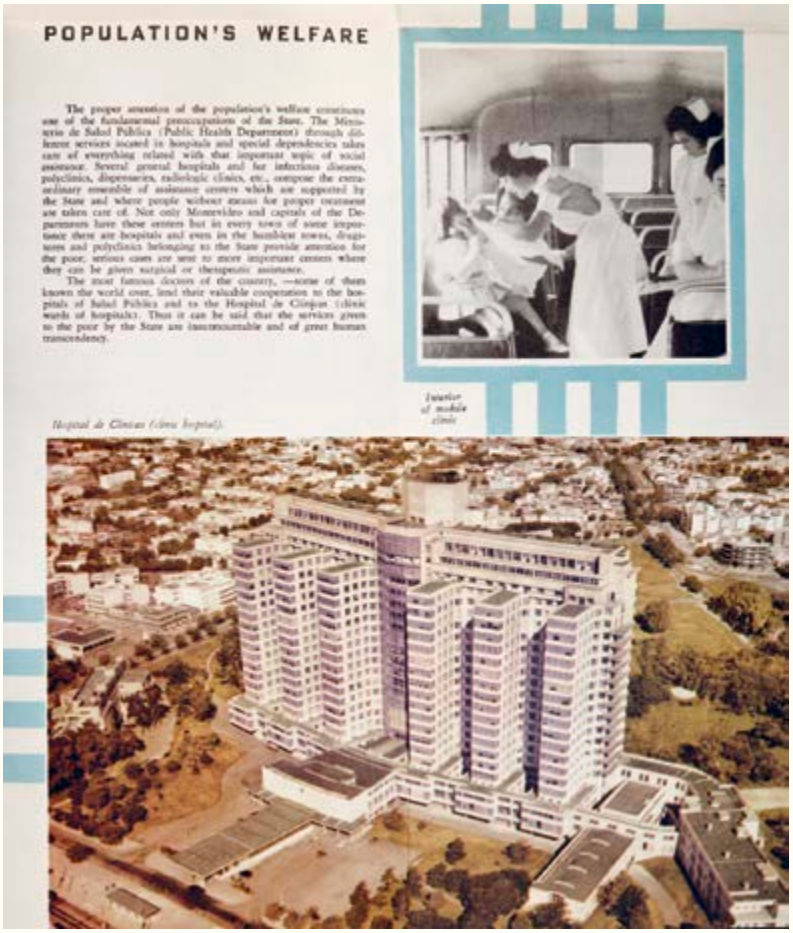
La democracia política era el signo del país y se representaba a través de fotografías del Palacio Legislativo. Una de ellas, a color, mostraba el aspecto exterior del edificio con la bandera uruguaya al centro y las de muchos otros países a los costados, sugiriendo el carácter abierto al mundo de la democracia uruguaya. El edificio era calificado como *"uno de los monumentos arquitectónicos más bellos de América"*.

La parte medular del folleto se dedicaba a difundir los altos estándares que Uruguay había alcanzado en materia social: educación y salud pública, acceso a la vivienda y la seguridad social, políticas de protección a la familia y a los trabajadores y sistema de bancos públicos.

La vivienda popular era representada en términos similares a los que una década atrás había usado *Turismo en Uruguay:* imágenes de prolijos complejos habitacionales construidos por el Estado. Si bien Uruguay, *"como todos los países"*, enfrentaba el problema de proveer viviendas cómodas e higiénicas para todos sus habitantes, este venía siendo sistemáticamente atenuado por la política de construir *"en gran escala casas para obreros y gente de clase media"*.

Los modernos edificios de las facultades de Arquitectura e Ingeniería representaban a la educación pública. Se destacaba la gratuidad de la enseñanza en todos sus niveles, desde la primaria hasta la universitaria; la obligatoriedad de la educación escolar; la presencia de liceos en *"todos los poblados de alguna importancia"* del país y se dedicaba especial atención a la enseñanza técnica, que formaba no sólo un *"buen artesanado"* capaz de *"desempeñarse con éxito en la oficina o en la fábrica"*, sino también un artesanado con *"formación intelectual"*: *"miles de adolescentes salen convertidos en elementos aptos para contribuir al progreso social"*. La educación aparecía entonces como una instancia ordenadora de la vida social, que construía ciudadanos integrados al proyecto del país.

Asimismo, sendas fotografías de los edificios ocupados por el Banco de Previsión Social y el Banco de Seguros del Estado –tomas frontales que resaltaban la solidez de las construcciones y su notoria presencia en el espacio público, simbolizando el carácter rector del Estado sobre la sociedad– servían para contextualizar la sección dedicada a la seguridad social. Se enfatizaba el carácter vanguardista del país: en el siglo comúnmente llamado *"de la seguridad social"*, Uruguay *"tiene una excepcional organización protectora, fruto del espíritu democrático que inspira la vida general de la nación y que se basa en el principio de que el hombre es la base de todo"*. Los *"sectores modestos"* eran favorecidos por *"una vasta red de justicia distributiva que tiende a lograr un alto grado de seguridad social y de protección del núcleo familiar"*. Esta red incluía hospitales, asilos y albergues estatales para el cuidado de los enfermos, niños y ancianos; pensiones por ancianidad e invalidez; jubilaciones para todos los trabajadores, *"desde el jornalero hasta el Presidente, incluyendo, naturalmente, a los*



18. Durante los años cincuenta la propaganda turística construyó la imagen de Uruguay como un país hecho a imagen y semejanza de los estados de bienestar europeos, lo cual era probado mediante imágenes que destacaban sus sistemas de salud pública y previsión social.

trabajadores rurales", y asignaciones familiares. Los salarios, por otra parte, se ajustaban en relación con el costo de vida y eran fijados por organismos en los que coparticipaban trabajadores, patrones y representantes del Estado. *"Las relaciones entre el capital y el trabajo nunca fueron ásperas en Uruguay. Por el contrario; la línea general es de una noble armonía"*, concluía, sugiriendo un panorama tan bucólico como el que afirmaba para la vida de las granjas familiares.

Finalmente, el folleto dedicaba una sección a *"la salud del pueblo"*. Una fotografía aérea y a color del Hospital de Clínicas y una toma interior de una clínica móvil, que mostraba una niña atendida por una enfermera, representaban a la vez la solidez y la cercanía afectiva que se esperaba de un sistema de salud. *"Puede decirse que, en tal aspecto, los servicios que el Estado presta a la población pobre son insuperables y de enorme trascendencia humana"*, señalaba el folleto, además de describir los distintos servicios que se prestaban, poniendo especial énfasis en el Hospital de Clínicas, atendido *"por los mejores médicos del país, muchos de ellos verdaderas celebridades mundiales"*.

En síntesis, el folleto ofrecía un acabado resumen de los principales motivos de orgullo del Uruguay batllista: desarrollo industrial y cultural, armonía en las relaciones laborales, población saludable y con amplio acceso a la vivienda y seguridad social, todo ello bajo la atenta mirada de un Estado previsor y protector.[42]

Si bien la década de los sesenta estuvo caracterizada por el estancamiento de la economía, el aumento de la conflictividad social y la violencia política, la propaganda turística mantuvo vivo este imaginario. Por ejemplo, un artículo publicado a comienzos de 1972 en la revista de la Asociación de Hoteles y Restaurantes del Uruguay repasaba el clima de las últimas y *"ejemplares"* elecciones nacionales: *"Triunfo de la Democracia y de respeto a la voluntad popular"*. El acto electoral había servido para promocionar *"la imagen de Uruguay en el exterior, brindando vía satélite y por los más importantes camarógrafos europeos y americanos, reporteros gráficos y noteros de fama mundial, lo que significa esta digna réplica de Suiza dentro de América"*.[43]

Consumo, futuro y libertad (1963-1972)

La visión de un Uruguay sobrio, ordenado, prudente y sin grandes distinciones entre sus ciudadanos –típica expresión, por otra parte, del ideal de sociedad acuñado por los estados de bienestar europeos de posguerra, plasmado en infinidad de imágenes por los medios masivos de comunicación– convivió con otro tipo de relatos y fotografías, destinados a darle al país un cariz juvenil, descontracturado y, en cierta medida, hedonista, que reflejaban un desafío cultural a la sociedad de masas y que, para el caso uruguayo, se vincularon frecuentemente al imaginario de Punta del Este. Si bien hay manifestaciones de esta tendencia previas a los años sesenta, su frecuencia aumentó a medida que avanzaba esa década, a tono con las nuevas ideas que circulaban desde los países centrales acerca de la juventud, la iniciativa individual, la creatividad y la experimentación de nuevos placeres.[44]

Estos modos de vida fueron difundidos por los medios de comunicación de masas. En noviembre de 1967 el suplemento dominical de *El País* anunciaba que llegaban *"los hippies"*. Las fotografías y el texto –producidos por una agencia de prensa extranjera y que no aludían a Uruguay– eran acerca de la normalidad del consumo de drogas y la práctica del sexo libre en los países del primer mundo. En otro artículo de esa edición, la actriz francesa Michèle Mercier era presentada como un modelo de mujer que *"ya no se siente dulce y sumisa, sino caprichosa y rebelde"*.[45] Mercier posaba para la foto vestida con un bikini, prenda que a mediados de los sesenta se estaba popularizando en Uruguay y que constituía uno de los símbolos de la liberación femenina.

Unas semanas después, *El País* señalaba irónicamente que, en un contexto de presión inflacionaria, lo único que parecía bajar de precio en Uruguay era esa prenda: tres fotografías mostraban grupos de jóvenes mujeres vestidas con bikinis en las playas montevideanas. Al día siguiente, la página de sociales del mismo medio mostraba tres fiestas privadas temáticas de jóvenes de la clase alta. Una de ellas estaba dedicada al *"Año 2000"*; los participantes se disfrazaban con atuendos "futuristas", mientras que las otras emulaban el espíritu hippie y *"beat"*. *"La juventud prefiere alegría y distracción"*, señalaban los textos; *"si hay ritmo, todo vale"*.[46]

19. A comienzos de la década del sesenta las revistas ilustradas divulgaron nuevos modelos de comportamiento entre los uruguayos, asociados al disfrute y a la libertad sexual.

La modernidad por el consumo: el bikini y "nueva ola"

A mediados de la década de 1960 la adopción del bikini por parte de las mujeres uruguayas fue leída por los contemporáneos como un signo de que el país se proyectaba hacia el futuro. La prenda simbolizaba la rápida circulación de las pautas de comportamiento y consumo producidas en los países centrales, asociadas a la desinhibición, la libertad sexual y el deseo de vivir el presente.

En 1963 el diario *El País* sostenía que en las playas uruguayas había una guerra entre *"estetas"* y *"moralistas"* acerca de si las mujeres debían usar bikini o malla entera. Del futuro de esta encrucijada dependería que adoptaran el desnudo integral –*"en Suecia ya se le practica y nadie se desmaya"*– o que volvieran a cubrirse con *"aquellos inefables mamelucos que ostentaran nuestras bisabuelas"*. Si bien el cronista dejaba traslucir su desagrado con respecto a la popularización de *"escotes vertiginosos, polleras cortísimas, shorts y pantalones"* que acusaban *"despiadadamente los defectos físicos"*, la tendencia en su favor parecía ser irreversible.

Dos años después, *Mundo Uruguayo* destacaba que ya era imposible percibir la diferencia entre Punta del Este y los más famosos balnearios europeos: *"Los tiempos de 'nueva ola' están presentes en el símbolo de una de las veraneantes de Playa Brava, que podrían ubicarse indistintamente en Biarritz o Saint Tropez. Las juveniles siluetas se recortan airosas y desafiantes en el ámbito marino: no parecen asomarse –como la sombra augusta de sus abuelas– a los umbrales de un mundo misterioso donde el rito impone un poco de temor. Son las elegantes, las deportistas, las despreocupadas, las vencedoras de toda inhibición frente a la inquisidora mirada ajena. Sus bikinis, sus lentes de sol, sus cabelleras indómitas al estilo de la inefable B. B.* [Brigitte Bardot] *son un signo de la hora. De una hora que desborda impulsos insatisfechos y que parece devorar de antemano las inciertas, vertiginosas horas de los días que vendrán"*.

["La contienda del bikini y la malla enteriza", *El País*, 21 de febrero de 1963; "Hoy... en la playa Brava", *Mundo Uruguayo*, 20 de enero de 1965].

Otro aspecto relevante de esta nueva cultura fue la promoción de un tipo de individuo con actitudes propias e intransferibles, que desafiaba el carácter opresivo y uniformizante de la sociedad de masas a través de su acceso a un consumo distintivo, exclusivo, refinado, lo cual coincidió con el auge que cobró la industria de la moda hacia la segunda mitad de los años sesenta. Una publicidad fotográfica de la marca de camisas Modelo, aparecida en *El País* en abril de 1967, mostraba a un varón y una mujer jóvenes en actitud provocativa y sostenía que la marca era *"para esa minoría que siempre usa lo mejor"*.[47]

Punta del Este era la vanguardia de esta nueva modernidad. En 1963 *El País* informó acerca de la *"nueva ola"* que se vivía en el balneario, caracterizada por jóvenes de quince a dieciocho años que se relacionaban casi exclusivamente entre sí, lejos de los adultos: *"Llegan y se van en cardúmenes; no se concibe aislamiento, ni tan siquiera la pareja. En grupos de siete, de diez, forman rondas, grupos, montones de brazos y piernas bronceadas alrededor de un punto exacto"*. Las fotografías los mostraban en plena *"guitarreada"* o conversando en la playa, con *"el mundo adulto* [...] *diez metros más allá"*. Estos jóvenes viajaban en automóviles con *"no menos de media docena de pasajeros"* y salían a bailar hasta altas horas de la madrugada, pero ni las fotografías ni los textos condenaban estas prácticas; más bien eran reflejo de cierta incorporación de Uruguay, evaluada positivamente, a las prácticas de sociabilidad y consumo del mundo moderno.[48]

A comienzos de los años setenta la propaganda turística uruguaya explotaba decididamente este imaginario. Un folleto sobre Punta del Este, editado en inglés por la Dirección Nacional de Turismo en 1970, es un buen ejemplo de esta tendencia. Las fotografías, todas a color, mostraban en su mayoría actividades de esparcimiento de las clases altas, como el golf, el *yatching*, la ruleta y la pesca submarina, acompañadas de primeros planos de mujeres jóvenes y bellas. Si bien Punta del Este era definida como una sede ideal para la organización de congresos científicos y conferencias de las más altas autoridades económicas y financieras del mundo –tal como se verificaba por even-

tos de este tipo realizados en esos años, que habían originado *"transacciones comerciales e industriales en la mayor parte del mundo"* y probaban el carácter del balneario como un agente dinamizador del mercado mundial–, esto no debía sugerir que fuera un escondite para la gente seria, *"austera"* y *"desconfiada"*. Por el contrario, allí *"lo amistoso y lo frívolo se mezcla con lo serio e importante"*. En Punta del Este el visitante podía encontrar *"la fuente de la eterna juventud"*, lo cual se se comprobaba en los concursos de belleza, en las competencias de gastronomía y en los festivales de cine, que incluso daban la posibilidad de que uno se encontrara apostando en el casino o buceando en el océano junto a estrellas del cine internacional.[49]

El balneario era comparado con Cannes, Niza y Biarritz, o sea los lugares que frecuentaba la clase alta europea, símbolos de vida natural, relajada y liberal. El lema de Punta del Este era *"haz lo que quieras y vive como quieras"*; más que un lugar de descanso o de disfrute de la naturaleza, era *"una forma de sentir"*, un lugar donde no existían los prejuicios sociales ni los convencionalismos y al que uno podía adaptarse plenamente en muy poco tiempo.

A comienzos de los años setenta, además, este tipo de fotografías funcionaba como soporte de oposición a los valores juveniles promovidos por la izquierda revolucionaria: la imagen de jóvenes bellos, despolitizados y alegres contrastaba con la de los "sediciosos" requeridos por la Policía y las Fuerzas Armadas, que publicaban cotidianamente algunos diarios.[50]

Las apelaciones directas al sexo eran usadas frecuentemente para dar cuenta de ese país que se pretendía liberal, relajado, sin convencionalismos. En 1972 una publicidad de la empresa de transporte de pasajeros Onda mostraba la fotografía de una mujer joven y semidesnuda lanzando un beso a la cámara, rodeada del contorno del mapa de Uruguay. Pese a que el país atravesaba una profunda crisis, caracterizada por la creciente violencia política, la leyenda que circundaba la imagen promovía *"un Uruguay distinto, divertido, alegre y optimista para que Ud. 'goce' sus vacaciones"*.[51]

20. La industria publicitaria fue clave en la promoción de un modelo de individuo que no se rendía ante la uniformización impuesta por la sociedad de masas y que basaba su identidad en el acceso a un consumo refinado y distintivo.

21. En 1972, al tiempo que la empresa de transporte *Onda* invitaba al turista a gozar de sus vacaciones en Uruguay, el país atravesaba una profunda crisis política. En abril de ese año, luego del homicidio de varios integrantes del grupo parapolicial conocido como Escuadrón de la Muerte –cometido por el Movimiento de Liberación Nacional - Tupamaros– y de la dura represalia de las Fuerzas Armadas y la Policía contra varias organizaciones de izquierda, que incluyó el asesinato de ocho tupamaros y ocho militantes comunistas, el Poder Legislativo aprobó el Estado de Guerra Interno. Esto amplió el rango de actuación de las Fuerzas Armadas al habilitar al gobierno la disposición temporal de medidas previstas para situaciones de guerra y la aplicación a civiles del Código Penal Militar. En julio de 1972, con la promulgación la Ley de Seguridad del Estado, esta política represiva fue institucionalizada.

Si bien este es un ejemplo extremo, permite observar el punto hasta el cual la propaganda turística producía sus imágenes a contrapelo de la realidad política y social del país.

Hacia comienzos de los años setenta, entonces, la propaganda turística hacía convivir dos imágenes sobre Uruguay. Por un lado, mostraba un "país del bienestar", culto, con integración social, instituciones políticas firmes y constante crecimiento económico, que apuntaba al primer mundo –del cual se imaginaba no demasiado lejos– y que se distinguía del resto de América Latina gracias a su elevado nivel de desarrollo. Por otro lado, un Uruguay "joven", "divertido", "alegre" y "optimista", que "dejaba vivir" y no importunaba a los visitantes con protocolos o convenciones sociales pasadas de moda. Esta imagen, que aludía al sexo y al consumo como signos del goce, procuraba integrar el país al imaginario de las culturas juveniles promovido por el capitalismo neoliberal y ganaría terreno en los años siguientes.

Bibliografía

Aldrighi, Clara, Abend, Gabriel, Camou, María, et alter. *Antisemitismo en Uruguay: raíces, discursos, imágenes (1870-1940)*, Montevideo, Trilce, 2000.

Broquetas, Magdalena, "Fotografía e identidad. La revista *Mundo Uruguayo* en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario", en *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*. Junio de 2016. http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article343 [Acceso: 15 de marzo de 2017].

Broquetas, Magdalena (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011.

Centro de Fotografía de Montevideo, *La construcción de la Rambla Sur (1923-1935)*, Montevideo, CdF Ediciones, 2015.

Da Cunha, Nelly; Campodónico, Rossana; Maronna, Mónica, et alter, *Visite Uruguay. Del balneario al país turístico. 1930-1955*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2012.

Delgado, Santiago, "Artigas en disputa. Las posiciones en torno a la discusión parlamentaria sobre la ley 'Mes de Artigas", en *Revista Encuentros Uruguayos*, volumen VIII, nº 1, agosto 2015.

Delgado, Santiago, "Otro Artigas siempre", en *Revista Lento,* n° 15, junio de 2014.

De Los Santos, Clarel, *La consagración mítica de Artigas. 1950*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2012.

Demasi, Carlos, *La lucha por el pasado. Historia y nación en Uruguay. 1920-1930*, Montevideo, Trilce, 2004.

Díaz Pellicier, Laura, *El turismo receptivo en Uruguay (1930-1986)*, Unidad Multidisciplinaria, Facultad de Ciencias Sociales, Serie Documentos de Trabajo nº 65, noviembre de 2004. Síntesis de la tesis de maestría para acceder al título de Magíster en Historia Económica otorgado por la Facultad de Ciencias Sociales. Documento en línea nº 27/reedición febrero 2012.

Espeche, Ximena, *La paradoja uruguaya. Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados del siglo XX*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2016.

Lemagny, Jean Claude y Rouillé, André (dir.), *Historia de la fotografía,* Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1988.

Sougez, Marie Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

Trochón Ghislieri, Yvette, *Punta del Este. El edén oriental*, Montevideo, Fin de Siglo, 2017.

Notas

1. Ver: Centro de Fotografía de Montevideo. *La construcción de la Rambla Sur (1923-1935)*, Montevideo, CdF Ediciones, 2015.
2. "Se inauguró la Rambla Sur", *Mundo Uruguayo*, 9 de enero de 1936, pp. 8-9.
3. Clara Von Sanden. "La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior", en Magdalena Broquetas (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011, pp. 200-232.
4. Clara Von Sanden, op. cit., p. 201-207; *Boletín Municipal*, 6 de octubre y 29 de diciembre de 1930; *Comisión de Fiestas del Concejo de Administración de Montevideo*, 16 de setiembre de 1930. Caja 12 A.H.M. Expedientes. Comisión Municipal de Fiestas Caja 22 1930-1931. Museo del Carnaval.
5. *Boletín Municipal*, 21 de enero y 21 de octubre de 1929, 9 de junio de 1930.
6. Ibídem, 7 de enero de 1929. 17 de marzo, 8 y 15 de setiembre de 1930. "Libro de oro iberoamericano de la exposición internacional de Sevilla", https://sergiobarce.wordpress.com/2014/10/26/larache-en-el-libro-de-oro-ibero-americano-de-la-exposicion-de-sevilla-de-1929/ [Acceso: 15 de marzo de 2017].
7. *Boletín Municipal*, 4 de febrero de 1929.
8. Ver: Magdalena Broquetas. "Fotografía e identidad. La revista *Mundo Uruguayo* en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario", *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*, junio de 2016, http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article343 [Acceso: 15 de marzo de 2017].
9. La revista *Mundo Uruguayo* publicaba habitualmente fotografías de la Oficina de Propaganda e Informaciones: *"Repetidas veces hemos publicado en nuestra revista fotografías artísticas de este distinguido y talentoso profesional, y en breve publicaremos una serie de obras suyas que estamos seguros llamarán la atención. Carlos Ángel Carmona es actualmente fotógrafo oficial de la sección de Propaganda de la Intendencia de Montevideo, en donde desarrolla una inteligente acción"*. "Un artista fotógrafo. Carlos Ángel Carmona", *Mundo Uruguayo*, 1 de abril de 1937, p. 59.
10. "Vistas aéreas de Montevideo", Suplemento dominical del diario *El Día*, 2 de junio de 1935, pp. 1, 8-9; "Obra batllista: la Avenida Agraciada", Suplemento dominical del diario *El Día*, 13 de octubre de 1946, pp. 1-3.
11. "Perspectivas de la ciudad", Suplemento dominical del diario *El Día*, 27 de octubre de 1935, pp. 2-3; "Desde una altura", Suplemento dominical del diario *El Día*, 3 de diciembre de 1933, pp. 4-5; Portada del suplemento dominical del diario *El Día*, 14 de mayo de 1933.
12. "Montevideo de ayer y de ahora", Suplemento dominical del diario *El Día*, 7 de junio de 1936, pp. 8-9.
13. "Documentos del pasado", suplemento

dominical del diario *El Día*, 7 de junio de 1936, p. 7.
14. El Partido Colorado reclamaba la fecha del 18 de julio como el centenario de la nación, mientras que el Partido Nacional ubicaba ese momento en 1925, al cumplirse los cien años de la Declaratoria de la Independencia. Ver: Carlos Demasi, *La lucha por el pasado. Historia y nación en Uruguay. 1920-1930*, Montevideo, Trilce, 2004.
15. *Boletín Municipal*, 16 de junio, 7 y 15 de julio de 1930. La Oficina de Propaganda e Informaciones podía ofrecer fotografías tomadas antes de su fundación puesto que los primeros fotógrafos del servicio, Carlos Ángel Carmona e Isidoro Damonte, se dedicaron no solamente a fotografiar la ciudad sino también a recolectar y a reproducir imágenes sobre el pasado uruguayo.
16. Magdalena Broquetas. "Fotografía e identidad. La revista *Mundo Uruguayo* en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario", op. cit.
17. Ver: Clarel de los Santos, *La consagración mítica de Artigas. 1950*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2012.
18. "Notas gráficas del traslado de la urna con los restos del precursor", *La Mañana*, 23 de setiembre de 1950.
19. Ver: Santiago Delgado, "Artigas en disputa. Las posiciones en torno a la discusión parlamentaria sobre la ley 'Mes de Artigas'", *Revista Encuentros Uruguayos*, Volumen VIII, n° 1, agosto 2015; Santiago Delgado, "Otro Artigas siempre", Revista Lento, n° 15, junio de 2014.
20. "Artigas revivió en la emoción del pueblo oriental", *El Día*, 20 de junio de 1964.
21. Ibídem.
22. Laura Díaz Pellicier, *El turismo receptivo en Uruguay (1930-1986)*, Unidad Multidisciplinaria, Facultad de Ciencias Sociales, Serie Documentos de Trabajo nº 65, noviembre de 2004. Documento on line n° 27/reedición febrero 2012, pp. 9-11. Nelly da Cunha et alter, *Visite Uruguay. Del balneario al país turístico. 1930-1955*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental; Raúl Jacob, *Modelo batllista: ¿variación sobre un viejo tema?*, Montevideo, Proyección, 1988.
23. En 1947 la CNDT donó novecientas fotografías y prestó seiscientas a diferentes medios de prensa. La investigación del equipo dirigido por Nelly da Cunha señala que las revistas *Mundo Uruguayo* y *Peloduro*, el *Anuario El Siglo*, y los periódicos *La Razón*, *El Día*, *El Plata*, *La Mañana*, *La Tribuna Popular*, *El Bien Público*, *El Diario*, *El Tiempo*, *Justicia*, *El Sol* y *España Democrática* fueron algunos de los que participaron de esta red promocional. Nelly da Cunha, et alter, op. cit., pp. 59-60, 84.
24. Ibídem, p. 56-58.
25. "Turismo en el Uruguay. Su difusión en el país y en el exterior", *Turismo en Uruguay*, año 1, n° 2, noviembre de 1935, p. 41.
26. "A los fotógrafos profesionales y aficionados", *Turismo en Uruguay*, año 1, n° 2, noviembre de 1935, p. 1.
27. "Nota de Luis Alberto Fayol y Osvaldo Carratú a Eduardo Rodríguez Larreta". 2 de diciembre de 1947. Notas e Informes. 1947. Colección Horacio Arredondo, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
28. Resoluciones del Primer Congreso Interamericano de Turismo e Inmigración. 23 de enero de 1948. Notas e Informes. 1948. Colección Horacio Arredondo, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
29. "Nota de Luis Alberto Fayol y Osvaldo Carratú a Eduardo Rodríguez Larreta". 2 de diciembre de 1947. Notas e Informes. 1947. Colección Horacio Arredondo, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. "Nota de Osvaldo Carratú a Horacio Arredondo". 4 de enero de 1946. Notas e Informes. 1947. Colección Horacio Arredondo, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
30. "Eventuales". Década de 1940. Fondo MRREE, Sección Uruguay, Caja 15, Carpeta 4; "Sesión de la Comisión Nacional de Turismo", julio de 1941, Notas e Informes. 1941. Colección Horacio Arredondo, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; "Resolución de Horacio Arrendondo acerca de solicitudes de licencia", 4 de marzo de 1948, Notas e Informes. 1948. Colección Horacio Arredondo, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; "Nota de Luis Alberto Fayol a Horacio Arredondo", 23 de enero de 1946. Notas e Informes. 1947. Colección Horacio Arredondo, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
31. "Palabras iniciales", *Turismo en Uruguay*, año I n° 1, octubre de 1935, p. 1.
32. Ver: Clara Aldrighi, Gabriel Abend, María Camou, Miguel Feldman, *Antisemitismo en Uruguay: raíces, discursos, imágenes (1870-1940)*, Montevideo, Trilce, 2000.
33. "La juventud del Uruguay en el camino de la perfección física", *Turismo en Uruguay*, año 1, n° 2, noviembre de 1935, pp. 21-22.
34. "La fiesta de los negros", *Turismo en Uruguay*, año XII, n° 48 [año 1947], pp. 13-15; "El Carnaval en la calle y en los salones elegantes", *Turismo en Uruguay*, año VII, n° 34 [año 1942], pp. 22-23.
35. "La raza", *Turismo en Uruguay*, año XI N° 47, [Año 1946], pp. 30-31.
36. Sin título, *Turismo en Uruguay*, año XI N° 48, [Año 1947], pp. 2-3. "Una cadena de playas", *Turismo en Uruguay*, año 1, N° 1, octubre de 1935, pp. 19-20.
37. "Belleza y gracia femenina en las olas"; "Mediodía en las playas de Punta del Este"; "En las residencias veraniegas", *Turismo en Uruguay*, año XI N° 46, [Año 1946], pp. 3-10.
38. "Una conquista social", *Turismo en Uruguay*, año X, n° 42, [Año 1945], pp. 47-48.
39. "Fomento y realidad del turismo nacional" y "De seguir así, el que gane también perderá", *Mundo Uruguayo*, 20 de noviembre de 1958, p. 1.
40. Dos textos fundantes del inicio de una

fuerte impugnación a esa imagen son: Luis Pedro Bonavita. *Crónica general de la nación*, Montevideo, Imprenta As, 1958; Mario Benedetti., *El país de la cola de paja*, Montevideo, Arca, 1966 [1ª edición, 1960]. Un abordaje de las raíces históricas, los espacios de sociabilidad y las discusiones de los intelectuales que elaboraron esa "literatura de la crisis" puede encontrarse en: Ximena Espeche, *La paradoja uruguaya. Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados del siglo XX*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2016.

41. Uruguay. Comisión Nacional de Turismo. Año 1955 (aprox.). En: Colección de Folletos 1963-1964. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo. En el archivo del CIRD existen versiones de este folleto escritas en inglés y en portugués. En las páginas que siguen nos basaremos en la versión escrita en portugués.

42. Algunos trabajos que permiten matizar esa visión idílica y ahondar en los conflictos sociales que la propaganda negaba son: Rodolfo Porrini, *La nueva clase trabajadora uruguaya (1940-1950)*, Montevideo, FHCE, 2005; Yamandú González Sierra, *Los olvidados de la tierra. Vida, organización y lucha de los sindicatos rurales*, Montevideo, Nordan, 1994; Hugo Cores, *La lucha de los gremios solidarios*, Montevideo, Banda Oriental, 1989; Juan Pablo Terra, *La vivienda*, Colección Nuestra Tierra, nº 38, Montevideo, 1969; Juan Vicente Chiarino, *Detrás de la ciudad: ensayo de síntesis de los olvidados problemas campesinos*, Montevideo, Impresora uruguaya, 1947; María José Bolaña, *Cantegriles montevideanos: segregación socio-urbana en el Uruguay de 1946-197*3, Tesis de Maestría, FHCE, 2017.

43. "Turismo fenómeno de masas". *50 años*. Número extraordinario. *Revista de la Asociación de Hoteles y Restaurantes del Uruguay*, año 1972. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.

44. Un estudio sobre las relaciones entre la contracultura y la expansión de nuevos modelos de consumo en los Estados Unidos de los años sesenta puede encontrarse en: Thomas Frank. *La conquista de lo cool*, Barcelona, Alpha Decay, 2011. Acerca del imaginario de Punta del Este como centro de hedonismo de las clases altas del Río de la Plata: Ivette Trochón Ghislieri, *Punta del Este. El edén oriental*, Montevideo, Fin de Siglo, 2017, pp. 414-424.

45. "Llegan los hipies" y "La importancia de ser Angélica", *El País de los domingos*, 5 de noviembre de 1967.

46. "Lo único que rebajó hoy: el bikini", *El País*, 18 de noviembre de 1967. "Sociales", *El País*, 19 de noviembre de 1967.

47. "Modelo. Exclusiva para ejecutivos", *El País*, 2 de abril de 1967.

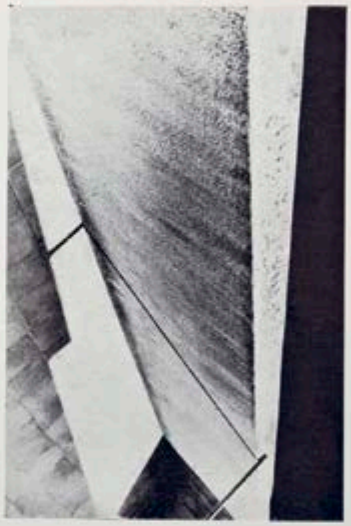
48. "Flash sobre la nueva ola en Punta del Este", *El País*, 19 de febrero de 1963.

49. *Punta del Este*, Uruguay. Official Departament of Comunication, Transport and Tourism. Tourism National Bureau of Uruguay. [Año: 1970]. Colección de folletos sin catalogar: Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo. Todas las traducciones me pertenecen.

50. Ver capítulo 6.

51. Revista de la Asociación de Hoteles y Restaurantes del Uruguay. Año 1972. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.

Rómulo R. Aguerre "Composición Nº 1"



Luis Camnitzer "Espacio dinámico"

1. Fotografías de Rómulo Aguerre y Luis Camnitzer. Catálogo del VI Salón Nacional de Fotografía del Foto Club Uruguayo. Año 1955.

2. La fotografía en el terreno del arte
Amateurismo y modernidad (1930-1967)

Alexandra Nóvoa

En 1940 el fotógrafo aficionado y médico Augusto Turenne, por entonces presidente del recientemente fundado Foto Club Uruguayo, escribió en *Revista hogar y decoración* sus impresiones sobre una fotografía en contrapicado del Obelisco de Montevideo que había visto exhibida en una exposición sobre arquitectura: *"Odia al pecado y compadece al pecador* [...] *Ese es el estado anímico frente a las innumerables extravagancias y a los atentados estéticos que se cobijan bajo el socorrido y modernísimo pabellón de los 'ángulos de visión'* [...] *¿Podrá decirse que mi joven foto-colega hermoseó el aspecto del obelisco, porque lo captó según un ángulo de visión muy personal y novedoso?"*.[1]

Las palabras de Turenne, entre la contrariedad y la ironía, son representativas de buena parte del concepto que por entonces predominaba sobre la fotografía artística entre los aficionados, defensores del estilo pictoralista y ajenos a las nuevas corrientes fotográficas que desde comienzos de siglo se planteaban en Europa. Lo que Turenne no podía saber es que esas perspectivas que habían llamado su atención estaban comenzando a dar lugar en Uruguay a otras concepciones *"modernas"* de la fotografía. Sin embargo, habría que esperar al menos dos décadas para que esos cambios e influencias obtuvieran un lugar de mayor visibilidad, conducidos por *"artistas-fotógrafos"*, instituciones (estatales y privadas) y críticos.

Esa convivencia por momentos tensa –que también puede ser vista como la transición entre una fotografía academicista promovida por gran parte de los aficionados y algunas producciones modernas y de vanguardia en manos de fotógrafos independientes– caracterizó en buena medida a la fotografía con fines artísticos hasta al menos mediados del siglo XX en Uruguay.

2. Obelisco de Montevideo. Julio de 1940. En los años cuarenta algunos fotógrafos locales comenzaron a producir imágenes con puntos de vista novedosos, a tono con las corrientes modernistas que se desarrollaban en Europa desde comienzos del siglo XX. Esas fotografías generaban rechazo entre los pictorialistas, que defendían la idea de una fotografía similar a la pintura.

El pictoralismo fotográfico, de gran éxito entre los aficionados, surgió internacionalmente a finales del siglo XIX y se mantuvo vigente hasta las primeras décadas del XX. Buscó alejar a la fotografía de su tradicional carácter de registro mecánico de la realidad para que, a través de su manipulación, se pareciera a la pintura y se aproximara a las bellas artes. Este proceder fue entendido como una manera de legitimar a la fotografía como una técnica con valor artístico, una aspiración muy presente entre los aficionados a la fotografía en ese período.[2]

En los ámbitos restringidos al arte (museos, salones, salas de exposición, concursos y críticas), la fotografía no obtuvo un estatus a la par de otros medios de expresión como la pintura y la escultura hasta más de un siglo después de su invención. Para el historiador de la fotografía Michel Frizot, este cambio de actitud respondió a sus aproximaciones con las artes modernas a partir de los años treinta.[3]

En la primera mitad del siglo XX se procesaron diferentes cambios en el campo artístico occidental que involucraron decisivamente al medio fotográfico, marcando su desarrollo y valoración por parte de las instituciones vinculadas al arte. Acompasando los cambios sociales, tecnológicos y arquitectónicos que aparejó la Primera Guerra Mundial, nuevas corrientes fotográficas plantearon visiones contrapuestas al pictoralismo, explorando las posibilidades de la fotografía como un medio de creación autónomo y, en las corrientes documentales, registrando diferentes aspectos de la sociedad.

En Uruguay los aficionados se abocaron a la exploración de las posibilidades expresivas del medio fotográfico, a su perfección técnica y a su enseñanza. Para ello se congregaron a mediados de la década de 1930 en la Sección Fotografía del Ateneo de Montevideo. En 1940 fundaron el Foto Club Uruguayo, un espacio de intercambio y de estudio de la fotografía que concentró a los interesados en su uso artístico.

Por su parte, un sector de los artistas locales se vio influido por algunas tendencias estéticas que desde finales de la Segunda Guerra Mundial se estaban desarrollando en Europa y Estados Unidos, como las diferentes vertientes de la abstracción; también por nuevas concepciones políticas y filosóficas que promovieron una actitud de compromiso del artista con las realidades sociales. Algunos fotógrafos locales asimilaron estas corrientes y acercaron su producción a los parámetros del arte internacional de vanguardia.

En los años sesenta, ganó terreno una concepción transdisciplinar del arte, que aparejó, entre otras cosas, la incorporación de la fotografía (y de otras técnicas hasta entonces catalogadas como *"artesanales"*) al reglamento del Salón Nacional de Artes Plásticas de Uruguay.

La Sección Fotográfica del Ateneo de Montevideo

Hacia fines del siglo XIX en Europa y Estados Unidos comenzaron a organizarse espacios exclusivos de intercambio, enseñanza y discusión sobre técnica fotográfica y sus potencialidades como medio de expresión artística. Esa tendencia se asentó en las primeras décadas del siglo XX, con la extensión comercial de la fotografía y su progresivo acceso a un público más amplio.

En Uruguay esa misma inquietud se manifestó en la creación de asociaciones de fotógrafos aficionados (o amateurs), es decir, aquellos que realizaban una fotografía sin fines comerciales. Como los fotoclubistas europeos, los uruguayos formaron primero la Sociedad Fotográfica de Aficionados de Montevideo (1884-1898) y luego el Foto Club de Montevideo (1901-1917).

Contra la naturalizada y ambigua condición de la fotografía como "hermana menor" de las bellas artes y condicionados por una sensibilidad cultural que jerarquizaba la práctica artística según el lenguaje empleado, los fotógrafos amateurs buscaron abrirse camino y obtener legitimación en el campo artístico a través de diferentes estrategias. En lo formal, mediante la adaptación de su fotografía a una estética que, a partir de intervenciones técnicas, la despojaba del potencial de registro y la acercaba a expresiones pictóricas; en lo práctico, a través de la realización de exposiciones que seguían los lineamientos de las tradicionales en pintura o grabado, entre otras técnicas.

Una vez finalizada la experiencia del Foto Club de Montevideo, si bien por casi dos décadas los aficionados no contaron con instituciones estables que los nuclearan, continuaron reuniéndose o impartiendo cursos en comercios dedicados a la óptica (como Pablo Ferrando, Garese y Crispo y Casa Eduardo Bruzzone), que desde comienzos de siglo ofrecían sus instalaciones para diferentes actividades.[4]

El éxito de esas reuniones derivó en la organización de importantes exposiciones. Con motivo de la conmemoración del centenario de la primera Constitución uruguaya, en marzo de 1931 un grupo de aficionados realizó el Primer Salón Internacional Fotográfico de Uruguay en el Museo de Bellas Artes. Desde entonces, el salón se llevó a cabo en sucesivas ediciones y se transformó, junto con el de Arte Fotográfico realizado a partir de 1940, en una de las principales actividades de los fotógrafos aficionados.

En agosto de 1932 tuvo lugar la segunda edición del Salón Internacional Fotográfico en el Subte Municipal que contó con el apoyo del Ministerio de Instrucción Pública. Estuvieron presentes diecinueve países y ciento cuarenta y cuatro expositores lo que, considerando la depresión económica internacional, fue evaluado por los fotoclubistas como un importante nivel de participación. Además de una sección artística, el salón incluyó un apartado dedicado a la fotografía científica con piezas de la Sección Fototécnica de la Facultad de Medicina y del archivo del Museo Histórico Nacional.[5] Entre las técnicas de los envíos se incluyeron bromuros, bromóleos y procesos al carbón, que fueron las preferidas por los aficionados hasta por lo menos la década del cincuenta. Los secretarios de la exposición destacaron en su catálogo el alto nivel de *"cultura artística"* de los trabajos y explicaron que estos habían sido elegidos *"tomando como punto de vista tanto las ideas conservadoras como modernas, dando*

Augusto Turenne (1870-1948)

3. Conferencia de Augusto Turenne (al centro) sobre desensibilizadores y revelación cronometrada, durante un encuentro de aficionados en la Casa Eduardo Bruzzone. Año 1935. Los aficionados solían reunirse en locales comerciales para intercambiar sus conocimientos acerca de aspectos técnicos y formales de la fotografía.

Nació en Montevideo, donde tuvo una extensa trayectoria en el campo de la medicina y en el de la fotografía amateur. En 1894 se graduó en Medicina y Ciencias y se especializó en obstetricia. Fue director del Laboratorio de Radiología, Fotografía y Microfotografía de la Facultad de Medicina, que se había reorganizado en 1899. Desde 1907 a 1909 fue decano de esa Facultad.

Su interés por la fotografía comenzó cuando cursaba el bachillerato. Desde entonces estuvo activamente involucrado en la creación y el funcionamiento de las asociaciones de fotógrafos aficionados en Montevideo. En 1890 ingresó a la Sociedad Fotográfica de Aficionados; en 1901 fue socio fundador del Foto Club de Montevideo; a mediados de 1930 fue parte de la organización del Grupo Fotográfico del Ateneo y en 1940 participó de la fundación del Foto Club Uruguayo, del cual fue su primer presidente.

Sus estudios en fotografía se basaron en la lectura de revistas europeas y en la experimentación. Una de las máquinas fotográficas que más utilizó fue una *Jumelle Bellieni* 9x12 que compró en París. Además de practicar fotografía instantánea, se dedicó a la estereoscopía y a las proyecciones de diapositivas.

Turenne era un firme defensor de la corriente pictoralista. Investigó en procedimientos pigmentarios que conoció durante un viaje por Europa en 1907, a partir de lo cual confeccionó una de las tintas grasas más empleadas por los aficionados desde los años veinte.

Fue un activo conferencista y escribió notas sobre fotografía en distintas revistas bajo el seudónimo *"Viejo Amateur"*.

[Alfredo Pernin, "Augusto Turenne", *Revista del Foto Club Uruguayo*, año 1, nº 1, Montevideo, mayo de 1953; Juan Antonio Varese, *Historia de la Fotografía en Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007, p. 238].

de esta manera al público una idea perfecta de la evolución extraordinaria que alcanza hoy la fotografía artística". El catálogo incluyó además numerosa publicidad de productos fotográficos, lo que da cuenta de la importancia que los comercios del ramo adjudicaban a las exposiciones fotográficas, en tanto estimulaban la producción de los aficionados y dinamizaban el mercado.[6]

Motivados por estas experiencias, las reuniones de los fotógrafos continuaron para discutir sobre diferentes aspectos del medio fotográfico. A mediados de la década de 1930 se celebraban en Casa Eduardo Bruzzone. Durante los encuentros, los aficionados reconocidos, con más experiencia o que habían desarrollado destrezas superiores a la media disertaban sobre aspectos técnicos o compositivos, como el tratamiento de los materiales sensibles, el revelado y la iluminación en el retrato.

Esas instancias sirvieron como antecedente para la formalización de una nueva sociedad que se concretó hacia fines de 1935, cuando veintidós aficionados fundaron la Sección Fotográfica del Ateneo de Montevideo e inauguraron sus locales en agosto de 1936.[7] Su primer presidente fue Augusto Turenne, quien había desempeñado una profusa actuación en las anteriores experiencias de las sociedades de fotógrafos amateurs. Por entonces, la dirección publicó un comunicado animando a los aficionados a la fotografía a unirse a la nueva agrupación. Entre los motivos para hacerlo, destacaba la posibilidad de acceder a conocimientos técnicos por medio del intercambio con fotógrafos más experimentados, lo que, aducía, ayudaba al perfeccionamiento de la técnica en el ámbito doméstico y también a exteriorizar *"las condiciones na-*

4. Fotografía de Augusto Turenne publicada en la revista *Minas*. Agosto de 1943.

5. Afiche del Salón Cien Fotografías. Año 1937.

turales" en aquellos aficionados con *"temperamento artístico"*. Además, destacaba la importancia de la actividad no sólo para el beneficio individual del aficionado, sino por una causa más amplia que era el interés *"cultural"* y *"material"* del país, que, según el comunicado, atravesaba un momento de gran actividad. Esto último explica el sentido patriótico que impulsaba a la nueva agrupación y su afinidad a coordinar actividades y solicitar apoyos a organismos gubernamentales.[8]

En 1937 la Sección Fotográfica organizó la exposición Cien Fotografías. Su inauguración fue el 17 de noviembre en el Ateneo de Montevideo. Para la ocasión, se realizó una ceremonia privada convocada por la dirección de esa institución, representada por su presidente Eduardo Acevedo, lo que sugiere cierto carácter restringido y elitista

Uso de las instalaciones de la Sección Fotográfica del Ateneo de Montevideo

El proyecto de reglamento para el uso de las instalaciones de la Sección Fotográfica del Ateneo de Montevideo detallaba que los laboratorios quedaban bajo el cuidado y la vigilancia de los miembros de la sección; que el Ateneo proporcionaba los locales, el agua, la iluminación y la calefacción, corriendo por cuenta de los asociados el material de trabajo (cubetas, prensas, soluciones y accesorios), para lo cual se disponía de un *"mueble-cajonero"* cuyas reparticiones individuales alquilaba el Ateneo por la suma de $ 0,20 mensuales pagaderos junto con la cuota del asociado. Por último, se indicaba que los laboratorios estaban a disposición desde las nueve hasta las veintidós horas y que cada socio tenía derecho a ocupar un laboratorio durante treinta minutos, a menos que nadie más esperase su turno.

[*Proyecto de reglamento para el uso de las instalaciones fotográficas del Ateneo de Montevideo,* Montevideo, 1935-1936. Archivo del Foto Club Uruguayo].

"¿Obtengo con la fotografía todo lo que deseo?"

"¿Está usted satisfecho con los resultados de su afición? ¿No percibe la necesidad de mejorar sus trabajos cuando va a las exposiciones, hojea las revistas fotográficas, observa la labor de los demás o se siente impotente para vencer las dificultades que se le presentan o para realizar más agradablemente sus deseos? ¿No ha deseado alguna vez reproducir algún viejo retrato de familia o fijar el recuerdo de una hora inolvidable? Si tiene usted por la afición fotográfica verdadero entusiasmo es muy probable que se haya encontrado con frecuencia frente a situaciones como las que señalamos más arriba y se habrá preguntado: ¿Obtengo con la fotografía todo lo que deseo? Si no ha podido contestarse satisfactoriamente, nuevamente se preguntará: ¿Cómo podría obtenerlo? La respuesta es fácil: AGRUPÁNDOSE CON OTRAS PERSONAS QUE TENGAN LAS MISMAS AFICIONES [...] *La agremiación de los aficionados a la Fotografía tiene inmensas ventajas. En primer término la certeza de encontrar en los viejos aficionados la respuesta a todas sus dudas, la demostración práctica de todos los procedimientos* [...] *Aquellos de temperamento artístico, más frecuente de lo que se cree, aprenderán los procedimientos que facilitarán la exteriorización de sus condiciones naturales; otros irán a la viviente estereoscopía, a la maravillosa fotografía directa en colores, a las proyecciones luminosas, a la cinematografía. Nadie, en una palabra, escapa al encanto y a las prodigiosas posibilidades de la afición fotográfica.* [...] *Nunca como en la época de auge de las sociedades fotográficas en el país, el comercio fue tan provechosamente activo. En una palabra, por su interés propio y por el interés cultural y material del País, debe usted agremiarse".*

[Comunicado de la Sección Fotográfica del Ateneo de Montevideo, 1936 (aprox.). Archivo del Foto Club Uruguayo].

del evento. La exposición, comisariada por los aficionados Enrique Stagnaro y Héctor González Soubes, estaba dispuesta en paneles y tendía a no destacar ninguna pieza, lo que era acentuado por las medidas similares de las fotografías en formatos medios. Los trabajos comprendían las temáticas más recurrentes entre los aficionados: retratos, paisajes campestres o marinos. En general eran el resultado de minuciosos estudios sobre aspectos técnicos y formales (como profundidad, perspectiva, manejo de luz y sombra) y diferentes experimentaciones con bromuros, bromuros virados, tramados y bromóleos.[9]

Las repercusiones del evento se vieron en la prensa, que destacó la dimensión técnica, la calidad de los expositores y la belleza de los trabajos, insistiendo en su notable valor artístico. El diario *El Día*, por ejemplo, señaló que el grupo fotográfico del Ateneo había declarado *"no obedecer a ninguna tendencia estética cerrada"*, bastándole *"la posesión de todas las técnicas capaces de realizar y sugerir una emoción"*.[10]

Valoraciones de una sensibilidad y perspectiva pictoralista se reiteraban en las notas de prensa sobre muestras fotográficas en este período, incluso hasta la década del cincuenta. Abundaban las opiniones basadas en sensaciones, como *"emoción"* y *"emoción estética"*, *"sentimiento"* o sobre el *"temperamento artístico"* de una fotografía. Asimismo, se destacaba a los autores por su capacidad para conducir a la fotografía hacia sus *"posibilidades estéticas como manifestación de arte"*, superando lo que se consideraban limitaciones expresivas propias del medio. En esa línea, un cronista de *El Plata* opinaba que la fotografía *Plenitud*, de Adolfo Armellino, comprobaba *"la excelencia de su técnica y el relieve de sus dotes artísticas, tan difícil de marcar personalidad en una labor como es la fotografía, que da hechos los motivos, dejando escaso margen al refinamiento estético del operador"*.[11]

En 1938 los asociados a la Sección Fotográfica decidieron establecer mensualmente concursos de fotografía destinados a sus miembros, iniciando lo que sería una actividad sostenida en el tiempo por las futuras generaciones de aficionados. Las obras seleccionadas se exponían en casas de artículos fotográficos, en el hall del Ateneo o se publicaban en revistas como *Hogar y Decoración*. Los criterios de selección valoraban la destreza técnica y el modo de presentación de los

trabajos. Sin embargo, quedaban excluidas las fotografías de carácter *"documentario"*, lo que indica que eran consideradas de menor valor artístico para los aficionados. A pesar de esa división, en diferentes instancias realizaron muestras que incluían fotografías desde lo *"documental"* a lo *"científico"*, sugiriendo su interés por otras ramas de la fotografía además de la artística.

Parte de la dinámica de los aficionados fue el relacionamiento con otras instituciones regionales, como el Foto Club Argentino y los de Rosario, Río de Janeiro y Chile, entre las que se intercambiaban invitaciones a participar de sus salones y se enviaban fotografías con ese fin. Las condiciones de los concursos en las asociaciones vecinas seguían, en líneas generales, una organización y parámetros creativos similares a los de la asociación montevideana.[12]

En la Sección se dictaban, además, cursos panorámicos destinados a sus socios. Hacia finales de los años treinta el diseño de un programa para un *"Curso elemental de fotografía práctica"* incluía la historia de los principales descubrimientos fotográficos, perspectiva y objetivo, profundidad de campo, elección de la cámara, química, emulsiones sensibles, laboratorio, tiempo de exposición, reveladores, virados de los papeles al bromuro, ampliaciones, procedimientos pigmentarios (carbón, carbro, *rawlins* y bromóleo), composición en el paisaje, en los grupos y en la naturaleza muerta, la *"interpretación"* en fotografía y estética de la fotografía.[13]

Las actividades expositivas en la línea de los salones continuaron. En junio de 1939 los aficionados, representados por una Comisión Directiva integrada por F. C. Muller Melchers y Augusto Turenne, realizaron en las salas de la Comisión Nacional de Bellas Artes

6. Salón Cien Fotografías. Ateneo de Montevideo. Año 1937. Los motivos de las fotografías en las exposiciones de los aficionados eran sobre todo retratos, paisajes campestres o marinos. Empleaban bromuros, bromuros virados, tramados y bromóleos.

El Ateneo sigue impulsando eficazmente las actividades culturales. Ahora ha inaugurado una exposición de fotografías, que cuenta con muchos hermosos trabajos. El Grupo Fotográfico del Ateneo, organizador de la muestra, ha dado una declaración exponiendo los fines que se propone

7. Integrantes del Grupo Fotográfico del Ateneo en el Salón Cien Fotografías. Año 1937.

PLENITUD

He aquí una de las notables muestras de las cien fotografías con que el Grupo Fotográfico ha organizado la exposición de ese arte, que hoy, en momentos de entrar en prensa nuestra edición, se inaugura en el Ateneo. "PLENITUD" es obra —una inspirada obra por cierto— del experto aficionado señor Adolfo Armellino, que en esa creación artística comprueba la excelencia de su técnica y el relieve de sus dotes artísticas, tan difícil de marcar personalidad en una labor como es la fotografía, que da hechos los motivos, dejando escaso margen al refinamiento estético del operador.

Por los demás, la exposición aludida, que continuará abierta al público, desde mañana hasta el 28 del actual, entre las horas 17 y 21, forma un conjunto homogéneo de revelaciones artísticas; demostrando el auge que toma entre nosotros la fotografía artística, y lo mucho que ya se puede esperar de sus cultores en nuestro ambiente.

8. Nota publicada en *El Plata* sobre el Salón Cien Fotografías. Año 1937.
De acuerdo a los pictoralistas, para ser "artísticas" las fotografías debían transmitir "emociones".

el Primer Salón Sudamericano de Fotografía Artística, en el que participaron piezas de Buenos Aires, Rosario, Tucumán, Santiago de Chile, Río de Janeiro y San Pablo. Al mismo tiempo se celebró el Segundo Salón Cien Fotografías, que alcanzó un total de trescientas cuarenta y dos obras expuestas.[14] Durante los días que comprendió la exhibición se celebraron conferencias con expositores provenientes de diferentes ámbitos del Estado sobre algunas aplicaciones de la fotografía en la medicina, la policía y la aeronáutica militar. Turenne se encargó de las presentaciones tituladas *"Descubrimiento de la fotografía"*, *"La fotografía como expresión artística"* y *"La fotografía de los colores"*.[15] Esta experiencia, sumada a otras exhibiciones y actividades de los fotógrafos *amateurs* desde sus reuniones iniciales, da cuenta de los diferentes intereses, cruces y empleos de la fotografía en el ámbito de los aficionados a lo largo de este período.[16]

El estilo pictoralista y los temas de las fotografías exhibidas en la muestra internacional (paisajes típicos de Uruguay, Argentina y Brasil, motivos gauchos, desnudos, naturaleza) daban la pauta de una sensibilidad artística compartida por los fotoclubistas de la región. También de la influencia de *"tendencias cinematográficas"*, lo cual se vincula con las modificaciones que la fotografía estaba experimentando a partir de la expansión y el acceso masivo de lenguajes como el cine. En esa ocasión, por otra parte, un sector de la crítica observó que la estética y los *"valores artísticos"* habían superado ampliamente al *"trabajo de laboratorio"*, lo que fue considerado un punto bajo de la propuesta y da la pauta del valor que se otorgaba al dominio técnico y a la demostración de destreza en ese aspecto.[17]

9. Primer Salón Sudamericano de Fotografía Artística y Segundo Salón Cien Fotografías. Comisión Nacional de Bellas Artes. Año 1939.

El Foto Club Uruguayo. Un centro de actividades para todos los interesados en la fotografía

El Foto Club comenzó a funcionar en 1939, si bien se instituyó formalmente al año siguiente. Desde su fundación mantuvo ininterrumpidamente sus actividades, representando uno de los principales puntos de referencia, encuentro y formación fotográfica del país.

Su creación se enmarcó en un contexto de expansión del socioclubismo que dio surgimiento a otras instituciones culturales y sociales sin fines de lucro e independientes

Fotografía documento - Fotografía pintura

"Una fotografía debe ser considerada documento cuando el espectador al mirarla dice: esto es 'El Puente de los Suspiros' en Venecia o 'esto es un rincón de Honolulú, recuerdo haberlo visto en mi último viaje'. Pero si dice en cambio: 'Esto es típico de Venecia' o 'me recuerda el sol de Honolulú' entonces es cuadro (pictorial) porque sugiere una emoción y trasunta una emoción, en vez de impartir una información local".

[Arthur Hammond, *Pictorial composition in Photography*, Boston, American Photographic Publishing Co., 1920 en Augusto Turenne, "Salones! Salones!", *Revista del Foto Club Uruguayo*, año 1, nº 1, Montevideo, mayo de 1953, p. 7].

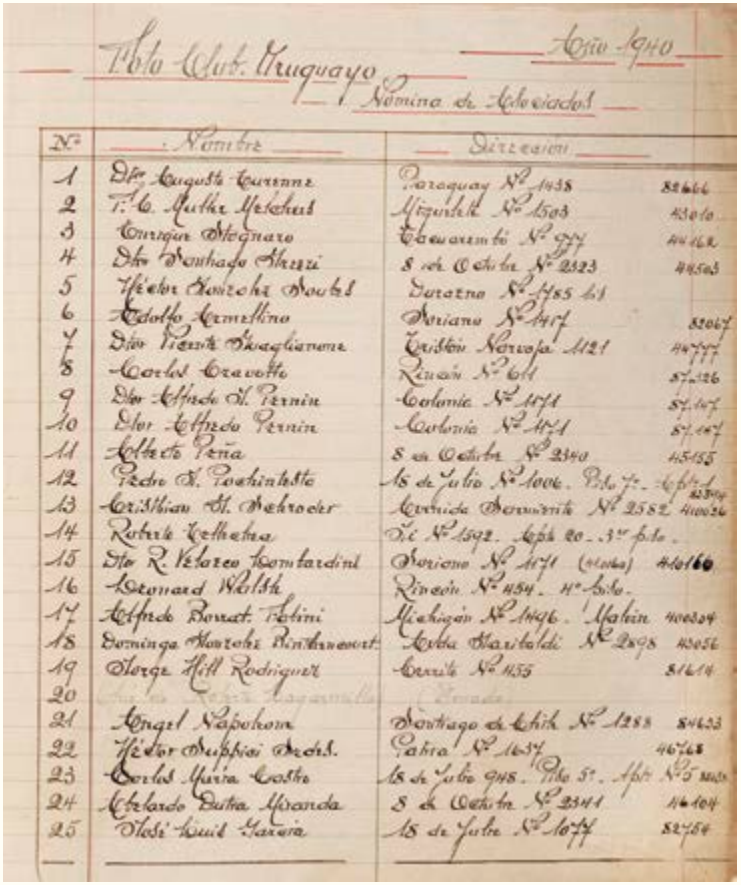


Foto Club Uruguayo — Año 1940

Nómina de Adherentes

Nº	Nombre	Dirección	
1	Dr. Augusto Turenne	Paraguay Nº 1438	82666
2	T. C. Arthur Metchet	Mizpah Nº 1503	43010
3	Enrique Stagnaro	Cerro Arambú Nº 977	44462
4	Dr. Santiago Chiesi	8 de Octubre Nº 2323	49503
5	Héctor González Soubes	Durazno Nº 1785 bis	
6	Adolfo Carmelino	Soriano Nº 1417	83067
7	Dr. Pierre Spaglierini	Cristóbal Narvaja 1121	44777
8	Carlos Cravotto	Rincón Nº 611	87326
9	Dr. Alfredo H. Pernin	Colonia Nº 1171	87407
10	Dr. Alfredo Pernin	Colonia Nº 1171	87407
11	Alberto Peña	8 de Octubre Nº 2340	45455
12	Pedro A. Tschinkel	18 de Julio Nº 1006. Pto 7º.	42309
13	Cristhian H. Rehnocker	Avenida Brasil Nº 2582	400026
14	Roberto Telhelm	Tte Nº 1592. Apto 20. 3º pto.	
15	Dr. R. Velarde Bombardini	Soriano Nº 1171 (altos)	46160
16	Leonard Walsh	Rincón Nº 454. Nº Socio.	
17	Alfredo Benet Petini	Michigan Nº 1446. Malvin	400304
18	Dominga González Rinkenwort	Avda Garibaldi Nº 2098	40056
19	Jorge Hill Rodriguez	Carrito Nº 1155	81614
20			
21	Angel Napoleon	Santiago de Chile Nº 1283	84433
22	Héctor Puppis Bechi.	Cabra Nº 1634	46648
23	Carlos María Costa	18 de Julio 948. Pto 5º. Apto Nº 5	
24	Abelardo Dutra Miranda	8 de Octubre Nº 2341	46104
25	Oscar Luis Garcia	18 de Julio Nº 1077	82754

10. Lista de los primeros socios del Foto Club Uruguayo (página 1 de 4). Año 1940.

11. Miembros de la Comisión Directiva y socios del Foto Club Uruguayo. Arriba, de izquierda a derecha: Enrique Stagnaro, Salgado, Luis San Román, Héctor González Soubes, Juan José Gebelin. Abajo: Clarence Horton, Alfredo Pernin (hijo), Augusto Turenne, Abelardo Dutra Miranda. Año 1941.

12. En los estatutos y reglamentos del Foto Club Uruguayo de 1940 se definieron líneas fundamentales que marcaron el rumbo de la institución durante décadas, como el aprendizaje técnico y artístico de la fotografía y la organización de concursos para sus socios.

del Estado, como el Cine Club del Uruguay (1948), el Cine Universitario, el Club del Teatro y el Teatro El Galpón (1949), Cinemateca Uruguaya (1952) y el Club del Grabado (1953).[18]

El club se instaló en el local del Centro Gallego, en la calle San José 870. Con el revelado de la primera placa, en abril de 1940, se inauguraron sus laboratorios. Su primer Consejo Directivo (autoridades que irían cambiando con frecuencia) estuvo integrado por Augusto Turenne como presidente, Abelardo Dutra Miranda, Alfredo Pernin, Vicente Guaglione, Clarence Horton, Héctor González Soubes y F. C. Muller Melchers.[19] La nómina de asociados comprendió un total de noventa y cinco personas, entre los cuales se contaban sólo siete mujeres, presencia que fue lentamente en ascenso y que se acrecentó a partir de la década del setenta.

En junio de 1940, una asamblea de socios aprobó los estatutos y reglamentos y definió objetivos. Entre ellos constaban la difusión y el perfeccionamiento técnico y artístico de la fotografía, el establecimiento de vínculos con instituciones nacionales o extranjeras beneficiosos para los fines del Foto Club y la relación con los poderes públicos central y municipal. También la organización de concursos mensuales para socios.[20]

En 1952, en un reportaje con motivo de su nuevo puesto como presidente de la institución, González Soubes recordaba que el *leitmotiv* del surgimiento del Foto Club Uruguayo había sido agrupar a todos los amantes de la fotografía de cualquier parte del país, sin importar el nivel de manejo en la materia o las vinculaciones profesionales, laborales y comerciales con la fotografía: "*Es bienvenido a su seno todo el que simpatiza con el arte de Daguerre* [...] *Lo es el aficionado que recién inicia sus pasos, como aquel que ya es poseedor de ciertos conocimientos. Lo es, también, el profesional. Allí, entre todos, se establece una amistad indestructible que se traduce en una mutua enseñanza*". Los estatutos del club, más las palabras de González Soubes, resumen gran parte de las líneas generales que guiaron a la institución en sus primeras décadas de existencia.[21]

Héctor González Soubes (1906-2000)

Nació en Zapicán, Lavalleja. De joven se trasladó a Montevideo. En 1936 se vinculó a la Sección Fotográfica del Ateneo de Montevideo. Fue socio fundador de Foto Club Uruguayo y ocupó su presidencia. Se dedicó a la fotografía de paisajes del medio rural y escribió poesía y cuentos sobre temas gauchescos. Su fotografía fue llamada "*nativista*". Escribió en la *Revista del Foto Club* y produjo fotografías para la revista *Turismo en Uruguay*, editada por la Comisión Nacional de Turismo.

[Juan Antonio Varese, *Historia de la Fotografía en Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007, pp. 241-246].

Reportaje al Presidente del FOTO CLUB URUGUAYO

(Publicado en "EL DIARIO" el 17 de Junio 1952)

El Foto Club Uruguayo se Propone Agrupar a Todos Los Aficionados

INTERESANTES DECLARACIONES DEL Sr. HECTOR GONZALEZ SOUBES

PRESIDENTE ★ Hace declaraciones

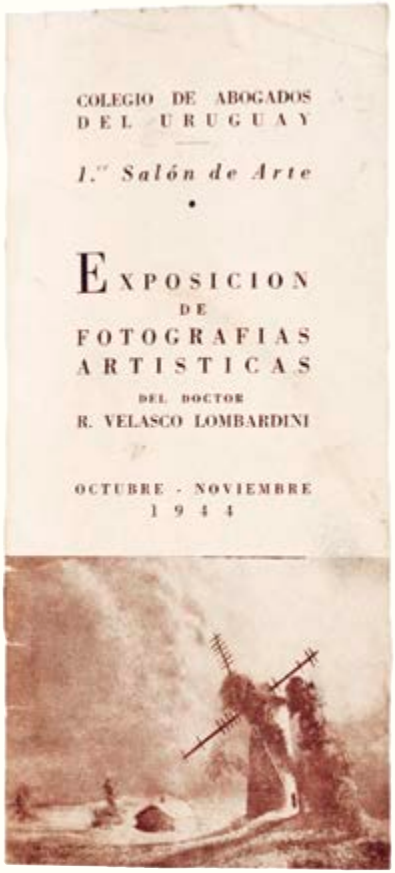
13. Reportaje al Presidente del Foto Club Uruguayo, *El Diario*, 17 de junio de 1952.

14. *Portera serrana*. Héctor González Soubes. Década de 1960.

15. Exposición del Foto Club Uruguayo en Santa Lucía, Canelones. Año 1940.

Manteniendo la tendencia de las actividades en el Ateneo, los aficionados continuaron organizando salones en el Subte Municipal y en la Comisión Municipal de Bellas Artes, en ocasiones patrocinados por el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social y por la propia Comisión. A su vez exponían en espacios como la Sección Fotografía del Seguro Bank Club, la Asociación Cristiana de Jóvenes y clubes sociales y culturales. También asesoraban en la organización de exposiciones fotográficas de esas instituciones. Los jurados estaban integrados por fotoclubistas y por *"miembros neutrales"* externos a la institución y reconocidos en el ambiente cultural, como José Luis Zorrilla de San Martín en el noveno (1947) y décimo (1949) salón internacional.

En 1940 los fotoclubistas exhibieron en Santa Lucía y realizaron conferencias sobre arte fotográfico. Apartándose de los tradicionales enfoques de los aficionados, la exposición incluyó fotografías *"documentales"*. Su autor era Alfredo Pernin y trataban sobre la construcción e inauguración del puente carretero de esa localidad, destacándolo como símbolo de la modernización que atravesaba la sociedad uruguaya.[22]



16. Catálogo de exposición de fotografías de Roberto Velasco Lombardini. Año 1944.

Si bien las muestras colectivas eran la manera habitual en que los aficionados exhibían sus trabajos, algunos lo hicieron individualmente en galerías, salas de arte o

instituciones que habilitaban espacios para exposiciones. Fue el caso de Roberto Velasco Lombardini, médico y fotógrafo aficionado que en 1944 realizó una muestra de *"fotografías artísticas"* en el Colegio de Abogados del Uruguay, empleando técnicas de bromuro, oleobromía y fotóleo. En el catálogo de la muestra, Carlos Surraco, arquitecto y colega fotoclubista, escribió sus impresiones sobre el momento que atravesaba la fotografía, considerando que había alcanzado *"su madurez de expresión"* dado que ofrecía al autor posibilidades *"ilimitadas"* para impregnarle su sello personal.[23]

Ese mismo año Surraco expuso en el local de la Asociación Cristiana de Jóvenes. En ese caso fue Turenne quien opinó en *La Mañana* bajo el seudónimo *"Viejo Amateur"*, explicando que se trataba de la segunda exposición individual de su colega y que las fotografías exhibidas abarcaban desde el *"documento"* hasta *"obras de arte"*. Además de las observaciones ya corrientes sobre las posibilidades de

17. Excursión de fotoclubistas a Santa Lucía, Canelones. Año 1947.

18. Audición "La fotografía en el Uruguay", Canal 5. Década de 1960.

19. Salón del Foto Club Uruguayo. Subte Municipal. Año 1945.

20. *Demostración de bromóleo*. Héctor González Soubes. Año 1944.

concebir arte en fotografía, Turenne destacó que las copias fotográficas habían sido hechas por el propio expositor, quien de esa manera evitaba el riesgo de "*impersonalizar*" su obra enviándola a casas de fotografía, tal como hacían algunos aficionados. El "*artesano comercial*", decía, al intervenir sobre las fotografías, no siempre interpretaba los deseos del aficionado. Por eso, para Turenne, la exposición poseía "*el 'quid divinum' que caracteriza al artista*", debido a su carácter único de autor.[24]

En febrero de 1940, a partir de un acuerdo entre la Comisión Municipal de Cultura y la Comisión Directiva del Foto Club, se estableció la celebración anual de un Salón Nacional de Fotografía Artística. Ese año se realizó la primera exposición en el Subte Municipal, donde funcionaba la Comisión Municipal de Cultura. El diario *La Mañana* reseñó el evento y destacó al Foto Club Uruguayo como un centro de perfeccionamiento técnico y estético para los fotógrafos amateurs, que daba gran importancia a la enseñanza mutua y a la "*crítica razonada*" de las obras. En las bases del llamado se especificó que estaban habilitados a participar los aficionados a la fotografía artística residentes en Montevideo, fuesen o no socios del club, quedando expresamente excluidos los profesionales. No obstante esta distinción, diferentes fotógrafos profesionales, como Nicolás Yarovoff, ya venían participando de las actividades y de la organización

21. Luis Batlle Berres. Nicolás Yarovoff. Años 1947-1951.

del Foto Club. En el transcurso de los años cuarenta estas fronteras se diluyeron aún más, reuniendo en su espacio a fotógrafos aficionados y profesionales de diferentes ramas.[25]

En 1950 se celebró la cuarta edición del Salón Nacional de Fotografía Artística. A diferencia de los salones internacionales llevados a cabo cada dos años, el nacional no se realizaba desde 1942, dado al riesgo, según habían estimado los directivos del Foto Club, de que los envíos no alcanzaran la cantidad necesaria para completar las salas del Subte. Sin embargo, para esa instancia se presentaron cerca de trescientas fotografías, de las cuales eligieron doscientas. El éxito de la convocatoria para el IV Salón y su concreción fueron considerados como un *"sensible adelanto"* para los representantes de la institución. En las décadas siguientes los salones del Foto Club, con variantes y altibajos, continuaron realizándose de manera asidua.[26]

Para los fotoclubistas el criterio de selección para los salones locales debía ser menos *"riguroso"* que para los internacionales. Argumentaban que la *"jerarquía artística"* de las obras extranjeras imponía un mayor grado de exigencia al momento de definir la selección. En cambio, el *"reducido"* nivel artístico de las obras nacionales obligaba a su estímulo y ese era el sentido de los salones locales.[27]

El Foto Club Uruguayo mantuvo la práctica (heredada de la Sección Fotográfica del Ateneo) de realizar concursos mensuales. Para González Soubes los concursos internos eran instancias de *"competencia amable"* que permitían a los socios mostrar los ejercicios realizados durante el año y considerar sus mejores trabajos para el momento de presentarse a los salones. *"Hay muchos expositores buenos y tenemos que buscar más. Hay que hacer exposiciones y concursos, esto levanta el entusiasmo.*

22. Demostración en el Foto Club Uruguayo de toma de retratos, uno de los principales ejercicios de los fotoclubistas de la época. Año 1941.

23. Curso del Foto Club Uruguayo. Año 1952. Desde los cuarenta y hasta la década del sesenta, los asociados al Foto Club eran en su mayoría adultos varones y profesionales.

El Foto Club debe insistir en realizar sus concursos mensuales con toda determinación".[28]

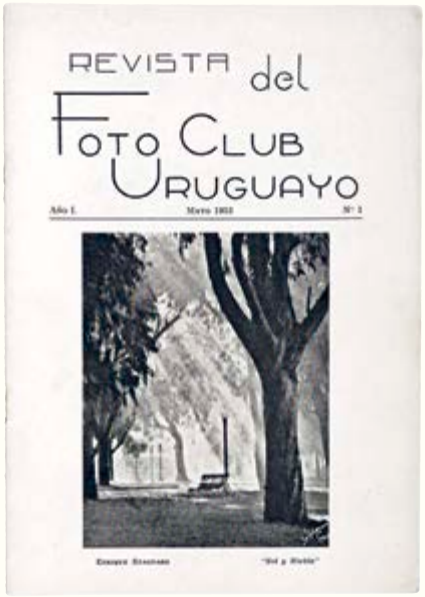
Siguiendo los parámetros típicos de los certámenes artísticos tradicionales, la Comisión Directiva del Foto Club establecía las categorías y actuaba como jurado de los concursos. También definía qué contenidos formales y estéticos implicaba cada una de esas categorías. Para evitar la eliminación de las fotografías que no estuvieran comprendidas o no se ajustaran a esos criterios, Gonzáles Soubes insistía en la necesidad de que los concursantes supieran exactamente en qué consistían las reglas. Esta manera de concebir los concursos explica lo restringido que resultaba para los participantes dar vuelo a su imaginación y presentar trabajos que se salieran de la norma definida por los fotoclubistas más experimentados.[29]

La institución fomentó los vínculos con asociaciones análogas de Argentina, Brasil, Chile, Perú, Gran Bretaña y Estados Unidos. Según Turenne, aun después de empezada la Segunda Guerra Mundial les llegaban envíos de China, India y Japón, cumpliendo así con su "*misión cultural patriótica, reconocidos por los poderes públicos y las instituciones públicas y privadas que patrocinan sus exposiciones y las apoyan moral y materialmente*".[30]

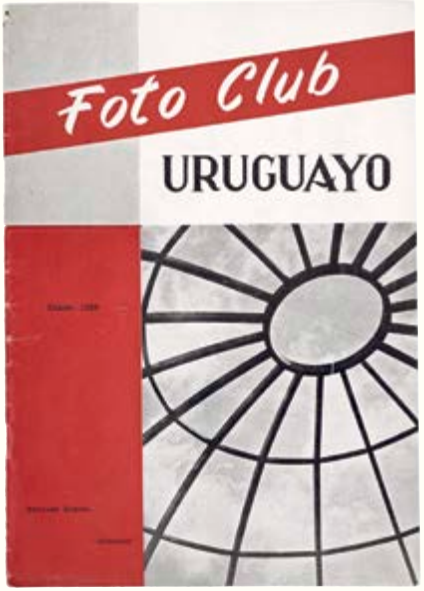
En 1953 el Foto Club se afilió a la Federation Internationale de l'Art Photographique (FIAP), fundada en 1946 en Suiza. También lo había hecho la Federación Argentina de Fotografía (FAF), surgida en 1948. La incorporación uruguaya significaba extender los lazos con el exterior por medio de uno de los principales centros de la actividad fotoclubista mundial.

Por otra parte, la consulta a revistas internacionales especializadas en fotografía, como *The Camera* o *Correo Fotográfico Sudamericano*, era usual entre los fotoclubistas. En la década del cuarenta el Foto Club inició su propia publicación con un boletín que informaba sobre sus actividades diarias. Principalmente se encargaba de difundir información sobre la organización de los salones, charlas sobre aspectos estéticos y técnicos de la fotografía y sobre las fotografías de viaje de los socios, intercambio de artículos fotográficos o las fechas en las que se realizaban demostraciones técnicas. En 1953 surgió la *Revista del Foto Club*. El primer número, que llevó en su portada una fotografía realizada por Enrique Stagnaro [Imagen 24], incluyó una reseña biográfica realizada por Alfredo Pernin en homenaje a Augusto Turenne, en donde lo definía como la figura directriz del Foto Club Uruguayo desde los inicios de la institución hasta su muerte, en febrero de 1948. Más adelante, la revista reprodujo sus escritos sobre fotografía y lo recordó como un firme defensor de la corriente pictoralista.[31]

A comienzos de la década del cincuenta los fotoclubistas comenzaron a revisar su



24.



25.

26.

Las portadas de algunas de las primeras revistas del Foto Club son demostrativas de las propuestas fotográficas clásicas y modernas que comenzaron a convivir en la institución en la década de 1950.

historia. A través de reseñas en prensa o en sus propias publicaciones, reconocían como figuras fundamentales a Augusto Turenne, Alfredo Pernin, Carlos Surraco, Enrique Stagnaro y Roberto Velasco Lombardini, entre otros. En ese marco evocaban con orgullo la cifra de cuatrocientos asociados al club en 1953, cantidad que se había incrementado en relación con los años anteriores.[32]

Luz y materia como protagonistas. Los *"artistas-fotógrafos"*

En 1952 se realizó el XI Salón Internacional de Fotografía Artística. El carácter de las obras no varió sustancialmente con respecto al de años anteriores. Algunos críticos lamentaron la frustración de las expectativas que habían emergido después de la Segunda Guerra Mundial, cuando se habían preguntado si

27. *Silueta*. Edgar Chelle. *Revista del Foto Club Uruguayo*. Año 1955.

¿Técnica o arte?

La presencia de fotografías en espacios artísticos generaba entre los críticos opiniones contradictorias que traslucían cierta resistencia ante el lenguaje fotográfico. La reproducción mecánica, propia del medio y principal característica que lo diferenciaba de las demás expresiones, era uno de los aspectos más difíciles de incorporar. Eran habituales los cuestionamientos acerca del *"valor pictórico"* o *"de dibujo"* de la fotografía, o si se trataba de una *"técnica"* o de un *"arte"*.

En 1942 el periodista Carlos Fries, con motivo de una exposición fotográfica en el Subte sobre el turismo en Uruguay, surgida de un concurso organizado por la Oficina Nacional de Turismo y el Foto Club Uruguayo, opinaba en *El Plata* acerca de en qué casos la fotografía cumplía con los parámetros necesarios para ser considerada *"arte"*. Para Fries, una fotografía en blanco y negro tenía un impacto artístico evidente y *"visible a todos"*. También si transmitía efectos de *"tranquilidad"* y de *"reposo"*, por lo que imágenes de una persona *"que salta, que brinca"* o perspectivas humanas o de obras arquitectónicas *"desproporcionadas"* no cumplían con ese requisito, ya que no producían *"goce de mira"*. *"Admirar la naturaleza, no el artificio"* para así *"olvidar el arte reproductivo"* era para él la función de la fotografía artística. En definitiva, tanto entre los críticos como entre los fotógrafos aficionados, la tendencia predominante era buscar en la fotografía comportamientos y atribuciones ajenas al medio y similares a la pintura o el dibujo.

No obstante, ese mismo año apareció otra opinión sobre el tema. En el Tercer Salón Nacional de Fotografía Artística del Foto Club Uruguayo el presidente de la Comisión Municipal de Cultura, Orestes Baroffio, aludió a cierto distanciamiento de la fotografía asimilada a la estética pictórica, apreciaciones que fueron interpretadas como representativas de una *"nueva tendencia"*. *"La época actual ha cambiado la obra del fotograbado. El hombre de ahora quiere que la fotografía sea menos cuadro y que el cuadro sea menos fotografía para dar al arte fotográfico su verdadera función, su real sentido, y que ello nos dé la visión objetiva de la naturaleza"*. Esta última observación puede vincularse a la corriente europea de la Nueva Objetividad, que desde finales de la década del veinte buscó trascender la tendencia expresionista para plantear una visión fotográfica del mundo centrada en la nitidez, la precisión visual y la *"esencia"* de los objetos.

Si inicialmente la crítica de arte y los mismos fotógrafos procuraron que el lenguaje fotográfico se asemejara a la pintura para ser considerada un medio artístico, esas discusiones derivaron hacia otras visiones más receptivas a sus características y posibilidades expresivas particulares. En un contexto internacional que cambiaba la manera de concebir el arte, la fotografía lentamente comenzó a incorporarse con sus aportes específicos a las prácticas artísticas.

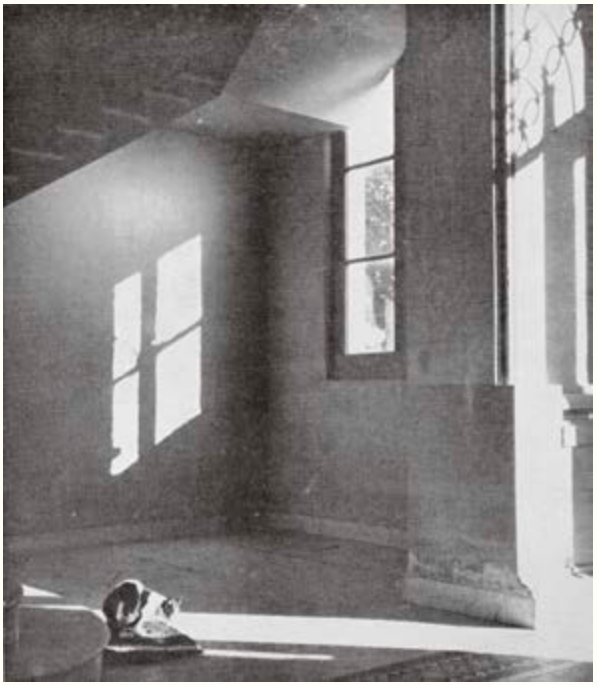
[Carlos Fries, "Manifestaciones de arte. Concurso de fotos de turismo en el Subterráneo", *El Plata*, Montevideo, 8 de junio de 1942; "Ayer fue inaugurado en el Subte el 3er Salón Nacional de Fotografía Artística", *La Mañana*, Montevideo, 16 de noviembre de 1942].

el conflicto traería *"nuevas formas de expresión a la fotografía"*. Otros hablaron de una exposición *"técnicamente asaz, moderna"*, pero *"en sensibilidad y estilo, algo conservadora"*. El rasgo conservador se sostenía en el hecho de que las fotografías reiteraban los mismos *"motivos"* y *"maneras"* que se venían exhibiendo desde años atrás, predominando lo *"realista, objetivo y anecdótico"* por encima de las manifestaciones *"de vanguardia, de revolución, de experimentación, de composición abstracta"*.[33]

Si bien para entonces la estética pictoralista comenzaba a quedar atrás, los temas representados reflejaban una visión tradicional de la fotografía artística, predominando paisajes, retratos y naturalezas muertas, con manejos clásicos de la composición y la iluminación. La muestra confirmaba una vez más cómo los aficionados –y no sólo los locales– se mantenían, en general, al margen de las tendencias rupturistas en el arte y en la fotografía que tenían lugar en otros ámbitos por fuera de los circuitos amateurs.

El evento generó opiniones contrapuestas entre los propios fotoclubistas. Algunos de la vieja guardia, entre la resistencia y la aceptación, comenzaron a ser conscientes del cambio de óptica que se estaba procesan-

28. *Retrato del escritor C. Vitureira*. Alfredo Testoni. *Revista del Foto Club Uruguayo*. Año 1953.



29. *¿Amigo o enemigo?*. Bernabé Rodino. Catálogo del VI Salón Nacional de Fotografía del Foto Club Uruguayo. Año 1955.

do en la fotografía local. Una posición dentro del Foto Club consideraba que los fotógrafos estaban estancados, *"repitiendo, incansablemente, todo lo que se ha hecho ya en materia de arte fotográfico"*, y que no recibían las escasas obras de *"vanguardia"* –fotografías *"abstractas"* y *"surrealistas"*– que excepcionalmente se estaban realizando, precisamente por el carácter conservador del evento. Otras voces defendían los *"valores"* y *"jerarquía"* artística de la exposición, argumentando que sus obras no estaban fuera de tiempo y que quienes estuvieran interesados en realizar fotografías abstractas lo hicieran, respetando a quienes querían continuar por los anteriores caminos expresivos.[34]

30. *En el grabado...* Norberto Barbot. *Revista del Foto Club Uruguayo*. Año 1958.

"¿Qué se considera hoy generalmente una buena fotografía?"

"Podríamos ensayar [...] *el análisis de las características que hoy la gente, en general, aprecia en las fotografías que considera buenas.*

1°) El cine nació de la fotografía. Hoy la fotografía sigue las huellas que le marca el cine.
2°) La fotografía es un lenguaje vivo que habla con los latidos del corazón. Antes era una lengua muerta que dormía como el griego o el latín.
3°) La fotografía fue una forma de documentación que copiaba y aspiraba a ser cuadro. Hoy es autónoma y se basta a sí misma.
4°) La fotografía fue una expresión de arte contemplativa. Hoy la fotografía de arte es cosa de museo.
5°) Hoy la fotografía tiene que expresar de inmediato lo que es. Antes permitía la contemplación previa a la comprensión del tema.
6°) Las discusiones sobre la fotografía como arte no tienen vigencia. La fotografía es la fotografía.
7°) La fotografía de artesanía ha pasado a la historia como el enfoque con paño negro.
8°) La fotografía ha abandonado el atelier. Su taller está en la calle, en la usina, en la estratosfera y en el fondo del mar.
9°) La buena fotografía no se compone ubicando los personajes, como antaño. Hoy la composición está en la vida sin pose ni espera.
10°) La fotografía tiene que escapar de la serie y de la estandarización. Su campo de acción es la vida intensa.

El que esto escribe sigue siendo, no obstante, pictoralista. Cultiva los procedimientos pigmentarios con inquebrantable emoción y se incluye por tanto entre los que soportan las losas del sepulcro".

[Carlos Surraco, "¿Qué se considera hoy generalmente una buena fotografía?", *Revista del Foto Club Uruguayo*, año 2, nº 4, Montevideo, mayo de 1954, p. 5].

Justificar la originalidad

"Estas imágenes de la nueva tendencia tratan de enfocar el mundo exterior desde un nuevo y justificado ángulo de originalidad. Nosotros creemos que el enfoque de una imagen desde un ángulo de originalidad se justifica cuando esta –la originalidad– va acompañada de un sentido estético superior tal que impresione favorablemente nuestra sensibilidad. Mientras no se llegue a esto, insistimos [...] *no se logrará la obra de arte* [...] *Seguramente los intentos que se hagan buscando el adelanto de la fotografía no están de más. Sin embargo, es un error buscar esa evolución aisladamente, sin tener ningún punto de contacto con lo ya realizado anteriormente".*

[Héctor González Soubes, "Desarrollo artístico de la fotografía", *Revista del Foto Club Uruguayo*, año 1, nº 2, Montevideo, agosto de 1953, pp.10-12, 32].

Sin embargo, el V y VI Salón Nacional de Fotografía del Foto Club de 1953 y 1955 dieron muestras del inicio de una convivencia entre visiones clásicas y tendencias de vanguardia representadas por autores que plantearon un abordaje pionero y experimental de la fotografía. Tales fueron los casos de Alfredo Testoni, Rómulo Aguerre y Luis Camnitzer, cuyas obras abstractas estuvieron presentes en esa instancia.[35] [Imagen 1]

Las realizaciones de estos fotógrafos, si bien fueron novedosas en el medio uruguayo, no eran casos aislados. Luego de la Segunda Guerra Mundial, diferentes corrientes de vanguardia –como la abstracción geométrica e informal, el arte concreto, el informalismo abstracto y el arte óptico– calaron hondo entre artistas del medio regional, animados por un clima de mayor apertura hacia una nueva realidad internacional. El arte comenzó a ser interpretado como la expresión libre del material y se ampliaron los márgenes hacia otros soportes y técnicas no tradicionales, como la fotografía, el grabado, la cerámica, la orfebrería y el tapiz, entre otros.[36]

Los caminos iniciados desde el período de entreguerras en Europa por corrientes como la Nueva Objetividad, la Nueva Visión, la escuela Bauhaus o el Surrealismo, y luego de la Segunda Guerra por la Fotografía Subjetiva y la Conceptual, impulsaron la experimentación en fotografía, el estudio de objetos y del medio fotográfico en sí mismo. En Estados Unidos dos importantes muestras en el Museo de Arte Moderno de Nueva York ratificaron el reconocimiento institucional de la fotografía abstracta: *Abstraction in Photography* (1958) y *The Sense of Abstraction* (1960).[37]

Algunos fotógrafos y artistas uruguayos, identificados con las nuevas tendencias en el arte, comenzaron a explorar otros aspectos del medio fotográfico. Sus estudios se

centraban en las características plásticas, físicas y químicas de la fotografía y se alejaban de la figuración, asociada al arte tradicional. Investigaron en solarizaciones, superposiciones de negativos, fraccionamientos, juego de trazos luminosos, virajes en el revelado, fotomontaje y collage. Así como los "procedimientos especiales" de los aficionados –e incluso coincidiendo en su uso–, los resultados de esas investigaciones eran de carácter único y por lo tanto producían piezas irrepetibles.

Si bien el desarrollo de una fotografía artística local por fuera de las lógicas fotoclubistas e inserta en otros circuitos expositivos y artísticos era, en general, reducido, en ese escenario Alfredo Testoni y Rómulo Aguerre fueron dos aislados y destacados exponentes. Ambos autores, que cultivaron diferentes tipos de fotografía a lo largo de su vida profesional, compartían una vinculación estrecha con el medio artístico "moderno", participaban activamente de sus redes y hacían circular sus obras por espacios institucionalizados del arte y de la fotografía como el Foto Club Uruguayo y la Asociación de Fotógrafos Profesionales de Uruguay (AFPU), obteniendo diferentes reconocimientos.

Testoni y Aguerre se definían como *"artistas-fotógrafos"*, expresión que era de uso corriente en los medios de comunicación y en los ambientes artísticos y fotográficos. Esa demarcación sugiere una intención por definir la labor de los que emprendían un uso artístico del medio y que además en su práctica se comportaban como otros creadores del ámbito no fotográfico, compartiendo sus mismos espacios e inquietudes. En ese sentido el agregado *"artista"* se hacía extensivo a campos como el de la artesanía –cuyo estatus artístico también estaba en discusión– para el que se usaba la expresión *"artista-artesano"*.[38]

31. *Composición* de Rómulo Aguerre y *Formas* de Alfredo Testoni. *Revista del Foto Club Uruguayo*. Año 1957.

32. *Construcción abstracta*. Rómulo Aguerre. Año 1954.

Alfredo Testoni (1919-2003)

Su carrera como fotógrafo comenzó en 1935 en el diario *El Pueblo*. Luego continuó en *El Diario* y *La Mañana*, donde ocupó el puesto de jefe de fotógrafos y trabajó hasta su jubilación. Fue corresponsal internacional de las revistas *Time* y *Life*. En 1938 fundó el Estudio Testoni y desde 1940 fue fotógrafo del taller Torres García.

Su obra fue reconocida rápidamente en los ambientes artísticos y entre los críticos especializados. Un temprano ejemplo de su indagación en procesos fotográficos alternativos se ubica en 1939, cuando como reportero gráfico registró el hundimiento del acorazado Graf Spee en el Río de la Plata y con algunos de esos negativos realizó copias mediante la técnica de solarización.

En 1949 tuvo lugar su primera exposición individual en la Facultad de Humanidades y Ciencias. Tres años después, la prensa ya lo destacaba como uno de los grandes fotógrafos rioplatenses a partir de su participación con los trabajos *Formas* y *Despertar* en el XI Salón Internacional de Fotografía.

Testoni fue secretario de la Comisión Nacional de Bellas Artes. En 1959 fundó el Grupo 8 junto con Carlos Páez Vilaró, Óscar García Reyno, Lincoln Presno, Julio Verdié, Miguel Ángel Pareja, Raúl Pavlotzky, Vicente Martín y Américo Spósito.

Algunas de sus series de mayor reconocimiento son los *Retratos psicológicos* y *Muros*. Expuso en numerosas muestras locales e internacionales. Su obra, pionera en el medio uruguayo, acompañó las corrientes artísticas producidas en Europa en la segunda posguerra y ha sido equiparada a la versión fotográfica del informalismo pictórico.

[Miguel Carbajal, *Alfredo Testoni*, Montevideo, Testoni Studios, Galería Latina, 2002; Ana María Rodríguez Ayçaguer, *El incendio y las vísperas: Testoni y las fotos del Graf Spee*, ponencia presentada en Coloquio Conmemoración del 60º Aniversario de la primera exposición de Alfredo Testoni, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1949, Sección Historia del Arte, Departamento de Historia Universal, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, 27-28 de agosto de 2009].

33. *Muro vikingo*. Alfredo Testoni. Año 1959.

34. *El Graf Spee en llamas*. Alfredo Testoni. Año 1939. Copia solarizada.

Rómulo Aguerre (1919-2002)

35. Rómulo Aguerre en su estudio y galería de arte en la calle Colonia 1464, Montevideo. Año 1965 (aprox).

Desde joven estudió dibujo y pintura con su tío Ricardo Aguerre. Su formación como fotógrafo fue autodidacta, fundándose en la experimentación y en la lectura de revistas ilustradas. En el año 1933, a través del fotógrafo Héctor Dallera, comenzó a trabajar como mandadero en la Sección Fotografía del diario *El Pueblo*. En 1936 pasó a formar parte del equipo del diario *El Plata* como aprendiz de fotografía. Luego de una breve sociedad con Dallera, en 1937 instaló su primer estudio fotográfico. En un inicio se dedicó a la fotografía comercial y luego desarrolló otras ramas, pasando por la publicitaria, industrial, de moda, periodística y artística. En 1960 anexó a su estudio y laboratorio una galería de arte con el objetivo de trabajar con las producciones de artistas plásticos uruguayos y argentinos. En 1970 inauguró una Galería de Arte en Punta del Este. En ese contexto, Aguerre desempeñó un relevante papel como creador y promotor del arte local, manteniendo vínculos laborales y de amistad con numerosos artistas plásticos: José Pedro Costigliolo, María Freire, Américo Spósito, Lincoln Presno, Ohannes Ounanian, Luis A. Solari, Vicente Martín, Andrés Montani, Antonio Llorens, Marco López Lomba y Daymán Antúnez, varios de los cuales expusieron en su galería. También se vinculó con otros fotógrafos, como Alfredo Testoni, José María Silva y Juan Caruso.

Hacia las décadas de 1950 y 1960, sin abandonar el trabajo de su estudio, inició una sostenida investigación y experimentación en el terreno de la fotografía abstracta. Uno de sus mayores intereses fue el tratamiento del medio fotográfico como principal protagonista de su práctica artística. En este proceso, su obra se fue definiendo hacia la abstracción, integrándose a las calificadas por la crítica local como *"modernas y avanzadas"*.

De sus experiencias en el laboratorio surgieron, entre otros trabajos, sus series de obras abstractas denominadas *Composición Arte Madi* y *Fotoformas*.

En 1953 participó por primera vez en una muestra colectiva, en el marco del V Salón de Fotografías de Montevideo. Al año siguiente expuso de forma individual en la Facultad de Arquitectura y desde entonces continuó una amplia sucesión de exhibiciones. En el transcurso de su vida recibió diversos reconocimientos: en 1954 el primer premio de Fotografía Internacional en la Bienal de San Pablo; en 1967 el título de "Excelencia" otorgado por la Federación Internacional de Arte Fotográfico; premio adquisición en los salones nacionales de 1969, 1972, 1980, 1982 y 1983; y el primer premio en el XVI Salón Municipal de Artes Plásticas en 1978, entre otras distinciones.

En 1970, en paralelo con sus actividades como fotógrafo independiente, Aguerre ingresó al Departamento de Conservación Artística del Palacio Legislativo, donde obtuvo el cargo de fotógrafo jefe. Allí registró actividades gubernamentales, como las sesiones de las cámaras legislativas y las visitas oficiales; también reprodujo gran parte del acervo artístico situado en ese edificio. Se desempeñó en dicho puesto de forma estable –excepto durante algunos años del período dictatorial– hasta su jubilación.

[Alexandra Nóvoa, Ana Laura Cirio, "Serie Rómulo Aguerre" en Centro de Fotografía, *Guía del archivo fotográfico*, CdF Ediciones, Montevideo, 2017, pp. 199-209].

36. *Composición*. Rómulo Aguerre. Año 1955. Aguerre empleaba recursos de laboratorio, como la sobreimpresión de imágenes y la sobreexposición de negativos.

Estos fotógrafos produjeron en el contexto de una polémica entre arte abstracto y arte figurativo instalada a mediados de la década del cincuenta en el ámbito artístico local. Ambos se afiliaban a la tendencia abstracta (si bien comprendía sólo una parte de su producción), por lo que su participación era valorada además en ese ambiente específico.

Otro caso menos conocido fue el de la fotógrafa alemana Jeanne Mandello, quien en su estadía en Montevideo, durante los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, desarrolló una obra en sintonía con las corrientes de vanguardia europeas.

Hacia los años sesenta, en Montevideo comenzó a abrirse camino una reducida pero paulatina oferta de exposiciones internacionales de fotografía por fuera de los circuitos de aficionados. Entre ellas, en 1958 en el Subte Municipal se expuso la muestra itinerante *The family of man*, comisariada por Edward Steichen.[39] Esas muestras fueron insumos para habilitar otras miradas sobre la fotografía, tanto para los fotógrafos locales como para artistas en general, instituciones y

La extensión de lo fotográfico

"Parece que en un tiempo pasado –en verdad hace pocos años– se discutió fervorosamente si una fotografía era una obra de arte o no, una discusión honesta entonces, hoy día una lucha contra sombras [...] *en un momento en que el arte mismo se extiende, disimula y traspasa sus límites temática y materialmente y en que Pop y Neorrealismo, en su afán de aferrarse a la realidad se sirven abundantemente de la fotografía o producen pinturas que simulan fotografías".*

["Muros montevideanos", *El País*, Montevideo, 26 de setiembre de 1965].

"Otra vitalidad, otra objetividad"

En los años cincuenta y sesenta la crítica de arte local atravesaba una fase de especial desarrollo. Las numerosas notas en prensa sobre la obra de Alfredo Testoni en este período permiten reconocer una transición no sólo en el concepto de la fotografía en el arte, sino del arte en relación con la fotografía. Para una parte de la crítica aún se mantenía latente el esquema de la alteración de la fotografía como requisito para su aceptación en el mundo del arte. En ese sentido, la obra de Testoni fue valorada como *"artística"* porque se alejaba de la *"objetividad de los elementos"* a partir de una alteración en la que ya no intervenía la estética pictórica sino una investigación en laboratorio, nueva para el medio uruguayo. Ese trabajo de manipulación consistía, según el crítico Garrido Vidal, en excluir o agregar texturas, superponer temas o abrir espacios en blanco, o en usar el revelador *"como elemento susceptible de ser manejado, no ya como una simple reacción de laboratorio, sino como si fuera el pincel del pintor o el cincel, mediante el cual se depura, se graba o va dejando pincelada tras pincelada, los claros y los contrastes, el color y la forma"*. Para este crítico, *"el objetivo o la lente, la cámara fotográfica y el papel sensibilizado, cobra en las manos de Testoni otras posibilidades"*. Asimismo, fundamentaba el carácter artístico de la obra del fotógrafo y su integración al espacio del arte porque creaba *"como Dios de la nada"*. Por eso, concluía Garrido Vidal, *"su arte es fotografía"*, produciendo *"emoción estética"*.

Conviviendo con estas observaciones aún centradas en la idea de la fotografía artística como transmisora de emociones, otras posiciones tendían a considerar la autonomía del lenguaje fotográfico desvinculándolo de la pintura y asociándolo a los movimientos fotográficos modernos. Desde las páginas de *Marcha*, Fernando García Esteban, quien definía a Testoni como un fotógrafo consagrado por su *"calidad y solvencia técnica"*, opinaba sobre una serie de fotografías de muros y relieves de ese autor: *"Es un objeto fotográfico, henchido de vitalidad propia. Otra vitalidad, otra objetividad; formal o informal es otra cosa; tampoco imita a la pintura aunque pueda inscribirse en alguna de sus directivas de avanzada"*.

[Garrido Vidal, "Creación artística en fotografía", *Acción*, Montevideo, 17 de julio de 1960; Garrido Vidal, "Una temporada", *Acción*, Montevideo, 30 de marzo de 1960; Fernando García Esteban, "Fotografías de Alfredo Testoni", *Marcha*, Montevideo, 5 de julio de 1960].

Jeanne Mandello (1907-2001)

37. Autorretrato de Jeanne Mandello. Años 1942-1943.

Alemana de padres judíos, estudió fotografía en Berlín en los años veinte, donde recibió la influencia de la Bauhaus. Luego del ascenso del nazismo, en 1934 se radicó junto a su esposo, Arno Grunebaum, en Francia, en donde desarrollaron una destacada carrera como fotógrafos. En 1941 se trasladaron a Montevideo, en donde permanecieron hasta 1953. Contando con experiencia en fotografía sobre todo publicitaria, en ese período Mandello produjo imágenes inscritas en las corrientes fotográficas de vanguardia de Europa. Motivada por el estudio de objetos, de obras de arquitectura moderna o de desnudos, implementó los procesos de solarización, fotomontajes y fotogramas; experimentó con la luminosidad y realizó contrapicados, encuadres inusitados o primeros planos, aproximándose a las propuestas de autores como Aleksandr Ródchenko, Man Ray y László Moholy-Nagy. Mandello exhibió en algunas oportunidades en Uruguay, con escasas repercusiones. Junto con Grete Stern fue una de las pioneras de la fotografía moderna en la región.

[Sandra Naguel, *Imágenes de una fotógrafa exiliada. Jeanne Mandello*, Montevideo, Centro Cultural Alliance Française, 2012].

38. *Sin título*. Jeanne Mandello. Año 1943.

39. *Desnudo*. Jeanne Mandello y Arno Grunebaum. Años 1946-1947.

40. *Sin título* (obreros durante la construcción de la Facultad de Arquitectura). Jeanne Mandello. Año 1945 (aprox.).

público interesado en estas manifestaciones culturales. Al mismo tiempo, la aparición de las ferias de arte confirmó entre los creadores uruguayos una voluntad por llevar el arte a las calles y hacerlo extensivo a la población por fuera de los circuitos museísticos. Surgieron la Feria Nacional de Libros, Grabados, Dibujos y Artesanías, la Feria de Arte de *El País* y las ferias populares de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El ingreso de la fotografía en los salones oficiales

En los años cincuenta y sesenta, en la mayoría de los concursos, salones y bienales de arte que tuvieron lugar en Uruguay, los llamados se dividían en las secciones pintura, escultura, dibujo y, más adelante, *"artes derivadas"* o *"aplicadas"*. La crítica respondía a esa estructura, administrando sus notas en la prensa según cada categoría.

Las ferias de arte y artesanías

En los años sesenta, los cambios políticos y sociales por los que atravesaba el país impulsaron una mayor politización social que se hizo extensiva al campo del arte. En ese marco, algunos artistas, críticos y gestores culturales plantearon la inquietud por popularizar las producciones de diferentes creadores y colectivos. Como estrategia para comenzar a subsanar lo que se entendía como una falla en el sistema de producción artístico, surgieron las ferias de arte y de artesanías como espacios alternativos de circulación y para *"acercar el arte al pueblo"*. En esas instancias desde sus comienzos participaron fotógrafos.

Uno de los ejemplos iniciales fue la Feria Nacional de Libros, Grabados, Dibujos y Artesanías organizada por Nancy Bacelo, cuya primera edición se realizó en el Atrio Municipal en 1961. Le siguió la Feria de Arte situada en la Plaza Cagancha, organizada por María Luisa Torrens entre 1963 y 1966 desde el Centro de Artes y Letras de *El País*, en la que exhibieron pintores, ceramistas, tapiceros, dibujantes y fotógrafos como Rómulo Aguerre. Se sumaron a este panorama las distintas ediciones de las ferias populares emprendidas por estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El Primer Salón Universitario de Arte, realizado en 1957 en el Subte Municipal, marcó un quiebre en esa tendencia; allí la fotografía fue admitida junto a las secciones pintura, dibujo, escultura, cerámica, arte publicitario y tapices. De la organización participó la Escuela Nacional de Bellas Artes, institución que estaba comenzando un proceso de diversificación de su propuesta formativa.[40]

Sin embargo, la principal instancia de reconocimiento público para los artistas del medio local era el Salón Nacional de Artes Plásticas. Iniciado en 1937 y regido por la Comisión Nacional de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, recién en 1967 la fotografía (junto con otras técnicas) fue habilitada a participar de su certamen anual. Más allá de las modificaciones en su reglamento a partir de ese año, el proceso de asimilación de los nuevos lenguajes fue paulatino, respondiendo en buena medida a la presencia de artistas que hicieron visibles sus propuestas.

Los antecedentes inmediatos de esa definición pueden remontarse a comienzos de la década de 1960. Por entonces, la convivencia en la escena artística local entre las tendencias tradicionales y las modernas se había vuelto insostenible, dadas sus diferentes posturas filosóficas y políticas y la disputa por la obtención de su lugar dentro del campo del arte vinculado al Estado. En 1960, representantes de la tendencia moderna publicaron en *El País* una carta dirigida al ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Eduardo Pons Etcheverry, en la que denunciaban lo que entendían como graves carencias en el reglamento del Salón, al que consideraban anticuado y obsoleto. Con esa definición, ese grupo conformado por aproximadamente cuarenta artistas –entre ellos

José Cúneo, Jorge Errandonea, Hilda López, Antonio Llorens, Jonio Montiel, Leopoldo Nóvoa, Jaime Nowinsky, Carlos Páez Vilaró, Raúl Pavlotzky, Lincoln Presno, Miguel Ángel Pareja, Luis Camnitzer y Alfredo Testoni– resolvió no participar de la siguiente edición del Salón hasta que existieran "*garantías de respeto y comprensión*" para sus obras.[41]

Días después, el pintor José Cúneo publicó en el mismo medio la opinión representativa de su colectivo. Proponía que, debido al desarrollo "*avasallador de las artes modernas*", había llegado el momento de dividir el Salón en "*tendencia clásica y tendencia moderna o en figurativos y abstractos (dos salones separados con jurados separados)*". Esta solución ya había sido propuesta en 1955 por el crítico Fernando García Esteban, quien sugería seguir el modelo brasileño que en sus salones nacionales de Río de Janeiro y de San Pablo discriminaba entre arte moderno y arte académico.[42]

A los pocos días, el Sindicato Libre de Pintores, Escultores y Grabadores del Uruguay publicó en *El Debate* una nota en la que defendía la gestión de la Comisión Nacional, tildando a sus acusadores de profesar un "*ultra vanguardismo artístico*". Argumentaban que "*los autores de la nota desconocen deliberadamente o ignoran que la C. Nacional de Bellas Artes es un ente oficial, representante del Estado, y que por tanto no debe ni puede lanzarse en la aventura peligrosa e injusta de proteger y propagar solamente tendencias artísticas de extrema vanguardia, todavía ni siquiera consolidadas, en detrimento de lo que ha fundamentado, integra y va formando el acervo artístico-plástico de nuestro país, de aquellos que ha originado y nutrido nuestra tradición*".[43]

Estas tensiones entre representantes del arte abstracto y del arte figurativo se mantuvieron en los siguientes años, menguando en ocasiones la presentación de obras en salones nacionales y municipales. Se produjeron diferentes conflictos entre artistas y autoridades, y se llegó incluso, en 1963, a la ocupación del Subte Municipal por integrantes de la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos. No obstante, sembraron las bases para la generación de profundos cambios en las estructuras institucionales del arte, que se concretaron a fines de los años sesenta.

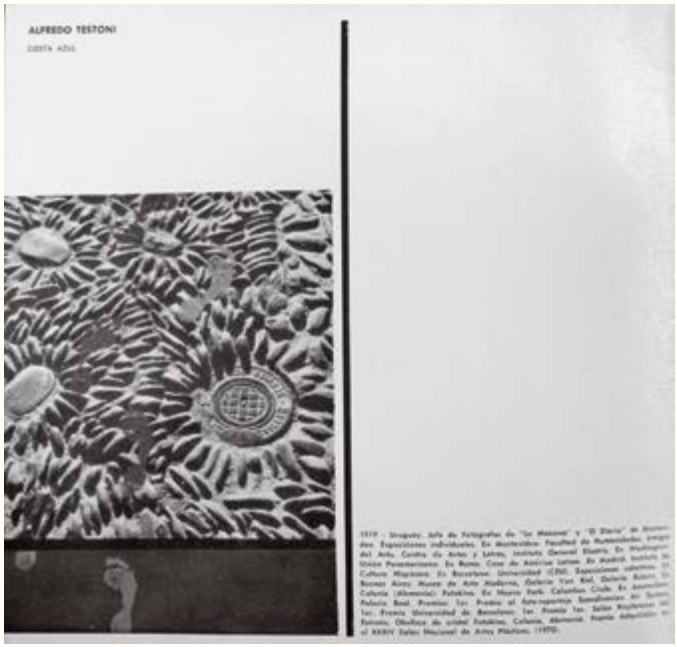
La Escuela Nacional de Bellas Artes

Heredera del Círculo de Bellas Artes y uno de los principales centros de formación artística del país, la Escuela Nacional de Bellas Artes se creó en 1943 en calidad de ente autónomo dependiente del Poder Ejecutivo. En 1957, junto con el Conservatorio Nacional de Música, fue incorporada a la Universidad de la República. En 1960 instrumentó un nuevo plan de estudios que venía a romper con *"los viejos esquemas de pequeña academia"*.

Las modificaciones implicaron la creación de talleres *"asistenciales"* que se agregaban hacia el final de la carrera. El estudiante podía elegir entre técnicas de herrería, carpintería y mecánica, mosaico, moldeado, imprenta, grabado, orfebrería, alfarería, cerámica, taller experimental de fotocinematografía y textiles.

La creación de esos talleres –que en gran parte respondió a la iniciativa de los estudiantes del instituto– se enmarcó en una concepción que asumía los lenguajes que la *"modernidad"* estaba planteando. Se buscaba acercar al estudiante la dimensión técnica del oficio, que implicaba el uso de los diferentes medios, entre ellos la fotografía y el cine.

[María Luisa Torrens, "Nuevo plan en Bellas Artes. Opina Marco López Lomba", *El País*, Montevideo, 30 de diciembre de 1959; "Plan de Estudios. Escuela Nacional de Bellas Artes (1960)", Montevideo; Ponencia de Javier Alonso en el Museo Gurvich, Montevideo, 27 de julio de 2007].



41. Página del catálogo del XXXV Salón Nacional de Artes Plásticas con la obra premiada *Costa Azul,* de Alfredo Testoni. Año 1971.

Tensiones entre artistas y autoridades gubernamentales

En 1963, debido a un conflicto con el Concejo Departamental por la designación del jurado para el Salón Municipal, artistas integrantes de la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos decidieron ocupar el Subte Municipal y fueron desalojados por la Policía. En un comunicado de esa organización, publicado en *El Popular*, se expresaba que *"este accidente no representa otra cosa que un síntoma preciso del clima de crisis general en que se debate el país, donde se escamotean rubros como el del Salón Municipal de este año"*. El Salón dejó de realizarse hasta 1967.

["Respuesta a un atropello policial. Comunicado de la Unión de Plásticos Contemporáneos", *El Popular*, Montevideo, 15 de diciembre de 1963].

En marzo de 1967 la fotografía fue admitida en la decimoquinta edición del Salón Municipal de Artes Plásticas, sumando un nuevo sector junto con las *"Artes Nuevas"*. En junio de ese año la Comisión Nacional de Bellas Artes reestructuró el reglamento del Salón Nacional y estableció que a partir de su siguiente edición aceptaría la participación de *"todas las disciplinas en pie de igualdad"*. A las clásicas categorías de pintura, escultura, dibujo y grabado se agregaron fotografía, joyas, tapices, cerámica, vitrales, *"así como toda otra nueva expresión de las artes plásticas"*. Con ello, se entendía que se actualizaba *"el concepto de arte a las ideas contemporáneas"*.[44]

Los caminos inaugurados en el espacio de la fotografía artística desde los años treinta hasta entrados los sesenta resultaron fundamentales para su futuro. En Uruguay se fundó el Foto Club Uruguayo, entidad de referencia de la fotografía de aficionados y de su enseñanza en el país. A su vez, creadores vinculados al ambiente moderno del arte impulsaron nuevas búsquedas y experimentaciones con el medio fotográfico, ayudando a su inserción en nuevos circuitos del arte, lo que favoreció su inclusión en los certámenes prestigiosos.

Hacia mediados de los sesenta, entrado el país en un escenario de deterioro de sus condiciones políticas y económicas, el ingreso de socios con nuevas inquietudes sociales agitó las tranquilas aguas del Foto Club Uruguayo. Estos fotoclubistas introdujeron renovados enfoques y posicionamientos conceptuales, políticos y estéticos, que dieron inicio a un nuevo proceso en la institución.

Bibliografía

Broquetas, Magdalena (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1840-1930)*, Montevideo, CdF Ediciones, 2011.

Carbajal, Miguel, *Alfredo Testoni*, Montevideo, Testoni Studios, Galería Latina, 2002.

Centro Cultural de España, *Club del Grabado de Montevideo*, Montevideo, Centro Cultural de España, 2011.

Centro de Fotografía, *Guía del archivo fotográfico*, Ediciones CMDF, Montevideo, 2017.

Fernández, Carlos Alberto, "Fotografía artística en la Argentina. 1950-1960", en *Actas de Diseño 19*. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo, Buenos Aires, julio 2015.

Foto Cub Uruguayo, *Territorios visibles. Foto Club Uruguayo*, Montevideo, Foto Club Uruguayo, 2010.

Frizot, Michel, *El imaginario fotográfico*, México, Almadía, 2009.

Lemagny, Jean-Claude, Rouillé, André (coord.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988.

Mraz, John, Mauad, Ana María (coord.), *Fotografía e Historia en América Latina*, Montevideo, CdF Ediciones, 2015.

Naguel, Sandra, *Imágenes de una fotógrafa exiliada. Jeanne Mandello*, Montevideo, Centro Cultural Alliance Française, 2012.

Navarrete, José Antonio, "Rómulo Aguerre. The forms of Ligth", en *Arte al día internacional,* Miami, mayo-julio 2012.

Neves, Manuel, *Rómulo Aguerre*, Montevideo, Ignacio Pedronzo Dutra (ed.), 2012.

Peluffo, Gabriel, *Historia de la Pintura uruguaya* (Tomo 2), Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1999.

Pérez Fernández, María Silvia, *Imágenes latentes. El campo fotográfico en Buenos Aires, 1979-1989*, Tesis para optar por el título de Doctor en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires. Directora: Dra. Susana Sel, Buenos Aires, 2016.

Rodríguez, Ana María, *El incendio y las vísperas: Testoni y las fotos del Graf Spee*, ponencia presentada en Coloquio Conmemoración del 60º aniversario de la primera exposición de Alfredo Testoni, Facultad de Humanidades y Ciencias. 1949, Montevideo, Sección Historia del Arte, Departamento de Historia Universal, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 27-28 de agosto de 2009.

Sougez, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.

Varese, Juan Antonio, *Historia de la Fotografía en Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

Nóvoa, Alexandra, *Artistas-artesanos, alfareros emigrantes y estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Inicio y auge de la cerámica moderna en Montevideo (1950-1973)*, Investigación inédita financiada por CSIC-Udelar, Montevideo, 2006.

Notas

1. Augusto Turenne, "Ángulos de visión", *Revista Hogar y decoración*, nº 5, Montevideo, julio de 1940.
2. Mauricio Bruno, "Aficionados a la fotografía. La extensión del amateurismo y los primeros años de la fotografía artística. 1860-1917", en Magdalena Broquetas (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1840-1930)*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011, pp. 99-123.
3. Michel Frizot, *El imaginario fotográfico*, México, Almadía, 2009, p. 8.
4. Mauricio Bruno, op. cit., p. 121.
5. Ver capítulo 4.
6. *Segundo Salón Internacional Fotográfico del Uruguay*, Montevideo, Imprenta Germano Uruguaya, agosto 1932, p. 2.
7. La lista de socios fundadores de la Sección Fotográfica del Ateneo de Montevideo estaba conformada por Adolfo Armellino, Ricardo Algorta Villegas, Carlos E. Frina, Alfredo Borrat Fabini, Juan H. Caorsi, Elías Carvallido, Ángel De Biase, Adolfo Fernández García, Humberto Frangella, Enrique Frangella, Santiago Grezzi, Héctor González Soubes, Fernando D. Gómez, Jorge Hill Rodríguez, Carlos Kirklan, F. C. Muller Melchers, Ricardo Olascoaga, Enrique Stagnaro, Luis San Román, Roberto Telechea, Augusto Turenne y José Ugarte. *Sección Fotográfica del Ateneo de Montevideo. Socios fundadores*, Montevideo, 1935-1936. Archivo del Foto Club Uruguayo.
8. Comunicado del Ateneo de Montevideo. Sección Fotográfica, Montevideo, 1937 (aprox.). Archivo del Foto Club Uruguayo.
9. "Inauguróse en el Ateneo la exposición 'Cien Fotografías'. Es una muestra artística admirable'", *El Plata*, Montevideo, 21 de noviembre de 1937.
10. Ibídem; "Se inaugura 'Cien fotografías'", *El Día*, Montevideo, 20 de noviembre de 1937.
11. "Ateneo de Montevideo. La Exposición 'Cien Fotografías'", *El Día*, Montevideo, noviembre de 1937; "Plenitud", *El Plata*, Montevideo, 20 de noviembre de 1937.
12. Para conocer sobre el campo de la fotografía en Buenos Aires en las décadas de 1940 y 1950 ver la tesis de doctorado de Silvia Pérez Fernández, *Imágenes latentes. El campo fotográfico en Buenos Aires, 1979-1989*, Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires. Directora: Dra. Susana Sel, Buenos Aires, 2016.
13. "Programa para un curso elemental de fotografía práctica", Ateneo de Montevideo. Sección Fotográfica, Montevideo, 1939 (aprox). Archivo del Foto Club Uruguayo.
14. Para la financiación de estas instancias la Sección recibió apoyo económico de

Ancap, del Banco de Seguros del Estado y del Banco de la República.
15. Las otras conferencias fueron "Aplicación de la fotografía a la Policía Científica" por Álvaro Pucurul, jefe de la Sección Fotográfica de la Sección Técnica Policial; "La fotografía y los rayos X" por el doctor Santiago Drexi; "Aplicación de la fotografía al arte militar" por el capitán Conrado Artigas Sáenz de la Dirección de Aeronáutica Militar y "La fotografía en la medicina" por Roberto Velasco Lombardini. "Exposición sudamericana de fotografía artística. Ciclo de conferencias", *El Debate*, Montevideo, 1939.
16. "Significó un sensible adelanto el IV Salón Nacional de Fotografía Artística. Una opinión del Sr. Héctor González Soubes", *La Mañana*, Montevideo, 11 de diciembre de 1950.
17. "Una visita al Primer Salón Internacional Sudamericano de Fotografía Artística", S/d., Montevideo, 1939. Archivo del Foto Club Uruguayo.
18. Gabriel Peluffo, "Club del Grabado en la crisis de la 'Cultura independiente' (1973-1989)" en Centro Cultural de España, *Club del Grabado de Montevideo,* Centro Cultural de España, Montevideo, 2011, p. 48.
19. Juan Antonio Varese, *Historia de la fotografía en Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007, p. 227.
20. "Estatutos y reglamentos del Foto Club Uruguayo. Aprobados por la asamblea de socios fundadores el 10 de junio de 1940", Montevideo, 1940. Archivo del Foto Club Uruguayo.
21. "El Foto Club Uruguayo se propone agrupar a todos los aficionados. Reportaje al presidente del Foto Club Uruguayo", *El Diario*, Montevideo, 17 de junio de 1952.
22. "La exposición de fotos artísticas", Santa Lucía, S/d., 25 de setiembre de 1940. Archivo del Foto Club Uruguayo.
23. "Exposición de fotografías artísticas del doctor R. Velasco Lombardini. Colegio de Abogados del Uruguay. 1er Salón de arte", Montevideo, octubre-noviembre de 1944.
24. "Un 'viejo amateur' nos da interesantes impresiones sobre temas de fotografía", *La Mañana*, Montevideo, 18 de julio de 1944.
25. "El Salón Nacional de Fotografía Artística", *La Mañana*, Montevideo, 11 de febrero de 1940; "Primer Salón Nacional de Fotografía Artística", *La Mañana*, Montevideo, 1940. Archivo del Foto Club Uruguayo.
26. "Significó un sensible adelanto el IV Salón Nacional de Fotografía Artística. Una opinión del Sr. Héctor González Soubes", *La Mañana*, Montevideo, 11 de diciembre de 1950.
27. Ibídem.
28. Ibídem; "El Foto Club Uruguayo se propone agrupar a todos los aficionados. Reportaje al presidente del Foto Club Uruguayo", *El Diario*, Montevideo, 17 de junio de 1952.
29. "Significó un sensible adelanto el IV Salón Nacional de Fotografía Artística. Una opinión del Sr. Héctor González Soubes" *La Mañana*, Montevideo, 11 de diciembre de 1950.
30. "Un 'viejo amateur' nos da interesantes impresiones sobre temas de fotografía", *La Mañana*, Montevideo, 18 de julio de 1944.
31. Alfredo Pernin, "Augusto Turenne", *Revista del Foto Club*, año 1, nº 1, Montevideo, mayo de 1953.
32. Ejemplos de ello fueron las notas "70 años en la historia", *El Bien Público*, Montevideo, 29 de mayo de 1952; Alfredo Pernin, "El Foto Club Uruguayo", *Revista del Foto Club Uruguayo*, año I, nº 3, Montevideo, noviembre de 1953, y Jorge Páez Vilaró, "El último año de vida del Foto Club de Montevideo", *Revista del Foto Club Uruguayo*, año 2, nº 5, Montevideo, agosto de 1954.
33. *El Plata*, Montevideo, 11 de noviembre de 1952; "El Salón de Fotografía ofreció gratos aspectos y lecciones de interés", *Acción*, Montevideo, 25 de noviembre de 1952.
34. Jorge Páez Vilaró, "Adelanto técnico y aletargamiento artístico", *Revista del Foto Club Uruguayo*, año 1, nº 1, Montevideo, mayo de 1953, pp.13-16; Héctor González Soubes, "Desarrollo artístico de la fotografía", *Revista del Foto Club Uruguayo*, año 1, nº 2, Montevideo, agosto de 1953, pp. 10-12.
35. "VI Salón Nacional de Fotografía organizado por el Foto Club Uruguayo", Subte Municipal, Montevideo, 1955. A diferencia de Testoni o Aguerre, quienes continuaron dedicándose exclusivamente a la fotografía, el artista conceptual Luis Camnitzer la empleaba como un soporte más para expresar sus ideas, por lo que realizó incursiones en la fotografía sin llegar a especializarse.
36. María de los Santos García Felguera, "De la posguerra a los años 60" en Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 514; Manuel Neves, *Rómulo Aguerre. The forms of ligth*, Montevideo, Ignacio Pedronzo Dutra (ed.), 2012, p. 11.
37. Jean Claude Lemagny, "La fotografía inquieta consigo misma (1950-1980)" en Jean-Claude Lemagny, André Rouillé (coord.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988, p. 197.
38. Alexandra Nóvoa, *Artistas-artesanos, alfareros emigrantes y estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Inicio y auge de la cerámica moderna en Montevideo (1950-1973)*, Investigación inédita financiada por CSIC-Udelar, Montevideo, 2006.
39. En 1959, también en el Subte Municipal, se realizó una exposición fotográfica de arquitectura titulada *Brasilia*, de la Facultad de Arquitectura y el Departamento de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores de Río de Janeiro. En 1962 tuvo lugar una muestra de fotografía de teatro checo. "Una emocionante exposición de fotografías", *El País*, Montevideo, 3 de julio de 1958; "Fue inaugurada en el Subte una magnífica y bellísima exposición de fotografías de Brasil", *El Día*, Montevideo, 8 de enero de 1959; "Muestra fotográfica de escenografías de teatro checo", *El Popular*, Montevideo, 3 de mayo de 1962.

40. En el Primer Salón el jurado por la sección fotografía fue Selva de Yérgui. La segunda edición contó con la participación de Rómulo Aguerre (con su obra "Composición"), junto a Bernabé Rodino y Marcelo Sasson.
41. La nota contaba con la adhesión del Centro de Estudiantes de Arquitectura, el Centro de Artesanos del Uruguay e instituciones bonaerenses, como Agrupación Arte No Figurativo, Arte Nuevo, Grupo Informalista y críticos de la Sección Uruguaya de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). "Plásticos pro reforma del Salón Nacional", *El País*, Montevideo, 22 de julio de 1960.
42. José Cúneo, "Protestas de artistas", *El País*, Montevideo, 24 de julio de 1960; Fernando García Esteban, "XIX Salón Nacional de Artes Plásticas. Acotaciones al margen", *Marcha*, Montevideo, 7 de octubre de 1955.
43. "En defensa de la Comisión Nacional de Bellas Artes", *El Debate*, Montevideo, 29 de julio de 1960.
44. La Comisión estaba integrada por Julio María Sanguinetti (como su presidente), José Cúneo, Antonio Grompone, Ángel Kalenberg, Eugenio Baroffio, Germán Cabrera, Washington Barcala, Adolfo Pastor, Óscar Maggiolo (como Rector de la Universidad de la República) y Alfredo Testoni, entre otros. Julio César Michielli, "Reglamento del Salón Nacional", *El Debate*, Montevideo, 28 de junio de 1967.

AÑO XXIX — Nº 1417

EL DIA

Montevideo, 12 de marzo de 1950

Suplemento Dominical fundado por Don Lorenzo Batlle Pacheco el 2 de octubre de 1932

EISENHOWER EN MONTEVIDEO

(Fotografía Juan Corso)

El entusiasta recibimiento del pueblo uruguayo al Presidente Eisenhower, el testimonio de adhesión y simpatía tributado al ilustre mandatario a su paso por la ciudad y en las ceremonias oficiales realizadas en su honor, agotaron virtualmente los medios de expresión que recogieron, en impresos, por radio y la cinematografía, todos los instantes de su presencia entre nosotros. Queremos, no obstante, complacernos con la repetida publicación de esta fotografía tomada en el preciso momento en que Eisenhower correspondía a los saludos de EL DIA, al pasar frente a su edificio, vinculando la imagen del gran repúblico a la de nuestra casa periodística.

1. A partir de los años treinta y debido a la popularización de los diarios y las revistas ilustradas, los líderes políticos comenzaron a fotografiarse mucho más asiduamente. En las décadas siguientes, con la expansión del cine y la televisión, la imagen pasó a ser un elemento clave de la práctica política en el marco de la cultura de masas.

3. Entre la información y el entretenimiento

Fotografía y medios de comunicación en la sociedad de masas (1930-1966)

Mauricio Bruno

En marzo de 1960 el presidente de Estados Unidos, Dwigth D. Eisenhower, visitó Uruguay en el marco de una gira relámpago que también incluía Brasil, Argentina y Chile. El fin de la visita era estrechar lazos políticos con los países sudamericanos, conseguir apoyo para aislar a la Revolución Cubana y a la vez contrarrestar la amplia popularidad que este movimiento estaba ganando entre las juventudes de América Latina. El paso de Eisenhower por Montevideo duró dieciséis horas; durante ese lapso estuvo acompañado por varios fotógrafos de prensa uruguayos, cuya presencia fue clave a los efectos de lograr imágenes que aseguraran el éxito mediático de la iniciativa. Al volver a su país, el personal del helicóptero de la Marina estadounidense que transportaba a Eisenhower le hizo un simbólico y humorístico reconocimiento a esos fotógrafos, argumentando que habían sumado tantas horas de vuelo que ya podían ser considerados *"pilotos honorarios"*. El diario *El Día* reprodujo en sus páginas con gran destaque el diploma expedido a nombre de su fotógrafo, Antonio Caruso. La potencia hegemónica a nivel continental parecía saludar y agradecer, con ese gesto, a los medios de prensa que divulgaban cotidianamente una imagen positiva sobre su influencia en la región, y algunos medios locales se enorgullecían de ocupar el rol asignado.[1]

Tres años después, la Sociedad Anónima General Electric Uruguay creó un instituto para la promoción de las ciencias y las artes a cargo del curador Ángel Kalenberg. La iniciativa se enmarcaba en la campaña de bien público *"Acentuar los valores"*, promovida por la empresa. Su primera tarea fue organizar un concurso fotográfico exclusivo para reporteros gráficos uruguayos. Entrevistado por el diario *El Día* acerca de la prioridad que se le dio a la fotografía, Kalenberg respondió

Imperio, imagen y medios de masas. Fotografiar al presidente de Estados Unidos

"Cada día más, el periodismo moderno hace caer en la actividad fotográfica la responsabilidad informativa, porque nada es más elocuente para exhibir un acontecimiento o mostrar un hecho actual, que el documento gráfico, que se comenta por sí solo.

Además, la fotografía fija la circunstancia que se va, el episodio callejero; en suma, todo lo que pasa, todo lo que sólo es instante y fugacidad, y así se va archivando la fisonomía de una época.

Los fotógrafos cumplen una tarea versátil, necesaria, de profundo interés público. El oficio entraña sacrificios: las veinticuatro horas del día pueden solicitar su presencia, no importa en qué momento. De un extremo a otro de la ciudad, el espectáculo humano ofrece súbitamente el motivo que la cámara debe fijar. También existen riesgos que afrontar; no hablemos ya de los corresponsales de guerra, algunos muertos en los frentes de batalla; sino de todos aquellos que en el cotidiano desempeño de su tarea, tienen que vencer situaciones peligrosas, para obtener la fotografía que la avidez del lector espera con curiosidad e impaciencia. Gracias a ellos, los momentos trascendentes, los hombres notables, los viajeros ilustres, se popularizan ante los ojos de los lectores.

Este diario, preocupado por siempre presentar la actualidad de la manera más viva posible, cuenta con un experto equipo de fotógrafos. [...] Buen fotógrafo y buen amigo, Antonio Caruso –o 'Coco', simplemente– que ha correteado por el edificio desde la infancia y fue creciendo entre el zumbido de las prensas y los secretos del laboratorio fotográfico, domina como un veterano los resortes del oficio familiar, y tiene ojo rápido para aprehender escenas y rostros.

Y es grato señalar el simpático recuerdo expedido al joven Caruso por su actuación profesional, durante la visita efectuada al Uruguay en el pasado mes de marzo por el General Dwigth Eisenhower.

Por varios días sobrevolaron la ciudad los ágiles helicópteros de la marina norteamericana que acompañaban al mandatario de los Estados Unidos en su gira por varios países sudamericanos. Revoloteaban por encima de nuestras cabezas y les seguíamos con la mirada, con esa curiosidad un poco aldeana que aún nos despierta un medio de

LA FOTOGRAFIA EN HELICOPTERO

Marine Helicopter Squadron One

2. Suplemento dominical del diario *El Día*. Abril de 1960.

transporte todavía poco frecuente en nuestro medio.

Y los fotógrafos de los diarios nacionales tuvieron oportunidad de viajar en ellos, para realizar mejor su tarea.

Los visitantes dejaron un fraterno testimonio de esos vuelos. Es la constancia, en un documento informal, de haber subido en los helicópteros de la escolta presidencial. [...]

Redactado con buen humor, no deja el documento de ser, pese a su ausencia de solemnidad, a su falta de protocolo, una demostrativa expresión de camaradería y buen entendimiento amistoso, tan eficaz y cierto, de hombre a hombre, de país a país, como ese apretón de manos que simbólicamente lo ilustra".

[Dora Isella Rusell, "La fotografía en helicóptero", Suplemento dominical de *El Día*, 17 de abril de 1960, p. 7].

que eso se debía al carácter fundamentalmente *"visual"* del mundo contemporáneo y a que la sociedad uruguaya era una asidua consumidora de *"literatura periodística y esta se hace en importante proporción de notas gráficas"*. Para Kalenberg, los fotógrafos de prensa eran profesionales que hacían *"de la información un arte"*, hombres casi siempre anónimos que no solían recibir la consideración pública que su trabajo merecía.[2]

La relación entre medios de prensa y fotografía no es una novedad de este período. Por lo menos a partir de 1860 fue común que los grandes diarios conformaran equipos de grabadores y dibujantes para que ilustraran las noticias sobre guerras, acontecimientos políticos o desastres naturales. Muchas veces esos dibujos o grabados se hacían inspirados en fotografías. En las últimas dos décadas del siglo XIX se desarrollaron los avances técnicos que permitieron incluir fotografías directamente en la prensa. Una experiencia pionera en Uruguay fue la del quincenario *La Ilustración Uruguaya*, que comenzó a publicar fotograbados en 1884; la práctica se extendió a otras revistas en la década siguiente. Con respecto a los diarios, la reproducción de fotografías se inició, esporádicamente, en 1904, pero fue a fines de la década del diez cuando comenzaron a usarlas frecuentemente y en el marco de reportajes amplios.[3]

Sin embargo, el reconocimiento a Caruso y las palabras de Kalenberg señalan una de las grandes transformaciones ocurridas en la relación entre fotografía y medios de comunicación durante la primera mitad del siglo XX. La profunda renovación estética de las revistas ilustradas y los suplementos semanales de los diarios, la extensión de los informativos cinematográficos, la explosión de la industria publicitaria y, finalmente, la aparición de la televisión, impusieron a las imágenes fotográficas –fijas o en movimiento– como un recurso clave para la comunicación de masas. Los fotógrafos y los camarógrafos fueron parte fundamental de una cadena de producción de relatos y sentidos acerca de la forma de estar en el mundo. Esos relatos, que en gran medida circulaban desde los países centrales hacia los periféricos, permitieron la consolidación de imperios informales y de una cultura global que, combinando información y entretenimiento hasta volverlos dimensiones casi indistinguibles, tornó borrosas las fronteras entre ficción y realidad. *"¿Sueños? ¿Realidades? ¿Ya no nos hemos acostumbrado un poco a sentir fundidas en un solo símbolo estas dos manifestaciones de la vida?"*, se preguntaba un redactor de la revista *Mundo Uruguayo* en 1935 acerca de una noticia del panorama internacional.[4]

Esa transformación fue posible debido a un largo proceso de innovaciones tecnológicas que tuvo picos elevados entre las décadas de 1920 y 1950. La difusión de cámaras fotográficas cada vez más compactas y la aparición del flash electrónico, el desarrollo de una industria gráfica que ofrecía posibilidades estéticas muy superiores a las que se veían hasta apenas unos años antes, la simplificación del proceso para enviar fotografías por radio a distancia y la expansión del correo aéreo (que aceleró la circulación internacional de imágenes) sentaron las bases de un potente relato visual sobre Uruguay y el mundo, que encontró su público en una población habituada al consumo de diarios y revistas.

Este capítulo analizará el uso que los medios de comunicación de masas dieron a las imágenes fotográficas entre las décadas de 1930 y 1960, con énfasis en las innovaciones

técnicas que las hicieron posibles, en algunos de los temas que los preocuparon y a su vez construyeron, y en los espacios en que circularon.

"Muchas fotografías". La popularización de los diarios y las revistas ilustradas

La escena final de *Los lanzallamas*, novela que el escritor y periodista argentino Roberto Artl publicó en 1931, ocurre en los talleres gráficos de un diario mientras se está cerrando la edición de la medianoche. El secretario de redacción está revisando la diagramación cuando una llamada telefónica intempestiva le advierte que se ha suicidado Remo Erdosain, el protagonista de la novela. De inmediato, el secretario ordena al jefe de máquinas que pare las rotativas; en un trozo de papel escribe el nuevo titular del diario: *"En el tren de las nueve y cuarenta y cinco se suicidó el feroz asesino Erdosain"*. Vuelve a levantar el teléfono y llama a un periodista: *"Vea: tome inmediatamente un fotógrafo y váyase a Moreno. Erdosain se suicidó. Lleve a Walter. Háganle reportajes a los guardas y maquinistas del tren, a los pasajeros que viajaban en ese coche... 119... ¡Ah! Oiga, oiga... Saquen fotografías del vagón, del maquinista, del guarda. Enseguida... Sí, tomen un auto si es necesario... Y muchas fotografías"*.[5]

La escena funciona como una alegoría del proceso de producción de sentidos sobre la realidad operado por los medios masivos de comunicación: donde la novela había construido un personaje complejo (Erdosain), cuyas acciones estaban motivadas por razones múltiples y que no eran fácilmente clasificables desde el punto de vista moral, el periodismo simplificaba, construía un estereotipo, un *"feroz asesino"* cuya condena moral no

Realidad y espectáculo en la prensa ilustrada

"Trabajaba yo de cronista policial de un diario de la tarde. Era uno de los cuatro encargados de la nota carnicera y truculenta. Crimen, fractura, robo, asalto, violación, venganza, incendio, estafa, hurto que se cometía, y allí estaba yo. Incluso estaba obligado a hacer un drama de un simple e inocuo choque de colectivos. ¡A lo que obliga a uno la necesidad del puchero!

De una pelea conyugal... eso... tenía que convertirlo en una tragedia. ¿Se da cuenta qué sainete?

¿Una menor se fugaba de su casa? Pues, a hacer la patética historia del drama de la menor, y a convencerla de que era conveniente que permitiese que le publicaran el retrato en el periódico.

¿Que un señor degollaba a su cónyuge? Pues, a publicar el retrato del señor, de la cónyuge y del perro, si había perro. [...] *En este aprendizaje fantástico, vi y constaté numerosas rarezas, incluso la de la reconstrucción de asaltos, que consiste en que el redactor le pida una gorra prestada a un chico y haga, colgándose del estribo de un automóvil de alquiler, la escena del asalto presenciada por 'testigos que estaban incomunicados'.*

[...] *También otra vez, en una comisaría donde el comisario era medio reacio a dejar fotografiar a un ladrón detenido, nos dijo que nos permitiría sacar la foto siempre que el otro lo quisiera, y éste, cuando le dijimos si accedía a que lo retratáramos, nos contestó:*

—¿Sí, para que me saquen a media columna... igual que cualquier chorrito? ¡No!

Hubo que prometerle, seriamente, que su foto saldría a tres columnas, y sólo así, entregó un autógrafo y posó para la inmortalidad".

[Roberto Arlt, "La manía fotográfica", Buenos Aires, *El Mundo*, 25 de agosto de 1930. Publicado en: Ezequiel de Rosso, "Por una epidemiología fotográfica. Dos textos de Roberto Arlt", en *Revista Lis. Letra, imagen y sonido*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, nº 43, año 2009. Versión en línea: http://www.revistalis.com.ar/index.php/lis/article/viewFile/45/43. Acceso: 24 de julio de 2017].

admitía dos lecturas. Las fotografías publicadas por el diario, adjetivadas para resaltar esa mirada lineal, le otorgaban carácter de verdad: *"Los titulares de las noticias abarcaban una y dos páginas.* [...] *El día sábado casi todos los diarios de la tarde se convirtieron en álbumes de fotografías macabras.* [...] *La fotografía de Erdosain campeaba en todas las páginas, con las leyendas más retumbantes que pudiera inventar la imaginación humana".*[6]

La novela de Artl, aunque ambientada en Buenos Aires, es válida como descripción del proceso de producción de la primicia llevado a cabo por los diarios y revistas ilustradas de gran tiraje que en Uruguay tuvieron sus auge entre los años treinta y sesenta. Estas publicaciones eran una de las principales fuentes de información y entretenimiento de la población y, como tales, los principales vehículos para la formación del sentido común social.

En 1937 la revista *Mundo Uruguayo* se preguntó qué cosas leían los montevideanos. La respuesta, sostenía, no había que buscarla en las librerías, pues a ellas sólo iban los pocos ciudadanos que terminaban la escuela primaria y que luego circulaban por los ambientes de la universidad o la *"burocracia"*. En cambio *"la masa de población veloz, diaria, trabajadora"*, que constituía el *"noventa por ciento"* de los uruguayos, leía lo que ofrecían *"los vendedores del pueblo"*, o sea los canillitas y los quioscos de diarios y revistas. Interrogados por el cronista de *Mundo Uruguayo*, estos vendedores coincidían en que la cultura periodística argentina era predominante. Los diarios *Crítica* –que imprimía la elevada cantidad de ochenta mil ejemplares por día–, *La Prensa* y *La Nación* se vendían a la par que los diarios uruguayos de mayor tiraje. Con las revistas pasaba lo mismo y eso se debía a que la prensa argentina tenía mejores suplementos y más información del exterior que la uruguaya; apenas *Mundo Uruguayo* podía competirles, según aclaraba convenientemente el propio redactor. De todas ellas, las más populares eran las que tenían *"más completa la sección femenina"* –no en vano *Mundo Uruguayo* solía publicar retratos de mujeres en su portada–, lo cual indicaba que las mujeres eran las que más consumían estos productos y que *"la economía doméstica es la literatura máxima de la generalidad del pueblo".*[7]

En Uruguay, ese modelo de comunicación "popular" estaba representado principalmente por *El Diario,* la revista *Mundo Uruguayo* y los suplementos semanales de otros medios, especialmente el dominical del diario *El Día*, que comenzó a publicarse en 1932.

Mundo Uruguayo nació en 1919, cuando la agencia publicitaria *Publicidad, Capurro y Cía* decidió crear una revista que sirviera como vehículo para sus anuncios. La revista fue pensada a imagen y semejanza de *Mundo Argentino*, que se publicaba desde 1911 en Buenos Aires. *Mundo Uruguayo* se editó sin interrupciones hasta 1967 y renovó el panorama de la prensa periódica del país. Incorporó una propuesta gráfica atractiva,

Prensa popular para la mujer

"La mujer representa una aliada poderosa para la circulación del diario; el esposo compra el diario que le interesa más tarde a su esposa, nada más lógico, entonces, que contemplarla. [...] *Las modas, perfumes, secciones de bellezas, cocina y una extensa crónica de las actividades sociales, aunque estén fuera de sus círculos, son de interés porque les gusta saber qué fiesta o boda se efectúa y quiénes son.* [...] *La mujer es la que decide muchas veces el diario que se debe comprar, por eso hay que tenerla muy en cuenta".*

[Jacinto Duarte, *El diario moderno*, Montevideo, Talleres gráficos Sur, 1948, p. 14.].

3. Las revistas y suplementos ilustrados apuntaban especialmente a las mujeres. En 1935 *Mundo Uruguayo* señalaba que las revistas más vendidas eran las que mejor elaboraban su *"sección femenina"*.

que otorgaba un peso mucho mayor a la fotografía que las revistas ilustradas precedentes. También un lenguaje periodístico sencillo, que la hizo accesible a un amplio abanico de lectores. Su aspiración era ser un espejo de los principales asuntos del país en materia política, comercial, industrial, social, artística y literaria. Los editores destacaban que sus contenidos se definían con *"absoluta independencia"* de factores políticos y que por ello podían señalar *"el mal y el bien sin reservas"*. Por el contrario, las razones estrictamente comerciales eran muy relevantes para estas definiciones: *Mundo Uruguayo* hacía encuestas entre sus lectores para saber cuáles eran sus secciones y notas favoritas y así poder darles *"lo que prefieren y, naturalmente, no darles lo que no les gusta"*. En 1933 comenzó a imprimir todas sus páginas mediante el proceso del huecograbado. Esto le permitió renovar varias secciones, incluir más fotografías y, en suma, poner la revista *"a la altura de las publicaciones modernas más perfeccionadas"*.[8]

Por otra parte, en 1923 la Sociedad Editora Uruguaya S. A. comenzó a publicar el vespertino *El Diario*. La empresa ya era propietaria del diario *La Mañana*, que funcionaba como órgano de difusión del sector riverista del Partido Colorado. Sin embargo, el nuevo medio no tenía por fin representar la tribuna política de algún sector partidario; se concebía como una empresa comercial, cuyo éxito dependería de su capacidad de interpretar y construir los gustos populares. Para ello apostó con fuerza a noticias de último momento, a portadas plagadas de fotografías de impacto, a la crónica policial y a la cobertura del turf y los deportes, especialmente el fútbol. El 6 de julio de 1923, en su primer número, el director Héctor Gómez señaló que la prioridad iba a ser *"la nota breve, la información extranjera, el comentario sucinto, el reportaje sobre el asunto de mayor actualidad, cualquiera sea el orden"*. Según Gómez, la crónica policial, el turf y los deportes eran los temas que el pueblo buscaba para distraerse después de una agotadora jornada de trabajo.

4. *Mundo Uruguayo*. Marzo de 1935.

Por eso *El Diario* se publicaba de tarde, para llegar a las casas de los trabajadores de noche, cuando *"están cansados y tienen sus problemas agudizados en el transcurso del día"*. La lectura, entonces, serviría para *"aliviar esas preocupaciones* [y] *hacer llevadera* [...] *la jornada. Por eso las imágenes gráficas, por eso las notas deportivas, los temas que le interesan aunque no sean trascendentes"*. A la gente se le hablaría *"como le gusta que le hablen"*, o sea con sencillez, con claridad, *"con su propio lenguaje* [...] *Tratemos de ser entretenidos, elegantes, sin rebuscamientos"*. *El Diario* sería, en fin –tal y como quería *Mundo Uruguayo*,

5.

6.

Sección deportiva de *Mundo Uruguayo*, antes y después de la renovación de los métodos de impresión de la revista. La adopción del huecograbado le permitió renovar la estética de sus páginas e incluir más fotografías.

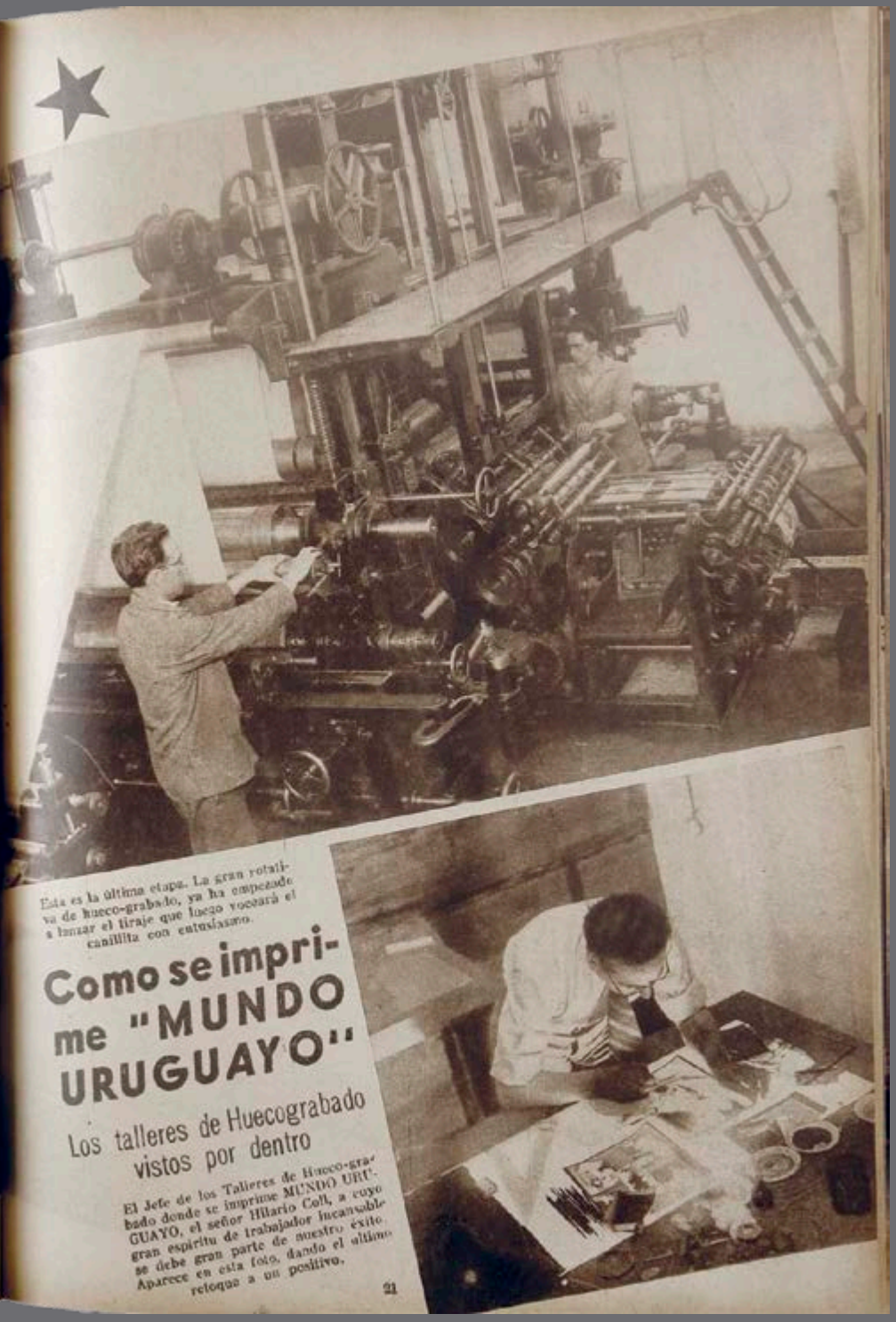
El huecograbado y la renovación de la prensa ilustrada

En 1912 el periódico alemán *Berlinale Tageblatt* comenzó a utilizar un cilindro rotativo para imprimir uno de sus suplementos. Ese fue el inicio del huecograbado (o rotograbado), sistema de impresión que se popularizaría rápidamente y que dominaría la industria de la prensa por varias décadas.

El procedimiento constaba de varios pasos: primero, el jefe del taller de impresión componía, sobre una mesa, el diseño de cada una de las páginas (tipografía e imágenes en positivo) y lo fotografiaba; el negativo resultante era ampliado a un tamaño igual al de la página del diario y esta copia era utilizada como molde para grabar, en huecos de diferente profundidad en función de la densidad de los tonos buscada, la composición sobre un cilindro de cobre recubierto de una capa de cromo. Luego se hacía rotar el cilindro y se lo sumergía en un tintero; la tinta penetraba en los huecos y el excedente era barrido por un fleje de acero. Finalmente se hacía pasar el papel de diario entre ese cilindro y uno de "contrapresión", que apretaba la hoja contra los huecos del primero y de esa forma transfería la tinta y formaba la imagen.

La adopción de este procedimiento fue clave para la renovación estética de la prensa ilustrada. En Uruguay, los diarios de mayor circulación –como *El Día*, *El País* y *La Mañana*– lo incorporaron a fines de la década de 1910. Las revistas ilustradas comenzaron a publicar algunas páginas con este sistema en los años veinte. A comienzos de los treinta, *Mundo Uruguayo* y el suplemento dominical de *El Día* lo integraron a toda la publicación.

["Cómo se imprime 'Mundo Uruguayo'. Los talleres de huecograbado vistos por dentro", *Mundo Uruguayo*, 31 de enero de 1935, pp. 20-21; Asociación de impresores y anexos del Uruguay, *Catálogo de la Exposición Nacional de las Artes Gráficas*, Montevideo, s.e., 1945, pp. 31-32; Rune Hassner, "La fotografía y la prensa", en Jean Claude Lemagny y André Rouillé (dir.). *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1988, pp. 78-79; Marie Loup Sougez "La fotografía y el medio impreso", en: Marie Loup Sougez (coord.). *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 203-207].



Esta es la última etapa. La gran rotativa de hueco-grabado, ya ha empezado a lanzar el tiraje que luego voceará el canillita con entusiasmo.

Como se imprime "MUNDO URUGUAYO"

Los talleres de Huecograbado vistos por dentro

El Jefe de los Talleres de Hueco-grabado donde se imprime MUNDO URUGUAYO, el señor Hilario Coll, a cuyo gran espíritu de trabajador incansable se debe gran parte de nuestro éxito. Aparece en esta foto, dando el último retoque a un positivo.

21

7. En 1935 *Mundo Uruguayo* exhibió con orgullo el proceso de impresión de uno de sus ejemplares.

8.

9.

10.

Ejemplares de *El Diario* de los años 1932, 1943 y 1956. A lo largo del tiempo, *El Diario* mantuvo la práctica de incluir muchas fotografías en la portada.

o cualquier objeto cultural que pretendiera el éxito comercial– un producto en el cual información, evasión y entretenimiento se mezclarían en un solo haz, *"el reflejo de lo que la gente espera de nosotros"*.[9]

El carácter popular de *El Diario* se mantendría en el tiempo. En 1953, al cumplirse treinta años de su primer número, el director Carlos Manini Ríos se vanagloriaba de haber creado *"un diario noticioso, ágil, informativo"*, que había generado el hábito de *"un lector más dinámico"*, a tono con *"el ritmo febril"* de la vida contemporánea. Su elevada circulación refleja que estas palabras eran algo más que pretensiones. Dos estimaciones de tiraje, realizadas por la Asociación de Dirigentes de Publicidad y Ventas (Adipuven) y por el Sindicato de Artes Gráficas en 1958, señalaron que editaba en torno a los 150.000 ejemplares diarios, mientras que sus más cercanos perseguidores –*El Plata*, *El País* y *El Día*– giraban sobre los 80.000 ejemplares cada uno. De todas formas, la circulación de *El Diario* era casi exclusivamente montevideana: apenas repartía unos 10.000 ejemplares en el resto del país, contra los aproximadamente 30.000 de *El País*.[10]

Por supuesto que si bien *Mundo Uruguayo* y *El Diario* fueron los medios que presentaron una relación más acabada entre su propuesta gráfica y su carácter masivo, no fueron los únicos que usaron la fotografía como medio de comunicación ni que alcanzaron una circulación importante dentro de la población uruguaya. Entre la revistas hay que mencionar a *Cine Radio Actualidad*, publicada entre las décadas del treinta y el sesenta, orientada al mundo del espectáculo. Su

fotógrafo era Florencio Nápoli y se dedicaba a mostrar las principales figuras del cine, el teatro, la radio y la televisión del Río de la Plata. Entre los diarios hay que mencionar, por orden de tiraje y dejando de lado a los señalados en el párrafo anterior, a *La Mañana*, *Acción* y *La Tribuna Popular* –entre veinte y cuarenta mil ejemplares por día– a *El Bien Público* y *El Debate* –entre siete y diez mil–, y a *El Popular*, sobre el cual no tenemos datos de circulación pero que se volvió muy importante entre los trabajadores organizados durante los años sesenta. Teniendo en cuenta la importancia dedicada a la fotografía, hacia fines de la década del cincuenta *Acción*, *El Diario* y *El Plata* estaban a la cabeza, puesto que acompañaban entre el 13 y 15% de sus notas con imágenes, mientras que en el otro extremo se ubicaba *El Día*, con sólo 5%. De tomar en cuenta exclusivamente la portada, *El Diario* y *La Tribuna Popular* se despegaban del resto: dedicaban 61 y 59% respectivamente de ese espacio a las "notas gráficas" –si a eso le sumáramos la publicidad gráfica, el espacio ocupado por fotografías en la tapa aumentaría hasta casi el 100%–, mientras *El Día* no le dedicaba espacio alguno y *Acción* y *El País* apenas entre 10 y 20%. Esta prescindencia del diario *El Día*, sin embargo, debe matizarse teniendo en cuenta que publicaba varios suplementos ilustrados, especialmente el dominical.[11]

Con respecto a los planteles de fotógrafos de estos medios, al frente del de *Mundo Uruguayo* –desde la fundación de la revista y por lo menos hasta comienzos de la década de 1960– estaba Horacio Canto, quien trabajaba junto su hermano Alfredo. Si bien ellos se encargaban de la gran mayoría de las noticias gráficas, ocasionalmente trabajaban otros fotógrafos. La revista también publicaba fotografías *"artísticas"* del estudio Frangella Hermanos, usualmente en la portada, y una sección de sociales, en gran medida cubierta por Foto Faig.[12]

Horacio Canto también trabajó para *La Mañana* y *El Diario*, medios cuyo jefe de fotografía fue –hasta su fallecimiento, en 1954– Anselmo Carbone, un fotógrafo especializado en la crónica roja quien, en 1925, había trabajado para la realización del *Libro del Centenario*, editado por la misma empresa que publicaba *Mundo Uruguayo*. A partir de 1954 el jefe de Fotografía de *La Mañana* y *El Diario* fue Alfredo Testoni. Por ese equipo pasaron, además, Antonio Costa, Cesagués Hernández, Mario Saporiti, Pablo y Humberto Balanzani y Mario Nicolini.[13]

Los fotógrafos de prensa

La lista de fotógrafos de prensa que trabajaron en Uruguay entre las décadas de 1930 y 1960 es inabarcable. Sin ánimo de exhaustividad podemos mencionar a Horacio y Alfredo Canto en *Mundo Uruguayo*; a Anselmo Carbone, Alfredo Testoni, Antonio Costa, Cesagués Hernández, Mario Saporiti, Pablo y Humberto Balanzani y Mario Nicolini en *La Mañana* y *El Diario*; a José Lorenzo Adami y Manuel Rodríguez en *El Plata*; a Juan, Rafael y Antonio Caruso, Roberto Spósito Caruso, Álvaro Gordiola, Nelson Odriozola, Héctor Guerrero, Enero Valiente, Erardo Montiel, Pedro Trujillo y Miguel Paternostro en *El Día* –todos integrantes del Equipo Caruso–; Alberto Buscasso, Artigas Hernández, Héctor Devia, Héctor Dallera, Américo Almeida y Roberto Martínez en *El País*; Norma Bentos en *La Razón y Acción*; Enrique y Luis Rodríguez, Juan Comeseña, Armando Islas y Luis Odriozola en *El Debate*; Rambier Gatti, Paulino del Pino, Juan Pizzorno, Cándido Godoy, Alberto Volonté y Hermenegildo Sabat en *Acción*.

La consolidación de un campo de trabajo en torno a la fotografía de prensa derivó en la creación de la Asociación de Reporteros Gráficos del Uruguay, en noviembre de 1959, que nucleó a los fotógrafos de prensa replicando el modelo asociacionista que habían instituido los fotógrafos profesionales en 1954.[14]

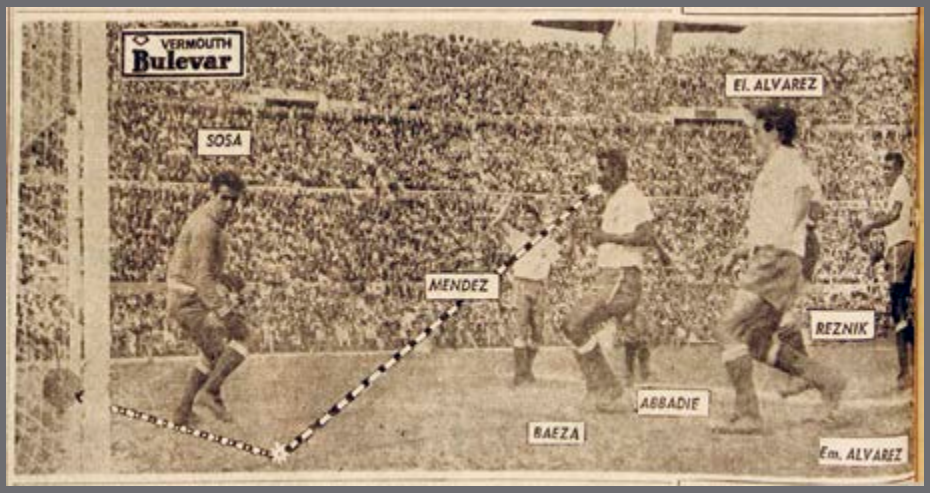
[Juan Antonio Varese, op. cit., p. 259-376; "Los fotógrafos de diarios celebraron acontecimiento", *La Mañana*, 3 de noviembre de 1959, p. 2].

Fotografía y prensa moderna

En 1948 el tipógrafo Jacinto Duarte publicó *El diario moderno*, un extenso manual sobre periodismo. El libro abarcaba desde la historia del oficio a la evolución de las técnicas de impresión, pasando por el armado de la noticia y los criterios éticos que debían guiar la labor de los periodistas. La sección dedicada a la fotografía sirve para apreciar la magnitud que había cobrado la imagen en la cultura de masas.

Para Duarte, la fotografía era importante porque concentraba un interés informativo *"que entra por los ojos"* y porque agilizaba la lectura y daba valor estético y artístico a la página. Su confianza en la capacidad de la fotografía para reproducir objetivamente la realidad era la típica de la cultura de masas: *"La foto para ilustrar debe hablar por sí misma. Ha de contar la historia sin necesidad de epígrafe.* [...] *Recuérdese que los chinos decían que una imagen vale más que mil palabras.* [...] *En la foto está reflejada la verdad incontrastable, la información más verídica que la prensa puede publicar,* [es un] *documento de prueba que 'rompe los ojos'"*. Sin embargo, para alcanzar este objetivo, la imagen debía ser tratada de acuerdo a una serie de *"normas estéticas y científicas"* que, aunque Duarte no lo advirtiera, implicaban una fuerte intervención subjetiva sobre el producto final.

La primera de estas normas era abandonar, al momento de la toma, la estética decimonónica de la *"pose estudiada y grave"*. Por el contrario, había que procurar fotos con *"ritmo* [...] *movimiento expresivo, acción"*. Para ejemplificar esta idea, Duarte comparaba dos fotografías de una fiesta; en una, los invitados bailaban animadamente (*"la acción es fuerte y el motivo dinámico, digno del periodismo moderno"*) y en la otra posaban *"fríamente"* en línea frente al fotógrafo. Este énfasis en el dinamismo puede ser explicado por la gran expansión que tuvo el cine a mediados del siglo XX. Al introducir imágenes en movimiento, el cine alteró las percepciones sobre el realismo de la fotografía y evidenció los entretelones de la pose y la puesta en escena típicas del código visual decimonónico. Por otro lado, la introducción de cámaras fotográficas compactas y luminosas en el mercado europeo y estadounidense, a partir de los años veinte del siglo pasado, hizo posible que los fotógrafos tomaran esas imágenes "con ritmo", que sin embargo en Uruguay, pese a los deseos de Duarte, recién serían habituales a partir de los años sesenta.



11. *El País*. 7 de octubre de 1963.

La segunda norma era retocar siempre las fotografías, quitando lo accesorio y dejando sólo *"lo esencial, lo que cuenta la historia"*. Esto implicaba *"recortar, borrar o esfumar"* todo aquello que pudiera distraer la atención del lector.

Duarte también recomendaba publicar fotos con altos niveles de contraste, teniendo en cuenta que la impresión rotativa era poco precisa para reproducir los medio tonos. También advertía sobre la inconveniencia de tomar fotos de otros periódicos; las reproducciones habitualmente eran tan malas que no podían evitar que se viera la trama fotomecánica del original.

Por otra parte y teniendo en cuenta que *"los lectores quieren el mayor realismo posible"*, para Duarte era justificable sopreimprimir la fotografía con gráficos y marcas que ayudaran a entender el significado de la acción. Puesto que la foto era un recorte plano de tiempo y espacio, esas marcas procuraban darle espesor, contar qué había pasado antes y qué pasaría después de la imagen, así como narrar lo que estaba sucediendo en ese momento. Las fotos "del gol" en los partidos de fútbol eran un caso común de estas intervenciones. Puesto que la imagen fija no siempre era transparente en cuanto al curso de la acción, los editores debían trazar líneas punteadas sobre ella para mostrar el trayecto de la pelota, o agregar dibujos o diagramas que permitieran imaginar el gol desde otro punto de vista. Esta técnica también ayudaba cuando se quería *"dar un carácter sensacionalista"* a las noticias policiales. El autor ponía el ejemplo del retrato de un criminal publicado por el diario argentino *Crítica*: varias viñetas con texto rodeaban su rostro y enfatizaban en su *"mirada cínica"*, su *"frente estrecha"*, sus *"labios finos y crueles"* y su "*barbilla que señala una personalidad voluntariosa"*. Paradójicamente, para Duarte, este tipo de intervenciones lograban que la imagen pudiera *"hablar por sí sola"*.

Finalmente, otro aspecto interesante de las observaciones de *El diario moderno* es su concepción de la foto icónica. Para 1948 la circulación de fotografías en los medios de masas era tan habitual que algunas de ellas, por efecto de la repetición, no precisaban anclarse en ningún tipo de relato. Un ejemplo de esto era la imagen del boxeador estadounidense Jack Dempsey cayendo del ring, tras ser noqueado por el argentino Luis Ángel Fir-po el 14 de setiembre de 1923. Para Duarte, era tan conocida que *"recuerda inmediatamente el acontecimiento sin necesidad de epígrafe"*.

[Jacinto Duarte, *El diario moderno*, Montevideo, Talleres gráficos Sur, 1948, pp. 25-48].

En cuanto al equipamiento técnico de los reporteros gráficos uruguayos, hasta mediados de la década de 1940 las cámaras más utilizadas fueron las francesas Gaumont –especialmente sus modelos Spido y Reporter C.– que usaban visor directo y negativos de placa de vidrio de 9 x 12 cm. A mediados de los años cuarenta la empresa Kodak comenzó a importar la cámara Speed Graphic, también de visor directo y negativos de plástico de 6 x 9 cm. Si bien las cámaras compactas que usaban negativos plásticos de 35 mm o 6 x 6 cm –como la Leica y la Rolleiflex, respectivamente, así como versiones más baratas inspiradas en esos modelos– fueron ofrecidas por las casas de venta de productos fotográficos desde la década del treinta, no se popularizaron entre los fotógrafos de prensa hasta los años cincuenta. También en esa década se extendió el uso del flash electrónico, que consistía en una lámpara con gas mercurio cuyas moléculas se estimulaban al recibir una descarga eléctrica (disparada al mismo tiempo que el obturador) y producían un destello de luz. Hasta entonces la fotografía nocturna presentaba muchas dificultades para los reporteros gráficos porque el flash consistía en la explosión –también provocada mediante corriente eléctrica– de polvo de magnesio colocado en un dispensador anexo a la cámara, cuya cantidad variaba en función de la iluminación deseada. El "fogonazo" producía un humo que, en ambientes cerrados, dificultaba la respiración y su uso descuidado podía provocar quemaduras. En 1938 *Mundo Uruguayo* bromeó sobre los diez minutos que le llevó a Horacio Canto hacer una fotografía de un grupo de actrices durante una cena a beneficio de los niños afectados por la Guerra Civil Española. A la inquietud de las mujeres por lograr una pose espontánea, *"como si hubiesen sido sorprendidas"*, se habían sumado los problemas con *"el magnesio, que se estaba portando como un yesquero ingrato"*.[15]

12.

13.

14.

Entre mediados de los años cuarenta y principios de los cincuenta, los fotógrafos de prensa uruguayos adoptaron varios modelos de cámaras compactas.

"El crimen de hoy". Fotografía y crónica roja

"No es mejor el mundo porque no queramos verlo", respondía *El Diario* en 1932 ante la pregunta latente sobre si era correcto que los periódicos dedicaran tanto espacio a la crónica de homicidios, secuestros, incendios, accidentes y violaciones. De hacerse una encuesta al respecto entre los lectores, el noventa por ciento respondería que no estaba de acuerdo con *"la publicación del escándalo"*, pero una cosa era la *"moral teórica o idealística, y otra la curiosidad de conocer más los hechos que van contra el orden establecido"*, mucho más interesantes que los *"sencillos, monótonos, indiferentes del orden regular"*.[16]

En las décadas de 1920 y 1930 los medios masivos de comunicación desarrollaron un nuevo tipo de crónica policial. Guiados por la lógica comercial que obedecía al "gusto" del público por sobre todas las cosas, apoyados en las mejoras técnicas para obtener y reproducir fotografías y orientados por técnicas narrativas de los lenguajes del espectáculo –en particular el cine, que masificó la estética de los folletines y las novelas de aventuras–, los diarios y revistas uruguayos dedicaron un creciente espacio a contar no sólo *por qué* se producía el delito –como hacían desde fines del siglo XIX y comienzos del XX, guiados por los saberes de la antropología criminal y la psiquiatría– sino *cómo* se delinquía, o sea, cuáles eran las armas utilizadas, quiénes eran los criminales y sus cómplices, dónde se refugiaban y cuál había sido el curso de los acontecimientos.[17]

Los diarios y las revistas construyeron un modelo de crónica en la cual los periodistas y los fotógrafos no se presentaban como observadores externos a los sucesos, sino que participaban de las indagaciones y –gracias a sus contactos con la Policía– tenían acceso directo a la "escena del crimen".

En marzo de 1932 *El Diario* relató el homicidio de Tomasito, un niño de la localidad de Sauce, y publicó, entre otras imágenes, un retrato de Fernando Juan, el principal sospechoso. La crónica relataba las circunstancias en que se había tomado la fotografía y deslizaba observaciones que sugerían su culpabilidad: *"Cuando lo llevan a nuestra presencia para ponerlo a disposición del chasirete* [el fotógrafo] *Juan nos mira apenas un instante y como se encuentra con nuestra vista clavada en él, baja la cabeza y mediante un esfuerzo vuelve a levantarla cuando se le ordena que mire al fotógrafo. Así y todo, su respiración revela en él una intensa nerviosidad"*.[18]

El relato inscribía el crimen en una narrativa más amplia sobre la sociedad uruguaya. En efecto, el homicidio del niño era una monstruosidad en tanto no había ocurrido *"en los rincones más sombríos de las grandes ciudades"*, sede habitual de los crímenes de sangre, sino *"en la paz de los campos"*. La crónica acentuaba esa irrupción de lo inexplicable mediante recursos literarios: el párrafo inicial pintaba la bucólica calma del poblado sauceño, para luego, de pronto, sorprender al lector con *"la tragedia terrible"*: *"¿Es que acaso la locura de un vampiro como el de Dusseldorff* [...] *se ha apoderado de uno de esos vagabundos que deambulan por las rutas campesinas?"*.[19]

Las fotografías ponían el rostro a los protagonistas del relato. Incluían imágenes de la víctima –tanto en vida como del cadáver–, de su familia, del principal sospechoso, de los testigos y de los cronistas del diario que aparecían tomando notas o conversando con los involucrados. Un recuadro especial, colocado bajo la foto del principal sospechoso del asesinato ocurrido en Sauce,

Fernando Juan es el asesino de Tomasito

MINUTO A MINUTO LA POLICIA ACUMULA PRUEBAS CONTRA EL ENFERMIZO PERSONAJE. — IMPORTANTES DECLARACIONES DE ARNOLDO FERNANDEZ

15.

Perfil de un sospechoso

"Así se llama el detenido por la policía de Canelones por sospechársele matador del pequeño Tomasito.

Frente a nosotros en la comisaría del Sauce apareció un hombre del campo, de esos cuya psicología parece ser más compleja que la del campesino clásico, que mira al frente con ingenua simplicidad y completa tranquilidad del espíritu.

Delgado, cargado de hombros, con un cuerpo desgarbado que viste con bombachas y blusa negra, destacado sobre el conjunto humilde de su silueta el rostro pálido; Fernando Juan tiene el perfil del campesino taimado, enfermizo, ese perfil del hombre torturado por una mentalidad que no es corriente en quienes como él viven en medio de la naturaleza, en pleno campo bajo la luz solar que parece no llegar hasta su espíritu.

En cierto modo es huraño. Rehuye su mirada de la de quienes le contemplan, y sus pupilas se fijan largo rato al suelo sin atreverse a mirar a los funcionarios policiales que le interrogan. Nada hay en él de esa característica vehemencia del inocente, pero tampoco sorprende con el descaro del cínico que se ampara en la falta de pruebas para alegar inocencias sospechosas... Es un hombre de chacras, tosco y raro en sus maneras, a quien habrá que auscultar con paciencia para saber si bajo su físico pobre se esconde una perversidad como la que tuvo el criminal que anoche ultimó a una criatura de once años".

["Fernando Juan", *El Diario*, 30 de marzo de 1932, contratapa].

era dedicado a describir su perfil *"espiritual"*. La imagen servía como prueba de una *"psicología que parece ser más compleja que la del campesino clásico"*, puesto que el hombre no miraba al frente *"con ingenua simplicidad y tranquilidad de espíritu"*, sino de forma *"taimada, enfermiza, ese perfil del hombre torturado por una mentalidad que no es la corriente en quienes como él viven en medio de la naturaleza en pleno campo bajo la luz solar que parece no llegar hasta su espíritu"*.[20]

Al día siguiente *El Diario* volvió a publicar el retrato de Fernando Juan, esta vez ocupando un mayor espacio de página y acompañado de un titular que aseguraba su culpabilidad. La *"bestia"*, el *"enfermizo personaje"*, había sido denunciado por un peón de un campo aledaño, *"apremiado"* por la Policía.[21]

Los protagonistas de hechos criminales –tanto policías como "pistoleros"– eran tratados por los medios como celebridades y sus acciones se relataban como si formaran parte de folletines o películas de cine. Las revistas, que tenían más tiempo que los diarios para armar sus crónicas policiales, aprovechaban estos sucesos para elaborar narrativas más sofisticadas, como escenificaciones y reconstrucciones de los delitos. El 24 de febrero de 1932 un

16.

17.

A partir de los años veinte y con mayor énfasis durante los treinta, la crónica policial de diarios y revistas combinó creativamente texto, imagen y otros elementos gráficos, con el fin de crear relatos que cautivaran a los consumidores. Estos relatos incluían recursos propios del universo de la ficción (fotografías escenificadas, textos especulativos, roles de "víctimas", "héroes" y "villanos"), que reflejaban la influencia del cine y los folletines literarios sobre el periodismo.

grupo de anarquistas expropiadores asesinó al *"conocido"* Comisario de la Policía de Investigaciones, Luis Pardeiro, a quien acusaban de torturar militantes sociales y políticos. Una semana después, *Mundo Uruguayo* publicó una composición gráfica sobre la noticia que da cuenta de la influencia de los mecanismos narrativos de la ficción sobre la crónica roja. Un gran signo de interrogación centraba la página y reflejaba el hecho de que el homicidio *"permanece en el misterio"*, lo cual se acentuaba con la escenificación de una mano anónima que portaba un revólver automático. Dos fotografías mostraban los impactos de bala en el automóvil en que viajaba Pardeiro y una tercera mostraba en forma panorámica el lugar del homicidio. Finalmente, dos retratos de identificación policial –de los militantes anarquistas Miguel Arcángel Roscigna y Vicente Moretti– señalaban a los dos principales sospechosos. El homicidio era narrado en clave épica: en la *"tremenda lucha"* entre el bien el mal, el primero no siempre lograba triunfar enseguida; *"a veces, aunque sea por un breve paréntesis, el mal domina"* –como ejemplificaba este caso– pero finalmente *"el bien se impone"*.[22]

Las crónicas de *Mundo Uruguayo* buscaban mostrar el nudo del misterio, aquello que todos querían ver sin que nadie lo lograra, como el instante del homicidio o el sigilo de los ladrones previo a cometer una fechoría. Y lo conseguían reconstruyendo los hechos mediante narrativa, fotografía, ilustración y otros recursos gráficos. En 1933 la revista informó sobre dos preguntas *"obsesivas"* que todo el Río de la Plata se estaba haciendo en ese momento: *"¿Quién mató al millonario Alzaga?"* y *"¿Por qué lo mató?"*. El texto se vanagloriaba del poder de la prensa moderna para construir relatos encantadores; el hecho

El precio de la primicia

El Diario era especialmente consciente del impacto y el valor comercial de sus fotografías. En febrero de 1932 anunció *"una sensacional primicia gráfica"*, consistente en las imágenes de las consecuencias de un incendio en un establecimiento comercial. Las fotos probaban –según se argumentaba mediante extensos comentarios al pie– que el fuego había sido provocado intencionalmente. Conseguir las fotografías no había sido fácil, pero *"estamos acostumbrados a extremarnos en servicio del público lector* [...] *por difícil que fuera el camino para llegar al éxito"*.

Al día siguiente el jefe de bomberos, coronel López Castillo, *"descargó su furia"* sobre un cronista del periódico, acusándolo de haber comprado clandestinamente las fotografías. *El Diario* se defendió negando la acusación y sugiriendo que la molestia era producto de que López Castillo le habría prometido fotos muy similares a un periódico de Buenos Aires, pero su primicia le había arruinado el negocio.

["Una sensacional primicia gráfica de 'El Diario'", *El Diario*, 29 de febrero de 1932, p. 16; "Frente a la furia...", *El Diario*, 1 de marzo de 1932, p. 16].

UNA SENSACIONAL PRIMICIA GRAFICA DE "EL DIARIO"

18.

de que muchos fueran ficticios no comprometía la integridad del periodismo: *"nada ni nadie, con tan escasa materia prima, podría hacer una creación espiritual (no importa el juicio de valor) más portentosa"*. Una foto que ocupaba casi la página entera escenificaba el momento exacto del crimen. El pie de la imagen no aclaraba que se trataba de una reconstrucción. Por el contrario, la describía como una toma espontánea: *"Puestos frente a frente* [...] *el asesino golpea la mandíbula y el pómulo del señor Alzaga, antes de cercenarle la carótida con el tajo mortal"*. Algunos años después la revista denunció el asedio al que estaban siendo sometidos los barrios Pocitos y Punta Carretas por parte de un delincuente conocido como "el Caco". Las fotografías escenificaban lo que no podía verse, ponían carne a la imaginación: misteriosos sujetos acechantes en la noche asaltaban mujeres o trepaban por los muros de las casas que iban a desvalijar.[23]

UN MATON, DESPRENDIDO DEL LIBRETO DE UN SAINETE, FUE AUTOR DE UN CRIMEN BRUTAL

ASESINO A UNA NIÑA PORQUE NO QUISO SER SU NOVIA

LA AMENAZA DE MUERTE ERA SU ARGUMENTO MAS VALEDERO, Y POR ESTA CAUSA HABIA ESTADO PRESO

19. Las fotografías de las crónicas policiales mostraban a los sospechosos o culpables de los crímenes, a las víctimas, a los policías y, en ocasiones, a los periodistas que participaban de las indagaciones. La referencia al *"sainete"*, en este caso, es un ejemplo de cómo los códigos narrativos de la ficción servían a los editores como esquemas para interpretar la realidad.

Al informar sobre el homicidio de Pardeiro, *El Diario* también se apoyó en este tipo de recursos literarios. El 24 de febrero de 1932, cuando todavía no había sospechosos identificados, se preguntó *"¿quién tenía interés en eliminar a Pardeiro?"* e inscribió el crimen en el contexto de las múltiples investigaciones que el comisario estaba llevando a cabo: *"las hipótesis se confunden en nuestro cerebro"*, reflexionaba el cronista –como le pasaría a un detective en las primeras páginas de una novela policial–, que además reiteraba el uso de fórmulas como *"aureola de misterio"*, *"venganza"*, *"rencor"* y *"ocultos enemigos"*. Las fotografías ofrecían un panorama de la escena del delito, así como retratos de sus protagonistas y testigos. Impreso en la parte inferior de todas las imágenes se distinguía el sello del fotógrafo: Anselmo Carbone.[24]

La cercanía de *El Diario* con la Policía de Investigaciones era resaltada por los propios cronistas; en una foto de archivo que mostraba a Pardeiro, destacaban que tras él se veía al jefe de su sección policial.[25] Esta mimetización entre el cronista y las autoridades forjaba una mirada en la cual se mezclaban el sensacionalismo de la prensa y la construcción del orden por parte de la Policía. Al otro día de la muerte de Pardeiro, *El Diario* tituló que las autoridades habían sentenciado *"ojo por ojo, diente por diente"*, para los asesinos. Además, publicó una serie de instrucciones, redactadas por la Policía y dirigidas *"a los vecinos de bien"*, acerca de cómo vigilar los movimientos de su entorno y detectar si cerca de ellos se escondía alguno de los criminales. También advirtió a los lectores que, dado lo especialmente angustiante de la situación,

PAIS.—Martes 11 de julio de 1961

INFORMACION

Un Lunático Sembró el Terror en un Barrio de las Cercanías de Las Piedras: dos Alevosos Asesinatos, Tiros y Desórdenes a Granel

20. Crónica sobre los asesinatos cometidos por Ramírez Luna García. *El País*. Julio de 1961.

iba a rectificar una norma periodística *"impuesta por la tradición"*: publicar las fotografías, nombres y direcciones de las personas que se acercaran a la prensa o a la Policía para aportar datos. Si bien esa decisión implicaba reducir *"el volumen e interés de nuestras habituales crónicas policiales"*, garantizaba que las personas que desearan colaborar con la Policía no recibieran represalias. A partir de entonces el caso Pardeiro se relató sin imágenes, pero esto fue una excepción; *El Diario* siguió incluyendo fotografías para amenizar otras crónicas sobre crímenes.[26]

La crónica roja fue una de las protagonistas principales de la prensa ilustrada en las décadas de 1920 y 1930. Si bien durante los años siguientes otro tipo de imágenes ganó terreno, los relatos y fotografías sobre delitos no desaparecieron. Los retratos de las víctimas, sospechosos, culpables y "héroes" siguieron publicándose, así como crónicas extensas con los perfiles de los participantes y narraciones minuciosas de los acontecimientos. Hacia mediados de los años cincuenta las convenciones del género estaban tan asentadas que los redactores y los fotógrafos se permitían la autoparodia. En 1957 *El País* publicó una crónica, acompañada de tres fotografías, acerca de *"la insólita agresión de un gato montés* [...] *que haciendo honor a sus antepasadas más feroces se había entregado a una verdadera orgía de sangre y pechuga"* en un gallinero montevideano. Decía la nota: *"El lente de nuestro fotógrafo pudo captar escenas de marcado patetismo"*, entre ellas el *"devastador"* aspecto del lugar luego del paso del *"temible ladrón de gallinas"*, el cadáver del gato –asesinado por un vecino– y el del único sobreviviente, el *"gran gallo Caruso"*, que había logrado quedar en pie a pesar de resultar seriamente mordido y arañado.[27]

Ficción multimedia

Hacia fines de la década del treinta la masificación de la prensa ilustrada, la radio y el cine ambientó la creación de nuevos productos culturales que se apropiaron de los lenguajes de varios géneros y combinaron creativamente texto, imagen y sonido; en ocasiones incluso exigieron del espectador, para su consumo, el acceso paralelo a medios diferentes.

Uno de estos productos, que anudó las relación entre violencia, medios de masas, fotografía y espectáculo, fue el "fotocrimen", una suerte de historieta ilustrada con fotografías que presentaba sencillos pero enigmáticos relatos policiales y desafiaba al lector a encontrar las soluciones:

"En épocas pasadas el público gustaba leer los largos folletines detectivescos, porque siempre sobraba tiempo para ello. Pero con el apresurado ritmo que ha tomado la vida, hay que recurrir a un procedimiento más original y práctico para ofrecer el drama policial: el de los difundidos 'foto-crímenes'. Para dar a los lectores una muestra de la técnica de los mismos, publicamos la aventura gráfica de esta página, extraído de 'Look' y cuya solución insertamos en la página 95. Pero antes de buscar la solución hay que tratar de aclarar el problema por el propio esfuerzo".

Otro de estos productos fue la "foto-radionovela". En 1937 el diario *El Día* y la radio *Ariel* comenzaron a publicar y emitir simultáneamente la novela policial *El crimen del escarabajo*. El procedimiento consistía en dos pasos simultáneos: por un lado, un grupo de actores de teatro ofrecía la versión radiofónica de la novela y, por otro, *El Día* publicaba una *"historieta fotográfica"* que representaba los mismos acontecimientos, de forma tal que el público pudiera ver y oír la acción al mismo tiempo. La revista *Mundo Uruguayo* anunció la novedad y explicó, en una crónica ilustrada, el proceso de producción, emisión y el consumo paralelo del relato. En un primer par de fotografías se veía a los actores estudiando los libretos y al fotógrafo de *El Día*, Juan Caruso, registrando las escenas; en el segundo, a los actores interpretando la acción frente al micrófono y a un empleado de los talleres gráficos del diario recogiendo los ejemplares impresos; en el último, a una pareja escuchando atentamente la historia frente al aparato de radio y a un hombre leyendo y mirando la misma historia en el diario impreso.

Veinte años después *Mundo Uruguayo* publicaba regularmente *"cinenovelas"*, un formato que, pese al nombre, era idéntico al de la historieta fotográfica; estaba integrado tanto por historias de producción nacional (usualmente romances o relatos de crímenes) como por clásicos de la literatura occidental.

Por otra parte, el formato de la fotonovela también fue utilizado con fines que iban más allá del entretenimiento. A comienzos de la década de 1940, los textos de no ficción de José Lucientes para *Mundo Uruguayo* –mezclas de crónica, ensayo y registro de costumbres– eran ilustrados con fotografías de actores interpretando las principales escenas. También la propaganda política empleó estos recursos. El 20 de noviembre de 1966 el diario *El Día* publicó una *"fotonovela de actualidad política"* acerca de las elecciones presidenciales y del plebiscito para reformar la Constitución que iban a celebrarse la semana siguiente. Las imágenes de Antonio Caruso ilustraban dos días en la vida cotidiana de un "uruguayo común y corriente" llamado Juan Pedro –nombre que remitía fonéticamente al de "Juan Pueblo" y que expresaba la intención editorial de construir un arquetipo de la clase media uruguaya–, un oficinista que usaba el transporte público *"como tantos más"*, que gustaba del fútbol y del mate y que, a la tarde, después del trabajo, se juntaba con amigos en el boliche para hablar de política. En el transcurso de esos dos días, Juan Pedro argumentaba ante sus amigos del boliche –o mediante largos monólogos mentales a los que se entregaba cuando viajaba en ómnibus o paseaba por la ciudad– a favor del Poder Ejecutivo Colegiado, del Partido Colorado, del batllismo y en contra de cualquier proyecto de reforma constitucional que pretendiera restablecer el gobierno presidencialista y, especialmente, en contra del Partido Nacional que, argumentaba, en unos pocos años de gobierno había *"llevado al país a la bancarrota"*. El relato incluía 71 imágenes y textos al pie; se cerraba con una fotografía del protagonista brindando por una segura victoria batllista, bajo dos grandes retratos de Renán Rodríguez y Ledo Arroyo Torres, los principales candidatos apoyados por el diario *El Día*.

["Usinas de detective. Los 'foto-crímenes, género extendidísimo de la literatura policial yanqui y una muestra de su 'técnica'", *Mundo Uruguayo*, 6 de noviembre de 1941, pp. 16-95; "La novela 'el crimen del escarabajo' puede 'oírse' y puede 'verse'", *Mundo Uruguayo*, 9 de setiembre de 1937, p. 68; "Acorralada. Emocionante cinenovela", *Mundo Uruguayo*, 17 de julio de 1958, pp. 46-48; "Yo acuso!", *Mundo Uruguayo*, 20 de noviembre de 1958, pp. 46-48; "La turista que deja un flirt en la playa..." Por José Lucientes, *Mundo Uruguayo*, 18 de enero de 1940, pp. 4-5; "La decisión. Fotonovela de actualidad política", suplemento especial de *El Día*, 20 de noviembre de 1966].

USINAS DE DETECTIVES

LOS "FOTOCRIMENES", GENERO EXTENDIDISIMO DE LA LITERATURA POLICIAL YANQUI Y UNA MUESTRA DE SU "TECNICA"

21.

LA NOVELA "EL CRIMEN DEL ESCARABAJO" PUEDE "OIRSE" Y PUEDE "VERSE"

"TEATRO DEL ETER" LO EDITA SIMULTANEAMENTE POR C X 10 RADIO ARIEL Y EL DIARIO "EL DIA"

22.

Las revistas ilustradas usaron la fotografía para elaborar diversos productos destinados al entretenimiento.

El tiempo previsto

El Diario

EDICION DE 16 PAGINAS

MONTEVIDEO, SABADO 1.o DE JULIO DE 1933

El knock-out de SHARKEY por radiotelefotografía

SEMIDIOSES DE NUESTRO TIEMPO

23. A comienzos de los años treinta, los medios de comunicación comenzaron a usar servicios radiotelegráficos para acceder a imágenes producidas en lugares remotos del mundo apenas unas horas antes. Esto, junto a la extensión del correo aéreo, permitió que los diarios y revistas de Uruguay enriquecieran sus relatos sobre acontecimientos internacionales.

Por otra parte, la crónica policial no se agotó en el relato de los hechos presentes, sino que fue construyendo una suerte de "archivo del crimen", que permitía, muchos años después, volver a relatar y revivir los sucesos sangrientos. En 1940 *Mundo Uruguayo* inició una serie de notas sobre *"los más famosos casos policiales"* de las últimas décadas, redactadas por Juan Carlos Guarnieri e ilustradas con fotografías del Museo Policial. De esta forma se reafirmaba en el tiempo la celebridad de policías y delincuentes, construidos como personajes de tragedias luctuosas pero emocionantes.[28]

La fotografía encoge el mundo. Las noticias internacionales

En julio de 1933 *El Diario* publicó en portada una fotografía tomada apenas unas horas antes a miles de kilómetros. La imagen mostraba un combate de boxeo ocurrido en el Madison Square Garden de Nueva York y se exhibía más para hacer gala de un adelanto técnico que por su contenido informativo. El titular anunciaba *"el knock out de Sharkey por radiotelefotografía"* y el texto agradecía a los colegas de *La Prensa*, de Buenos Aires, por habérsela proporcionado. Si bien la imagen

presentaba una calidad notoriamente inferior a otras que aparecían en la misma portada –el contraste entre los claros y los oscuros era muy fuerte y eso impedía ver los detalles–, *El Diario* destacaba la *"nitidez"* con que podía apreciarse la escena.[29]

El belinógrafo –aparato que permitía enviar imágenes por ondas de radio– había sido desarrollado por Edouard Belin en 1907, pero recién a fines de la década de 1920 los avances de la tecnología permitieron su uso comercial. Por entonces fue adoptado por las agencias internacionales de noticias, lo cual aceleró la circulación global de fotografías. Sumado a la radiodifusión, a la telegrafía y a la expansión del correo aéreo –que en 1930 logró conectar Europa y América–, generó la idea de que el mundo se estaba haciendo más pequeño.[30]

En agosto de 1939, cuando parecía que la Segunda Guerra Mundial iba a estallar de un momento al otro, *Mundo Uruguayo* publicó una serie de fotografías en las cuales se veía *"al hombre de la calle"* desesperado por novedades; los hombres estaban parados frente a los pizarrones de los principales diarios de la ciudad o leyendo los periódicos con gestos de nerviosismo e indignación. Las imágenes –evidentemente dirigidas por el fotógrafo, que disponía la colocación de los sujetos en el cuadro e incluso el ángulo en que debían sostener los periódicos de forma tal que los lectores de la revista alcanzaran a ver los titulares– sugerían que ya no había *"separación oceánica que nos deje fríos ante el drama del otro extremo de la tierra. La solidaridad sentimental no se crea ya sólo de pasiones raciales o políticas, sino también de posibilidades mecánicas"*. Los espectadores del drama eran diversos; frente a las pizarras podía encontrarse *"al estudiante, al empleado, al buen burgués y al guardia de tranvía"*, pero todos eran varones, como si los asuntos de interés público fueran una prerrogativa masculina. Por otra parte, al igual que lo sucedido con la crónica roja, la información era inseparable del entretenimiento: los hombres se nutrían de información para poder opinar sobre lo que estaba pasando; empezaban frente al pizarrón, pero luego seguían *"en los cafés, en las plazas públicas, en cualquier parte* [...] *enérgicamente dispuestos a imponer sus opiniones"* (cuatro años atrás, durante la invasión italiana a Etiopía, *Mundo Uruguayo* había publicado una cobertura idéntica, prestando especial atención a las opiniones de los *"hinchas"* de ambos bandos).[31]

La circulación de fotografías internacionales era la posibilidad de abrir *"una ventana al mundo"*. Las imágenes mostraban lo extraordinario y lo curioso, lo terrorífico y lo banal, en una competencia creciente por captar la atención de los lectores. También servían para construir consenso en torno a las ideologías políticas en pugna. En enero de 1935 *La Mañana* publicó una foto del líder italiano Benito Mussolini, en la que se lo veía trabajando la tierra con sus manos; la imagen sugería que se esforzaba como si fuera un trabajador más. Dos años antes, *El Diario* –editado por la misma empresa que controlaba *La Mañana*– hizo lo propio con un fotomontaje que ponía frente a frente a Mussolini con Adolf Hitler, a quienes calificaba como *"semidioses de nuestro tiempo"*.[32]

Durante la Segunda Guerra Mundial, los medios uruguayos publicaron constantemente fotografías del conflicto. *Mundo Uruguayo* dedicaba un espacio semanal a la guerra, ilustrado con imágenes de diversas fuentes, destacando los casos en que las publicaba *"exclusivamente"*, como sucedía con

24. Reportaje sobre los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial. *Mundo Uruguayo*, Noviembre de 1944.

las fotos producidas por la Agencia Francesa de Información (AFI). Muchas veces los textos comentaban lo que se veía en las imágenes y proponían lecturas acerca de si eso era real o producto de la propaganda. En 1941 la revista publicó un reportaje sobre la campaña alemana en la Unión Soviética y se detuvo en dos fotos *"de origen alemán, llegadas por vía Nueva York"*. En una de ellas se veía a un saboteador soviético conducido por los alemanes a un campo de concentración, mientras que la otra, titulada *"el fin de un espía"*, mostraba a dos soldados alemanes apuntando sus armas hacia unos pastizales. El redactor de la revista comentaba, con respecto a la primera, que *"la pacífica apariencia campesina y la tranquila marcha del 'espía' hacen pensar en una foto de la oficina de propaganda"*; con respecto a la segunda, *"basta examinar un poco la actitud y la expresión de los actores para sacar la consecuencia de que esta también es una foto para una propaganda demasiado pueril"*, aunque no aclaraba si la propaganda era alemana, estadounidense o

Prensa de masas y propaganda socialista

25.

Entre las décadas de 1930 y 1950 las revistas ilustradas uruguayas pusieron en circulación un gran volumen de imágenes del extranjero. Si bien existieron razones políticas e ideológicas que condicionaron qué fotografías debían mostrarse, estos factores no fueron determinantes. El desarrollo de medios con fines comerciales impulsó la búsqueda de historias novedosas y emocionantes que les permitieran ampliar sus públicos; eso los transformó en vehículos de mensajes que no necesariamente coincidían con sus propuestas editoriales.

Mundo Uruguayo fue un ejemplo claro de esta práctica. Pese a estar lejos de ser un medio de divulgación de ideas marxistas, publicó regularmente reportajes fotográficos tomados de la revista de propaganda *URSS en construcción*, que mostraban a la Unión Soviética como un país pujante y moderno, lo cual se expresaba a través del aumento de su tasa de natalidad, de la práctica masiva de deportes y de la extensión de servicios sociales y culturales a toda la población. Un reportaje titulado *Cómo nacen los niños en la URSS* presentaba madres y niños saludables en modernísimos sistemas hospitalarios; los comentarios de las fotos divulgaban ideas favorables sobre el socialismo: *"Los pequeños ciudadanos empiezan a practicar el colectivismo en sus inocentes juegos"*, glosaba una imagen de tres bebés en un corral, mientras *"la madre obrera contempla el fruto de su amor en el ambiente confortable y grato que le proporciona el Estado socialista, que sabe cuidar sabiamente a sus hijos. Cada cama tiene su teléfono y su aparato de radio. ¿Se puede pedir más?"*. En otra nota, la foto de una mujer obrera en contrapicado –composición que buscaba resaltar su estatura y su poder– era comentada en los siguientes términos: *"La mujer al quedar libre de toda traba, se ha lanzado a la conquista de todo lo que fue hasta hoy privativo del hombre.* [...] *El fotógrafo la sorprendió en momento de ascender sobre una montaña de tierra sacada del subterráneo. Así, en esa actitud, parece una magnífica estatua de bronce de Meunier. Y es también un símbolo"*.

["Cómo nacen los niños en la URSS", *Mundo Uruguayo*, 30 de abril de 1936, pp. 20-21; "Cine y teatro infantil en Moscú", *Mundo Uruguayo*, 28 de mayo de 1936, pp. 20-21; "El pacto franco soviético tiene firmes pilares", *Mundo Uruguayo*, 2 de abril de 1936, pp. 6-7; "El deporte en la URSS", *Mundo Uruguayo*, 26 de setiembre de 1935, pp. 54-55; "Un símbolo", *Mundo Uruguayo*, 14 de febrero de 1935, p. 3].

soviética. Sobre fines de la guerra, los medios comenzaron a publicar fotografías de los crímenes nazis. En noviembre de 1944 *Mundo Uruguayo* publicó un reportaje con nueve fotografías de los campos *"de tortura"* ubicados en Clermont Ferrand, Breendonk y Lublin. Si bien no se veían cadáveres, las imágenes y los textos detallaban los elementos y métodos de tormento y exterminio empleados por los alemanes. En abril del año siguiente, con la victoria de los aliados casi consumada, *El Diario* publicó fotografías de Belsen, *"el campo de la muerte"*. Las imágenes mostraban cadáveres y eran presentadas como una

26. Las fotografías de acontecimientos internacionales fueron utilizadas para elaborar reportajes sobre países "exóticos", que servían para afirmar, por contraste, el carácter "moderno" y "civilizado" de los uruguayos.

"desgarradora evidencia" de las atrocidades nazis, por el aspecto casi esquelético de los cuerpos. El contraste del horror era la alegría por el fin de la contienda, representado en las fotografías de los festejos del pueblo uruguayo por la avenida 18 de Julio.[33]

Por otra parte, las fotografías del exterior jugaron un rol importante en la definición de qué era lo propio y lo ajeno para los uruguayos. La posibilidad de descubrir el mundo que significaba la llegada masiva de fotografías fue utilizada para construir reportajes sobre los países "exóticos". Las costumbres "extravagantes" y en ocasiones "bárbaras" de esos lugares funcionaban como una afirmación del carácter moderno y civilizado de los uruguayos. Entre 1935 y 1936 *Mundo Uruguayo* publicó una serie de reportajes sobre la guerra entre Italia y Etiopía, en gran medida dedicados a mostrar las peculiaridades del país africano. Las fotografías enfatizaban la precariedad de las condiciones de vida de la población y los textos lo afirmaban con adjetivos como *"vulgar"* y *"primitivo"* para referirse a sus vestimentas, herramientas u obras artísticas. La presencia europea era presentada como civilizadora; una fotografía mostraba a una enfermera italiana curando a un *"nativo"*,

EL PAIS

NOTAS GRAFICAS DEL LUGAR DONDE CAYO EL AVION EL PRESIDENTE

27. *El País*. Mayo de 1952.

LA INFORMACION GRAFICA INTERNACIONAL

28. *El País*. Marzo de 1956.

mientras se destacaba que los europeos, *"que viven junto con los nativos, les enseñan a hacer uso de las conquistas de la cultura"*.[34]

Durante la década de 1950, otros diarios de gran circulación –como *El País* o *El Día*– comenzaron a jerarquizar, lentamente, la información gráfica internacional en sus portadas. *El País* empezó a publicar regularmente una fotografía en tapa sobre sucesos internacionales, aunque de poco tamaño y destaque con respecto a otras informaciones. Se trataba, habitualmente, de imágenes de líderes políticos en el marco de acuerdos diplomáticos, movimientos de tropas durante conflictos bélicos o violentas protestas sociales. Ante sucesos más espectaculares el diario reservaba un espacio mayor para reportajes o composiciones gráficas, como ocurrió en mayo de 1952, cuando en Brasil se encontraron los restos de un avión que se había accidentado en la selva el mes anterior. A partir de 1956, incluyó una sección titulada *"la información gráfica internacional"*, consistente en dos fotos sobre asuntos diversos, comentadas con breves leyendas al pie. Estas piezas contribuían a la instalación de una cultura de la celebridad; los rostros en primer plano siempre correspondían a autoridades y líderes políticos y eran usadas para resumir conflictos bélicos o sociales de alcance mucho mayor. Muchas veces se aclaraba el origen de las imágenes, habitualmente pertenecientes a las agencias Agenzia Nazionale Stampa Italiana (ANSA), The Associated Press (AP), Agence France-Presse (AFP), International News Service

SAN JOSE, Sábado 29 de Diciembre de 1973

UNA MUJER DISTINTA

29. Odesa Lagaceta

Las reporteras

En Uruguay, por lo menos hasta la década de 1980 el oficio de "reportero gráfico" fue eminentemente masculino; Norma Bentos y Odesa Lagaceta fueron dos excepciones a esta regla.

Norma Bentos comenzó a trabajar en 1945 como cadete en la sección fotografía del diario montevideano *La Razón*. Allí aprendió el oficio y rápidamente pasó a desempeñarse como fotógrafa. Tres años después, cuando *La Razón* se transformó en *Acción*, empezó a trabajar en este diario y lo hizo hasta noviembre de 1972, cuando fue despedida en el marco de una reducción de personal.

Odesa Lagaceta nació y vivió toda su vida en San José. Aprendió fotografía en la escuela industrial, a comienzos de los años cincuenta. A mediados de esa década comenzó a trabajar en el periódico *Los Principios*, de San José, y a colaborar con los diarios *El Día, El País, La Mañana* y *El Diario*, de Montevideo. También trabajó como fotógrafa de casamientos y cumpleaños.

[Juan Antonio Varese, op. cit., pp. 349-353; "Una mujer distinta", *Los Principios*, 29 de diciembre de 1973; "La vida a través del lente. Varias décadas captando recuerdos", *Opción Veintiuno*, 27 de mayo de 2001, pp. 8-9].

(INS), The United Press (UP) y International New Photos (INP). Montevideo recibía un gran volumen de información internacional porque era sede de una importante estación emisora y receptora de servicios radiotelegráficos de la empresa Press Wireless, que funcionaba como retransmisora de las ondas de radio enviadas desde Europa y Estados Unidos hacia Sudamérica.[35]

"¡Adiós al sexo débil!" La representación de la mujer en la prensa ilustrada

Entre las décadas de 1930 y 1960 las imágenes fotográficas de mujeres en los medios masivos de comunicación oscilaron entre dos polos: la ilustración gráfica de las convenciones sociales dominantes acerca del "deber ser" de la mujer y la circulación de

modelos de comportamiento alternativos. Sin embargo, mantuvieron un rasgo común; fueron construidas casi exclusivamente por varones. El oficio del reportero gráfico era propio de hombres y las mujeres que lo desempeñaban eran vistas como una rareza. En 1963, cuando *Mundo Uruguayo* dedicó un reportaje al proceso de empoderamiento femenino que era notorio en Uruguay y en el mundo –al cual calificaba de *"masculinización notoria"*– destacó que en Uruguay había una mujer taxista, una entrenadora de jockeys y una reportera gráfica, Norma Bentos, *"consagrada fotógrafa* [que] *ha ganado numerosos premios"*, cuya especialidad era el registro del boxeo, actividad eminentemente masculina. Esto no debe hacer pensar, sin embargo, que las mujeres no tomaran fotografías. Por el contrario, los avisos publicitarios dirigidos al público aficionado habitualmente estaban protagonizados por mujeres, lo cual sugiere que eran ellas quienes hacían las fotos familiares; esto no es extraño si tenemos en cuenta que el ámbito doméstico era el lugar que les tenía reservado la cultura dominante.[36]

Los diarios, las revistas ilustradas y los suplementos semanales son una buena ventana para estudiar la construcción de la feminidad, en tanto fue habitual que dedicaran secciones especiales a "la mujer". Esta simple decisión editorial da cuenta de la disparidad de poder entre los géneros. A ningún redactor se le hubiera ocurrido crear una sección "para el hombre", puesto que el sentido común asumía que los temas públicos (la guerra, la política, el deporte), que ocupaban la mayoría de sus páginas, eran asunto suyo. Las mujeres usualmente quedaban confinadas a las secciones de moda, sociales, espectáculos y turismo; en este último ámbito, sus cuerpos aparecían en tanto objetos de consumo que debían promocionarse al mismo nivel que las playas, las sierras y los casinos.[37] En 1954, al cumplirse treinta y cinco años del primer número de *Mundo Uruguayo* destacó que en sus páginas siempre había habido un *"rinconcito amable y acogedor"* para las mujeres, un espacio donde intercambiar recetas, consejos sobre la crianza de los niños y novedades de la moda. Además, calificó de *"criticones"* a los hombres que cuestionaban ese espacio, en tanto no eran capaces de comprender que los contenidos de esas páginas los beneficiaban indirectamente: *"Sus propias esposas, sus propias hijas, las mujeres del hogar, son quienes leen y aprovechan esa cantidad de lectura instructiva que al final redundará en su bienestar y confort"*. En última instancia, lo que *Mundo Uruguayo* proponía con ese enfoque era *"un feminismo bien entendido"*.[38]

Las fotografías de las secciones sociales de los medios divulgaban el imaginario y el comportamiento que, se esperaba, debía guiar a las mujeres "de bien". En ellas, damas de clase alta aparecían vestidas siempre a la última moda –los textos se ocupaban de describir su ropa–, organizando galas de beneficencia, casándose o "presentándose en sociedad" al cumplir los quince años. En 1959, una nota de *El País* sobre el cumpleaños de quince de Ana Beltrán Storace la mostraba ejerciendo los roles que correspondían a una chica de su edad: estudiaba aplicadamente, ayudaba a sus hermanos menores a hacer los deberes y, finalmente, se vestía de fiesta para la celebración, todo dentro de su hogar. Este tipo de imágenes casi siempre pertenecían a fotógrafos de estudio, como Bandi Bider, Frangella Hermanos o Nicolás Yarovoff.[39]

La publicidad también jugó un rol importante en la afirmación de los roles de género. Las mujeres aparecían como objetos

30. *Mundo Uruguayo*, Noviembre de 1944.

31. Reportaje sobre el cumpleaños de quince de Ana Beltrán Storace. *El País*. Junio de 1959.

sexuales o como sujetos desvalidos que precisaban el cuidado masculino para que su seguridad estuviera garantizada. Una publicidad del Banco de Seguros del Estado de 1950 mostraba a una mujer feliz sosteniendo a su pequeña hija; la leyenda sugería a su hipotético esposo que contratara un seguro *"por ellas"*, mientras que una pieza de la marca de cigarrillos Santa Paula, de 1939, mostraba un cigarro sobre un cenicero; el humo que desprendía dibujaba la silueta de una mujer desnuda y la leyenda afirmaba que los cigarros eran *"subyugantes"*.[40]

Sin embargo, y en tanto uno de los rasgos distintivos de la prensa de masas fue mostrar lo excepcional, lo transgresor, lo que se salía de la regla, la paulatina irrupción de las mujeres en espacios tradicionalmente masculinos fue señalada con énfasis, unas veces saludada como un progreso de la humanidad, otras cuestionada como un peligro para la estabilidad social y en ocasiones mirada con condescendencia.

Mundo Uruguayo jugó un rol importante en la circulación de esas imágenes alternativas. En diciembre de 1932 publicó un breve reportaje sobre la sesión de la asamblea legislativa que sancionó el derecho al voto femenino. Las fotografías mostraban mujeres ocupando las barras del Parlamento y las leyendas de las imágenes animaban al lector: *"Véase el interés con que las mujeres siguen el debate"*. La ley era calificada como *"una conquista más que logra el derecho y una conquista más que logra la democracia. Desde ahora la mujer intervendrá, para bien, en la administración de la cosa pública"*. Diez años después, en las elecciones de 1942, la revista publicó en portada la imagen de una mujer en el momento exacto de introducir el sobre con su voto en la urna, señalando que la mujer *"como votante y candidata"* daba mayor trascendencia a las elecciones.[41]

La revista también habilitó espacios para una crítica feminista de las condiciones de vida de las mujeres, sometidas a la autoridad del esposo y al confinamiento de la vida hogareña. En 1933 publicó un relato de Luisa Luisi, ilustrado con fotografías, que narraba la vida de un ama de casa "típica" desde el día de su matrimonio hasta que sus hijos se hacían adultos. El proceso era representado como una lenta caída en el dolor y la desesperanza. La mujer deseaba pero no podía *"salir de las cuatro paredes asfixiantes de su casa"*; no se quejaba, puesto que *"su marido es un marido como la inmensa mayoría de los maridos...*

La representación de las mujeres realizada por la prensa ilustrada osciló entre la afirmación de los roles tradicionalmente asociados al género femenino y la divulgación de modelos de comportamiento alternativos. Por otro lado, aunque en menor medida, los reclamos feministas relativos a la obtención de derechos políticos y sociales, así como a la adopción de roles reservados antes a los varones, también fueron representados por la fotografía.

32.

ANGELINA MARTÍNEZ, LA MILICIANA QUE TOMÓ PARTE EN EL ASALTO AL CUARTEL DE LA MONTAÑA

33. *Mundo Uruguayo*, 1º de octubre de 1936.

No piensa ni por un momento que podría ser de otra manera; interesarse un poco más por ella, aliviarle una pequeña parte de su tarea excesiva, ser más afectuoso, más cortés, más compañero". Ella imaginaba, antes de casarse, que todo sería como en los *"romanticismos de las novelas rosa.* [...] *No se da cuenta del tremendo engaño de que la hicieron víctima"*. Y finalmente, cuando sus hijas crecían, no encontraba en ellas las compañeras comprensivas que esperaba, sino seres desafiantes: *"¿Fue el colegio, el liceo, la atmósfera revolucionaria que se respira, las ideas que andan no se sabe dónde, que han cambiado así el alma de sus hijas?"*. Si bien las imágenes dialogaban con el texto, en ellas la denuncia feminista estaba matizada. Ninguna de las cuatro fotos ilustraba los pasajes más desoladores del texto. Por el contrario, tres de ellas graficaban su parte "luminosa" –el enamoramiento, la llegada del primer hijo, el almuerzo feliz en familia– y sólo una sugería el abatimiento y la enfermedad en que caía el ama de casa por culpa de los partos, el trabajo doméstico y la rutina.[42]

Los reportajes y crónicas de *Mundo Uruguayo* también divulgaron modelos alter-

nativos de mujer, aunque muchas veces las fotografías tampoco fueron en total sintonía con los textos. En 1938 la revista publicó una nota sobre las mujeres trabajadoras, firmada por C. S. Vitureira y profusamente ilustrada. Según el cronista, todo el mundo las veía en *"las fábricas, los frigoríficos, los talleres, las escuelas, los escritorios, las tiendas, los hospitales... las ven luchar, fatigarse, vivir su labor y su pequeña libertad"*; ya no eran más *"elementos de placer o de lujo, algo más que animalillos domésticos"*. Si bien el texto denunciaba las condiciones de trabajo a las que muchas veces se veían sometidas, especialmente en las fábricas, *"donde se pierde el concepto más sagrado del individuo"*, las fotografías no lo mostraban. Por el contrario, sí daban cuenta de mujeres plenas, satisfechas de sí mismas, trabajando en condiciones saludables. En 1936 la revista publicó un reportaje sobre las mujeres españolas que estaba tomando parte de la guerra civil. Si bien en una de las fotos se las veía trabajando como enfermeras –su rol tradicional en las contiendas bélicas–, en otras tres aparecían armadas con fusiles, solas o compartiendo el espacio con los varones. Un año antes *Mundo Uruguayo* había ofrecido un perfil sobre Miby Daniel, una actriz de teatro que simbolizaba a la mujer de "vida mundana". Miby era *"un torbellino, movimiento, ritmo acelerado siempre, no sabe estarse quieta* [...] *Viajar es el verbo que conjuga con mayor asiduidad"*.[43]

Sin embargo, *Mundo Uruguayo* también funcionó como tribuna para quienes se sentían amenazados por las prerrogativas que estaba tomando *"la mujer moderna"*. En enero de 1933, apenas un mes después de aplaudir la aprobación del derecho al sufragio femenino, la revista puso entre comillas sus *"progresos"*, *"libertades"* y *"conquistas"*.

34. *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 19 de enero de 1933.

Dos fotografías mostraban a mujeres esbeltas, vestidas con ropas muy similares a las de los varones, que miraban al frente desafiantes y seguras de sí mismas, mientras que el texto lamentaba que *"las aspiraciones atrevidas de algunas líderes feministas"* se hubieran transformado en realidades. Para este enfoque, el divorcio había sacudido la estabilidad del matrimonio y las bases de la sociedad, la participación política de las mujeres les había quitado *"su exquisita femineidad, que constituía su mejor atractivo para el hombre"* y todas sus "conquistas" las habían alejado de su *"sagrada misión de ser compañeras y colaboradoras de los hombres"* para transformarse en sus enemigos. La mujer debía volver a ser *"el ideal que inmortalizaron las novelas"*, debía quedarse en el seno del hogar, allí *"donde impera con las armas inofensivas, pero eficaces, de su ternura y su cariño"* y no *"encandilarse con los engañosos espejismos de la fama y la celebridad"*.[44]

Una vida mejor en la pantalla: el cine y la evasión de lo cotidiano

"Así como hubo un siglo de cruzados y otro de conquistadores, caballeros andantes y mosqueteros, estamos viviendo este otro del 'motor maravilloso' que se representa en el embrujo del cine. Verdadera fascinación de millones de seres, el cine reparte por todos los rincones del orbe, su magia de luz y de sombra, de gloria y de hambre. Las grandes y pequeñas salas de Tokio y de Montevideo, de Chicago y de Magallanes, de París y la Liberia, en su oscuridad luminosa, adentran en el alma de los espectadores el misterio del nuevo arte fascinador. Cuando por los pasillos oscuros entramos al cine y el acomodador con su linterna nos va encontrando el hueco de luz que ha de ser nuestro sitio por unas horas, ya somos súbditos de este nuevo mágico elemento. Nos desprendemos incondicionalmente de la realidad, olvidados del día que termina, de la cena, la casa y la calle, para ser devotos del nuevo mundo imaginativo al que vamos ya poseídos de antemano. La pantalla luego, en el lenguaje de sus imágenes y sus sonidos, con su luz y su sombra, su ritmo y su música, nos dice todo lo demás...

[...] *Todas las edades del hombre se han dado cita en el sombrío recinto, para olvidar la luz de afuera, el drama cotidiano, la comedia de la vida. Y cada protagonista de la película tiene otra vida distinta a la nuestra (aunque sea igual o peor): la existencia del ídolo. Ellas son las amadas de las leyendas antiguas, de las tragedias inmortales; ellos los conquistadores del amor victorioso, siempre idealistas, generosos, magnánimos. Y... el amor vence siempre. Ninguna película, por lo general, tiene un fatal desenlace. Por eso se llaman 'El amor nunca muere', o 'Más fuerte que el amor', o 'Dos corazones' o 'La llama inmortal'. Amor sin muertes y sin olvidos, amor contra todas las carreras de la vida, amor de los amores...* [...]

Quisiera reportear a todas las muchachas del cine. Preguntarles a la vez si cambiarían sus vidas por las del celuloide. ¿Cómo me responderían? ¡Unánimemente que sí! Aún las más tímidas sienten el embrujo del cine: duermen con el galán y la heroína en la almohada, cantan sus canciones favoritas, tienen en sus tocadores sus retratos, coleccionan las revistas donde ellas reinan. En cada 'chica moderna' hay una mitad de sí misma y otra que es del Cine...

Cuando se anunció un Concurso Cinematográfico Rioplatense organizado por el comentarista argentino Chas de Cruz con el patrocinio de radios y órganos de la prensa nacional –MUNDO URUGUAYO entre ellos– de todos los rincones de Montevideo [...] *surgieron candidatos.* [...] *Quieren ser más. Vivir el sacrificio de los estudios: todo es poco para llenarse de gloria y de dinero. Quieren ser, no los que entran a la sala siguiendo los reflejos del acomodador, sino la estrella y el astro del largo beso conquistado o la caricia fugaz de los que se buscan anhelosos y no se encuentran... Tienen su alma llena de deseos.* [...] *Muy pocos llegarán a la meta. Tal vez ninguno. Pero no importa. El cine es un sueño, vale decir, un vino que entra por los ojos y por el corazón".*

[José Lucientes, "El embrujo del cine", *Mundo Uruguayo*, 27 de abril de 1939, pp. 12-13, 89].

Cine y televisión. La imagen en movimiento

En la década de 1940, cuando *Mundo Uruguayo* dedicaba algún artículo a la *"agitada vida nocturna montevideana"*, siempre prestaba especial atención al movimiento en torno a las salas de cine.

Entre esos años y los primeros de la década siguiente el cine comercial alcanzó su auge en Uruguay. A mediados de los años cincuenta había más de trescientas salas en el país; cien de ellas estaban en Montevideo, donde se vendían en torno a las veinte millones de entradas anuales, lo cual significaba que un montevideano promedio iba veintidós veces al cine por año.[45]

Esto constituyó un marco propicio para el desarrollo de empresas de producción cinematográfica con fines de información, cuyas fronteras con la propaganda fueron muy porosas.

La primera empresa en este rubro había sido la Cinematográfica Glücksmann, de los hermanos Max y Bernardo Glücksmann, que tenía su sede central en Buenos Aires y se expandió por Montevideo a partir de la década de 1910. Además de la producción de informativos cinematográficos –que realizó entre 1911 y 1931– la empresa se dedicó a actividades conexas: producción de películas de propaganda para el Estado, distribución de películas comerciales, venta de gramófonos, discos, productos fotográficos y receptores de radio. A fines de los años cuarenta entró en declive y sufrió un golpe de gracia el 6 de diciembre de 1954, cuando un incendio en su archivo de películas arrasó con el edificio sede.[46]

Otras dos empresas importantes fueron Emelco Uruguaya S. A. y Ciensur S.

Imponente aspecto del hall de un cine. El cine continúa, y más cada vez, siendo el espectáculo de mayor atractivo en el público. Véase la compacta masa humana que desborda el hall. Debido a la influencia del espectáculo los espectadores adoptan poses un tanto cinematográficas. — Un joven en primer plano, levanta la mano para reconocerse en la foto.

35. *Mundo Uruguayo*. Mayo de 1947.

A. La primera también tuvo su origen en Buenos Aires y se instaló en Montevideo a fines de los años cuarenta. Sus propietarios, los hermanos Kurt y Frederic Lowe, produjeron un formato de noticiero al estilo de los informativos españoles *No Do* –concebidos por el régimen franquista en 1942 y de proyección obligatoria en los cines de su país–, que daba gran importancia a las actividades oficiales y miraba de forma complaciente la realidad nacional. El director de los informativos era Joaquín Martínez Arboleya, un realizador cinematográfico que se había formado en la España franquista. En 1948 se alejó de los hermanos Lowe y creó su propia empresa, Ciensur S. A. Esta empresa comenzó a editar *Uruguay al día*, cuyos informativos tuvieron una impronta muy similar a la de Emelco. Martínez Arboleya conformó un personal bastante heterogéneo, entre el que se encontraban algunos miembros de su antiguo equipo y jóvenes camarógrafos, como Ferrucio Musitelli.[47]

INCENDIO EN LA CINEMATOGRAFICA GLUCKSMANN

36. *Mundo Uruguayo*. Diciembre de 1954.

Joaquín Martínez Arboleya y la formación de un empresariado multimedia

Joaquín Martínez Arboleya (1900-1984) fue un empresario y realizador cinematográfico uruguayo muy activo en el campo audiovisual a mediados del siglo XX. También fue un prolífico escritor, bajo el seudónimo de *Santicaten*. A fines de los años veinte viajó a Europa con el fin de formarse en la producción de cine sonoro; durante su estadía en España, en los años treinta, se vinculó a la Falange, un partido político fascista que integró el frente opositor a la Segunda República Española. Más adelante, durante la guerra civil de ese país, realizó películas y noticieros de propaganda franquista. Esa experiencia le permitió, posteriormente, vincularse al ámbito cinematográfico rioplatense. En 1938 fue contratado como realizador del noticiero *Sucesos argentinos* y en 1946 se instaló definitivamente en Uruguay, donde se casó con María Elvira Salvo (viuda del empresario de los medios Carlos Romay) y pasó a formar parte de la empresa que controlaba las radios CX 20 Monte Carlo y CX 12 Oriental. En 1959 consiguió la concesión del Canal 4 Montecarlo Televisión.

[Emeterio Díaz Puertas, "Santicaten en la Guerra Civil Española", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, n° 768, julio de 2014. Versión en línea: http://www.aecid.es/Centro-Documentacion/Documentos/documentos%20adjuntos/CH_768.pdf (acceso: 24 de octubre de 2017)].

Los informativos de Emelco y *Uruguay al día* se grababan semanalmente y se exhibían los fines de semana en las salas comerciales. Su duración era de diez minutos e incluían espacios publicitarios o contratados por empresas particulares, que suponían su principal fuente de ingreso. Las imágenes iban acompañadas de una voz en *off* que narraba y daba sentido a los acontecimientos.[48]

El repaso de algunos de estos noticieros permite apreciar su mezcla de información, propaganda oficial y entretenimiento. La mayor parte de sus contenidos era el seguimiento de actividades oficiales, ya fuese la inauguración de obras públicas, la visita de mandatarios extranjeros, la cobertura de ceremonias oficiales o el posicionamiento de las autoridades ante hechos de interés público. Esto último ocurrió, por ejemplo, en noviembre de 1951, cuando Emelco dedicó un tercio del informativo a mostrar un plano cerrado del presidente de la República, Andrés Martínez Trueba, dirigiéndose al país por cadena de radio para sentar la posición del Poder Ejecutivo acerca de una huelga iniciada en la empresa estatal Ancap y extendida rápidamente a otros sindicatos. El presidente, según el locutor, *"se preocupa seriamente por aplicar soluciones que contemplen todos los intereses en juego, dentro de la legalidad y justicia que caracterizan nuestra vida institucional, legalidad y justicia que nos enorgullecen como orientales"*. Además, los informativos solían incluir otras informaciones oficiales, como el recambio de las comisiones directivas de los entes públicos y las novedades de los sectores partidarios. También cubrían homenajes a figuras políticas y a empresarios e industriales, así como las asambleas de algunos sindicatos, actividades militares, conferencias de organismos internacionales llevadas a cabo en Montevideo y novedades del *jet set* internacional.[49]

La conquista del mercado oficial era clave para la permanencia de estos emprendimientos. Por eso, en 1951, Emelco y Ciensur iniciaron un reclamo al Poder Ejecutivo ante lo que consideraban competencia desleal del Estado, en tanto que, a través de la División Fotocinematográfica del Ministerio

37. A comienzos de los sesenta los aparatos de televisión comenzaron a extenderse en los hogares uruguayos. Poco a poco, el nuevo medio ocupó el rol proveedor de información y entretenimiento que hasta entonces cumplían las revistas ilustradas.

38. *Mundo Uruguayo*. Mayo de 1952.

de Instrucción Pública –según denunciaban– vendía a precio de costo la realización de películas de propaganda para las empresas públicas, lo cual afectaba las posibilidades de desarrollo del sector privado.[50]

Sin embargo, a mediados de los años cincuenta, el surgimiento y desarrollo de la televisión terminó con la viabilidad económica del cine informativo. En 1952 *Mundo Uruguayo* señaló que próximamente los uruguayos iban a tener la posibilidad de llevar a su domicilio todo tipo de espectáculo, desde *"los partidos de fútbol a las funciones teatrales"*. Dos años después, el Sodre llamó a licitación pública para la adquisición de un equipo técnico para transmisiones televisivas. En 1956 comenzó a transmitir el primer canal de televisión uruguayo, Saeta TV, que según estimaciones de Adipuven alcanzaba, ese año, a cincuenta mil televidentes.[51]

Tener televisión se transformó en un signo de estatus y modernidad. En 1961 las azoteas de Montevideo –plagadas de antenas de TV– demostraban que la ciudad tenía *"sabor a siglo XX"*. Si bien los aparatos eran promedialmente caros, la abundante oferta de crédito y financiación –*"esas trampas que se nos tienden"*– parecía facilitar mucho las cosas. Las estimaciones de Fernando Caputi, para *Mundo Uruguayo*, sostenían que ese año había treinta mil televisores en el país, pero teniendo en cuenta que se vendían a razón de doscientos por día, en dos años habría cien mil. La nueva tecnología, estimaba Caputi, traería aparejado un cambio social: las *"veladas hogareñas"* recobrarían importancia, mientras que el cine y el fútbol en vivo perderían gran parte de su público.[52]

El nuevo medio prometía el acceso a un cúmulo de imágenes inédito hasta el momento, que no sólo expandiría las posibilidades de información y entretenimiento sino también las de control social. En 1959 *Mundo Uruguayo* anunciaba el invento de la cámara de televisión casera, un aparato que permitía captar imágenes y transmitirlas a no más de quinientos metros. Gracias a esto, *"la buena ama de casa podrá cumplir con sus quehaceres y desde la cocina observar a su hijo que está jugando en el jardín de un vecino, a varias cuadras de distancia"*.[53] Si bien esta promesa, como tantas otras, no se cumpliría en lo inmediato, la expectativa habla de los deseos que se involucraban en el desarrollo de nuevos medios tecnológicos para la producción y el consumo de las imágenes.

Bibliografía

Álvarez Ferretjans, Daniel, *Historia de la prensa en el Uruguay*, Montevideo, Fin de Siglo, 2008.

Broquetas, Magdalena, "Fotografía e identidad. La revista 'Mundo Uruguayo' en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario", *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*. junio de 2016. http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article343

Broquetas, Magdalena, "Fotografía e información. Las imágenes como modelo, ilustración y documento. 1840-1919", en Broquetas, Magdalena (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011, pp. 144-174.

Broquetas, Magdalena y Bruno, Mauricio, "La fotografía al servicio de la vigilancia y el control social. 1870-1925", en Broquetas, Magdalena (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011, pp. 176-198.

Butler, Judith, *Géneros en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Caimari, Lila, "Lenguajes del delito", en *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, pp. 59-90.

Cuarterolo, Andrea, *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en Argentina (1840-1933)*. Montevideo. CdF Ediciones, 2013.

Duarte, Jacinto, *El diario moderno*, Montevideo, edición del autor, 1948.

Faraone, Roque, *La prensa de Montevideo (estudio sobre algunas de sus características)*, Montevideo, Biblioteca de Publicaciones Oficiales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, 1960.

Lemagny, Jean Claude y Rouillé, André (dir.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1988.

Maronna, Mónica, "La radio montevideana en busca de oyentes", *Cuadernos del Claeh*, n° 100, Mon-tevideo, 2ª serie, año 33, 2012/1, pp. 149-172.

Mauad, Ana María, Muaze, Mariana, De Brum Lopes, Felipe, "Prácticas fotográficas en el Brasil moderno: siglos XIX y XX", en Mraz, John y Mauad, Ana María (coords.), *Fotografía e historia en América Latina*, Montevideo, CdF Ediciones, 2015.

Mraz, John, *México en sus imágenes*, México D. F., Artes de México, 2014.

Mestman, Mariano y Varela, Mirta, *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, (coordinadores), Buenos Aires, Eudeba, 2013.

Trochón, Yvette, *Escenas de la vida cotidiana: Uruguay 1950-1973, sombras sobre el país modelo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2011.

Saítta, Sylvia, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.

Sougez, Marie Loup (coord.), *Historia general de la Fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

Varese, Juan Antonio, *Historia de la fotografía en el Uruguay. Fotógrafos de Montevideo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

Notas

1. Roberto García Ferreira, "'Previsiones y sugerencias': un presidente estadounidense en Montevideo, 1960", *OPSIS, Catalão-GO*, v. 14, n° especial, 2014, pp. 394-428. Versión en línea: https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/viewFile/30933/18247 [Acceso: 27 de marzo de 2017]; "La fotografía en helicóptero", Suplemento dominical de *El Día*, 17 de abril de 1960, p. 7; "Cuatro instantáneas de la visita de Ike", *Mundo Uruguayo*, 10 de marzo de 1960, p. 34.

2. "General Electric lanza un concurso fotográfico para reporteros gráficos", *El Día*, 18 de setiembre de 1963.

3. Magdalena Broquetas, "Fotografía e información. Las imágenes como modelo, ilustración y documento. 1840-1919", en Magdalena Broquetas (coord.) *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011, pp. 144-174.

4. "Un cuento de hadas en nuestros días", *Mundo Uruguayo*, 31 de enero de 1935, p. 34. Sobre la importancia de la producción cultural para la conformación de imperios informales en el siglo XX, ver: Benedetta Calandra y Marina Franco (eds.), *La guerra fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas,* Buenos Aires, Biblos, 2012.

5. Roberto Artl, *Los lanzallamas*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora S. A., 1972, pp. 163-164 [1ª edición: 1931].

6. Ibídem, p. 161; Ricardo Piglia, *Escenas de la novela argentina*. Programa de televisión producido por la Biblioteca Nacional y Televisión Pública, 2012. Versión en línea: https://www.youtube.com/watch?v=fpTjlSG4Pso [Acceso: 27 de marzo de 2017].

7. "¿Qué lee el pueblo de Montevideo?", *Mundo Uruguayo*, 30 de diciembre de 1937, pp. 8-9.

8. Los fundadores de "Publicidad Capurro y Cía." fueron Juan Capurro, Raúl Castells, Santiago Fabini y Pedro Cabral Estévez. Sobre *Mundo Uruguayo*, ver: Magdalena Broquetas, "Fotografía e identidad. La revista 'Mundo Uruguayo' en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario", en *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*. Junio de 2016. http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article343 [Acceso: 15 de marzo de 2017]; Daniel Álvarez Ferretjans, *Historia de la prensa en el Uruguay*, Montevideo, Fin

de Siglo, 2008, pp. 470-471; "La obra y sus autores en el tiempo", *Mundo Uruguayo*, 14 de enero de 1954, pp. 11, 91; "Hace 25 años", *Mundo Uruguayo*, 6 de enero de 1944, p. 4; "Mundo Uruguayo consulta a sus lectores", *Mundo Uruguayo*, 30 de agosto de 1945, p. 15; "Colaboradores de las secciones técnicas", *Mundo Uruguayo*, 6 de enero de 1944, p. 12; "Mundo Uruguayo aparecerá desde el 5 de enero, aumentado, reformado y todo impreso en huecograbado", *Mundo Uruguayo*, 29 de diciembre de 1932, p. 3.

9. En: Daniel Álvarez Ferretjans, op.cit., pp. 466-467.

10. "Los treinta años de 'El Diario'", *Mundo Uruguayo*, 6 de julio de 1953, p. 3; Roque Faraone, *La prensa de Montevideo (estudio sobre algunas de sus características)*, Montevideo, Biblioteca de Publicaciones Oficiales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, 1960, pp. 135, 196-197. Faraone explica que los datos de tiraje presentados surgen de estimaciones, puesto que tanto los propietarios de los medios como la Asociación Gráfica del Uruguay se negaban a proporcionarlos, lo cual se explica por razones comerciales. Según este autor, *"parecería que nuestros diarios se movieran en el juego de aumentar sus propias cifras de circulación de manera inversa a como hacen muchas mujeres con su edad"*, con el fin de proyectar un mayor arraigo social que el efectivamente existente y con ello negociar en mejores términos la venta de espacios publicitarios (pp. 136-137).

11. Juan Antonio Varese, *Historia de la Fotografía en el Uruguay. Fotógrafos de Montevideo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007, pp. 327-331; Roque Faraone, op. cit., pp. 65-69, 135-139, 197-198. Magdalena Broquetas, "De íconos a documentos. Las fotografías de la huelga general de Uruguay en 1973", en John Mraz y Ana Maria Mauad (coords.), *Fotografía e Historia en América Latina*, Montevideo, CdF Ediciones, 2015, pp. 175-198. Gerardo Leibner, *Camaradas y compañeros. Una historia política y social de los comunistas del Uruguay*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2011, p. 286.

12. "Nuestros fotógrafos", *Mundo Uruguayo*, 13 de mayo de 1954, p. 20; "Homenaje a Don Horacio Canto", *Mundo Uruguayo*, 27 de noviembre de 1961, p. 25; "Fue creada recientemente la Asociación de Reporteros Gráficos", *Mundo Uruguayo*, 20 de agosto de 1959, p. 23; "Niña Mirthita Andrade. Estudio de expresión por Frangella", *Mundo Uruguayo*, 31 de agosto de 1933, portada; "Primavera. Composición fotográfica de Frangella Hermanos", *Mundo Uruguayo*, 22 de setiembre de 1938, portada; "Niños de la colectividad norteamericana a través del lente de Nenona Frangella", *Mundo Uruguayo*, 22 de agosto de 1960, p. 21; "Novios de la semana", *Mundo Uruguayo*, 5 de diciembre de 1935; p. 50; "En lo de Anaya - Baliñas", Mundo Uruguayo, 25 de enero de 1945, p. 45.

13. Juan Antonio Varese, op. cit., pp. 295-296, 316, 325, 342-343, 354; Clara von Sanden, "La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior", en Magdalena Broquetas (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011, p. 213.

14. Ver capítulo 5.

15. Juan Antonio Varese, op. cit., pp. 296-297, 326. 343; "Evolución técnica", Marie Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, p. 686-689; "El magnesio y el flash", en Marie Loup Sougez, op. cit., p. 701; Pedro Costa Silva, *Fundamentos de la fotografía*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1999, p. 87; "Gente de radio realizó beneficio para los niños españoles", *Mundo Uruguayo*, 15 de diciembre de 1938, p. 66. Entrevista a Bolívar Nocetti en *F 22. Fotografía en profundidad*, programa de televisión producido por TV Ciudad, 1º de octubre de 2007. Versión en línea: https://vimeo.com/87664636 [Acceso: 25 de octubre de 2017].

16. "El crimen de hoy", *El Diario*, 24 de marzo de 1932, contratapa.

17. Para el caso argentino, Lila Caimari resalta la importancia que, a fines de la década del veinte, tuvo la aparición del cine sonoro en la configuración arquetípica de la figura del "pistolero" en la crónica roja, apoyada en la imagen del gánster que divulgaron películas de Hollywood, como *Pequeño César* (1931), *Enemigo público* (1931) o *Scarface* (1932). Ver: Lila Caimari, *La ciudad y el crimen. Delito y vida cotidiana en Buenos Aires. 1880-1940*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009, pp. 153-156; Lila Caimari, "Lenguajes del delito", en *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, pp. 59-90; Lila Caimari, "Sucesos de cinematográficos aspectos. Secuestro y espectáculo en el Buenos Aires de los años treinta", en Lila Caimari (comp.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 209-250. Con respecto al uso del retrato en Uruguay como documento supuestamente revelador de los rasgos fisionómicos que delataban la propensión criminal de un individuo, ver: Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno, "La fotografía al servicio de la vigilancia y el control social. 1870-1925", en Magdalena Broquetas (coord.) *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011, pp. 176-179.

18. "Un niño fue salvajemente asesinado", *El Diario*, 30 de marzo de 1932, contratapa.

19. Ibídem.

20. Ibídem.

21. "Fernando Juan es el asesino de Tomasito", *El Diario*, 31 de marzo de 1932, contratapa.

22. "Fue alevosamente asesinado el comisario Pardeiro", *El Diario*, 24 de febrero de 1932, p. 8; "El asesinato de Pardeiro y Seluja aún permanece en el misterio", *Mundo Uruguayo*, 3 de marzo de 1932,

pp. 22-23. Sobre la criminalidad en el medio rural y el rol de la prensa en la construcción de la percepción de inseguridad, ver: Nicolás Duffau, *Armar al bandido. Prensa, folletines y delincuentes en el Uruguay de la modernización: el caso de El Clinudo (1882 - 1886)*. Montevideo, CSIC, 2013, Biblioteca Plural; Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno, "La fotografía al servicio de la vigilancia y el control social. 1870-1925", op.cit.

23. "Las dos preguntas obsesivas en torno al misterioso asesinato del millonario Alzaga. ¿Quién lo mató? ¿Por qué lo mataron?", *Mundo Uruguayo*, 17 de agosto de 1933, pp. 38-39; "Pocitos y Punta Carretas bajo el dominio del Caco", *Mundo Uruguayo*, 22 de junio de 1939, pp. 12-13.

24. "Fue alevosamente asesinado el comisario Pardeiro", *El Diario*, 24 de febrero de 1932, contratapa.

25. Ibídem.

26. "Ojo por ojo diente por diente", "A los vecinos de bien", "A nuestros lectores", *El Diario*, 25 de febrero de 1932, contratapa; "Tuvo un incidente con su suegro y este lo mató. Había ido en busca de su esposa de la que estaba separado. Detalles del hecho", *El Diario*, 27 de febrero de 1932, p. 11; "Un matón, desprendido del libreto de un sainete, fue autor de un crimen brutal", *El Diario*, 1 de marzo de 1932, contratapa.

27. "Lo mató a balazos y se disparó en el pecho, hoy", *El Diario*, 5 de octubre de 1943; "Padres sin corazón. Dieron una niña a dos vagabundos para hacerla desaparecer", *El Diario*, 5 de octubre de 1943; "Lo maté porque era sucio y me pedía tabaco", *El País*, 5 de marzo de 1950; "El lugar del homicidio y sus protagonistas", *El País*, 8 de marzo de 1953; "El cadáver de un desconocido que habría sido asesinado a golpes fue encontrado en Bella Vista", *El País*, 14 de abril de 1958; "Atacado por patoteros en su propia casa un hombre ultimó a balazos a dos hiriendo a otros tres", *El País*, 29 de enero de 1964; "Un lunático sembró el terror en un barrio de las cercanías de Las Piedras: dos alevosos asesinatos, tiros y desórdenes a granel", *El País*, 11 de julio de 1961; "Varias muertes provocó la insólita agresión de un gato montés en un gallinero montevideano", *El País*, 25 de febrero de 1957.

28. "La degollada de la Rambla Wilson", *Mundo Uruguayo*, 20 de junio de 1940, pp. 12-13; "El asalto al cambio Messina", *Mundo Uruguayo*, 27 de junio de 1940, pp. 12-13; "El asesinato del comisario Pardeiro", *Mundo Uruguayo*, 4 de julio de 1940, pp. 6-7.

29. "El knock out de Sharkey por radio telefotografía", *El Diario*, 1 de julio de 1933, portada.

30. Francisco Javier Ruiz del Olmo, "Telefotografía en Unión Radio Barcelona: 1930-1932", *Anàlisi*, 42, 2011, pp. 95-108. Sobre la extensión de la radiodifusión en Uruguay: Mónica Maronna, "La radio montevideana en busca de oyentes", *Cuadernos del Claeh*, n° 100, Montevideo, 2ª serie, año 33, 2012/1, pp. 149-172; Manuel Ramírez Muñoz, "En el amanecer del correo aéreo: breve historia de una peligrosa aventura", *Boletín Millares Carlo*, n° 32, 2016. Versión en línea: http://www.boletinmillarescarlo.es/index.php/BMC/article/view/187/210. [Acceso: 22 de noviembre de 2017].

31. "En el 'hombre de la calle' se asoma el drama", *Mundo Uruguayo*, 31 de agosto de 1939, pp. 4-5; "Los que no vamos a la guerra", *Mundo Uruguayo*, 7 de noviembre de 1935, p. 4-5, 51. Acerca de la conquista italiana de Etiopía y las repercusiones de la guerra en Uruguay: Ana María Rodríguez Ayçaguer, *Un pequeño lugar bajo el Sol. Mussolini la conquista de Etiopía y la diplomacia uruguaya 1935-1938*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

32. "Una ventana al mundo", *Mundo Uruguayo*, 7 de marzo de 1940, p. 59; "Mussolini, obrero", *La Mañana*, 8 de enero de 1935, portada; "Semidioses de nuestro tiempo", *El Diario*, 1 de julio de 1933, portada.

33. "La dramática actualidad europea", *Mundo Uruguayo*, 6 de junio de 1940, pp. 20-21; "Mientras se libra la batalla más sangrienta de la historia", *Mundo Uruguayo*, 25 de setiembre de 1941, pp. 6-7; "¡Por aquí pasaron los bárbaros!", *Mundo Uruguayo*, 23 de noviembre de 1944, pp. 19-20; "La barbarie nazi en desgarradora evidencia. Escenas registradas en Belsen, campo de la muerte", *El Diario*, 22 de abril de 1945, portada; "El pueblo aclamó delirantemente la victoria de las naciones unidas", *Mundo Uruguayo*, 10 de mayo de 1945, pp. 20-21.

34. "Hechos y costumbres de Etiopía", *Mundo Uruguayo*, 3 de octubre de 1935, p. 4-5; "La mujer etíope no conoce el amor", *Mundo Uruguayo*, 23 de abril de 1936, pp. 20-21.

35. "Notas gráficas del lugar donde cayó el avión El Presidente", *El País*, 22 de mayo de 1952, portada; "La información gráfica internacional", *El País*, 12 de marzo de 1956, p. 4; "La cruz que no entró en Berlín del este", *El País*, 6 de octubre de 1961; Roque Faraone, op. cit., p. 76.

36. "¡Adiós al sexo débil!", *Mundo Uruguayo*, 14 de agosto de 1963, pp. 7-11. Sobre el carácter en gran medida femenino de la fotografía doméstica, ver el capítulo 5 de este libro.

37. Ver capítulo 1.

38. "Los temas femeninos a través de nuestros 35 años", *Mundo Uruguayo*, 14 de enero de 1954, p. 90.

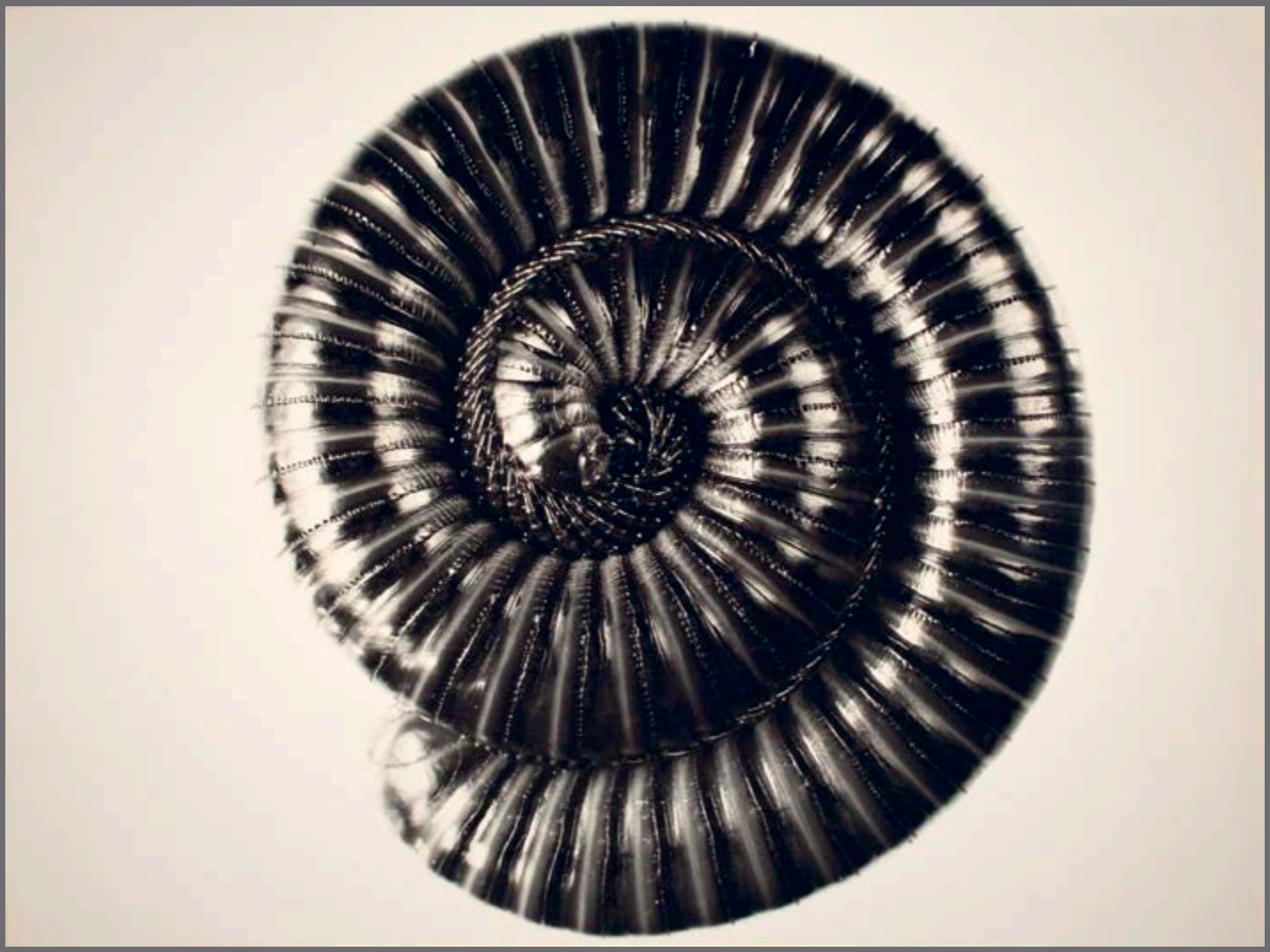
39. "De sociedad", Suplemento Dominical de *El Día*, 9 de octubre de 1932, p. 3; "De sociedad", Suplemento Dominical de *El Día*, 23 de octubre de 1932, p. 7; "Ana Beltrán Storace cumplió sus quince años", *El País*, 23 de junio de 1959, p. 3; "Quince años", *Mundo Uruguayo*, 3 de julio de 1963, p. 29.

40. "Por ellas...", *La Mañana*, 9 de setiembre de 1950, p. 2.

41. "Mirando vivir" y "Ya pueden votar las mujeres", *Mundo Uruguayo*, 22 de diciembre de 1932, pp. 1, 18; "La mujer como votante y candidata", *Mundo Uruguayo*, 26 de noviembre de 1942, portada.

42. "Vidas heroicas de mujer. Home sweet home", *Mundo Uruguayo*, 3 de agosto de 1933, p. 4-5, 78.

43. "La mujer que trabaja", *Mundo Uruguayo*, 24 de noviembre de 1938, pp. 4-5, 97, 101; "Angelina Martínez, la miliciana que tomó parte en el asalto al cuartel de la montaña", *Mundo Uruguayo*, 1º de octubre de 1936, pp. 20-21; "Miby Daniel. Visión inquietante de una mujer inquieta", *Mundo Uruguayo*, 19 de setiembre de 1935, p. 12-13.
44. "La mujer moderna", *Mundo Uruguayo*, 19 de enero de 1933, p. 42-43.
45. "Para usted, señor turista", Suplemento dominical de *El Día*, 27 de enero de 1952, pp. 10-11; Benjamín Nahum (coord.), *Estadísticas históricas del Uruguay. 1900-1950*, Montevideo, Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 2007, p. 15; Antonio Pereira Coitiño, "Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la *historia filmada*", en *Cuadernos del Claeh*, n° 98, Montevideo, 2ª serie, año 32, 2009, pp. 69-88; "El cine al aire libre de Malvín", *Mundo Uruguayo*, 29 de febrero de 1940, pp. 4-5, 95; "Entre Andes y el Gaucho pasean su aburrimiento los trasnochadores montevideanos", *Mundo Uruguayo*, 22 de mayo de 1947, 4-5, 65; Rafael Vanrell, *Salones de biógrafos y cines de Montevideo*, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1993; Álvaro Sanjurjo Toucon, "Las distribuidoras y el consumo de cine en Uruguay", en: Claudio Rama (coord.), *Industrias culturales en el Uruguay*, Montevideo, Arca Editorial, 1992. Para comprender la magnitud del fenómeno de cine en el Uruguay de los años cincuenta, hay que tener en cuenta que la cifra de entradas vendidas quintuplicaba la del Uruguay actual; en 2015, según cifras del Instituto del Cine y Audiovisual Uruguay, se vendieron 3.200.000 entradas (www.elobservador.com.uy/el-cine-uruguayo-perdio-la-mitad-su-publico-salas-comerciales-n877142).
46. Antonio Pereira Coitiño, op. cit., pp. 74-75; Nota de Max Glücksmann al presidente del Concejo de Administración Municipal, 10 de febrero de 1930; Raúl Jacob, *La quimera y el oro,* Montevideo, Editorial Arpoador, 1996, pp. 447-450; Osvaldo Saratsola, "Glücksmann y el cine en Montevideo. 1913-1958", *Brecha*, 18 de enero de 2002; Archivo de la Comisión Municipal de Fiestas. Caja 11 A.H.M. Expedientes. Comisión Municipal de Fiestas Caja 19, 1929-1930. Museo del Carnaval.
47. Acerca de Emelco y Ciensur, ver: Antonio Pereira Coitiño, op. cit., pp. 75-77.
48. Antonio Pereira Coitiño, op. cit., pp. 76-80.
49. "Noticiero Uruguayo. Sucesos de las Américas", de Emelco y "Uruguay al día". [Años 1951-1954]. Archivo de Cinemateca Uruguaya. Las versiones digitales de estos informativos fueron proporcionadas gentilmente por Antonio Pereira.
50. Reclamo presentado por Aurelio Pastori, en representación de Ciensur S. A. y Emelco Uruguaya S. A., ante el ministro de Instrucción Pública, Óscar Secco Ellauri. Archivo General de la Nación. Fondo Ministerio de Instrucción Pública, Caja 460, Carpeta 3775. Agradecemos a la historiadora Ana María Rodríguez Ayçaguer el habernos señalado la existencia de este documento.
51. "¿Qué es la televisión?", *Mundo Uruguayo*, 15 de mayo de 1952, p. 3; "El Sodre llamó...", *Mundo Uruguayo*, 7 de enero de 1954, p. 5; "T.V. en Uruguay", Adipuven, año XII, octubre de 1958, p. 1.
52. "Montevideo se rinde al furor de dos letras: TV", *Mundo Uruguayo*, 18 de mayo de 1961, pp. 26-27. Con respecto a la expansión de la televisión en los primeros años sesenta, Lucía Secco estima que entre 1960 y 1963 el número de televisores en Uruguay pasó de seis mil a ciento cincuenta mil. Ver: Lucía Secco, "Los intelectuales y la televisión durante la primera década de ese medio en Uruguay", *Claves. Revista de Historia*, vol. 2, n° 3, Montevideo, julio-diciembre 2016, pp. 163-191.
53. "Televisión casera", *Mundo Uruguayo*, 1º de octubre de 1959, p. 12.



1. Diplópodo (conocido como "milpiés"). Fotografía tomada por Plácido Añón entre 1957 y 1961, tras el desarrollo de sus trabajos de cinematografía científica en el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República. Se destaca la nitidez en fotografías realizadas por Añón con técnicas primitivas de macrofotografía diseñadas por el propio autor.

4. Capturar el conocimiento

Usos científicos de la fotografía y el cine en Uruguay (1945-1973)

Isabel Wschebor Pellegrino

Desde mediados de la década de 1940, Uruguay se caracterizó por el impulso a la institucionalización, desarrollo y diversificación de la investigación científica y sus campos de estudio. La producción de imágenes en este contexto fue a la vez testigo y motor de ese proceso. La fotografía y el cine como medios auxiliares de la actividad científica tuvieron una fuerte repercusión dentro y fuera del espacio tradicional de los laboratorios de investigación, favoreciendo el desarrollo de diversos campos científicos.

Se trata de una etapa de cambios importantes en esta materia. Entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, el desarrollo de la fotografía científica había estado principalmente al servicio de la medicina.[1] Hacia mediados del siglo XX, estos registros en imagen fueron poniendo contexto y movimiento a los objetos de otras disciplinas que comenzaron a despuntar en el ámbito local. Por otra parte, para la comunidad de técnicos que se preocuparon por capturar imágenes al servicio del conocimiento científico en el período, los dos asuntos de mayor importancia fueron mejorar la nitidez de las imágenes y capturar el movimiento de los objetos observados. Por ese motivo, se torna difícil disociar fotografía y cine en este ámbito. Si hacia 1935 se fotografiaban las especies coleccionadas en los museos, los años cincuenta y sesenta se caracterizaron por el registro de imágenes fijas y en movimiento fuera del laboratorio.

A modo de contexto, la confianza en las posibilidades de registro del mundo real caracterizó a buena parte de la producción fotográfica y cinematográfica desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1970 y heredó sus fundamentos de la filosofía positivista. Este principio tuvo fuerte influencia en el desarrollo de la fotografía y el cine científicos

como un género específico. Sin embargo, no todas las imágenes que han buscado documentar "lo real" han sido o son consideradas dentro del campo científico. Se incluyen en este ámbito los registros realizados al servicio de un proceso de investigación. Se trata de un debate que ha atravesado la historia de la fotografía y el cine hasta nuestros días, siendo el período estudiado especialmente fértil en cuanto a convergencias y contradicciones entre distintas modalidades de producción de imágenes.[2] El siguiente capítulo cuenta con escasos antecedentes en el ámbito local y constituye una primera aproximación a la producción de imágenes realizadas al servicio de la actividad científica en Uruguay entre las décadas de 1940 y 1970.

Desde el punto de vista institucional, entre las décadas de 1950 y 1960 los ensayos de modernización de la actividad científica en el país se vieron acompañados de la conformación de múltiples sociedades y centros de estudio en disciplinas diversas, que tuvieron como sedes y espacios de trabajo instituciones como la Universidad de la República y el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN).

En el caso del museo, se trata de una institución que cobró independencia y funcionamiento propio a principios del siglo XX. Desde mediados de la década del treinta, comenzó a publicar series de comunicaciones en áreas del conocimiento diverso, que permitieron el uso de la fotografía para el registro de las colecciones de fauna y flora existentes en esta institución, así como para la producción de imágenes directas en los terrenos de observación.[3]

En el ámbito universitario, la fundación de la Facultad de Humanidades y Ciencias en 1945 y la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República en 1950 se destacan como tempranos ejemplos en los que se combinaron nuevos campos de conocimiento con producción de tecnologías de imagen. A su vez, a comienzos de la década de 1950 el Hospital de Clínicas fue puesto bajo la órbita de la Universidad y desarrolló una intensa labor de registro fotográfico de sus actividades.[4] Por otra parte, las facultades de Medicina, Ingeniería, Agronomía y Arquitectura, con histórica tradición de formación profesional, conformaron laboratorios de investigación y registro en imágenes de sus actividades. En todos los casos, se trata de iniciativas que pusieron en discusión la necesidad de convertir a la Universidad en un centro de producción de conocimiento y dinamización de la investigación, así como de la asistencia, extensión y difusión cultural, abandonando el modelo profesionalista que habían heredado del siglo XIX.[5]

La discusión sobre la modernización de la actividad científica se produjo mientras la matrícula estudiantil de la institución se multiplicaba vertiginosamente, pasando de 4.800 estudiantes en 1939 a más de 17.000 en 1957, fenómeno que cuestionaba los métodos tradicionales y más personalizados para el ejercicio de la docencia y la investigación e incentivaba el uso de herramientas nuevas para la enseñanza, como los medios audiovisuales, que favorecían la observación mediante la amplificación de imágenes para grupos más numerosos de alumnos.[6] La temprana creación del Instituto de Cinematografía mencionado, por un lado fue una expresión del debate acerca de cuáles debían ser las nuevas funciones de la Universidad y, por otro, un testigo privilegiado para el registro de ese proceso.

Desde un punto de vista específico, los cambios que se produjeron en torno a la fotografía científica hacia mediados de siglo estuvieron signados por diversos elementos. En primer lugar, la mencionada diversificación de disciplinas científicas, que comenzaron a cobrar cierto grado de autonomía en el mundo del conocimiento. En el caso de la agronomía o la arquitectura, por ejemplo, el escenario de observación trascendía los muros del laboratorio de investigación. Por otro lado, el desarrollo de métodos de registro directo más sofisticados, como las posibilidades del cine para documentar el movimiento de los fenómenos naturales fuera de los recintos del laboratorio, gracias al desarrollo de cámaras más pequeñas que podían ser transportadas al hombro. En este sentido se destaca también el incipiente desarrollo de la óptica macrofotográfica, como método de captura que posibilitaba un aumento significativo del objeto fotografiado para facilitar su observación, sin necesidad de microscopio. Por último, la introducción de tecnologías que permitían registrar la imagen y el sonido de forma sincronizada.

Así, a mediados del siglo XX la diversificación de intereses en el campo de la ciencia motivó el desarrollo y la utilización de nuevos dispositivos tecnológicos de registro, permitiendo que las imágenes científicas no se restringieran exclusivamente a las actividades de laboratorio o a la documentación de ejemplares de la fauna y la flora existentes en los museos. El escenario de toma se expandió progresivamente fuera de los muros del laboratorio, buscando registrar las distintos fenómenos en su contexto específico. En este nuevo escenario aparecieron nuevos problemas a resolver, como las diferencias entre el registro al servicio de la investigación y el uso de las imágenes como medios difusores de la ciencia.

2. Película *En torno a un ratón*. Año 1955.

Por estos motivos, la etapa transcurrida entre fines de la década de 1940 y comienzos de los años setenta fue fértil en el debate, la reflexión y producción de imágenes al servicio de la investigación en el país y tuvo como resultado labores pioneras en esta materia, transversales a muy diversas áreas del conocimiento.

La naturaleza quieta. Persistencia del coleccionismo y fotografía como ilustración

Hacia 1950, el MNHN y el Jardín Botánico Municipal contaban con voluminosas colecciones de muestras que daban cuenta de buena parte de la fauna y la flora local, fruto del acopio que, desde el siglo XIX,

3. Las primeras películas del ICUR tenían un carácter científico-pedagógico, orientado a la divulgación científica. Tanto la presentación como la música de fondo eran elementos que buscaban asimilarse a las técnicas utilizadas por el cine comercial y buena parte de los films promocionaban el desarrollo de los laboratorios científicos.

El dibujo como método de apoyo a la observación científica coexistió con la documentación fotográfica durante todo el siglo XX. En las primeras décadas del siglo, el dibujo se usaba para representar el contexto y el medio de vida, dado que las fotografías reproducían principalmente ejemplares existentes en las colecciones de los museos.

habían realizado destacados coleccionistas, como Félix de Azara, Dámaso Antonio Larrañaga, José Arechavaleta y Teodoro Miguel Vilardebó, entre otros, a partir de ejemplares únicos de las especies nativas. En las primeras décadas del siglo XX, el MNHN comenzó a adquirir autonomía administrativa, lo que facilitó cierto auge en el período que comprende este capítulo. En este período adquirió una cámara inglesa Negretti & Zambra, con el propósito de registrar las piezas únicas de su colección. Estas imágenes se publicaron sistemáticamente en el anuario de la institución hasta la década de 1950. Aparece así un primer uso de la fotografía para la ciencia: como medio de reproducción de las piezas conservadas en el museo.[7]

Si bien en la década de 1930 la tecnología ya permitía fotografiar los ejemplares de la flora y fauna en su medio ambiente, buena parte de los investigadores aún optaba por basarse en registros fotográficos de las colecciones museísticas para documentar sus trabajos. Los estudiosos de la época estaban obsesionados con completar los repertorios de ejemplares únicos con el fin de conformar un inventario a nivel local. El acopio de estos ejemplares realizado por observadores extranjeros –y transportado a sus países de origen– era visto como uno de los primeros obstáculos en la conformación de una colección propia.

En 1935, el entonces director del Museo de Historia Natural, Garibaldi J. Devincenzi, sostenía que el principal relevamiento de las especies mamíferas del país había sido realizado ocho años antes por el investigador extranjero Colin Campbell Sanborn, para el Field Museum de Chicago. Afirmaba que en

5. Garibaldi J. Devincenzi, *Aves del Uruguay*. Años 1929-1932.

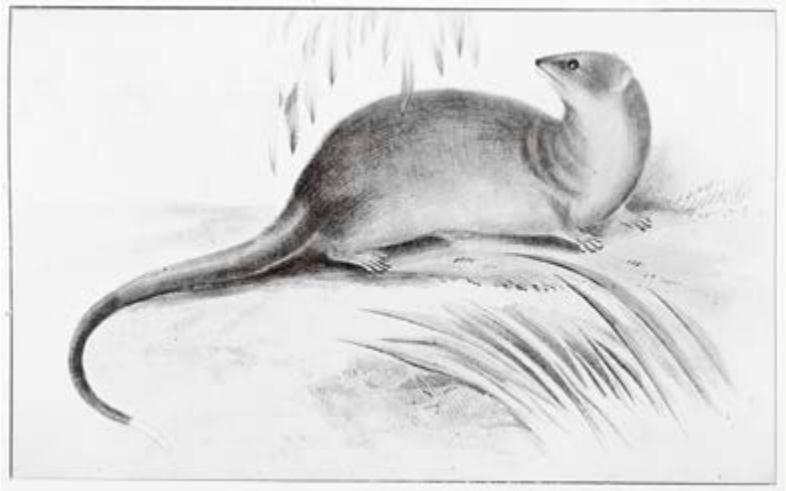
4. Cámara fotográfica utilizada por el Museo Nacional de Historia Natural durante las primeras décadas del siglo XX. Se conserva como el dispositivo más antiguo del Uruguay para toma de fotografías científicas tanto dentro como fuera del laboratorio.

6. Garibaldi J. Devincenzi, *Aves del Uruguay*. Años 1929-1932.

su viaje había recolectado 345 especies del sur del país. El autor señalaba que buena parte de las investigaciones referían a acopios realizados por viajeros extranjeros, cuyas colecciones sólo se conocían a partir del progresivo acceso a sus textos científicos, circunstancia que impedía que pudieran ser contrastadas por los estudiosos del Museo de Historia Natural. Corbetas como La Coquille, que hicieron sus pasajes por la Banda Oriental del Río Uruguay en la década de 1820, o la conocida Beagle, que en 1832 trajo a Charles Darwin al Río de la Plata, hicieron de esta zona geográfica asunto de observación de los científicos extranjeros. En sus expediciones acopiaron muestras de especies locales que no estaban presentes en las colecciones nacionales.

7. Garibaldi J. Devincenzi, *Aves del Uruguay*. Años 1929-1932

En las primeras décadas del siglo XX, la fotografía era utilizada simplemente como una ilustración del ejemplar único, cuya observación y análisis debía realizarse confrontando directamente con el objeto. Por ese motivo, en los ejemplares conservados se buscaba recrear, al momento del disecado para la conservación en seco, aspectos de las actitudes vitales de las especies. Las fotografías publicadas en los anuarios a modo de compendio reproducían lo ya reunido por el museo, no implicaban un registro del entorno



8. Garibaldi J. Devincenzi, *Mamíferos del Uruguay*. Años 1929-1932.

9. *La estructura geológica de los alrededores de Montevideo*. Año 1935.

10. *La estructura geológica de los alrededores de Montevideo*. Año 1935.

El desarrollo de la geología desde la década de 1930, en un contexto de cambios en el ámbito de la Facultad de Agronomía que propiciaron el desarrollo de disciplinas experimentales anexas, estimuló la toma sistemática de fotografías fuera de los laboratorios y museos. Por otra parte, sus usos comenzaron a constituir elementos de prueba y sustento de las hipótesis científicas propiamente dichas.

vital de estas especies y tampoco abonaban nuevos datos a la colección de objetos. Hasta las primeras décadas del siglo XX, la adquisición de colecciones no podía ser remplazada por la simple presencia de una reproducción fotográfica.[8]

Como consecuencia, se trata de un período en el que las leyendas de las fotografías reproducían lo señalado en los ejemplares de la colección del museo y no había ningún tipo de información sobre las características técnicas de la toma fotográfica o los créditos de autor, expresando que no constituían más que un registro ocular, auxiliar a la descripción realizada por escrito. A los efectos de ilustrar el entorno vital de dichas especies, las ciencias biológicas recurrían a la técnica del dibujo.

Fijar un objeto fuera del museo

El tránsito de la ilustración científica hacia la documentación fotográfica se produjo gracias a dos fenómenos cuyos antecedentes se remontan a la segunda mitad de los años treinta, pero que tuvieron especial impulso desde la década de 1950. El primero fue la introducción de los estudios en geología, basados en la renovación de las investigaciones agronómicas en el país, que exigieron el transporte de las cámaras al terreno propiamente dicho. La fotografía comenzaba a constituirse en dichos trabajos como un auxiliar de la investigación. El segundo fenómeno fue el impulso de la producción de imágenes en movimiento a través de la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR), primer laboratorio de producción y reflexión en torno a las imágenes concebidas en el marco de investigaciones científicas en Uruguay. Se señala, por último, un nuevo uso de la fotografía arquitectural, como fuente de información y referencia para el desarrollo de investigaciones arqueológicas a nivel local.

A mediados de la década de 1930, estudios de geología como los de Karl Walther sobre "La estructura geológica de los alrede-

11. *La estructura geológica de los alrededores de Montevideo*. Año 1935.

10 ANALES DEL MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE MONTEVIDEO

rahan los depósitos. La fotografía pág. 14 se ha tomado en este punto, el material calcáreo descansa sobre las rocas cristalinas, está encerrado en grandes masas de guijarros y arena y cubierto por una capa de limo pampeano. Las aguas de infiltración han llegado a originar una cementación de las conchas que han adquirido el carácter de una verdadera roca compacta y dura.

2) Los pozos de la Rambla Wilson y Boulevard Artigas, enfrente al pabellón policial. En este paraje había unas fosas de hasta tres metros de profundidad, llenas en primer término de conchas de *Mytilus edulis*, *Mactra isabellana*, *Fissurídea patagonica*, *Crassatellites rudis*, *Siphonaria lessoni*, *Nesophalites patagonicus*, *Olivancillaria brasiliensis* y *Strophocheilus globosus*. Hoy están tapados estos depósitos.

3) Las excavaciones hechas en ocasión de la construcción de la Rambla en los terrenos del polígono de tiro, vecinal al cementerio del Buceo, hoy también obstruídos por la calle asfaltada de la Rambla y el Museo Oceanográfico.

Además de estos parajes, cercanos a la capital, he podido visitar unos hallazgos en Colonia y en la isla Goeritti, frente a Punta del Este, en el departamento de Maldonado. El análisis del material recogido en ambos puntos no se ha efectuado aún.

Estoy convencido que parte de estos hallazgos ya ha llamado la atención de los grandes naturalistas extranjeros, visitantes de las regiones del Plata en los últimos siglos pasados. Burmeister en su obra *Reise durch die La Plata Staaten* (1857-60), Halle 1861 tomo 1 pág. 26 y sigs. afirma: «Fue Darwin el primero quien observó una sección de estratos de arena y cales en la Banda Oriental, entre el arroyo de Vilboras y Punta Gorda, a orillas del Uruguay, conteniendo impresiones de las mismas conchas descubiertas cerca de Paraná ... se hallaron cáscaras de *Ostrea patagonica*, ... y de *Venus Münsteri* ... no dejando lugar a dudas que se trata de la formación terciaria ... SELLOW envió (a Ber-

12. *La composición química, mineralógica y valor técnico-industrial de las conchas depositadas en algunos puntos de la costa uruguaya del Río de la Plata*. Año 1935.

dores de Montevideo" o de Juan Schroeder sobre "la composición química, mineralógica y el valor técnico-industrial de las conchas depositadas en algunos puntos de la costa uruguaya del Río de la Plata" mostraron otros usos de la fotografía.[9] Las imágenes de estos trabajos constituían una fuente de prueba para las conclusiones científicas de la investigación y se realizaban en los terrenos de observación o durante las pruebas de laboratorio, en función de las necesidades del investigador. Se trataba en ambos casos de investigadores que dieron impulso a las renovadas actividades de investigación en la Facultad de Agronomía de la Universidad de la República en el período.

En ambos artículos las imágenes estaban referidas directamente en el texto, como soporte de las observaciones propiamente dichas. Por ejemplo, a partir de una fotografía de Walther se llamaba *"la atención del lector sobre una roca probablemente parametamórfica"* y se relataba que *"la foto* [había sido] *tomada en tiempos anteriores a la apertura de la mina Adelaida, de la que se extrajeron durante algunos años minerales de manganeso"*. La apreciación del investigador mostraba de qué manera la fotografía era utilizada como soporte para el análisis, tomándose en cuenta inclusive los momentos de la toma y las posibles modificaciones del terreno luego de intervenciones posteriores.

Las pantallas científicas antes del ICUR

13.

Entre los antecedentes de las filmaciones científicas realizadas antes de la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) se destacan las de carácter astronómico y médico realizadas por el Estado desde comienzos del siglo XX. Se conocen noticias de filmaciones de eclipses solares en 1919 y 1938. De este segundo caso se ha conservado una copia realizada desde el Observatorio del Instituto Alfredo Vázquez Acevedo (IAVA) por la Sección Fotocinematográfica del Ministerio de Instrucción Pública. En cuanto a las películas médicas, constituyen documentales institucionales realizados por el Ministerio de Salud Pública o el Instituto de Higiene, orientados a apoyar las políticas higienistas de las primeras décadas del siglo para prevenir enfermedades como la fiebre amarilla. Se trató de películas que tenían el doble propósito de mejorar las condiciones de observación a partir de las imágenes fotoquímicas y utilizarlas con el fin de fortalecer políticas de divulgación y propaganda estatal. Su difusión se realizaba principalmente en ámbitos educativos o en los instantes previos a la proyección de películas comerciales.

[La película *Eclipse solar de 1938* (35mm, gelatina y plata en soporte de nitrato de celulosa) se conserva en los depósitos de Cinemateca Uruguaya y pertenece al Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del Sodre. Su digitalización en 2k fue posible gracias a la puesta en marcha de un escáner para película cinematográfica diseñado desde el Laboratorio de

14.

15.

Fotogramas de la películas *Eclipse solar de 1938*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública. Año 1938.

Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República (LAPA-AGU) en 2017 a partir de un sistema de hardware y software libre. Esta película dio origen a la puesta en marcha del Plan Nitratos de la Mesa Interinstitucional de Patrimonio Audiovisual, a partir del cual diversos registros de las primeras décadas del siglo XX están siendo acondicionados y digitalizados para su salvaguarda por el LAPA-AGU y Cinemateca Uruguaya].

El artículo combinaba técnicas de registro directo en el terreno con microfotografías de laboratorio que permitían observar la composición físico-química de las rocas analizadas. En todos los casos, se trataba de imágenes producidas o relevadas a partir de las interrogantes del científico. Eventualmente, la cámara era transportada fuera del laboratorio en función de las necesidades, y en ningún caso eran la iconografía de un inventario descriptivo.

Los cambios en cuanto al uso de las imágenes irrumpieron en un contexto de desarrollo de nuevos conocimientos sobre la naturaleza local y consecuentes cambios metodológicos y de enfoque en relación con la investigación científica.

Si en el artículo de Walther las fotografías fueron presentadas a modo de anexo, el artículo de Schroeder las intercaló en el texto, ofreciendo de este modo una secuencia lineal entre la argumentación y el uso de las imágenes como apoyo para la investigación.

El segundo aspecto que signó el desarrollo de la fotografía científica hacia mediados del siglo XX fue la producción sistemática de imágenes en movimiento.[10]

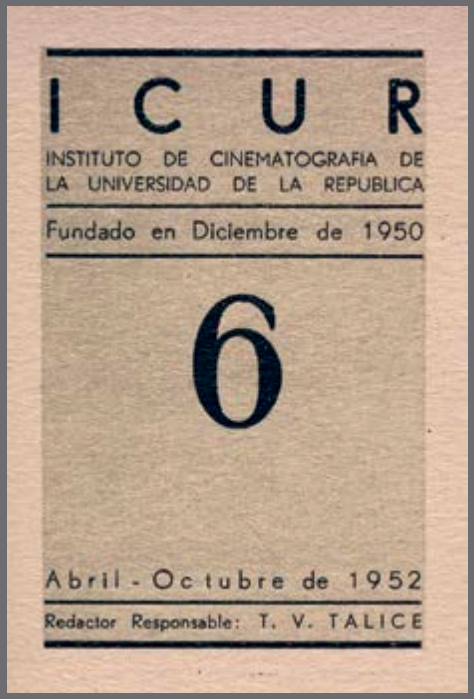
A comienzos de 1949 el doctor Rodolfo Tálice viajó a Europa con el objetivo de estudiar las aplicaciones de las imágenes fotoquímicas en las ciencias médicas y biológicas. Para entonces Tálice era catedrático de Parasitología de la Facultad de Medicina y de Biología General y Experimental de la recientemente creada Facultad de Humanidades y Ciencias (1945). Fue encomendado por estas facultades y la de Arquitectura, que ya contaban con programas de producción de imágenes fijas y en movimiento destinadas a ser utilizadas como materiales de enseñanza en las clases.[11] Al regresar, elaboró el proyecto de creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR). Proponía la organización de una colección de películas nacionales y extranjeras, una biblioteca especializada en medios técnicos audiovisuales para la investigación científica y la creación de un laboratorio de producción de películas de investigación y documentación científica o cultural en el seno de la Universidad de la República.[12]

En sus inicios, el ICUR funcionó en el Laboratorio Fototécnico del Instituto de Higiene (avenida Ricaldoni 3051) y entre fines de la década de 1950 y principios de la siguiente se estableció en la Facultad de Humanidades y Ciencias, por entonces ubicada en la calle Cerrito 73.[13]

Las primeras realizaciones del Instituto de Cinematografía de la Universidad estuvieron marcadas por un impulso militante cuyo principal motor fue el propio Tálice, quien aprovechaba la proyección de las películas para brindar discursos orientados a la promoción del instituto, en los que solicitaba que las producciones se juzgaran en función de las circunstancias en las que actuaban y *"luchaban"* los miembros del ICUR, que trabajaban en gran medida en forma voluntaria y con equipamientos rudimentarios.[14]

El anuncio del film *Cómo lucha Uruguay contra la tuberculosis* sirvió también para informar sobre la situación de la naciente institución cinematográfica. El director del ICUR reconocía la escasa experiencia y el breve tiempo con que contaron quienes habían filmado y hacía hincapié sobre la precariedad de los equipamientos, que se reducían a una sola cámara filmadora de tipo amateur y un objetivo. El ICUR aún no contaba con accesorios adecuados y equipos auxiliares de revelado del film.[15]

Rodolfo Tálice (Montevideo, 1899-1999)



16. Revista del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República. Abril-octubre de 1952.

Tálice cursó estudios en la Facultad de Medicina de la Universidad de la República, de la que se graduó en 1924. Inició su trayectoria profesional y académica en dicha Facultad, en el ámbito de la parasitología. Posteriormente contribuyó con la fundación del Departamento de Biología General y Experimental de la Facultad de Humanidades y Ciencias en 1945. Muy tempranamente mostró interés por el uso de las herramientas fotográficas y cinematográficas para el ejercicio de la docencia y la investigación. A lo largo de la década de 1930 formó colecciones de diapositivas en soporte de vidrio para la proyección de imágenes durante las clases, tuvo un papel protagónico en la formación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) y posteriormente estuvo activamente involucrado con la creación de la Televisión Universitaria entre fines de la década de 1960 y comienzos de la siguiente.

[Isabel Wschebor, "El cine y la ciencia reformista (1950-1960). En Alicia Alted y Susana Sel (Compiladoras), *Cine científico y educativo en España, Argentina y Uruguay*. Universidad Nacional de Educación a Distancia - UNED/ Editorial Universitaria Ramón Areces. Madrid, 2016 y "Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República en: Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma*, Montevideo, Irrupciones Grupo Editor, 2018. Ver también: http://historiasuniversitarias.edu.uy].

En ese contexto, las películas se realizaban fundamentalmente con el objetivo de ilustrar y difundir las investigaciones de estudiantes o miembros de los laboratorios. Tálice reconocía que buscaban ofrecer una visión de los temas para un público no especializado. Un ejemplo de ello es la película *Vida de termites del Uruguay*. El director explicaba que términos como "soldados", "obreros", "reinas" y "reyes", inadecuados desde el punto de vista científico, eran igualmente utilizados para facilitar la comprensión del público general.[16] Se destaca una visión mayormente proclive al uso de las imágenes como mecanismo de divulgación de la ciencia y no tanto como arsenal tecnológico para la modernización de la ciencia experimental, pero en las que comenzaba a observarse los objetos en movimiento dentro y fuera de los laboratorios de investigación.

Por último, dentro de otros campos de estudio –como la arquitectura– la fotografía se utilizó de forma sistemática desde mediados del siglo XIX. Al igual que en el resto del mundo, las principales fototecas acopiaron voluminosos registros del espacio urbano, configurando archivos municipales y nacionales entre los que se destacan en Uruguay el archivo de la Oficina de Propaganda e Informaciones de la Intendencia de Montevideo y el de la División Fotocinematográfica del Ministerio de Instrucción Pública e Instrucción social. Se trató de una primera modalidad de reconocimiento de objetos de interés patrimonial fuera de los espacios del museo o del laboratorio. Dichas fotografías fueron tempranamente utilizados por la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, con fines principalmente didácticos y asociados al desarrollo de este campo profesional.[17]

Hacia mediados de la década de 1940 se señala un nuevo uso de estas fotografías de archivo por parte de la Asociación de Amigos de la Arqueología. Los desarrollos de este campo de estudios desde la década de 1930 permitieron nuevas aproximaciones a los vestigios materiales de los espacios geográficos urbanos y rurales, a partir de hipótesis basadas en fuentes históricas. Inicialmente se sirvieron de planos y dibujos para fundamentar sus trabajos y hacia mediados de la década de 1940 comenzaron a incorporar imágenes fotográficas. Se trataba de reproducciones de fotografías realizadas en diversas épocas, utilizadas con el fin de analizar cómo se habían transformado configuraciones espaciales asociadas a la arquitectura religiosa o militar, entre otras. Se trató de un ejemplo primitivo de uso de fotografías de archivo como fuentes de análisis científicos, asociadas a las transformaciones de los vestigios arqueológicos procedentes del pasado.[18]

17. Autorretrato de Plácido Añón. Años 1950-1955 (aprox.).

Observar la realidad a través de las imágenes

A fines de la década de 1950, el profesor de Historia y Teoría de la Ciencia y fotógrafo experimental Plácido Añón fue contratado por el ICUR. En ese contexto presentó una conferencia magistral en el Paraninfo de la Universidad, explicando detalladamente las diferencias entre cine científico, cine científico-pedagógico y cine documental.

Las categorías presentadas por Añón legitimaban una concepción de la ciencia como aquello que logra aproximarse a la verdad sobre la naturaleza, heredera del positivismo aún imperante en el ámbito universitario de la época. En este sentido, el especialista aclaraba que por científico *"entendía* [...] *científico natural, dejando de lado tanto la ciencia formal pura como las disciplinas culturales"*, delimitando el objeto de la ciencia, así como el de la fotografía y el cine científicos, y descartando cualquier tipo de imagen que no se realizara al servicio de las ciencias naturales y biológicas.[19]

A su vez, para Añón, el cine podía ser un medio para registrar de manera fidedigna la realidad y, en consecuencia, una herramienta idónea para la compulsa científica de datos al servicio de la investigación, sin considerar que las imágenes resultantes pudieran estar permeadas por la mirada del operario a cargo de la toma.

Así, el profesor consideraba que la imagen científica debía registrar hechos que

18. *Aspectos de la biología del Echoma Flava L.* Año 1962.

19. *Orthoptera Caelífera*. Años 1957-1961 (aprox.).

Las fotografías tomadas por Añón modificaron de forma sustancial los métodos de trabajo y la profesionalización de la producción de imágenes al servicio de la investigación científica. Su obra obtuvo numerosos premios a nivel nacional e internacional hacia fines de los sesenta.

serían encadenados en un orden lógico del proceso de investigación, sin constituirse mediante un guion que emitiera conclusiones y resultados acerca de las hipótesis planteadas. Para el caso de la fotografía y el cine científicos era necesario presentar exclusivamente los hechos al servicio de quienes tuvieran hipótesis que quisieran comprobar mediante esas imágenes.

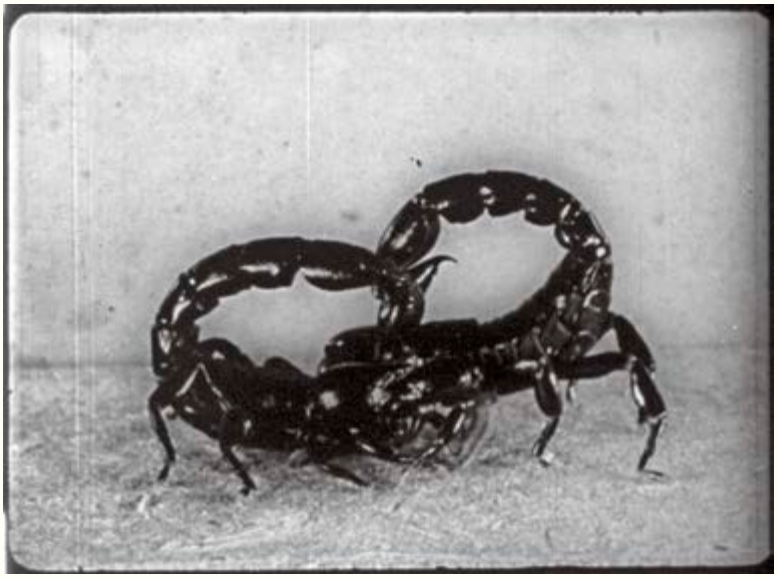
Por ese motivo, Añón consideraba que los registros científicos debían ser siempre supervisados o dirigidos por un investigador y que el cineasta producía, en su calidad de técnico, imágenes al servicio de los intereses del científico. Por otra parte, los espectadores de este tipo de películas eran individuos especializados en la materia y capaces de entender las imágenes en el contexto de sus motivaciones propias como hombres de ciencia. El saber científico debía servirse de las imágenes para comprobar sus teorías, pero estas no podían expresar un discurso concluyente. Añón afirmaba por esto que *"no puede detenerse ni en el goce del hecho por lo que muestra en su pura presencia, ni en lo raro en cuanto tal. El carácter científico de un hecho que ya hace referencia a las rigurosas precauciones de la observación se constituye en relación con un es-*

quema lógico coherente, es decir por su aptitud para ingresar a un orden sistemático".[20]

Si bien Añón no lo expresaba en forma explícita durante la conferencia, su definición de cine científico era una clara reacción a las modalidades de producción cinematográfica de los primeros años del ICUR. En la distinción que realizaba entre el film científico y el científico-pedagógico se visualizaba en qué medida Añón quería diferenciar sus obras de las que se realizaron en los primeros años de funcionamiento del instituto. En su opinión, mientras que el cine científico sólo puede ser dirigido y apreciado por hombres de ciencia, el cine científico-pedagógico se subdivide en dos categorías: el que está dirigido a poblaciones escolares, liceales, universitarias o técnicas y el que está dirigido a un público indeterminado y que comúnmente se denomina "cine de divulgación científica". Añón realizaba una seria crítica a este tipo de filmes científico-pedagógicos. En sus palabras: *"Se apreciarán fácilmente las enormes dificultades de realización* [de este tipo de películas] *en cuanto es muy difícil establecer normas rectoras de su estructuración y sobre todo un control experimental de su eficacia. Es debido quizá a la impunidad que procura a sus autores, que este tipo de films prolifera sin prestar la debida utilidad".*[21] La incorporación de Plácido Añón introdujo importantes cambios en la producción de la fotografía y el cine científico del ICUR.

En un inicio, los trabajos de Añón estuvieron directamente asociados a los intereses científicos de Rodolfo Tálice, por lo que realizó registros de los comportamientos vitales y reproductivos de los *Cienomys Torcuatos*, vulgarmente conocidos como tucu-tucu.[22]

Más adelante, sus investigaciones en materia de óptica le permitieron registrar de forma pionera fenómenos como la reproducción del escorpión y de la araña del lino, cuestión que le valió premios nacionales e internacionales.



20. *Comportamiento sexual y reproducción del Bothriurus Bonaerensis.* Año 1959.

Las investigaciones de Plácido Añón posibilitaron calibrar las tomas realizadas para las diferentes películas y lograr así mejoras exponenciales en la calidad de las imágenes resultantes. Por otra parte, el fotógrafo se preocupó por documentar sus procedimientos. Ejemplo de ello es *El comportamiento sexual y reproductivo de Bothriurus Bonariensis* (enero de 1959).[23] Añón explicó las condiciones específicas de iluminación en las que había sido filmada la película, tomando en cuenta que esta especie era sensible a intensidades luminosas altas.[24]

Esta película fue ganadora del Festival de Cine Experimental y Documental del Sodre en el año 1960 en el rubro de cine científico. Marcó un cambio en la capacidad de desarrollo técnico del instituto. A su vez, se trató

Ciencia y Estética

21. Serie de experimentación en color, Montevideo, Plácido Añón. Año 1950 (aprox.).

Plácido Añón (Montevideo, 1926-1961) se inició en la fotografía de forma autodidacta, en la década de 1940, produciendo imágenes experimentales inspiradas en las vanguardias y el modernismo de las primeras décadas del siglo XX. Además de las series de retratos realizadas a su primo Esteban Otero, se destacan sus primeros trabajos experimentales con fotografía color, realizados mediante diapositivas. Allegado a los círculos intelectuales de la generación del 45, fotografió la quinta de Carlos Vaz Ferreira e inició sus vínculos con el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República a través del filósofo Mario Sambarino. Pese a lo que el propio Plácido Añón predicaba en relación con el cine y la fotografía científicos, si observamos su producción es posible detectar su mirada de autor. Su vocación estética y su dominio de los lenguajes fotográficos y cinematográficos no tenían como resultado un simple registro. La mirada de Añón es claramente identificable en las fotografías y películas que produjo y esto pone en cuestión sus propios preceptos sobre el cine científico.

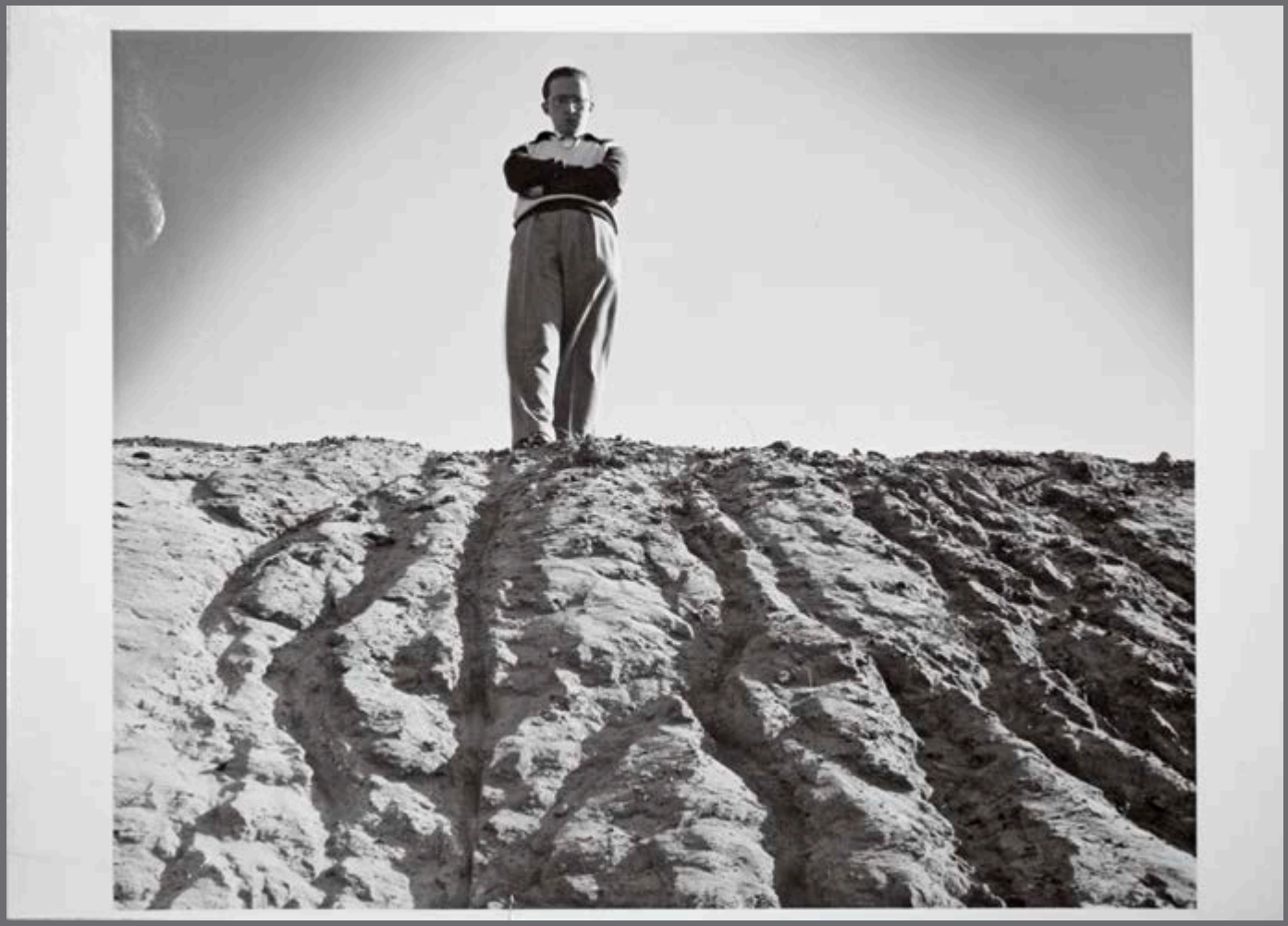
Si bien los escasos estudios sobre fotografía y cine uruguayos no han destacado su figura en el escenario cultural de la época, entre los documentos y registros rescatados en el archivo del ICUR llamaron la atención desde el primer momento sus películas, fotografías y escritos, pues denotan una personalidad compleja que logró combinar de manera excepcional los conocimientos sobre la técnica cinematográfica con su especialidad como profesor de Historia de la Ciencia.

La relación entre el cine y el campo cultural de la época constituye un ámbito aún inexplorado, pese a que fuentes de origen diverso vinculan a personalidades del ámbito científico tradicional con imágenes fotográficas de orden experimental y modernista. En este sentido, llaman la atención fotografías de autor desconocido ubicadas en el archivo particular del ingeniero Óscar Maggiolo, que muy probablemente también son de la década de 1950 y muestran este interés del mundo científico por los nuevos lenguajes expresivos emergentes de los medios audiovisuales.

[Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma*, Montevideo, Irrupciones Grupo Editor, 2018 y *Muestra Homenaje a Plácido Añón*, Montevideo, Centro de Fotografía, 2011 (curaduría y textos, Isabel Wschebor)].

22. Serie de fotografías a Esteban Otero, Montevideo, Plácido Añon. Año 1950 (aprox.).

23. Óscar Maggiolo e Isaura Posadas, Montevideo, Sin datos de autor ni fecha.



24. Serie de fotografías a Esteban Otero, Montevideo, Plácido Añon.
Año 1950 (aprox.).

de una de las dos primeras filmaciones de acoplamiento de escorpiones en el mundo, junto con tomas realizadas contemporáneamente por un equipo alemán. Ambas fueron presentadas en un mismo congreso internacional entre fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. Se trata de un ejemplo que muestra cómo, en este período, las investigaciones en materia de procedimientos técnicos de reproducción de imágenes y las observaciones biológicas de carácter experimental no sólo cobraban cierto impulso en el medio local, sino que permitían que lo realizado en Uruguay estuviera inserto en el desarrollo de estos mismos campos de observación en el mundo.

Con la introducción de métodos micro y macro fotográficos de carácter calibrado, Plácido Añón comenzó a realizar filmaciones en que las se mostraba específicamente lo que el científico quería observar del objeto. Los niveles de proximidad y definición alcanzados por sus imágenes fotoquímicas, gracias a las posibilidades de amplificación del tamaño de las especies, buscaban prescindir de otro tipo de representaciones visuales como los dibujos. Las películas de Añón se caracterizaban por ser mudas y esto también indica un interés específico por la observación exclusiva de las imágenes. Es importante señalar que tanto en las películas producidas mediante la observación microscópica, como en las que los lentes macro de aumento permiten niveles importantes de aproximación al objeto, los puntos de enfoque en cada imagen son muy escasos. En el caso de las ópticas de aproximación, los niveles de nitidez del objeto se tornan puntuales, perdiendo definición muchos espacios del cuadro en el que está contenida la imagen. Pese a que los resultados logrados por Añón eran asombrosos, en términos generales esto constituyó una limitante en la época.

El movimiento de las colecciones

Durante la década de 1950, el ICUR y el Museo de Historia Natural pusieron en marcha programas de preservación de la fauna y la flora locales, permitiendo el registro de imágenes en movimiento de muy diversas especies, realizado de manera directa. Es importante señalar que se trataba, en la mayoría de los casos, de registros realizados en reservorios zoológicos o parques municipales. Esta modalidad de trabajo permitía prever ciertos mecanismos de control a la hora de la captura de las imágenes, dado que se trataba de especies contenidas en espacios reducidos, como jaulas o estanques.

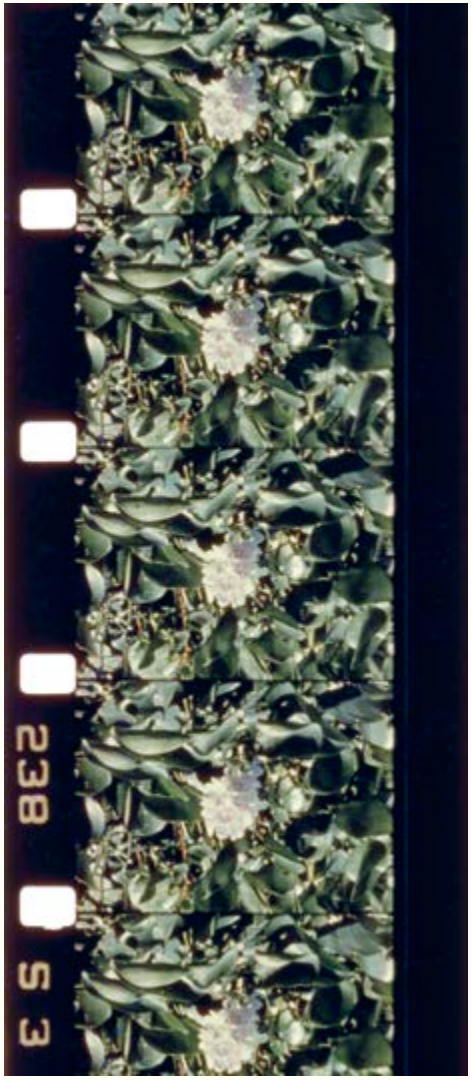
Entre mediados de la década de 1950 y fines de la siguiente, el ICUR llevó a cabo una serie de registros cinematográficos de zoología en la que se documentó el comportamiento de numerosas especies de la fauna autóctona de Uruguay, denominada a posteriori *Fauna sudamericana*. Los principales cineastas abocados a esta tarea fueron Roberto Gardiol y Eugenio Hintz. Su trabajo se destaca como un primer ejemplo de imágenes de zoología y botánica realizadas fuera de los recintos del laboratorio. Como ejemplo de películas del ICUR que integraron esta serie señalamos: *Mirounga Leonina*, de la que no se cuenta con datos de autor (1955), *Sucurí o Lampalagua* de Roberto Gardiol (1957), *Nutria* de Eugenio Hintz (1957), *Rana Hyla* de Roberto Gardiol y Rodolfo Tálice (1957) y *Pecarí de collar* de Eugenio Hintz y Roberto Gardiol (1958).[25]

El inicio de una documentación seriada en el ámbito de la zoología constituyó un

25. *Mulita, Dasypus Septemcinctus.* Año 1957.

primer fenómeno que distinguió claramente la producción del ICUR con respecto a los trabajos de documentación realizados en forma aislada por laboratorios universitarios o por el Museo de Historia Natural en períodos anteriores. En este caso se registraba la fauna en su contexto, generalmente fuera del laboratorio y sin necesidad de atenerse al animal inmovilizado por la disección. Estas producciones, además de darle cierta sistematicidad a la política de registro del instituto universitario, se caracterizaron por mostrar imágenes de mayor definición y nitidez.

Si bien la gran mayoría de las producciones de los primeros años del ICUR fue en blanco y negro, en 1953 se llevó a cabo el primer registro en color con la filmación de *Paguro o Cangrejo Blindado*, que mostró un



26. *Flora de la laguna boliviana.* Año 1955.

Entre fines de la década de 1950 y la siguiente, el Instituto de Cinematografía realizó el primer registro en serie y sistemático de la fauna local, a partir de filmaciones realizadas fuera de los laboratorios. Posteriormente, esta serie se denominó *Fauna Sudamericana*.

primitivo interés por incursionar en técnicas fotoquímicas, poco conocidas en la época, y cuyo registro permitía observar aspectos de la naturaleza de carácter más complejo.[26]

La serie de películas realizadas por Roberto Gardiol durante sus excursiones al Mato Grosso, a fines de la década de 1950, financiadas y llevadas a cabo en conjunto con el MNHN, fue de las experiencias más destacadas en esta línea. Por un lado, constituyó el único caso de producción fuera de fronteras y en colaboración con otra institución que también tenía finalidades científicas. Por otra parte, combinaron el uso de película color y blanco y negro. Además, si bien se trató de imágenes realizadas al servicio de los intereses institucionales del ICUR y del MNHN, también desarrollaron una vocación documental y de observación antropológica que contrasta con la tendencia general de los trabajos de Gardiol, mucho más orientados a la documentación institucional.[27] La mayoría de las imágenes del Mato Grosso producidas por Gardiol se enfocaron en la fauna de esta zona de América Latina, pero en *"Flora de una laguna boliviana"* registró la flora del lugar.[28]

La sociedad como objeto de estudio

En marzo de 1963 el estudiante de ingeniería Mario Handler fue contratado como fotógrafo para colaborar en la realización de filmaciones del ICUR. Ese mismo año obtuvo una beca de estudios en el Institut für den Wissenschaftlichen Filme (Göttingen, Alemania), uno de los más prestigiosos del mundo en la época. Durante la estadía europea conoció varios institutos cinematográficos de Europa: en Francia, Holanda y Checoslovaquia, complementando así su formación como cineasta y estableciendo lazos con importantes centros de producción cinematográfica. Si bien la misión de estudios versaba fundamentalmente sobre las aplicaciones del cine en la universidad, especialmente el científico, Handler realizó varios cortometrajes entre los que se destaca *En Praga*, donde se expresaban de manera elocuente los inicios de su trabajo como documentalista callejero.[29] En 1966 fue designado jefe cineísta del ICUR, sustituyendo la función ocupada por Plácido Añón, quien había fallecido en 1961.

Este tipo de producciones mostró nuevos intereses que trascendían lo netamente técnico y científico experimental, buscando brindar una visión documental desde una perspectiva autoral y no necesariamente al servicio de una investigación guiada o asesorada por un científico externo.

Las primeras películas realizadas por Handler en el marco de sus actividades como funcionario del ICUR mostraron cambios y continuidades con el período anterior liderado por Añón. Señalamos como ejemplos *Yacimiento fosilífero del Uruguay Edevónico*, realizada en 1963 con el asesoramiento de Rodolfo Méndez Alzola.[30] Se trata de una película muda que registra con una fotografía nítida y estática muestras de fósiles, contribuyendo así a la investigación del antropólogo. Sólo se conserva un caso directamente vinculado a una investigación biológica, *Rotiferos sociales*, basada en técnicas de microcinematografía. Si bien persistía la mirada de un asesor científico en la realización cinematográfica, las temáticas comenzaban a virar también hacia aspectos de carácter antropológico.

A mediados de la década de 1960, Handler inició filmaciones con cámara en mano. Nuevos intereses como la cultura folclórica, la musicología y el registro de la situación política y social del país constitu-

27. *Yacimiento fosilífero del Uruguay edevónico.* Año 1963.

yeron experiencias innovadoras en materia de investigación, desde el punto de vista cinematográfico y social. Entre 1965 y 1966 registró la llegada de las marchas cañeras a Montevideo, manifestaciones de la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU) y el desfile de Llamadas que se realizaba tradicionalmente en el barrio Sur. En este último caso, incorporó técnicas de sonido sincronizado, permitiendo de esta forma conservar no sólo las imágenes sino también el sonido ambiente.[31]

Estos primeros cortos netamente sociales coincidieron con filmaciones en las que persistía la mirada de un científico externo. En el caso de *Juegos y rondas tradicionales del Uruguay*, Handler trabajaba al servicio de las investigaciones musicológicas de Lauro Ayestarán. La temática se aleja de las motivaciones iniciales del ICUR asociadas a la biología general y experimental, privilegiando otros campos de investigación social que despuntaban en la época dentro y fuera de la Universidad.[32]

El asesoramiento científico de Lauro Ayestarán y la inclusión de algunas escenas filmadas por Eugenio Hintz, cuyo estilo estaba claramente asociado al documental institucional, distanció a esta película de varios de los proyectos de documental social y de autor llevados a cabo por Handler en este mismo período, como *Carlos, cine retrato de un caminante* (1965) y *Elecciones* (1967), donde exploración documental e investigación social se conjugaban en la mirada del autor.[33]

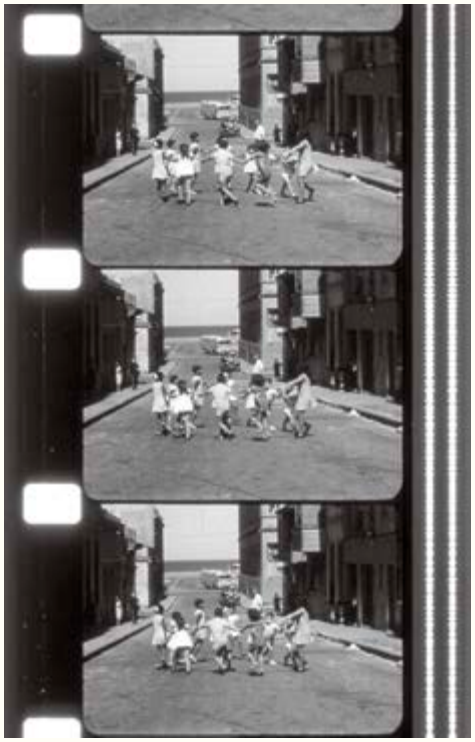
El interés por el uso de las imágenes fotográficas y cinematográficas al servicio de la enseñanza y la observación de la realidad fuera de los recintos del laboratorio o la institución educativa caracterizó también la acción de las misiones sociopedagógicas realizadas desde 1945. Se trató de visitas organizadas por maestros y estudiantes de los institutos normales a poblados carenciados en distintas partes del país. El objetivo era realizar actividades educativas que, por un lado, acercaran aspectos de la cultura a las escuelas rurales y, por otro, brindaran una experiencia a los

estudiantes de magisterio en relación con realidades marcadamente diferentes a la de Montevideo. Se buscaba en este caso abordar desde el ámbito de la enseñanza primaria los problemas de la educación rural, así como la pobreza y aislamiento cultural de la población que vivía lejos de la capital.

Un primer período de misiones se llevó a cabo hasta el año 1971. En todos los casos se incorporó en los programas la temática del cine, buscando brindar la oportunidad a las personas del pueblo de asistir a una proyección de películas. En este sentido, la novedad tecnológica del espectáculo cinematográfico constituía un elemento intrínseco de la experiencia educativa. Por otro parte, se realizaban proyecciones de imágenes asociadas a una temática específica, cuyo contenido estuviera vinculado a producciones características del cine científico o educativo, dado que se señalaba la disposición de un equipo técnico que permitía poner pausa a la proyección para que el maestro pudiese explicar con mayor detenimiento los asuntos observados a través del film.

En los programas y documentos asociados a la organización de dichas misiones se incluyó durante todo el período la presencia de operarios y equipos técnicos para realizar actividades asociadas a la proyección de imágenes, tanto fijas como en movimiento.

Por otra parte, estas misiones tuvieron como resultado un importante volumen de fotografías y registros sobre los lugares visitados. Se trata de localidades de Uruguay sobre las que probablemente no se contara con imagen alguna. En la medida en que cada misión finalizaba con un diagnóstico de la situación del lugar visitado, a través de datos diversos desde el punto de vista cualitativo y cuantitativo, el uso de cámaras de registro constituyó una modalidad de acopio de información sobre lugares del país hasta el momento invisibles para las instituciones y la opinión pública en general.



28. *Juegos y rondas infantiles del Uruguay*. Año 1966.

Durante la segunda mitad de la década de 1960 este conjunto de investigaciones en distintos campos del conocimiento, que contaron con importantes proyectos de acopio de imágenes, permitieron la conformación de archivos fotográficos asociados a estos procesos. Tal es el caso de las fotografías que acompañaron las investigaciones de Lauro Ayestarán sobre el folclore musical o importantes archivos de antropología que nutrieron las investigaciones de pioneros de

29. *Cañeros*. Año 1965.

esta disciplina, como Renzo Pi Hugarte y Daniel Vidart, así como los acervos de geología y biología experimental que dieron sustento a los trabajos de Jorge Chebataroff y Miguel Klapenbach, entre otros.[34]

Pese a la importante dispersión de los acervos propiamente dichos, algunos de estos trabajos fueron publicados en 1969 a través de la serie *Nuestra Tierra*.[35] Esta publicación permitió dar amplia difusión editorial a estos nuevos campos de conocimiento científico, buscando la incorporación y el uso de las fotografías para darlos a conocer al gran público. Es posible apreciar de qué manera las investigaciones antropológicas realizadas localmente comenzaron a combinar los métodos iniciales de registro de piezas del MNHN con imágenes de las salidas de campo de antropólogos como Renzo Pi y Antonio Taddei. Se destaca, en este sentido, que las fotografías publicadas hacia fines de la década de 1960 en el marco de dichas investigaciones contaban con informaciones al pie, que diferenciaban las tomas en terreno de las fotografías realizadas a ejemplares de museo.

La diversificación de los campos del conocimiento, así como el desarrollo de los medios de reproducción fotográfica y cinematográfica como medios auxiliares y difusores de las investigaciones caracterizaron fuertemente las décadas de 1950 y 1960. El uso de estas imágenes en los distintos niveles educativos también estuvo acompañado del desarrollo de programas específicos por parte de la Universidad de la República durante el proceso de instalación de la televisión, hacia comienzos de la década de 1960.[36]

La intervención de la Universidad de la República en 1973 tras el golpe de Estado, así como la persecución y el exilio de un importante número de científicos en este período modificaron significativamente estos procesos.

30. *Revista Nuestra Tierra*. Año 1965.

Durante la década de 1960, los centros de interés se volcaron también al registro de fenómenos sociales, combinándose los intereses clásicos de las imágenes científicas con registros de carácter netamente documental.

El arqueólogo Antonio Taddei exhuma un esqueleto en el túmulo de Colonia Concordia, Soriano.

31. *Revista Nuestra Tierra*. Año 1965.

Desde el punto de vista gubernamental, el período dictatorial puso en marcha programas para la fuerte expansión de los medios audiovisuales. Tras el golpe, el Instituto de Cinematografía fue intervenido y los equipamientos de laboratorio fueron reutilizados para la creación del Departamento de Medios Técnicos de Comunicación, cuyo trabajo estuvo asociado también a las demandas de la Dirección Nacional de Relaciones Públicas, organismo central dependiente del gobierno de facto.[37] Estas iniciativas tuvieron como resultado numerosas producciones que daban publicidad a proyectos como la construcción de la represa de Salto Grande o la puesta en marcha de cursos universitarios en el norte del país. Sin embargo, el fermental desarrollo de la fotografía y el cine como instrumentos de observación de la realidad, en un contexto de diversificación de actividades científicas de orden independiente, no encontró continuidad en el período de la dictadura.

Bibliografía

Centro Nacional De Documen-Tación Musical, *Músicos. Fotografías del Archivo Lauro Ayestarán*, Montevideo, CdF Ediciones, 2016.

Daston, Loraine y Galison, Peter, *Objectivity*, Nueva York, Zone Books, 2007.

Mañé Garzón, Fernando, "El Instituto de Higiene Experimental en su centenario. 1896-1996. Nacimiento. Pasión. Vigencia. Segunda parte", *Revista Médica del Uruguay,* Montevideo, vol. 13, nº 1, mayo 1997. Disponible en http://www.rmu.org.uy/revista/1997v1/art8.pdf

Markarian, Vania, Jung, María Eugenia y Wschebor, Isabel, *1958 El cogobierno autonómico*, Montevideo, Universidad de la República, 2008.

Odonne, Juan y Paris, Blanca, *La Universidad uruguaya del militarismo a la crisis*, Montevideo, Universidad de la República, 1971.

Raimondo Souto, Mario, *Una historia del cine en Uruguay. Memorias compartidas*, Montevideo, Planeta, 2010.

Secco, Lucía, "Los intelectuales y la televisión durante la primera década de existencia de ese medio en Uruguay", *Claves. Revista de Historia*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, julio-diciembre de 2016, pp. 163-191.

VVAA, *Revista Nuestra Tierra*, Montevideo, Editorial Nuestra Tierra, 1969.

Wschebor, Isabel, "Del documento al documental uruguayo", *Revista Faro*, volumen 2, nº 14, 2011 (https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/76/60)

-------- "Cine y Universidad en la crisis de la democracia (1960-1973)", *Revista Encuentros Uruguayos*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, V. VI, nº 1, 2013, pp. 50-84.

-------- "Cine, Universidad y política audiovisual. El Departamento de Medios Técnicos de Comunicación (1973-1980)", *Revista Contemporánea. Historia y problemas de la historia del siglo XX*, Montevideo, Universidad de la República, V. 4, año 2015, pp. 125-146.

-------- "El cine y la ciencia reformista (1950-1960), en: Alted Vigil, Alicia y Sel, Susana (Ed.), *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Aceres, 2016.

-------- "Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República" en Torello, Georgina, *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1960)*, Montevideo, Grupo Editor, 2018, pp. 43-63.

Zubillaga, Carlos, *Historia e historiadores en el Uruguay del siglo XX*, Montevideo, Librería de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2002.

Notas

1. Ver: Isabel Wschebor, "Mostrar lo invisible y revelar la cura. Los orígenes de la fotografía científica en Uruguay" en: Magdalena Broquetas (coord), *Fotografía y usos sociales en Uruguay. 1840-1930*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011, pp. 124-143.

2. Por más información sobre este tema ver: Amir Labaki y María Dora Mourao (comp.), *El cine de lo real*, Buenos Aires, Colihue, 2011.

3. Por información general sobre el Museo Nacional de Historia Natural ver: http://www.mnhn.gub.uy

4. Los archivos fotográficos y cinematográficos producidos por el Hospital de Clínicas constituyen principalmente registros de actividades médicas y su publicación sería violatoria del derecho a la intimidad de los pacientes tratados.

5. Vania Markarian, María Eugenia Jung e Isabel Wschebor, *1958. El cogobierno autonómico*, Montevideo, Universidad de la República, 2008.

6. Las cifras fueron tomadas de: *Actas del Consejo Directivo Central*, Montevideo, Archivo General de la Universidad de la República (en adelante AGU), 1 de noviembre de 1961.

7. Ver: http://www.mnhn.gub.uy/. El Jardín Botánico Municipal se fundó en 1902 por decreto de la Junta Económico Administrativa de Montevideo. Su principal cometido desde el inicio fue realizar actividades pedagógicas orientadas al conocimiento de la flora local y universal. Por más información ver: http://jardinbotanico.montevideo.gub.uy/museo/historia

8. Garibaldi J. Devincenzi, "Mamíferos del Uruguay," *Anales del Museo de Historia Natural,* Montevideo, Museo de Historia Natural, Serie 2, Tomo IV, 1932-1939, pp. 3-9. Del mismo autor, se destaca también su artículo sobre el repertorio de aves de Uruguay, donde el análisis está centrado en la puesta a punto de un inventario completo de estas especies. Véase Garibaldi J. Devincenzi "Aves del Uruguay", *Anales del Museo de Historia Natural*, Montevideo, Museo de Historia Natural, Serie 2, Tomo 3, 1929-1932, pp. 1-42.

9. Karl Walther, "La estructura geológica de los alrededores de Montevideo" y Juan Schroeder, "La composición química, mineralógica y valor técnico-industrial de las conchas depositadas en algunos puntos de la costa uruguaya del Río de la Plata", ambos en *Anales del Museo de Historia Natural*, Montevideo, Museo de Historia Natural, Serie 2, Tomo IV, 1935, pp. 3-17 y pp. 3-10 respectivamente.

10. Isabel Wschebor, "Del documento al documental Uruguayo", *Revista Faro*, volumen 2, nº 14, 2011 (https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/76/60); Isabel Wschebor "Ciencia y cine en la Universidad Reformista (1950-1960)" en: Alicia Alted Vigil y Susana Sel *Cine educativo y científico en España, Argentina y*

Uruguay, Madrid, Ramón Areces, 2016, pp. 151-178 e Isabel Wschebor, "Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República" en Georgina Torello *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1960)*, Montevideo, Grupo Editor, 2018, pp. 43-63.
11. De las películas producidas en el período anterior a la creación del ICUR sólo existen algunos ejemplares del Instituto de Higiene que fueron conservados junto al archivo fílmico del ICUR en el Archivo General de la Universidad de la República. La producción de las facultades aparece mencionada en los proyectos de creación del instituto como antecedente y ha sido referida por personas allegadas a dichas instituciones, como Silvia Montero, de la Facultad de Arquitectura, y Fernando Mañé Garzón, de la Facultad de Medicina, pero no se han ubicado cintas originales en ningún caso.
12. *Boletín del ICUR*, Montevideo, Universidad de la República, enero-marzo de 1951, nº 1.
13. *Boletín del ICUR*, Montevideo, Universidad de la República, nº 1 a 5, 1951-1955 y *El cine en la Universidad*, 1961. (Recorte de prensa ubicado en el Archivo de la Unidad de Problemas Polifuncionales de la Universidad de la República/ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación).
14. "Palabras pronunciadas por el Dr. Tálice antes de la exhibición pública del film *Vida de Termites* (Facultad de Humanidades y Ciencias el 6 de marzo de 1951", *Boletín del ICUR*, Montevideo, Universidad de la República, enero-marzo de 1951, nº 1.
15. "Palabras pronunciadas por el Dr. Tálice antes de la primera exhibición del film *Cómo lucha Uruguay contra la tuberculosis* (Comisión Honoraria de Lucha Antituberculosa, 20 de junio de 1951), *Boletín del ICUR*, Montevideo, abril-junio de 1951, nº 2.
16. "Palabras pronunciadas..." *Vida de termites...*, op. cit.
17. Revista *Arquitectura*, Montevideo, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1914-2015.
18. *Revista de la Sociedad de Amigos de la Arqueología*, Montevideo, Tomo 10, 1947. Por información sobre la Sociedad de Amigos de la Arqueología ver también: Carlos Zubillaga, *Historia e historiadores en el Uruguay del siglo XX*, Montevideo, Librería de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2002.
19. Conferencia *Introducción a la metodología científico cinematográfica* brindada por Plácido Añón en el Paraninfo de la Universidad a finales de la década de 1950. Archivo particular de la familia Añón.
20. Ibídem.
21. Ibídem.
22. Plácido Añón, Remember Caprio (directores) y Rodolfo Tálice (asesor científico), *Comportamiento sexual de Ctenomys Torcuatos*, Montevideo, ICUR, 1957.
23. Plácido Añón (director) y Lucrecia Covello de Zolessi (asesora científica), *Comportamiento sexual y reproducción del Bothriurus Bonaerensis*, Montevideo, ICUR, 1959.
24. *Boletín del ICUR*, Montevideo, diciembre de 1960, nº 15, p. 101.
25. *Mirounga Leonina*, sin datos de autor (Montevideo, ICUR, 1955); *Sucurí o Lampalagua*, Roberto Gardiol (Montevideo: ICUR, 1957); *Nutria,* Eugenio Hintz (Montevideo: ICUR, 1957); *Rana Hyla*, Roberto Gardiol y Rodolfo Tálice (Montevideo: ICUR, 1957) y *Pecarí de collar*, Eugenio Hintz y Roberto Gardiol (Montevideo: ICUR, 1958). Todas estas películas pertenecen al Archivo General de la Universidad de la República/ Sub Fondo Institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. Ver también las entrevistas realizadas a estos cineastas, identificadas por el Grupo de Estudios Audiovisuales y cuyas copias se conservan en el Archivo General de la Universidad de la República.
26. Marcos Santa Rosa, Eugenio Hintz (directores) y Rodolfo Tálice (asesor científico), *Paguro o cangrejo blindado*, Montevideo, ICUR, 1953.
27. Roberto Gardiol (director) *Aldea Makiritare*, Montevideo, ICUR-Museo Nacional de Historia Natural, 1957.
28. Roberto Gardiol (director), *Artrópodos de la selva tropical*, Montevideo, ICUR-Museo Nacional de Historia Natural, año 1957; Roberto Gardiol (director cinematográfico), Diego Legrand y Atilio Lombardo (asesores científicos) *Flora de una laguna boliviana*, Montevideo, ICUR-Museo Nacional de Historia Natural, 1955.
29. Mario Handler (director), *En Praga*, Checoslovaquia, 1964.
30. Mario Handler (director) y Rodolfo Méndez Alzola (asesor científico), *Yacimiento fosilífero del Uruguay Edevónico*, Montevideo, ICUR, 1963.
31. Mario Handler (director) *Cañeros*, Montevideo, ICUR, 1965; Mario Handler (director), *El entierro de la Universidad*, Mario Handler, Montevideo, ICUR, 1965; Mario Handler (director) *Llamadas*, Montevideo, ICUR, 1966.
32. Mario Handler, Eugenio Hintz (directores) y Lauro Ayestarán (director científico), *Juegos y rondas tradicionales de Uruguay*, Montevideo, ICUR, 1967.
33. Mario Handler (director), *Elecciones*, Montevideo, ICUR, 1967; Mario Handler (director), *Carlos, cine retrato de un caminante*, Montevideo, ICUR, 1965.
34. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, *Músicos. Fotografías del Archivo Lauro Ayestarán*, Montevideo, CdF Ediciones, 2016 y VVAA, *Revista Nuestra Tierra*, Montevideo, Editorial Nuestra Tierra, 1969.
35. Ibídem.
36. Lucía Secco, "Los intelectuales y la televisión durante la primera década de existencia de ese medio en Uruguay", *Claves. Revista de Historia*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, julio-diciembre de 2016, pp. 163-191.
37. Ver capítulo 7.

1. José Luis, Javier, Cristina y Magdalena Oholeguy. Estancia San Luis, departamento de Flores. Año 1954.

La popularización de las cámaras domésticas permitió registrar los espacios cotidianos desde la óptica de sus protagonistas. Para el caso de los niños fue posible acercarse a los momentos y espacios de juego.

5. Fotografía y vida familiar en el siglo XX (1930-1990)

Clara von Sanden

Entre mediados del siglo XIX y las primeras décadas del XX, el retrato fotográfico pasó de ser un objeto de lujo a una práctica extendida. Esto fue posible gracias al abaratamiento de los soportes que sobrevino tras la generalización de la producción industrial de materiales fotográficos. Por otra parte, desde fines del siglo XIX la industria se orientó a la fabricación de cámaras destinadas a un público masivo no especializado, lo cual expandió el universo de personas que podían crear una fotografía y le dio a este tipo de imágenes un lugar cada vez más importante en sus vidas.[1]

La masificación del consumo de aparatos fotográficos no estuvo necesariamente acompañada de mayor formación de los usuarios acerca de las potencialidades del medio y los modos de obtener imágenes de mejor calidad. La mayoría de las cámaras lanzadas al mercado estaba diseñada para facilitar su uso al máximo y esto se lograba automatizando los procesos involucrados en la creación de las imágenes. De todas formas, las cámaras automáticas comenzaron a satisfacer una necesidad de autorrepresentación de las personas, quienes hasta entonces sólo podían producir fotografías de sí mismas delegando la toma en los estudios de retratos. Aun con limitaciones técnicas, estos aparatos permitieron registrar aspectos y espacios íntimos de la vida familiar que hasta entonces escapaban a las cámaras fotográficas.

Los estudios y el oficio del retratista fotógrafo no desaparecieron con la expansión del comercio de cámaras automáticas, sino que ampliaron y diversificaron sus alcances, desarrollando el nuevo oficio del "fotógrafo a domicilio". La modernización de los retratos, que había comenzado a inicios del siglo XX con la introducción de elementos de las corrientes estéticas como el pictorialismo o las vanguardias, continuó incorporando

2. Suplemento *La Mañana*. Mayo de 1930.

estrategias asimilables a las de la práctica artística. El retrato salió de los estudios y comenzó a practicarse cada vez más al aire libre, adaptándose a los deseos y estilos de un público para el que era más frecuente crear y consumir fotografías.

Si bien a lo largo de este período se produjeron cambios e innovaciones en la práctica fotográfica, un rasgo característico del siglo fue la popularización y expansión de prácticas ya conocidas, aunque hasta entonces reservadas a un público limitado.

La renovación tecnológica

Entre las décadas de 1920 y 1940 hubo relevantes innovaciones tecnológicas en el campo de la fotografía que modificaron sus usos y ampliaron la práctica. Entre ellas cabe mencionar la incorporación del rollo de 35 milímetros (mm). Si bien el mecanismo ya se había adoptado en el cine, fue recién a iniciativa del alemán Osmar Barnack que se llevó a la fotografía. En 1905 Barnack creó una cámara que con este tipo de rollos lograba realizar más de doce tomas seguidas sin necesidad de cambiar el carrete. Conocida como Leica, esta cámara se comercializó en 1924 y poco después apareció promocionada por las casas de fotografía uruguayas.[2]

El carácter artesanal que la fotografía había tenido desde sus inicios quedó poco a poco relegado a la práctica de aficionados con cierta formación e intereses artísticos.[3] La proliferación de cámaras automáticas y de materiales cada vez más industrializados y estandarizados abarató su costo e incentivó el uso de la fotografía por parte de un público más amplio.

La capacidad de la película fotográfica monocromática de captar el color rojo se celebró como novedad en la prensa uruguaya en 1930, aunque la puesta a disposición del público de los materiales de sensibilidad pancromática se produjo recién a partir de los años cuarenta.[4] La mejora en la captación del color por parte de las emulsiones provocó que los resultados tonales de las fotografías blanco y negro se asemejaran más a la percepción humana. Hasta la implementación de estos adelantos, que se incorporaron paulatinamente en Uruguay durante las décadas siguientes, la incapacidad de captar los tonos rojos tenía como consecuencia imágenes

"distorsionadas", con labios especialmente oscuros o rostros manchados en el caso de los retratos. Teniendo en cuenta este defecto, los fotógrafos retratistas aconsejaban a las mujeres –incluso avanzada la década de 1950– tomar ciertas precauciones para lograr una mejor imagen: *"Si dispone usted de muy poco tiempo para retocarse la cara antes de tomarse la fotografía* [...]*, con un papel tisú quítese todo el colorete de las mejillas. El colorete o cualquier otro procedimiento de color aparecerá como sombra en las fotografías en blanco y negro, desfigurando el contorno facial y creando depresiones en las mejillas"*.[5]

La crisis económica mundial tras el quiebre de la Bolsa de Nueva York en 1929 y, más adelante, la Segunda Guerra Mundial, enlentecieron en Uruguay, como en otros lugares del mundo, la expansión de la tecnología fotográfica. En Europa y Estados Unidos un punto de inflexión en la comercialización de estos adelantos tecnológicos se produjo a partir de 1945, cuando la reconversión de la economía de guerra, a través de un nuevo impulso industrializador, se focalizó en la producción de artículos de consumo. En este marco, la aparición del plástico y las fibras sintéticas colaboró en la transformación de la industria de objetos. El uso de estos nuevos materiales se expandió rápidamente.[6] En fotografía se generalizó el uso del acetato de celulosa para los rollos de película –un soporte promocionado como *"seguro"* en comparación con sus antecesores, altamente inflamables– y la producción de cámaras comenzó a incorporar piezas moldeadas en nuevos plásticos.[7]

Si bien hacia 1930 ya se habían comercializado varios tipos de materiales fotográficos y cinematográficos capaces de captar y reproducir el color, el alto costo de su adquisición y procesamiento desestimulaba su uso a gran escala. En Europa y Estados Unidos, la película cromogénica comenzó a utilizarse al finalizar la Segunda Guerra Mundial, particularmente para diapositivas de uso profesional y doméstico.[8] Sin embargo, hasta mediados de la década de 1950 los rollos cromogénicos debían revelarse en la fábrica que los había producido, lo cual hacía necesario enviarlos a su país de origen. Esto los convertía en un material costoso y poco práctico.

Photomaton

Ya en 1940 se promocionaba en Montevideo la existencia de un Photomaton, una máquina capaz de producir *"cuatro fotos diferentes en 8 minutos"* a bajo precio y con entrega en el acto. Esta tecnología, que desde inicios de los años treinta estaba disponible en Europa y Estados Unidos, desafió a los estudios de retrato e insertó la instantaneidad en la producción de retratos de pequeño formato, que para entonces ya se utilizaban comúnmente en documentación oficial. El sistema favoreció la popularización de este tipo de fotografías; al mismo tiempo, volvió la tarea puramente mecánica.

Cabe mencionar que la serie de operaciones que implicaba el Photomaton hubiera exigido, diez años antes, horas de preparación esmerada y difícil. Según Gisèle Freund, la aparición de esta tecnología representó el inicio simbólico de una transformación profunda del oficio. Aunque se popularizara cada vez más el acceso a una representación propia, recurrir a los servicios de un retratista de estudio comenzó a volverse un lujo, como lo había sido el del retratista al óleo antes de la aparición de la fotografía.

["Photomaton" *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 20 de junio de 1940, p. 76; "Photo made in half minute is complete to frame" *Popular Mechanics Magazine*, Chicago, vol. 63, nº 5, mayo de 1935, p. 724; Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006 (1ª ed. 1974)].

Moda y arte en el retrato. Décadas de expansión de los estudios (1930-1960)

En Montevideo, durante la década de 1930, abrieron al público casi un centenar de estudios fotográficos, un número significativamente mayor que el de las décadas anteriores

3. Estudio de Rómulo Aguerre en 1941. Para promover su estilo, los estudios –que conservaban el nombre de "galerías", proveniente de la galería vidriada que caracterizaba a los primeros estudios de retrato– exponían ejemplos de sus trabajos a la vista del público. Además del fotógrafo, trabajaban, especialmente en su época de auge, otras personas encargadas de la atención al público, el procesamiento, el montaje y el retoque de las imágenes.

y destacable en el marco de la crisis económica que atravesaba el país.[9] El abaratamiento de materiales y el crecimiento del público consumidor de retratos y fotografías familiares incentivaron el desarrollo de estos establecimientos.

Durante la primera mitad del siglo XX los propietarios de estudios fotográficos fueron mayoritariamente inmigrantes. En muchos casos se trataba de personas arribadas en las oleadas migratorias coincidentes con las guerras mundiales, en su mayoría alemanes, españoles, italianos, rusos o de otros países del este europeo.

El oficio de fotógrafo era un trabajo que se adoptaba desde los más diversos antecedentes y oficios. Como otros trabajos que requerían conocimiento técnico y aparatos especializados, la fotografía de estudio tendió a ser una ocupación duradera y heredable. La variedad de etapas necesarias en la preparación de un retrato hacía de ella un oficio propicio para emprendimientos familiares, en los que los distintos miembros de la familia cumplían diversos roles.[10] Por eso muchos hijos o hermanos de fotógrafos retratistas se dedicaron a la misma tarea, continuaron la labor de sus familiares y mantuvieron su clientela. Es el caso, por ejemplo, de Humberto y Enrique Frangella y los hijos del último; José María Silva y su hijo Julio César; Nicolás Yarovoff y su hijo Teodoro; Francisco Civitate y sus hijos; Luis Alberto Toja y sus hermanos, entre otros.

La práctica de posar rígidamente frente a la cámara durante lapsos prolongados comenzó a abandonarse en las primeras décadas del siglo XX, en la medida que la tecnología permitía obtener imágenes aceptables sin ese requisito.[11] Sin embargo, aún en la década de 1940 aparecían en la prensa consejos para vencer la tirantez y el nerviosismo de posar para el retratista. La toma de un retrato se fue convirtiendo en una práctica que no sólo exigía conocimiento técnico, sino un trato particular con el público que propiciara una expresión más distendida frente a la cámara y cierta atención a detalles relacionados con la moda del momento, como el uso de accesorios o peinados. Por ello, la perspectiva de las mujeres (educadas para ser sensibles a los dictados de la moda y el decoro) era valorada especialmente en el oficio.

En el marco de un proceso de participación creciente de las mujeres en el mundo

del trabajo a partir de mediados de la década de 1930, los estudios de retrato fueron uno de los espacios profesionales en los que hubo tempranamente mujeres a cargo. Entre las que se abrieron paso en la fotografía de estudio en este período puede mencionarse Elena Bazterrica y sus hijas (*Foto de Moda*, a su cargo desde 1929), Dora de Zucker (década de 1940), Odesa Lagazeta (San José, década de 1950) y Hella Frangella (década de 1970). Sin embargo, como sucedía en otros ámbitos tradicionalmente masculinos, la inserción femenina en la labor técnica no era necesariamente bien vista por sus colegas varones, ocasionando incluso conflictos como el que sufrió la pareja de Francisco González y Elena Bazterrica, quienes a partir de 1926 comenzaron a atender al público en estudios separados.[12]

Retratarse comenzó a ser una actividad común entre los miembros de los sectores medios. Sin embargo, las fotografías no dejaban de ser productos suntuarios, dependientes en gran medida del poder adquisitivo de los clientes, por lo que en algunas coyunturas de crisis económica la demanda de retratos y revelados se vio resentida. Los dueños de estudios o "galerías de retrato" relataban, en 1958, los efectos de la crisis en su trabajo: "*En muchas casas hay cajones llenos de trabajos terminados, con una seña paga, que no pueden ser retirados por los clientes debido a la mala situación económica. Ello incide también en la disminución de trabajos que se encargan; no son pocas las familias que dejan 'para más adelante' el retrato tantas veces postergado*".[13]

Los precios solicitados por un retrato variaban mucho. Si bien los fotógrafos profesionales llevaron a cabo varias iniciativas por fijar aranceles comunes, pocas veces tuvieron éxito. El costo de las imágenes estaba directamente relacionado con su calidad, pero también con la fama de la casa de fotografía o incluso con la zona en que estuviera ubicada. Un retrato de estudio de un fotógrafo reconocido equivalía, en la década de 1950, a lo que costaba adquirir "*un par de zapatos de moda*". Mientras varios estudios montevideanos ubicados en los barrios Aguada, Cerro, Belvedere y Paso Molino (mayoritariamente

Acudir al retratista, una ocasión de nerviosismo

"¿Se fotografía Ud. bien?

¿No aparece como un cervatillo asustado o con cara de enojo? Saber retratarse es un arte, como el tomar buenas fotos, aun cuando el aprendizaje no es ni la mitad tan difícil.

El motivo principal del fracaso en la toma de una fotografía halla su origen en la persona que posa. Todas conocemos ese momento de expectación y tirantez que nos embarga tan pronto está la cámara lista para captar nuestra figura. La gente que se retrata muy a menudo termina casi siempre por vencer ese torpe embarazo; quienes más sufren son las personas a las cuales se las lleva a la casa del fotógrafo poco menos que a rastras.

La mejor forma de desembarazarse de esa molesta sensación consiste en concentrar la atención, obstinadamente, en cualquier objeto que llegue a estar cerca, una vez que una haya tomado asiento. [...] *Otro sistema que también ha dado óptimos resultados consiste en tararear mentalmente la canción preferida o algún aire popular en boga. La alegría y satisfacción que la musiquita produce se asoma de inmediato al rostro, el cual aparece entonces más predispuesto a que lo fije la placa. Los vestidos tienen increíble importancia. En general, los oscuros siempre fotografían mejor. Por lo demás, no evidencian tanto la época en que se ha hecho el retrato. Conviene escoger uno con el cual pueda sentirse una cómoda y como en su casa. No estará mal elegir aquel que más ponderaciones ha merecido. La hechura del vestido estará de acuerdo con las características de la silueta, pues la que posea brazos demasiado abultados hará mal en aparecer con mangas cortas, ya que la cámara los hará aún más notorios.*

No es prudente retratarse con sombrero, por cuanto ninguna otra prenda fija tanto la fecha. Sombreros que estuvieron muy en boga hace cinco años nos parecen ahora completamente ridículos. Lo mismo ocurre con los peinados exageradamente elaborados".

["¿Se fotografía Ud. bien?", *Mundo Uruguayo*, 6 de enero de 1944, p. 114].

4. Retrato de María Botaqui en el estudio Silva, del año 1959 (aprox.).

Dos cualidades que en general ofrecían los estudios de retrato a sus clientes eran estar a la moda y tener cierto carácter artístico. Para ello utilizaban –muchas veces introduciendo matices propios– la perspectiva del rostro y la mirada, el retoque de negativos, el coloreado de positivos, las firmas a tinta o en relieve, entre otros recursos.

de población trabajadora) lograron acordar precios mínimos para sus trabajos, los retratistas del Centro o el Cordón no veían viable implementar esta medida dada la heterogeneidad de su clientela. José María Silva, dueño de un estudio céntrico, argumentaba que sus precios tenían que adaptarse a su público, más humilde que el que recurría a otros comercios. En la discusión sobre el tema, Silva explicaba que él trabajaba con *"gente del pueblo"* y por lo tanto no podía *"cobrar los mismos precios que el Sr. Quintans, que tiene una clientela diferente"*.[14]

El uso de escenografías teatralizadas para la decoración de retratos comenzó a transformarse en las primeras décadas del siglo XX. Hasta entonces se trataba de una costumbre generalizada en el mundo. Se utilizaban altares, sillas ornamentales y pesados telones con motivos convencionales y a menudo estandarizados.[15] En la década de 1930 se popularizó el uso de los nuevos estilos compositivos y de ornamentación esbozados en las décadas anteriores, que adoptaban elementos de las nuevas corrientes artísticas a la práctica profesional.[16] En caso de utilizarlas, las ambientaciones modernas empezaron a ser despojadas de ornamentos o eventualmente utilizaban elementos decorativos de nuevos estilos, como el *art nouveau*, o arreglos florales, pero el énfasis se hallaba más bien en los efectos de iluminación, en las texturas de telas y en la expresión del cuerpo de los retratados. En muchos casos, simplemente se omitieron las ambientaciones para centrarse en un primer plano del rostro, mostrando con detalle sus rasgos y gestos.

Ante el crecimiento de la clientela, los retratistas comenzaron a especializarse en retratos de cierto carácter y estética. El desafío, en un ámbito de creciente competencia, era captar al público y mantener su fidelidad o bien marcar un perfil propio que fuera atractivo, ya por identificarse con el gusto de la clase alta como por utilizar un lenguaje expresivo particular o por ubicarse en lugares céntricos en ciudades y barrios. Al promover sus trabajos, muchos resaltaban la nitidez o *"perfección"* de las imágenes; otros, la capacidad de captar la expresión infantil o femenina, los efectos de iluminación, los fondos despojados o elegantes, el procesado artesanal o incluso el tipo de montaje y la presencia de un sello o firma. Estas características se resumían en dos rasgos especialmente destacados en la publicidad de los estudios: obediencia a los dictados de la moda y carácter *"artístico"*.

La fotografía social estuvo muy influenciada por convenciones e innovaciones

provenientes de los campos de la moda y la publicidad. Estilos y cambios aparecidos en los retratos de personalidades famosas nacionales y extranjeras, o novedades adoptadas en otros países, fueron preferidos por el público. Así, por ejemplo, en 1958 se advertía a los fotógrafos que los *"colores naturales"* en las imágenes iban a comenzar a ser una exigencia en la fotografía de bodas. En un artículo de una revista especializada se explicaba: *"Estamos convencidos* [de] *que en muy breve plazo solamente se llamará al fotógrafo, para fotos de casamiento y cumpleaños, si este se compromete a sacar fotos en blanco y negro y en color. Así por lo menos ocurre ya en la mayoría de los países europeos y también en parte en países de la América del Sur"*. Luego de explicar las ventajas de contar con el asesoramiento de la casa importadora para el mejor provecho de las nuevas tecnologías, se recordaba al profesional: *"El que desee progresar debe trabajar de acuerdo a la época"*.[17]

Por otra parte, estos nuevos perfiles solían acercarse a las prácticas de la fotografía producida en circuitos artísticos. Se utilizaban recursos distintos para generar o acentuar efectos en las imágenes mediante, por ejemplo, retoques, manejo de iluminación y de revelado o fotomontajes, adoptando algunas técnicas que hasta entonces habían sido terreno de interés casi exclusivo de los aficionados. La mejora en las tecnologías y la manipulación de los resultados permitía, por ejemplo, personalizar las imágenes incorporando elementos como el suavizado de líneas, lo cual daba un carácter *"celestial"* a la representación y se usaba, especialmente, en las fotos de niños y mujeres. Nicolás Yarovoff, fotógrafo de origen ruso, ofrecía ese tipo de imágenes y atribuía sus resultados al carácter *"mágico"* de su lente.[18] El fotomontaje era utilizado por José María Silva, por ejemplo, para insertar nuevos fondos para sus retratos o para incluir miembros ausentes de un grupo familiar, mientras Luis Alberto Toja recurría a la superposición de imágenes como elemento compositivo característico del estilo de su estudio.[19]

Prueba de bienestar, medio de presencia

El retrato de estudio continuó siendo un medio para comunicarse con los seres queridos a la distancia. Los inmigrantes europeos que llegaron a Uruguay durante la primera mitad del siglo y los uruguayos que, especialmente a partir de los años cincuenta, abandonaron el medio rural para vivir en las ciudades, usaron el retrato como objeto de intercambio con familiares lejanos. Estas fotografías se usaban para mostrar (o aparentar) el bienestar de las personas, su posición social e incluso su espacio de actividad. En un cuento fechado en 1947 Felisberto Hernández describe con humor el montaje que podía representar la producción y el envío de un retrato: *"Resulta que él era débil y una tía rica que vivía en provincias le pedía que hiciera gimnasia. Ella lo había criado. Él le enviaba fotografías vestido en traje de deportes; pero nunca hacía otra cosa que leer"*. El retrato también era utilizado para paliar la ausencia. En una carta a su novio, Magdalena Gilmet escribía: *"Me alegro mucho que te hayan gustado los retratos, yo me siento más conforme al saber que los recibiste, pues me parece que ahora no estás tan solo"*.[20]

Este último uso, además, da cuenta del rol del retrato en el marco de los rituales de atracción, conocimiento y vínculo entre las parejas. El formato postal u otros más pequeños y económicos se utilizaban para hacer llegar la imagen propia como muestra de

ENLACES de la SEMANA

Foto FAIG

Srta. María Elena Fernández
Sr. Artigas Gil Martins

Srta. María C. Garrido
Sr. Telésforo Bernardo

Srta. Renée I. Estéves Cariaga
Sr. Pedro Berais

Srta. Irene Isilaggi
Sr. Julio Frank

Srta. Beba Barrios
Sr. Luis D'Argenio

5. Uno de los medios de circulación de retratos individuales y de boda fue la prensa periódica, que por lo general destinaba para ello secciones regulares como "Enlaces de la semana" en la revista *Mundo Uruguayo*.

6. Retrato de Alma dos Santos por el estudio Rex (Florida), 1942.

Los retratistas evitaban incluir elementos asociados a una moda efímera –como peinados o sombreros– cuando fotografiaban a las mujeres, ya que eso iba en contra del cometido principal de estas imágenes: mostrar la belleza y juventud de un modo atemporal, que pudiera permanecer siempre vigente.

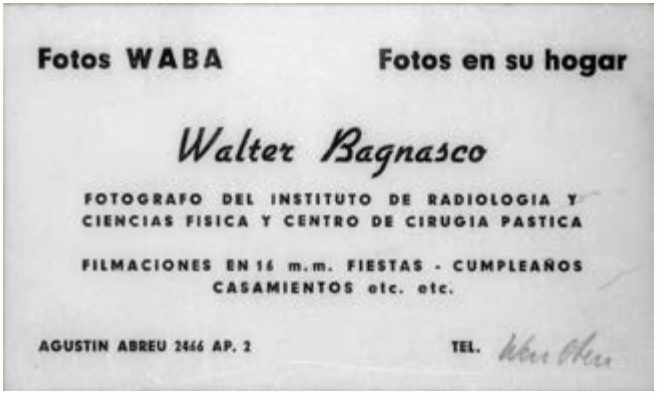
afecto. Si ya en el siglo XIX se entregaba a familiares y amigos, en el siglo XX se intensificó el intercambio entre pretendientes. A causa de ello los retratos femeninos se hicieron más comunes y demandados.[21]

Además de su uso privado, en las primeras décadas del siglo XX y por lo menos hasta la década de 1950, el retrato personal pasó a ocupar un lugar destacado en el ámbito público, a través de su inclusión en la prensa periódica ilustrada. Tanto en las publicidades de los estudios como en secciones de *"actualidad social"* y en los concursos para lectores, los retratos de niños y mujeres, principalmente, se mostraban al público como ejemplos de estatus o de belleza. Estas imágenes reflejaban la adaptación al medio local del modelo que las revistas ilustradas (uruguayas y extranjeras) construían sobre cómo debía ser una mujer moderna y bella; a su vez, convivían con retratos de artistas de teatro y cine de diversos orígenes.

Los nuevos gustos y modas no se limitaron a una clase social. La apariencia constituía –especialmente en el período de entreguerras– un modo de integración y ascenso social al que adherían mujeres de diversos estratos y orígenes, que adaptaban sus vestidos, sombreros y abanicos a los estilos despojados y modernos.[22] Sin embargo, a la hora de retratarse, quizás debido a la escasa frecuencia con que ello se hacía, las secciones femeninas de las revistas recomendaban no utilizar elementos asociados a una moda pasajera, pues en poco tiempo podían llegar a verse ridículos o anticuados. El retrato, como representación del cuerpo femenino, estaba pautado por la intención de permanecer vigente y ser atemporal, atesorar la belleza y la juventud.[23]

"Fotos de sumo arte en su propia casa"[24] Fotógrafos a domicilio

La proliferación de cámaras portátiles de calidad hizo posible, a inicios de la década de 1930, que los fotógrafos retratistas incorporaran de forma regular la labor itinerante en eventos o domicilios. Esta práctica diversificó los espacios y modos de trabajo de los fotógrafos profesionales. Muchas galerías contrataron empleados para que acudieran a los domicilios y, además, la demanda por este tipo de servicio fue un aliciente para que algunos profesionales comenzaran a trabajar únicamente de este modo, sin contar con instalaciones de estudio ni, en ocasiones, con un taller de revelado propio. En 1933 Foto Faig anunció el servicio de retratar en el hogar



7.

8.

Tarjetas de fotógrafos afiliados a AFPU. La fotografía a domicilio instaló una nueva práctica que permitió a muchos fotógrafos –entonces llamados, despectivamente, "socialeros"– trabajar por su cuenta sin necesariamente contar con un estudio o laboratorio propios.

como una novedad, para la cual había incorporado a un *"notable artista"*. En 1934 estudios como Martins, en Montevideo, atendían exclusivamente a domicilio.[25] No obstante, en general quienes se dedicaban a esta clase de trabajos eran personas nuevas en el oficio; los retratistas establecidos, para distinguirse de ellos, comenzaron a llamarlos –despectivamente– *"socialeros"*.

Esta situación también se daba en otros departamentos del país, donde a los estudios y fotógrafos a domicilio se sumaban los fotógrafos itinerantes, que permanecían temporalmente en ciudades y pueblos ofreciendo sus servicios. Para procesar sus copias recurrían a diversos métodos: algunos trasladaban con ellos el laboratorio, otros enviaban el material a un estudio en la capital o solicitaban los servicios de un tercero.[26]

Los fotógrafos "a domicilio" ofrecían acudir a casas, templos y salones para realizar tomas ocasionales o en oportunidad de eventos familiares y sociales. Los momentos que se consideraban dignos de un registro de este tipo eran las bodas y las reuniones numerosas en domicilios o comercios, como las despedidas o cumpleaños.[27] La realización del retrato de bodas en el *"rincón favorito de su hogar"*[28] tenía un sentido práctico, pues evitaba el traslado de la pareja, pero agregaba la posibilidad de registrar y mostrar las características de la vivienda, asociadas a un estatus social específico, y de distinguir esas imágenes de los estandarizados retratos de estudio.[29]

A fines de la década de 1940, con la generalización de la fotografía a domicilio y el uso del flash electrónico, fueron incorporándose las fotografías de la ceremonia, que hacían visibles a otras personas presentes en el evento, como los padrinos e invitados. A su vez, las fotos de la pareja comenzaron a mostrar –o a representar– cierta espontaneidad, en contraposición a la precisión elegante de los retratos estáticos montados, antes o después, en el estudio o domicilio. Estas fotografías empezaron a ser coleccionadas en álbumes armados especialmente por los fotógrafos, una costumbre que en las décadas siguientes expandió su público y alcanzó otro tipo de fiestas.

La salida del estudio facilitó también la ejecución de retratos de grupo (amigos, compañeros de trabajo o personas ligadas por otros lazos), que se popularizaron en

Fotógrafos ambulantes

EL DIA

Estampas Ciudadanas:

Ayer y Hoy de Montevideo

9. Suplemento dominical de *El Día*. Abril de 1979.

La expansión de la fotografía entre las décadas de 1930 y 1950 no estuvo basada únicamente en la producción de retratos de estudio. De acuerdo al registro de Actas de la Junta Económico Administrativa, ya en la década de 1910 abundaban los fotógrafos ambulantes, en plazas, parques y playas, ofreciendo tomar retratos *"junto a las mejores vistas de la ciudad"*. Esta práctica se expandió en las décadas siguientes, ubicándose retratistas en otros lugares de paseo como confiterías o cafés, donde montaban un pequeño taller para revelar y preparar las copias.

La fotografía *"minutera"*, llamada así por realizarse las copias de forma instantánea y entregarlas al cliente *"al minuto"*, fue una práctica común en los espacios públicos de Montevideo y otros lugares del país durante décadas. Consistía en una práctica artesanal que incluía, además de la toma, la entrega de la copia en papel, para lo cual se usaba un laboratorio ubicado en el interior de la cámara, que en ocasiones no era más que un cajón de madera convenientemente adaptado.

Hacia fines de los años setenta la práctica de la fotografía minutera estaba en declive, pero los proveedores de materiales recordaban una época de auge en la que Montevideo tenía más de cien profesionales en ese ramo. De acuerdo al testimonio de Máximo Alé, un fotógrafo dedicado a esta tarea, en los años cincuenta *"había fotógrafos en todas las plazas"*. En muchos casos quienes adoptaron el oficio no tenían conocimientos previos de fotografía; lo elegían como una oportunidad de trabajo para la cual no era necesario más que la transmisión de ciertos rudimentos por parte de otro fotógrafo.

El uso que el público daba a sus servicios variaba entre la curiosidad ocasional, el registro de una visita turística a la ciudad, el ritual romántico de un paseo de pareja y la generación de retratos para enviar a familiares lejanos. Niños que lucían *"su nuevecita vestimenta escolar, para 'sacarse' y enviar la foto a una hermana, que estudia en Buenos Aires"*, o un muchacho *"que era de Young. y que estaba en Montevideo atendiéndose en el Banco de Seguros"* se describían dentro de su público en una nota de prensa acerca del oficio.

Su bajo costo los convertía en una posibilidad más accesible de obtener retratos para los sectores populares. De acuerdo a una crónica publicada en la revista *Mundo Uruguayo* en 1953, entre los talentos destacables de estos retratistas se hallaban *"portentosas hazañas"*, como *"componer en una placa de 8 x 12 toda una familia campesina"*.

A partir de la década de 1960, otra de las tecnologías utilizada por los fotógrafos ambulantes fue la de las diapositivas con visor individual. Esta técnica permitió una divulgación de las imágenes color entre el público general, por medio de objetos de pequeño tamaño que, pese a su sencillez, en muchos casos se atesoraban como joyas. En la década de 1980 se sumaron las impresiones instantáneas Polaroid, pero a medida que la posesión de cámaras se popularizó, el oficio de fotógrafo ambulante quedó reducido a algunos ejemplos aislados.

[Alfredo Mario Ferreiro, "El misterioso asunto de la fotografía callejera", *Mundo Uruguayo*, 22 de enero de 1953, p. 16; "Van quedando pocos fotógrafos de plaza", *El Día Dominical*, 15 de abril de 1979, s/p].

10. Cámara minutera que perteneció al fotógrafo ambulante Máximo Alé.

11. *Mundo Uruguayo*. Julio de 1935.

12. Suplemento dominical de *El Día*. Abril de 1979.

13. 28 de mayo de 1972. Fotografía de Mario Benabbi.

14. *Casamiento familia Albano*. Noviembre de 1962. Fotografía de Mario Benabbi.

ocasión de fiestas y despedidas. La posesión de estos retratos atestiguaba una pertenencia social, a la vez que suministraba un recuerdo de las personas presentes. Su uso se hizo corriente en la década de 1940.

En la década de 1950 la presencia del fotógrafo comenzó a generalizarse en las celebraciones más sencillas y en las más ritualizadas: las religiosas (bautismos, primera comunión, bodas, benei mtizvá) los matrimonios civiles y los cumpleaños, especialmente en aquellos considerados hitos en la trayectoria vital, como el primer año de los bebés o el decimoquinto de las mujeres. La composición de estas imágenes estaba fuertemente pautada por la moda y tendía a utilizar convencionalismos que hacían que las tomas se parecieran entre sí; por ejemplo, en el ambiente de la casa elegido, se reiteraba el uso de espejos y otros retratos familiares, la ubicación y pose del homenajeado o el momento del festejo que se registraba.

Los fotógrafos a domicilio fueron los responsables de una expansión de la fotografía como registro de la vida familiar y social para sectores que hasta entonces no habían podido acceder a una cámara doméstica. Retratos y escenas hogareñas festivas fueron objeto del trabajo de estos fotógrafos. Las imágenes 13, 14 y 15 pertenecen al archivo de Mario Benabbi, quien desarrolló esta tarea en Montevideo entre 1960 y 2006.

15. *Navidad en la casa de la familia Chiache*. Diciembre de 1977.

Una incipiente industria fotográfica uruguaya

De acuerdo al cálculo de los importadores de productos fotográficos, en 1954 se revelaron, en Uruguay, unos cuatro millones de copias. Para amplios sectores sociales la fotografía había pasado a ser una práctica generalizada, asociada al ocio y al entretenimiento y la construcción de la identidad familiar.[30]

En el marco de la escasez de productos industrializados que se produjo en la segunda posguerra mundial y de las políticas de estímulo a la industria nacional impulsadas por el Estado en las décadas de 1940 y 1950 –que incentivaban fiscalmente los emprendimientos que sustituyeran la importación de productos de consumo–, en Montevideo se creó Industrias Fotográficas del Plata, una fábrica de papel fotográfico cuyos primeros productos circularon con la marca Charrúa. La iniciativa surgió de un grupo encabezado por el químico Alberto García Capurro, quien comenzó emulsionando artesanalmente las hojas de a una. En los años cincuenta la fábrica se ubicaba en un sótano de la avenida Agraciada y contaba con cuatro operarios y una sola máquina emulsionadora. Debido al alto costo de la importación de plata, obtenía el metal necesario para las emulsiones de la fundición de cubertería usada. En sus catálogos ofrecía diecinueve variedades de papel, que debían competir con las más de cinco mil que ofrecían las marcas extranjeras.[31]

Proteccionismo industrial y reclamo de los fotógrafos

La empresa Cabrera Viera, García Capurro y cía., productora del papel fotográfico Charrúa, solicitó en agosto de 1950 al Ministerio de Hacienda la inclusión de sus productos entre los de industria nacional que serían protegidos de la competencia externa, lo cual implicaba trabas o incluso prohibición de importar papeles extranjeros.

Ante esta solicitud hubo inmediatos reclamos. Los importadores de papeles fabricados por las grandes compañías estadounidenses y europeas planteaban que la industria nacional era sólo *"un taller en formación"*, con un capital pequeño y capacidad de producción reducida, incapaz de satisfacer los gustos y necesidades del consumo nacional.

Para evaluar el reclamo, el Ministerio de Hacienda nombró una Comisión Técnica de estudio del Papel Fotográfico Nacional, integrada por representantes de los productores, de la División Fotocinematográfica del Ministerio de Instrucción Pública y de la División Aeronáutica Militar, con el cometido de preparar y realizar las pruebas necesarias para determinar las aptitudes del papel Charrúa. Si bien su informe fue favorable a la comercialización del producto, debió omitir algunas pruebas por impracticables y advirtió ciertos problemas como *"manchas o estrías que quitan uniformidad a los tonos"*. El delegado de los importadores de papeles fotográficos, Eduardo Llerena, rechazó el contenido del informe argumentando que las pruebas eran insuficientes y que se habían hecho con papeles producidos especialmente con el fin de superarlas.

En 1954 la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay realizó una encuesta entre usuarios de papel Charrúa para que *"en una forma objetiva"* describieran su experiencia con el material. También solicitó a otras entidades estatales, como la Sección Fotocinematografía de la Intendencia de Montevideo, la Policía y la Universidad del Trabajo, así como al Foto Club Uruguayo, que emitieran sus opiniones. Los resultados de la encuesta y las consultas demostraban un firme descontento con el papel.

Más allá de algunas experiencias de aficionados que lo habían considerado *"regular"* en su calidad, los estudios y laboratorios habituados a volúmenes de trabajo mayores señalaban que, incluso dentro de una misma partida, el comportamiento del papel era impredecible. El informe de Colorfoto S. A. decía: *"Es como si quisiera dibujar con un lápiz grueso de carpintero un dibujo que requiere trazos delgados y delicados como los hechos por el más fino lápiz de dibujo. Es sencillamente imposible"*.

La misma reivindicación la estaba haciendo en Argentina la Asociación de Fotógrafos Profesionales Establecidos, que reclamaban que se les permitiera importar *"para determinados trabajos"* materiales de los que no podía proveerlos la industria nacional, también protegida, pese a que el volumen de producción de las principales cuatro fábricas de materiales fotosensibles era mucho mayor al producido en Uruguay.

[Proyecto de nota de los importadores de productos fotográficos al Presidente de la Cámara Nacional de Comercio, Sr. José Brunet, 22 de julio de 1954; Informe de la Comisión Técnica de Estudio del Papel Fotográfico Nacional dirigido al Ministro de Industrias y Trabajo, Sr. Héctor Grauert, 29 de diciembre de 1952, pp. 7-12; Informe de Colorfoto S. A. para AFPU sobre papel Charrúa, 12 de agosto de 1954; Acta de la segunda reunión celebrada entre representantes de la Cámara de Fabricantes de Materiales Fotográficos Sensibles, usuarios, importadores y funcionarios de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Presidencia de la Nación [Argentina] y de la Dirección General de la Industria Manufacturera del Ministerio de Industrias y Comercio de la Nación, efectuada el día 30 de junio de 1954, p. 2. Archivo de la AFPU].

El éxito en ventas de la marca se debió principalmente al apoyo brindado por el Estado, que limitaba la importación de papel extranjero. Sin embargo, la mala calidad del papel Charrúa y lo imprevisible de sus resultados hicieron que los fotógrafos profesionales, unidos a los comerciantes importadores, reclamaran al gobierno un cambio de política. Los fotógrafos argumentaban que si los papeles fallaban se perdía, además del papel, el tiempo de trabajo de laboratorio invertido en producir las copias. Teniendo en cuenta los elevados volúmenes de fotografías demandados por el público, trabajar con papel Charrúa les resultaba inviable.[32]

La misma empresa desarrolló en los años siguientes el papel de contacto Memphis y luego el papel Talbot. Este último logró alcanzar niveles de calidad e incluso se exportó a Brasil, Chile, Perú, Nigeria y Estados Unidos. La fábrica alcanzó los sesenta operarios de planta y llegó a proyectar una sucursal en Chile en 1973, que no pudo concretarse. Produjo, además de papel blanco y negro, película para radiografías, máquinas fotocopiadoras y papel resinado (RC), experiencias que resultaban novedosas en América Latina.[33]

Desde mediados de siglo hubo fábricas de productos fotográficos en otros países sudamericanos, como Fabricación Industrial Fotográfica Argentina (FIFA), que en 1964 estableció en Uruguay una sucursal para envasado y distribución de sus productos.[34] Hacia fines de la década de 1980, la expansión del uso de materiales color (de producción mucho más compleja) y la suspensión de políticas de protección industrial hicieron que estos establecimientos debieran cerrar definitivamente.

16. Fotografía promocional de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay. La AFPU se conformó como una asociación de estudios, con el afán de defender el oficio tradicional del fotógrafo retratista ante el surgimiento de los "nuevos fotógrafos", sin estudio ni laboratorio propios.

"Están mejor atendidos los mejor organizados"
La creación de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay

Hacia 1950, la proliferación de cámaras automáticas modificó el estatus de los fotógrafos. Si hasta ese momento el oficio requería un conocimiento técnico especializado y el capital necesario para poder montar un laboratorio propio, ahora cualquier persona que tuviera una cámara podía desempeñarse como "fotógrafo social", ya fuera a tiempo completo o como fuente de ingreso complementaria. Abundaron los casos de quienes trabajaron en la informalidad, ya fuera porque registrarse ante el Estado representaba un alto costo o porque la fotografía no era su ocupación principal. Los comercios formales observaron este tipo de oferta como una amenaza e idearon diversas campañas para desestimular que el público la contratara. Esas campañas

17. Cena de camaradería de miembros de la AFPU. Año 1955.

La AFPU organizaba eventos y exposiciones, entre ellos la cena de camaradería anual, mediante la cual se pretendía incentivar el intercambio y la confraternización de los socios.

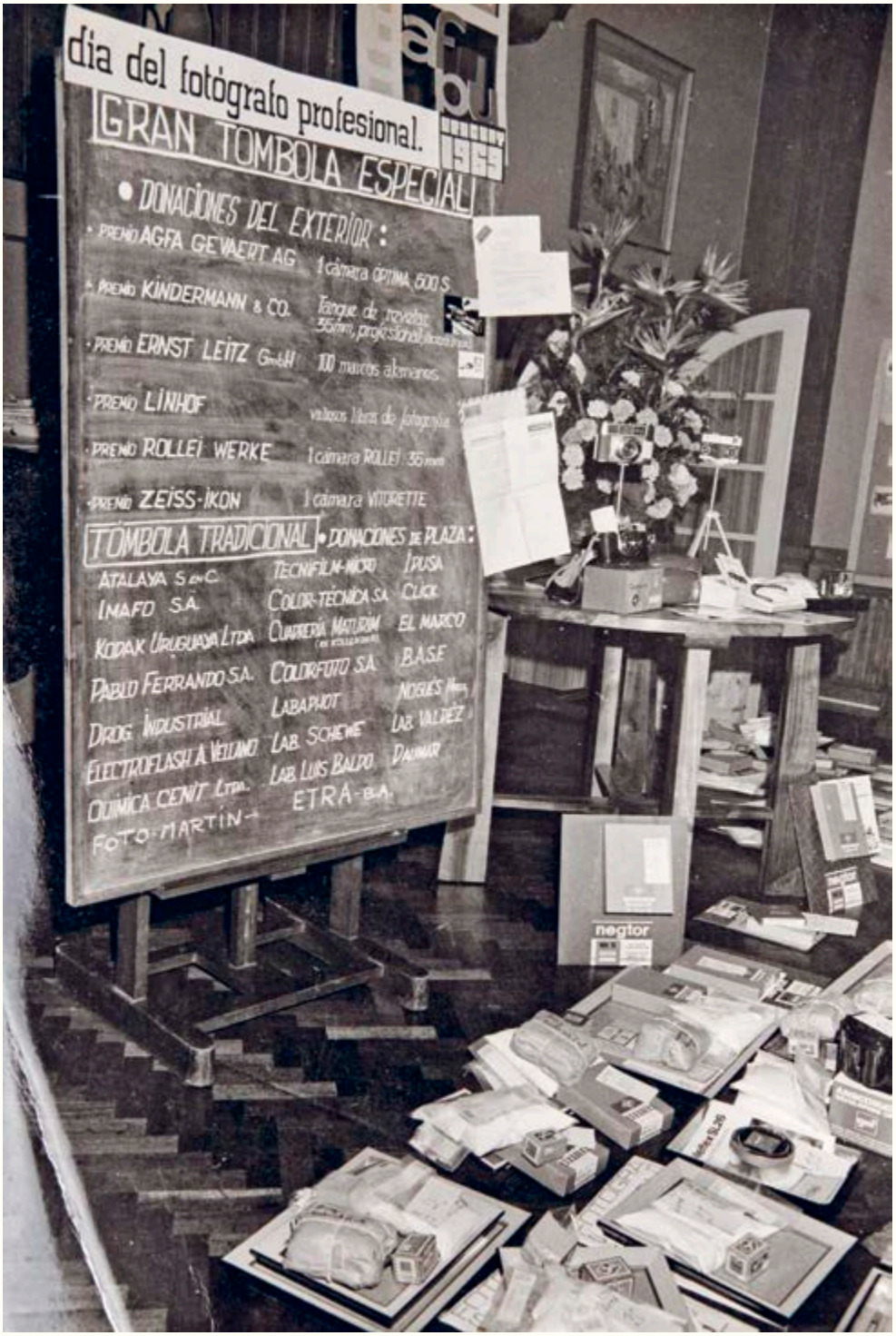
asociaban a los fotógrafos informales con los repetidos casos de estafa llevados a cabo por personas que cobraban trabajos y no entregaban las fotografías a sus clientes. La lucha por la legitimidad de los estudios establecidos se canalizó a través de la conformación de una asociación gremial que buscaba representar a *"todos los fotógrafos honestos y que realmente, VIVEN DE LA FOTOGRAFÍA"*.[35]

Como su nombre lo indica, la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay (AFPU) agrupó a empresas y personas que tomaban y vendían fotografías en carácter de "profesionales". Dado que no existía ningún organismo de formación que pudiera acreditar oficialmente conocimientos técnicos en esta área, la asamblea general de socios o la comisión directiva eran las encargadas de definir quiénes entraban en esta categoría.[36] Para formar parte de la asociación, la fotografía debía ser la *"principal fuente de recursos"* del socio, entendiéndose por fotografía *"el acto de retratar personas o cosas mediante el uso de una cámara fotográfica y siempre que dicho acto* [fuese] *respaldado por la tenencia de la patente de giro que lo habilit*[ara] *comercialmente"*. Esta definición dejaba fuera explícitamente, en primer lugar, a los empleados de las casas de fotografía. Por otra parte, se excluía a muchos "nuevos" fotógrafos que se dedicaban a la fotografía social de forma zafral. De esa forma, la AFPU se constituyó principalmente como un agrupamiento de comercios más que de individuos aislados.

La asamblea fundacional de la AFPU se celebró el 15 de enero de 1954 en el local del Foto Club Uruguayo, que se ubicaba en la avenida 18 de Julio 920.[37] Asistieron cuarenta y siete personas de treinta y siete establecimientos, seis de las cuales provenían del interior; a ellos se sumó la adhesión de treinta y dos establecimientos por telegrama (doce de Montevideo y veinte del interior). Las nuevas adhesiones fueron constantes durante los primeros meses de funcionamiento de la asociación.[38]

Los principales motivos que llevaron a los fotógrafos profesionales a asociarse fueron las trabas a la importación de material fotográfico y los laudos de los consejos de salarios, así como la necesidad de legitimar el oficio en el contexto desafiante que implicaba la expansión de la fotografía doméstica. Sumando a ello un sentido conmemorativo de la profesión, el día de asunción de los miembros de la primera comisión directiva (22 de setiembre) se proclamó "Día del Fotógrafo Profesional".

La principal medida para combatir la competencia creciente de fotógrafos *"improvisados"* fue la creación de un carné profesional que acreditara la seriedad del portador.[39] La AFPU identificaba el ejercicio informal de la profesión con la expansión de nuevas



18. Premios de la tómbola organizada en el marco de la celebración del Día del Fotógrafo Profesional. Montevideo. Setiembre de 1969.

prácticas de trabajo, al punto tal que recurrir a los servicios de una casa de revelado comenzó a volverse sinónimo de falta de profesionalismo. *"Salvo contadas y reconocidas excepciones"*, no se otorgaba el carné de fotógrafo profesional a *"aquellos fotógrafos que envíen a hacer sus trabajos a un laboratorio comercial"*. En esos casos se exigía la aprobación unánime de la comisión directiva que, en caso de dudas, podía exigir al solicitante que rindiera un examen de idoneidad.

Desde sus inicios la AFPU estableció relaciones con empresas importadoras y asociaciones profesionales de otros países. Además de organizar instancias de camaradería, como la celebración anual del Día del Fotógrafo, fue responsable por la publicación de la revista *Reflejos* (editada en varias épocas entre 1955 y 1984), resultado del interés de los socios por contar con un medio de comunicación propio que diera difusión a los asuntos locales de interés y a las novedades técnicas internacionales. A partir de 1956 la asociación se hizo cargo, en forma conjunta con su par argentina, de la organización del *Salón Rioplatense del Retrato*, una muestra y concurso anual que premiaba la *"profesionalidad"* y la originalidad en trabajos de retratistas argentinos y uruguayos, incentivando el intercambio entre sus miembros y la incorporación de nuevos recursos y estilos al trabajo profesional.

"Seguramente usted necesita una cámara".[40] La irrupción de la fotografía doméstica

A fines del siglo XIX las grandes industrias de producción de materiales fotográficos comenzaron a implementar una estrategia destinada a asegurar el crecimiento estable de su actividad: en lugar de suministrar únicamente placas de vidrio o rollos de película para las cámaras destinadas a especialistas, comenzaron a fabricar cámaras más baratas y sencillas que contribuyeran a ampliar el universo de usuarios de la fotografía.[41]

El público formado a partir de la extensión de estas prácticas comerciales se diferenció del aficionado típico del siglo XIX. Por lo menos hasta la década de 1920, el concepto de "aficionado" refería a personas que contaban con el conocimiento técnico necesario para practicar la fotografía como un entretenimiento pero de modo autónomo y creativo: eran capaces, en general, de revelar sus propios negativos y de realizar copias e incluso se preocupaban por la búsqueda de cierta estética artística. Los nuevos aficionados o "fotógrafos domésticos", surgidos de la popularización de las cámaras automáticas, dependían de los automatismos de sus aparatos y sólo contaban con el mínimo conocimiento necesario para hacerlos funcionar, ya que su principal interés no consistía en la creación de imágenes artísticas sino en el registro de personas y eventos en general relacionados con su entorno cercano.[42]

Estos nuevos usuarios no se integraron a los espacios y prácticas de los fotoclubistas, quienes usualmente los vieron con recelo e incluso trataron de distinguirse de ellos. En 1930 el activo fotógrafo aficionado Augusto Turenne[43], bajo su seudónimo *"Viejo Amateur"*, se refirió a ellos cuando señaló lo común que se había vuelto, en el público uruguayo, la compra de una cámara sin contar con el mínimo conocimiento acerca de su uso. Para Turenne, la mayoría de la gente que llevaba sus negativos a las casas de revelado *"no sabe de la misa la media y saca fotografías con la puntería y el acierto que lo haría un ciego a quien se confiara una ametralladora"*.[44]

En Europa y Estados Unidos este tipo de usuarios creció rápidamente a inicios de siglo y ya representaba un buen número en el período de entreguerras. En Uruguay, la publicidad de cámaras automáticas revela una oferta variada y numerosa en la década de 1920, pero su expansión más allá de algunos ejemplos provenientes de las clases acomodadas ocurrió en la década de 1930 y –más notoriamente– a partir de la década de 1940. Esto se enmarcó en un momento de crecimiento económico protagonizado por cierto desarrollo industrial desde mediados de los años treinta –interrumpido por la guerra y después retomado–, y una redistribución de ingresos que alcanzó, especialmente desde mediados de los cuarenta, a los sectores populares urbanos y aumentó, en general, el poder adquisitivo y la capacidad de consumo de la población uruguaya.[45]

Las cámaras fotográficas se incluyeron en una serie de nuevos artefactos de uso doméstico dirigidos a las clases medias, que se promocionaban como signos de confort y modernidad. Se vendían junto a heladeras, radios, cocinas y calefactores, entre otros objetos que llegaban a cubrir necesidades desconocidas o desatendidas hasta entonces. Los avisos publicitarios (que presentaban a las cámaras como *"elegantes"*, *"prácticas"* y *"económicas"*) generalmente estaban dirigidos a las mujeres, en tanto eran el centro de aquello que la fotografía doméstica prometía resguardar: la vida hogareña.[46]

Ya en la década de 1920 los avisos distinguían a las cámaras en función de sus diferentes públicos: además de los *"modelos populares"* –expresión con la que se referían a las cámaras de cajón o infantiles–, las tiendas ofrecían modelos *"plegadizos"* con lentes más luminosos y precisos para artistas, o cámaras para *"estudiantes"* o principiantes. Las publicidades mostraban a la fotografía como una nueva *"necesidad"*, que estaba al alcance de *"todos los bolsillos"*. En efecto, en 1939 aparecían avisos en la prensa promocionando cámaras de aficionados con un valor

19. Muchas de las publicidades de cámaras automáticas estaban dirigidas a las mujeres, a quienes se asociaba al ámbito doméstico, así como a la preservación de la memoria familiar.

20. La fotografía doméstica prometía a sus usuarios ser el soporte de la memoria imperecedera del grupo familiar.

equivalente a menos de una décima parte del sueldo promedio de un obrero. Si bien el valor del costo de vida en ese momento hacía aún prohibitiva su adquisición a los miembros de este sector, la oferta de aparatos de bajo costo buscaba expandir la práctica entre las clases populares.[47] Paralelamente, esos negocios también promocionaban otras cámaras, hasta cien veces más caras.[48]

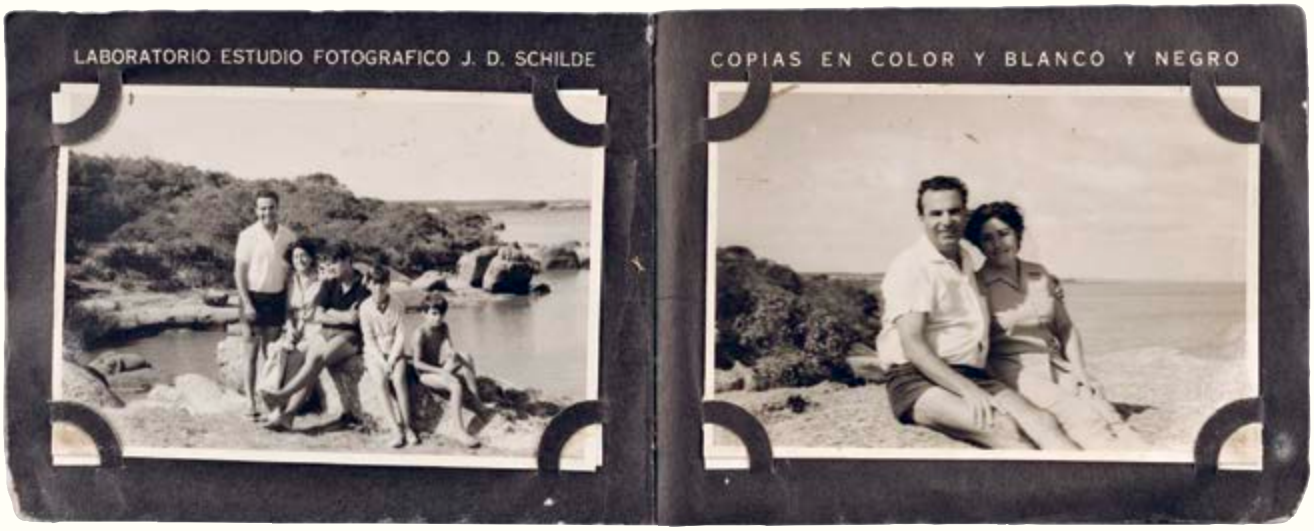
"Si la memoria falla, la Kodak recuerda".[49]
De entretenimiento a fuente de memoria

A fines del siglo XIX la publicidad de cámaras de aficionados comenzó dirigiéndose a los niños como público objetivo. En los años treinta del siglo XX ese tipo de estrategias continuaba, añadiendo más ventajas a la sencillez de las cámaras: *"Millares de padres han iniciado a sus hijos en el ameno e instructivo arte de la fotografía con esta hermosa cámara Kodak, tan fácil de manejar, tan práctica y precisa"*.[50] Kodak también ofrecía facilidades y ofertas, como el revelado gratuito de sus primeros rollos y la disponibilidad de *"señoritas especializadas* [que] *enseñarán a sus niños el manejo de las cámaras"*.[51]

En una época en la que el tiempo libre de los niños no se abandonaba a su capricho sino que se aprovechaba cuidadosamente como espacio de disciplinamiento del cuerpo, el intelecto y la moral, la fotografía se promocionaba como una actividad que permitiría formarlos en una actividad útil y alejarlos del ocio: *"El niño que obtiene fotografías disciplina su espíritu para las grandes empresas de la ciencia"*.[52] Desde este punto de vista, la fotografía no se presentaba como medio de expresión o canal para la imaginación, que se veían como fuente de vicios o peligros.

A partir de la década de 1930, la idea principal de la publicidad de cámaras fue que la fotografía era una herramienta para generar recuerdos. Más que un entretenimiento, la práctica debía instalarse como un asistente de la memoria. Los avisos ofrecían explícitamente cámaras cuyas fotografías *"No permiten olvidar"*. A diferencia de la memoria humana, el registro fotográfico sería infalible: *"Si la memoria falla, la Kodak recuerda"*.[53]

También se destacaba el carácter doméstico de la fotografía. La publicidad mostraba habitualmente amas de casa operando las cámaras. Ellas eran las encargadas de conservar la memoria familiar, generando *"recuerdos imperecederos"* de *"todos los incidentes agradables de la vida cotidiana"*.[54] De acuerdo a un aviso publicitario aparecido en 1941, documentar el presente constituía el modo de asegurar a la familia un pasado que evocar en el futuro, un relato familiar que daría cohesión al grupo.[55]



21. Las fotografías de viajes y paseos retrataban momentos que las familias querían recordar.

Los eslóganes trasladaban la decisión de adquirir una cámara del terreno de la voluntad al del deber.[56] Los *"asuntos pocos comunes y acontecimientos trascendentales"* (viajes y excursiones familiares) debían *"perpetuarse en forma de fotografías"*, pero también la vida cotidiana y aquello que a primera vista no parecía destacarse, ya que *"los años* [harían] *más interesantes y apreciadas"* las fotografías que en el presente se consideraran poco importantes. Las temáticas que ya habían sido de interés para los primeros aficionados, como los viajes o los entornos familiares, eran ahora objeto de registro por parte de un público más amplio, que accedía a una cámara a medida que, además, conquistaba su derecho al ocio y al confort.

La proliferación de cámaras para aficionados hizo más común el registro de reuniones y eventos en exteriores, viajes y situaciones cotidianas. Si bien las imágenes "domésticas" muchas veces intentaban imitar los modelos visuales producidos en los estudios, también comenzaron a introducir curiosidades y escenas de cierta comicidad, así como gestos y perspectivas más espontáneos. De todas formas, durante la primera mitad del siglo XX, las limitaciones técnicas de las cámaras conspiraban contra algunos fines de la fotografía doméstica, como el registro del interior del hogares.[57] Un manual de la cámara brownie six-20, de la década de 1940, explicaba al usuario las condiciones para utilizar el aparato: si bien su uso en exteriores era óptimo, en especial en días luminosos, desde una hora o dos después de salir el sol hasta una hora o dos antes del atardecer, en caso de hacerlo en interiores debía estar apoyado en una superficie firme y mantener el obturador abierto, manualmente, durante cinco a diez segundos.[58] Esto explica que durante la primera mitad del siglo XX la gran mayoría de las fotografías domésticas fueran diurnas y tomadas en exteriores. La llegada del flash electrónico, en la década de los cincuenta, permitió subsanar este problema. Los avisos

22. La búsqueda de la espontaneidad en la fotografía doméstica, que comenzó a darse especialmente en el registro de los niños, se retrataba con ironía en la prensa humorística.

publicitarios destacaban que, gracias a esa novedad tecnológica, las personas podrían fotografiar el interior de sus casas, donde sucedían la mayoría de los eventos cotidianos.[59]

En 1953, la expansión de la práctica doméstica había sido tal que existían en el país unos sesenta laboratorios de revelado, la mayoría en Montevideo, con cerca de quinientos obreros calificados, técnicos y dirigentes. Este número crecería en las décadas siguientes.[60]

Los usuarios de la fotografía doméstica no accedían, en general, a instancias específicas de formación. Aprendían a manejar la cámara leyendo los manuales o mediante el consejo de amigos o familiares más experimentados. Si bien en cierta medida esto los resguardaba contra las rigurosas normas estéticas que se divulgaban entre los aficionados con pretensiones artísticas[61], de todas formas sus imágenes se hallaban en gran medida codificadas por ciertas convenciones sociales acerca de lo que se consideraba agradable o correcto de ver. La fotografía y el cine familiares solían presentar una versión del mundo y de la vida familiar optimista y orgullosa, que omitía los momentos traumáticos y dolorosos.[62] Más que la creatividad de sus imágenes, se elogiaba en el fotógrafo doméstico la capacidad de "hacer bien" las fotografías, para lo cual debía observar ciertas reglas implícitas relacionados con las normas sociales y modas estéticas imperantes. La fotografía se incorporaba a la parafernalia de artefactos culturales sobre los que se construía la identidad de las familias y, a la vez, contribuía al afianzamiento del orden social establecido.

Las copias, regularmente realizadas en formatos pequeños debido al alto costo del papel, se reunían frecuentemente en álbumes familiares de "gran formato", junto a retratos de estudio y otras imágenes u objetos. El orden de las imágenes en un álbum no solía obedecer necesariamente a un criterio cronológico, sino más bien a la jerarquización de ciertos momentos y personas significativos de acuerdo al relato de la memoria del grupo familiar.

La representación de los niños

23. Graciela Guglielmone y Sergio d'Oliveira. Año 1955.

24. Cristina, Ana y Javier von Sanden. Año 1985.

Al igual que en otros lugares del mundo, el centro de atención de los retratos familiares varió en Uruguay a lo largo del tiempo. Los retratos de familia de inicios del siglo XX se organizaban en torno a las figuras mayores, como padres de familia o abuelos. Hacia mediados de siglo ganaron centralidad las mujeres y los niños y hacia 1970 estos ùltimos pasaron a protagonizar la mayor parte de las fotografías familiares.

Este cambio se enmarca en una paulatina transformación en la composición de las familias y el vínculo con los niños, iniciada a comienzos del siglo XX. Se conformó un nuevo modelo demográfico a partir de la supervivencia de los hijos más allá de la infancia, la formación de familias con menos descendencia y el estrechamiento resultante de las relaciones entre padres e hijos desde etapas más tempranas. La afectividad y el amor filial pasaron a ocupar un lugar importante en la vida familiar y los niños comenzaron a ser tenidos en cuenta como grupo específico, con ciertas necesidades y gustos propios de su edad. Creció entonces la inquietud por los retratos infantiles desde las etapas más tempranas de la infancia.

Juguetes y otros elementos del mundo infantil comenzaron a utilizarse como ambientación en los estudios desde finales del siglo XIX. En la primera mitad del siglo XX se utilizaron también los disfraces como parte de la representación de los niños. Estudios como Foto Faig promocionaban sus retratos infantiles organizando anualmente un concurso de disfraces durante la temporada de Carnaval.

Si bien ya desde 1880 se promocionaba la capacidad de la fotografía de retratar *"niños inquietos"*, sus imágenes demoraron varias décadas en reflejar una expresión espontánea. Una vez conquistada la capacidad técnica de *"congelar el movimiento"*, los retratistas explotaron la gracia infantil ofreciendo incluso composiciones que combinaban distintas imágenes del mismo niño en sus diversas facetas. Estos *"estudios de expresión"* se utilizaron por décadas, imprimiéndose como *"murales"* en gran formato.

La popularización de las cámaras domésticas permitió la aparición de nuevas imágenes del mundo infantil. Junto con los retratos de grupo y los registros de paseos, las imágenes de niños son la temática más frecuente entre las tomas de fotógrafos domésticos en sus primeras décadas. Por otra parte, las cámaras portátiles hicieron posible registrar espacios y momentos de juego desde una perspectiva cercana (incluso desde la altura del niño), con la espontaneidad del ámbito familiar.

25. Álbum familiar sin datos, Maldonado. Década de 1950.

El álbum de gran formato permitía a la familia reunir imágenes de diversos tamaños y de distintos momentos, y en ocasiones incluir otro tipo de objetos que remoraban la historia del grupo familiar.

26. Local de la Casa Pablo Ferrando en el Paso Molino (Montevideo) en noviembre de 1966.

Las casas de revelado se expandieron rápidamente en los distintos barrios de la capital y en el interior del país. En algunos casos combinaban este servicio con la venta de cámaras u otros productos de óptica o bazar.

"Oprima el disparador y deje de ser aficionado"[63]

Novedades de las décadas de 1960 a 1980

A fines de los años cincuenta comenzó a incentivarse el uso del color, a través del establecimiento de laboratorios autorizados en cada país. La aparición de nuevos modelos de cámara, como la Kodak Instamatic en 1963 y la del flash a nivel doméstico, facilitó esta incorporación. En el mismo año se presentó la tecnología de revelado instantáneo color de Polaroid. En Uruguay, sin embargo, estos productos se expandieron lentamente.

Más allá de anteriores ejemplos aislados, a fines de la década de 1960 se popularizó el uso de diapositivas cromogénicas a nivel doméstico. También, aunque a un ritmo menor, las copias color en papel. Junto con la novedad de la reproducción color, las diapositivas permitieron observar en grandes dimensiones las imágenes proyectadas con ayuda de un proyector sencillo. Su uso se mantuvo durante una década, hasta que el abaratamiento de las copias color en papel trasladó la preferencia del público hacia esta nueva técnica.

En la década de 1970, la producción y distribución de películas y papeles fotosensibles se transformaron a nivel mundial. La concentración de las grandes firmas y la estandarización de los procesos de tratamiento abarataron el revelado a color. En consecuencia, el consumo de película en blanco y negro se redujo de ochenta millones de rollos en 1970 a sólo treinta millones en 1980. La elección, por parte del público, entre un proceso y otro estuvo más determinada por decisiones estéticas que por su calidad o costo.[64] En Uruguay, este cambio se produjo de forma simultánea. Hacia 1979, la fotografía a color resultaba accesible a los usuarios domésticos y muchos profesionales la habían adoptado, especialmente los dedicados a la fotografía social.[65]

Las familias comenzaron a consumir nuevos tipos de fotografías. Por ejemplo, los murales de gran formato, que adornaban los hogares y se sumaron a las fotografías más pequeñas que desde décadas anteriores adornaban los escritorios y paredes.[66] Estas copias incluían un montaje novedoso –muchas veces sin marco– y solían reservarse para los retratos infantiles, que constituían el centro del orgullo familiar.

También por esos años las campañas publicitarias acentuaron la idea de la cámara fotográfica como objeto de consumo familiar indispensable: *"Fotografíe la vida o quédese sin pasado. Un llanto, un paso, una caída. Un rostro que nos sonríe. Una vieja iglesia.*

Cine familiar

En Uruguay los aparatos de *"cine para el hogar"* se promocionaban desde inicios del siglo XX. Sin embargo, por entonces la filmación solía estar a cargo de operadores contratados. Una de las primeras experiencias de ese tipo fue la de Matilde Artagaveytia, que en 1916 hizo filmar el episodio en que reunió a todos sus descendientes para un retrato. Un total de ciento cincuenta personas acudieron al evento y fueron filmadas mientras posaban.

Aunque ya en los inicios del cine hay ejemplos de registro de escenas domésticas, se suele identificar el surgimiento del cine familiar y amateur en torno a la aparición en el mercado del formato 16mm de Kodak, en el año 1923. Se trató del soporte utilizado para las primeras emulsiones reversibles de color, que simplificaban el proceso de revelado de imágenes, eliminando el sistema tradicional de negativo/positivo.

La promoción de estas cámaras apuntó al público que ya había ganado la fotografía familiar. En los años treinta los comercios ofrecían aparatos de cine para aficionados destinados específicamente al público familiar: *"¿Existe algo más precioso en el mundo que un niño en la tierna edad de su infancia? ¡Qué lástima no poder conservarlo así siempre! Los años corren y pronto será un hombre. Pero las películas tomadas a tiempo conservarán para siempre el grato recuerdo del pasado. Los padres mismos pueden 'filmar' con Kodacolor una historia gráfica de sus hijos. Y más adelante, en la pantalla casera volverán a aparecer en colores naturales los niños, ya hombres, en todas sus sonrisas, en todos sus gestos y travesuras encantadoras"*.

Los primeros registros cinematográficos *"caseros"* en Uruguay que se conservan corresponden a actividades sociales más amplias que las de una familia nuclear. Picnics en el prado, celebraciones en sociedades de inmigrantes, entre otros asuntos, muestran una apropiación del medio para documentar aspectos de la vida social y no únicamente familiar.

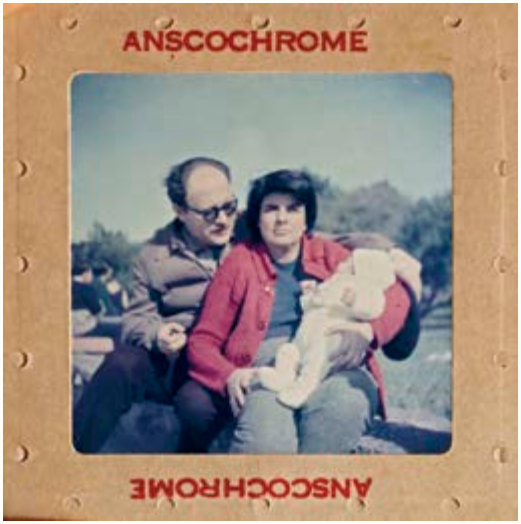
En Uruguay, a mediados del siglo XX, una cámara de filmación podía ser adquirida por una familia de clase media alta; su expansión a otros sectores sociales fue mucho más lenta que la de las cámaras fotográficas. El padre de familia, que era quien en general llevaba la cámara en mano, dedicaba este medio a registrar su círculo más íntimo –esposa, hijos, abuelos y demás parientes–, sus bienes –la casa, el automóvil, el jardín–, su entorno más cercano –las calles de su barrio, la iglesia, etc.– y momentos significativos como los paseos dominicales, las vacaciones y los viajes.

Otros formatos como el Súper 8 llegaron a Uruguay en las décadas siguientes, pero no tuvieron la misma recepción a nivel doméstico que en otros países. La introducción de formatos magnéticos como el VHS en la década de 1980 marcó una verdadera popularización del registro audiovisual doméstico.

La cinematografía casera también estuvo acompañada de rituales de consumo. La proyección de las películas se hacía usualmente en grupo y era acompañada de comentarios y exclamaciones de los espectadores (en general también protagonistas de las imágenes), que reconstruían la experiencia vivida.

["Un verdadero tesoro, una película del niño, en colores naturales" *El Día*, 27 de diciembre de 1931, p. 7; Luciano Álvarez, "La vida privada a 16 y 24 cuadros por segundo", en: José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski (coord.). *Historias de la vida privada en el Uruguay. Tomo 3. Individuo y soledades, 1920-1990*. Montevideo, Taurus/Santillana, 1997, pp. 200-201].

La popularización del color se dio en el medio uruguayo entre fines de la década de 1960 y la de 1970.



27. Mario Chiz, Alma dos Santos, Tamara Chiz. Montevideo. Año 1964.

28. Grupo de amigos y parientes de Maya Chiz. Enero de 1976.

29. En la década de 1960 se extendió el uso del visor portatil de fotografías, que permitía observar la imagen sin hacer uso de un proyector.

Una playa. Una callejuela perdida. Un mundo. Su mundo. Hágalo recuerdo. Fotografíelo. Usted puede".[67] Este imperativo a fotografiar compulsivamente estaba relacionado con un cambio cultural producido a partir de los años sesenta, que jerarquizó elementos de las culturas juveniles como, por ejemplo, la urgencia por vivir el presente. Un nuevo modelo de consumo, producido en Estados Unidos y divulgado rápidamente en sus áreas de influencia, promovía la compra de bienes y servicios como una práctica de libertad y un derecho individual que debían ejercerse con premura.[68]

La fotografía doméstica se transformó en directa relación con estos nuevos modelos de sociabilidad.[69] El registro de los momentos típicos de celebraciones, como los casamientos, se volvió menos formal. A la vez que creció el número de fotografías dedicadas a ellas, comenzaron a producirse imágenes en que los protagonistas no miraban a la cámara o en las que posaban en clave teatral o humorística. El uso del flash en el ámbito doméstico permitió las fotografías nocturnas o de espacios poco iluminados, incluso los considerados menos dignos de mostrarse, como cocinas o dormitorios.

La publicidad prometía una fotografía de calidad al alcance de cualquiera. A la sencillez de los equipos, promocionada desde inicios de siglo, en los años setenta se suma-

ron las referencias explícitas a que la tecnología sofisticada, asociada a la complejidad del trabajo profesional, se hallaba disponible para cualquier usuario: *"Sin ser profesional. Sin cursos especiales. Sin trucos especiales. Usted puede. Basta con tener una cámara fotográfica* [...] *Con ella tendrá ese momento de vida.* [...] *Porque cuesta menos de lo que usted cree. Usted puede. Ya, ahora. Porque también este momento será irrepetible. Hay otras maneras de recordar la vida: la memoria. Hay veces que falla"*.[70]

La adquisición de una cámara moderna prometía convertir al dueño en profesional sin necesidad de aprender rudimentos de fotografía. Las publicidades de la marca Minolta, por ejemplo, nombraban elementos de la técnica fotográfica como si hubieran pasado a ser superfluos. *"F5,6 - 1/125, seg. 100, asa 21 din. Obturador, diafragma, velocidad, sensibilidad y toda esa terminología para iniciados se terminó. Elija la imagen. Minolta hace el resto, y lo hace perfecto"*.[71] La prensa periódica publicaba consejos dedicados a los fotógrafos, aclarando que con ese término se estaban refiriendo *"a todos nosotros"*.[72]

Los fotógrafos profesionales eran conscientes de esta transformación y discutían la forma de adecuarse a la nueva realidad. El hecho de que los importadores ofrecieran simultáneamente las nuevas tecnologías a todos los públicos obligó a los profesionales a actualizar más seguido sus equipos y a diferenciarse por medio del conocimiento, la originalidad y la calidad.[73] Las revistas especializadas mostraban estas inquietudes y reflejaban el temor ante la reducción del mercado. En la revista argentina *Enfoques,* en 1976, las fotógrafas Alicia D'Amico y Sara Facio sostenían que *"el fotógrafo profesional siempre lo tiene que hacer mejor que un aficionado.* [...] *Un aficionado puede comprar una cámara súper millonaria, con todos sus accesorios, simplemente porque tiene dinero. Eso no significa que sepa usar ese equipo. Lo vemos a diario en concursos de clubes, aficionados cargados con poderosas cámaras y trípodes y copias finales fuera de foco"*.[74]

Por otra parte, el desarrollo técnico permitió a los comercios dedicados al revelado de películas acelerar y optimizar sus procesos, automatizando el revelado color y otras tareas, como el empalmado de diapositivas y la impresión de copias a partir de negativos. A fines de la década de 1970 los comercios eran capaces de hacer más de dos mil copias por hora.[75] El mayor volumen de fotografías trajo como consecuencia la aparición del álbum "de consumo", brindado por las firmas de revelado a partir de fines de la década de 1970. Este tipo de álbum, de menor tamaño y materiales más económicos que los de "gran formato" utilizados en las décadas anteriores, reunía las tomas de un rollo de película, protegiéndolas de la manipulación.

La complejización y automatización de los procesos de revelado provocaron que muchos fotógrafos sociales abandonaran el trabajo de laboratorio –que hasta dos décadas atrás era considerado un signo de profesionalismo– para confiarlo a una casa especializada.[76] Los comercios ofrecían realizar copias nítidas y con *"soberbios colores"*, lo cual era muy difícil de lograr artesanalmente y en grandes volúmenes. La calidad de las copias comenzó a depender de aparatos y procesos ajenos al fotógrafo.

La década de 1980 marcó una crisis definitiva en los estudios de retrato. Una nueva oleada de popularización de las cámaras automáticas y la orientación del gusto estético general del público hacia los espacios

30.

31.

Entre la década de 1960 y la de 1970, las generaciones jóvenes comenzaron a mostrar en sus fotografías no sólo espontaneidad sino incluso poses teatrales o humorísticas, exponiendo una nueva relación con esta práctica, que dejaba atrás la formalidad. Si lo espontáneo había sido buscado en las fotografías infantiles por lo menos desde la década de 1940, ahora esta pretensión se expandiría a los adultos.

abiertos motivaron que los tradicionales estudios dejaran de utilizarse. En un artículo para la revista *Reflejos*, el fotógrafo Gabriel Pérez señalaba: *"Somos testigos del total alejamiento de público que sufren las galerías fotográficas. Porque el público se ha acostumbrado a no tener que ir hasta el estudio para tomarse una fotografía. Se ha habituado a que el fotógrafo vaya a su casa o que para el mural del nene se elija una foto sacada por él mismo en el jardín o en el paseo a la playa"*. Según su perspectiva, el estudio fotográfico se asociaba ya a la idea de *"antigüedad"*. Aquel espacio en que el fotógrafo trabajaba *"sin distracciones"*, controlando la luz y el color, creando escenarios, había quedado en el pasado.[77]

Sin embargo, mientras los retratos domésticos, las pequeñas celebraciones y los viajes se habían vuelto terreno exclusivo de las cámaras domésticas, los momentos más ritualizados de la vida social y familiar –como las bodas o grandes celebraciones– continuaron siendo objeto del trabajo de los fotógrafos profesionales, que además comenzaron a ofrecer servicios de filmación y montaje de álbumes.

Hacia fines de los años ochenta los uruguayos podían registrar y reproducir muchos más momentos y aspectos de su vida que las generaciones anteriores. Tener una cámara de fotos ya no representaba un privilegio.

Bibliografía

Barrán, José Pedro; Caetano, Gerardo y Porzecanski, Teresa (coord.), *Historias de la vida privada en el Uruguay. Tomo 3. Individuo y soledades, 1920-1990*, Montevideo, Taurus/Santillana, 1997.

Bourdieu, Pierre. *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003 (1ª ed. 1965).

Bouret, Daniela y Remedi, Gustavo. *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

Chalfen, Richard. "The home movie in a world of reports: an anthropological appreciation", *Journal of Film and Video*, vol. 38, nº 3/4, Home Movies and Amateur Filmmaking (verano-otoño 1986), pp. 102-110.

Da Orden, María Liliana. "Fotografía e identidad familiar en la migración masiva a la Argentina", *Historia social*, nº 48 (2004), pp. 3-25.

D'Angelo, Ana y Torricella, Andrea. "Uses and meanings given by social actors to their personal photographs. Methodological approaches between antropology and history", *Secuencia*, nº 85, enero-abril 2013, pp. 141-162.

Frank, Thomas. *La conquista de lo cool*, Barcelona, Alpha Decay, 2011.

Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006 (1ª ed. 1974).

Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*, México, Serie ve, 2009.

Giordano, Mariana y Méndez, Patricia. "El retrato fotográfico en Latinoamérica", *Tiempos de América*, nº 8 (2001), pp. 121-135.

Jelin, Elizabeth. "La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales", *Mem.soc,* Bogotá (Colombia), 16 (33), julio-diciembre 2012, pp. 55-67.

Keldjian, Julieta. "Las proyecciones de cine casero desde la perspectiva semiopragmática", *Revista Dixit*, nº 23, julio-diciembre 2015, pp. 16-25.

Kossoy, Boris. *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2001.

Lemagny, Claude y Rouillé, André. *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988 (1ª ed. 1986).

Mraz, John y Mauad, Ana María (coord.). *Fotografía e historia en América Latina*, Montevideo, Ediciones CdF, 2015.

Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002 (1ª ed. 1982).

Nickel, Stephanie. "Familienfotografie: Medium - Speicher - Brücke", *Komparatistik-online*, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, 2009, pp. 117-131.

Pilarczyk, Ulrike, Mietzner, Ulrike. *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften*, Bad Heilbrunn, Klinkhardt, 2005.

Possamai, Zita Rosane. "O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935)", *Anais do Museu Paulista*, San Pablo, v. 14, nº 1, ene-jun 2006, pp. 263-289.

Roca, Lourdes y otros. *Tejedores de imágenes: propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*. México, Instituto Mora, 2014.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006. (1ª ed. 1973).

Sougez, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.

Slater, Don. "Comercialización de la fotografía de masas (1985)", Marzo, José Luis (ed.). *Fotografía y activismo. (Algunos) recorridos críticos en los últimos 25 años*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

Starl, Timm. *Knipser: die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, Múnich, Koehler & Amelang, 1995.

Trochón, Yvette. *Escenas de la vida cotidiana. Uruguay 1950-1973. Sombras sobre el país modelo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2011.

Varese, Juan Antonio. *Historia de la fotografía en el Uruguay. Fotógrafos de Montevideo*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

Notas

1. El fenómeno de expansión del consumo de retratos y de la práctica aficionada a inicios del siglo XX fue abordado en: Magdalena Broquetas (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930,* Montevideo, Ediciones CMDF, 2011, capítulos 2 y 4.
2. Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 2007, p. 687. "Una maravilla de perfección y comodidad. Cámara Fotográfica Leica", *Suplemento La Mañana*, Montevideo, 18 de mayo de 1930, p. 2.
3. Ver capítulo 2.
4. "La fotografía en colores en la cirugía", *El Día*, Montevideo, 14 de diciembre de 1930, p. 11.
5. "Sea la niña bonita del álbum fotográfico de familiares y amigos", *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 29 de julio de 1954, p. 51.
6. Yvette Trochón, *Escenas de la vida cotidiana. Uruguay 1950-1973. Sombras sobre el país modelo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2011, p. 111.
7. Hasta entonces se usaba la baquelita, un plástico menos flexible.
8. No fue la primera vez que se desarrollaba un proceso fotográfico en color. Desde los inicios de la fotografía se venía experimentando en ese aspecto y se habían fabricado procesos que llegaron a

comercializarse, aunque en menor escala (placa autocrómica, 1903; placa AGFA, 1912; Agfa color, 1914; Paget color, 1914; Dufaycolor, 1931; entre otros). Ver Jean Claude Lemagny y André Rouillé, *Historia de la fotografía*. Barcelona, Martínez Roca, 1988 (1ª ed. 1986), pp. 219, 272-273.

9. El listado de estudios realizado por Juan Antonio Varese basado en las guías comerciales, avisos de prensa y tarjetas publicitarias, cuenta 29 firmas nuevas en la década de 1860; 7 entre 1871 y 1880; 15 entre 1881 y 1890; 14 entre 1891 y 1900; 51 entre 1901 y 1910; 48 entre 1911 y 1920; 68 entre 1921 y 1930; 90 entre 1931 y 1940. Ver Juan Antonio Varese, *Historia de la fotografía en el Uruguay. Fotógrafos de Montevideo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007, pp. 415-429.

10. En 1999 el fotógrafo José María Silva recordaba cómo se organizaba el trabajo de retoque de retratos en su taller: *"Con mi señora nos combinábamos. Yo pintaba los fondos y las caras y ella hacía los trajes"*. Sólo en momentos de abundancia de pedidos el estudio contrataba a otras personas para completar el trabajo. En su momento de auge, el estudio Silva llegó a contar con dieciséis operarios, dentro de los cuales se contaban los miembros de su familia. (Charla de José Silva en el Taller Aquelarre. 29 de setiembre de 1999. Archivo de Taller Aquelarre).

11. Magdalena Broquetas. "El retrato fotográfico desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XX. Negocio y medio de autorrepresentación social. 1840-1900", en Magdalena Broquetas (coord.), op. cit., pp. 40-68.

12. Según Juan Antonio Varese, González no veía con buenos ojos la avidez de su esposa por aprender la técnica del retrato. El mejor relacionamiento de Bazterrica con la clientela –y las poses espontáneas que con ello lograba– hacía que algunas personas, en especial mujeres, prefirieran ser retratadas por ella. Estas circunstancias generaron conflictos en la pareja. Al morir su esposo, Bazterrica se hizo cargo completamente de la firma, junto a sus tres hijas. Este fue uno de los primeros estudios de Montevideo cuya titularidad estuvo en manos femeninas. Juan Antonio Varese, op. cit., pp. 184-185.

13. "Editorial", *Reflejos. Revista de la AFPU*, Montevideo, año IV, nº 5, julio de 1958, p. 2. Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay.

14. *Primer libro de Actas de AFPU*, Acta nº 102, 21 de enero de 1957, p. 274. Archivo de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay.

15. Mariana Giordano y Patricia Méndez. "El retrato fotográfico en Latinoamérica", *Tiempos de América*, nº 8 (2001), pp. 121-135, 126.

16. Los retratos de primera comunión fueron los únicos que durante décadas conservaron elementos clásicos y simbólicos que otros abandonaban, como el mobiliario o los telones alusivos.

17. "Colorfoto", *Reflejos. Revista de la AFPU*, Montevideo, año IV, nº 5, julio de 1958, p. 19.

18. Juan Antonio Varese, op. cit., p. 174.

19. Alexandra Nóvoa, *Luis Alberto Toja (1919-1980). Muestra homenaje.* [Texto de la muestra]. Disponible en: http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/luis-alberto-toja-uy-muestra-homenaje#. Charla de José Silva en el Taller Aquelarre. 29 de setiembre de 1999. Archivo de Taller Aquelarre.

20. Yvette Trochón, *Escenas de la vida cotidiana. Uruguay 1950-1973. Sombras sobre el país modelo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2011, p. 85; Felisberto Hernández, "Menos Julia [cuento]" en Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*. Montevideo, Fundación Felisberto Hernández / Creative Commons Uruguay, 2016, p. 61; Magdalena Gilmet a Luis Oholeguy, Montevideo, 9 de octubre de 1947 (archivo particular de la familia Oholeguy Gilmet). Ejemplos de la literatura muestran lo duradero de esta costumbre entre los uruguayos: *"A veces manda fotos, tomadas con su encantadora Polaroid, o alguna postal, con un abrazo para el Viejo"* (Mario Benedetti, "Pacto de sangre" en: *Despistes y franquezas*, 1989); *"Quiero por lo menos mirarte en una fotografía cuando estemos lejos y te extrañe"* (Juan Carlos Onetti, "El infierno tan temido", originalmente publicado en *Ficción*, Buenos Aires, 1957).

21. Desde inicios del siglo XX, el matrimonio regulado por los intereses familiares –a menudo económicos, aunque no únicamente– fue paulatinamente sustituido por la unión basada en el afecto y la atracción sexual, siendo crecientemente una decisión a cargo de los miembros de la pareja. En ese marco, se identifica en las primeras décadas del siglo XX la aparición de una reivindicación principalmente femenina del derecho al afecto y al placer como fundamentos de la relación matrimonial. Véase José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski, "Presentación" en: José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski (coord.). *Historias de la vida privada en el Uruguay. Tomo 3. Individuo y soledades, 1920-1990.* Montevideo, Taurus/Santillana, 1997, p. 9.

22. Daniela Bouret y Gustavo Remedi, *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009, p. 233.

23. "¿Se fotografía Ud. bien?", *Mundo Uruguayo*, 6 de enero de 1944, p. 114.

24. Cartel publicitario de Foto Delbuono, esquina de la avenida 18 de Julio y la calle Constituyente. Año 1944. Véase: Centro de Fotografía. Intendencia de Montevideo. Foto: 1565FMHB.CDF.IMO.UY - Autor: S.d./IMO.

25. "La fotografía en el hogar", *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 23 de noviembre de 1933, p. 25 y aviso de Martins Retratos, *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 27 de diciembre de 1934, p. 110.

26. Carta del presidente de la AFPU, Sr. José María Silva, al jefe de la Sección Patentes de Giro de la Dirección Nacional de Impuestos Directos, 14 de setiembre de 1955. Archivo de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay.

27. Bodas y despedidas se identificaban como las dos principales categorías de trabajo en un arancel realizado a partir de 1957 por la Comisión Especial sobre Fotógrafos a Domicilio de la AFPU. Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay.
28. Aviso de Aguerre, *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 30 de junio de 1930, p. 29.
29. De acuerdo con el testimonio de José María Silva, en la década de 1930 su estudio alcanzó el récord de 25 retratos de boda por sábado. La misma demanda obligaba a realizar las imágenes de forma metódica y con celeridad. En su caso, con la ayuda de dos empleadas solía tomar tres imágenes de la pareja y tres de la novia individualmente, destacando especialmente su vestido. (Charla de José Silva en el Taller Aquelarre. 29 de setiembre de 1999. Archivo de Taller Aquelarre).
30. *"El país toma anualmente 4.000.000 de fotografías por un valor aproximado de 2.000.000 de pesos"*. Proyecto de nota de los importadores de productos fotográficos al presidente de la Cámara Nacional de Comercio, José Brunet. 22 de julio de 1954. Archivo de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay.
31. Ibídem.
32. En 1947, un decreto del Poder Ejecutivo distinguió los productos importados en tres categorías según su relevancia económica para el país: la primera estaba integrada por las materias primas indispensables, la segunda por las necesarias para las industrias protegidas y la tercera y última por los productos competitivos de la industria nacional y suntuarios. El papel fotográfico entraba en esta última (Raúl Jacob, *Breve historia de la industria en el Uruguay*, Montevideo, FCU, 1981, p. 123). La política de sustitución de importaciones impulsada por el Estado en las décadas de 1940 y 1950 también afectó la calidad de las fotografías impresas en diarios y revistas, al favorecer el trabajo de imprentas uruguayas que no alcanzaban los estándares de calidad. Ver capítulo 1.
33. Según testimonio de Carlos Barral –por entonces gerente de la fábrica–, en Brasil el papel Talbot llegó a cubrir el setenta por ciento del mercado de papeles blanco y negro hasta la instalación de una filial de Kodak en el país. Entrevista a Carlos Barral realizada por Anabella Balduvino en el Taller Aquelarre, 12 de julio de 2002. Archivo de Taller Aquelarre.
34. "Llega al Uruguay prestigiosa línea de materiales para la fotografía", *El País*, 20 de enero de 1964, p. 6.
35. "Editorial", *Reflejos. Revista de la AFPU*, año IV, nº 5, julio de 1958, p. 2 [mayúsculas del original].
36. *Estatutos de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay*, Montevideo, Talleres Gráficos Gutemberg, 1954, p. 3.
37. En el grupo convocante a la primera asamblea de la AFPU estaban Ángel Napoleone, José María Silva y Jorge Klestorny. La asamblea fundacional reconoció algunos antecedentes de organización gremial. De acuerdo con el libro de actas de la recientemente conformada asociación, *"El sr. David Berenisky* [sic] *expresa*[ba] *que desde hace un tiempo* [venía] *trabajando en la formación de una sociedad semejante, disponiendo de un local con salones de exposición y demás comodidades y que* [contaba] *con cerca de cien socios entre aficionados y profesionales del Interior"*. A su vez, la asociación reconoció oficialmente como antecedente una reunión anterior a su fundación, congregada por el Sr. Klestorny en diciembre de 1953. En aquel momento habían estado presentes diecisiete estudios, varios de ellos del interior del país: Foto Cine Bargeret, Foto Centro, Foto Dolce, Foto Danich, Foto Kaus, Pizzorni y Methuzin, Foto Moll, Foto Loveart, Foto Sternan, Foto Stillitani, Foto Toja, Foto Unión de la Av. Agraciada, Foto Borreani de Pando, Foto Toja de Maldonado, Foto Pepe de Piriápolis, Foto Marzen de Soriano, Foto Arnefelt de Paso de los Toros, Foto Mundial de Piriápolis. Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay, *Libro de actas nº 1*, acta nº 1, 15 de enero de 1954 y acta nº 11, 21 de abril de 1954. Archivo de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay.
38. De acuerdo a sus registros, la AFPU alcanzó más de setecientos socios –no simultáneos– a lo largo de su historia.
39. "Carnet social", *Reflejos. Revista de la AFPU*, Montevideo, año IV, nº 5, julio de 1958, p. 6.
40. "Seguramente Ud. necesita una cámara", *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 9 de febrero de 1939, p. 22.
41. Don Slater, "Comercialización de la fotografía de masas (1985)" en José Luis Marzo, (ed.), *Fotografía y activismo. (Algunos) recorridos críticos en los últimos 25 años*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006. p. 144.
42. En este aspecto acompañamos la categorización de Timm Starl, quien utiliza el término alemán "knipserfotografie" para denominar este tipo de fotografía, una palabra que hace alusión al sonido o "clic" de la cámara. Al igual que el término inglés "snapshot", utilizado con el mismo sentido, este concepto destaca la centralidad de lo automático e instantáneo en el uso de las cámaras domésticas.
43. Ver capítulo 2.
44. "Cómo hacer malas fotografías?" *El Día*, Montevideo, 21 de diciembre de 1930, p. 13.
45. Magdalena Bertino, Reto Bertoni, Héctor Tajam y Jaime Yaffé, "La larga marcha hacia un frágil resultado. 1900-1955" en: Benjamín Nahum (coord.), *El Uruguay del siglo XX. La economía*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2001, p. 27.
46. Daniela Bouret y Gustavo Remedi, op. cit., p. 60.
47. Ana Frega, Mónica Maronna, Yvette Trochón, *Baldomir y la restauración democrática*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1987, p. 88.
48. "Rolleiflex", *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 5 de enero de 1939, p. 105.
49. Publicidad de Eduardo Bruzzone, *Suplemento semanal La Mañana*, Montevideo, 8 de junio de 1930, p. 3.

50. "Inicie a sus niños en la fotografía", *El Día*, Montevideo, 30 de diciembre de 1930, p. 12.
51. "Sonríe el niño que espera el regalo de una cámara fotográfica", *Suplemento semanal La Mañana*, Montevideo, 4 de enero de 1931, p. 4.
52. Ibídem.
53. "Los momentos felices los conserva la Kodak" *Suplemento semanal La Mañana*, Montevideo, 8 de junio de 1930, p. 3.
54. "Kodak" *El Día*, Montevideo, 2 de agosto de 1930, p. 13.
55. Publicidad de la casa Heider y Fornio, "Documente el presente de su vida, que será mañana su pasado evocador", Suplemento dominical de *El Día*, Montevideo, 12 de enero de 1941, p. 14.
56. "Kodak", *El Día*, Montevideo, 23 de setiembre de 1930, p. 10.
57. "En mal tiempo o con pleno sol", *El Día*, Montevideo, 18 de octubre de 1931, p. 9.
58. *Picture taking with the Six-20 and Six-16 Brownie cameras*, Rochester, Eastman Kodak Company [1946].
59. "Capte estos felices recuerdos!", *La Mañana*, Montevideo, 24 de julio de 1952, contratapa.
60. Memorial para ser presentado por los laboratorios fotográficos en el expediente seguido por la firma Cabrera Viera y García Capurro, solicitando inclusión de papeles fotográficos en tercera categoría. Setiembre de 1953. Archivo de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay.
61. Ver capítulo 2.
62. Richard Chalfen, "The home movie in a world of reports: an anthropological appreciation", *Journal of film and video*, vol. 38, n° 3/4, Home Movies and Amateur Filmmaking (verano-otoño 1986), pp. 102-110.
63. Publicidad de *Minolta*, *El País*, Montevideo, 22 de diciembre de 1977, p. 12.
64. Jean Claude Lemagny y André Rouillé, op. cit., p. 219.
65. De acuerdo al universo relevado, se identifica claramente un punto de inflexión en el año 1979 en lo relacionado al uso de la fotografía en color. El archivo del fotógrafo social Mario Benabbi, que contiene en gran medida imágenes de los sectores populares, muestra su incorporación definitiva en ese año. Las colecciones privadas observadas muestran antecedentes aislados en las décadas anteriores y una fuerte presencia de copias en color a partir de 1970-1979.
66. Ese uso se evidencia en la literatura. Menciones a la presencia de retratos en escritorios o mesas se encuentran, por ejemplo en: Felisberto Hernández, "Nadie encendía las lámparas", en Felisberto Hernández, op. cit., pp. 5-11; Claudia Delmar, "Una fotografía en el escritorio", *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 13 de julio de 1961, pp. 8-10.
67. Campaña de diversos comerciantes e importadores de productos fotográficos. *El País*, Montevideo, 14 de diciembre de 1977, p. 11.
68. Thomas Frank, *La conquista de lo cool*, Barcelona, Alpha Decay, 2011.
69. Adela Pellegrino, "Vida conyugal y fecundidad en la sociedad uruguaya del siglo XX: una visión desde la demografía", en José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski, op. cit., p. 116.
70. Campaña de diversos comerciantes e importadores de productos fotográficos. *El País*, Montevideo, 14 de diciembre de 1977, p. 11.
71. "Oprima el disparador y deje de ser aficionado. Llegó Minolta", *El País*, Montevideo, 22 de diciembre de 1977, p. 12.
72. "Llega al Uruguay prestigiosa línea de materiales para la fotografía", *El País*, Montevideo, 20 de enero de 1964, p. 6.
73. Héctor Julio Delucchi. "La importancia de nuestros equipos...", *Reflejos. Revista de la AFPU*, Montevideo, noviembre de 1980, p. 6; "Foto Martin", *Reflejos. Revista de la AFPU*, Montevideo, noviembre de 1979, p. 5.
74. Alicia D'Amico y Sara Facio, "La profesión de fotógrafo", *Enfoques*, año XXXIII, nº 219, Buenos Aires, junio-julio de 1976, pp. 5-7.
75. Véase reportaje al gerente y laboratorista de Kodak uruguaya en "Reportaje de actualidad", *Reflejos. Revista de la AFPU*, Montevideo, noviembre de 1980, pp. 8-9.
76. El estudio Foto Martín a cargo de la familia Blitzer fue el primero dedicado al revelado color en Montevideo. Su dueño había recibido cursos al respecto en Alemania a mediados de la década de 1950. "Reportaje" R*eflejos. Revista de la AFPU*, Montevideo, noviembre de 1980, pp. 8-9.
77. Gabriel Pérez. Borrador de artículo para la revista *Reflejos*. Sin fecha [1980-1983 aprox.]. Archivo de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay.

EL PAIS

Vanos Esfuerzos Para Ubicar a Pereira Reverbel

PIDEN DESTITUCION DEL CONSEJO CENTRAL UNIVERSITARIO

GRAVES DISTURBIOS: ESTADO CRITICO DE UN ESTUDIANTE

EL PAIS 50 ANIVERSARIO

LO INCAUTAN EN LAS FACULTADES

CRONOLOGIA DE LOS HECHOS

1. Portada de *El País*, 10 de agosto de 1968.

6. La fotografía periodística en tiempos de movilización social, autoritarismo y dictadura (1959-1985)

Magdalena Broquetas

En décadas de grandes transformaciones en las relaciones de convivencia y en el imaginario social compartido sobre Uruguay, la prensa jugó un papel importante en la generación de opinión pública. Este capítulo avanza cronológicamente en cuestiones vinculados a los fotógrafos y a las empresas periodísticas, así como en las modalidades de información visual sobre distintos aspectos del acontecer. En cuanto al desarrollo de la actividad fotográfica y las novedades tecnológicas, se demuestra que la prensa fue un vehículo de difusión clave en la búsqueda de nuevos públicos.

Se constata cómo la prensa fue parte de las discusiones de los grandes "problemas nacionales", expresando a través de las fotografías y los textos que las acompañaban los conflictos, la movilización popular y la emergencia o el mayor protagonismo de actores sociales, como las Fuerzas Armadas, los movimientos sindical y estudiantil y las organizaciones armadas. Asimismo, se concentra en el proceso que desembocó en la dictadura civil militar, focalizándose en las estrategias visuales de estigmatización de grupos sociales –identificados con el "enemigo interno"– y en la construcción de una imagen de un "Nuevo Uruguay". Por último, el capítulo registra la aparición y la proliferación de imágenes que daban cuenta de un proceso de transición y restauración democrática.

Medios de prensa y reporteros gráficos

A comienzos de la década de 1960, la oferta periodística de diarios y revistas presentaba más continuidades que novedades en relación con el período anterior.[1] Los diarios de mayor tiraje mantenían una adscripción político partidaria ligada a los partidos Colorado y Nacional (*El Día*, *Acción*, *La Mañana*, en el primer caso y *El País*, *El Plata* y *El Debate* en el segundo),

lo cual se expresaba en su contenido editorial, el enfoque y el tipo de ponderación que se hacía de los fenómenos políticos, sociales, económicos e internacionales. Aunque con variaciones en la cantidad y en el espacio que se les adjudicaba, en todos ellos la fotografía había conquistado un lugar destacado como vehículo de información y como ilustración que complementaba a los textos escritos. Por otra parte, el vespertino *El Diario*, publicado por la Sociedad Editora Uruguaya (Seusa) –que también publicaba el matutino *La Mañana*, vocero de sectores de la derecha del Partido Colorado– mantuvo la línea editorial que lo caracterizó desde su aparición en los años veinte, contando con un tiraje cotidiano que le colocaba entre los más vendidos del mercado periodístico nacional. Sin una vinculación expresa con ningún sector político, *El Diario* dedicaba varias páginas a la información deportiva y a la crónica policial, en ambos casos apoyándose en el recurso de la imagen para ofrecer secuencias narrativas.

Sin embargo, en estos años se produjeron algunos cambios en la oferta de periódicos. En 1960 dejó de publicarse *La Tribuna Popular*, un periódico de amplia circulación con casi un siglo de existencia, y tres años después desapareció el diario católico *El Bien Público*. Entre las novedades figura la aparición de *El Popular*, periódico del Partido Comunista del Uruguay que empezó a editarse en 1957, incluyendo numerosas fotografías de sectores sociales hasta entonces representados en los medios fundamentalmente desde perspectivas gubernamentales o empresariales. El ciclo vital de *El Popular* (1957-1973) coincidió con la crisis política y económica que ambientó un crecimiento de los movimientos sindical y estudiantil y de las izquierdas partidarias. Las fotografías de este diario muestran con una intensidad novedosa la vida sindical y gremial, así como sus formas de protesta y principales reivindicaciones.

Como ya venía ocurriendo desde inicios del siglo XX, fue en las revistas ilustradas donde la fotografía continuó teniendo un lugar destacado, tanto en las portadas como en el interior de cada entrega. Alejadas de las exigencias que implicaba el trabajo del fotógrafo de prensa diaria, que en un mismo día debía cubrir acontecimientos varios y de diverso tipo, las publicaciones semanales incluían reportajes y ensayos fotográficos que demandaban otros tiempos de elaboración y de edición y ocupaban más lugar en la puesta en página. En este tipo de publicaciones el lector accedía a propuestas gráficas más elaboradas, tanto con el formato de foto única como en dípticos, secuencias o composiciones de imágenes.

Durante la primera mitad de la década de 1960 continuaban gozando de una amplísima aceptación social revistas y semanarios como *Mundo Uruguayo* y el *Suplemento Dominical de El Día*, que para entonces contaban respectivamente con cuatro y tres décadas de vida. El vínculo entre estas publicaciones era bastante estrecho puesto que ambas se imprimían en los talleres de huecograbado de *El Día* y compartían parte de la plantilla de colaboradores.[2] Sin embargo, en los años siguientes no corrieron la misma suerte ante las repercusiones de la crisis económica y los cambios en los hábitos de consumo y entretenimiento ocurridos como consecuencia del apogeo de la televisión. Mientras la revista dominical de *El Día* se mantuvo en el mercado hasta los años ochenta, *Mundo Uruguayo* dejó de publicarse a mediados de 1967, luego de casi medio siglo de edición ininterrumpida.

De los nuevos impulsos a la crisis de *Mundo Uruguayo*

Desde sus orígenes la fotografía había sido uno de los atractivos principales de *Mundo Uruguayo*, ya fuese como documento informativo o ilustración complementaria de asuntos muy diversos. En este último período la revista ofreció una serie de complementos en los que se destacaba el atractivo de las imágenes.

A mediados de 1962 promocionaba posters del mundial de fútbol en Chile con *"fotos gigantes"* y la inminente publicación de *Mundo Rural*, un suplemento de dieciséis páginas, impreso en huecograbado en formato grande. Al comenzar el año 1964, a pesar de las frecuentes quejas por falta de apoyo estatal a la publicación, se anunció que la revista multiplicaría su número de páginas y en particular del *"material gráfico"*, que pasaría a publicarse a todo color. Las iniciativas continuaron en 1965 cuando se lanzó la separata *Cuadernos de Mundo Uruguayo. Serie: conozcamos lo nuestro*, de la cual finalmente llegaron a publicarse dos entregas ese año y el siguiente, de aproximadamente treinta páginas ilustradas dedicadas a la historia y la vida económica y social de las ciudades uruguayas La Paz y Canelones.

En 1967, pocos días antes de su clausura, se anunció *"en prensa y próximo a aparecer"* un número especial de temática internacional, compuesto por sesenta y cuatro páginas a color.

El 28 de junio de ese año, después de más de dos mil quinientas ediciones a lo largo de medio siglo, la revista se despedía momentáneamente de sus lectores aduciendo insalvables dificultades económicas:

"La crisis de la prensa nacional afectó a nuestra revista también –en mayor grado todavía que a la prensa diaria– y durante los últimos tiempos tomó tal incremento que hizo dificultoso su mantenimiento. El rápido crecimiento de los costos y la paulatina congelación de las fuentes de recursos, obligan a sus editores a suspender la publicación con el presente número, pese al considerable tiraje de la misma. Pero abrigan la esperanza de que una vez vencidos los escollos, MUNDO URUGUAYO pueda reaparecer y ocupar nuevamente el lugar que le correspondió durante años en la preferencia del público. Por eso, sin caer en un extremo optimismo, les saludamos cordialmente y les decimos: ¡Hasta pronto!"

Sin embargo, y a pesar del optimismo de sus editores, el cierre resultó definitivo.

[Publicidad en *Mundo Uruguayo*, 6 de junio y 25 de julio de 1962; "Nuestro 45 aniversario", 8 de enero de 1964; "Cuadernos de mundo Uruguayo. Serie: conozcamos lo nuestro", 31 de marzo de 1965 y 30 de marzo de 1966, "En prensa y próximo a aparecer HORIZONTES", 14 de junio de 1967; "A nuestros lectores", 28 de junio de 1967.

2. Portada de la separata *Cuadernos de Mundo Uruguayo* dedicada a la ciudad de La Paz. 31 de marzo de 1965.

BP Color: precursor en el uso diario de la técnica del "falso color"

"Los fotocromistas obtenían el color deseado a partir de los negativos de fotos en blanco y negro. Los cuerpos de las rotativas ofrecían los colores primarios (azul, rojo, amarillo) más el negro, y se ayudaban con tintura opaca ("opacol"), ácido diluyente y sus propias uñas para reducir el porcentaje de tinta que debía tener una foto dada y así reducir o aumentar el punto o la trama. Con mezclas de colores primarios se lograban otros colores. Un rostro, por ejemplo, se componía con 45% de amarillo, 35% de rojo, un 5% de azul y no se permitía que ingrese tinta negra. Con esa receta se hacían aquellas caras 'rosadas' que lucían los fotografiados en el diario.

El proceso de revelado para la técnica 'falso color' demoraba apenas ocho minutos mientras que conseguir el color real exigía un proceso de revelado de más de una hora por rollo. Es por eso que desde que estuvieron en conocimiento de ese 'atajo', dejaron de publicar fotos en color para hacerlo en 'falso' color. [...]

Las fotos en color estaban estratégicamente pensadas para las páginas 'femeninas' de moda y recetas (sección 'Hogareñas'), para la tapa, la contratapa de fútbol [...] *la gente comparaba BP para ver los goles a colores* [...]*"*

[César Bianchi, "Recuerdos de BP Color. Un diario que supo innovar", *El País digital*, 21 de febrero de 2003].

Concretaron Ayer la Alianza Echegoyen-Penadés
Malestar Entre el Funcionariado: Podría Replantearse el Conflicto
Jueves, 1o. de Setiembre de 1966
bp COLOR
$ 4.-
EL BIEN PUBLICO
Venezuela Formalizó Oficialmente en la Tarde de Ayer su Ingreso al Seno De la ALALC
La Caja de Industria Y Comercio Realizó Una Recaudación Récord y Confirma El Pago Para el 12

3. Portada de *BP Color* del 1 setiembre de 1966, informando sobre la inauguración del túnel en la Avenida 8 de octubre y Bulevar Artigas.

En la segunda mitad de la década de 1960, el campo de la prensa diaria experimentó nuevas transformaciones. Entre ellas se destaca la publicación del *BP Color*, un diario en formato tabloide, impreso en *offset*, que, aunque contó con el apoyo financiero y logístico de la Iglesia Católica, no reivindicó una identificación política o ideológica explícita con ningún sector. Con un tiraje inicial de treinta y cinco mil ejemplares diarios, el *BP Color* marcó un punto de inflexión en la calidad de impresión, más nítida y liviana de tinta, en el diseño, tanto de las portadas como de las diferentes secciones en las que la imagen tenía un lugar significativo, y en un estilo periodístico que se proclamaba imparcial y habilitaba espacios para la investigación. En este periódico la fotografía a color alcanzó una presencia cotidiana en la prensa diaria. Se trató, no obstante, de un iniciativa periodística con una vida breve puesto que, debido a problemas de administración y conducción, el diario solamente logró salir hasta enero de 1971.

En simultáneo al avance del autoritarismo y al recrudecimiento de la crisis política, desde finales de 1967 y hasta el golpe de Estado de 1973, la prensa –al igual que otros medios masivos de comunicación– experimentó censuras esporádicas, que afectaron a textos e imágenes, y fue objeto de clausuras parciales o, en ocasiones, definitivas. Esta tendencia se intensificó en los inicios de la dictadura, al punto que al finalizar el año 1974 había descendido considerablemente el número de diarios y revistas publicados y ninguno de los pocos medios que pudo seguir circulando ofreció una perspectiva opositora al régimen que se extendió hasta el 1º de marzo de 1985.[3]

En 1976 el diaro *El País* comenzó a publicar el vespertino *Mundocolor,* un diario en formato tabloide cercano a la línea editorial que había iniciado el *BP Color*.[4] En setiembre de 1981 empezó a venderse *Últimas Noticias*, un vespertino financiado por el Grupo Moon[5] y dirigido por Julián Safi, antiguo colaborador de *La Mañana* y parte del equipo periodístico de la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp), encargada de la política audiovisual del gobierno desde 1975.[6] El nuevo diario no se alineó con un sector político definido pero expresó desde el primer número su tendencia ideológica "*contra el comunismo y toda otra clase de totalitarismo*", así como una plena identificación con el proceso iniciado en 1973.[7]

En los últimos años de la década de 1970 y fundamentalmente en la primera mitad de la siguiente, coincidiendo con algunas señales de apertura democrática, se produjo un progresivo ensanchamiento del universo de la prensa, que pasó a incluir diarios, revistas y semanarios "alternativos" o de oposición al régimen. En este grupo se encontraban, entre otros, *Opinar*, *Aquí*, *Jaque*, *La Democracia* y *La Hora*. En lo que refiere a la fotografía estos medios actuaron como plataformas para la divulgación de las primeras imágenes disidentes que dejaron de apuntalar a la dictadura para pasar a denunciarla. Fueron en su mayoría iniciativas vinculadas a la militancia política y social de las izquierdas ilegalizadas y los sectores opositores de los partidos tradicionales, que debieron lidiar con dificultades para su financiamiento y la arbitrariedad de la siempre vigente censura de prensa.

El colectivo de los reporteros gráficos continuó estando integrado predominantemente por varones que habían aprendido su oficio de manera informal –por lo general a través de la transmisión directa de allegados o compañeros que ya desempeñaban esa tarea– e ingresado a los medios en edades muy tempranas. Pero más allá de estas coincidencias el grupo conformado por los fotógrafos de prensa presentó gran heterogeneidad en lo referido a sus tareas, nivel de autonomía y tipo de participación en el proceso editorial. Fue también muy dispar la consignación de autoría y las posibilidades de conservar el derecho a los negativos o incluso copias de las imágenes producidas.

Durante los primeros años del período que analiza este capítulo algunos de los grandes diarios derivaban los servicios de fotografía a empresas que contrataban a sus propios fotógrafos. Tal era el caso, por ejemplo, del Equipo Caruso, proveedor de fotografías del diario *El Día*, o la Agencia Fotográfica Tes, dirigida por Alfredo Testoni, que prestaba servicios a *La Mañana* y *El Diario*. En este régimen de trabajo el reportero gráfico era un eslabón de una cadena en la que tenía una participación parcial; no era lo más usual que interviniera en la elección, el destaque o el tipo de reencuadre de la fotografía a publicar.[8] *El País*, que se había apoyado en un sistema similar a través de la firma Hernández y Dallera (también abastecedora del diario *El Plata*), conformó su propio equipo de fotógrafos desde comienzos de la década de 1950.[9]

Los diarios o la agencia fotográfica proporcionaban equipamiento y material fotográfico a sus empleados y demandaban de ellos la entrega de los negativos. En todos los casos, los fotógrafos cumplían jornadas laborales muy extensas y solían cubrir acontecimientos muy diversos que nutrían las distintas secciones del diario en función de su escalafón, que podía comprender desde los "aprendices" hasta los "fotógrafos de primera".

A pesar de que la revista *Mundo Uruguayo* tenía sus propios fotógrafos también publicaba fotografías de reporteros del equipo Caruso y de corresponsales en el exterior o fuera de Montevideo y colaboradores ocasionales, sobre todo para el registro de hechos fortuitos que requerían la presencia inmediata del fotorreportero.[10]

Una condición peculiar entre los reporteros gráficos fue la presentada por los fotógrafos de *El Popular*, un diario en el que todo su equipo concebía el trabajo como parte de la militancia política. Si bien se trataba de un trabajo remunerado, los fotógrafos no se limitaban a cumplir un horario, se organizaban con una horizontalidad poco frecuente en los equipos de reporteros gráficos y formaban parte de las discusiones editoriales más generales.

En la década de 1980, propiciada por el contexto autoritario y el resurgimiento de medios de prensa opositores, se desarrolló la novedosa experiencia de *Camaratres*, un colectivo integrado por los fotógrafos José Luis Sosa, Cyro Giambruno y Maga Acosta y Lara, que funcionaba como agencia de producción y venta de fotografías para Uruguay y el mundo. En esta modalidad de trabajo los fotógrafos adquirieron un nivel de autonomía inédito en lo referente a la selección de los asuntos a registrar y al dominio sobre su producción, puesto que proveían a medios y agencias de imágenes preseleccionadas y conservaban los negativos. Bajo la firma *Camaratres* se vendieron fotos a agencias internacionales, como *Associated Press* (AP) y *Deutsche Pressse-Agentur* (DPA), y se alimentó a varios periódicos y semanarios opositores.[11]

Otra sociedad fotográfica que por esta misma época empezó a trabajar de manera cooperativa fue el Estudio Fotográfico de la calle San Juan, integrado por los hermanos Gustavo y Jorge Caggiani, Óscar Bonino y Amílcar Persichetti. Con experiencia previa en el trabajo fotográfico de prensa –y en el caso de Bonino, representante del archivo de imágenes *Image Bank* en Uruguay, en la fotografía publicitaria–, el grupo abasteció con fotografías a la prensa y a estudios que por esta época comenzaban a dedicarse exclusivamente a la publicidad, un área que experimentaría un verdadero desarrollo en la década de 1990.[12]

El Popular y la participación de los fotógrafos en el proceso editorial

La incidencia de los fotógrafos en la selección y edición final es evocada por Aurelio González, jefe de fotografía de *El Popular*, en el siguiente pasaje de su testimonio relativo a la elección de las fotos publicadas:

"Elegir, la elegíamos nosotros, pero luego le dábamos la opción a que ellos [los integrantes de la secretaría de redacción] *discutieran con nosotros y dijeran si era mejor esta o aquella, porque encuadra más con la nota que lleva la foto.* [...] *Era un diario con una ideología determinada donde todos luchábamos por una meta que era el socialismo.* [...] *Si nos pedían dos fotos, entregábamos cinco o seis y discutíamos.* [...] *En secretaría de redacción nos reuníamos y decíamos 'a mí me gusta esto' o 'no le cortes esto, dejala así'. Siempre había peleas porque tenía que tener un espacio que era de hierro, entonces muchas veces se mutilaba la foto. Aunque el diario le daba mucha importancia a la foto ..."*

[Entrevista a Aurelio González realizada por Magdalena Broquetas, Mario Etchechury y Alexandra Nóvoa. Montevideo, 9 de octubre de 2007].

Nuevos públicos para el campo fotográfico

Diarios, revistas y suplementos periodísticos fueron, durante todo el siglo XX, espacios de divulgación de novedades sobre fotógrafos, estudios, asociaciones sociales y gremiales, circuitos de exhibición, equipamiento técnico y productos químicos. Ya fuese publicitando cursos presenciales o acercando al lector

4. *Mundo Uruguayo*, 19 de setiembre de 1962.

5. *Mundo Uruguayo*, 30 de enero de 1963.

consejos sobre técnica y estilo, estos medios tuvieron un importante rol en la difusión de las distintas modalidades de enseñanza de la fotografía. En el período comprendido entre 1959 y 1985 esta tendencia se vio particularmente acentuada por el desarrollo de la actividad fotoclubística y la creación, en 1959, de la Asociación de Reporteros Gráficos (ARGU), que agrupaba a los fotógrafos en actividad en diversos medios de prensa local. Pueden identificarse tres grandes áreas temáticas relacionadas con el medio fotográfico: noticias sobre asociaciones de fotógrafos y su actividad social y gremial; información sobre exposiciones, que comprendía difusión de muestras y crítica específica de algunas de ellas; y publicidad, tanto de establecimientos y fotógrafos como de novedades tecnológicas. A su vez, en particular a través de las revistas ilustradas y los suplementos, los lectores accedían a prácticas y usos de la fotografía en distintos ámbitos.

Mundo Uruguayo organizó concursos fotográficos junto con el Foto Club. La revista publicaba las bases de los certámenes y los premios y difundía las obras ganadoras.

Mundo Uruguayo tuvo un papel destacado en la divulgación del asociacionismo fotográfico debido a la participación de Horacio Canto, fotógrafo de la revista, en la directiva de la ARGU. Por otra parte, varios de los fotógrafos de esta publicación estaban vinculados al Foto Club Uruguayo. *La Mañana* también cubrió asiduamente las actividades de la Asociación de Reporteros Gráficos señalando la participación de Alfredo Testoni en la dirección de esta institución.[13] Eran, por lo tanto, frecuentes en ambas publicaciones las noticias sobre las cenas de camaradería, conmemoraciones del "día del reportero gráfico", concursos y ceremonias de premiación o elecciones periódicas de autoridades.

En paralelo, *Mundo Uruguayo* seguía de cerca la actividad fotoclubística difundiendo, para un público más amplio que el conformado por los socios, noticias sobre muestras, conferencias, proyecciones, concursos y actividades formativas. En 1961 la publicación otorgó al Foto Club Uruguayo una columna permanente que se mantuvo hasta el cierre de la revista. En su edición inaugural el "*Informativo oficial del Fotoclub uruguayo*" celebraba la novedad augurando mejoras en la comunicación con el público interesado en la fotografía en todo el país: "*particularmente importante es la circunstancia de que la amplia difusión que tiene esta Revista nos permitirá mantener el contacto no sólo con los aficionados fotográficos de la capital sino también con los del Interior, algunos de los cuales ya están asociados en una institución formalmente constituida, como el Foto Club Paysandú, pero otros, la mayoría seguramente, se hallan dispersos y desvinculados entre sí*".[14] En esta sección era habitual que se reprodujeran las fotos ganadoras de los concursos, con lo cual se potenciaba su difusión buscando atraer a un público mucho más amplio que el que asistía a las exposiciones.

Mundo Uruguayo no sólo difundió los frecuentes concursos fotográficos que organizaba el Foto Club, sino que también participó como coauspiciante de algunas de estas competencias. Una vez finalizado cada certamen, era habitual que la revista publicara las fotos de las obras ganadoras, las ceremonias de premiación y los premios otorgados, que por lo general consistían en equipamiento e insumos fotográficos.[15] Asimismo, las exposiciones fotográficas eran anunciadas y en ocasiones comentadas, procurando interesar a públicos no necesariamente especializados.

En 1964 *La Mañana* y *El Diario* organizaron un concurso fotográfico en el que podían participar aficionados o profesionales con cualquier tema "*de interés público o de actualidad*". Los interesados debían enviar copias y negativos y los organizadores otorgarían premios en dinero tomando en cuenta "*la importancia del tema y su actualidad inmediata*" y reservándose el derecho a su publicación cuando lo consideraran conveniente. Se estipuló que los autores de fotografías no premiadas pero publicadas por alguno de los dos diarios también recibirían una recompensa económica.[16]

Para los fotógrafos y los dueños de estudios fotográficos, los diarios y las revistas representaban los medios más eficaces para promocionar sus establecimientos y sus especialidades en el arte del retrato y la fotografía social. Así, por ejemplo, los estudios Aguerre, R. Moll, Foto Arte de Stefan Gancheff, Fígoli o el Estudio Fotográfico del Cordón ofrecían en *Mundo Uruguayo* "*retratos artísticos*" en estudio o en domicilio, fotografías de la primera comunión o fiestas de casamiento.[17] Ocasionalmente, también

anunciaban en las páginas de la revista casas de fotografía ubicadas fuera de Montevideo, como Fotografía Artística Doré de Paysandú. En 1960 se dio publicidad a la propuesta del Foto-bar Charmant que garantizaba "*su foto en 50 minutos*" e invitaba a tomar un café y probar la oferta gastronómica de la casa mientras el cliente esperaba.[18]

Los estudios Aguerre y de Juan Balerio invirtieron regularmente en publicidad específica sobre fotos de niños, lo cual era un rubro aparte desde los orígenes de la fotografía. Nenona Frangella, fotógrafa especializada en retratos infantiles, publicaba regularmente muestras de su trabajo en *Mundo Uruguayo*. En 1961 y 1962 Foto Martín, presentada como "*una casa al servicio del turista*", se destacaba por ofrecer copias reveladas en veinticuatro horas y ampliaciones y revelado propio con el sistema de Agfacolor en tres días. La empresa también publicaba avisos de venta de películas y cámaras. En 1967 se publicaron reiterados anuncios de Trajano Pereira de Oliveira, fotógrafo de casamientos y fiestas de la alta sociedad.

Las escuelas de fotografía también aprovechaban las páginas de la prensa para dar publicidad a sus cursos y ofrecer lecciones a distancia. En 1964 Fotografía Sudamericana publicaba en *La Mañana* y en el suplemento dominical de *El Día* el siguiente aviso: "*Fotografía: Gane fama y dinero. Aprenda practicando en su casa por correo*". El aviso estaba acompañado de un cupón para completar con los datos del interesado, que debía enviarse a una dirección postal y aguardar las instrucciones que llegarían a vuelta de correo. Se prometía el envío de un folleto sin costo. La misma publicidad circuló en la separata de *El Día* en 1973 y en 1975.[19]

6. Publicidad de la Escuela fotográfica Sudamericana. Suplemento dominical de *El Día*, 8 de marzo de 1964.

Un ejemplo similar de este tipo de práctica se reiteró en 1972 con la publicidad del Instituto Fotográfico Interamericano, que promovía aprender fotografía "*por correo, en su casa, para ambos sexos, sin límite de edad*" e incluía un cupón para solicitar el primer folleto gratis y agendar "*prácticas personales*".[20]

En varias oportunidades se reseñaban los orígenes y etapas de la historia de la fotografía, señalando momentos de expansión o ejemplos de la multiplicación de su usos. En agosto de 1961 *Mundo Uruguayo* inauguró la sección "*Click! Instantes estelares de la*

FOTOGRAFIA — por JAC

LA CLAVE PARA HACER BUENAS FOTOGRAFIAS

AGFA SILETTE 24x36 mm

7. Sección "Fotografía por JAC". *La Mañana*, 8 de Julio de 1960.

fotografía" mostrando la popularidad de la actividad fotográfica profesional y amateur en Uruguay y en el mundo. También eran usuales las recomendaciones para aprender la técnica fotográfica. *La Mañana* mantuvo la columna "*Fotografía por JAC*", inaugurada a mediados de la década de 1950 con la finalidad de dar consejos y difundir las últimas novedades en materia de técnicas sobre fotografía. En *Mundo Uruguayo,* a mediados de los años sesenta, se daban recomendaciones sobre el uso del flash o los lugares y las ocasiones más apropiadas para tomar fotografías.[21] En la década de 1970 los suplementos de *El Día* dedicaron varias notas a la historia de la técnica y la divulgación del trabajo de fotógrafos nacionales y extranjeros.[22]

Tópicos, usos y estrategias de representación

Crisis, movilización social y agonía de un imaginario nacional (1958-1967)

En una primera etapa del extenso período analizado en este capítulo, coincidente con la visibilización por parte de varios sectores de la crisis económica y social que atravesaba Uruguay, se prolongaron usos de la fotografía periodística ya afianzados en las tres décadas precedentes. Las imágenes acompañaban –y en ocasiones protagonizaban– noticias relativas a las visitas de extranjeros ilustres, a la moda y vida social de las clases altas y costumbres y fiestas populares, como las celebraciones de carnaval y las numerosas actividades que tenían lugar en la semana de turismo, santa o criolla, dependiendo de la orientación del periódico. Para entonces el género de la crónica policial tenía una larga tradición en la historia de la prensa uruguaya, que estilaba ilustrar los acontecimientos con recreaciones *in situ*, fotos de identificación de víctimas y victimarios e imágenes bastante sensacionalistas de cadáveres, heridos o daños materiales.[23]

Las fotografías también ocupaban un lugar destacado en las coberturas deportivas –y entre ellas en las dedicadas a la actividad futbolística, donde empezaron a predominar las fotos coloreadas– o como acompañantes

Desde el lugar de los hechos

Durante los años sesenta la crónica roja comenzó a incluir imágenes captadas "en el momento de los hechos", realizadas por los fotógrafos mediante el uso de cámaras compactas. La cobertura del enfrentamiento entre la Policía y un grupo de asaltantes argentinos en el edificio Liberaij, en noviembre de 1965, es un ejemplo de los cambios y continuidades de la crónica policial de esa época con respecto a los años anteriores. El enfrentamiento fue cubierto en vivo y profusamente fotografiado: las imágenes mostraron policías cubiertos con máscaras de gas disparando ametralladoras, vecinos rescatados en medio de la balacera, cadáveres y destrucciones en el edificio. Los días anteriores la prensa había acompañado las pesquisas que las autoridades llevaban a cabo por la ciudad buscando a los delincuentes. Algunas fotografías (escenificadas o descontextualizadas) sugerían que la prensa estaba tan encima de los hechos como la Policía de los criminales.

SANGRIENTA BATALLA

CAEN 3 ASESINOS MATANDO ANTES A OTROS DOS POLICIAS

El Diario

CARA HACIA LA MUERTE

NOCHE DE PESADILLA

BARRACA ZAPICAN

8. Portada de *El Diario*, 6 de noviembre de 1965.

El uso de fotografías de archivo y la construcción de una memoria visual

Estampas de Montevideo

Hoy día estamos acostumbrados a los grandes edificios, Montevideo cuenta con un admirable conjunto arquitectónico y podemos sentirnos orgullosos del aspecto moderno que luce nuestra ciudad. Pues a ello, continuamos admirando el Palacio Salvo, primer edificio de gran altura. Por eso es fácil suponernos la admiración que despertó a los pobladores de la Metrópoli en su primera época. Observando esta foto donde en primer plano vemos la Capilla del Cerro y luego nuestra Bahía, orgullosamente con la presencia de buenos extranjeros, destacando la presencia del majestuoso Palacio Salvo, que tanto maravilló a los montevideanos de ayer y gusta a los montevideanos de hoy.

¿Por qué Capurro dejó de ser un paraje de Moda? Las razones son muchas. Pero cuando por casualidad llegamos a un abandono y abandonado parque, cuando recorremos sus escalinatas o nos sentamos bajo la generosa sombra de sus árboles y contemplamos la belleza del panorama que ante nuestros ojos se dibuja, sentimos nostalgia por aquellos años en que Playa y Parque Capurro constituían uno de los mejores paseos para los veraneantes. A aquella época pertenece esta angelita foto que nos muestra todo el encanto natural del paraje que tenía como telón de fondo, al centro edificio de Montevideo. ¿Cuántas veces —ya mayores— habrán vuelto a contemplar con cariño este paisaje, los dos niñitos que fueron la foto?

9. *Mundo Uruguayo*, 21 de abril de 1960.

LA MEJOR FOTO DE GARDEL FUE TOMADA EN MONTEVIDEO

10. *Mundo Uruguayo*, 16 de junio de 1965.

La publicación de fotografías históricas contribuyó al complejo proceso de construcción de una memoria histórica que visibilizó ciertos lugares, acontecimientos, personajes y sectores sociales, proponiendo una síntesis representativa de la esencia uruguaya. Hacia comienzos de los años sesenta todavía mantenía vigor un imaginario social que proyectaba la idea de un país moderno, con escaso peso del pasado colonial, sin polarización social o conflictos étnico raciales. Las imágenes reforzaban el orgullo de las "hazañas" futbolísticas de un Uruguay que se mostraba como semillero de grandes talentos.

En lo que refiere a la publicación de fotos de archivo es interesante notar la circulación de algunas series en distintos medios. Por ejemplo, el 13 de noviembre de 1958 *Mundo Uruguayo* publicó una nota de Alfredo Mario Ferreiro sobre lo que quedaba de la ciudad colonial de Montevideo en el siglo XIX, acompañada por fotografías tomadas por el aficionado Ramón Escarza antes del derrumbe de las murallas en 1877. La serie de imágenes formaba parte del archivo fotográfico municipal y ya había sido publicada en 1939 por el suplemento dominical de *El Día*.

de noticias de la región y el mundo. Las imágenes publicadas también contribuían al siempre dinámico proceso de construcción de una identidad nacional a través de la celebración de conmemoraciones que apuntaban a generar conciencia y una memoria histórica entre los uruguayos. Por lo general, se incluían fotografías de actos y homenajes realizados en las fiestas patrias asociadas a fechas históricas con la finalidad de demostrar una concurrencia masiva y revestir de solemnidad el recordatorio.

Otra de las prácticas usuales de este período fue la publicación en diarios, suplementos de prensa y revistas de imágenes del pasado. Tanto en el suplemento dominical de *El Día* como en *Mundo Uruguayo* era habitual la publicación de fotografías de archivo que documentaban lugares de paseo y turismo, costumbres, glorias futbolísticas, así como retratos de individuos que se presentaban como parte de la herencia cultural compartida. Estas fotografías podían proceder de los ya voluminosos archivos gráficos que habían formado las empresas periodísticas o bien de acervos públicos o privados, como era el caso del archivo personal del coleccionista José María Fernández Saldaña. Entre los fondos fotográficos públicos que abastecían a los medios de comunicación se destaca la cesión de fotos por parte del gobierno municipal de Montevideo. Mediante la reproducción periódica de fotografías de archivo la prensa se transformaba en un vehículo difusor de una memoria visual que apuntaba a reforzar la percepción de una comunidad compartida a lo largo del tiempo y el espacio.

A su vez las fotografías acercaban a los lectores los rostros y las actividades de gobernantes y líderes políticos. La prensa diaria, con una identificación partidaria específica, hacía un uso de tipo propagandístico, pero una revista como *Mundo Uruguayo* ofrecía a la comunidad de lectores amplias coberturas de las jornadas electorales y sus prolegómenos y reportajes a políticos y gobernantes en clave más informal e intimista.[24]

El poder de las imágenes tanto para denunciar como para enaltecer la gestión gubernamental fue comprendido y explotado desde los primeros tiempos de la prensa ilustrada. En períodos de crisis y alternancia de los partidos en el gobierno nacional y municipal fue recurrente el uso de imágenes en esta dirección. Así, por ejemplo *El País*, vocero del nacionalismo independiente, no sólo mantuvo la tendencia a publicar imágenes de denuncia del adversario colorado, sino que estas solían aparecer acompañadas de una contraimagen que documentaba los avances logrados por el Partido Nacional en el gobierno.

Entre las funciones novedosas o que adquirieron mayor intensidad en este período debe mencionarse la incorporación cada vez más frecuente de las fotografías en los avisos publicitarios, no sólo de productos y servicios sino también de las empresas del Estado.

Otro rasgo distintivo en esta etapa fue el uso reiterado de imágenes en notas periodísticas sobre lo que se veía como problemas sociales estructurales y acerca de la conflictividad sindical y del movimiento estudiantil, dos temas relevantes desde mediados de la década anterior.

Aunque la crisis que atravesó Uruguay hundía sus raíces bastante más atrás en el tiempo, no fue sino hasta los tempranos años sesenta que en diversos sectores se instaló la idea de que existían graves problemas sociales que demandaban análisis, discusión y políticas públicas. Entre ellos estaba el tema de la vivienda, indisociable de la cuestión de la pobreza en ascenso y de

Imposible Comparar

Sarandí y Avenida Italia

ESTO ES BATLLISMO

ESTO ES NACIONALISMO

Arriba, un aspecto de las obras que el Partido Colorado a través del Concejo Departamental de Montevideo está realizando, desde hace ya más de seis meses, en unas pocas cuadras en la calle Sarandí, con los consiguientes trastornos para el tráfico, al interrumpirse la principal arteria de Ciudad Vieja. Abajo: una vista de la Continuación Italia, de varios kilómetros de longitud, que el Ministerio de Obras Públicas construyó en un mes. Cuatro cuadras de Sarandí: seis meses; Kilómetros de Avenida Italia: un mes. Todo comentario está de más.

11. *El País*, 3 de abril de 1965.

la proyección urbanística y edilicia, en particular de la capital del país. Las publicaciones periodísticas jugaron un papel importante en esta discusión y, sobre todo, en la divulgación de imágenes que retrataban las condiciones de vida en zonas de la ciudad atravesadas por profundas carencias materiales. En diciembre de 1960 *Mundo Uruguayo* publicó un extenso reportaje sobre el problema de los "*cantegriles*" y "*pueblos de ratas*", tomando como punto de partida la iniciativa de Mario Bon Espansandín, docente de la cátedra de Sociología en Institutos Normales e impulsor de la investigación sobre nivel educativo y ocupacional y características de la vivienda de los habitantes de los asentamientos informales que proliferaban en la periferia de la capital.[25] Las fotos publicadas mostraban a los estudiantes encuestando a los pobladores y al contexto en que vivían. Las imágenes dan la idea de un sitio habitado por diversas generaciones, en un contexto de miseria y carencia de servicios básicos. Sin embargo, las fotografías y sus respectivas leyendas reflejan una mirada dignificadora hacia los pobladores que posan frente a la cámara con actitud sonriente y "*sus mejores galas*".[26]

En marzo de 1960 el suplemento dominical de *El Día* publicó un artículo a doble página acompañado de una serie de seis fotografías sobre el conventillo Mediomundo, que estuvo a punto de ser demolido en esa oportunidad. Las fotografías de inquilinos y del interior de las viviendas colectivas, en las que prevalecía el hacinamiento y la falta de servicios básicos, se asomaban a la vida cotidiana en ambientes marginales, desconocidos para la mayor parte de la población.[27]

A mediados de 1962 la expansión de los *cantegriles* volvió a ser objeto de dos reportajes de *Mundo Uruguayo* que ubicaban la

12. Cumbre de Jefes de Estado y de Gobierno de la OEA, realizada en Punta del Este entre el 12 y el 14 de abril de 1967. *Mundo Uruguayo*, 19 de abril de 1967.

cuestión de la vivienda entre los "*grandes problemas nacionales*".[28] En ellos se destacaba el dilema de los altos precios de los alquileres y la pauperización de la clase media como asuntos que demandaban soluciones urgentes. Las fotos de la primera entrega mostraban la precariedad de las viviendas que nutrían el paisaje de lo que ya era un "*verdadero cinturón de miseria*" y la persistencia de los conventillos. Como ocurría en reportajes anteriores, el retrato de los niños en estos ambientes proyectaba el problema hacia el futuro.

Hacia el final de este mismo año, *El País*, para entonces vocero del gobierno municipal de Montevideo, abordaba el tema a través de los avances en la construcción de viviendas y servicios de salud pública.[29] Una serie compuesta por fotografías de apartamentos municipales en el Puerto del Buceo, una "*moderna nursery en el barrio Casavalle*" y viviendas populares en ese mismo barrio buscaba dar una idea de los cambios que había experimentado la ciudad capital a nivel edilicio y habitacional.

La búsqueda de soluciones habitacionales para los sectores sociales de menores ingresos y la erradicación de los cantegriles continuaron siendo objeto de reportajes en

La vivienda: un problema estructural en los años sesenta

13.

14.

Habitantes de un asentamiento ubicado en Aparicio Saravia y Trápani, fotografiados en el marco de una entrevista del diario *El Popular* en el mes de julio de 1964.

LOS REINOS DE LA MISERIA

EL COMPLEJO PROBLEMA DE LOS "CANTEGRILES" SIGUE ESPERANDO

Por DAMASO

15. *Mundo Uruguayo*, 1 de diciembre de 1960.

Las viviendas de Casavalle, historia de miseria y de grandes negociados

16. *El País*, 23 de enero de 1964.

El Tremendo Drama del Cantegril

17. *El Popular*, 6 de julio de 1964.

NO SERA DEMOLIDO EL "MEDIO MUNDO"

18. Suplemento dominical de *El Día*, 12 de marzo de 1960.

19. *Mundo Uruguayo*.
19 de setiembre de 1962.

El País, sobre todo después de que se conocieran los resultados del censo nacional de 1963. En 1964 varios artículos acompañados de fotografías se mantenían en la senda más propagandística –entrega de viviendas a través de créditos a largo plazo, construcción de nuevos complejos habitacionales–, mientras que en otros se proponían reflexiones más complejas de lo que seguía siendo un tema de primer orden en la agenda social.[30] En este mismo contexto, el periódico dedicó dos notas a los orígenes del asentamiento irregular ubicado en Bulevar Aparicio Saravia, en el noroeste de Montevideo, resaltando el logro que suponía la construcción de un nuevo complejo edilicio en el barrio Casavalle.[31]

En este período el reportaje periodístico reflejó y buscó incidir en otro de los temas debatidos desde diferentes filas: el problema carcelario. El titular englobaba asuntos tales como las dificultades locativas para una población carcelaria en aumento, la falta de establecimientos adecuadamente acondicionados y las pésimas condiciones de vida en estos sitios. A mediados de 1959, *El País* publicó dos notas sobre la situación de las personas privadas de libertad y el hacinamiento en la cárcel de Miguelete.[32] En *Mundo Uruguayo* se dedicaron varios reportajes a la construcción de un nuevo penal en San José, departamento limítrofe con Montevideo. En 1961 las fotos de Alfredo Canto mostraban el Penal de Libertad por dentro y los avances en su construcción.[33] Para entonces se había habilitado parcialmente una Escuela Correctiva de Inadaptados que alojaría a treinta y ocho reclusos.

El correlato de estas deficiencias en el sistema penitenciario fueron los frecuentes motines de los que también dieron cuenta la prensa diaria y las revistas. En setiembre de 1962 *Mundo Uruguayo* publicó una amplia cobertura fotográfica sobre un motín en la cárcel de Punta Carretas que documentaba el estado de las celdas y el túnel construido para la fuga.[34] A mediados de 1964 *La Mañana* destacaba las fotos exclusivas tomadas por el "*reportero gráfico*" Mauricio Tokman sobre la medida de protesta llevada adelante por un preso de este mismo penal.[35] La serie de imágenes, tomadas con un teleobjetivo, captaba a un individuo ubicado en el pretil del edificio, desde donde había leído dos cartas a la prensa sobre los "*problemas de la cárcel*".

Dos años más tarde, en 1966, la cárcel de Miguelete fue escenario de un nuevo motín. El diario *El País* publicó una serie de

Las cárceles en debate

LA MAÑANA — Diario Aptl, serio e Independiente — MONTEVIDEO, MIERCOLES 1º DE JULIO DE 1964 — PAGINA 7

Estas inéditas notas —tomadas en forma exclusiva por nuestro reporter gráfico Mauricio Tackmann— documentan la insólita actitud de Washington Ramos Portela (a.) "El Ruso", un temible asesino —condenado a los 25 años de prisión— que ayer de mañana en montura más de cuarenta y cinco minutos en un muro del Penal de Punta Carreta para atraer la atención de las autoridades. El sujeto —habitualmente "tranquilo"— hizo llegar dos cartas a los periodistas, donde habla de "los problemas de la cárcel"

Insólito Alegato de un Recluso en el Penal de Punta Carreta

20. *La Mañana*, 1 de julio de 1964.

PRESOS EN LIBERTAD

El problema carcelario es uno de los más graves. No hay establecimientos medianamente adecuados. El Hacinamiento y la falta de medios impiden el desarrollo de una política carcelaria acorde con las técnicas modernas. Muchas veces, el castigo se convierte en suplicio, violando la letra de la Constitución y los derechos humanos. Y así, la rehabilitación del delincuente, objetivo fundamental de la pena, fracasa estrepitosamente.

Para desde 1958, en las inmediaciones del puesto Libertad, hay gente que deslizando la carrie sobre el carro, respirando aire libre como un suficiente, saldan con su sudor la deuda contraída.

21. *Mundo Uruguayo*, 8 de noviembre de 1961.

De la Inseguridad y el Hacinamiento Como Sistema en el Establecimiento de Miguelete

Texto de César Di Candia
Fotos de Héctor Doria

"Las cárceles no servirán para mortificar y sí sólo para asegurar a los procesados y penados, proporcionando su reducción la aptitud para el trabajo y la profilaxis del delito". Artículo 26 de la Constitución.

"Yo intenté trabajar en el taller de hojalatería, para no embrutecerme, ¿sabe? Pero tuve que abandonar porque no me daban latón para lavarnos y no podía pagarmelo. Además, el portillero me descontó en seguida la poca ropa que traje al entrar...". Un recluso.

ALGO PARA VER: LAS COCINAS

En un rincón de un pequeño patio al aire libre, que sirve de pasaje entre un ala y otra del edificio, hay un fogón de carbón en el cual, sobre unas parrillas enormes con aspecto de rejas en desuso montadas en trozos de riel, humean cuatro ollas ciclópeas, varios, simultáneamente hasta lo irrespirable. Dos individuos protegidos por delantales de arpillera, revuelven dentro con unos largos cucharones de madera que hacen difícil reconocer como tales. El humo de la olla verde hiere los ojos y sume por las paredes negras. Un hedor de cosa agusanada por mucho conservare la única protección contra el sol, la lluvia, el viento, o la helada. **Esa es la cocina del Establecimiento de Detención de Miguelete.** Junto a ella, hay un espacio totalmente abierto, donde pueden improvisarse pelan balón de papas, acondicionan la carne o cortan, —en momentos refinados— los tallarines. Es la **autococina.** Allí se preparan, dos veces al día, el rancho para seiscientos personas, porque las cocinas económicas a leña y carbón, con que se contaba antes, hace años que dejaron de funcionar. "Una vez, cuando La Guerra, recuerdo que nos dieron una estilla, porque le debíamos a todos los barracas, conseguimos que la Compañía del Gas nos facilitara carbón de coke", nos explicó alguien mientras nos mostraba unos mostrenos anclados de hierro que recogían cuidadosamente un actual oficio de armarios. "Como este carbón desarrolla mucho calor, las cocinas se deshicieron. Ahora trabajamos al aire libre. ¿Hay que comer?, pues". No sabía, evidentemente, otra alternativa. Consiguió que los Poderes Públicos proveyeran de nuevas cocinas era un duda demasiado pedir. "¿Por qué no se quedan a almorzar?, gritó una vez desde una ventana alta cuando atravesábamos el patio. Para el preso, a veces, el único desahogo, es el sarcasmo amargo.

En un patio del establecimiento, junto al rincón que constituye la única cocina, varios reclusos ayudan a cocer los tallarines, plato de lujo frente al puchero diario. Las obligaciones periodísticas del cronista se limitan a constatar el hecho y toda opinión culinaria queda para mejor oportunidad.

22. *El País*, 20 de junio de 1959.

Identidades de género y cultura juvenil

A comienzos de los años sesenta, los medios de comunicación uruguayos comenzaron a debatir acerca lo que llamaban "la nueva ola", una serie de cambios en el comportamiento y los valores de las generaciones más jóvenes, que parecían rechazar el trabajo y el estudio y sólo querer *"vivir bien y divertirse lo más que se pueda"*. En la primera mitad de los sesenta, el problema fue discutido más intensamente con respecto a las mujeres.

En 1965 *Mundo Uruguayo* publicó una encuesta entre jóvenes liceales uruguayas, acerca de cuáles eran las expectativas para su vida. Los resultados arrojaban la *"satisfacción"* de que las adolescentes uruguayas no se encontraban *"demasiado dispuestas a una subordinación –en el orden sicológico y en la conducta consiguiente– a corrientes foráneas contrastantes con la realidad del propio medio"*. En efecto, la mayoría afirmaba querer estudiar, casarse y tener hijos, aunque tampoco deseaban dedicarse enteramente al hogar, *"como sus abuelas"*, y veían con entusiasmo la posibilidad de viajar por mundo antes de que el matrimonio las obligara *"a vivir en el mismo lugar posiblemente toda la vida"*. Las fotografías que ilustraban la nota mostraban mujeres jóvenes en actividades de ocio, peinándose, pintándose las uñas, leyendo revistas en la peluquería y casándose, aunque el texto aclaraba que las imágenes no se vinculaban con las personas encuestadas, sino que provenían de *"un servicio especial de prensa"*. El caso ilustra la forma en que la fotografía informativa poco tenía que ver con alguna aspiración de objetividad, sino que era usada para afirmar concepciones previas a la toma de la imagen: puesto que la nota quería proyectar un mujer uruguaya asentada en las tradiciones, se seleccionaban imágenes acordes a esa idea, aunque nada dijeran acerca de las personas entrevistadas. Sin embargo, lejos de funcionar exclusivamente como un medio de reproducción de los roles de género, *Mundo Uruguayo* fue una tribuna que reflejó la tensión entre la mirada conservadora y las nuevas pautas de comportamiento que asomaban entre las mujeres.

En 1964 la revista actualizó la denuncia sobre la esclavitud que significaba el hogar para el ama de casa, reproduciendo el enfoque que Luisa Luisi había planteado en los años treinta, aunque mediante otras herramientas narrativas[36]. Mientras Luisi había utilizado la ficción, la revista ahora apelaba a la autoridad de médicos y psicólogos para concluir que *"las amas de casa son, científicamente establecido, esclavas de su familia y trabajan mucho más que los hombres"*. Las fotografías –producidas evidentemente en el extranjero, aunque esto no se aclaraba– mostraban las múltiples actividades que una mujer debía realizar entre las ocho de la mañana y el mediodía, en relación con la atención del marido, los hijos y el hogar.

Por otra parte, las portadas de *Mundo Uruguayo* dieron cuenta, ocasionalmente, de un modelo de mujer desinhibida y sensual, materializado en la divulgación de imágenes de actrices y modelos, fundamentalmente europeas y estadounidenses.

El ama de casa cautiva de su hogar

23. *Mundo Uruguayo*, 19 de agosto de 1964.

Al mismo tiempo, sus coberturas informativas priorizaron *"lo moderno"* y esto significó, muchas veces, la difusión de imágenes femeninas reñidas *"con la moral y las buenas costumbres"*. En julio y agosto de 1964 la revista publicó una serie de artículos sobre la moda europea y estadounidense del *"top less"* y el *"monokini"*, un traje de baño femenino que apenas cubría el pecho.

Estos dos modelos de mujer en permanente tensión también se vieron reflejados en la publicidad, que ocupaba un lugar importante en la publicación.

["La 'nueva ola' juega en la playa", *BP Color*, 7 de marzo de 1965; "Monokini a la vista", "El ama de casa cautiva de su hogar", "Minikini o bikini", "Una vez más el monokini", "Muchachas uruguayas miran al futuro", *Mundo Uruguayo*, 22 de julio de 1964, 19 de agosto de 1964, 26 de agosto de 1964, 9 de setiembre de 1964, 13 de enero de 1965. Isabella Cosse, "Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven liberada" en *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*, Buenos Aires, Luxemburg, 2009. Mariangela Giaimo, "Mundo Uruguayo y la cosmética a fines de los sesenta", trabajo final del seminario *Pensar los años sesenta: familia, género y sexualidad en la Argentina*, dictado por Isabella Cosse en el marco del Posgrado en Ciencias Sociales del IDES-UNGS, Buenos Aires, 2010].

fotos en la que se destacaba la eficiente labor de la Brigada de Gases de la Guardia Metropolitana, retratando su llegada al lugar de los hechos y algunos presos "*ya dominados*". Otra de las fotos mostraba una de las ventanas de donde colgaban las piernas de los presos que buscaban huir de los efectos del gas lanzado en los corredores. Al día siguiente se informó sobre el traslado de setenta detenidos a la cárcel de Punta Carretas, señalando que lo acontecido en la jornada anterior volvía a poner sobre el tapete "*el espinoso tema de las deficiencias y limitaciones de nuestro sistema carcelario*". Sin embargo, el contenido de la nota, el título, las imágenes y sus epígrafes no abordaban el problema desde la perspectiva de la población carcelaria. En una foto destacada, en primer plano, figuraba un guardia de espaldas con un fusil al hombro. Atrás, el edificio de la cárcel en aparente calma. El titular celebraba el triunfo de la autoridad con una advertencia contundente: "*en adelante, no harán lo que ellos quieran*".[37]

Al año siguiente, en un interesante ejemplo de interacción entre medios de comunicación que pertenecían a un mismo grupo empresarial, *El País* promocionó un programa de Teledoce dedicado a la cárcel de Miguelete. Se publicaron fotos de su interior y del patio, junto a un recuadro que anunciaba los ejes de lo que sería "*un reportaje televisivo de corte sensacional*": "*cómo viven en el submundo de la cárcel, qué piensan y cuáles son sus problemas*". Una de las fotografías mostraba el rostro de un prisionero intervenido con una cinta negra que impedía reconocer su identidad.[38]

La discusión sobre los cambios que se estaban produciendo en el mundo occidental en los roles de género y los vínculos intergeneracionales fue otro de los temas recurrentes en los reportajes con perspectiva social.

En el primer lustro de los años sesenta, los diarios reflejaron de acuerdo a sus tendencias ideológicas los conflictos sociales que estallaron como resultado de la crisis económica, los avances en la organización de gremios y sindicatos y el alineamiento internacional de Uruguay en la órbita estadounidense en plena Guerra Fría. Reforzando los posicionamientos de los textos escritos, las imágenes otorgaron mayor visibilidad a algunos actores, fueron clave en la representación que el lector podía hacerse de los conflictos y participaron de un proceso de construcción de estereotipos políticos y sociales que fue cobrando mayor intensidad en la segunda mitad de la década.

El Popular, vocero periodístico de buena parte de los trabajadores organizados, se dedicó de manera sistemática a la actividad de los sindicatos, dando también cabida al movimiento estudiantil, muy activo en movilizaciones de protesta o solidaridad con otros países. En las páginas del diario comunista también se publicaron imágenes sobre la represión gubernamental de la que fueron víctimas estos sectores.

En el diario *El País* estudiantes y trabajadores recibieron un espacio minoritario y fueron representados bajo otros parámetros. A modo de ejemplo puede citarse el extenso conflicto protagonizado en febrero de 1963 por los trabajadores de UTE, la empresa que tenía el monopolio estatal de la energía eléctrica. *El País* narró los acontecimientos incluyendo siempre un número significativo de imágenes. Desde la primera entrega, la composición gráfica buscó evidenciar la preocupación y rápida acción de los gobernantes y autoridades de la empresa. Estos aparecían representados con connotaciones de eficiencia: mantienen reuniones, discuten, buscan

24. Foto publicada en *El Popular* en abril de 1965 con el siguiente pie: *"Los gremios en la calle enfrentan la política gubernamental y las grandes patronales que atacan los derechos obreros. El 1 de mayo, en forma unida, harán oír sus protestas y exigencia de soluciones".*

soluciones. El pie que acompaña a la serie de fotos informaba sobre la violencia desplegada por los huelguistas: "*cabe señalar que la labor de fotógrafos y cameramen de televisión se vio de continuo obstaculizada por la actitud de los huelguistas que los hicieron motivo de pedrea en distintas oportunidades*".[39] En los días sucesivos la cobertura fotográfica ensalzó la labor de las Fuerzas Armadas durante el desalojo de los trabajadores que ocupaban las centrales térmicas y documentó su participación en tareas de emergencia para mantener los servicios que brindaba la empresa. Las imágenes se enmarcaban con titulares que denunciaban sabotajes por parte de los huelguistas.[40] Esta perspectiva recrudeció a fin de mes cuando se decretaron medidas prontas de seguridad. A partir de entonces, las fotografías que acompañaban las notas documentaban una sobrepresencia militar en las calles, acercando a los lectores una visión extremadamente positiva de la acción del Ejército, representado como la institución que evitaba males mayores a la población.[41]

Lejos de representar un hecho aislado, la contribución de las fotografías de prensa a la consolidación de una imagen positiva del Ejército y Policía –así como a la acción conjunta de ambas fuerzas– representó un fenómeno que se reiteró con frecuencia en los años siguientes. Esta tendencia se expresó, como en el caso citado, en imágenes que documentaban las virtudes de la participación militar para garantizar la permanencia de servicios públicos

y suplir a trabajadores en conflicto, así como también en testimonios fotográficos de su participación en tareas de acción cívica.[42]

En el diario *El País*, otra de las constantes en la representación visual de este grupo social conformado por las fuerzas del orden fue privilegiar registros en los que la violencia explícita estaba ausente. Por lo general, las imágenes que aludían a hechos de represión mostraban sus secuelas: escenarios confusos tras haber lanzado gases lacrimógenos, efectivos policiales controlando la situación, huelguistas en vehículos militares, listos para ser trasladados a lugares de confinamiento. De la lectura global de estas fotografías surge una imagen de las fuerzas represivas con visos paternales, caracterizada por el buen trato y la mesura. Desde los primeros años de la década de 1960 esta tendencia se ve claramente en las fotografías que documentan los cada vez más frecuentes conflictos protagonizados por los estudiantes universitarios.

En setiembre de 1964, en el contexto de un clima político enrarecido por el decreto gubernamental mediante el cual Uruguay rompió relaciones diplomáticas y comerciales con Cuba, los estudiantes ocuparon la Universidad de la República. Los fotógrafos de *El País* documentaron su evacuación, implementada y supervisada con orden por la Policía. Las imágenes publicadas mostraron a las fuerzas de seguridad en actitudes pacíficas y conciliatorias; los estudiantes eran representados con menos empatía.[43] Una de las fotos había sido tomada "*in fraganti*" y los retrataba "*descansando plácidamente sobre el edificio de la azotea*" con una leyenda que recuerda la "*dramática y tensa lucha*" de la noche anterior. Tomada también con prudencial distancia entre fotógrafo y fotografiados, otra foto mostraba a varios estudiantes en los

SEGUNDA SECCION

EL POPULAR

DOCUMENTACION GRAFICA DE LOS ATENTADOS DE LAS HUESTES DE VENTURA RODRIGUEZ Y DE LA LUCHA DEL PUEBLO JUNTO A CUBA Y POR LA SOBERANIA

La Barbarie Policial

25. Portada de *El Popular*, 18 de setiembre de 1964.

balcones de la Universidad, antes de abandonar sus instalaciones. Todas ellas permitían su identificación.

Por esta época, la misma representación dicotómica "orden/violencia" puede reconocerse en las imágenes que acompañaban los artículos sobre la despedida multitudinaria del embajador cubano en los alrededores del Aeropuerto Internacional de Carrasco. La fotografía con mayor destaque mostraba a la Policía montada dominando sin violencia la situación. Según la leyenda, "*la nota gráfica*

ilustra[ba] *los disturbios protagonizados por los manifestantes comunistas y solidarios con el régimen de Castro*", que habían derivado en una "*batalla campal*". Otras dos fotos documentaban la partida de los diplomáticos hacia el avión y una detención *"amable por parte de la policía de un 'agitador' que intentaba romper el cordón policial"*.[44]

26. Manifestación por la Avenida 18 de Julio, convocada por la Comisión Juvenil de la Central de Trabajadores del Uruguay (CTU), exigiendo el retiro de las tropas estadounidenses de la Península de Indochina. *El Popular*. 30 de marzo de 1965.

Agitadores y terroristas: los estereotipos visuales de la violencia (1968-1973)

Los medios masivos de comunicación desempeñaron un rol clave en la formación de opinión pública sobre el creciente proceso de violencia política y social que caracterizó al período comprendido entre 1968 y 1973, marcado por las manifestaciones estudiantiles y obreras y las acciones de organizaciones guerrilleras. En ese contexto, los diarios de amplia circulación, como *El País*, *La Mañana* y el *BP Color*, ofrecieron a través de sus cada vez más ilustradas entregas una representación visual de la violencia cargada de sentidos e intencionalidades. Debido a que fue fundamentalmente a través de los periódicos que vastos sectores sociales escasamente politizados tuvieron noticia de los conflictos, amerita ahondar en las estrategias visuales empleadas por estos medios.

En 1968 fueron numerosas las protestas callejeras de estudiantes y trabajadores en contra de la política económica del gobierno, que retaceaba recursos financieros a la enseñanza media y a la Universidad y no se mostraba receptivo a los reclamos de sectores asalariados y pasivos, cuyas condiciones de vida habían empeorado progresivamente en el último decenio. Por otra parte, en ambos colectivos predominaba una sensibilidad de izquierda que los alineaba en el rechazo a la injerencia del gobierno de Estados Unidos en asuntos del país y del resto del continente. Aunque no era algo novedoso, desde este momento fue cada vez más común que en las marchas de trabajadores y estudiantes –al igual que en las de la izquierda partidaria– se escucharan consignas "antiyanquis" o se sucedieran ataques a edificios vinculados al gobierno estadounidense o a otros íconos

El Popular reflejó en varias oportunidades el sentimiento antiestadounidense experimentado por amplios sectores sociales. Esta fotografía fue publicada en el diario el 12 de setiembre de 1964 con la siguiente leyenda: *"Llegaron ayer al puerto de Montevideo dos barcos de guerra norteamericanos, 'Norfolk' y 'John Wilis' que participan en las maniobras de guerra conocidas con el nombre de 'Unitas V' que se están realizando en nuestras costas. Al virar sobre la boca de entrada al Puerto, las marinerías formadas en cubierta lo primero que vieron fue la inscripción que lucía la escollera Sarandí y que recoge la nota gráfica".*

27.

identificados con el poder económico transnacional. En lo que refiere a las respuestas gubernamentales, 1968 marcó un punto de inflexión en la represión de la protesta social que se intensificó a tal punto que, en menos de un mes, tres estudiantes resultaron muertos en manifestaciones a causa de heridas de balas de la Policía.

El diario *El País*, con gran tiraje editorial y no afectado por las reiteradas censuras oficiales a la prensa, fue uno de los medios que más influyó en la construcción de un imaginario popular de violencia. La sistematización y comparación de fotografías publicadas en los sucesivos conflictos de este período arrojan algunas constantes en esta dirección. En primer lugar, en el corpus fotográfico publicado sobresale el protagonismo adquirido por integrantes de las fuerzas de seguridad (correspondientes a las distintas unidades de la Policía y del Ejército), que mayoritariamente

Nuestro "Welcome"

YANKEE: GO HOME!

28.

29. El *BP color* ofreció en varias ediciones una representación menos sesgada de las protestas estudiantiles ocurridas entre mayo y setiembre de 1968 y su represión. La foto publicada en portada el 12 de mayo estuvo acompañada de una leyenda que no omitía mencionar los incidentes ocasionados por los manifestantes pero explicaba que era *"una nueva forma de protestar"* por un tema que les tocaba de cerca, como lo era el aumento del precio del boleto estudiantil.

aparecían retratados con las mismas connotaciones: auxiliando a la población afectada por las medidas de protesta de los manifestantes, restableciendo el orden en la vía pública (ubicando ornato público en su sitio, habilitando el tránsito en lugares obstaculizados por las improvisadas barricadas estudiantiles) o concretando detenciones pero de manera pacífica y, por norma general, sin que mediase el empleo de armas de fuego.[45] Un buen ejemplo de esta actitud mesurada y protectora de las fuerzas de seguridad puede encontrarse en las fotos que informaron sobre las jornadas de militarización del mes de julio de 1968, en las que se representó a los agentes policiales como los que "*vigilan y protegen sectores clave de la producción*". Las leyendas que acompañaban las fotos enfatizaban la "*rápida y serena intervención policial*".[46] En suma, prácticamente no se publicaban fotografías en las que efectivos policiales y militares aparecieran en actos ostensibles de represión. Por el contrario, las imágenes disponibles denotaban mesura en la represión.[47] En este aspecto lo que se produjo fue la acentuación de una tendencia ya reconocible en la primera mitad de la década.

En las coberturas gráficas de las movilizaciones de 1968, los otros protagonistas fueron los estudiantes (representados en mucha mayor medida que los trabajadores) que encarnaban colectivamente el prototipo del sujeto violento. Las fotos de *El País* los mostraron con frecuencia como atacantes, protagonizando verdaderos combates a pedradas –algunas tomas captaban el instante decisivo en que lanzaban los improvisados proyectiles, mientras que otras los retrataban en el momento de recoger trozos de baldosas u otros objetos contundentes–, parapetados detrás de improvisadas barricadas o huyendo a refugiarse dentro de las casas de estudio. La

30. Foto publicada en *El País* el 15 de mayo de 1968 con el siguiente pie: *"Plaza Libertad, al atardecer. Los estudiantes han desplazado los bancos hasta la arteria para interrumpir puntualmente el paso de cada unidad de la empresa CUTCSA, la única víctima de sus iracundas muestras de protesta. La rápida y serena intervención policial disipó la manifestación, una de las tantas que se registraron ayer en Montevideo".*

dimensión de la violencia que proporcionaban las fotos era reforzada por los calificativos de "revoltosos" o "agitadores", usados sistemáticamente en las leyendas al pie de cada imagen y los titulares que las enmarcaban.[48]

Por el contrario, fueron muy escasos los registros visuales en los que figuraban explícitamente como víctimas de la represión. En estos relatos el espacio de las víctimas era ocupado por los policías heridos o fallecidos en el cumplimiento de su deber, representados gráficamente a través de retratos acompañados de un breve resumen biográfico o de la presencia de altas autoridades de gobierno en sus velatorios y cortejos fúnebres.[49] Finalmente, entre los defensores profesionales del orden y los agresores sin matices, las imágenes mostraban a quienes se planteaba como los verdaderos damnificados: la población común y corriente, que comprendía a los lectores del diario. En esta dirección, abundaron las imágenes relativas a la interrupción en el transporte colectivo, las clases suspendidas en secundaria y universidad o instituciones financieras ocupadas por sus trabajadores.[50] Algunas de estas fotografías reflejaban –y a la vez multiplicaban– la sensación de peligro e imprevisibilidad experimentada por muchas personas.

En 15 de agosto el periódico dedicó amplio espacio a Líber Arce, primer estudiante muerto a causa de heridas recibidas por balas policiales. La edición presentó fotos del cortejo fúnebre, junto a un artículo en el que se responsabilizaba de la muerte a la violencia promovida por los estudiantes.[51] A mediados de setiembre se informaba sobre un nuevo "*estallido de violencia*" que dejaba como saldo dos estudiantes muertos, Susana Pintos y Hugo de los Santos, y numerosos heridos. En esta oportunidad recibieron

EL PAIS

SIN BANCA OFICIAL; FUNCIONARIOS DECIDEN HOY

CONTINUARON LOS DESMANES AFECTANDO A TODA LA CIUDAD

NUEVOS Y SERIOS DISTURBIOS VOLVIERON A OCURRIR ANOCHE

luz y energía eléctrica donde y cuando quiera...
GENERADORES
HONDA
WALFORD

31. *El País*, 13 de junio de 1968.

más destaque las fotos de las barricadas estudiantiles (ocupando la mitad de la portada) que las de los respectivos velorios y cortejos fúnebres, insertas en tamaño pequeño en el interior de la edición.[52] Otro conjunto de imágenes y sus epígrafes adjudicaban responsabilidades: los estudiantes, por intermedio de sus acciones, eran culpables de la decisión de suspensión de clases, mientras que las Fuerzas Armadas, guardianas del orden, custodiaban los locales de enseñanza.[53]

Esta propensión a narrar acontecimientos en los que se contraponían las nociones de autoridad (de la Policía, el Ejército y los gobernantes) y revuelta (de estudiantes y trabajadores), en la que las imágenes tuvieron un papel de primer orden, se mantuvo durante los años siguientes. En enero de 1970, cuando se decidió la intervención de los Consejos de Enseñanza Secundaria y de la Universidad del Trabajo, las fotos priorizaron los desórdenes provocados por las barricadas e incendios en los alrededores de los locales de enseñanza y, dentro de ellos, documentaron en detalle las inscripciones en las paredes y el deterioro de los locales.[54] Entre los tópicos repetidos en las fotografías que buscaban representar la peligrosidad del estudiantado, también figuró la exposición de "*material subversivo*" (armas, panfletos, documentos) incautado dentro de la Universidad o de locales de estudio de enseñanza media.

Otro de los temas que acaparó la atención periodística de estos medios en los últimos años de la década de 1960 y primeros de la siguiente fue el accionar de organizaciones que defendían la vía armada como forma de acceso al poder. El Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros –el de mayor proyección entre las organizaciones armadas de Uruguay– ya tenía algunos años de creado y varias operaciones en su historial, pero fue recién a partir de 1968 cuando desarrolló el grueso de sus acciones que fueron profusamente publicitadas en la prensa oficialista. Fue entonces cobrando fuerza, en paralelo a los estereotipos visuales ya analizados –guardianes del orden, obreros y estudiantes agitadores, población cautiva–, el *cliché* del "terrorista", levantado sobre la base de epítetos denigrantes y una serie de representaciones visuales que apuntaban a caracterizar a los miembros de estas organizaciones y a sus prácticas.

En *El País* y *La Mañana* fueron habituales las referencias al "movimiento terrorista" y sus integrantes eran nombrados como "subversivos", "extremistas", "facciosos", "conspiradores", "antisociales", "sediciosos", "conjurados", "criminales sediciosos".[55] Tanto en el uso de algunos adjetivos como en las estrategias visuales, se produjo un trasvase del lenguaje y la representación gráfica que caracterizaban, desde hacía varias décadas, a la crónica policial. Se habla de "guaridas", "mazmorra facciosa", "compinches", "cabecillas", "gavilla de facciosos" y se publican fotos de identificación policial para acercar a la población los rostros de estos "delincuentes".

Las fotografías revelaban la apariencia de los integrantes de estas organizaciones, informaban sobre su peligrosidad (a través de los registros de armas incautadas o espacios que funcionaban como "*fábricas de bombas*") y ofrecían pruebas de su accionar clandestino (red telefónica intervenida, túneles de circulación) y su infraestructura (locales y cárceles improvisadas en casas particulares, un hospital de campaña).

El mayor desafío para editores y fotógrafos radicó en representar visualmente *ex post facto* las acciones realizadas por estos grupos. Mediante recursos gráficos variados,

EL ROSTRO DE LA VIOLENCIA

Estas tres fotos corresponden a una misma personalidad

No, por cierto, a una misma personalidad moral.

¿Qué ha sucedido para que su expresión, sus facciones, su gesto, se hayan transformado tan profundamente?

En un par de años de "adoctrinamiento", se le han destrozado sus afectos familiares; se le ha convencido de que los principios morales que ordenaban su conducta son "prejuicios de clase"; se le ha inyectado un "complejo de culpa" que le enloquece, como si todas las desdichas del universo fueran un resultado de sus propias acciones; se le ha cargado de rencor contra su patria, contra sus padres, contra la sociedad que integra. Cuando ha llegado a ese estado, ya es posible utilizarlo como un ciego instrumento para la estúpida aventura criminal que consiste en tratar de "destruirlo todo".

Ya no es una persona; ya no existe por sí mismo; ya no es dueño de sus pensamientos ni de sus acciones.

Así, embrutecido, envilecido, anulado hasta transformársele en un pingajo, puede ser eficaz como asesino de policías, como conspirador sin entrañas, como factor de destrucción de un orden social que el pueblo entero ha amasado con el sacrificio, el esfuerzo y el dolor de muchas generaciones orientales.

"Es preciso cortar de raíz el germen del desorden, para que los habitantes gocen de sosiego"

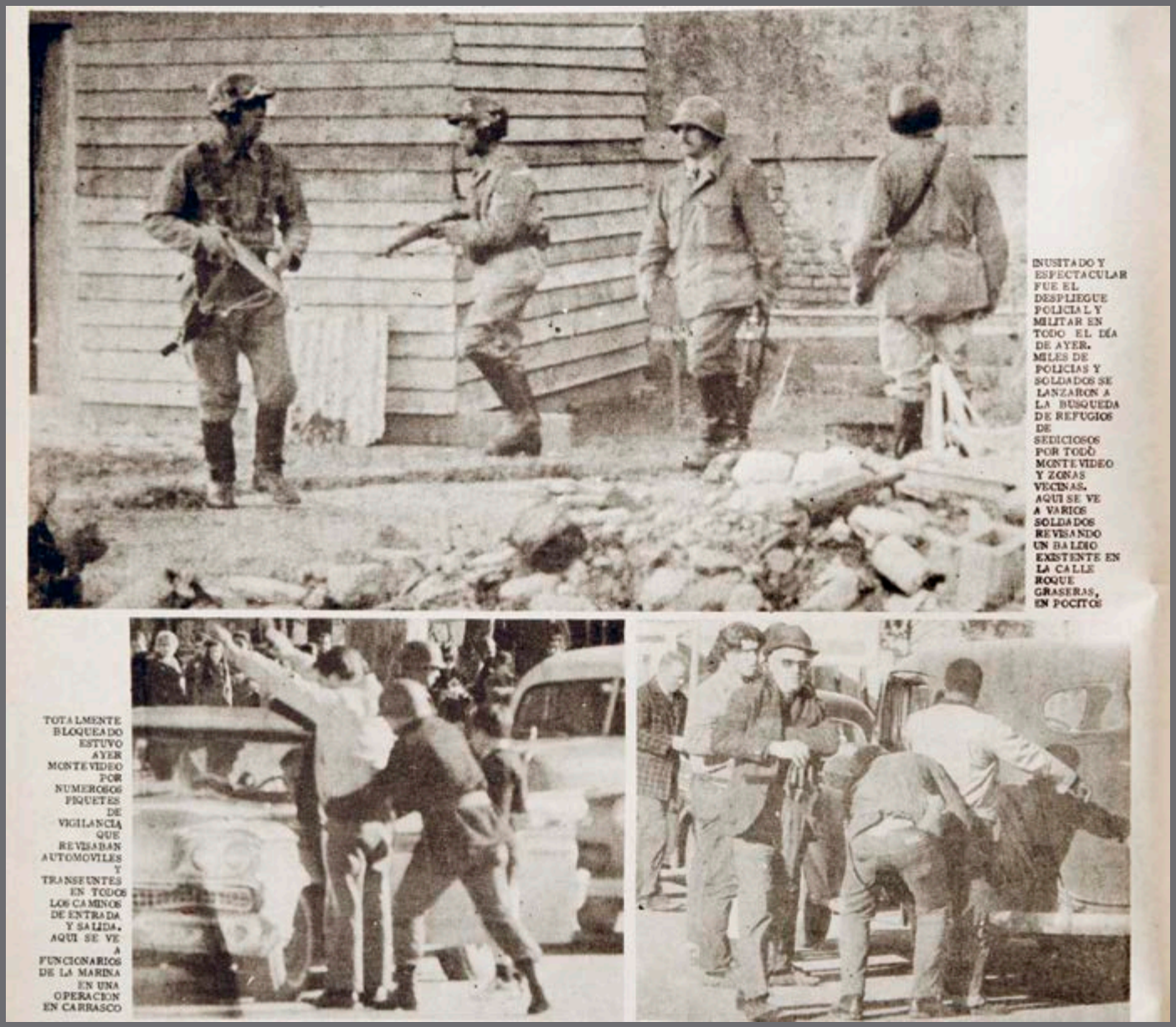
JOSE ARTIGAS

3 de AGOSTO 1815

ADELANTE URUGUAY!

32. *BP Color*, 15 de agosto de 1970. La composición gráfica y el texto también fueron publicados en *El País* el 16 de agosto de 1970.

Huellas y metáforas: las fotografías narran lo que no se ve



33. "Espectaculares procedimientos y extremas medidas de vigilancia", *BP Color*, 10 de agosto de 1970.

34. *BP Color*, 11 de agosto de 1970.

35. "Repudio Mundial por el bárbaro asesinato", *El País*, 11 de agosto de 1970. La leyenda que acompaña la foto informa: *"El publico observa el lugar donde apareció el auto con el cuerpo del asesor norteamericano, Dan Mitrione, bárbaramente asesinado por los delincuentes sediciosos. En la calle se notan las manchas de sangre sobre Lucas Moreno a escasos metros de la intersección con Avellaneda".*

36. "Caen dos celdas subterráneas de un grupo de conspiradores", *La Mañana*, 5 de julio de 1972. Pie de foto: *"un fotógrafo de prensa surge del refugio sedicioso localizado por las Fuerzas Conjuntas en Humberto 1o 4097, donde la organización terrorista 'OPR 33' había montado una celda para mantener recluidos a los secuestrados".*

Entre 1968 y 1972 varias organizaciones armadas, como el MLN-Tupamaros, la OPR 33, las FARO y el Movimiento 22 de Diciembre, intentaron copar ciudades, tomaron provisoriamente estaciones de radio, realizaron numerosos atentados contra personas y edificios, secuestraron a políticos, diplomáticos, periodistas y empresarios y protagonizaron varias fugas carcelarias. Todos estos acontecimientos merecieron extensas coberturas fotográficas que enfrentaban el desafío de narrar retrospectivamente lo ocurrido.

El seguimiento informativo de un secuestro solía abarcar varias ediciones de los periódicos con un mismo patrón. Primero se publicaban fotos que hacían las veces de huella de lo ocurrido, en las que podían verse planos del lugar con mojones que apuntaban a reponer la acción, vehículos usados para el operativo y luego abandonados y fotos de testigos. A medida que pasaban los días, la búsqueda y las negociaciones se representaban a través de fotografías de efectivos policiales y militares movilizados y de los familiares del secuestrado transitando el calvario de la espera o en el momento de recibir noticias parciales.

Tampoco era posible incluir fotos directas de la liberación de los detenidos y de los días inmediatamente posteriores, cuando algunos eran conducidos a centros hospitalarios. Un ejemplo elocuente en este sentido puede encontrarse en varios reportajes fotográficos que informaban sobre la liberación del estadounidense Claude Lee Fly, ocurrida en octubre de 1970, después de dos meses de cautiverio. Las fotos publicadas mostraban la camilla en la que fue trasladado, los alrededores del centro hospitalario en el que recibió atención, a sus familiares y hasta el pasillo que daba a la pieza donde se encontraba internado.

Secuestrado por esta misma época, el diplomático estadounidense Dan Mitrione fue asesinado después de diez días de cautiverio e intensa búsqueda. Las imágenes publicadas evocan el desenlace de lo ocurrido y la atmósfera social de dolor e indignación: no se ve el cuerpo, pero sí el rastro de sangre, el auto, el plano, el policía que lo encontró, así como algunas señales de duelo representadas a través del primer plano de un niño que firma el libro de condolencias.

que consistían en el uso de una foto única de gran tamaño en portada, secuencias, relatos a través de fotonovelas o intervención de fotografías, los sucesos se relataban como historias con principio, desenlace y fin. Para narrar los hechos sin perder la espectacularidad que se le quería imprimir, por lo general, las fotografías exhibían vestigios de las acciones en cuestión (daños materiales por atentados en casas o locales, autos baleados) o elementos colaterales que permitieran al lector hacerse una idea más vívida de lo ocurrido (planos, retratos de testigos de secuestros o fugas, entornos familiares de los secuestros).[56] También se publicaban regularmente retratos de las víctimas de acciones de los grupos armados y fotos de sus sepelios.

A modo de epílogo de una historia con final feliz, en 1972 la prensa ofreció un relato visual cuidadosamente organizado en varias entregas sobre la desarticulación de los tupamaros en varios sitios del país. Para ello echó mano al trillado recurso de las fotos de identificación, combinadas con elementos cartográficos que le daban al lector, por un lado, la idea de diseminación del peligro en todo el territorio nacional y, por otro, de la efectividad en la represión gubernamental. Entre abril y julio de 1972 las imágenes fortalecieron los textos escritos sobre la derrota de la organización, ofreciendo evidencias indirectas de lo que no podían mostrar. Lo usual fue que las noticias sobre la desarticulación de la guerrilla fueran acompañadas por fotos de identificación de los detenidos o del momento en que estos eran conducidos ante un juez.

Los retratos policiales y los textos que acompañaban a las numerosas imágenes con las que se fue organizando una narrativa visual de la composición y las actividades de las organizaciones armadas contribuyeron a estigmatizar a sus integrantes. La proyección de un tipo social cargado de atributos negativos atenuaba las noticias sobre las ejecuciones de miembros de estos grupos en la vía pública o en enfrentamientos con la Policía, alcanzando en ocasiones ribetes de deshumanización con los que se justificaba implícitamente la adopción de medidas extraordinarias en los procedimientos de detención, interrogatorios y encarcelamientos.

A mediados de 1970, coincidiendo con un momento en que el MLN-T tenía en simultáneo a tres personas secuestradas, esta tendencia que ofrecía una representación de los guerrilleros como alienados y amorales se manifestó expresamente a través de un suelto publicitario que apareció en varios diarios bajo la firma "*Adelante Uruguay*". Se presentó un tríptico en el que la expresión de una misma persona iba mutando hasta quedar "*embrutecido, envilecido, anulado*" como resultado del "*adoctrinamiento*" que recibían los participantes de estas organizaciones.

En paralelo a este proceso de despolitización y estigmatización del guerrillero que encarnaba al "enemigo interno", se fue consolidando una memoria heroica policial que también tuvo un componente visual significativo. Son copiosas las imágenes publicadas a lo largo de estos años que dan cuenta del heroísmo y el sentido del compromiso policial. Hacia el final del período, policías y militares nutrían un panteón con decenas de nombres de "víctimas de la sedición", cuyos retratos eran regularmente publicados en las fechas que conmemoraban sus muertes.

Finalmente, es importante notar que en la gran prensa otra de las constantes fue la exhibición impúdica de la muerte cuando se trataba de personas sobre las que recaía el es-

37. Un ejemplo elocuente de los desafíos que debía enfrentar un medio que buscaba reponer la acción a través de imágenes fijas y sin documentos visuales directos, puede encontrarse en las fotos que se publicaron en *El País* el 28 de julio de 1972, con la finalidad de informar sobre la captura del dirigente tupamaro Julio Marenales. Esta imagen testimoniaba la *"reconstrucción gráfica realizada por los fotógrafos de El País"* con el apoyo del dibujante Walter Bravo, autor de las indicaciones del *"lugar donde se hallaba el vehículo de las Fuerzas Conjuntas (1); la ubicación de Julio Ángel Marenales Sáenz en el momento que recibiera la voz de alto (2) y desde donde lanzara la granada contra los patrulleros –atrás de los cuales se encontraban varias personas aguardando transporte– y, por último, en el fallido intento de fuga, el lugar donde el sedicioso que pasaba por 'visitador médico' cayó herido tras tirotearse con los integrantes de las Fuerzas Conjuntas (3). Marenales Saénz, ex profesor del Instituto de Bellas Artes recibió varias heridas en el tórax y abdomen, siendo trasladado al Hospital Central de las Fuerzas Armadas donde se informó ayer que su estado evolucionaba favorablemente"*.

tigma de la deshumanización. Se publicaron, por ejemplo, fotos directas y sensacionalistas de los cadáveres de Manuel Ramos Filipini e Íbero Gutiérrez, asesinados por comandos paramilitares en 1971 y 1972, así como de numerosos "*sediciosos muertos en combate*".[57]

Por el contrario, cuando los mismos diarios informaban sobre asesinatos cometidos por las organizaciones armadas se incluían imágenes respetuosas –jamás sus cadáveres- que mostraban aspectos colaterales, buscando sensibilizar al lector.[58]

Censura, construcción de un nuevo Uruguay e imágenes disidentes (1973-1985)

El 27 de junio de 1973, el entonces presidente, Juan María Bordaberry, con el apoyo de las Fuerzas Armadas, dio un golpe de Estado. Disolvió el Parlamento, suspendió la actividad de los partidos políticos, prohibió el derecho a la huelga y decretó la disolución de la central obrera del país, disponiendo además la clausura de los locales sindicales y el arresto de los dirigentes. Comenzaba así una dictadura que se prolongó por los siguientes doce años. En este contexto se profundizó la censura que la prensa venía sufriendo de manera esporádica desde años anteriores.

En respuesta a la ruptura institucional, la Convención Nacional de Trabajadores declaró una huelga general con ocupación de los lugares de trabajo. La iniciativa, a la que se sumó el movimiento estudiantil, suscitó altos niveles de participación en Montevideo y otros departamentos del país. A pesar de la represión y los constantes desalojos, las ocupaciones se mantuvieron hasta el 11 de julio. En este lapso, el diario *El Popular* logró publicar sólo tres ediciones, una ellas con imágenes que documentan las ocupaciones y demás medidas de lucha desde la perspectiva de sus protagonistas. Su autor, Aurelio González, el jefe de fotografía del diario, fue el único reportero que registró de cerca aquella experiencia. Los siete fotogramas publicados el 29 de junio de 1973 documentan escenas del primer día de la huelga, en las que se ven hombres y mujeres en sus espacios de trabajo, con actitud triunfal, optimista, dispuestos a la resistencia en colectivo, sin más armas que sus cuerpos.[59]

Los días siguientes, a pesar de las dificultades que suponía la circulación por las fábricas y casas de estudio ocupadas, González continuó registrando la movilización popular. El 9 de julio fotografió la masiva manifestación que se organizó en el centro de Montevideo y su rápida disolución por parte de las fuerzas represivas. Sin embargo, la censura de prensa impidió que esas imágenes se publicaran.

Después de meses de sucesivas clausuras y censura constante, *El Popular* dejó de publicarse en octubre de 1973. Para entonces ya no circulaban en la prensa imágenes que informaran desde la perspectiva de los sectores ilegalizados o perseguidos. Al año siguiente, con la clausura definitiva en noviembre de 1974 del semanario *Marcha*, la dictadura logró un estricto control de la información publicada en el territorio nacional.

Desde una perspectiva muy diferente, la prensa oficialista informó sobre las consecuencias negativas de la huelga para el conjunto de la población, difundiendo imágenes en las que se observan largas filas de personas a la intemperie, en pleno invierno, procurando obtener combustible para el transporte u otros bienes básicos para la subsistencia. A su vez, la representación visual de la huelga y sus consecuencias comprendió reiteradas publicaciones de mosaicos fotográficos que exhibían fotos estilo carné de los militantes sindicales y políticos, enmarcadas en titulares que anunciaban su "*requisitoria de captura*".[60] Se ampliaba así el universo de "*enemigos de la nación*", haciendo extensivo el uso de imágenes de identificación policial que desde la década anterior se había vuelto habitual en el proceso de señalamiento de los llamados "*delincuentes políticos*". La criminalización de los sujetos también lo fue de sus acciones, puesto que durante la segunda semana de la huelga se publicaron ejemplos

38. *El Popular* solamente pudo publicar, en su edición del 29 de junio de 1973, seis de las numerosas fotos tomadas por Aurelio González durante la huelga general en rechazo al golpe de Estado.

gráficos de las acciones de "*sabotaje*", como primeros planos de las cadenas usadas para provocar el cortocircuito que apagó la llama de la refinería estatal de combustible.[61]

Durante este período, el diario *El País* fue el mayor sostén periodístico del nuevo régimen, informando sobre la conformación de elencos de gobierno, los proyectos implementados en muy diversas áreas y los peligros que continuaban acechando a pesar de los esfuerzos represivos. En este sentido, pueden encontrarse continuidades pero también novedades en relación a la línea que había caracterizado al periódico en el período previo al golpe.

En simultáneo a la huelga –y complementando el rompecabezas visual compuesto por las fotos de identificación y los

Las fotografías de *El Popular*: de íconos a documentos

39.

Tras el levantamiento definitivo de la huelga convocada por la CNT contra el golpe de Estado y con la salida al exilio de miles de opositores dispersos en todo el mundo, las imágenes tomadas por Aurelio González adquirieron nuevos significados. Ampliamente divulgadas durante la campaña de denuncia de la dictadura uruguaya en el exterior, las fotografías de la huelga, junto con las que documentaban la masiva manifestación relámpago del 9 de julio de 1973, se transformaron en íconos de la resistencia al gobierno de facto y en símbolos identitarios para los colectivos de exiliados.

El resto del archivo fotográfico corrió otra suerte. Cuando *El Popular* fue clausurado definitivamente en octubre de 1973 las miles de fotografías tomadas durante quince años por el equipo de reporteros del diario se encontraban cuidadosamente escondidas dentro del Edificio Lapido, donde funcionaba la sede del periódico, en la calle 18 de Julio, principal avenida céntrica de la ciudad de Montevideo. La idea había sido de Aurelio González, quien ante la inminencia del golpe había procurado un sitio a salvo de las usuales requisas de las fuerzas de seguridad, que en varias ocasiones habían allanado las instalaciones del periódico.

En enero de 2006 fue localizado y recuperado el archivo enterrado en 1973. Desde entonces los aproximadamente cincuenta mil negativos en formato 35 milímetros se encuentran en custodia en el Centro de Fotografía de Montevideo donde son conservados, documentados y digitalizados.

[Audiovisual *Al pie del árbol blanco*, realizado por el Centro de Fotografía de Montevideo en 2007 (con dirección de Juan Álvarez), disponible en: http://vimeo.com/73467326 ; Aurelio González, *Fui testigo. Una historia en imágenes*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011].

40.

41.

42.

Fotos tomadas por Aurelio González en el transcurso de la huelga general, la ocupaciones de fábricas y la movilización antidictatorial del 9 de julio de 1973. Son parte de los negativos que González llevó consigo cuando debió dejar Uruguay y empezar un largo exilio.

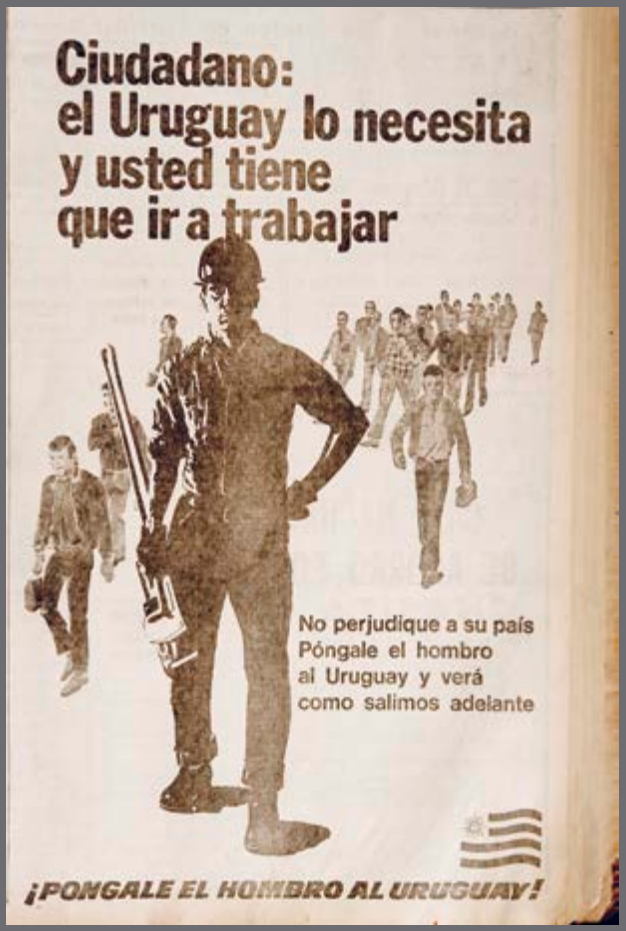
vestigios materiales de sabotajes– se puso en marcha la campaña oficial *Póngale el hombro al Uruguay,* que convocaba a la solidaridad de la población para rescatar al país del caos en varios órdenes. Buena parte de los mensajes se focalizaba en el mundo del trabajo y la necesidad de un "*sindicalismo libre*", ensalzando al prototipo del "verdadero trabajador" que no perjudicaba al país con una medida de protesta y se sacrificaba por el bien común. Una de las consignas que acompañaba un grabado en el que se veía una fábrica con efervescente actividad laboral imploraba: "*¡Ciudadano: el Uruguay lo necesita y usted tiene que ir a trabajar!*".[62]

Entre 1973 y 1980 el gobierno lanzó varias campañas de prensa para informar a la ciudadanía sobre los avances del "*nuevo Uruguay*", que se mostraba renovado y pujante en infraestructura, servicios y promoción de buenos hábitos, sobre todo entre la niñez y la juventud.[63] Estas iniciativas, en las que la imagen cumplía un papel fundamental ya fuese como síntesis de la idea que se quería transmitir o como prueba objetiva de los hechos, fueron parte del proyecto de reestructura de las representaciones y los valores morales de la sociedad en su conjunto. Era, por eso, habitual que las imágenes estuvieran acompañadas de referencias a la "orientalidad" y a la responsabilidad colectiva que suponía sacar el país a flote después de la profunda crisis económica, política, social y moral en que había caído en la década previa.[64]

El uso de las fotografías en campañas oficiales para generar adhesión al régimen se intensificó en noviembre de 1980 cuando el gobierno civil-militar procuraba obtener en las urnas el apoyo ciudadano a una nueva Constitución. Las imágenes empleadas en este contexto se dividieron en dos series llamadas respectivamente *Vivir sin temor, crecer en paz* y *Esta es la gente que vota sí: que le dice SÍ al Uruguay*. Unos meses antes, entre marzo y junio de 1980, se difundió la campaña de imágenes *RECORDEMOS. Para valorar nuestro presente de paz y seguridad*.

Fueron numerosas las fotografías publicadas en el marco de noticias que apuntaban a evidenciar la solidez del régimen, sus autoridades y nuevos órganos de gobierno. Tanto los retratos individuales de los sucesivos dictadores y grupales de los elencos que se iban formando, como los regulares registros de su participación en la nueva institucionalidad (juntas de Vecinos, Consejo de Estado, Junta de Oficiales Generales), reforzaban la idea de que, lejos de tratarse de una ruptura circunstancial, se estaba ante un proceso de reorganización política y social. Entre las imágenes que ofrecieron a los contemporáneos la dimensión proyectual del régimen se incluyen las que muestran instancias de la planificación, como los cónclaves cívico-militares, en los que se trazó la política económica y social a largo plazo y, sobre todo, las que documentan las obras y el progreso en áreas clave para el desarrollo del país. Fue sistemática y abundante la publicación de notas profusamente ilustradas exhibiendo la construcción de nuevas viviendas y edificios públicos, cuantiosas inversiones en infraestructura, revalorización de espacios culturales y de ocio y recuperación de locales de enseñanza media y universitarios. Este corpus de imágenes de regeneración y progreso también incluyó fotografías que acreditaban la apertura de nuevos mercados para la producción uruguaya y el establecimiento de ámbitos como las expoferias, que dinamizaban la vida industrial y empresarial.

Conquistar y convencer: las campañas periodísticas de la dictadura



43. *El País*. 7 de julio de 1973.

44. *El País*. 2 de febrero de 1979.

45. *El País*. 10 de noviembre de 1980

46. *El País*. 14 de noviembre de 1980.

47. *El País*. 24 de marzo de 1976.

Una mención aparte dentro de este grupo merecen las fotografías dedicadas a la promoción del turismo en todo el país y en particular en Punta del Este, proyectado como el principal balneario uruguayo.[65]

El complemento de estas imágenes que reflejaban la recuperación de espacios y áreas de la vida social estuvo en la representación visual del "pueblo uruguayo", que aparece retratado en actividades deportivas, festivales folclóricos, balnearios y celebraciones de carnaval.[66]

En este mismo período, los demás países del Cono Sur de América Latina atravesaban dictaduras similares a las de Uruguay, que combinaban un fuerte componente represivo con planes modernizadores y de rehabilitación en varias escalas. La prensa oficialista documentaba y celebraba los vínculos internacionales del gobierno uruguayo y las coincidencias político-ideológicas entre sus mandatarios. En este sentido, fueron extensas y colmadas de fotografías las coberturas periodísticas que informaban sobre visitas e itinerarios de presidentes de facto de los países vecinos. En 1975 *El País* documentó los encuentros de Juan María Bordaberry con Hugo Banzer y Ernesto Geisel, de Bolivia y Brasil, y elogió el avance en los convenios acordados con el dictador paraguayo Alfredo Stroessner, recibido el siguiente año en Montevideo con especial cortesía. A partir de 1976 se informó con beneplácito sobre los logros del gobierno militar en Argentina. En 1977 el diario dedicó una detallada cobertura fotográfica a la calurosa bienvenida ofrecida al dictador argentino Jorge Rafael Videla, a quien le fue entregada la llave de la ciudad de Montevideo. Sin embargo, de los modelos regionales el chileno fue el que más entusiasmo despertó.

El corpus de imágenes que denotaban progreso, regeneración y consenso social presentó un contrapunto con otro conjunto de representaciones visuales que funcionaba como recordatorio de la amenaza latente dentro y fuera de fronteras. La violencia, que había sido moneda corriente en los años anteriores al golpe, pasó de ser una realidad para presentarse como una amenaza controlada. En esta dirección continuaron publicándose periódicamente noticias acompañadas de fotografías reveladoras sobre actividades y grupos considerados subversivos. En esta categoría pueden ubicarse las fotografías de hallazgos incriminatorios (tanto de folletería clandestina como de escondites, imprentas o

La admiración por Pinochet y el modelo chileno

Desde sus inicios el proceso chileno recibió especial atención (y cobertura gráfica) en los medios de prensa locales. En abril de 1976 *El País* publicó durante cinco días una serie de notas sobre la visita de Augusto Pinochet en las que no se escatimaban elogios al proceso que el militar lideraba en el país trasandino. Una de las portadas contenía una foto de gran tamaño de la caravana de recepción en la principal avenida céntrica montevideana, reflejando la cálida recepción del *"pueblo uruguayo"* a un Pinochet, que invariablemente era representado en actitudes paternales y afables: abrazando a niños y jóvenes, sonriente, rodeado de multitudes que lo aclamaban. Los epígrafes de las imágenes resaltaban los logros del gobierno militar en la reconstrucción del país tras la erradicación del *"peligro marxista"* y las auspiciosas perspectivas que se abrían para el comercio exterior (*"Venderemos a Chile productos agropecuarios"*; *"Chile avanza hacia el desarrollo social"*; *"Pinochet: nueva democracia sin la presencia marxista"*). Otras tantas imágenes, con sus respectivas leyendas, ponderaban el ejemplo chileno de supresión de los partidos políticos e informaban sobre los acuerdos de ambos gobiernos para una *"nueva democracia"*.

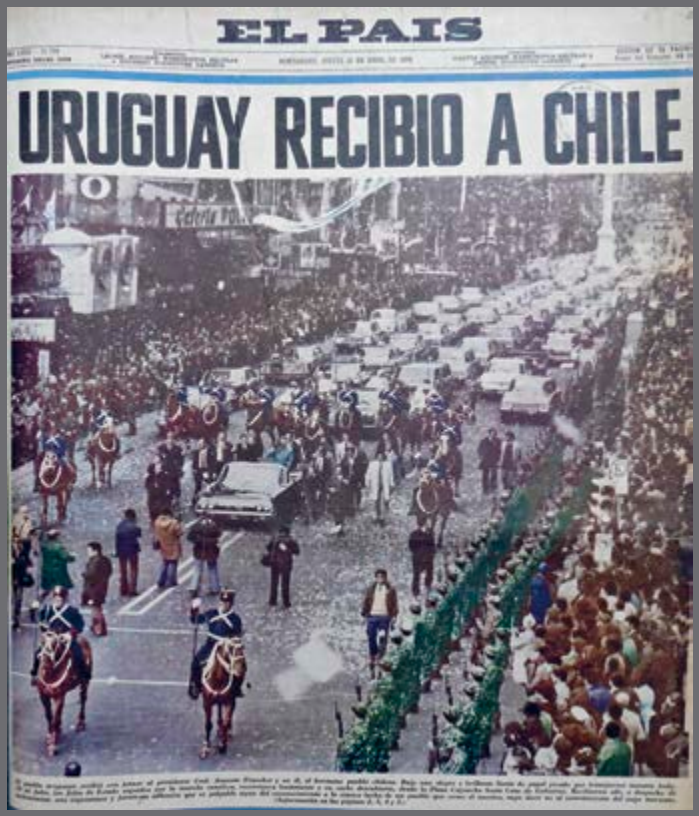
En 1977 el periódico presentó una sección específica llamada *"Viva Chile"*, en la que se transcribió parte de la historia escrita por Pinochet sobre lo que era presentado como la lucha del pueblo chileno contra el totalitarismo. Una vez más, las imágenes mostraban a un Pinochet sonriente acompañado de titulares y leyendas que destacaban el renacimiento del turismo y los logros de la asistencia social.

En mayo de 1980 *El País* comunicó que empezaría a publicar, en carácter exclusivo, los aspectos más sobresalientes de *"El día decisivo"*, un texto escrito en forma de reportaje en el que Pinochet revelaba distintos aspectos de su vida y su cruzada anticomunista. Un recuadro de media página, que incluía la foto del dictador de perfil aupando a un niño, anunciaba: *"Misión cumplida: Chile liberado del marxismo"*. Entre el 4 y el 9 de mayo se publicaron partes de varios capítulos del libro en cuestión, acompañados de fotos que proyectaban una imagen paternal del dictador, rodeado de apoyo popular.

AUGUSTO PINOCHET RELATA "EL DIA DECISIVO"

"MISION CUMPLIDA: CHILE LIBERADO DEL MARXISMO"

48. *El País*. 4 de mayo de 1980.



EL PAIS

URUGUAY RECIBIO A CHILE

49. *El País*. 22 de abril de 1976.

COMUNISMO
Tras las proclamas de paz y justicia social —falsas banderas del comunismo internacional— se ocultaba un feroz aparato militar, cuyo objetivo era uno solo: desatar la violencia contra el pueblo, para destruir nuestras instituciones y sumirnos en la bruma sin retorno del marxismo.
Luego de un vasto operativo, quedó al descubierto la agresión que se preparaba al amparo de las sombras. El enemigo seguía y sigue en acecho.
Sólo la atenta y constante vigilancia de todos los buenos ciudadanos —civiles y militares— nos protegerá contra la violencia liberticida.
CHE. ANAYA.
ALEAS
CAIGUA
SANTA LUCIA
ERLICH
CAMINO ORIENTALES Y SIMON MARTINEZ.
CNEL. RAIZ
ANTONIO DIAZ ALDA
PABLO PEREZ
LUIS LAZAGNA 6874
BURGUES
BERNARDO SUSTILLA
C. TELLIER

50. El recuerdo de un pasado de conflicto y extrema violencia fue evocado de manera sistemática por los periódicos que pudieron seguir editándose entre 1973 y 1980. En este tipo de informaciones las imágenes eran usadas como prueba visual de lo que se afirmaba y, en un sentido más subliminal, se integraban al arsenal simbólico de un discurso que apuntaba a convencer sobre la vigencia de un peligro subyacente, oculto y cuidadosamente diseminado en los espacios más recónditos del cuerpo social y la necesidad mantener a las Fuerzas Armadas como garantes del orden.

En los primeros días de enero de 1976 se intensificó la represión contra el Partido Comunista, que para ese entonces contaba con cientos de militantes detenidos, torturados y algunos de ellos asesinados. El 2 de enero, las Fuerzas Conjuntas comunicaron que habían ubicado y destruido el aparato propagandístico y financiero del Partido. El anuncio estuvo acompañado de la publicación de numerosas fotografías que mostraban la infraestructura clandestina, el tipo de armamento y los lugares donde se escondía este "arsenal". En ese contexto el gobierno organizo una exposición en el Subte municipal con el material incautado. El diario *El País* dedicó a esta noticia dos páginas en su edición del 4 de enero, compuestas casi exclusivamente por fotografías y el siguiente texto:

"Tras las proclamas de paz y justicia social –falsas banderas del comunismo internacional– se ocultaba un feroz aparato militar, cuyo objetivo era uno solo: desatar la violencia contra el pueblo, para destruir nuestras instituciones y sumirnos en la tiranía sin retorno del marxismo. Luego de un vasto operativo, quedó al descubierto la agresión que se preparaba al amparo de las sombras. En enemigo seguía y sigue al acecho. Solo la atenta y constante vigilancia de todos los buenos ciudadanos –civiles y militares– nos protegerá contra la violencia liberticida".

EL PAIS

LES RINDEN HONORES MILITARES; VECINOS ENTONARON EL HIMNO ANTE SUS CUERPOS

ALEVOSO ASESINATO DE CUATRO GUARDIAS

"¡ARRIBA LOS MUERTOS!"

51. El 18 de mayo de 1972 un comando tupamaro asesinó a los cuatro soldados que custodiaban en un jeep la casa del Comandante del Ejército, Florencio Gravina. Estas dos fotografías de los cadáveres fueron publicadas por varios medios el día siguiente a los acontecimientos. En el caso de *El País* se colocaron en portada, coloreadas y a modo de díptico, que ofrecía al espectador una mirada directa dentro del jeep. Desde entonces, devinieron para las Fuerzas Armadas en íconos de la lucha antisubversiva y durante la dictadura se reprodujeron en libros, afiches y artículos de prensa conmemorativos. En 1975, *El País* reprodujo la portada publicada tres años antes acompañada de un texto, titulado *"¡Arriba los muertos!"*, que honraba la memoria de los soldados y recordaba los sacrificios del cuerpo militar en la construcción de un "nuevo Uruguay".

depósitos de armas) y los recordatorios sistemáticos de los "caídos" antes del golpe de Estado. A modo de ejemplo, puede citarse la detallada cobertura fotográfica dedicada en los primeros días de 1976 a la requisa de un "*impresionante arsenal*" que supuestamente pertenecía al Partido Comunista del Uruguay. *El País* publicó dos páginas enteras con fotos y pies breves reveladores del hallazgo. Ambos tenían el propósito de advertir la necesidad de mantener una actitud vigilante en el combate al comunismo en todos los frentes puesto que, como se remarcaba, "*el enemigo seguía y sigue al acecho*".[67]

La idea era que el recuerdo de un pasado turbulento promovía, por contraste, la valoración positiva de los cambios logrados por el nuevo régimen. En estos términos debe comprenderse la circulación de numerosas publicaciones ilustradas oficiales, distribuidas gratuitamente o anunciadas a través de la prensa periódica. En 1974 el suplemento *Documentos*, repartido sin costo extra, condensaba en imágenes el pasado de violencia, "*decaecimiento moral*", libertinaje sindical y proliferación de elementos "*sediciosos*", que nunca se debía volver a transitar.[68]

En marzo de 1977 se anunció en reiteradas ediciones de *El País*, con publicidad a color, la entrega gratuita de la serie fascicular "*La Subversión. Las Fuerzas Armadas al pueblo oriental*", más tarde transformada en libro. Un año después se informó sobre la presentación de lo que sería un segundo volumen, titulado "*Testimonio de una nación agredida*", "*con sensacionales revelaciones de la acción clandestina del Partido Comunista*", y en noviembre de 1980 se publicitó la venta en quioscos y librerías del librillo "*La acción terrorista en Uruguay*", con la foto en portada de los cuatro soldados asesinados por los tupamaros el 18 de mayo de 1972.[69]

Devenida en ícono de la "violencia terrorista", la foto del atentado del 18 de mayo de 1972 fue una de las imágenes de archivo que tuvo mayor reedición tanto en las sucesivas conmemoraciones de los hechos como en otras ocasiones.[70] Algo similar ocurrió con la evocación del "*viernes negro*": en portada, en ediciones especiales o conmemoraciones, las fotos que recordaban a los cuatro asesinados por el MLN-T el 14 de abril de 1972 fueron usadas regularmente como alertas de un peligro controlado pero latente.[71] A su vez, este conjunto de imágenes actuó como sostén de

52. El 28 de octubre de 1976 los servicios de inteligencia de la dictadura montaron un espectáculo mediático para demostrar que el peligro subversivo no era un asunto cerrado. Una casa del balneario Shangrilá (conocida como chalet "Susy") sirvió de escenario para una falsa captura de guerrilleros que, según se dijo, habían venido clandestinos desde Buenos Aires para ejecutar acciones armadas. La foto publicada el día siguiente en *El País* documenta el momento de la captura y amplía con el siguiente pie: *"integrantes de la organización terrorista en momentos en que ascienden al vehículo en el cual son trasladados. Los principales cabecillas del movimiento fueron presentados ayer a la prensa nacional y extranjera, al tiempo en que se brindó una amplia información acerca de las actividades de este grupo que operaba en Buenos Aires y Montevideo. El centro de operaciones en nuestro país era un chalet 'Sussy', en tanto que publicaban avisos con claves para coordinar los golpes. Gran parte de los 'rubros' obtenidos mediante rapiñas y secuestros en Buenos Aires fueron aplicados a la campaña de desprestigio internacional del país"*. La simulación se hizo con militantes de organizaciones de izquierda que, en el marco de la coordinación represiva regional, habían sido capturados en Argentina y recluidos en centros de detención clandestinos en Buenos Aires (Automotores Orletti) y en Montevideo (casona de Punta Gorda y sede del Servicio de Información y Defensa del Ejército).

una memoria de la salvación militar, hegemónica en este período y sistemáticamente abonada por la escasa prensa periódica que pudo circular libremente desde el golpe de Estado hasta 1980.

Las fotografías que evidencian la persistencia de brotes subversivos dentro y fuera del país engrosan el corpus de imágenes de advertencia ante la amenaza latente. Era habitual que los lectores se encontraran con noticias de movimientos clandestinos desbaratados, complots subversivos, capturas de personas involucradas –señaladas con el sistema tan extendido en los años setenta de la publicación de fotos de identificación policial– y retratos de detenidos "arrepentidos" que daban testimonio de acciones prohibidas.[72]

En octubre de 1976 se llegó a teatralizar el peligro. Los servicios de inteligencia montaron un falso operativo de detención de sesenta y dos integrantes del Partido por la Victoria del Pueblo (PVP) en una casa ubicada en Shangrilá, un balneario en los suburbios de Montevideo, con la finalidad de demostrar

53.

54.

Opinar. 2 de diciembre de 1982.

a la población que se había desbaratado una organización terrorista que actuaba en ambas orillas del Plata. *El País* cubrió este episodio publicando fotos del lugar, los "*principales cabecillas sediciosos*" y el momento en que los detenidos eran trasladados. Se aprovechó la oportunidad para recordar "*la barbarie asesina de los tupamaros*", intercalando fotos alusivas al secuestro del empresario Sergio Molaguero en 1972 y el retrato de un policía asesinado en 1971.[73] En los hechos se trataba de militantes que habían sido traídos en forma clandestina desde Buenos Aires y llevaban meses de prisión clandestina en Argentina y en Uruguay.[74]

Otras noticias con sus respectivas imágenes informaban sobre uruguayos que mantenían actividad subversiva en Chile y Argentina.[75] La afinidad ideológica entre los regímenes de estos países y el de Uruguay explica la difusión de este tipo de noticias y las similitudes en el tipo de estrategias visuales empleadas en la prensa para dar una idea positiva de los gobiernos de facto y mantener vivo el recuerdo del caos anterior. Ante la evidencia de que circuló documentación de "acción psicológica" que establecía lineamientos compartidos, Cora Gamarnik ha postulado la idea de un "Plan Cóndor" de la comunicación.[76]

Es importante notar que, así como la limitada información que circulaba sobre la resistencia a la dictadura lo hacía bajo el prisma de la prensa oficialista, el panorama informativo se caracterizó por omitir noticias sobre aspectos medulares de la represión, como la omnipresencia de las cárceles (públicas y clandestinas), la generalización de la tortura a los detenidos, el gran número de ciudadanos que partía al exilio, la censura a la libertad de

expresión y reunión y el férreo control social ejercido en todos los ámbitos. En aquellas oportunidades en que la evidencia surgió de manera inesperada, los medios de comunicación reproducían y ratificaban las versiones oficiales de los hechos. Tal fue el caso, por ejemplo, de los hallazgos de cadáveres mutilados y maniatados de detenidos que tras ser arrojados desde aviones aparecieron en varias oportunidades en las costas del Departamento de Rocha.[77] En abril de 1976, *El País*, que había enviado un reportero al lugar de los hechos, publicó las fotos de los cuerpos e informó que eran asiáticos, según había dictaminado el médico a cargo de la pericia. En ediciones sucesivas publicó un mapa del lugar donde fueron hallados y primeros planos de los dedos, con lo que avalaba la idea de que había una investigación en curso para conocer la verdadera identidad de las víctimas.[78] En diciembre de 1978, ante una nueva aparición de cuatro cadáveres en Rocha, se informó que serían del pesquero Pinta Roja, cuyos tripulantes habían desaparecido unos días atrás en altamar.[79]

El 30 de noviembre de 1980 el proyecto de reforma constitucional, destinado a legitimar y prolongar los cambios políticos e institucionales impulsados durante los años anteriores, fue rechazado en las urnas. El resultado de esta instancia electoral –la primera desde el golpe de Estado, realizada con miles de ciudadanos proscriptos y exiliados– provocó un vuelco en las perspectivas de los gobernantes y, a pesar de que no se produjo una distención inmediata en la represión sobre las personas y los medios de comunicación, en los años siguientes se fue transitando el camino del retorno democrático. Entre 1981 y 1984 se fue dando una progresiva rehabilitación de ciudadanos y partidos políticos, se realizaron elecciones primarias de los

55. A pesar del aumento progresivo de imágenes que cuestionaban las políticas gubernamentales o documentaban el rechazo masivo al régimen a comienzos de la década de 1980, el trabajo de los reporteros y fotógrafos que publicaban en la prensa alternativa tenía riesgos. La vigencia de la censura y la eventualidad de una clausura eran factores de peso a la hora de decidir sobre los contenidos gráficos y reivindicar autorías.

partidos habilitados y a partir de 1983 fueron frecuentes las manifestaciones opositoras en el espacio público. En este contexto tuvo lugar el renacimiento de la prensa de oposición que había dado sus primeras y tímidas señales a finales de la década de 1970.

Las páginas de los semanarios opositores empezaron a incluir imágenes impensadas hasta ese momento, como las que documentaban festejos en las calles por los resultados de las elecciones primarias de 1982 y el retorno a los medios de algunos políticos que habían estado proscriptos.[80]

Sin embargo, no fue hasta 1983 cuando se reinstaló de manera más sostenida la posibilidad de publicar fotografías sobre actos y movilizaciones populares (celebración del 1º de mayo, semana del estudiante, actividad de nuevos movimientos sociales) en las que se veía lo masivo de la concurrencia y las nu-

56. *Aquí*. 3 de mayo de 1983.

57. *La Democracia*. 6 de mayo de 1983.

58. *Aquí*. 5 de junio de 1984.

merosas pancartas que colocaban en el espacio público temas hasta entonces vedados.[81] En los carteles que se colaban en las fotos panorámicas de los actos se leían consignas a favor de la amnistía para los presos políticos, denuncias sobre la existencia de detenidos desaparecidos y demandas por mejores salarios.

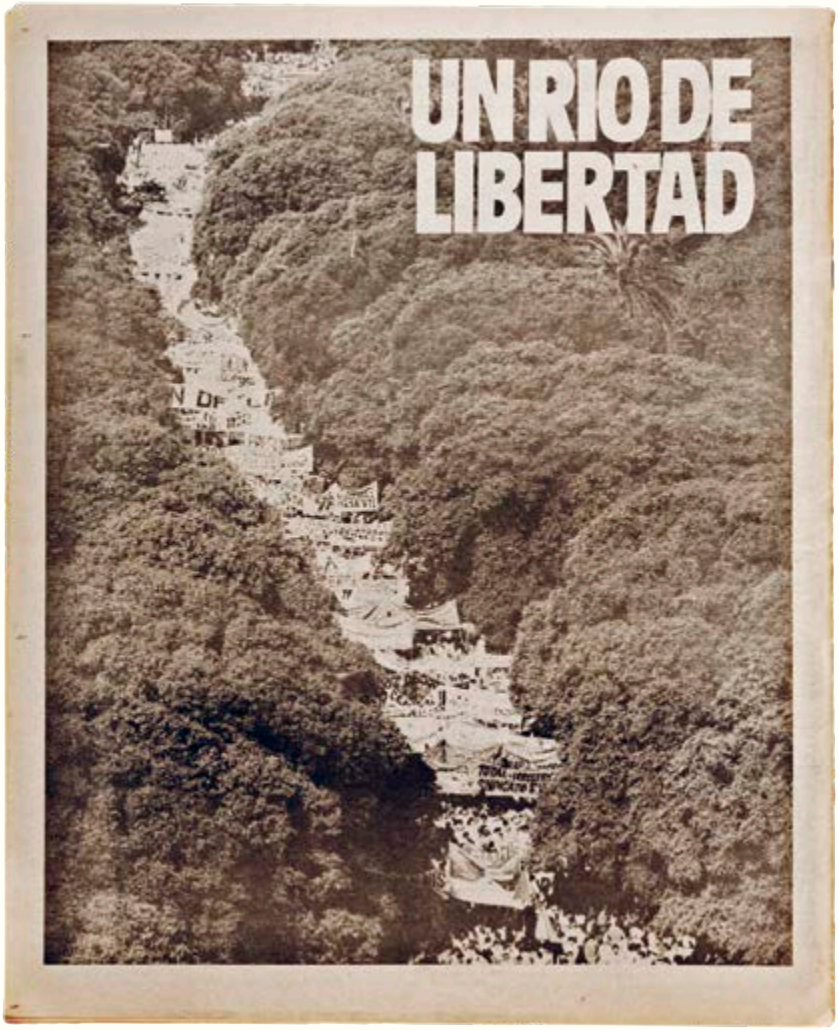
En 1983 todos los partidos políticos –incluyendo a la izquierda todavía ilegalizada– concretaron una alianza opositora sin precedentes que tuvo su máxima expresión en un acto multitudinario realizado el 27 de noviembre en los alrededores del Obelisco de Montevideo. Al día siguiente, las fotografías de esta manifestación, desarrollada bajo la consigna "Por un Uruguay democrático y sin exclusiones", poblaron las páginas de los semanarios opositores exhibiendo perspectivas generales y tomas más acotadas de oradores, participantes y cartelería.[82] Entre ellas se destacó

especialmente la panorámica publicada en la contratapa del semanario *Aquí*, tomada por José Plá e inmediatamente devenida en ícono representativo de la apertura democrática.[83]

La represión en las calles también cobró visibilidad durante el último año de dictadura a través de la publicación de imágenes directas en los semanarios opositores.[84]

En simultáneo, durante esta última fase se siguió publicando en los diarios de mayor circulación información desde la óptica del gobierno, como la relativa a los progresos logrados en la infraestructura y los servicios. Lo publicado en *Últimas Noticias* en este período representa un buen ejemplo del vigor que, a pesar de los obstáculos atravesados, caracterizó a la dictadura hasta sus últimos días. En mayo de 1983 el vespertino incluyó propaganda ilustrada a doble página sobre la construcción de la represa de Salto Grande en un registro muy similar al de años anteriores.[85] Durante ese año todavía se daban noticias sobre el "*desbaratamiento de células comunistas*" y continuaban publicándose fotos de rostros que incriminaban a los militantes clandestinos.[86] Por entonces los avisos de la Dinarp aparecieron periódicamente hasta marzo de 1985, manteniendo las referencias al "*nuevo Uruguay*".[87] Los últimos apuntaban a un balance sobre los logros alcanzados en temas tan amplios como la erradicación de los basurales, la construcción de viviendas populares o la instalación de nuevos y modernos cajeros automáticos. Mantuvieron también la función de recordatorio aleccionador de un pasado de extrema violencia.[88]

Sin embargo, como quedó demostrado en las elecciones nacionales de noviembre de 1984, para entonces el imaginario de Uruguay regenerado presentaba grietas demasiado profundas.



59. Un día después del multitudinario acto en reclamo del restablecimiento de la democracia realizado por partidos políticos y movimientos sociales el 27 de diciembre de 1983, el semanario *Aquí* publicó en su contrapa una fotografía de José Plá que captaba el enorme caudal de gente que desembocaba en el Obelisco del centro de Montevideo.

Bibliografía

Albistur, Gerardo, "Autocensura o resistencia. El dilema de la prensa en el Uruguay autoritario", *Cuadernos de historia reciente. Uruguay (1968-1985)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, nº 1, 2006, pp. 111-136.

Álvarez Ferretjans, Daniel, *Desde La Estrella del Sur a Internet. Historia de la prensa en el Uruguay*, Montevideo, Búsqueda-Editorial Fin de Siglo, 2008.

Amar, Jean-Pierre, *El fotoperiodismo*, Buenos Aires, La Marca, 2005.

Bolaña, María José, "El fenómeno de los 'cantegriles' montevideanos en los estudios sociales. 1946-1973", *Revista Contemporánea. Historia y problemas del siglo XXI*, vol. 7, pp. 87-104.

Broquetas Magdalenas, "De íconos a documentos. Las fotografías de la huelga general de 1973 en Uruguay", en: John Mraz y Ana Mauad (coord.), *Fotografía e Historia en América Latina*, Montevideo, CdF Ediciones, 2015.

Correa, Javier, *Lo hicimos ayer, hoy y lo seguiremos haciendo. Autoritarismo civil militar en dictadura. Durazno, 1973-1980*, Montevideo, Editorial Fin de Siglo, 2018.

Cosse, Isabella, Markarian, Vania, *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*, Montevideo, Editorial Trilce, 1996.

Gamarnik, Cora, "Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina", en Cora Gamarnik, Silvia Pérez Fernández, *Artículos de investigación sobre fotografía*, Montevideo, CMDF Ediciones, 2011.

Gamarnik, Cora, "Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 10 juin 2012, consultado el 03 de mayo de 2018. URL: http://journals.openedition.org/nuevomundo/63127 ; DOI : 10.4000/nuevomundo.63127

Marchesi, Aldo, "'Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre'. Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura", en: Carlos Demasi, Aldo Marchesi, Vania Markarian, Álvaro Rico, Jaime Yaffé, *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009, pp. 323-398.

Marchesi, Aldo, *El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2001.

Martínez, Virginia, *Tiempos de dictadura. 1973/1985. Hechos, voces documentos. La represión y la resistencia día a día*, Montevideo, Banda Oriental, 2006.

Rico, Álvaro, *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura. Uruguay 1985-2005*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2005.

Rico, Álvaro (coord.), *15 días que estremecieron al Uruguay. Golpe de Estado y Huelga General. 27 de junio-11 de julio de 1973*, Montevideo, Editorial Fin de Siglo, 2005.

Schindel, Estela, *La desaparición a diario. Sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*, Buenos Aires, Eduvim, 2012.

Trochón, Yvette, *Punta del Este. El edén oriental (1907-1997)*, Montevideo, Fin de Siglo, 2017.

Notas

1. Este capítulo se centra en el análisis de publicaciones periódicas impresas en Montevideo, pero con circulación en todo el territorio nacional.
2. *Mundo Uruguayo* se publicó en sus orígenes en los Talleres Barreiro, pasando luego a la Imprenta Latina y desde 1934 al taller de huecograbado de *El Día*.
3. Gerardo Albistur, "Autocensura o resistencia. El dilema de la prensa en el Uruguay autoritario", *Cuadernos de historia reciente. Uruguay (1968-1985)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, nº 1, 2006, pp. 111-136.
4. Daniel Álvarez Ferretjans, *Desde La Estrella del Sur a Internet. Historia de la prensa en el Uruguay*, Montevideo, Búsqueda-Editorial Fin de Siglo, 2008, pp. 549-552.
5. La denominación "grupo moon" –también conocido como "secta moon" y "Grupo de la Unificación"– alude al movimiento religioso y empresarial liderado por el coreano Sun Myung Moon, que a partir de la década de 1980 tuvo una influencia significativa en Uruguay.
6. Sobre la política audiovisual de la dictadura véase también el capítulo siete de este trabajo ("'Esto es Uruguay'. Fotografía y propaganda durante la dictadura civil-militar") y el libro de Aldo Marchesi, *El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2001.
7. "Nuestra posición", *Últimas Noticias*, 18 de setiembre de 1981.
8. Entrevista a Carlos Morales realizada por Magdalena Broquetas e Isabel Wschebor en Montevideo el 22 de junio de 2005.
9. Entrevista a Héctor Devia realizada por Magdalena Broquetas e Isabel Wschebor en Montevideo el 28 de junio de 2005.
10. Además de los hermanos Horacio y Alfredo Canto, en este período figuran entre los fotógrafos de *Mundo Uruguayo* Juan Raso, Boisso Pereyra, Ildefonso Beceyro, Nelson Odriozola, Héctor Guerrero, Silvio Brignani y Erardo Montiel. Juan Caruso también figura entre los créditos ocasionales de las fotografías, así como su Equipo Caruso.
11. Entrevista a José Luis Sosa y Cyro Giambruno realizada por Magdalena Broquetas e Isabel Wschebor en Montevideo el 27 de julio de 2005.
12. Entrevistas a Gustavo Caggiani (realizada por Mauricio Bruno en Montevideo el 27 de julio de 2016), Jorge Caggiani (realizada por Lucía Mariño en Montevideo el

17 de abril de 2018) y Claudio Invernizzi (realizada por Alexandra Nóvoa en Montevideo el 14 de abril de 2016).
13. El 31 de julio de 1963 *Mundo Uruguayo* documentó el quinto aniversario de la ARGU en que figura Alfredo Testoni como presidente saliente y Antonio Caruso en la dirección entrante. "Quinto aniversario de la Asociación de Reporteros Gráficos", *Mundo Uruguayo*, 31 de julio de 1963. Sobre el asociacionismo de los fotógrafos, véase el segundo capítulo de este libro.
14. "Informativo oficial del Foto Club Uruguayo", *Mundo Uruguayo*, 13 de julio de 1961.
15. En 1962 *Mundo Uruguayo* y el Foto Club Uruguayo organizaron un gran concurso fotográfico nacional con la colaboración de los fotoclubes de otros departamentos del país. Los trabajos premiados en diferentes categorías se expusieron en la Biblioteca Nacional y fueron publicándose en números de la revista en enero y febrero de 1963. Entre los premios otorgados figuraban un televisor, un equipo de cine de ocho milímetros, una cámara Nikkorex con rollos Kodacolor, material fotográfico, un flash electrónico y una cámara Voigtlander con accesorios.
16. "Gane $ 3000 con una fotografía. Concurso fotográfico de *La Mañana* y *El Diario*", *La Mañana*, 8 de julio de 1964.
17. Sobre el desarrollo de la fotografía familiar en el siglo XX, véase el capítulo quinto de este libro.
18. "Novedad en la Unión 3470 bis entre Sanguinetti y Crocker", *Mundo Uruguayo*, 4 de agosto de 1960.
19. *El Día Huecograbado*, 9 de setiembre de 1973 y 19 de enero de 1975.
20. *La Mañana*, 9 de julio de 1972.
21. "El lugar más apropiado para tomar fotos: el hogar", *Mundo Uruguayo*, 19 de mayo de 1965.
22. El suplemento *Caza, pesca y camping* de *El Día* publicó a lo largo de 1978 varias notas con consejos técnicos y descripción del equipamiento y los materiales fotográficos. Los temas abordados con la firma de H.S.D. fueron "La ampliadora moderna", "Fotómetros", "Algunos principios básicos", "La importancia de los objetivos", "Las películas" y "Paisajes, fondo, luz, sujetos".
23. Sobre el arraigado uso de fotografías en la crónica roja de los diarios véase el tercer capítulo de este libro.
24. Un buen ejemplo del tipo de enfoque que *Mundo Uruguayo* hacía de los políticos puede encontrarse en el fotorreportaje de Alfredo Mario Ferreiro, "Nardone, hombre de hogar, líder del ruralismo, consejero electo, nos habla de su vida, sus luchas y su futura acción de gobierno", *Mundo Uruguayo*, 11 de diciembre de 1958. La revista también publicó extensas notas con fotografías en ocasión del traspaso de gobierno, en la víspera de las elecciones nacionales o durante las conferencias internacionales de la OEA que tuvieron lugar en Uruguay en 1961 y 1967. "Click! En el CIES" y "Días históricos para Uruguay", *Mundo Uruguayo*, 17 de agosto de 1961 y 19 de abril de 1967.
25. Dámaso, "Los reinos de la miseria. El complejo problema de los 'cantegriles' sigue esperando", *Mundo Uruguayo*, 1º de diciembre de 1960.
26. En este mismo momento estaba cobrando impulso el problema de las urbanizaciones irregulares en el ámbito de la sociología, recientemente institucionalizada. Véase: María José Bolaña, "El fenómeno de los 'cantegriles' montevideanos en los estudios sociales. 1946-1973", *Revista Contemporánea. Historia y problemas del siglo XXI*, vol. 7, pp. 87-104.
27. Enrique Ricardo Garet, "No será demolido el Medio Mundo", Suplemento dominical de *El Día*, 12 de marzo de 1960.
28. Dorbal L. Paolillo, "Los grandes problemas nacionales. Sin el metro y la plomada", *Mundo Uruguayo*, 2 y 16 de mayo de 1962.
29. "La vivienda es ya una realidad de la gestión municipal", *El País*, 9 y 10 de octubre de 1962.
30. "¡Techo y no palabras!", *El País*, 15 y 21 de enero de 1964.
31. "Las viviendas de Casavalle; historia de miseria y grandes negociados" y "Casavalle: un cuerpo de viviendas constituye un paso adelante en la desesperada lucha contra los cantegriles", *El País*, 23 y 24 de enero de 1964.
32. César di Candia (texto), Héctor Devia (fotos), "De la inseguridad y el hacinamiento como sistema en el establecimiento de Miguelete", *El País*, 20 y 22 de junio de 1959.
33. Daniel M. Soto (texto), Alfredo Canto (fotos), "Presos en libertad", *Mundo Uruguayo*, 8 de noviembre de 1961.
34. "Motín en la cárcel", *Mundo Uruguayo*, 12 de setiembre de 1962.
35. "Insólito alegato de un recluso en el Penal de Punta Carreta", *La Mañana*, 1º de julio de 1964.
36. Ver en el capítulo 3 el apartado titulado "'¡Adiós al sexo débil!' La representación de la mujer en la prensa ilustrada".
37. "Refriegas para dominar la rebelión del presidio", "Por más de dos horas se luchó en el Penal", "En adelante no harán lo que ellos quieran", *El País*, 4 y 5 de marzo de 1966. *Mundo Uruguayo* informó sobre el motín a través de un fotorreportaje de dos páginas en su edición del 9 de marzo de 1966.
38. "Problema y drama de los encausados en la cárcel correccional de Miguelete", *El País*, 29 de abril de 1967.
39. "Uruguay conmovido por repentino paro de UTE", *El País*, 22 de febrero de 1963.
40. "El pueblo sufre las consecuencias de la huelga", "La Marina opera las centrales térmicas de UTE", "Habría doce detenidos por actos de sabotaje", "El comando denuncia sabotajes en el interior", *El País*, 22, 23 y 25 de febrero de 1963.
41. "Hay 60 detenidos a disposición del Ejecutivo", "800 empleados vuelven al trabajo en Montevideo", *El País*, 28 de febrero de 1963.
42. *Mundo Uruguayo* publicó fotografías sobre efectivos militares participando en obras públicas: "El Ejército construye caminos" y "El Ejército en acción civil", 7 de julio de 1965 y 4 de enero de 1967 respectivamente.

43. "Fin de una larga y violenta noche", "Hoy quedaría completada la evacuación de la Universidad", *El País*, 9, 11 y 12 de setiembre de 1964.
44. "Serios incidentes en Carrasco al partir diplomáticos cubanos", *El País*, 12 de setiembre de 1964.
45. Ver, por ejemplo, "Nuevamente hubo ayer desórdenes y refriegas en el centro", "Manifestantes en 18 interrumpieron ayer el tránsito", "Recrudecieron en la víspera los disturbios estudiantiles, varios detenidos", "Grupos de jóvenes obstaculizan el tránsito en el centro", *El País*, 4, 15 y 16 de mayo y 21 de junio de 1968.
46. "Multas y destituciones en el Banco República", *El País*, 4 de julio de 1968. El pie refiere a la foto que está bajo el titular "Reunión en casa presidencial".
47. Puede verse un ejemplo de esto el 10 de agosto de 1968 en una de las varias fotos publicadas en la portada de *El País*, en las que se aprecia a efectivos de la Guardia Metropolitana fuertemente armados, según la leyenda, preparados para *"resistir"* una pedrea.
48. "La pauta de la agresividad de los revoltosos", "Dos horas de violencia en fotos", "70 detenidos por graves sucesos de anoche", "Nuevos y serios disturbios volvieron a ocurrir anoche", "Graves disturbios: estado crítico de un estudiante", "Nuevamente la violencia se desató en el Centro", *El País*, 8 y 9 de junio, 10 y 13 de agosto de 1968.
49. "Violento final tuvo la manifestación de ayer", "Gravísimos disturbios ocurrieron en el centro durante todo el día", *El País*, 2 de mayo y 10 de agosto de 1968.
50. "Controversia ANP-SUANP. Puerto bloqueado; Ciudad Vieja sin ómnibus", "Combustibles: se refinó sólo un 50%; plaza desabastecida, tensión ante estaciones" 4 y 11 de mayo 1968.
51. "Serenidad en el dolor por la muerte de Arce", El País, 15 de agosto de 1968.
52. "Graves disturbios provocaron los estudiantes", "Dos muertos y un nuevo estallido de violencia", *El País*, 20 y 22 de agosto de 1968.
53. "Los estudiantes queman ómnibus", "Las Fuerzas Armadas custodiarán los locales de enseñanza", *El País*, 23 de setiembre de 1968.
54. "Aclaran medidas preventivas. IAVA: ¿casa de estudios o qué?" "Pruebas del caos en Secundaria", *El País*, 30 de abril y 18 de setiembre de 1970.
55. Álvaro Rico ha analizado desde el punto de vista discursivo el uso de un lenguaje estigmatizante y excluyente y sostiene que se trató de un proceso por el cual numerosos sectores fueron "particularizados y segregados del conjunto social 'sano'". Á. Rico, *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura. Uruguay 1985-2005*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2005, cap. 2. "El 'camino democrático' a la dictadura en Uruguay (1968-1973)", pp. 44-60. Los resultados de la investigación que sustenta este capítulo arrojan evidencia acerca del papel complementario de las imágenes de prensa en este proceso.
56. En la construcción de la imagen del "subversivo" pueden establecerse numerosos paralelismos con otras realidades nacionales. Véase, por ejemplo, el trabajo de Cora Gamarnik sobre el caso argentino: "Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina", en Cora Gamarnik, Silvia Pérez Fernández, *Artículos de investigación sobre fotografía*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011, pp. 60-66.
57. "Encuentran sedicioso asesinado en Pocitos", "Sedicioso muerto a balazos", *El País*, 1º de agosto de 1971 y 11 de febrero de 1972.
58. Véase, por ejemplo, la cobertura correspondiente a los asesinatos de Héctor Morán Charquero, Rodolfo Leoncino o Artigas Álvarez. "Matan a mansalva a Morán Charquero", "Brutal asesinato del Jefe del Penal", "Facciosos asesinan al Coronel Álvarez", *El País*, 14 de abril de 1970, 28 de enero de 1972 y 26 de julio de 1972.
59. "Los trabajadores exponen sus reclamos", *El Popular*, 29 de junio de 1973. Sobre esta coyuntura, véase: Magdalena Broquetas, "De íconos a documentos. La fotografía de la huelga general de Uruguay en 1973", en John Mraz y Ana Mauad, *Fotografía e historia en América Latina*, Montevideo, CdF Ediciones, 2015, pp. 175-198.
60. "Requieren la captura de los dirigentes de la disuelta CNT", *El País*, 5 de julio de 1973.
61. "Un atentado contra la planta de La Teja, que estuvo a punto de volar", *La Mañana*, 6 de julio de 1973.
62. Ver *El País* y *La Mañana*, 6 de julio de 1973.
63. En 1974 un suelto publicitario de media página titulado "Dime que sonríes" mostraba a dos jóvenes estudiantes sonrientes atravesados por la bandera nacional. La leyenda que daba sentido a la imagen decía: *"Claro que sonríes al sentirte libre* [...]. *Los jóvenes Orientales estudian, juegan, trabajan o practican deportes libre y sanamente. Se unen junto a sus mayores y luchan en el nuevo Uruguay en busca de su destino". El País*, 18 de abril de 1976.
64. Sobre las campañas publicitarias que fortalecieron la noción de "orientalidad" véase el trabajo de Isabella Cosse y Vania Markarian sobre el dispositivo propagandístico montado en 1975 ("Año de la orientalidad") cuando se conmemoraron los ciento cincuenta años de la Cruzada Libertadora y la Declaración de Independencia. También en esta oportunidad, la iconografía fue clave a la hora de proyectar nuevos valores. *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*, Montevideo, Editorial Trilce, 1996. El papel de la fotografía en la propaganda oficial también es abordado en el capítulo siete de este libro.
65. Sobre el impulso dado a la construcción y la actividad empresarial en este balneario durante la dictadura véase: Yvette Trochón, *Punta del Este. El edén oriental*

(1907-1997), Montevideo, Fin de Siglo, 2017, pp. 297-306.
66. En la historiografía uruguaya ha surgido, como en otros casos nacionales, la preocupación por estudiar las estrategias de la dictadura para lograr consensos. Varios ejemplos en esta dirección pueden encontrarse en Aldo Marchesi, "'Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre'. Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura", en: Carlos Demasi, Aldo Marchesi, Vania Markarian, Álvaro Rico, Jaime Yaffé, *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009, pp. 323-398 y Javier Correa, *Lo hicimos ayer, hoy y lo seguiremos haciendo. Autoritarismo civil militar en dictadura. Durazno, 1973-1980*, Montevideo, Editorial Fin de siglo, 2018. Sobre la fotografía turística y el auge de Punta del Este, veáse el capítulo 7 de este libro.
67. "Comunismo es violencia", *El País*, 4 de enero de 1976.
68. "Documentos (II). Publicación oficial del Poder Ejecutivo. Distribución sin costo", *El País*, 22 de febrero de 1974.
69. Este librillo fue traducido a otros idiomas. Véase el capítulo siete de este libro.
70. "¡Arriba los muertos!", *El País*, 17 de mayo de 1975
71. "El pueblo recuerda hoy a sus caídos. A cuatro años del 'viernes negro'", *El País*, 14 de abril de 1976.
72. "Tres detenidos aportan impactantes relatos", *El País*, 11 de enero de 1976.
73. Ver varias notas en la edición de *El País* del 29 de octubre de 1976.
74. El 27 de octubre *El Diario* ofreció una cobertura en el mismo registro. Virginia Martínez, *Tiempos de dictadura*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2005, p. 83. Un ejemplo de montaje puede encontrarse en diciembre de 1977 con la amplia cobertura fotográfica del caso de Alejandrina Barry.
75. Ver, por ejemplo: "Comenzó expulsión de uruguayos que estaban en Chile", "Varios uruguayos serían deportados de Argentina", "Arsenal: vinculación entre grupos sediciosos argentinos y uruguayos", *El País*, 19 de setiembre de 1979 y 5 de junio de 1974.
76. Cora Gamarnik, "Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 10 juin 2012, consultado el 3 de mayo de 2018. URL : http://journals.openedition.org/nuevomundo/63127 ; DOI : 10.4000/nuevomundo.63127
77. Estela Schindel ha reparado, para el caso argentino, en la desaparición en los diarios de la violencia omnipresente en el período previo al golpe. Las noticias sobre hallazgos de cadáveres serían las únicas que mantendrían en la esfera pública la presencia de la muerte. Sin embargo, el sesgo de textos e imágenes acababa reforzando la descontextualización y produciendo un efecto de banalización del hecho. Estela Schindel, *La desaparición a diario. Sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*, Buenos Aires, Eduvim, 2012, capítulo 3.
78. "Cadáveres mutilados de 2 hombres y 1 mujer hallaron ayer en Rocha", "Enigma. Todos los cuerpos maniatados y con claros signos de ultraje, tortura, hachazos y golpe ¿Qué motivó este inaudito sadismo?", "Masacre: dactilares de los tres muertos", *El País*, 23, 25 y 27 de abril de 1976.
79. "De Rocha. Serían del Pinta Roja", *El País*, 23 de diciembre de 1978.
80. Véase, por ejemplo, la cobertura fotográfica de *Opinar* en ocasión de las elecciones internas de los partidos habilitados en noviembre de 1982: "Plaza Matriz: de cara al triunfo", "Domingo de noche: un pueblo de fiesta".
81. "Los grandes problemas del cooperativismo de vivienda", "Los trabajadores en la calle. ¡Otra vez protagonistas!", *Aquí*, 19 de abril, 10 de mayo de 1983, "Y esto fue sólo el comienzo", *Opinar*, 5 de mayo de 1983.
82. "Esto tiene que cambiar. Y va a cambiar pronto", *Opinar*, 1º de diciembre de 1983; "Los ausentes presentes. El pueblo no los olvida", *La Democracia*, 2 de diciembre de 1983; "Crónica de un 'obeliscazo'", *Jaque*, 2 de diciembre de 1983.
83. "El pueblo pidió 'que se vayan'", *Aquí*, 29 de noviembre de 1983.
84. *Fotógrafos de la apertura. Agencia Fotográfica Camaratres (1983-1985)*, CdF ediciones, Montevideo 2015. "El autoritarismo no sobrevivirá", *Opinar*, 3 de mayo de 1984.
85. "Un gigante de la energía", *Últimas Noticias*, 27 de mayo de 1983.
86. "Remitieron a 17 integrantes de la UJC por actividades subversivas", *Últimas Noticias*, 30 de junio de 1983.
87. Véase *Últimas Noticias* del 12 de abril y 15 de setiembre de 1984 y 2 de marzo de 1985.
88. "Sucedió un 24 de noviembre de 1969. ¿Usted lo recuerda?" y "14 de abril. Día de los caídos en la lucha contra la sedición", *Últimas Noticias*, 24 de noviembre de 1983 y 14 de abril de 1984.

1. Durante la última dictadura, el gobierno uruguayo elaboró libros, revistas, audiovisuales y otras piezas de propaganda, que mostraban un país feliz y optimista con el fin de generar un consenso favorable al régimen.

7. ‘Esto es Uruguay’

Fotografía y propaganda durante la dictadura civil-militar (1973-1983)

Mauricio Bruno

En diciembre de 1977 el diario *La Mañana* entrevistó a varios empresarios hoteleros con el fin de conocer sus expectativas ante la próxima temporada de verano. De acuerdo al redactor, la temporada superaría *“todo lo visto hasta el momento”*. El director y propietario del Hotel California, Julio Gorcyczansky, sostuvo que una de las razones que explicaba ese optimismo era la muy buena imagen que el país había cosechado en el exterior durante los últimos años: *“La estabilidad institucional, la firmeza en la conducción de la cosa pública, la tranquilidad que impera en todos los órdenes, ha recuperado para el país una imagen que nunca debió perder”*.[1]

Cinco días después, el ministro del Interior, general Hugo Linares Brum, desmintió una serie de rumores y “*calumnias*” divulgadas por “*los enemigos de la patria*” acerca de supuestos hechos de violencia sufridos por varios veraneantes en Punta del Este: “*Es un engaño, un ardid, muchas veces utilizado por los antipatrias*”.[2]

Estos dos hechos, en apariencia inconexos, guardan una estrecha relación. Durante la última dictadura (1973-1985), diversos organismos e instituciones orientadas al turismo y a la comunicación se dedicaron a construir una imagen positiva del país. Esa operación nació, por un lado, de la necesidad que el régimen tenía de justificar su legitimidad tanto ante su población como ante los organismos internacionales y los gobiernos de países extranjeros. El Estado precisaba elaborar las imágenes de una convivencia idílica entre los uruguayos y de un país en paz, moderno, pujante, para desmentir las denuncias acerca de la violación de los derechos humanos divulgadas por los sectores de oposición. A su vez, las necesidades de promoción de la industria turística –una de las apuestas de la dictadura para reactivar la

economía– también alentaron la producción de un imaginario en ese sentido.

Esos intereses se alimentaron a través de la producción y circulación de imágenes de propaganda llevadas a cabo por una red de instituciones públicas y privadas. La Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp) y la Dirección Nacional de Turismo (DNT) fueron las principales usinas de esta producción y, en ese sentido, los nodos fundamentales de la red. Para la ejecución de los trabajos se apoyaron o utilizaron otros organismos e instituciones, como el Departamento de Medios Técnicos de la Universidad de la República (DMTC), los servicios de publicación y prensa municipales, medios de comunicación escrita y audiovisual estrechamente vinculados al Estado, así como fotoclubes, fotógrafos particulares y gremiales empresariales del rubro de la imprenta y de la publicidad.

Turismo y política en Uruguay durante la dictadura

El 23 de diciembre de 1974, el Consejo de Estado –órgano integrado por civiles adeptos al régimen, que cumplió el rol de Poder Legislativo tras el golpe de Estado de 1973– aprobó una nueva Ley de Turismo. Entre varias innovaciones institucionales, la ley creó el Consejo Nacional de Turismo (Conatur), organismo con funciones de asesoramiento en lo relacionado con la actividad turística, integrado por el director de la DNT y por cuatro miembros honorarios designados por el Poder Ejecutivo en representación de las intendencias y de los sectores privados vinculados con la actividad.[3]

Funcionando siempre en estrecha coordinación con la DNT, el Conatur fue un nodo importante de una política promocional que, si bien fue impulsada por el Estado, se apoyó en actores privados. En particular fue un agente de producción y circulación de fotografías, audiovisuales y otros productos gráficos centrados en la propaganda turística, aunque también orientados a la propaganda institucional. Su importancia dentro de la red promocional se debió, en buena medida, a razones económicas: la ley de 1974 le confirió la potestad de asesorar el Estado en el uso de los recursos dispuestos para el sector turístico. Esto significaba que cualquier organismo público, empresa privada o asociación civil que solicitara dinero del Fondo de Fomento del Turismo (creado por la misma ley) para llevar a cabo alguna de sus actividades, debía contar con el visto bueno del Conatur y, por lo tanto, para lograrlo, debía transmitir de alguna manera una imagen atractiva de Uruguay. De ahí que la importancia del Conatur deba medirse no tanto por las iniciativas que llevó a cabo directamente –en última instancia, su trabajo cotidiano era engranar las políticas de la DNT con las inquietudes del sector privado–, sino por las que legitimó y ayudó a financiar: fiestas folclóricas, eventos deportivos, publicaciones en prensa, radio y televisión (uruguaya y extranjera), edición de libros y festivales de cine. Incluso, por lo menos en una ocasión, financió un plan de seguridad para Punta del Este durante la temporada veraniega. El objetivo era asegurar que el balneario fuera el remanso de paz y tranquilidad que la publicidad prometía, aspecto sustancial para que Uruguay pudiera proyectar una imagen positiva hacia el exterior.

Sin embargo, el Conatur no debe pensarse como una novedad del gobierno dictatorial. Fue fruto de una larga discusión acerca del fomento a la industria turística uruguaya

que involucró a diversos actores y que se inició por lo menos en 1965, cuando la Comisión de Inversión y Desarrollo Económico (CIDE) incluyó el tema dentro del Plan Nacional de Desarrollo Económico y Social 1965-1974. La problemática del turismo fue abordada también por la Constitución de 1967 y por el Plan Nacional de Desarrollo 1973-1977. Por otra parte, para la concreción del Conatur fue muy importante una asesoría que la DNT solicitó a la Agencia Internacional para el Desarrollo (AID) de Estados Unidos en 1972, acerca de los procedimientos necesarios para impulsar el turismo. Fruto de ese asesoramiento surgió un informe que, más adelante, el presidente del Conatur y director de la DNT, Alberto Casabó, usó como su plan de trabajo al frente de ambas instituciones.[4] Esto es importante para pensar en las rupturas y en las continuidades entre los regímenes democrático y dictatorial, tanto en términos de institucionalidad como del imaginario promovido.[5]

Un nodo en la red de propaganda de la dictadura

El Conatur apoyó la producción de imágenes de propaganda y en gran medida impulsó su circulación, pero no lo hizo de forma aislada. Su importancia sólo puede ser valorada si se lo toma en cuenta como un nodo de una red mucho más amplia, cuyo funcionamiento coordinado fue más importante que la existencia de cada una de las partes. Un repaso somero de esta red debe incluir a las intendencias municipales –especialmente la de Montevideo–, cuyos planes de producción de folletería y afiches fueron financiados frecuentemente por el organismo; al Palacio Legislativo, también apoyado en diferentes proyectos de promoción; a las reparticiones diplomáticas uruguayas en el extranjero –especialmente a los embajadores uruguayos en Argentina, Gustavo Magariños y Walter Ravenna– con las cuales

La otra cara de Punta del Este

En octubre de 1977 el Consejo Nacional de Turismo (Conatur) destinó una partida de dinero para la División IV del Ejército Nacional con el fin de solventar un sistema de seguridad para proteger Punta del Este. Según los miembros del organismo, era necesario defender el *"solaz de los turistas"* y *"evitar situaciones que puedan comprometer el bien ganado prestigio"* del balneario, amenazado por algunos hechos de inseguridad que tenían su origen en la *"presencia de la masa obrera"* que trabajaba u orbitaba en torno a las numerosas obras de construcción que se estaban llevando a cabo.

Al mes siguiente, la revista argentina *Extra* advirtió sobre la inseguridad de Punta del Este mediante un sobreimpreso que jugaba (y resignificaba) con una pieza publicitaria de la empresa constructora Safema S. A. La publicidad de la empresa constructora era un dibujo de varios elevados edificios de apartamentos, acompañados por el eslogan *"Punta del Este se va para arriba"*, mientras que la revista usaba esa imagen pero le agregaba debajo, en gruesas letras mayúsculas *"Y LA PAZ SE VA PARA ABAJO"*. El Conatur protestó ante el director de la revista –Bernardo Neustadt– y ante la cancillería uruguaya, pero además tomó acciones para reforzar la presencia militar y policial en el balneario.

Estas iniciativas represivas de las autoridades turísticas permiten pensar en el reverso del imaginario nacional promovido por la dictadura. En efecto, los elevados edificios de apartamentos de Punta del Este, las mansiones insertas en los bosques de la península, la gastronomía de "nivel internacional", el disfrute y el relax de las clases altas uruguayas y de las región, permanentemente exhibidos por la propaganda turística, sólo eran posibles con base en el trabajo de una "masa obrera" que nunca aparecía en las imágenes y que solamente era objeto de la mirada estatal cuando su inevitable presencia colisionaba con el disfrute de los consumidores y obligaba al Estado a movilizar recursos para reprimirla y controlarla.

La publicación de la revista *Extra* y la protesta de las autoridades uruguayas reflejan la cara oculta y conflictiva del desarrollo edilicio y económico de Punta del Este, negada por las fotografías promocionales.

[Actas del Conatur, 18 de octubre, 16 y 22 de noviembre de 1977. Kevin Coleman, "Las fotos que no alcanzamos a ver. Soberanías, archivos y la masacre de trabajadores bananeros de 1928 en Colombia", en John Mraz y Ana María Mauad (coords.), *Fotografía e historia en América Latina*, Montevideo, CdF Ediciones, 2015, pp. 149-174].

Argentinos, célebres y de clase media. El plan para promover a Uruguay

En 1972, la Dirección Nacional de Turismo solicitó a la Agencia Internacional para el Desarrollo (AID) de Estados Unidos una asesoría sobre las formas de impulsar la industria turística uruguaya. La AID encargó el informe a una consultora estadounidense, Clement Smith Inc. En setiembre de ese año el presidente de la consultora, Harry G. Clement, y la analista de investigaciones Clara Sikes Roothe viajaron a Uruguay con el fin de recabar datos sobre la materia. Dos meses después, luego de reunirse con más de treinta personas *"conocedoras e involucradas en el quehacer turístico"* y de presentar las conclusiones parciales de su estudio ante autoridades gubernamentales y operadores turísticos, entregaron su informe por escrito, titulado *Siete pasos para acelerar el turismo en el Uruguay*.a

Entre otras recomendaciones, los técnicos estadounidenses propusieron intensificar la promoción en Argentina y Brasil –que representaban respectivamente el 72% y 13% del mercado turístico uruguayo– y enfocarse en la clase media argentina. Si bien asumían que los grupos de mayor ingreso eran más difíciles de atraer, proponían que se hiciera un esfuerzo para que viniera aunque sea un pequeño porcentaje de este sector, *"porque le da el 'tono' a la campaña promocional, y además le da una imagen conveniente. También le da al sector de la clase media el incentivo deseable y el entusiasmo de emulación"*.

La propaganda debía consistir en un conglomerado de avisos, publicidad y relaciones públicas. Los avisos deberían insertarse en la prensa escrita, en las revistas (en las *"femeninas"* especialmente) y en publicaciones especializadas en turismo. También debía utilizarse la radio y la televisión, pese a que a sus elevados costos –particularmente en el caso de la televisión– lo dificultaran. La publicidad debía incluir preparación y distribución de comunicados de prensa, desarrollo de manuales para agentes de viaje, preparación de listas de tarifas, kits de ventas, fotografías y material de notas. Las relaciones públicas debían incluir especialmente a las celebridades, que *"deben atraerse al Uruguay y fotografiarse para usar como material informativo"*.

La política de promoción turística adoptada durante la dictadura estuvo directamente relacionada con este informe. El mayor Alberto Casabó –director nacional de turismo y presidente del Conatur– fue el principal impulsor del proyecto y el contacto más cercano de los investigadores estadounidenses durante su estadía en Uruguay. En abril de 1975, al inaugurar las sesiones del Conatur, Casabó entregó copias del informe a los restantes miembros del organismo. A su juicio, en el texto *"se delinea un estudio completo de la realidad turística uruguaya"*, que debía servir de guía para el trabajo de la institución.

[Clement Smith Inc., *Siete pasos para acelerar el turismo en el Uruguay*. Informe preparado bajo contrato con la Agencia para el Desarrollo Internacional, a pedido de la Dirección Nacional de Turismo del Ministerio de Transportes, Comunicación y Turismo. Noviembre de 1972; Actas del Conatur, 25 de abril de 1975. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo].

se coordinaron diversas iniciativas de propaganda; a la Secretaría de Planificación, Comunicación y Difusión de la Presidencia de la República (Seplacodi) y a la Dinarp (que funcionó como contraparte en la producción de libros y películas de propaganda y como vehículo para subvencionar emprendimientos de comunicación uruguayos en el extranjero); y a las Fuerzas Armadas, en cuyas imprentas se llevaron a cabo muchos trabajos de folletería y afiches.[6]

También fue importante el vínculo con los actores privados. El Conatur se relacionó con diarios y revistas de Uruguay y del exterior, habitualmente mediante la recomendación de subvenciones para aquellos cuyo contenido contribuyera a proyectar una imagen positiva del país, aunque ocasionalmente también compró reportajes (texto y fotografía) o espacios para insertar propaganda turística en medios extranjeros. También ofreció "giras turísticas" por el país a locutores de radio y televisión a cambio de que promocionaran los lugares visitados en sus programas; se apoyó en la sociedad anónima de negocios inmobiliarios Safema (a la cual pertenecía Víctor Paullier Martínez, miembro del Conatur) para organizar recepciones a personalidades del exterior; colaboró en iniciativas de la Asociación Uruguaya de Agentes de Viaje y de las gremiales hoteleras; coordinó difusión de propaganda con la empresa Onda; y subvencionó actividades culturales: salones de artes plásticas, festivales de cine, espectáculos de folclore y conmemoración de fechas patrias.[7]

El Conatur trabajó con imprentas y agencias de viaje para producir y facilitar la circulación de imágenes turísticas. La Cámara de Industriales Gráficos y la Asociación de Impresores del Uruguay tuvieron a su cargo

2. La folletería turística fue uno de los medios más utilizados para mostrar la "normalidad" del país.

regularmente la elaboración de folletería y afiches. Estas gremiales coordinaban el trabajo con el Conatur y luego lo repartían entre sus asociados. La Imprenta Nacional y la del Servicio Geográfico Militar también tuvieron trabajos a su cargo. Una modalidad de contratación similar se estableció con las agencias de publicidad: luego de reunirse con las autoridades del Conatur, representantes de la Asociación Uruguaya de Agencias de Publicidad encargaban los planes de publicidad a diferentes agencias asociadas.[8]

El Foto Club y los concursos estatales durante la dictadura

La posibilidad de participar en concursos patrocinados por el Estado dictatorial generó reacciones ambiguas en varios fotocublistas. El testimonio de Héctor Borgunder, miembro activo del Foto Club Uruguayo a mediados de los años setenta, resume la tensión que generaba ser parte de instancias que al mismo tiempo que les permitían mostrar su trabajo (y, en algunos casos, poner en circulación imágenes que iban a contrapelo del imaginario promovido por el régimen), también funcionaban como poderosos vehículos de autocelebración estatal:

"En el Foto Club [...] *apareció la señora de* [Juan María] *Bordaberry, que era el presidente de la República. Le pidió al club para organizar un concurso junto con el poder establecido, con un ministerio. No recuerdo bien el nombre que le querían poner, pero era algo así como 'El Uruguay feliz de hoy' y daban de premio no sé cuántos miles de pesos. Recibimos los materiales, se hizo la promoción, pero se presentaron unas tres fotografías al concurso, nada más. Uno de los miembros de la directiva del Foto Club, ya fallecido, que tenía un cargo en un ministerio, estaba desesperado con el título* [del concurso]. *Decía: '¡Van a pensar que yo también soy culpable de este tipo de cosas!* [refiriéndose a la represión dictatorial]. *Así que llamaron a la señora de Bordaberry y le explicaron que había que cambiarle el nombre al concurso. Le pusieron 'El Uruguay de hoy'. Y ahí sí aparecieron cientos de fotografías.*

Otra cosa que me acuerdo en ese sentido es de los 'Voluntarios de coordinación social', una organización de tipo humanitario, solidario, que creó el gobierno de turno para tener aunque fuera una pestaña pequeña de 'humanidad', de 'cultura'. Una de las que organizaba eso era la señora de Bordaberry. Entonces Unicef organizó un concurso fotográfico y la señora de Bordaberry pidió al Foto Club que hiciéramos un envío. Lo hicimos y ocho fotógrafos uruguayos fueron distinguidos en una revista, que mostró unas doscientas de las tres mil fotografías que se habían mandado a Unicef desde varios países. La foto mía que fue incluida en esa revista era de un niño pobre levantando la mano, pidiendo".

[Entrevista de Alexandra Nóvoa a Hector Bourgunder, en Centro de Fotografía de Montevideo, *Héctor Borgunder. Fotografía contemporánea uruguaya*, Montevideo, CdF Ediciones, 2017, pp. 33-34].

La producción de fotografías y audiovisuales

La producción de fotografías se realizó bajo diferentes modalidades. Una fue la contratación directa de fotógrafos o estudios fotográficos para cubrir necesidades puntuales. En marzo de 1977 el Conatur gestionó la contratación del fotógrafo Antonio Caruso para que realizara "*fotografías de blanco y negro de calidad inobjetable*", mientras que en febrero de 1978, ante la urgencia de aprovechar la temporada de verano para ilustrar el folleto *Playas de Montevideo*, le encargó a Studio 20 doscientas fotografías en color sobre la temática.[9]

Otro de los mecanismos para la obtención de fotografías fue organizar concursos para profesionales y aficionados. Los jerarcas del Conatur consideraban que esta modalidad daba mejores resultados que la contratación directa, porque permitía obtener un número de imágenes mucho mayor y a un costo más bajo. Entre febrero y marzo de 1976 el Conatur organizó el concurso Verano Uruguay, junto a los presidentes de los fotoclubes argentino y uruguayo, Mariano Hernando y Raúl Perera de León, respectivamente. Pese a que hubo ciertos inconvenientes para la conformación del grupo de fotógrafos uruguayos (en febrero, Perera de León señaló que no había obtenido quórum en la asamblea del Foto Club destinada a seleccionarlos), finalmente participaron Luis Portas, Héctor Borgunder, Dina Pintos del Castillo y Enrique Abal Oliú, mientras que Juan Travnik, Osvaldo Salsamendi, Reinaldo Padra y Feliciano Jeanmart lo hicieron por el Foto Club argentino. También se habilitó una categoría para fotógrafos profesionales, de la cual únicamente participó Antonio Caruso. En abril de 1976, al finalizar el concurso, el

Conatur celebró el "*nutrido grupo de fotografías intervinientes*", destacando su carácter "*sensacional y asombroso.* [...] *Han resultado tomas de gran jerarquía artística y documental, pocas veces vista en Uruguay*". Los concursantes de los fotoclubes realizaron más de dos mil fotografías que, sumadas a las casi cuatrocientas que enviaron fotógrafos de distintas partes del país, conformaron un nutrido archivo que serviría de base para la confección de audiovisuales, folletos, afiches, láminas y postales de promoción turística. En 1978 y 1979 se repitió la experiencia, ya que el Conatur consideraba que el concurso de 1976 había permitido obtener un material gráfico "*de alto contenido artístico, profusa y especializada diversificación*" en cantidades muy superiores a las logradas mediante contratación directa.[10]

De todas formas, la modalidad de producción de imágenes privilegiada por este organismo fue la contratación de un único fotógrafo, Enrique Pérez Fernández, especialista en medios audiovisuales que provenía del fotoclubismo y la fotografía publicitaria.

Pérez Fernández fue contratado en 1976, luego de que Saeta TV exhibiera un audiovisual de su autoría en una feria internacional de turismo llevada a cabo en la ciudad de Viena. El Conatur, que había apoyado económicamente esta exhibición y valorado sus resultados en términos promocionales, resolvió dar un paso más e involucrarse directamente en la producción de audiovisuales, que por esos años eran una de las principales armas de comunicación de la industria publicitaria.[11]

En julio de 1976, contactó al Departamento de Medios Técnicos (DMTC) de la Universidad de la República para la confección de dos trabajos de este tipo, uno sobre Montevideo y otro sobre Punta del Este, compuestos por cuarenta y ocho diapositivas cada uno y editados en tres idiomas. Al mes siguiente, el director del Departamento Técnico de la Dirección Nacional de Turismo, Armando Mattos, elaboró un "*Proyecto de bases para la promoción turística a través de medios audiovisuales*". Preveía una serie de trabajos sobre Punta del Este, Montevideo, litoral oeste, playas y parques oceánicos, frontera noroeste, zona central y serranías y temas específicos (artesanías, deportes y curiosidades) de acuerdo a tres modalidades de realización, que apuntaban a la circulación del mensaje en instancias muy diferentes y para públicos variados. La primera de esas modalidades estaba destinada a exhibiciones públicas de jerarquía en el país y el exterior y consistía en proyección a tres pantallas con sonido estéreo. La segunda apuntaba a exhibiciones en reuniones, reparticiones diplomáticas y misiones oficiales al exterior; estaba compuesta de un carrusel circular de ciento ochenta diapositivas. Finalmente, la tercera modalidad (una versión extremadamente portátil, que incluía audio y 36 diapositivas) estaba pensada para exhibiciones públicas menores o para el consumo individual de personalidades.[12]

Originalmente el proyecto incluía la participación del mencionado Pérez Fernández, "*calificado audiovisualista* [...] *creador de obras similares con repercusión internacional*" en el marco del DMTC. Sin embargo, rápidamente se decidió dejar a esa institución de lado y contratarlo directamente.[13]

"Esto es Uruguay". La imagen del país a través de la propaganda turística

Entre 1975 y 1983 el Conatur y la DNT produjeron cinco audiovisuales turísticos.[14]

Enrique Pérez Fernández

Enrique Pérez Fernández (1922-1992) fue un fotógrafo uruguayo que participó activamente en el campo de producción de audiovisuales entre las décadas de 1960 y 1980.

Se inició en el Foto Club Uruguayo a mediados de los años cincuenta. Entre 1963 y 1965 realizó sus primeros audiovisuales, centrados en temáticas urbanas y populares (*Candombe, Ciudad Vieja, Puerto y Pastoral*) y a partir de este último año comenzó a trabajar para el mercado publicitario. Durante los años setenta, además de trabajar asiduamente para la Dirección Nacional de Turismo (DNT), produjo audiovisuales para otras reparticiones estatales, como el Poder Legislativo, el Instituto Nacional de Carnes y la Intendencia Municipal de Montevideo. El publicista Francisco Vernazza recuerda que por aquellos años Pérez Fernández era *"el rey de los audiovisuales"* en Uruguay.

El vínculo de Pérez Fernández con la DNT permite problematizar algunos detalles de la maquinaria de producción del imaginario nacional y consenso que funcionó durante la dictadura. En efecto, si bien entre 1976 y 1982 Pérez Fernández fue contratado en forma directa por una institución estatal dedicada a la elaboración de productos audiovisuales que fueron utilizados para difundir una imagen positiva del gobierno, tanto en Uruguay como en el exterior, nada indica que él compartiera los objetivos políticos del régimen. Incluso Vernazza lo recuerda como una persona con simpatía por la izquierda, aunque no militante.

La promoción turística puede ser entendida como una práctica de construcción de consenso –y, en ese sentido, como una práctica política– en la medida en que produce y divulga nociones normalizadoras acerca de qué es una determinada sociedad. Esto estaba claro para los jerarcas que redactaron la Ley de Turismo de diciembre de 1974, cuando advirtieron que los prestadores de servicios turísticos estaban obligados a *"informar con veracidad sobre los servicios que ofrecen y ajustar la publicidad y propaganda que realicen en forma que no lesione la dignidad nacional, ni altere los hechos históricos o manifestaciones de la cultura"*. También para los miembros del Conatur, que en mayo de 1975 vetaron la campaña publicitaria destinada al mercado argentino titulada *Vacaciones de julio en el Uruguay y tranquilidad*, porque podía ser interpretada por el gobierno de ese país como un intento de resaltar el contexto de violencia política que estaba viviendo Argentina en comparación con el "ordenado" y "tranquilo" Uruguay.

Sin embargo, esta dimensión política queda habitualmente oculta bajo la idea de que la promoción turística es una técnica de comunicación neutral en términos ideológicos, cuyos únicos fines son el incremento del flujo de visitantes al país y la circulación interna con fines económicos. En este sentido, producir imágenes turísticas –playas, parques, monumentos y cuerpos jóvenes y esbeltos– pasa a ser un trabajo "técnico" ajeno a consideraciones políticas. Es probable que esta fuera la lectura que de él hacían muchos de los fotógrafos que participaron en la producción de imágenes turísticas durante la dictadura, entre ellos el propio Pérez Fernández.

Entender las condiciones en que se produjeron estas imágenes puede servir para cuestionar la idea del régimen dictatorial como una maquinaria sistemática de producción de consenso que controlaba todos los engranajes de la propaganda. Para que la imagen que el gobierno quería difundir se volcara en productos concretos era necesaria la participación de una red de actores privados que no necesariamente compartían el proyecto político, pero que se vinculaban al Estado por razones comerciales: agencias de publicidad, agencias de viaje, imprentas, fotógrafos, periodistas, etcétera, formaban parte de esa cadena de producción de significados, de la cual el Estado era la parte más importante pero no lo única.

Sin embargo, de la misma forma en que no puede asegurarse que todas las personas que cumplían esos roles fueran conscientes del lugar que ocupaban en la maquinaria de comunicación de la dictadura, también es cuestionable la idea contraria –ocasionalmente presente en las memoria de quienes participaron de los acontecimientos–, que afirma que ocupaban esos espacios con el único fin de contrabandear señales de lucha, como si los polos del "oficialismo" y la "resistencia" fueran las dos únicas actitudes que los ciudadanos pueden adoptar ante un Estado terrorista. Entre ambos existe una amplia zona gris, que para el caso uruguayo convendría estudiar con más profundidad pero que, desde ya, puede plantearse no sólo como objeto sino también como sujeto de las prácticas de formación del consenso.

[*Show La memoria del mundo*. Folleto promocional de la empresa Kodak. [Año 1976]. Colección personal de Raúl Perera; entrevistas a Enrique Pérez (hijo), Diana Mines, Francisco Vernazza y Gustavo Caggiani, realizadas por Mauricio Bruno los días 30 de junio, 8, 12 y 27 de julio de 2016, respectivamente, y Raúl Perera, realizada por Mauricio Bruno, Diana Mines y Alexandra Nóvoa, el 26 de julio de 2016; República Oriental del Uruguay. *Ley de Turismo*, 23 de diciembre de 1974. Archivo del Centro de Información y Recursos Documentales (CIRD). Ministerio de Turismo; Actas del Conatur. 23 de mayo de 1975. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo; Sebastián Carrasai, *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*, Buenos Aires, Siglo Veintinuno Editores, 2013].

Audiovisual y multivisión: el cuarto de hora de las diapositivas con sonido

"Las presentaciones audiovisuales son, en nuestro tiempo, la clave para una comunicación fructífera. El mensaje audiovisual es recibido simultáneamente por dos sentidos: vista y oído. Esto significa que el impacto es inmediato y la información es rápidamente asimilada y retenida. Qué don tan singular el del hombre, que puede comunicar libremente lo que ha aprendido, pasarlo de ojo a ojo, de oído a oído, de mente a mente, por toda la Tierra, en el curso de todas las edades".

Con estas palabras la empresa Kodak Uruguay promocionó en 1976 un *"show multivisión"* organizado con motivo del 50° aniversario de su llegada al país. Si bien este espectáculo formaba parte de una estrategia comercial, también refleja la importancia de los productos audiovisuales dentro del campo de la propaganda y la publicidad por aquellos años.

Los "audiovisuales" o "multivisión" –la denominación dependía de la cantidad de pantallas utilizadas– consistían en la proyección de diapositivas sobre pantallas de gran tamaño, acompañadas de música o voces en *off*. Previo a la emisión, era necesario sincronizar los proyectores con las cintas de audio que emitían el sonido. Luego, mediante los pulsos electromagnéticos emitidos por las cintas, las imágenes cambiaban automáticamente. El fotógrafo Enrique Pérez –hijo de Enrique Pérez Fernández–, que trabajó en la producción de audiovisuales turísticos a partir de 1981, recuerda: *"los pulsos que comandaban, desde las cintas, le daban la orden a este o a aquel proyector para que cambiaran de imagen. A veces cambiaban tres proyectores juntos y hacían una panorámica... Tenía varios chiches. Eso iba todo coordinado. Era un equipo que recién estaba saliendo al mercado y que tenía sus fallas, pero era bastante confiable. Una vez que lo armabas bien era difícil que fallara, pero se podía dar"*. La imagen se proyectaba desde atrás de la pantalla, por lo cual *"el público no veía cómo lo hacías. En esa época era muy nuevo y la gente no entendía. Después, evidentemente, los hacías pasar atrás de la pantalla y les mostrabas cómo funcionaba todo"*.

El publicista Francisco Vernazza recuerda que esta modalidad de narrativa audiovisual tuvo en los años setenta *"su cuarto de hora de gran significación"*: *"se construyó un género que trabajaba con cinco o seis pantallas, había proveedores industrializados especializados en aparatos de coordinación, programabas 'avant la lettre', porque todavía no existían las computadoras personales. Y eso pasó a ser una especie de gran estrella de los eventos"*.

3. Audiovisual *Punta del Este.*

[Show *La memoria del mundo*. Folleto promocional de la empresa Kodak. [Año 1976]. Colección personal de Raúl Perera; Entrevistas a Enrique Pérez (hijo) y a Francisco Vernazza, realizadas por Mauricio Bruno el 30 de junio y 26 de julio de 2016].

Montevideo: paz, progreso y placer

"Montevideo convive con sus doradas playas en una armonía de belleza especial. Todo un estilo de vida grato y refinado que concuerda con los uruguayos y un clima de temperaturas moderadas y suaves, con un promedio de 18° centígrados, sin extremos rigurosos. En un apacible confort, la vida montevideana conjuga arte, deporte, folclore, entretenimientos y placer, en un grado de equilibrio perfecto. Así, la belleza natural rodea sin brusquedades el núcleo urbano comercial, mientras en cada zona popular la vida se desliza feliz. [...] *Es una ciudad de vida sin estridencias. Su población está adaptada al confort que su cultura –situada en los índices más altos del mundo– le permite disfrutar en paz, respaldada en el trabajo y en el progreso. El destino industrial de Montevideo y del Uruguay todo, enfrenta perspectivas que por su importancia resultan históricas. Mientras tanto, su posición geográfica, de privilegio, la mantiene lejos de los problemas de contaminación ambiental que se registran en la mayoría de las grandes ciudades. Las industrias fueron ubicadas criteriosamente en la zona norte y suburbana de la ciudad y los vientos y la costa cercana mantienen bajísimo el grado de 'smog'" // "Montevideo es una ciudad limpia y alegre, de vida informal y despreocupada, donde el visitante es un amigo y se lleva recuerdos que lo convierten en cliente" // "En este positivo entorno la cultura progresa y se consolida, permitiéndole al montevideano acceder a un nivel de confort respaldado por trabajo, esfuerzo e imaginación".*

[*Plano de la ciudad de Montevideo*. Año 1976 (aprox.); *Montevideo. La ciudad en la playa*. Dirección Nacional de Turismo. Año 1975 (aprox.); *Montevideo Tours*. Ministerio de Industria y Energía. Dirección Nacional de Turismo. Diciembre de 1983. En: Colección de Folletos. Bibliorato "Montevideo P. del Este". Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo].

Todos fueron encargados a Enrique Pérez Fernández. Las virtudes técnicas, artísticas y fotográficas –a juicio de los jerarcas– y las elogiosas críticas que los audiovisuales recibieron en Uruguay y en el exterior los transformaron en los caballos de batalla de la propaganda turística de Uruguay. Alrededor de ellos circulaba una amplia producción de folletería, afiches y otros productos gráficos.

Para definir la imagen de Uruguay, estas herramientas de propaganda solían comenzar por ubicar al país en el espacio y en el tiempo. Lo primero se realizaba mediante un gráfico con el mapa de América, en donde se resaltaba la zona ocupada por el país. Lo segundo implicaba la construcción de una narrativa sobre el proceso independentista de comienzos del siglo XIX. Mediante una combinación de música, texto e imagen, *Esto es Uruguay* relataba el momento fundante de la nación apelando a una introducción de música folclórica –en algunos pasajes interrumpida por un tango– y a un locutor que describía a Uruguay como "*un territorio de praderas verdes que hace algo más de un siglo se convertía en nación libre e independiente*". La geografía del país determinaba que, "*naturalmente*", el rubro agropecuario fuera su principal actividad económica y esto era apoyado con fotografías de trabajadores rurales en plena faena. De inmediato el relato giraba hacia la presentación de Montevideo, empezando por el Mausoleo de José Artigas: una vista aérea de la plaza Independencia, tomada el día de la inauguración del mausoleo –que también forma parte de libros, folletos y de casi cualquier producto de propaganda elaborado por la dictadura– ilustraba ese pasaje. En este instante, la música se detenía y la voz del locutor adquiría un tono más solemne: "*Plaza Independencia, con el monumento a José Artigas, prócer y fundador de nuestra nacionalidad. Un sobrio mausoleo realizado en mármoles y granitos nacionales custodia la urna*".[15]

La descripción de la situación geográfica de Uruguay era otra oportunidad para dar cuenta de un país calmo, tranquilo, donde la vida pasaba sin grandes sobresaltos. Las fotografías eran tomas abiertas de plazas públicas limpias y prolijas, con pocas personas en el cuadro, o de aspectos "naturales" (un niño pescando en un río al atardecer, un arroyo en la sierra, la orilla del mar o de un río, paisajes con "suaves ondulaciones", bosques tupidos

bajo la luz del sol). Se enfatizaba que los accidentes del suelo eran "*suaves*", que los ríos llegaban al mar "*lentamente*" y que el clima era "*templado*" y uniforme.[16]

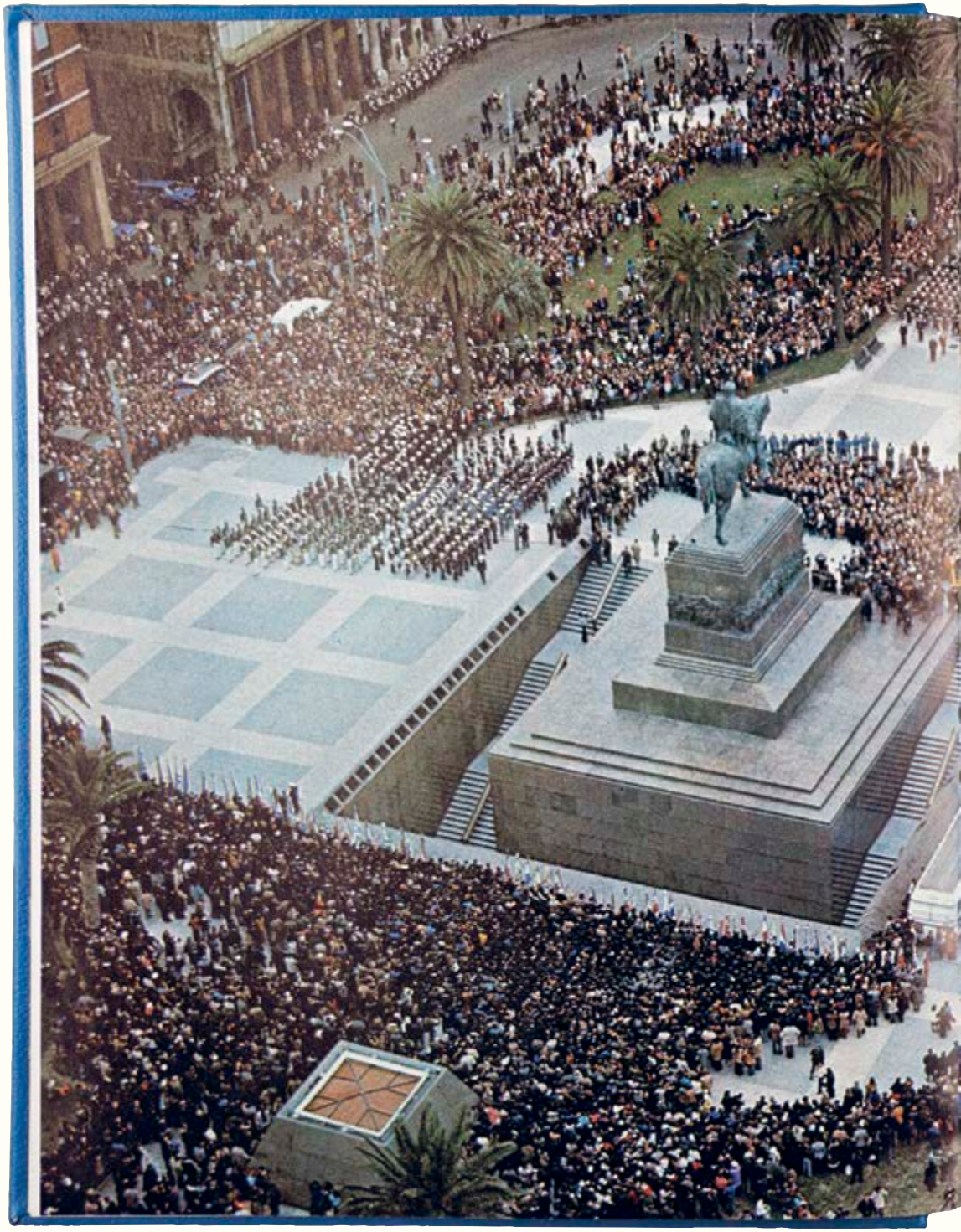
Otra de las supuestas virtudes del país era el origen étnico de sus habitantes. La "*raza*" uruguaya era representada –reproduciendo un imaginario europeizado de larga data– con fotos de jóvenes (la mayoría de las veces, mujeres) que evidenciaban ascendencia europea. Un folleto sobre Montevideo editado aproximadamente en 1980 mostraba una mujer rubia tomando sol en la playa Pocitos y afirmaba: "*Siendo una ciudad de neto cuño europeo, su población, como la del resto del país está formada en su mayoría por descendientes de españoles e italianos*". Dos párrafos después, para reafirmar la idea: "*El Uruguay está compuesto por grupos étnicos europeos en más de un 95%. Este nivel –no existen indios– ha determinado la conformación de un pueblo sin problemas raciales*".[17]

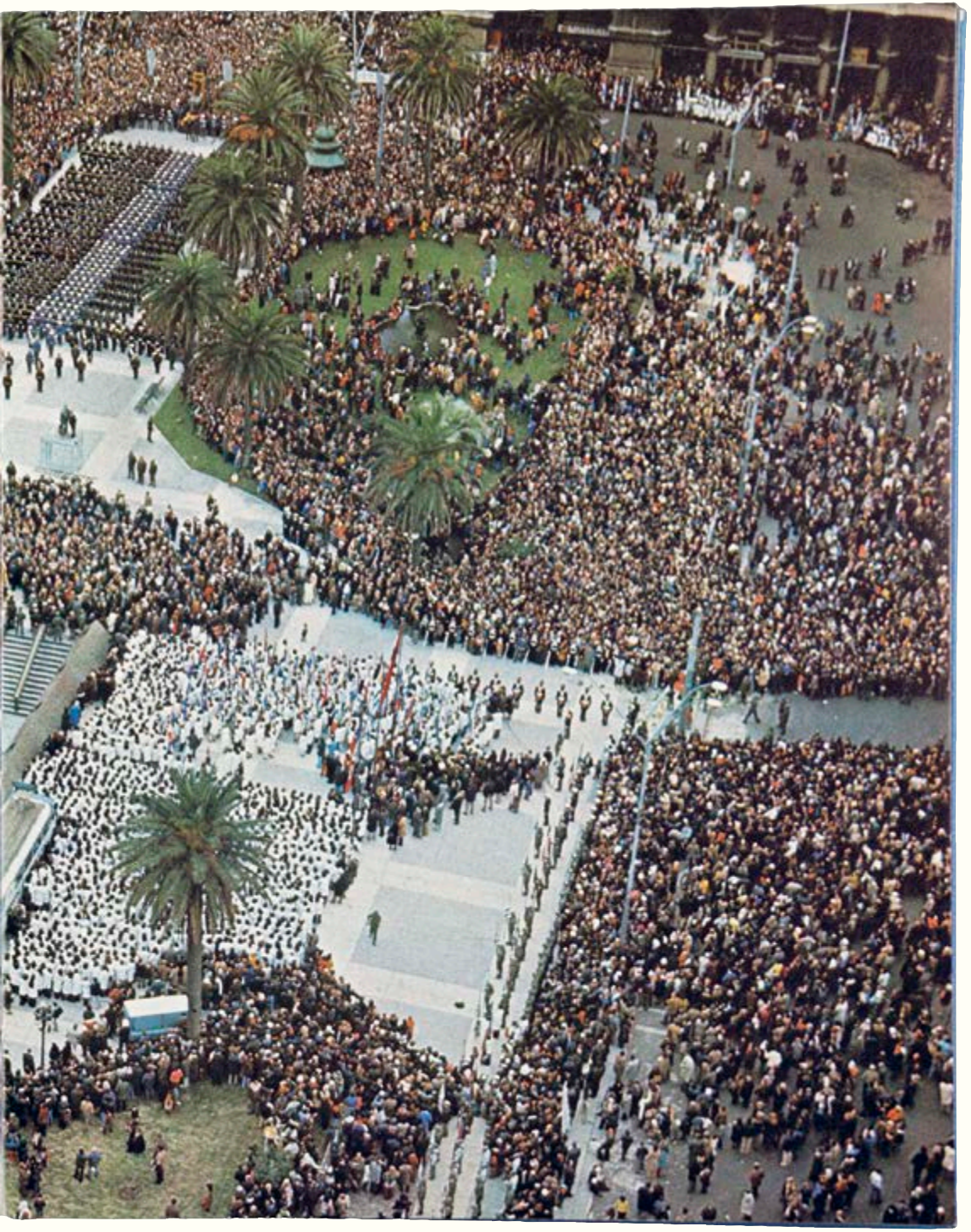
Las imágenes de productos alimenticios (costillares vacunos asados en enormes fogones rurales, carnes de variado tipo sobre las parrillas de restaurantes urbanos, pescados y mariscos fotografiados en primer plano) reflejaban la economía de la supuesta abundancia que disfrutaban los uruguayos.

Si bien este tipo de propaganda solía mostrar algunos aspectos de la herencia colonial de la capital del país, Montevideo era reservada más bien para mostrar la modernidad, la pujanza y el progreso, como sucedía desde las primeras décadas del siglo XX.[18] Al hablar de Montevideo, la música folclórica de los audiovisuales daba paso a ritmos más festivos. Las fotografías, siempre realizadas en días soleados, hacían énfasis en playas con mucha gente, plazas espaciosas y edificios modernos. La arena de las playas era "*fina*", las aguas "*templadas*" y la rambla costanera "*veloz*". Salvo por alguna vista aérea de la fortaleza del Cerro, las imágenes se concentraban en la zona céntrica y en los barrios costeros de la ciudad.[19]

4. La propaganda turística solía mostrar personas con rasgos "europeos", con el fin de resaltar las raíces caucásicas de la población uruguaya y de negar las africanas e indígenas.

La playa era representada tanto a través de tomas panorámicas, que mostraban su "*majestuosidad*", como de planos cercanos de mujeres jóvenes y bellas, ocasionalmente rodeadas de niños que sugerían la presencia de familias prototípicas. A esto se agregaban monumentos, fiestas de Carnaval, partidos de fútbol y juegos de golf. La ciudad combinaba los beneficios del confort con la pujanza del desarrollo industrial, en un equilibrio armónico que no era fácil encontrar en otros lugares. La modernidad de Montevideo también se traducía en el supuesto estilo de vida relajado de sus habitantes, lo cual refleja la persistencia de un mensaje hedonista





5. Inauguración del Mausoleo de Artigas. 19 de junio de 1977.

La dictadura concibió a la nación uruguaya como un organismo vivo, que a lo largo de la historia había crecido y se había desarrollado superando diferentes crisis y adversidades. Bajo esta óptica, la última amenaza a la nación había sido impuesta por la "subversión marxista" en los años inmediatamente anteriores a 1973 y erradicada gracias la intervención de los militares. Algunos "héroes nacionales" (como José Gervasio Artigas) simbolizaban la capacidad de Uruguay para superar las adversidades, un carácter esencial del país del cual las Fuerzas Armadas se creían sus últimos representantes.

(popularizado en torno a Punta del Este durante los años sesenta) basado en la promoción de un estilo de vida ajeno a los convencionalismos y a las normas sociales que perturbaran la libertad del individuo.[20] Las palabras clave que sintetizaban el doble carácter de Montevideo –como lugar de producción y, a la vez, como objeto de consumo– eran "*confort, trabajo, esfuerzo e imaginación*".[21]

A la par de Montevideo, Punta del Este era el lugar del país más representado por la propaganda. Su función, dentro de este relato, era no sólo afianzar la imagen de la modernidad del país, sino probar que Uruguay estaba plenamente integrado a los circuitos del capital, de las ideas y de los ciudadanos del primer mundo.[22]

El audiovisual *Punta del Este* se iniciaba con una introducción de música pop rioplatense. La música "juvenil" se mantenía durante casi toda la proyección, remplazada ocasionalmente por música de orquesta bailable. El locutor enfatizaba en las amplias posibilidades de consumo, diversión y "vida natural" que ofrecía el balneario.[23]

Las imágenes predominantes sobre Punta del Este eran vistas aéreas o panorámicas de las obras de construcción o infraestructura –elevados edificios sobre la península, el Puerto, el puente de la barra del arroyo Maldonado–. Los comentarios que las acompañaban buscaban guiar y controlar la interpretación de los lectores. Por ejemplo, el "*dinámico desarrollo edilicio*" del balneario era sinónimo de su resonancia en la "*vida mundana internacional*". Otras imágenes se centraban en lugares naturales, "bohemios" o "sofisticados" –la isla Gorriti, Punta Ballena, Casapueblo, el campo de golf del Cantegril Country Club– y también se acompañaban de comentarios acerca de la posibilidad de reencontrarse allí con las "*cosas perdidas en las ciudades, como el canto de los pájaros y el silencio de las noches estrelladas*".[24]

Otras imágenes mostraban la vida social en Punta del Este a través de retratos o planos medios centrados en la juventud y la belleza, especialmente femeninas. Un folleto presentaba un tríptico de tres jóvenes mujeres disfrutando de sus vacaciones –dos de ellas estaban en la playa; la otra tomaba un trago en una fiesta nocturna– y era glosado al pie con siguiente anotación: "'*la punta' significa juventud*". Ese folleto, editado en inglés, alemán, español y portugués por la DNT, informaba además que "*todo es posible en Punta del Este*", un lugar "*con un prestigio similar al de los balnearios mediterráneos*", destinado a congregar a "*lo más calificado de Sudamérica. Allí la gente se conoce, se divierte y hace negocios*".[25] La sensualidad de los cuerpos jóvenes en traje de baño era explotada por las imágenes. En la versión en español de este folleto, una fotografía en la cual dos jóvenes parecían a punto de besarse era acompañada con las siguientes palabras: "*El viento fuerte del océano y el sol quitan inhibiciones en la playa*".[26]

La gran mayoría de las fotografías tomadas en espacios interiores mostraba gente apostando en los casinos. También en ellas el énfasis era puesto en los jóvenes, aunque se habilitaba un espacio mayor para los adultos. Estas imágenes, que mostraban el acceso al consumo de los veraneantes en Punta del Este, eran complementadas con fotografías sobre la agitada vida social de la avenida Gorlero. En una de ellas podía verse a una pareja de mediana edad mientras el varón sacaba dinero de su billetera.[27]

Los textos insistían en que en esas fotos nada estaba producido o guionado, sino que eran el resultado de apuntar la cámara

"¡Vive como quieras!" Juventud, consumo y libertad en Punta del Este

"Punta del Este es el centro natural para un encuentro amistoso e informal entre sombrillas y reposeras. Algo más acá, o más allá, cambiante siempre, late el ruidoso y vital esquema juvenil. En el centro comercial de la península, un concurrido bazar de tentaciones ofrece al paso mil posibilidades y entretenimientos. Se paladean los tragos más largos y los más exquisitos frutos del mar. [...] *El puerto es agitado centro de actividad marinera: yating, motonáutica, pesca, surf y excursiones de alta mar se ofrecen al visitante como complemento de sus vacaciones oceánicas.* [...] *¡Sea exigente! ¡Estamos preparados! Es la norma de los servicios turísticos de Punta del Este una alta profesionalidad que permite disfrutar al máximo esa peculiar informalidad de un '¡vive como quieras!', que es su característica primordial.* [...] *¡A nuestras espaldas ya estalla la chispeante noche puntaesteña en mil fragmentos de color! Todo vuelve a ser distinto y prometedor. La feria artesanal es una desafiante entrega de imaginación para combinar los metales con elementos naturales: piedras duras, dientes de tiburón, cuarzos, ágatas y amatistas. ¡Bosa nova y tango se mezclan en la noche joven de los café concert! ¡Y de los nigth clubs, que abren sus ojos hasta el amanecer, parte el sonido ululante de la música joven!".*

[*Punta del Este.* Diapositivas y casete de audio español-inglés-portugués. Lado A. Glory High Fideloty C-60 HF. 1977. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo].

6.

7.

8.

9. Las imágenes de trabajadores sonrientes reflejaban el clima cordial en que supuestamente se procesaban las relaciones laborales en Uruguay.

hacia cualquier lugar de Punta del Este y dejar que la ciudad hiciera el resto: "*Las imágenes que siguen recogen al azar algunos de los aspectos más salientes de la 'Punta'*".[28]

Si bien Montevideo y Punta del Este fueron los sitios privilegiados por la propaganda turística, otros lugares del país también fueron explotados como fuentes de imágenes positivas. El litoral oeste, los departamentos al norte del río Negro y los de la zona central del país (Lavalleja, Durazno) funcionaron en líneas generales como el contrapeso "tradicional" a la modernidad de aquellas dos ciudades, mientras que Piriápolis o los balnearios de Canelones y Rocha fueron presentados como lugares más familiares, destinados a un turismo de clase media.

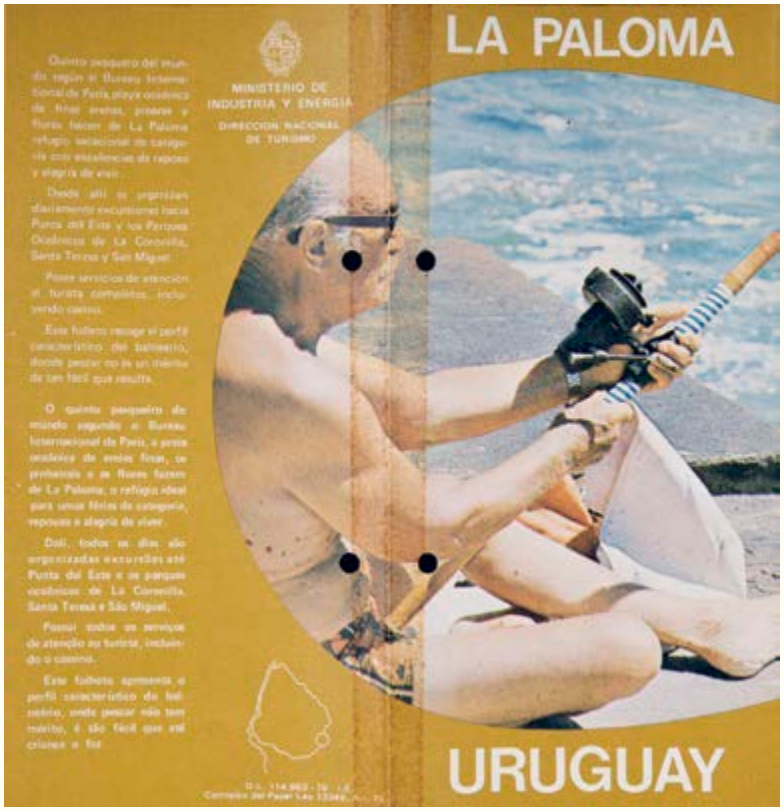
Estas imágenes también sirvieron para demostrar la obra dinamizadora que la dictadura estaba llevando a cabo sobre el territorio nacional. Algunos folletos dedicados a los departamentos de Paysandú, Salto y Artigas, además de mostrar las bellezas de las termas naturales, dedicaban gran espacio a presentar las obras de infraestructura recientemente realizadas en la zona: el puente Paysandú-Colón, la represa de Salto Grande y el estadio municipal de Paysandú. La "*poderosa*" represa era presentada no sólo en términos de su utilidad económica sino también de su belleza estética, puesto que proporcionaba "*al gozo humano una vista monumental*". El puente era la imagen principal de uno de los folletos dedicados a Paysandú; se lo mostraba a la luz del día y también se lo delineaba a través de imágenes nocturnas en las que sólo se veían los focos de la iluminación artificial que lo alumbraban. Por otro lado, estos productos también servían para dar una visión acerca de la normalidad de los lugares representados; el folleto dedicado al Alto Uruguay,

por ejemplo, mostraba sonrientes trabajadores rurales en pleno proceso de cosecha de la caña de azúcar. También se apelaba al recurso de usar a las mujeres como atractivos naturales: el rostro de una muchacha iba acompañado de la leyenda "*Una cara bonita hace más agradables las vacaciones*" o "*la belleza como sello. El pretexto de un encuentro*".[29]

Los balnearios de Rocha y la Costa de Oro eran sinónimos de tranquilidad y naturaleza. El discurso turístico los señalaba con características prácticamente intercambiables e incluso algunas de las fotografías se usaban para ilustrar ambos lugares indistintamente. Un folleto dedicado a Atlántida mostraba playas poco concurridas y rodeadas de bosques; el texto refrendaba esa imagen de paz: "*Seguridad en la playa, seguridad en el bosque y seguridad en las calles*".[30] Visitar Rocha era una oportunidad de encontrarse con la naturaleza y con el pasado, representados por la virginidad de sus tierras, el "habla pura" de sus habitantes y sus restos de arquitectura colonial. Esta apelación a las tradiciones cobraba mayor fuerza cuando se trataba de representar los departamentos de Colonia, Durazno, Rivera o Tacuarembó; parte de su prestigio provenía de constituir algo así como "reservas naturales" del pasado. Colonia era un lugar "*que conserva vivo el sabor del pasado*", Durazno estaba "*afirmada en su rica historia*" y era conocida por ser la "*capital nacional del Folclore*" y Tacuarembó era el único departamento que conservaba su primitiva denominación indígena, donde "*historia y leyenda salen al encuentro del viajero*".[31]

La circulación de las imágenes turísticas

La realización de los dos primeros audiovisuales de esta serie (*Montevideo* y *Punta del Este*) finalizó a mediados de noviembre de 1976. Una semana después se exhibieron por primera vez en el Primer Congreso Extraordinario de Municipios, que tuvo lugar en la Intendencia Municipal de Montevideo.



10. Folleto *La Paloma*. Año 1980 (aprox.).

A partir de entonces los audiovisuales entraron en gira permanente. Entre noviembre de ese año y fines de 1983 formaron parte de varias instancias expositivas. Entre ellas figuraron: exhibiciones públicas en Buenos Aires, en Montevideo y en otras ciudades de Uruguay, dirigidas a escolares, liceales y público en general; exhibiciones exclusivas para público "*de alto nivel social*" en Buenos Aires; congresos académicos y profesionales;

El multivisión: un documento desmontable

Una de las mayores dificultades para entender la estructura, los contenidos y las técnicas involucradas en la producción de audiovisuales turísticos es su carácter de permanente "obra en construcción". En efecto, a diferencia de los libros, las películas, los diarios u otro tipo de documentos cuya producción se clausura al momento de la edición del objeto que los contiene, los audiovisuales eran piezas fácilmente desmontables y rearmables. El discurso podía modificarse dependiendo de cuáles fueran las fotografías incluidas en el proyector. Por ello, además, habilitaba una circulación simultánea en varios formatos dirigidos a diferentes tipos de público.

Esta flexibilidad, sumada a sus menores costos de producción, transformó a los audiovisuales en vehículos de propaganda más atractivos que el cine. En agosto de 1983, Cándido M. López, miembro del Consejo Nacional de Turismo, planteó la posibilidad de filmar los multivisión para luego proyectarlos en las salas de cine. La propuesta fue rechazada por el presidente del organismo, Alberto Casabó, argumentando que *"un multivisión filmado pierde su atractivo, convirtiéndose en algo estático"*. Además, agregó que el multivisión era más funcional que el film porque era más fácil de actualizar, puesto que para ello sólo era necesario cambiar los slides, mientras el film debía ser realizado nuevamente: *"Actualmente la técnica imperante en los países más avanzados es la del audiovisual y/o multivisión, que ya superó incluso al film"*.

De todas formas, la actualización de uno de estos productos no era una tarea sencilla. En noviembre de 1979 Casabó propuso hacer una nueva versión de *Montevideo*, argumentando que la anterior *"no está a tono con los otros* [audiovisuales]. *Está envejecido, falto de agilidad y visión completa, es lento y las fotos no reflejan el Montevideo actual.* [...] *Se deberá buscar nuevos enfoques dando otro tipo de visión"*. El trabajo demandaría por lo menos nueve o diez meses, puesto que habría que tomar fotografías de la temporada de verano y Carnaval, y sería costoso, ya que se pasaría de una exhibición de cuatro a una de siete proyectores. El nuevo *Montevideo* recién se presentó públicamente el 26 de agosto de 1981 en oficinas de la Dirección Nacional de Turismo. Según destacó Casabó, *"esta última realización del señor Enrique Pérez Fernández de 760 diapositivas, tiene una duración de 35 minutos, siendo el mejor en fotografías y compaginación musical de todos los multivisión"*.

[Actas del Conatur, 31 de agosto de 1976; 27 de noviembre y 19 de diciembre de 1979; 26 de agosto y 2 de setiembre de 1981; 11 de agosto de 1983. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo].

reuniones y congresos de "asociaciones patrióticas"; giras y eventos de promoción turística por Sudamérica y Europa; visitas oficiales de autoridades uruguayas al extranjero; exhibiciones dirigidas a la prensa, radio y televisión de Uruguay y del exterior, así como otras más específicas para editores de diarios y revistas argentinos; exhibiciones para autoridades políticas uruguayas (integrantes del Consejo de Estado) y extranjeras (sede de la Comunidad Económica Europea, en Bruselas, de la Organización de Estados Americanos, en Washington, y recepción a cancilleres de la cuenca del Plata, en Montevideo); instituciones de formación militar; inversores y agentes de viaje estadounidenses; festivales de publicidad e incluso una Muestra Internacional de Educación, realizada en el Subte Municipal. Ocasionalmente estas actividades iban acompañadas de la presentación de otros productos culturales que se postulaban representativos del país, como grupos de folclore, exhibiciones de artistas plásticos y espectáculos de humor protagonizados por actores uruguayos. Esta circulación combinó la propaganda turística con la promoción del autoproclamado "*proceso de recuperación nacional*" llevado a cabo por el gobierno.[32]

La exhibición más importante de los audiovisuales turísticos fue la que se organizó en el Subte Municipal de Montevideo, entre el 18 de noviembre y el 15 de diciembre de 1977. Fue ideada por el director de la DNT y presidente del Conatur, Alberto Casabó, buscando "*sondear la opinión pública*" acerca de los audiovisuales elaborados durante el último año. Contó con el apoyo del Intendente de Montevideo, Óscar Rachetti, quien cedió la sala del Subte para lo que finalmente se difundió como una "*muestra informativa*" de la actualidad y de los atractivos turísticos de todos los departamentos del país.[33]

El título original de la exposición era *Nuestro Uruguay*, aunque finalmente terminó llamándose *Conozca lo nuestro*.[34] Puesto que este tipo de propaganda apuntaba a alcanzar

una amplia difusión entre el público en general pero también tenía la intención de concentrarse en los niños de edad escolar, la exhibición se dividió en dos horarios: uno matutino-vespertino destinado a los alumnos escolares de quinto y sexto año, en el cual se exhibían *El cercano Este* y *Río de los Pájaros*, y otro nocturno, para público en general, que alternaba todos los audiovisuales producidos hasta el momento.[35]

La exposición se dividió en tres secciones. La primera estuvo dedicada al *Turismo departamental*. Allí las intendencias de Montevideo, Colonia, San José, Soriano, Paysandú, Rivera, Salto, Artigas, Río Negro, Tacuarembó, Maldonado y Rocha mostraron las atracciones turísticas de sus departamentos. La segunda se denominó *Planificación Turística Nacional* y fue un canal para que la DNT exhibiera algunos aspectos seleccionados de una encuesta turística realizada en colaboración con el Banco Central y la asistencia técnica de la OEA. La tercera fue dedicada a la exhibición de los audiovisuales.[36]

La asistencia del público "*superó todas las expectativas*". El primer fin de semana aproximadamente cuatro mil personas visitaron la exposición. El lunes 21 de noviembre comenzaron las visitas de escolares, con la llegada de seiscientos niños. A mediados de diciembre, previo a la clausura, el Conatur estimó la concurrencia en aproximadamente treinta mil personas, incluyendo cinco mil escolares.[37]

"La imagen real de este país". Una política de comunicación al servicio del "nuevo Uruguay"

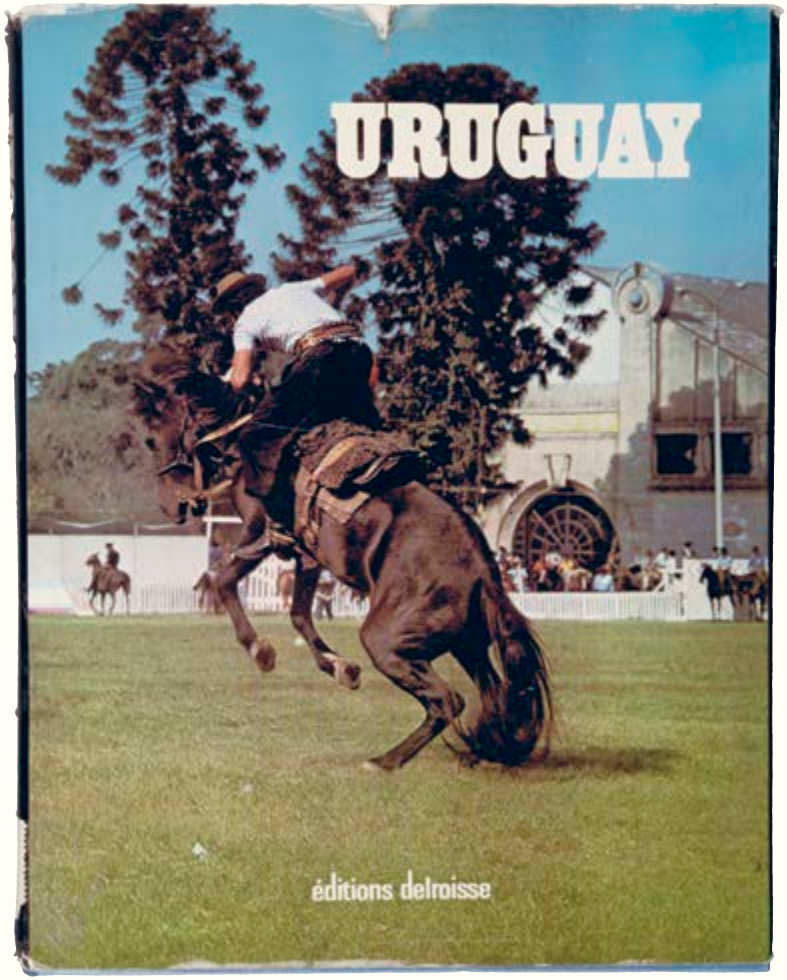
La producción de imágenes significativas sobre la realidad nacional no se redujo al ámbito turístico. Otros nodos de la red de comunicación se dedicaron a construir miradas globales sobre el país. Abarcaban su pasado, presente y futuro, buscando presentar la obra del gobierno dictatorial como un factor clave para el progreso nacional. También hubo productos de comunicación más específicos: libros, folletos y fascículos dedicados a la historia reciente de Uruguay desde un punto de vista enaltecedor de las Fuerzas Armadas, así como revistas, periódicos e informativos de cine orientados a relatar la actualidad política y la vida cotidiana de los uruguayos. Se trató casi siempre de productos gratuitos hechos circular por diferentes reparticiones del Estado dentro y fuera de fronteras.

El órgano fundamental de esta política fue la Dinarp, creada por decreto del Poder Ejecutivo el 27 de febrero de 1975, con el objetivo de divulgar y "*hacer comprender*" en todo el país y en el extranjero las políticas llevadas a cabo por el gobierno nacional, así como "*robustecer el prestigio internacional de la República*" y neutralizar "*la propaganda contraria a sus acciones y objetivos*". Inicialmente dependió directamente de Presidencia de la República, pero a partir de setiembre de 1976, con la creación de la Seplacodi, pasó a estar bajo la órbita de ese organismo.[38]

Sin embargo, otras reparticiones del Estado, como los servicios de inteligencia de las Fuerzas Armadas y la Policía, también produjeron imágenes en esta línea.

La construcción imaginaria del pasado

Pese a que los fines de la Dinarp iban mucho más allá de la elaboración de propaganda turística, también produjo algunos trabajos en coordinación con el Conatur y la DNT. Buena parte de las fotografías turísticas presentadas



11. La dictadura promovió una visión idealizada del pasado de Uruguay. Ese pasado estaba asociado a ciertas tradiciones rurales que debían promoverse en tanto elementos sanadores de una nación que, en los últimos años, había resultado agredida por la "subversión marxista" y la "decadencia moral" de los partidos políticos.

en el apartado anterior formaron parte de la narrativa de libros y folletines de propaganda institucional. Un ejemplo es el libro *Uruguay*, publicado en 1979 por una editorial francesa especializada en libros oficiales.[39] Su elaboración fue ofrecida directamente por la editorial al Conatur en agosto de 1977. Antes de aceptarla el organismo se asesoró con la Dinarp, en vista de que la oferta tenía interés "*no sólo turístico, sino también nacional*". La editorial ofreció un tiraje de cinco o diez mil ejemplares y puso como ejemplo de su trabajo un libro similar que había realizado para Colombia. En julio de 1979 el ofrecimiento fue aceptado. La primera edición se presentó a fines de ese año y la segunda en setiembre de 1980. A juicio del presidente del Conatur, se trataba de un libro que ofrecía la imagen de un país "*en vías de desarrollo*", en el que se destacaba "*el alto nivel del material humano existente*". Los autores de las fotografías fueron René Petit y Enrique Pérez Fernández, mientras que de los textos se encargó Julián Safi, un periodista que trabajaba para *La Mañana* y la Dinarp.[40]

Estos libros dedicaban buena parte de su atención al relato de la historia nacional. Desde el punto de vista iconográfico, se apoyaban en fotografías históricas o contemporáneas que dieran cuenta del pasado colonial, de los primeros años de vida independiente y de la participación uruguaya en algunos hitos de la historia contemporánea. Así, el libro *Uruguay* incluía fotografías de la fachada y de interiores del cabildo de Montevideo, iluminado de tal forma que su imagen se asemejara a la que había tenido ciento cincuenta o doscientos años atrás, pero también mostraba al acorazado Graf Spee a punto de hundirse durante la batalla del Río de la Plata, ocurrida a comienzos de la Segunda Guerra Mundial. De esta forma, se satisfacía la doble preocupación de la propaganda: rescatar una especificidad nacional del país y a la vez integrarlo al mundo. También se incluía un acabado relato de los orígenes, que presentaba al país como un tránsito entre la llegada de Juan Díaz de Solís al Río de la Plata en 1516 y la actualidad, atravesado por varias crisis que funcionaban narrativamente como instancias de superación del pueblo uruguayo. Si bien el relato llegaba

"*¡Viva el Uruguay!*". El golpe de Estado visto desde ámbito empresarial

12. Familia Bordaberry-Herrán. En: *¡Viva el Uruguay!* Año 1975.

La producción de imágenes celebratorias del proceso político inaugurado con el golpe de Estado no corrió sólo a cargo de las instituciones estatales. Algunos emprendimientos privados también participaron de esa actividad. En 1975 la Fábrica Uruguaya de Neumáticos Sociedad Anónima (Funsa) editó el libro *¡Viva el Uruguay!*, guionado y escrito por el historiador Fernando O. Assunção e ilustrado con fotografías de Alfredo Testoni. El libro, que celebraba el proceso civil militar iniciado en 1973 como *"una verdadera revolución en paz"*, invitaba a *"los orientales"* a *"hacernos más y más sustancia de la sustancia"* del país y a los extranjeros a *"conocerlo, admirarlo y compartirlo con nosotros, en el libre y fraterno ademán que siempre ha sido característica nuestra"*.

Al igual que los libros de promoción institucional elaborados por el Estado, el trabajo construía una imagen loable de la nación en aspectos como su historia, organización institucional, educación, economía, cultura, trabajo, salud y asistencia social. Las fotografías mostraban la magnitud de las obras llevadas a cabo por el gobierno, la belleza de sus atractivos naturales, la riqueza de los recursos materiales y la felicidad del pueblo.

Testoni, por otra parte, también produjo imágenes específicas para la promoción turística, que circularon en el marco de instancias de propaganda institucional. En 1978 inauguró la exposición *La costa uruguaya* en la embajada del Uruguay en Asunción del Paraguay. Las fotografías eran producto de un libro editado en 1973 –cuyos textos también habían estado a cargo de Assunção– y se presentaron junto al audiovisual *Arena*, del propio Testoni, y a la película en color *Inauguración del Mausoleo al General Artigas*.

[Fernando Assunção, Alfredo Testoni, *La costa uruguaya*, Montevideo, Talleres Gráficos de Impresora Colombino, 1973; Fernando Assunção, Alfredo Testoni, *¡Viva el Uruguay!*, Montevideo, Fábrica Uruguaya de Neumáticos Sociedad Anónima, 1975; "Testoni en Paraguay", *La Mañana*, 18 de noviembre de 1979].

hasta la crisis política de los años sesenta y setenta, no incluía fotografías que dieran cuenta de ella. Esto se explica por el tono general de la publicación. *Uruguay* era un libro colorido, esperanzador, optimista, concentrado en mostrar lo positivo de los uruguayos.[41]

Para narrar la historia reciente, la dictadura produjo una serie de libros institucionales específicos de gran formato, cientos de páginas, prolíficamente documentados e ilustrados, destinados a educar a la ciudadanía sobre la crisis política de los años sesenta y setenta. También apuntaron a rebatir, en el extranjero, una serie de discursos negativos y "antipatrióticos" que los exiliados uruguayos estaban poniendo de manifiesto en sus países de acogida.[42]

Los contenidos de estos libros también se publicaron en formatos más accesibles al público en general, como librillos o folletines que sintetizaban lo medular. Un ejemplo son los dos tomos dedicados a la Unión de la Juventud Comunista, *UJC. Escuela de comunismo*, editados por la Dirección Nacional de Información e Inteligencia en 1981. Las carátulas de ambos son elocuentes acerca de

sus fines didácticos. El primero de ellos ilustraba con una caricatura el supuesto proceso mediante el cual el comunismo extraía a los niños del círculo virtuoso que representaban la familia, la patria, las normas morales, las instituciones, la cultura y las costumbres, para insertarlos en una máquina de montaje que inoculaba odio, fanatismo y dogma, y que producía finalmente "*hombres hormiga*", o sea una serie de sujetos masificados listos para ser usados en la causa de "*la guerrilla y el terrorismo*". La música, los deportes y los paseos eran presentados por el librillo como los atractivos que los comunistas usaban para atraer a los niños y adolescentes y colocarlos bajo su influencia. Una vez logrado ese objetivo, procedían a destruir sus valores morales, a ahondar los conflictos entre padre e hijos, a sembrar descontento y estimular el rencor, con los cual habilitaban la última etapa de su plan: el adoctrinamiento.

La tapa del segundo tomo era una fotografía. Mostraba el estado calamitoso de un aula de la Universidad de la República el día después de ser intervenida por el Poder Ejecutivo, en octubre de 1973. En el piso se veían prolijamente acomodados una serie de clavos "miguelito", bombas molotov y una cachiporra, mientras que las paredes estaban tapadas de frases pintadas que aludían a diversas agrupaciones políticas de izquierda y que revelaban sus planes malignos: "*Frente a la agresión el fusil es la respuesta*"; "*Al pueblo ni reformas ni elección: ¡revolución!*"; "*A la policía bala por bala, muerte por muerte*". Muy probablemente la imagen se trataba de un montaje de fotos diferentes, en tanto en las paredes convivían armoniosamente inscripciones que aludían a agrupaciones políticas y sociales muy variadas de la izquierda uruguaya cuyos mensajes eran contradictorios entre sí, como si el objetivo del diagramador hubiera sido sintetizar a toda "la subversión" en una sola imagen. En efecto, mientras un mensaje del Partido Comunista del Uruguay (PCU) pedía "*Compañeros, todos al frente*", otro lo contradecía afirmando que "*Los que creen en el partido son pequeño burgueses que no se ponen al nivel del pueblo*".[43]

El libro aclaraba que Uruguay estaba en guerra y que esa guerra debía encararse "*con el espíritu de las cruzadas*". Para ganar era necesario saber quién era y cómo actuaba el enemigo y, de ahí, la necesidad de mostrar fotográficamente los rostros de sus integrantes y las consecuencias de sus acciones. El primer tomo de *UJC...* estaba ilustrado con retratos de identificación que incluían desde el máximo dirigente del Partido Comunista, Rodney Arismendi, a militantes de segunda línea. Las fotografías aludían indistintamente a hechos ocurridos en Uruguay y en el exterior. En ese sentido, se incluían varias fotografías de Chile durante el gobierno de Salvador Allende, que mostraban "*brigadas paramilitares*" orientadas por "*instructores cubanos*" (se imprimían flechas indicadoras sobre la imagen, para señalarlos), "*cursos de adoctrinamiento*" y niños ya adoctrinados. Los pies de foto construían el contexto de las imágenes. Un grupo de jóvenes, fotografiado haciendo con sus manos el símbolo de la V de la victoria era descrito en los siguientes términos: "*Los salones de la Facultad de Derecho utilizados por elementos de la JUVENTUD COMUNISTA (muchos de ellos hoy clandestinos) para festejar sus 'éxitos' contra la Patria*".[44]

La presencia de imágenes relativas al Chile de Allende respondía a dos motivos. Por un lado, servían para imaginar cuál hubiera sido la situación uruguaya en caso de haber tenido que soportar, como Chile, un

gobierno "comunista". Pero, además, eran parte de la coordinación que las dictaduras del Cono Sur hicieron de sus políticas de comunicación. Esta coordinación puede apreciarse en el carácter prácticamente idéntico de dos productos de propaganda publicados en Chile y Uruguay en 1975: *Chile: ayer y hoy* y *Uruguay: de ayer y de hoy*, que contrastaban el supuesto estado de terror generalizado en que vivían esos países previo a las respectivas intervenciones militares de 1973, con el carácter, alegre, optimista y esperanzador que marcaba el presente. Desde las tipografías usadas hasta la adjetivación de los textos, pasando por la construcción y selección de las imágenes dedicadas a ambos períodos y los colores elegidos para representarlos, todo estaba pensado en esos términos. La portada de *Uruguay: de ayer y de hoy* –publicado como suplemento del diario *El País*, el 26 de octubre de 1975– incluía dos fotografías. Una representaba el "ayer"; mostraba a un grupo de hombres corriendo por las calles, en medio de un enfrentamiento con la Policía; el "hoy", por el contrario, era representado con una niña persiguiendo alegremente a un grupo de palomas en una plaza. Las letras que componían la palabra "ayer" –pintadas en un tono rojizo– estaban rotas, partidas al medio, como si un sismo las hubiera sacudido, mientras que "hoy" –en blanco puro– era redondo y perfecto. El dominante de color de estas letras se trasladaba a las imágenes; al pie de ambas, acentuando aún más el mensaje, se leía: "*El mismo país, la misma gente. Dos instantes que sólo separan escasos tres años. AYER: miedo, pánico, destrucción, locura, demagogia, mentira, odio, intriga, terror, conflictos, confusión, negativismo, incertidumbre. HOY: paz, seguridad, desarrollo, un pueblo que camina seguro hacia una era de prosperidad*".

La mayoría de los egresados de dichos cursos se encuentran procesados o requeridos por la Justicia Militar, por actividades antinacionales en favor del **Partido Comunista.**

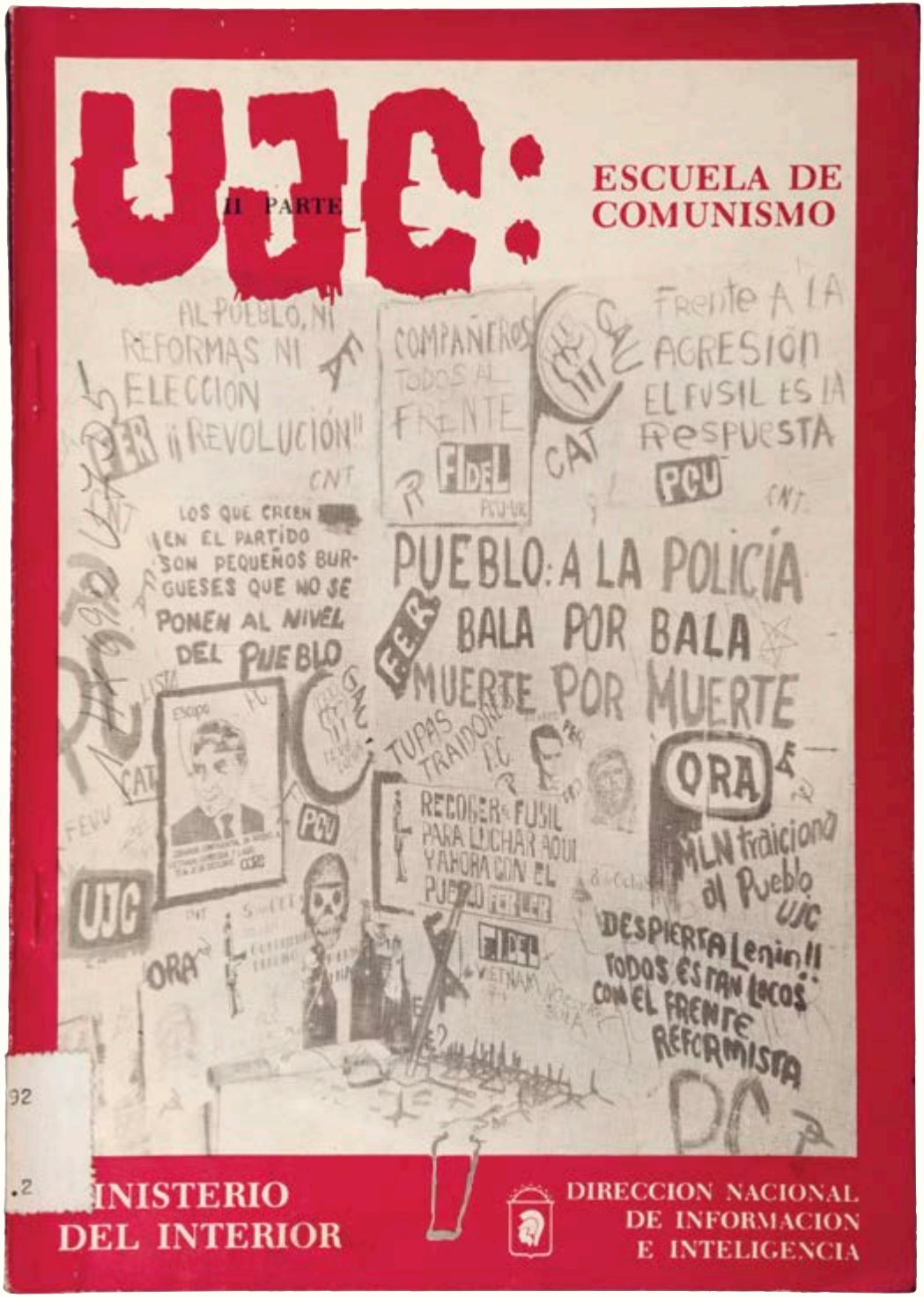
Además de las "escuelas", la **Educación Ideológica** promueve la lectura individual o colectiva de bibiografía seleccionada, char-

'57

13. La publicación del retrato de identificación de ciudadanos requeridos o procesados por la justicia militar era una forma de darle rostro a la "la subversión", un concepto difuso que agrupaba todas aquellas expresiones políticas que el régimen consideraba una amenaza para la nacionalidad.

UJC:
ESCUELA DE COMUNISMO
EL COMUNISMO TIENE LA RESPUESTA
ATRACCIONES
DUDA
DESCONTENTO
REBELDIA
INTOLERANCIA
ODIO
FANATISMO
DOGMA
NORMAS MORALES
FAMILIA
INSTITUCIONES
CULTURA
MADE IN UJC
HACIA LA GUERRILLA Y EL TERRORISMO
NORMAS MORALES
FAMILIA
CULTURA
COSTUMBRES
PATRIA
INSTITUCIONES
O COMO SE FABRICA UNA SOCIEDAD DE "HOMBRES HORMIGAS"
MINISTERIO DEL INTERIOR
DIRECCION NACIONAL
DE INFORMACION E INTELIGENCIA

14.



Portada de los dos tomos de *UJC. Escuela de comunismo*, editados por el servicio de inteligencia policial. El diseño y el montaje de las imágenes estaba pensado para ilustrar el proceso de manipulación ideológica mediante el cual "la subversión" supuestamente captaba a los jóvenes, así como a la variedad de partidos y movimientos de izquierda que la integraban.

15.

16. A fines de los años setenta, ante las denuncias que los uruguayos exiliados por razones políticas hacían en sus países de acogida acerca de la violación a los derechos humanos cometidas por el estado dictatorial, el gobierno elaboró libros, revistas y audiovisuales dirigidos a países extranjeros para rebatirlas. Uno de los recursos habituales de estos productos era la presentación de imágenes alusivas a las acciones más violentas protagonizadas por los tupamaros, con el fin de probar que Uruguay estaba en guerra y que la intervención militar era la respuesta a una agresión previa.

Las imágenes se presentaban sin ningún tipo de contextualización; no había fechas o datos concretos que permitieran al lector vincularlas con acontecimientos particulares. Por el contrario, se afirmaba que habían sido "*tomadas al azar de los archivos fotográficos*" y que eran "*fiel reflejo de una jornada cualquiera*", unas del lúgubre período comprendido entre 1968 y 1973, y otras del "*nuevo Uruguay* [...] *en que usted está participando*".[45]

Uruguay de ayer y de hoy fue pensado como un producto masivo destinado a la circulación dentro del país. Su fecha de publicación no es casual: en octubre de 1975 estaba en pleno proceso la Operación Morgan, una de las oleadas represivas más duras contra el Partido y la Juventud Comunista, que fue acompañada de una masiva campaña de propaganda anticomunista.[46]

Pero la dictadura también produjo materiales que buscaban interlocutores más específicos. Ejemplo de ello es el folleto titulado *La acción terrorista en Uruguay*, editado por la Dinarp en 1981, en tres idiomas: español, inglés y francés, con el fin de que circulara fuera del territorio nacional.[47]

La portada y la contraportada de este folleto componían una fotografía, en tonos de blanco y negro fuertemente contrastados, que mostraban a cuatro soldados muertos dentro de un jeep militar, asesinados por el Movimiento de Liberación Nacional - Tupamaros (MLN-T)

el 18 de mayo de 1972. Sobreimpreso en la imagen, en letras rojas que bien podrían simbolizar la sangre de los soldados, el título *La acción terrorista en Uruguay*. El folleto se concentraba en describir las principales características (organización, ideología, financiación, infiltración, armamentos) del PCU, del MLN-T y de otros grupos "*sediciosos*". Las imágenes se dividen en dos tipos. Por un lado, las que reflejaban las consecuencias de las acciones más violentas e impopulares de los Tupamaros, entre ellas la exhumación del cuerpo de Pascasio Báez, la sede del Bowling Club de Carrasco luego de sufrir un atentado explosivo y, nuevamente, los cuatro soldados muertos dentro del jeep. Los pies de foto buscaban ser sobrios y descriptivos –apenas dejaban escapar algún calificativo– como si los redactores apelaran a que el impacto de las imágenes hiciera todo el trabajo. Por otro lado, se presentaban las típicas fotografías mediante las cuales este tipo de productos daba cuenta de "la subversión": colecciones de armas y materiales de propaganda, movilizaciones, barricadas en las calles, imágenes del Che Guevara dentro de recintos educativos, etcétera. Al igual que en *Uruguay de ayer...*, estas imágenes estaban descontextualizadas; funcionaban como íconos de un pasado que no debía olvidarse para no repetirlo.

"Uruguay hoy"

La dictadura también produjo otro tipo de imágenes, dedicadas a ilustrar las supuestas virtudes del "nuevo Uruguay" que estaba construyendo. La paz, el progreso y la esperanza que esas fotografías reflejaban eran, para los jerarcas dictatoriales, pruebas del impresionante cambio que había atravesado la sociedad uruguaya en muy pocos años. Reflejaban, también, la "esencia" de la nacionalidad oriental y proyectaban su futuro.

Libros, revistas, periódicos e informativos de cine fueron algunos vehículos de esta producción visual. Como señaló el libro *Paz y futuro*, editado por la Dinarp en 1981, su función era mostrar "*la imagen real de este país*", hacer comprender las obras del "*proceso de recuperación nacional*" llevadas a cabo por el gobierno y combatir "*las campañas de desprestigio que desde el exterior se orquestaron contra el país y sus autoridades*". La portada de este libro mostraba a un niño y una niña vestidos con uniforme escolar, tomados de las manos y sonriendo mientras al fondo se veía, flamante, la bandera uruguaya.[48]

Otro de los libros importantes en este sentido fue el ya mencionado *Uruguay*, editado por Delroisse en 1979 mediante el trabajo coordinado entre el Conatur, la Dinarp y la DNT. Este libro aspiraba a ofrecer una visión global del país, que abarcara su historia, su carácter demográfico, su industria, su economía, sus sistemas de seguridad social y su cultura.

La descripción del perfil poblacional de la sociedad uruguaya es una de las instancias más reveladoras del imaginario nacional que estos productos promovieron. Al igual que ocurría con la propaganda turística, las fotografías que daban cuenta de ese perfil nunca mostraban personas de ascendencia africana o indígena, excepto, ocasionalmente, por los rasgos que podían revelarse en el rostro de algún "*gaucho típico*". La presencia africana en Uruguay era reservada para el "folclore" del desfile de Llamadas[49] y la ascendencia indígena de buena parte de la población uruguaya era directamente desconocida, aunque los textos sí se apropiaban simbólicamente del "*espíritu indomable*" de los charrúas para dar cuenta del bravo carácter

17. Las publicaciones oficiales destacaban el desarrollo de nuevas actividades económicas y el apoyo prestado a las familias uruguayas en el marco de la obra de "recuperación nacional" llevada a cabo por el gobierno.

de los uruguayos. Aunque sin afirmarlo explícitamente, la propaganda sugería que la conformación étnica casi absolutamente europea de la población del país colaboraba con su "*elevado nivel cultural*" y su "*responsabilidad familiar*", expresado en indicadores como su bajo crecimiento demográfico, "*similar al que ostentan los países altamente desarrollados*". Este rasgo era afirmado en *Paz y futuro*, que en sus primeras páginas se apresuraba a aclarar que Uruguay, dentro de los países en desarrollo, era un ejemplo atípico, "*pues ofrece los perfiles de una sociedad evolucionada, donde son innecesarios, por artificiales y carentes de justificación, los llamados movimientos reivindicatorios tan habituales en Asia, África y otras áreas de América Latina*". La mención a la práctica habitual de deportes, el elevado nivel de la educación y la salud pública, así como el acceso a una variadísima y abundante oferta de productos alimenticios era otra forma de reflejar este elevado nivel de vida.[50]

Otro rasgo a destacar del nuevo Uruguay era la expansión de su economía. Los textos señalaban que el Estado, si bien estaba presente en la creación de las instituciones destinadas al funcionamiento del mercado, ya no tenía el carácter "*paternalista*" que había tenido hasta 1973. La adopción de una "*política económica neoliberal*" había incentivado

18. *"Asado con cuero. La abundancia del ganado selecto permite en el campo uruguayo ofrecer asados a fuego lento, con la mejor carne del mundo". Uruguay,* París, Éditions Delroisse, [1979], p. 56.

al sector privado y dinamizado las exportaciones y las importaciones. En 1980 la revista *Uruguay al mundo*, también editada por la Dinarp, destacaba "*el milagro uruguayo*" en la economía, enfocándose particularmente en el *boom* de la construcción, originado gracias a una sólida política de estímulo y protección a la inversión extranjera. Las fotografías mostraban esta realidad tanto a través de tomas abiertas de varones y mujeres trabajando (en las industrias avícola, pesquera, agropecuaria, de la construcción, textil) como de imágenes explícitas del dinero: montañas de monedas de oro, sin contexto alguno, que simbolizaban la riqueza del país. También había un lugar destacado para las grandes obras de infraestructura y construcción, como las represas de Palmar y Salto Grande, el Puente Paysandú-Colón, las rutas nacionales, las instalaciones de la Administración Nacional de Usinas y Trasmisiones Eléctricas (UTE) y la Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland (Ancap), el puerto de La Paloma y las viviendas de interés social.[51]

La calidad de los tres productos de propaganda mencionados hasta el momento –papel grueso para los libros, imágenes a color y bien impresas, diseño cuidado– contrasta con la de otro de los vehículos de este discurso: el semanario *Carta de Uruguay*,

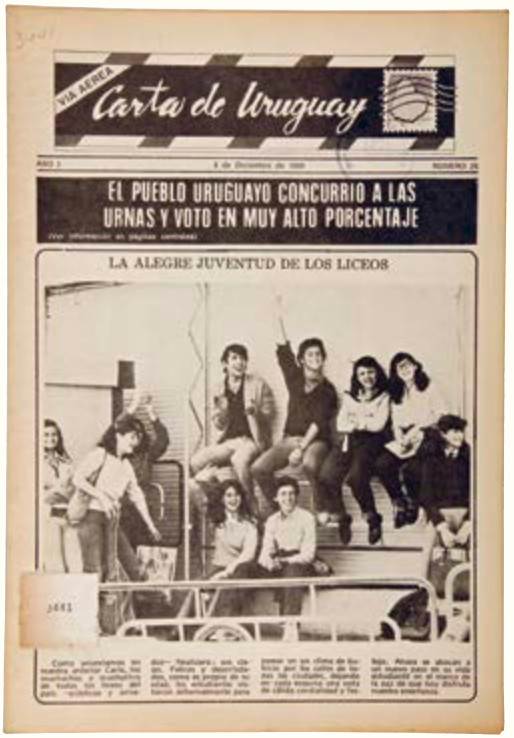
Educación y cultura para la refundación nacional

Las políticas educativas y culturales desarrolladas por el gobierno dictatorial estuvieron orientadas por el afán de extender en la sociedad ideas y valores propios del nacionalismo conservador uruguayo. Un informe de actuación presentado por el Ministerio de Educación y Cultura (MEC) en 1981 señala los ámbitos concretos en que esto se llevó a cabo.

El MEC promovió la circulación de libros, pinturas, canciones, obras de teatro, danzas y fotografías con el fin de afirmar *"los valores de la orientalidad y el respeto por las tradiciones de la Nación"*. Esto incluyó una verdadera industria de producción de símbolos patrios. A través del denominado *"Programa de 'Símbolos Nacionales'"* se confeccionaron sistemáticamente banderas, láminas de próceres, partituras, grabaciones del himno y de otros cantos patrios y bustos de héroes para nutrir a las instituciones educativas y a los edificios públicos del país. También se llevó a cabo una *"campaña de afirmación idiomática"*, en coordinación con medios de comunicación de todo el país, con el objeto de que la población uruguaya pudiera *"mejorar el uso del idioma"*.

Las escuelas, los liceos, la Universidad y los institutos de formación docente fueron objeto privilegiado de estas políticas, en el entendido de que, hasta 1973, *"se habían visto desvirtuados hasta límites inverosímiles por un movimiento de captación de conciencias juveniles"* orientado por *"una ideología foránea"*. La refundación de la pedagogía escolar puso el énfasis en exaltar los conceptos de *"Patria, de Soberanía y de Desarrollo en Seguridad"*, así como en afirmar a *"la familia como núcleo de la formación moral del educando"*. La reforma de la enseñanza secundaria permitió, según las autoridades, que los jóvenes aprovecharan los cursos en su totalidad, a diferencia de lo ocurrido a fines de años sesenta y comienzos de los setenta, cuando *"perdían muchas horas de clase por huelgas que, las más de las veces, no guardaban relación alguna con la enseñanza"*. De esta forma, una educación que transitaba por caminos de *"normalidad, trabajo y seguridad"* cumplía con el fin principal que el país le había asignado: enseñar a los jóvenes *"a ser hombres"*.

[Dirección Nacional de Relaciones Públicas, *Uruguay. 1973-1981. Paz y futuro*, Montevideo, Imprenta Rosgal, agosto de 1981, pp. 334-401].

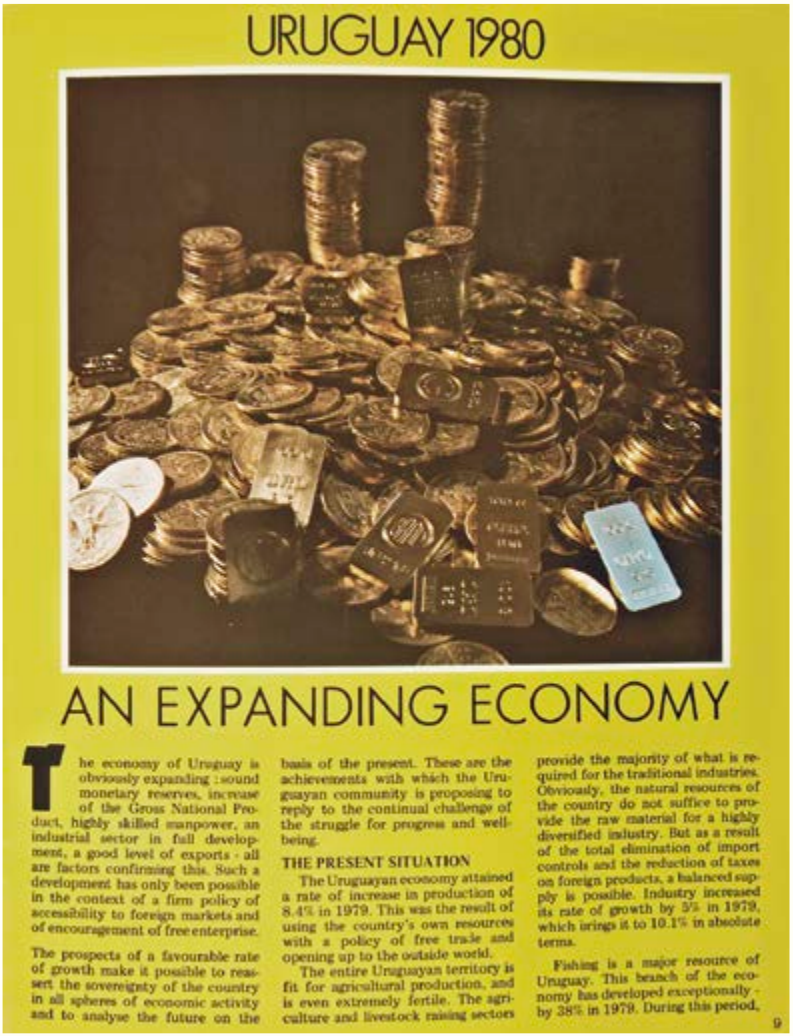

VIA AEREA
Carta de Uruguay
EL PUEBLO URUGUAYO CONCURRIO A LAS URNAS Y VOTO EN MUY ALTO PORCENTAJE
LA ALEGRE JUVENTUD DE LOS LICEOS

19. *Carta de Uruguay*. Diciembre de 1980.

publicado por la Dinarp entre 1980 y 1981. *Carta...* fue una publicación en papel de diario, gratuita, de frecuencia semanal, destinada a los uruguayos radicados en el exterior. Para suscribirse a ella sólo era necesario completar un cupón, incluido en los ejemplares de la propia revista y enviarlo a la sede de la Dinarp; el cupón también admitía la posibilidad de incluir la dirección de otras personas, a las cuales se les hacía llegar la revista automáticamente. Tal como sucedía con otros productos de la Dinarp, el énfasis puesto en aclarar el carácter "*siempre fidedigno, cuidadosamente verificado y de una absoluta objetividad*" de sus informaciones no hacía más que reafirmar su función propagandística.

Carta... incluyó fotografías en todos sus números –excepto en el primero– y fue mejorando su diseño con el tiempo, pasando de una impresión de una a cuatro tintas e incluyendo mayor cantidad de fotografías a color.

Su función era certificar, ante los uruguayos que estaban lejos, la normalidad del país. Si bien en tapa se incluían habitualmente noticias del panorama político, también era común que el espacio se destinara a mostrar aspectos intrascendentes de la vida cotidiana, que afirmaban la calma, la paz y la alegría de los uruguayos: el comienzo de clases en la educación primaria, el agitado movimiento en las galerías céntricas durante las fiestas navideñas, la llegada de las vacaciones de julio y la primavera, "*la fuerza telúrica de las criollas*", el comienzo del Carnaval o un domingo común y corriente en la feria de Tristán Narvaja, entre tantos otros motivos. La idea que sugería esta sucesión de eventos poco significativos era que las cosas en Uruguay estaban "como siempre", que si bien la obra modernizadora del gobierno estaba llevando al país hacia el desarrollo, las tradiciones se mantenían (la fórmula "*Otra vez*" era usada comúnmente en los titulares para informar que habían vuelto las clases, el Carnaval o las vacaciones). Muy significativo al respecto es la edición inmediatamente posterior a la derrota del gobierno en el plebiscito para la reforma constitucional en 1980: únicamente se informaba que "*el pueblo uruguayo concurrió a las urnas y votó en muy alto porcentaje*", pero nada se decía sobre el resultado. La foto de tapa era de un grupo de estudiantes liceales que reían, bajo el título "*la alegre juventud de los liceos*". Los muchachos se mostraban "*felices y desenfadados, como es propio de su edad*", luego de su último día de clases: "*ahora se abocan a un nuevo paso en su vida estudiantil en el marco de la paz de que hoy disfruta nuestra enseñanza*".[52]



URUGUAY 1980

AN EXPANDING ECONOMY

The economy of Uruguay is obviously expanding : sound monetary reserves, increase of the Gross National Product, highly skilled manpower, an industrial sector in full development, a good level of exports - all are factors confirming this. Such a development has only been possible in the context of a firm policy of accessibility to foreign markets and of encouragement of free enterprise.

The prospects of a favourable rate of growth make it possible to reassert the sovereignty of the country in all spheres of economic activity and to analyse the future on the basis of the present. These are the achievements with which the Uruguayan community is proposing to reply to the continual challenge of the struggle for progress and well-being.

THE PRESENT SITUATION

The Uruguayan economy attained a rate of increase in production of 8.4% in 1979. This was the result of using the country's own resources with a policy of free trade and opening up to the outside world.

The entire Uruguayan territory is fit for agricultural production, and is even extremely fertile. The agriculture and livestock raising sectors provide the majority of what is required for the traditional industries. Obviously, the natural resources of the country do not suffice to provide the raw material for a highly diversified industry. But as a result of the total elimination of import controls and the reduction of taxes on foreign products, a balanced supply is possible. Industry increased its rate of growth by 5% in 1979, which brings it to 10.1% in absolute terms.

Fishing is a major resource of Uruguay. This branch of the economy has developed exceptionally - by 38% in 1979. During this period,

9

20. De acuerdo a las publicaciones oficiales, la adopción de una *"política económica neoliberal"* había operado un verdadero milagro en la economía uruguaya.

Bibliografía

Broquetas, Magdalena (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011.

Calandra, Benedetta y Franco, Marina, *La guerra fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*, Buenos Aires, Biblios, 2012.

Carrasai, Sebastián, *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*, Buenos Aires, Siglo Veintinuno Editores, 2013.

Centro de Fotografía de Montevideo, *Héctor Borgunder. Fotografía contemporánea uruguaya*, Montevideo, CdF Ediciones, 2017.

Coleman, Kevin, "Las fotos que no alcanzamos a ver. Soberanías, archivos y la masacre de trabajadores bananeros de 1928 en Colombia", en Mraz, John y Mauad, Ana María (coords.), *Fotografía e historia en América Latina*, Montevideo, CdF Ediciones, 2015, pp. 149-174.

Cosse, Isabela, Markarian, Vania. *1975: Año de la Orientalidad*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1996.

Díaz Pellicier, Laura, *El turismo receptivo en Uruguay (1930-1986)*, Unidad Multidisciplinaria, Facultad de Ciencias Sociales, Serie Documentos de Trabajo Nº 65, noviembre de 2004. Síntesis de la tesis de maestría para acceder al título de Magíster en Historia Económica otorgado por la Facultad de Ciencias Sociales. Documento en línea nº 27/reedición febrero 2012.

Gamarnik, Cora, "Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Versión en línea en https://nuevomundo.revues.org/63127#ftn11 [Acceso: 10 de marzo de 2017].

Lemagny, Jean Claude y Rouillé, André (dir.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, ediciones Martínez Roca, 1988.

Marchesi, Aldo, *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura. Reflexiones sobre su imaginario*, Montevideo, Trilce, 2001.

Marchesi, Aldo, "Políticas culturales y autoritarismo: la búsqueda de consenso durante la dictadura uruguaya", en *Recordar para pensar. Memoria para la democracia: la elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*, Santiago de Chile, Ediciones Boll Cono Sur, 2010.

Marchesi, Aldo. "'Una parte del pueblo uruguayo, feliz, contento, alegre'. Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura", en AAVV. *La dictadura cívico militar. Uruguay 1973-1985*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

Martínez, Virginia, *Tiempos de dictadura. 1973/1985. Hechos, voces documentos. La represión y la resistencia día a día*, Montevideo, Banda Oriental, 2006.

Sougez, Marie Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

Trochón Ghislieri, Yvette, *Punta del Este. El edén oriental*, Montevideo, Fin de Siglo, 2017.

Notas

1. "A ritmo de samba Montevideo vivirá su verano con hotelería colmada", *La Mañana*, 11 de diciembre de 1977.
2. "Jefes de Policía discernirán los presos a liberar", *La Mañana*, 16 de diciembre de 1977.
3. Los primeros integrantes del organismo fueron el mayor Alberto Casabó (director nacional de Turismo), Jorge Faget Figari (en representación del Ministerio de Obras Públicas), Adolfo Agorio Díez (en representación de la Intendencia Municipal de Montevideo), Jorge Núñez Queiros (integrante de la empresa de transporte de pasajeros Onda) y Víctor Paullier Martínez (integrante de la sociedad anónima de negocios inmobiliarios Safema). Con los años el organismo modificó algunos de sus integrantes pero siempre mantuvo el criterio de incluir representantes del Estado y del sector privado. (República Oriental del Uruguay. Ley de Turismo, 23 de diciembre de 1974. Archivo del Centro de Información y Recursos Documentales (CIRD). Ministerio de Turismo; Decreto N° 254/975 reglamentario de la ley 14.335, 3 de abril de 1975; Registro Nacional de Leyes y Decretos. Versión en línea: https://www.impo.com.uy/bases/decretos/254-1975 [Acceso: 23 de mayo de 2017].
4. Clement Smith Inc., *Siete pasos para acelerar el turismo en el Uruguay*. Informe preparado bajo contrato con la Agencia para el Desarrollo Internacional, a pedido de la Dirección Nacional de Turismo del Ministerio de Transportes, Comunicación y Turismo. Noviembre de 1972. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.
5. La AID fue un organismo internacional de asistencia técnica creado bajo la presidencia de John F. Kennedy en el marco del programa Alianza para el Progreso. Durante la Guerra Fría, este organismo coordinó varios programas de intervencionismo velado de Estados Unidos en países del tercer mundo. Entre ellos, el Programa de Seguridad Pública, un proyecto orientado al mejoramiento técnico y logístico de las instituciones policiales de esos países con el fin de contrarrestar desde las guerrillas marxistas hasta los partidos o movimientos sociales de oposición a los gobiernos pro estadounidenses (Clara Aldrighi. *La intervención de Estados Unidos en Uruguay (1965-1973)*, Tomo 1, El caso Mitrione, Montevideo, Trilce, 2007).
6. Actas del Conatur, 20 de abril y 16 de noviembre de 1976, 10 de mayo, 14 de junio y 1 de noviembre de 1977, 21 y 28

de agosto de 1979, 15 de junio y 29 de diciembre de 1980, 24 de agosto, 8 y 15 de setiembre de 1983. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.
7. Ibídem. 9 de noviembre de 1976, 17 de marzo, 7 de junio, 12 y 26 de julio, 9 de agosto y 21 de diciembre de 1977, 25 de abril, 1 y 11 de agosto de 1978, 23 de enero, 15 de abril, 2 y 30 de setiembre y 16 de diciembre de 1980, 15 de enero y 25 de mayo de 1982, 24 de agosto de 1983.
8. Ibídem. 16 de mayo y 8 de julio de 1975, 20 de abril y 8 de setiembre de 1976 y 19 de julio de 1977.
9. Ibídem. 1 de marzo de 1977, 1 y 14 de febrero de 1978.
10. Actas del Conatur, 14 de marzo de 1978, 29 de mayo y 5 de junio de 1979. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo. "El Uruguay 'en fotos'. La Dirección de Turismo eligió 200 diapositivas", *La Mañana*, 22 de mayo de 1976, p. 6. Entre los ganadores del concurso, además de algunos de los mencionados, también figuraron los nombres de Vicente y Patricia Ruétalo.
11. Actas del Conatur, 9 de diciembre de 1975. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo. Entrevista a Francisco Vernazza, realizada por Mauricio Bruno el 26 de julio de 2016.
12. Actas del Conatur, 6 y 20 de julio, 31 de agosto y 8, 14 y 22 de setiembre de 1976. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.
13. Ibídem, 31 de agosto de 1976.
14. Los cinco audiovisuales fueron *Punta del Este, Montevideo, Río de los pájaros*, *Esto es Uruguay* y *Playas y parques oceánicos*. Lamentablemente, sólo hemos logrado acceder a dos de ellos. Se trata de versiones en formato reducido de *Esto es Uruguay* y *Punta del Este*. Cada uno está constituido por aproximadamente 42 diapositivas color más un casete de audio, que contiene la voz en *off* que acompaña la exhibición de las imágenes. Más allá de estas dificultades, el discurso turístico elaborado mediante los audiovisuales del Conatur puede restituirse en parte apelando a otros materiales propagandísticos: folletos, mapas, guías o afiches turísticos; gran parte de las fotografías que integraron los audiovisuales también fue utilizada en estos productos.
15. *Esto es Uruguay*. Diapositivas y casete de audio español-inglés. Glory High Fidelity C-60 HF. 1977. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.
16. Ibídem.
17. *Montevideo. Capital y balneario*. Año 1980 (aprox). En: Colección de Folletos, Bibliorato "Montevideo P. del Este". Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo. *Uruguay*. París, Éditions Delroisse, [1979], p. 48.
18. Ver capítulo 1.
19. *Esto es Uruguay*. Diapositivas y casete de audio español-inglés. Glory High Fideloty C-60 HF. 1977. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.
20. Ver capítulo 1.
21. *Montevideo Playas*. Año 1978-1981 (aprox). *Montevideo. La ciudad en la playa*. Dirección Nacional de Turismo. Año 1975 (aprox.). *Montevideo Tours*. Diciembre de 1983. Ministerio de Industria y Energía. Dirección Nacional de Turismo. En: Colección de Folletos. Bibliorato "Montevideo P. del Este". Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.
22. Ver: Ivette Trochón. *Punta del Este. El Edén oriental. 1907-1997*, Montevideo, Banda Oriental, 2017.
23. En Punta del Este conviven *"desde lo más sofisticado a la salvaje belleza natural"*. *Esto es Uruguay*. Diapositivas y casete de audio español-inglés. Glory High Fideloty C-60 HF. 1977. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo. Lamentablemente se han conservado pocas fotografías de este audiovisual. Sin embargo, teniendo en cuenta el uso habitual de imágenes que integraban los audiovisuales en otros productos de propaganda, podremos restituir en parte su discurso visual a partir de la consulta de la folletería y del libro *Uruguay* (París, Éditions Delroisse, [1979]).
24. *Punta del Este. Uruguay*. Folleto. Ministerio de Industria y Energía. Dirección Nacional de Turismo. Año 1983 (aprox.). En: Colección de Folletos. Bibliorato "Montevideo P. del Este". Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.
25. Ibídem.
26. Ibídem.
27. *Punta del Este*. Folleto. Ministerio de Industria y Energía. Dirección Nacional de Turismo. Año 1983 (aprox.). En: Colección de Folletos. Bibliorato "Montevideo P. del Este". Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.
28. *Punta del Este. Uruguay*. Librillo turístico. Ministerio de Industria y Energía. Dirección Nacional de Turismo. Año 1983 (aprox.). En: Colección de Folletos. Bibliorato "Montevideo P. del Este". Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.
29. *Alto Uruguay*. Folleto. Ministerio de Industria y Energía. Dirección Nacional de Turismo. Año 1979 (aprox.). *Ciudad de Paysandú. Plano turístico*. Ministerio de Industria y Energía. Dirección Nacional de Turismo. Año 1979 (aprox.). *Paysandú. Turismo termal*. Folleto. Ministerio de Industria y Energía. Dirección Nacional de Turismo. Año 1980 (aprox.). En: Colección de Folletos. Bibliorato "Archivo Folletería". Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.
30. *Atlántida*. Folleto. Ministerio de Industria y Energía. Dirección Nacional de Turismo. Año 1980 (aprox.). En: Colección de Folletos. Bibliorato "Archivo Folletería". Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.
31. *Tacuarembó*. Folleto. Ministerio de Industria y Energía. Dirección Nacional de Turismo. Año 1980 (aprox.). *Durazno. Capital Nacional del Folclore*. Ministerio de Industria y Energía. Dirección Nacional de Turismo. Año 1980 (aprox.). En: Colección de Folletos. Bibliorato "Archivo Folletería". Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo. Uruguay. París, Éditions Delroisse, [1979], p. 112.
32. Actas del Conatur, 16, 23, 30 de noviembre y 7 de diciembre de 1976, 9 de agosto, 11 de enero, 24 de febrero, 22 de marzo, 19 de julio, 30 de agosto, 27 de setiembre y 1 y 8 de noviembre de 1977,

21 de febrero, 7 de marzo y 9 de mayo de 1978, 20 de febrero, 28 de agosto, 4 de setiembre, 16 de octubre y 20 de noviembre de 1979, 22 y 28 de octubre y 4 y 18 de noviembre de 1980, 1 de julio, 4 de agosto y 2 de setiembre de 1981, 3 de noviembre de 1982 y 11 de agosto de 1983. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.
Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp). *Uruguay. 1973-1981. Paz y futuro*, Montevideo, Imprenta Rosgal, agosto de 1981, p. 19.
33. Actas del Conatur, 21 de junio y 26 de julio de 1977. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo.
34. Sin embargo, posteriormente los miembros del Conatur volvieron a referirse a ella como *Nuestro Uruguay*. Ibídem. 1, 8, 16 de noviembre y 13 de diciembre de 1977.
35. Ibídem. 16 de noviembre de 1977.
36. Ibídem.
37. Ibídem., 22 de noviembre y 13 de diciembre de 1977.
38. Dinarp. *Uruguay. 1973-1981. Paz y futuro*, op cit., pp. 1-20. Sobre la fotografía de prensa en la dictadura ver capítulo 6.
39. *Uruguay*. París, Éditions Delroisse, [1980]. El libro está escrito en castellano, con traducción al inglés, francés y portugués.
40. Actas del Conatur, 23 de agosto de 1977, 3 de julio de 1979 y 2 de setiembre de 1980. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo. Sobre Julián Safi, ver: Virginia Martínez. *Tiempos de dictadura. 1973/1985. Hechos, voces, documentos. La represión y la resistencia día a día*, Montevideo, Banda Oriental, 2006, pp. 63, 162-163, 209.
41. El inicio de la crisis no tenía fecha, pero estaba asociado al *"estancamiento de la producción, endeudamiento externo, incontrolada intervención y paternalismo estatales, crecimiento desmedido de la burocracia oficial, inflación permanente* [...] *desocupación, agitación estudiantil, huelgas y paros constantes, auge de la violencia, delitos socioeconómicos* [...] *pérdida de confianza en los dos grandes partidos tradicionales"*, todo lo cual había sido agravado por grupos de *"oportunistas y pseudorrevolucionarios* [...] *terroristas que determinan una subversión generalizada"*. Ese panorama nefasto había sido neutralizado en 1973 gracias a la intervención en el gobierno de las Fuerzas Armadas, lo cual dio inicio a una *"política liberal de fomento de la acción privada"*, que había tenido innumerables consecuencias positivas como el aumento y modernización de las obras públicas y de infraestructura, la construcción de viviendas, el retorno y multiplicación de los capitales extranjeros y, a fin de cuentas, *"un país social y económicamente transformado, donde se trabaja con fe y confianza en el futuro y donde el progreso se palpa día a día en todos los sectores del quehacer nacional"*. *Uruguay*. op. cit., p. 5.
42. Los principales exponentes de esta política fueron los dos tomos del libro *Las Fuerzas Armadas al pueblo oriental* y *Testimonio de una nación agredida*. Junta de Comandantes en Jefe. *Las Fuerzas Armadas al pueblo oriental*, Tomo 1 "La subversión", Montevideo, s.e., 1976; Junta de Comandantes en Jefe. *Las Fuerzas Armadas al pueblo oriental*, Tomo 2 "El proceso político", Montevideo, s.e., 1978; Comando General del Ejército, *Testimonio de una nación agredida*, Montevideo, División Publicaciones y Ediciones de la Universidad de la República, 1978.
43. Dirección Nacional de Información e Inteligencia. *UJC. Escuela de comunismo*. Tomos I y II, Montevideo, Ministerio del Interior [año 1981].
44. Dirección Nacional de Información e Inteligencia. *UJC. Escuela de comunismo*. Tomo I, op. cit., p. 94.
45. Ver: Cora Gamarnik. "Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Versión en línea en https://nuevomundo.revues.org/63127#ftn11 [Acceso: 10 de marzo de 2017]. Véase el capítulo 6.
46. En este marco, a fines de enero de 1976, las Fuerzas Conjuntas (Fuerzas Armadas y Policía) organizaron en el Subte Municipal una exposición pública de materiales incautados al Partido Comunista, como una forma de probar ante la ciudadanía la peligrosidad de la organización y la legitimidad de la política represiva. ("Gran cantidad de público en la muestra de material comunista", El País, 20 de enero de 1976). Sobre esta muestra, ver capítulo 6.
47. *Terrorist action in Uruguay*. Montevideo, Dirección Nacional de Relaciones Públicas, 1980; *L'action terroriste en Uruguay*. Montevideo, Dirección Nacional de Relaciones Públicas, 1980.
48. Dinarp. *Uruguay. 1973-1981. Paz y futuro*, op. cit., p. 19. Aldo Marchesi ha trabajado específicamente sobre los informativos quincenales para cine producidos por la Dinarp titulados *Panorama* y *Uruguay hoy*. Ver: Aldo Marchesi. E*l Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura. Reflexiones sobre su imaginario*, Montevideo, Trilce, 2001.
49. La *"raza negra"* sólo era mencionada cuando se hablaba de esa *"rica pantomima coreográfica llamada Candombe"*. Más allá de este exotismo no parecía haber afrodescendientes en *Uruguay*. Uruguay. París, Éditions Delroisse, [1979], p. 144.
50. Ibídem, p. 48, 56; Dinarp. *Uruguay. 1973-1981. Paz y futuro*, op. cit., p. 2.
51. *Uruguay al mundo*, Montevideo, Dirección Nacional de Relaciones Públicas, julio-agosto y octubre-noviembre de 1980.
52. *Carta de Uruguay*, Montevideo, Dinarp, diciembre de 1980.

1. *Desnudos en la playa*. Mario Schettini. Año 1976.

8. Hacia una fotografía contemporánea

La renovación del Foto Club Uruguayo y el surgimiento de la fotografía "de autor" (1966-1990)

Alexandra Nóvoa

A partir de los años sesenta la fotografía con fines artísticos experimentó cambios significativos. Junto al desarrollo de nuevas tendencias que exploraron otras posibilidades del arte y ampliaron sus márgenes, fue incorporada en mayor medida a las prácticas artísticas contemporáneas. Como señala Philippe Dubois, la fotografía deja de ir *"en busca de la pintura"* y es el arte *"el que se hace fotográfico"*. Este proceso afianzó su entrada a los museos y su reconocimiento como una rama más del arte.[1]

En Estados Unidos y en Europa la fotografía en el medio artístico realizada hacia finales de los sesenta y comienzos de los setenta se movía entre el compromiso político, nuevas tendencias documentales, perspectivas conceptuales, corrientes expresionistas y surrealistas y otras producciones vinculadas a vivencias personales.[2] La conjunción de estas influencias puede reconocerse en la producción fotográfica que se desarrolló en Uruguay a partir de las décadas de 1970 y 1980 dentro y fuera del Foto Club Uruguayo.

La crisis económica, política y social que vivió Uruguay desde los años sesenta ambientó el desarrollo de propuestas y miradas marcadas por inquietudes sociales e influencias artísticas y fotográficas novedosas. En ese sentido, la fotógrafa y crítica Diana Mines sitúa el inicio de una fotografía *"contemporánea"* en el país pocos años antes de 1973, inscrita en el proceso social, político y cultural que desembocó en el golpe de Estado (1973-1985).[3]

A las anteriores experiencias, centradas en los aspectos estéticos y formales del medio y en la carrera por posicionarlo como un lenguaje competente del arte, comenzaron a sumarse propuestas documentales, de corte social, atentas a las problemáticas que se planteaban en el país y en la región. También otras íntimas e introspectivas, ubicadas entre lo documental y lo ficcional.

Tendencias en la fotografía de la posguerra en Europa y Estados Unidos

Luego de la Segunda Guerra Mundial, el foco de las vanguardias artísticas y fotográficas se desplazó de Europa hacia Estados Unidos, especialmente a Nueva York. En Uruguay, varias de esas vertientes fueron, en distinta medida, fuente de inspiración para los integrantes del campo fotográfico. Algunos autores internacionales eran conocidos en el país a través de libros y revistas ilustradas. Otros por medio de muestras fotográficas y viajes al exterior de los fotógrafos locales.

Entre aquellas corrientes que tuvieron influencia sobre la producción fotográfica de Uruguay es posible reconocer a la fotografía humanista, la *street photography* y la *mise en scène*, entre otras.

Pese a que los lenguajes fotográficos tienen fronteras difusas entre sí, pueden señalarse de todas formas algunas características principales que los definen.

La fotografía humanista tuvo su centro de interés en París, su gente y su vida cotidiana. Como señala María de los Santos García Felguera, buscó dar *"testimonio de la dignidad humana, del rastro que dejan las personas en la naturaleza y en las cosas* [...] *y la emoción que produce su presencia* [...] *los fotógrafos humanistas retratan de manera directa a las personas en los ambientes donde se desenvuelve su vida diaria en una especie de realismo poético, sin insistir en la dureza de las condiciones, sugiriendo más que subrayando"*. Los límites de la fotografía humanista con el fotoperiodismo no son claros. El fotógrafo se sitúa como un observador atento a captar momentos más que a construir fotografías. Si bien esta tendencia tuvo un desarrollo importante en la década de 1930, a partir de la posguerra el *"realismo"*, unido al fotoperiodismo, recuperó un nuevo impulso. En ese contexto la fotografía humanista buscó imágenes que transmitieran *"esperanzas a la humanidad"*. Algunos de sus principales representantes fueron Imre Kertész, Henri Cartier-Bresson, Brassaï, Robert Doisneau, Gisèle Freund, Willy Ronis, Edouard Boubat, William Eugene Smith, Werner Bischof, Josef Koudelka, entre otros. Una exposición derivada de esta corriente y que marcó una época fue *The family of man* comisariada por Edward Steinch, expuesta por primera vez en el MOMA de Nueva York en 1955. El gobierno de Estados Unidos compró la exposición y la envió a sesenta y nueve países, incluyendo Uruguay, a donde llegó en 1958 y fue expuesta en el Subte Municipal.

También dentro de los márgenes del documentalismo se ubica la *street photography* (fotografía de calle). En contraposición a la fotografía humanista, su estilo estaba desprovisto de *"sentimentalismo"* y *"romanticismo"*. Fue impulsada por autores como Robert Frank con su libro *The americans* (1958), de gran influencia entre los jóvenes de la *"generación beat"*, o William Klein y su libro *New York* (1955). Junto a fotógrafos como Garry Winogrand, Diane Arbus y Lee Friedlander, la calle era el escenario desde el cual estos autores se plantearon una fotografía más subjetiva. Su lenguaje visual era radical y desprovisto de reglas. Implementaban encuadres y puntos de vista inusuales (muchas veces con diafragmas abiertos y objetivos de gran angular), de extremo contraste entre blancos y negros y dejando en las copias el grano visible. Con una visión áspera de la realidad, su fin no era denunciar, sino explorar la mirada personal y retratar *"el mundo real"* por encima del compromiso.

La *mise en scène* (puesta en escena) se trató de un recurso creativo que consistía en una fotografía escenificada. Sus principales precursores fueron los autores de la Nueva Visión o los surrealistas. Se usó especialmente a partir de los años ochenta, en un momento, al decir de María Oliva Rubio, *"en que se intensifica el debate sobre la fotografía documental, en que las fronteras entre realidad y ficción tienden a diluirse"*. Puede ser el propio autor quien asume diferentes papeles o emplea actores o maniquíes. Como un escenógrafo, el fotógrafo más que captar la realidad la construye, *"poniendo en escena sus ficciones narrativas"* y cuestionando *"la noción misma de la realidad"*.

[María de los Santos García Felguera, "De la posguerra a los años sesenta", en Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 495-497; Oliva María Rubio, Hans Michael Koetzle, *Momentos estelares. La fotografía del siglo XX*, Madrid, Consorcio del Círculo de Bellas Artes, 2006].

En 1967 la fotografía fue aceptada para participar en el Salón Nacional de Artes Plásticas, lo cual legitimó su (paulatina) asimilación en los espacios reconocidos del arte. Esa nueva situación favoreció mayor visibilidad de *"fotógrafos-artistas"* como Alfredo Testoni y Rómulo Aguerre, dos ejemplos destacados y excepcionales que en la década anterior habían comenzado a transitar la escena artística con propuestas pioneras. En este período ambos autores fueron de los representantes más reconocidos de la fotografía uruguaya, tanto en el medio fotográfico como en el artístico.[4]

Por otro lado, en la década de 1970 se produjeron cambios generacionales, tecnológicos, políticos y estéticos que modificaron la estructura del Foto Club. A comienzos de esa década, un grupo de jóvenes fotógrafos comenzó a participar en la institución, impulsó cambios en su funcionamiento, cuestionó la concepción de la fotografía predominante (enfocada en los contenidos técnicos, formales y *"artísticos"*) y propuso otra más involucrada con la realidad social.

Aunque hubo fotógrafos que en este lapso desarrollaron una trayectoria autónoma al Foto Club, prácticamente todos los integrantes del espacio de la fotografía con propuestas consolidadas y extendidas en el tiempo pasaron de una manera u otra por esa institución como estudiantes, docentes y/o colaboradores.

Con la apertura democrática, el panorama fotográfico se amplió y se multiplicaron las exhibiciones personales o grupales por dentro y fuera de los marcos institucionales de la fotografía. Surgieron otras maneras de concebir al medio, planteadas por autores ya afirmados en la escena local y por otros llegados del exilio que se integraron con diferentes aportes. Hacia el final de este período, algunas instancias expositivas colectivas concretaron una voluntad de acercamiento de los productores de fotografía en el país.

Esas diferentes situaciones, enfoques, inquietudes y sensibilidades hicieron del espacio de la fotografía en Uruguay un mosaico diverso de experimentaciones y propuestas. En un mismo período los caminos se cruzan, coinciden, se rechazan. Este capítulo revisará diferentes momentos, buscando reconocer la emergencia de instancias y productores que hayan contribuido a la conformación de un campo fotográfico contemporáneo en Uruguay.[5]

Nuevas miradas a finales de los sesenta

En los años previos al golpe de Estado en Uruguay tuvieron lugar acontecimientos relevantes en el ámbito de la fotografía con fines artísticos. Diferentes instituciones culturales como la Alianza Francesa, la Alianza Uruguay-EEUU, el Instituto General Electric, el Instituto Goethe, la Asociación Cristiana de Jóvenes y la Galería del Notariado comenzaron a integrar entre sus propuestas anuales muestras de fotografía nacionales y extranjeras. A su vez, apoyaron la organización de exposiciones fotográficas o concursos en conjunto con diferentes organismos del Estado.

Esos años fueron prolíficos en propuestas y actividades culturales. La fotografía participó de esta corriente expandiendo sus canales de circulación. En 1967 se había realizado el XXXI Salón Nacional de Artes Plásticas, que incluyó por primera vez una sección dedicada exclusivamente a la fotografía. Allí se presentaron Nenona Frangella y Rómulo Aguerre, quien fue premiado por su obra *Ritmo en el espacio. Homenaje a Ba-*

2. *Composición*. Rómulo Aguerre. Año 1979. Desde los años sesenta Alfredo Testoni y Rómulo Aguerre estuvieron entre los autores más reconocidos de la fotografía uruguaya dentro del ambiente fotográfico y artístico.

rradas. Mientras que en el XV Salón Municipal se presentaron fotografías de Alfredo Testoni, Julio C. Trobo y Aguerre. Ese mismo año fotografías de Aguerre fueron expuestas en el Club Español junto a piezas de los alfareros Pascual y José Freire, representando un ejemplo de los lazos entre diferentes ramas artístico-artesanales.

En los años siguientes, tanto Testoni como Aguerre continuaron desarrollando sus propuestas de forma autónoma, participando sucesivamente de los salones oficiales en los que obtuvieron varios reconocimientos. Las fotografías que presentaban a estos concursos eran fundamentalmente de carácter abstracto y respondían a las tendencias artísticas de vanguardia en las cuales habían surgido. Por otra parte, aunque en ningún momento se dedicaron a la docencia, junto con otros fotógrafos profesionales como José María Silva, mantuvieron vínculos con el Foto Club Uruguayo. Testoni fue jurado para alguno de sus concursos, dio charlas y participó de diversas actividades, al tiempo que los reconocimientos de Aguerre eran celebrados en las publicaciones del club.[6]

La realidad de la institución en la década de 1960 no era sustancialmente diferente a la de sus orígenes. Dictaba cursos técnicos, organizaba concursos, excursiones fotográficas, mesas redondas, salones y exposiciones internas o con otras instituciones (como la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay), publicaba el boletín y mantenía los vínculos con agrupaciones de aficionados de otros países. La visión pictoralista de la fotografía, predominante desde la fundación de la institución, había disminuido y convivía con otras experimentaciones modernas, abstractas y documentales cuya atención estaba puesta en el contenido estético de la obra.

3. La exposición *Murosmagorías testonianas,* de Alfredo Testoni (año 1965), fue la primera de fotografía realizada en el Instituto General Electric, uno de los principales centros de arte contemporáneo de Uruguay en la década del sesenta.

Sin embargo, en la segunda mitad de esa década se inició una etapa de cambios que se profundizó en la siguiente. Por un lado, el crecimiento del mercado de productos fotográficos y el mayor acceso a la compra de cámaras y equipos por las clases medias estimuló la llegada de nuevos socios que matizaron la tendencia, relativamente elitista, que tenía el club.[7] A su vez, empezaron a asistir personas interesadas no sólo en las posibilidades artísticas de la fotografía, sino también en su potencial para abordar el entorno social.

Un ejemplo de esas nuevas posturas tuvo lugar en 1966, cuando un conjunto de jóvenes formó el grupo Alfa, integrado por Eduardo Collins, Sylvia Julber, Mario Navarro, Óscar Bonino, Alberto Campodónico, Elba Salido, Néstor Arce y Alberto Corchs. Sus miembros rechazaban varios aspectos de la fotografía típica del fotoclubismo, que iban desde los criterios de selección del jurado hasta las técnicas predominantes (los "*encuadres rígidos*" y el énfasis en procedimientos "*artísticos*", como el solarizado), que catalogaban de "*recetas*". Los nuevos fotoclubistas cuestionaron las pautas y modalidades de evaluación de los concursos. *"Quisimos mostrar algo distinto, buscamos el choque. No eran las típicas fotos del paisaje bello, más bien lo contrario"*, decía Sylvia Julber. Hacia 1968 el grupo se dispersó debido a las diferentes actividades de sus integrantes, la militancia y el exilio de otros, dejando la huella y el antecedente de una experiencia crítica y alternativa en la institución.[8]

Cursos, concursos y publicaciones

Hacia fines de los sesenta, el Foto Club Uruguayo tenía trescientos cincuenta socios. El aprendizaje de la fotografía incluía cursos

4. *Conventillo Mediomundo*. Mario Navarro. Año 1970.

5. *Sin título*. Sylvia Julber. Año 1966.

Los integrantes del grupo Alfa realizaban tomas directas de temas urbanos y populares. A su vez, rechazaban la estética pictorialista que fue dominante en el Foto Club hasta al menos los años sesenta.

Otra expresión. El grupo Alfa

"Empecé a fotografiar seriamente en el sesenta y cuatro. Tenía enorme afición por la fotografía como medio de expresión. Un año después me asocié al Foto Club, que era el único lugar donde se podía hablar y discutir apasionadamente de fotografía. En aquella época no había nada estructurado; los que teníamos ganas de hacer cosas nos juntábamos por el gusto de hacer fotografía.

En el club había excelentes fotógrafos, pero con una visión como de los años treinta. Hacían fotos con un poco de flu, algún semidesnudo y ese tipo de cosas. A mí me gustaban corrientes como la hoy llamada 'street photography'. Era lo que quería fotografiar, transmitir, lo que veía, lo que era la realidad. Me gustaban fotógrafos de los grandes, como Cartier-Bresson o Eugene Smith (mi ídolo en esa época), que tenía una fotografía más marginal que la de Cartier, era mucho más crudo.

Entonces los que compartíamos esas ideas, ese tipo de orientación, nos juntamos en lo que se llamó el grupo Alfa. Era como un mini Foto Club, éramos gente más joven que quería expresarse de otra manera. Generalmente nos reuníamos en la casa de alguno de nosotros. Llevábamos nuestros trabajos, hacíamos lo que hoy se llamaría brainstorming, mostrábamos las fotos al grupo, nos criticábamos apasionadamente, veíamos en qué se podía mejorar. También discutíamos sobre las obras de los grandes que aparecían en revistas. Salíamos juntos a fotografiar lo que veíamos en la calle: gente, indigentes, un mitin de trabajadores, personas de todo tipo y extracción, en fin, lo que iba sucediendo a nuestro alrededor. Y claro, en el Foto Club, con aquella tradición que había, ¡nos veían como bichos raros!

A los cursos del Foto Club nunca fui y no creo que mis compañeros del grupo Alfa hayan ido a alguno. Del club éramos socios y lo usábamos como un espacio para charlar de temas relativos a la fotografía que nos gustaban e intrigaban. También nos presentábamos a los concursos, donde recuerdo haber ganado más de una vez.

Nuestros trabajos al principio fueron un shock para el Foto Club. Con los fotoclubistas mayores, los 'tradicionales', hubo algunas tensiones, pero nos aceptaron porque las fotos eran buenas. La realidad era más fuerte que los preconceptos. Puede ser que hayan criticado algunas de nuestras fotos, alguna de algún mitin obrero, algo así, pero más porque la foto era mala que por el tema que mostraba.

En lo que refiere a los aspectos técnicos, todos nosotros usábamos rollo 35mm y hacíamos las cosas como se podía en esa época, más o menos sujetos a las condiciones económicas que restringían nuestro equipamiento, quizas sólo a una lente normal de 50mm.

Como grupo duramos muy poco, un par de años. Después cada uno fue por su lado, se fue diluyendo por estudios y trabajos. También vino toda la complicación política. Alberto Corchs desapareció en Argentina, otros estaban vinculados al MLN [Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros]. *Algunos simplemente nos quedamos y la fuimos llevando.*

Políticamente cada persona estaba en lo suyo, pero eso no tenía que ver con la fotografía. En el grupo jamás se hablaba de política per se, de fotografía sí. Si mi fotografía era 'comprometida' no lo sé, el nombre se lo habrán puesto después. Para mí eran las fotos que tenía ganas de hacer y mostrar. Eran un manifiesto, un manifiesto visual del yo".

[Entrevista a Mario Navarro, por Alexandra Nóvoa, Montevideo, 27 de abril de 2018].

introductorios, uso de cámaras y película monocromo y color, accesorios y exposición. Además, la institución organizaba reuniones semanales con proyecciones y conferencias, tenía servicio de laboratorio y hacía exposiciones mensuales y anuales.[9]

En cuanto a las publicaciones del club, después de una pausa que comprendió desde fines de la década del cincuenta hasta mediados de la siguiente, su boletín mensual comenzó a reeditarse, junto a librillos técnicos y manuales de fórmulas. De las antiguas revistas de buena calidad que incluían reproducciones fotográficas, el nuevo boletín pasó a ser una publicación escueta, impresa a mimeógrafo y reducida a la mitad de espacio de su antecesora. Por ese medio se difundían informaciones técnicas, eventos fotográficos internacionales, novedades en materia de insumos fotográficos y los comercios en donde podían obtener-

se (por ejemplo las películas a color, que eran de precios elevados y de difícil acceso).[10]

Los concursos internos comprendían temáticas inspiradas en manuales de fotografía clásicos, de autores como W. D. Emanuell. Llevaban nombres como *"Expresión humana", "Tema libre", "Acción (sujetos en movimiento)", "La mujer", "El trabajo y el hombre", "Animales", "Retrato", "Deportes", "La pareja humana", "Contraluz", "Paisaje"* y *"Flores y hojas"*. En cada uno se especificaba si la fotografía debía ser presentada en blanco y negro o en color.[11]

Los concursos del Foto Club funcionaban como espacios simbólicos donde se establecían las normas de lo aceptado fotográficamente y las jerarquías en la interna de ese espacio. Eran también un termómetro de las tendencias predominantes, de los cambios permitidos o de los que se abrían camino. Por eso eran centro del cuestionamiento por parte de las nuevas generaciones, no alineadas con los preceptos tradicionales de la institución.

Al momento de elaborar las reglamentaciones de los concursos, los directivos del club buscaban evitar cualquier margen de interpretación con respecto a la consigna planteada por ellos. Para asegurarse de eso algunos temas eran explicados a través del boletín, en donde se especificaba lo que el jurado entendía estrictamente en relación con los límites de cada temática. En un concurso de 1969, por ejemplo, se explicaba el significado de la categoría *"Paisaje con figura humana": "Se entiende por paisaje toda fotografía de exteriores cuyo tema esté situado generalmente a larga o media distancia. Este concurso exige que la figura humana sea incluida, encajando naturalmente en la escena y siendo de un tamaño no tan grande como para ser el interés principal de la toma. Debe contribuir a la composición, pero no distraer del tema principal, que es el paisaje. En general no debe verse la expresión en el rostro que se halle en la fotografía; pues se convertiría en el asunto principal de la misma, o sea, 'figura con paisaje'"*. Si bien los procedimientos eran a libre elección del concursante, todas las fotografías presentadas debían cumplir un mismo formato en la copia y en el montaje. Además, el jurado eliminaba las que consideraba que no cumplían con el tema propuesto.[12]

Por otra parte, los vínculos con instituciones fotográficas del exterior dieron importantes frutos para los fotoclubistas: en 1968 los fotógrafos Eduardo Defey, César Butler, Pedro Visca, Julio Genovese, Bernabé Rodino y Rómulo Aguerre, por iniciativa de la institución uruguaya, recibieron el título de Excelencia otorgado por la Federation Internationale de l'Art Photographique (FIAP).

Ese mismo año, entre los reconocimientos al salón anual, en el boletín aparecen las primeras menciones a Dina Pintos, única mujer entre los seleccionados. Hacia fines de 1960 y comienzos de 1970 otras mujeres comenzaron a participar de las actividades del Foto Club Uruguayo, obteniendo distinciones en sus salones.[13] En los años siguientes la participación femenina en el área fotográfica de Uruguay fue en aumento, con instancias de afianzamiento en las exposiciones de mujeres que comenzaron a sucederse hacia el final de la década del ochenta.

El Foto Club Uruguayo en el período dictatorial. Un silencio en movimiento

Durante la dictadura coincidieron grupos de fotógrafos y tipos de fotografía distintos en el Foto Club. Sus realizaciones, que en parte eran el resultado de los ejercicios para los concursos, reflejaban una diversificación en

Dina Pintos (1929 - 2002)

6. *Consorcio Río Negro*. Dina Pintos. Año 1976.

Sus primeras prácticas con la fotografía fueron como autodidacta, con el registro de viajes que realizó por Europa y América. En 1965 ingresó al Foto Club Uruguayo, donde al comienzo se especializó en la realización de audiovisuales sobre sus viajes. Luego produjo otros de carácter didáctico y publicitario para el Ministerio de Transporte y Obras Públicas y el Frigorífico Nacional. Posteriormente, como fotógrafa profesional, desarrolló obra personal y también retratos comerciales.

En 1980 inauguró el curso de Comunicación Visual en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación del Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras, donde dictó clases junto con Diana Mines; permaneció hasta 1996.

En la segunda mitad de los ochenta fue docente en el Foto Club Uruguayo, donde impartió el curso *Análisis de la imagen*, en el que abordaba el significado de la imagen fotográfica, su lectura e interpretación. También fue autora de textos para ese curso.

Fue curadora de diversas muestras fotográficas, entre ellas las de mujeres fotógrafas *Campo minado*, *A ojos vistas*, *Cómplices* y *cuarto creciente*. Tras retirarse de la docencia, integró jurados y brindó charlas de formación en el Foto Club y en la escuela de fotografía Aquelarre.

[Juan Antonio Varese, *Historia de la Fotografía en Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007, pp. 252-258].

la mirada de los aficionados hacia otros intereses y exploraciones, cuya veta personal tomó mayor fuerza a partir de los ochenta.

Algunos de los autores del período anterior mantuvieron sus propuestas artísticas. A esas producciones se sumaron fotografías ubicadas en el documentalismo social (de la toma callejera de los sectores populares); otras armadas y con puestas en escena y una línea introspectiva y reflexiva.[14]

Al igual que el Club del Grabado, durante la dictadura el Foto Club fue un microespacio de encuentro y producción de ideas para un círculo interesado en la comunicación visual. Parte de sus socios lo tomó como un lugar de refugio y de aprendizaje, donde se podían intercambiar *"inquietudes, experiencias y dudas"*, por lo que la cantidad de ingresos fue mucho mayor que en años anteriores. Otra de las razones del ingreso de nuevos miembros fue el cierre por decreto de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1971, lo que generó un vacío para las personas que procuraban una formación artística y motivó su ingreso a otras instituciones.[15]

A partir de 1972 al Foto Club ingresaron socios jóvenes que promovieron otras maneras de concebir la fotografía. Este grupo estaba integrado por Roberto Schettini, José Luis Samandú, Mario Schettini, Héctor Borgunder, Diana Mines, Ricardo Giusti, Hugo Marinari, Daniel Laizerovitz, Freddy Abreu, Susana Grunbaum y Judith Isaac, entre otros. En una línea que se había iniciado con la experiencia del grupo Alfa, esta generación consideraba que la fotografía debía dejar de ser "*contemplativa*". Por el contrario, debía atender los problemas sociales y apostar a su valor como documento social y no tanto al "*artístico*", sin que esa postura implicara un descuido del tratamiento formal. Si bien veían en el club la posibilidad de una formación sistematizada en fotografía, a su vez cuestionaban sus esquemas tradicionales, que consideraban "*rígidos*" y "*elitistas*", principalmente por sus concursos basados en juicios "*formales*" y "*pictoralistas*". Más allá de las diferencias, algunos miembros de las generaciones anteriores fueron guías de formación para los nuevos socioclubistas y se mostraron receptivos a

7. Integrantes del Foto Club Uruguayo durante un recorrido fotográfico por el barrio Sur. Año 1974.

Una nueva generación

"Esa generación no sólo cambió un aspecto, que fue comenzar a hacer imágenes de la lucha popular, sino que además generó en el propio Foto Club una especie de revolución interna. Porque la estética en ese momento seguía cierta solemnidad. Vos llegabas a ese instituto y si no ibas con camisa, corbata y saco eras un poco resistido. Tres años después la fotografía salió de lo que era el clasicismo romántico, dulzón y estéticamente formal y reglamentado en función de composiciones clásicas a ser la fotografía que salió a la calle a mostrar a la gente, a mezclarse con ella".

[Entrevista a Héctor Borgunder, por Isabel Wschebor y Magdalena Broquetas, 20 de julio de 2005].

8. Portada del boletín del Foto Club Uruguayo. Año 1979. Los boletines del Foto Club eran instrumentos para la difusión de conocimientos técnicos, actividades, cursos y concursos. A su vez marcaban la política institucional y cumplian una función educativa, difundiendo las opiniones de sus directivos o textos sobre fotografía.

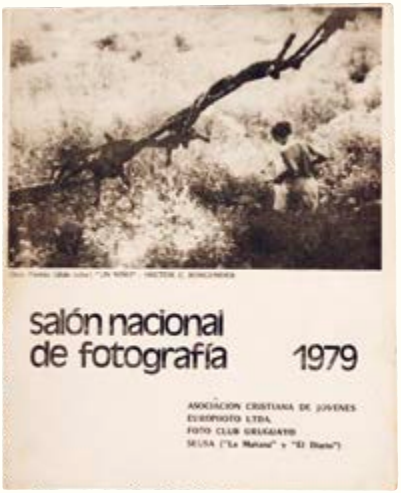
sus iniciativas. En otros casos se produjeron tensiones y resistencias.[16]

Los nuevos fotoclubistas consideraban necesario modificar el esquema de funcionamiento de la institución y formar un "*movimiento*" fotográfico. Contra esa estructura "*académica*" plantearon diferentes estrategias, como actividades paralelas de formación y concursos internos en los cuales se fallaba por votación colectiva, que produjeron conflictos "*generacionales*" y "*políticos*" en el interior del club. A partir de la segunda mitad de los años setenta, los nuevos socios adquirieron mayor presencia en su orientación, en un inicio obteniendo menciones y premiaciones en los concursos y luego como docentes, organizando sus publicaciones o como directores para los salones y jurados de los concursos.[17]

Los contenidos de los boletines hacían eco de los cambios y las continuidades que se estaba procesando en el Foto Club. Si bien los viejos preceptos del club continuaban vigentes, a los asuntos técnicos se agregaron textos que cuestionaban los fines de la práctica fotográfica, valoraban la dimensión teórica de la fotografía (incorporando, por ejemplo, textos de Roland Barthes) y la importancia de la relación imagen-texto, entre otros temas.[18] En el boletín de junio de 1976, repasando sus antecedentes históricos y recordando los aportes de Augusto Turenne, los objetivos esenciales de la institución eran definidos como *"la contribución al conocimiento y divulgación de la fotografía en sus aspectos científicos y artísticos para el enriquecimiento de la cultura de nuestro país"*. A su vez, se planteaba la necesidad de obtener una sede propia y de comenzar a celebrar con mayor fluidez sus salones anuales e internacionales. El recuerdo de una de las figuras fundacionales del Foto Club Uruguayo y la evocación de los objetivos sostenidos a lo largo del tiempo por la institución –en un momento de replanteo de su orientación política y fotográfica– dan la pauta de la convivencia de distintas voces y del proceso de transformación que en esta etapa experimentaba el colectivo de aficionados.[19]

Durante la dictadura civil-militar, no era usual que los integrantes del Foto Club intercambiaran sobre temas políticos o conocieran las afinidades partidarias de otros miembros. Ese silencio se explica, según Héctor Borgunder, por la necesidad de preservar el lugar ante las constantes clausuras de instituciones culturales por parte del gobierno. Sin embargo, algunos fotoclubistas, manteniendo cierto cuidado, buscaron que sus fotografías estuvieran "*identificadas*" con *"el momento social"*. En ese sentido, entre las

9.



10.

La fotografía *Un niño*, de Héctor Borgunder, fue la ganadora del Salón Nacional de Fotografía de 1979.

nuevas generaciones de aficionados se generaron estrategias y modos de comunicar y expresar, en ocasiones críticos y desafiantes con el régimen. A pesar de ello, el club mantuvo su funcionamiento como única institución local en donde se enseñaba fotografía y no vio prácticamente afectadas sus actividades.[20]

Esa "*tolerancia*" por parte del gobierno dictatorial puede explicarse por una cierta funcionalidad que a lo largo del tiempo había mantenido ese espacio con el Estado en la organización de exposiciones o diferentes eventos. El Foto Club Uruguayo participaba de concursos externos internacionales y coorganizaba otros con instituciones gubernamentales, como el Ministerio de Educación y Cultura, la Dirección Nacional de Turismo, Administración de Ferrocarriles del Estado, la Intendencia de Montevideo e intendencias de otros departamentos

La *"fotografía comprometida"*

La concepción de la *"fotografía comprometida"* o como *"instrumento de lucha"* estaba presente en otras producciones fotográficas latinoamericanas y era tema de discusión en los encuentros latinoamericanos que comenzaron a tener lugar desde la década del setenta. En el Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía (México, 1981), el fotógrafo cubano Mario García Joya definía su posición al respecto: *"Debo observar que la llamada fotografía comprometida, ante todo, no está constreñida por ninguna forma o tendencia artística determinada; su compromiso consiste en expresar los intereses de nuestros pueblos y su mensaje debe contribuir a la reivindicación de los valores más auténticos de la cultura latinoamericana, a la desenajenación de las clases explotadas y al mejoramiento del hombre en general"*.

[Mario García Joya, "La posibilidad de acción de una fotografía comprometida" en Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, Consejo Mexicano de Fotografía, abril-mayo 1981, p. 57].

"Esta fotografía se puede decir que fue un error histórico de parte mía. ¡Colgar en 18 de Julio, en 1977, la foto de un cañón apuntando a un joven y a una muñeca rota! [...] *Lo que pasa es que de pronto las autoridades no fueron al salón, porque si hubieran ido habrían dicho: '¿Y esto qué es?'. ¡O si lo vieron no lo entendieron! ¡Las autoridades se habrán puesto contentas porque había un cañón en la muestra! Y lo mismo con tantas otras fotografías de esa época que hice".*[21]

11. *Adiós a las armas*. Héctor Borgunder. Año 1976 (fotomontaje).

12. *Sin título*. Daniel Laizerovitz. Año 1975.

Proponer el desafío. Sobre la fotografía *Desnudos en la playa*, de Mario Schettini

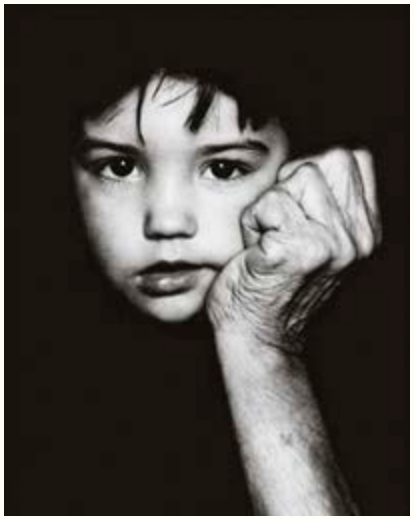
"Mario Schettini fue un faro de frescura y creatividad para ese grupo numeroso. El día que nos mostró sus 'Desnudos en la playa' nos quedó claro que la libertad no había muerto, como parecía. La osadía de un grupo de amigos que recorrían la costa en motos y decidieron apoderarse simbólicamente al menos de una parcela del país militarizado, sacudió todos los miedos. La ubicación de los tres jóvenes, cada uno con su ropa al pie, mirando hasta otros tantos puntos cardinales, inevitablemente coloca a quien mira la imagen en el cuarto punto complementario, desafiándolo a unirse a la rebelión". [Imagen 1].

[Diana Mines, "La fotografía expósita", en *Revista Dossier,* año 3, n° 15, Montevideo, julio-agosto 2009].

del país, bancos, embajadas, entre otros. Ese tipo de concursos coincidían con los enunciados fotoclubistas de difusión fotográfica y los aficionados no perdían oportunidad en sus publicaciones de afirmar su voluntad por continuar con esas instancias. Sin embargo, en diferentes oportunidades, algunos socios rechazaban presentarse a los concursos. Estas tensiones forman parte de esta etapa transicional atravesada por el Foto Club.[22]

Otra posible explicación de la continuidad del club durante el período dictatorial es que el tipo de fotografía que tradicionalmente producían los fotoclubistas quizás fuera vista por jerarcas civiles y militares como desprovista de mensajes políticos y, por tanto, "*inofensiva*" para el régimen. En ese contexto, las fotografías con fines contestatarios

13. *Pared. Rambla Sur*. Hugo Marinari. Año 1978.



14. *Edades*. Diana Mines. Año 1977.

parecerían no haber sido advertidas como tales por el gobierno y sortearon la censura.

Un ejemplo de los vínculos entre el club y el Estado fue el Salón Nacional de Fotografía Artística de octubre de 1976, realizado por el Foto Club con el patrocinio de la Comisión de los Actos Celebratorios de los 250 años de la Ciudad de Montevideo y el apoyo de numerosos comercios fotográficos. La sede del evento fue el Subte Municipal y su jurado estuvo integrado por Alfredo Testoni y Walter Rimoldi. En el transcurso de su organización y convocatoria, los fotoclubistas señalaron la importancia de colaborar en su realización, ya que debía ser *"el mejor argumento de la justicia de nuestro reclamo: el derecho de la fotografía artística de ocupar el lugar natural y permanente que le corresponde, conjuntamente con las demás artes plásticas y visuales de nuestro país"*. En esa oportunidad la organización recibió trescientas ocho propuestas y, según los responsables de la sala, concurrieron más de siete mil personas a la exposición.[23]

Tres años después, el Foto Club organizó un nuevo salón junto con la Asociación Cristiana de Jóvenes y los periódicos *La Mañana* y *El Diario,* con el tema *"El niño"*, adhiriendo al Año Internacional del Niño, para el que se presentaron más de setecientos trabajos. El Gran Premio fue para una fotografía de Héctor Borgunder que mostraba un niño en un espacio rural y un alambre de púas en primer plano, en alusión a la represión durante el período dictatorial.[24] [Imágenes 9 y 10].

La internalización de la censura dió como resultado fotografías con una composición

"La mirada que teníamos era básicamente documental. De a poco se iban metiendo cosas personales [...]. *Cuando pudimos echar una mirada retrospectiva a las cosas que habíamos estado haciendo, sí se notó que había mucha tristeza, mucha soledad, había todo eso que se respiraba en la época. Pero en aquel momento, creo que no éramos tan conscientes de cuánta carga personal había. Además, lo personal, lo íntimo, lo individual, hasta lo mirábamos con culpa porque había que hacer fotos comprometidas, como la canción de protesta, había que denunciar".*[25]

Propuestas independientes en los setenta

15. *Plaza de San Marcos*. Panta Astiazarán. Año 1978.
"Esta fotografía la tomé en mi primer viaje a Venecia con una de mis cámaras Leica y con el Summicron 35mm. Creo que es una imagen que nos representa a los fotógrafos, que a menudo miramos hacia donde nadie más lo hace".[26]

Por fuera del ambiente fotoclubista o con pasajes fugaces por el Foto Club, desde mediados de la década de 1970 asomaron fotógrafos con producciones autónomas. Gran parte de los fotógrafos nacidos en las décadas de 1940 y 1950 basaron sus conocimientos sobre fotografía en la práctica autodidacta y en la consulta a revistas ilustradas como *Life* y otras especializadas, como *Fotomundo*, *Fotografía Universal*, *Arte Fotográfico* o *Cámara 35*. No sólo los fotógrafos independientes sino también los fotoclubistas de las primeras generaciones de los años setenta coinciden en señalar que, salvando excepciones, lo que los más experimentados les transmitían era limitado y debían buscar sus propios recursos formativos. En algunos casos sus motivaciones artísticas partían de un interés en el cine y derivaban hacia la fotografía. Otros pasaron por centros de enseñanza como la Escuela Nacional de Bellas Artes o la Facultad de Arquitectura.

Panta Astiazarán se involucró con la fotografía en la década del sesenta. Identificado con los enunciados de Henri Cartier-Bresson, obtuvo uno de sus primeros reconocimientos en el Salón Municipal de Artes Plásticas de 1975. Ese mismo año realizó su primera exposición individual en la Biblioteca Nacional, continuando con una serie de exhibiciones a lo largo de su carrera y publicando sus fotografías en revistas internacionales. En 1980 editó en Río de Janeiro *Como agua entre as mãos*, uno de los primeros libros de fotografía de un autor uruguayo.

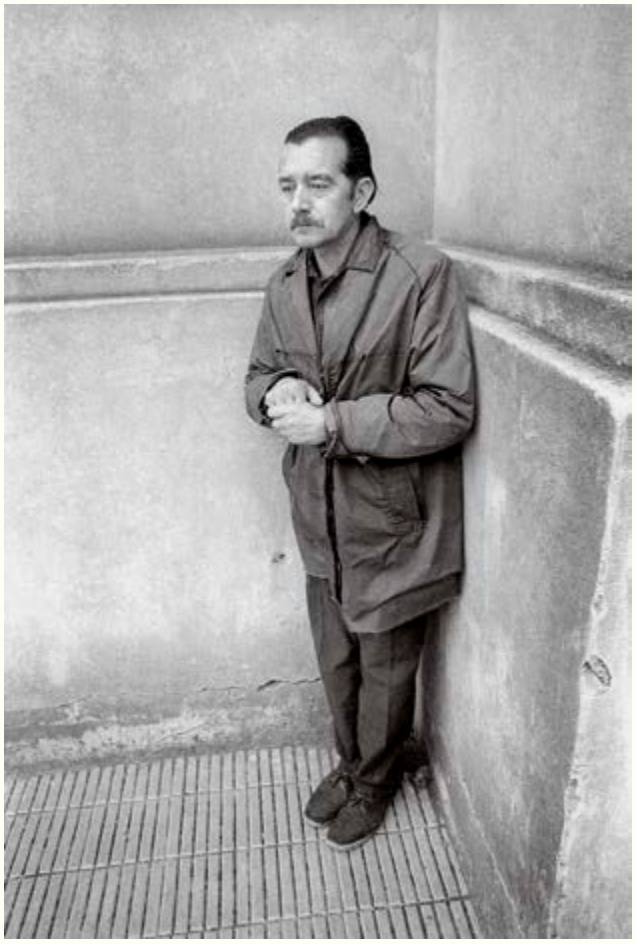
En 1976, Mario Marotta obtuvo numerosas distinciones en un corto pero intenso pasaje por el Foto Club Uruguayo. Un año antes había comenzado su carrera fotográfica en el ámbito del fotoperiodismo en el diario *El País*, desarrollando al mismo tiempo un trabajo personal. Su primera muestra fue en 1982 en la Galería Caravelle. Sus investigaciones tomaban como eje la propia existencia humana, inspirándose inicialmente en autores como Robert Frank, Marc Riboud y Cartier-Bresson. Asimismo, inició una experimentación con la materialidad de la fotografía, incorporando inscripciones o pintura sobre el material fotográfico [Imagen 36].

Jorge Vidart comenzó en los setenta a hacer fotografía social en su ciudad natal, el Sauce, departamento de Canelones. Seguidor de Robert Frank e interesado en el aspecto *"documental"*, *"testimonial"* y *"antropológico"* de la fotografía, desde entonces y sobre todo en los ochenta dedicó gran parte de su producción al registro de los habitantes de su pueblo. Luego de un breve pasaje por el Foto Club, fue preso político desde 1976 a 1981. A su salida ingresó al diario *La Hora*, en donde inició un extenso trabajo como fotoperiodista, incluyendo en su producción un reportaje a la revolución sandinista en Nicaragua.

[Entrevista a Panta Astiazarán, por Alexandra Nóvoa, Centro de Fotografía, Montevideo, 17 de abril de 2018; Catálogo de la muestra "Siempre hay más. Fotos de Mario Marotta", Montevideo, Centro de Exposiciones de la Intendencia Municipal de Montevideo, mayo de 1985; entrevista a Jorge Vidart por Pablo Bielli, en *Materia Sensible. Revista uruguaya de fotografía*, Montevideo, Foto Club Uruguayo, año 6, nº 16, noviembre de 2017, p. 30].

16. Portada del libro *Como agua entre as mãos* de Panta Astiazarán, editado en 1980 en Río de Janeiro.

codificada que, de diferentes maneras, aludían al clima de terror y opresión durante el régimen dictatorial. También a un anhelo de libertad y de transgredir las normas vigentes. Otras fotografías de este período, enmarcadas entre el documental enfocado hacia lo público y la introspección centrada en la vida íntima, dan cuenta de un cambio en el objetivo en la fotografía de los aficionados hacia una visión "*distinta*" y menos "*formal*". En ese sentido, convivía una producción fotográfica definida por entonces como "*comprometida*", enfocada en la calle y en su gente, especialmente en los sectores más deprimidos e invisibilizados, junto a imágenes con nuevas perspectivas y composiciones, en ocasiones evocadoras de un estado de "*tristeza*" y "*soledad*", pero también frescas y desafiantes.[27]

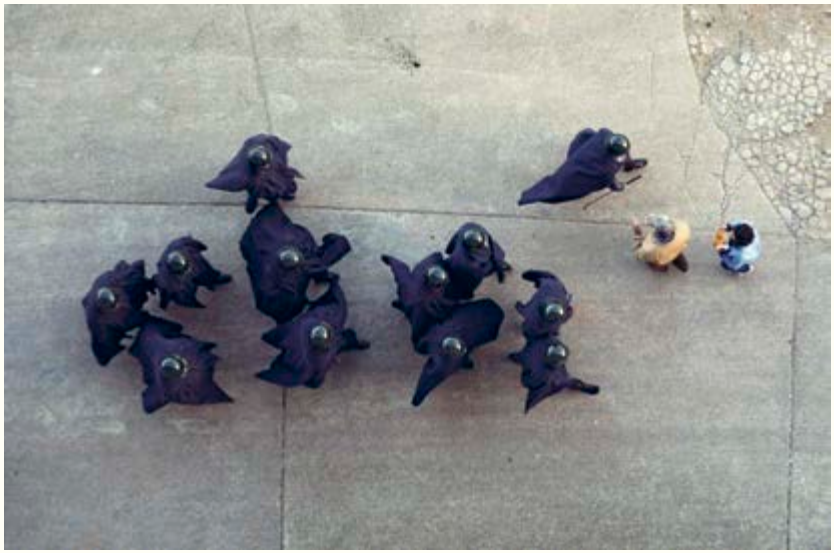


17. *El Sauce*. Jorge Vidart. Año 1974.

El Foto Club Uruguayo en la primera mitad de los ochenta

Hacia 1977 los cursos básicos gratuitos para los socios del Foto Club mantenían el énfasis en la técnica fotográfica. El programa del curso teórico-práctico de ese año comprendía catorce puntos. Se iniciaba con la historia y evolución de la fotografía y se detenía en

Las categorías de los concursos del Foto Club estaban definidas por criterios explícitos y estrictos. *"Hubo un concurso interno sobre retrato y yo presenté la foto de un personaje de mi pueblo que había sacado con el gran angular, los académicos del Foto Club dijeron que no entraba dentro de lo que se consideraba retrato. Que el retrato era, más bien, el tres cuartos".*[28]



18. *Sin título*. Gustavo Castagnello. Año 1982.

19. *Caminantes*. Lilián Castro. 25 de setiembre de 1983. Primera marcha de la Asociación Social y Cultural de Estudiantes de la Enseñanza Pública (ASCEEP).

"Símbolos y resonancias" visuales

En 1985 expusieron conjuntamente Mario Batista y Gustavo Castagnello en la Galería de Cinemateca. Dina Pintos escribió una crítica de la exposición que expresa los cambios que se estaban procesando en la definición del carácter artístico de la fotografía. Para Pintos, la fotografía presentaba un estatus *"difícil de definir"* y de encasillar debido a su doble condición: por un lado, la de técnica auxiliar de otras disciplinas y, por otro, de medio de expresión anclado en la materialidad del mundo. La muestra de estos autores, decía, estaba cargada de *"símbolos y resonancias"* visuales del ritmo de la ciudad cuya recreación eran propios del lenguaje fotográfico.

[Dina Pintos, "Fotografías. Mario Batista, Gustavo Castagnello", *Boletín Foto Club Uruguayo*, Montevideo, noviembre 1985.]

numerosos aspectos técnicos, como el funcionamiento de la cámara, material sensible, iluminación, velocidad y diafragma, laboratorio, ampliadora, fotografía color y finalmente procedimientos especiales. También se mantenían las salidas diarias y las demostraciones prácticas. Ejemplo de ello eran las clases sobre iluminación de Norberto Barbot o sobre el uso del flash, así como de revelado de diapositivas a cargo de Desiderio Ombodi.[29]

Por entonces, los concursos para fotoclubistas se clasificaban en *"concursos internos"*, *"salones internos"* y *"salones especiales"*, divididos a su vez en ascensos y por ranking anual. Según sus organizadores, su finalidad era introducir a los socios en el ámbito de la fotografía, su enseñanza y mejoramiento

progresivo a través de la disciplina del ejercicio. Para la sección Blanco y Negro se aceptaba cualquier procedimiento, película o papel fotográfico, aunque eran rechazadas las fotografías coloreadas, excepto los virados. Para la sección Diapositiva Color se aceptaba, también, cualquier tipo de procedimiento. La comisión directiva designaba a los jurados para cada ocasión. Los primeros premios se conservaban en la institución para su colección-archivo y para envíos al exterior.

En la primera mitad de los ochenta, los concursos del Foto Club Uruguayo comenzaron a ser de temática libre y con requisitos más flexibles, resultado del proceso de reformulación del sistema de reglamentación que había comenzado una década atrás. En un contexto más amplio, esa tendencia hacia la desaparición de normas rígidas de los concursos se venía procesando desde poco antes en instituciones fotográficas amateurs de otros países, como el caso de Francia.[30]

Las listas de premiados en los concursos del club presentaban nuevos nombres que luego, tanto desde la docencia allí o en otras instituciones, así como en su desempeño autoral, mantuvieron su actuación en el campo fotográfico aportando a la caracterización de este espacio. Algunos de ellos fueron Benjamín Castelli, Jorge Cota, Mario Batista, Gustavo Castagnello, Lilián Castro, Marta Paglianno, Horacio Santos y Roberto Villares.

La consideración de la fotografía en un contexto de valoración de otras técnicas artísticas y artesanales tuvo como resultado concursos organizados por instituciones públicas. Por ejemplo, el Banco República realizó en 1981 uno para fotógrafos aficionados y profesionales. En las ediciones anteriores, esa institución había destinado concursos para ceramistas, talla en madera, pintura y dibujo.[31]

Búsquedas *"audiovisuales"*

Desde fines de los años sesenta, a la producción fotográfica diaria comenzaron a sumarse trabajos *"audiovisuales"* que consistían en la proyección de diapositivas sincronizadas con música, locución u otros sonidos. Si bien en el Foto Club los primeros estuvieron a cargo de Enrique Pérez Fernández y de Diego Abal, otros autores realizaron numerosas experiencias en ese sentido. Entre ellos figuraban Hugo Marinari, Héctor Afeltro, J. Murguía, Varela Feijoo y Enrique Abal.

Sin embargo, a mediados de los años ochenta este formato fue quedando obsoleto. La llegada al país de la televisión color y de los primeros equipos de video VHS modificaron las formas de producción audiovisual y promovieron otro tipo de realizaciones en el arte uruguayo.

Por otra parte, a mediados de los setenta habían comenzado las primeras experimentaciones artísticas en lenguaje cinematográfico, con el Grupo Teatro Danza de Montevideo. En 1982 se realizó *Voy por el camino*, la primera pieza de videoarte, producida en el país, y en 1985 tuvo lugar la Primera Muestra de Videoarte en la Alianza Francesa de Montevideo. Entre los videoartistas que iniciaron ese movimiento se encontraban Eduardo Acosta Bentos, Fernando Álvarez Cozzi, Clemente Padín y Enrique Aguerre.

["Breve cronología sobre fotografía y video en Uruguay (1966-2013)" en Centro de Fotografía, *En el lugar de lo dicho. Exploraciones en el archivo discursivo de la fotografía*, Montevideo, CdF Ediciones, 2013, pp. 206-220; Enrique Aguerre, "La condición video 2.0 (25 años de video arte en Uruguay)", en Laura Baigorri (ed.), *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, Madrid, Brumaria nº 10, Aecid, 2008].

En 1984 la nueva comisión directiva del Foto Club Uruguayo, integrada entre otros por Diego Abal como presidente, Gustavo Castagnello y Mario Batista, convocó a Dina Pintos y a Diana Mines, por entonces dedicadas a la docencia en el Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras (antecedente de la Universidad Católica) a hacerse cargo de los cursos del club. La propuesta fue aceptada y ambas permanecieron en la dirección del club hasta finales de la década del ochenta.[32] Su gestión vino aparejada de otras propuestas de cambios estructurales, como la transformación de los concursos, además de

"Imagen-educación"

"¿Cuál puede ser el efecto, por ejemplo, de la confrontación de la realidad material de la mayoría de nuestras familias con el bombardeo de 'provocadores de deseos' que desencadenan las campañas de publicidad de productos prescindibles? Sin entrar a discutir acerca de los méritos o los vicios de la publicidad, es necesario que cada cual tome conciencia de lo que está consumiendo visualmente, y de las tensiones que lo somete ese espectáculo.

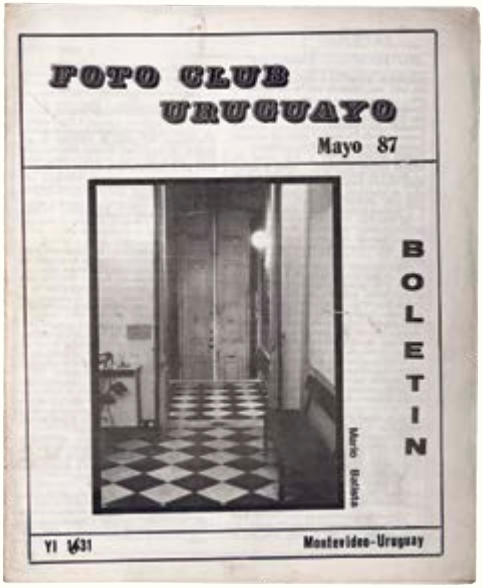
Para colmo la tendencia de las imágenes de diversa índole que se nos proponen, incluyendo las empleadas a veces en las clases, es la de un enfoque materialista de la vida en sociedad y de sus gratificaciones. La ausencia de espiritualidad, el olvido de las recreaciones no consumistas que suelen hacer tan felices a los hombres, van creando una visión alienada y ansiosa si no se evalúa con lucidez.

Otra posible influencia negativa de la imaginería utilizada desaprensivamente vinculada a la educación, es la de la reiteración de estereotipos que no se compadecen con la realidad ni favorecen los cambios hacia una sociedad más sana y justa. Las madres que aparecen en los libros de lectura están siempre tejiendo detrás de la ventana...

Como conclusión de las reflexiones anteriores, insistimos en la necesidad de llegar a un método de lectura de la imagen, y de desmontaje de sus elementos constitutivos; de adquirir el hábito de la interpretación, de la relación de imagen con imagen, de imagen con texto, de imágenes en secuencia.

La verdadera dimensión de la relación imagen-educación se irá evidenciando en la medida en que se haga un buen uso de los recursos icónicos en sus innumerables formas: carteles modificables, banco de recortes, collages, secuencias, historietas. Imágenes creadas por incorporaciones sucesivas; historietas en las que falta un cuadro; secuencia de pocas imágenes cuyo orden se altera para provocar una nueva interpretación. [...] *Y en el trabajo con preadolescentes o adolescentes, el armado de audiovisuales en los que el trabajo de equipo en los diferentes rubros de texto, imagen y sonido, como también en la evaluación y discusión del trabajo terminado, abran un amplio canal de participación en la dialéctica enseñanza-aprendizaje".*

[Dina Pintos, "La imagen y la sociedad actual", *Revista del Foto Club Uruguayo*, octubre de 1986, p. 7.].



20. Boletín Foto Club Uruguyo. Fotografía de portada de Mario Batista.

21. Boletín Foto Club Uruguyo. Fotografía de portada de Fabián Oliver.

integrar planteos pedagógicos pioneros en el medio local con énfasis en la comprensión y lectura del contenido de las imágenes, lo que marcaría a las siguientes generaciones fotoclubistas.

Ampliación del campo fotográfico con el retorno de la democracia

Hacia los primeros años de la década del ochenta el espacio de la fotografía en Uruguay se expandió y diversificó. Aumentaron las actividades, emergieron integrantes, surgieron colectivos y propuestas fotográficas y pedagógicas aportadas por fotógrafos aficionados, independientes, reporteros gráficos y publicitarios, entre otros. Esta tendencia se afirmó con el retorno a la vida constitucional en 1985.

En un país en plena transformación, la fotografía comenzó a adentrarse lentamente en otras tierras, sumando visiones personales, metafóricas y poéticas, en ocasiones acompañadas de exigentes investigaciones formales y técnicas. Se asentó así una fotografía *"de autor"*, una expresión que comenzó a circular desde entonces en la escena fotográfica asociada a producciones independientes y sostenidas en el tiempo, si bien ya existían casos de propuestas autorales autónomas desde décadas anteriores.[33]

El cambio político implicó el retorno de fotógrafos que habían iniciado o desarrollado su carrera en el exterior. Desde diferentes propuestas, algunos de ellos fueron Jorge Ameal, Carlos Contrera, Juan Ángel Urruzola, Oscar Bonilla, Guillermo Robles, Daniel Caselli, Annabella Balduvino y Carlos Sanz. También Ana Casamayou, que junto al mexicano Carlos Amérigo y Cristina Conde fundaron en 1987 la escuela Dimensión Visual. Las diferentes producciones de estos autores

Expansión del fotoclubismo

Si bien a comienzos de la década de 1960 ya funcionaba un Foto Club en Paysandú, fue a a partir de los ochenta cuando la cultura fotoclubista experimentó nuevos desarrollos. A comienzos de esa década se comenzó a gestar en Salto una institución cuya directiva estaba integrada exclusivamente por mujeres. Una nota titulada "Salto: ¿un fotoclubismo feminista?", aparecida en un boletín del Foto Club de 1983, comunicaba la opinión de un grupo de mujeres de la institución de Montevideo, adelantando uno de los temas que comenzó a tener lugar en el campo fotográfico hacia el final de esa década: la defensa y búsqueda de una fotografía de género. *"El título responde a la sorpresa que el importante sector machista de nuestra institución recibió al sernos comunicada la integración de la Directiva de Foto Club Salto: Ana Ma. D'Angelo (presidente), Sonia Castro (tesorero), Susana Álvez (Pr. vocal)* [...] *Doña Aurora de Maneiro, Dina Pintos, Diana Mines, Lilián Castro y Alicia Carballo elevan desde Montevideo –se dice– pañuelos de Victoria!"*. Pocos años después el grupo de mujeres del Foto Club Uruguayo participó de muestras colectivas de fotógrafas que representaron una nueva propuesta en clave feminista y que inauguraron instancias exclusivas de mujeres.

En 1987 se fundó el Foto Club Durazno, a partir de unos cursos de fotografía dictados en la Casa de la Cultura de esa ciudad por Dina Pintos, Diana Mines, José Pampín y José Luis Sosa. Entre los asistentes había fotógrafos con experiencia laboral y otros aficionados que, motivados por el curso, decidieron impulsar una organización que reuniera a fotógrafos y amantes de la fotografía en general, residentes en esa ciudad. Como resultado de esa primera reunión el grupo realizó al año siguiente en la Casa de la Cultura la muestra fotográfica *Imágenes de Durazno*, la primera de una serie de exposiciones de este tipo que continuaron realizándose los siguientes años. Uno de los temas que ocupó mayormente la atención de los expositores fue el entorno natural y edilicio de la ciudad, especialmente las obras arquitectónicas asociadas a la identidad de Durazno, como la Iglesia de San Pedro diseñada por Eladio Dieste y el puente del ferrocarril sobre el río Yi.

["Salto. ¿Un fotoclubismo feminista?", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época V, nº 139, Montevideo, octubre-noviembre 1983; Alexandra Nóvoa, "25 años de Foto Club Durazno", 19 de junio de 2012, en http://indexfoto.montevideo.gub.uy/articulo/25-anos-de-foto-club-durazno.html].

22. *Autorretrato con trenza propia de niña*. Diana Mines. Año 1988.

23. *Santiago y Camilo*. De la serie *De un momento a otro*. Roberto Schettini. Año 1985.

Hacia los años ochenta, la fotografía uruguaya comenzó a reflejar con mayor profundidad los mundos interiores y la vida íntima de sus autores.

se sumaron a la actividad fotográfica que se desplegó con el final de la dictadura, que coincidían en una voluntad por expresarse libremente luego de años de restricciones. Contribuyeron además a la ampliación de la fotografía con funciones artísticas y de prensa, dado que sus trabajos circulaban muchas veces por esos ámbitos.

Una nueva propuesta se cristalizó en 1984 cuando los fotógrafos Mario y Roberto Schettini, Hugo Marinari, Benjamín Castelli, Ricardo Giusti y Roberto Viana, miembros o ex miembros del Foto Club Uruguayo, fundaron el Grupo 936, cuya actividad comprendió cerca de cuatro años con muestras en Uruguay y el exterior.

Otra experiencia colectiva tuvo lugar en Montevideo en 1988 con la realización de la exposición de mujeres *Campo minado*, en el atrio municipal, instancia que impulsó la presencia femenina en la fotografía uruguaya.

La fotografía teatral concentraba adeptos entre los productores en los ochenta. Más allá del registro del evento, el interés estaba puesto en *"el juego de subjetividades"* que generaba el cruce de la mirada personal de quien tomaba la fotografía y los que intervenían en la realización de la obra. Uno

24. *Baile popular conmemorando la Toma de la Bastilla. París.* Jorge Ameal. Año 1984.
Desde sus comienzos en París en 1974, la fotografía de Ameal se fue definiendo en una producción centrada en *"la calle", "la gente"* y *"el instante"* .

25. Benjamín Castelli, Hugo Marinari, Roberto Viana, Roberto Schettini, Ricardo Giusti y Mario Schettini, integrantes del Grupo 936. Año 1984 (aprox.).

26. Afiche de exposición *Pasos perdidos*, de Mario Schettini. Año 1987.

"Cuidado con las minas"

Expuesta en agosto de 1988 en el Centro de Exposiciones del Palacio Municipal y después en el departamento de Canelones, *Campo minado* reunió las miradas de once fotógrafas: Ana Richero, Clotilde Garro, Diana Mines, Estela Peri, Heidi Siegfried, Ibel Torchia, Lilián Castro, Maida Moubayed, Marta Pagliano, Nancy Urrutia y Verónica Silva.

La iniciativa surgió del contacto entre Diana Mines y la fotógrafa argentina Silvia Malagrino. Involucrada con el movimiento feminista, Malagrino había iniciado una investigación sobre la mujer en la fotografía latinoamericana, como productora y como objeto de la fotografía. Luego de identificar nombres de autoras de América Latina a través de la información reunida en los coloquios de México –al que Mines había asistido en 1978–, solicitó a varias de ellas un reporte sobre la situación particular de cada país. A partir de ello, Mines conoció a Nancy Urrutia, a quien entrevistó para elaborar el informe, así como a otras mujeres fotógrafas. En el marco del proyecto de Malagrino, en 1988 Mines viajó a Houston a presentar la situación de las mujeres y la fotografía en Uruguay. Desde esta experiencia, Mines, junto con Dina Pintos y Maida Moubayed (ayudante de Pintos en la Universidad Católica), comenzaron a organizarse con el fin de generar la primera muestra de fotógrafas uruguayas.

La exposición fue un ejemplo representativo del desarrollo de una postura de género, en momentos en que las reivindicaciones feministas comenzaban a visibilizarse en la sociedad uruguaya. Estas fotógrafas procuraron diferenciarse a partir de la búsqueda de rasgos únicos y propios del género y al mismo tiempo igualar su condición social como expositoras. Buscaban, también, crear un referente para un nuevo accionar de las mujeres en el campo de la fotografía local. En cuanto a la definición del tema de la muestra, se optó por no plantear uno determinado, sino exponer las búsquedas que ofrecía cada trabajo en particular, como una suma de propuestas individuales.

27. Expositoras de *Campo Minado* durante el montaje de la muestra en el Atrio Municipal.

Campo minado generó resonancia para el futuro expositivo de la fotografía, específicamente la producida por mujeres. Consecuencia de ello fueron las muestras de colectivos de mujeres que le siguieron en las décadas de 1990 y 2000.

[Centro de Fotografía, *Diana Mines. Fotografía Contemporánea Uruguaya*, entrevista de Magdalena Broquetas, Montevideo, CdF Ediciones, 2016, pp. 46-47. "Cuidado con las minas" fue uno de los títulos aparecidos en la prensa del momento en relación con la muestra, en una nota a cargo de Marcelo Isarrualde].

28. Afiche de la exposición *Campo minado*. Marta Pagliano. Año 1988.

29. *Montevideo Rock I*. Marcelo Isarrualde. Año 1986. En los ochenta diferentes fotógrafos registraron a los integrantes y públicos del movimiento musical uruguayo.

de los resultados de esa tendencia fue el Salón de Fotografía Teatral, realizado en 1985 en las salas Galería del Notariado y Teatro El Galpón.[34]

Otro espacio que comenzó a exhibir fotografías en los ochenta fue el Café Sorocabana, donde expusieron Panta Astiazarán, Álvaro Zinno, Rodolfo Fuentes y Mario Batista.

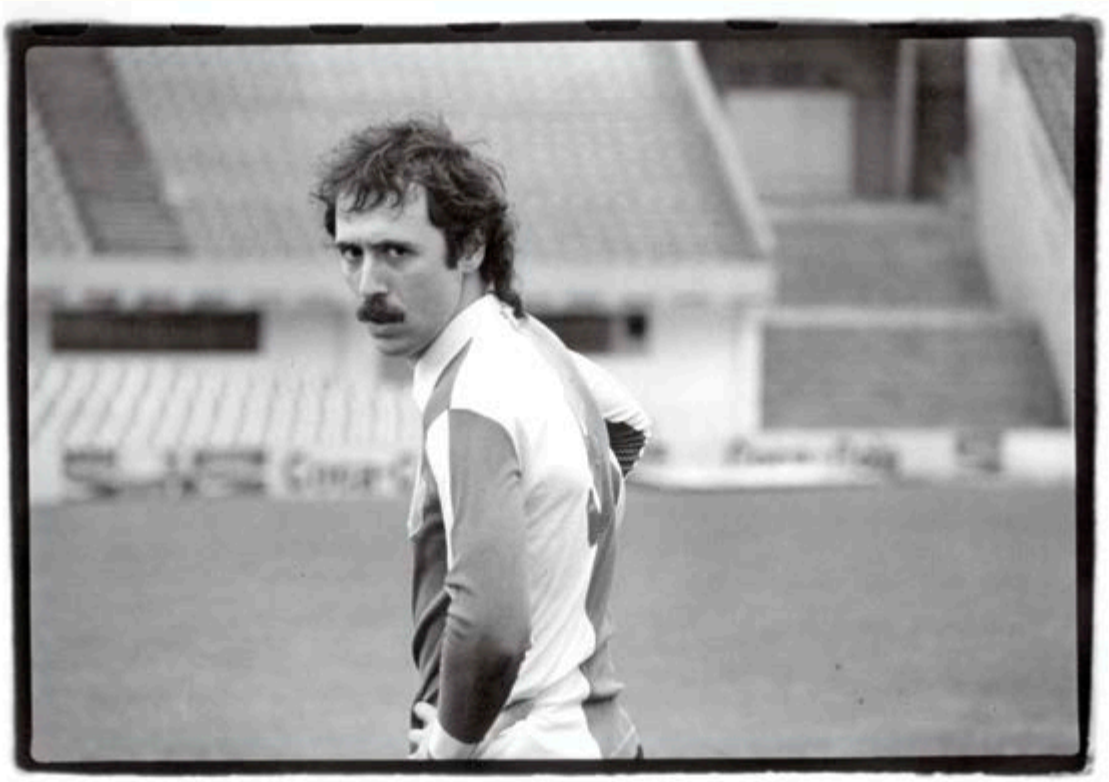
También en ese período (y en menor medida en la década anterior), autores como Marcelo Isarrualde, Mario Marotta, Rodolfo Fuentes, Eloy Yerle y Marcel Loustau realizaron un registro del movimiento musical uruguayo emergente. Asimismo, la Feria Nacional de Libros, Grabados, Dibujos y Artesanías, dirigida por Nancy Bacelo, fue un espacio vinculado al Foto Club y desde mediados de los ochenta propició la inclusión y exhibición de fotografías.[35]

El proceso de expansión y circulación de fotografías se vinculó con la aparición de una crítica especializada. Diana Mines fue la principal impulsora de esta práctica, desde las páginas de los semanarios *Jaque* y *Brecha* y del suplemento cultural del diario *La Hora*.[36]

Las propuestas fotográficas de autores como Marcelo Isarrualde, Juan Ángel Urruzola, Roberto Fernández Ibáñez, Álvaro Zinno, Rodolfo Fuentes, Alfonso de Béjar y Fabián Oliver comenzaron a obtener su lugar y a marcar nuevas miradas que buscaban *"otra forma de transmitir emociones"*. Estos autores se vincularon tanto al ambiente artístico como a los espacios profesionales del diseño gráfico, la publicidad y el fotoperiodismo. En general, casi todos tuvieron algún tipo de vínculo con el Foto Club Uruguayo, aunque su desarrollo fue principalmente autónomo.[37]

30. De la serie *Montevideo 12 años después*. Juan Ángel Urruzola. Año 1985.

"En junio de 1973, una semana antes del golpe de Estado, fui expulsado de Uruguay rumbo a España; me exilié finalmente en Francia. Recién volví en 1985, cuando salió la amnistía para los presos políticos. Vine desde Buenos Aires en ómnibus, con mi hermano; entramos por Fray Bentos y ya desde ahí empecé a sacar fotos con mi Leica desde la ventanilla. El bus nos dejó en la terminal de Onda, que en ese entonces estaba en la Plaza Libertad. Desayunamos en un bar de la calle Yi y 18 de Julio y luego iniciamos el regreso a pie hacia mi viejo barrio Malvín, donde estaban mis padres, que habían regresado del exilio un año antes. Fuimos por Constituyente y luego por Bulevar España hasta la Rambla. Todo lo iba registrando con la cámara. Al llegar a Avenida Brasil y la Rambla me topé con esta escena, esas personas que parecen puestas, como si fuera un cuadro de Giorgio de Chirico. La serie de la que forma parte esta foto fue mi primer intento de trabajar sobre la memoria. Trasunta la tristeza del Uruguay luego de una dictadura, o al menos así lo viví yo".[38]



31. *Jaime Roos*. Fotografía a cuadro entero. Tapa del Lp-Cd *Mediocampo*. Mario Marotta. Año 1984.

La fotografía realizada por estos autores tomaba distancia de la de corte social desarrollada en los sesenta y setenta por varios miembros del Foto Club. Marcelo Isarrualde, que por entonces se desempeñaba en el fotoperiodismo, invitado a escribir en un boletín del club de 1986, proponía una definición sobre *"la fotografía comprometida"* centrada en el productor y en la "*autenticidad*" y alejada de los parámetros "*setentistas*": "*Me parece que todas las fotografías son comprometidas* [...] *pero comprometidas ¿con quién? O mejor dicho ¿con quiénes? El primer compromiso debe ser con uno mismo y con esto me refiero a hacer las cosas con autenticidad y honestidad, es decir, hacer el tipo de fotografía que uno realmente quiera hacer, sin inhibiciones ni prejuicios, sin trampas al solitario"*. A esta declaración agregaba el compromiso que debía, además, asumir el fotógrafo con el espectador de su trabajo y con la persona fotografiada.[39] El rechazo estético y político a los postulados de la izquierda *"sesentista"* no fue característica exclusiva de los fotógrafos; por el contrario, atravesó buena parte de los protagonistas del campo cultural emergente en los años ochenta.

Algunos de los autores de referencia para estos fotógrafos –en parte compartidos con integrantes de las generaciones que habían comenzado su producción en los se-

32. *El Pinar*. Álvaro Zinno. 1985-1990.
"En mi imaginario, el Uruguay del 50 era un país feliz, en el que muchos trabajadores podían tener su casa de veraneo en el Este cercano a Montevideo. Eso se derrumbó en los años posteriores. Con esta foto que tomé en una de esas viviendas, siento un cierto reflejo de toda esa historia de la que fui testigo".[40]

33. *Autocorte*. De la serie *Fotografías pendientes*. Roberto Fernández Ibáñez. Año 1989.
"La idea de esta serie fue presentar fotografías que penden de una cuerda, en la que cada una parece tener vida propia (en este caso cortándose a sí misma), y otras que 'interaccionan' con su entorno".[41]

tenta– eran aquellos cuyas obras reflejaban sus mundos interiores, únicos y particulares, y se apartaban de la descripción tácita de la sociedad. Entre esos autores internacionales se ubicaban William Klein, Robert Doisneau, Arnold Newman, Edward Weston, Berenice Abbot, Walker Evans, Diane Arbus, Lee Friedlander, André Kertész, Dorothea Lange, Minor White, Josef Koudelka, Henri Cartier-Bresson y Martin Chambi, cuyos trabajos eran conocidos en el exterior o consultados en publicaciones de la biblioteca Artigas-Washington, un lugar que ofreció durante años la posibilidad de acceder a materiales bibliográficos sobre fotografía de otras latitudes.

34. Rodolfo Fuentes, Marcelo Isarrualde, Mario Batista, Roberto Fernández Ibáñez, Álvaro Zinno y Gustavo Castagnello. Año 1987.

Fotografía *"autoral"*

"—¿Qué autores de su generación lo han motivado?
—Esencialmente Alfonso de Béjar, Marcelo Isarrualde y Juan Ángel Urruzola. De Béjar fue el que 'autoralmente' más me ha influido [...]. De alguna manera, a través de sus fotografías entendí que uno podía transmitir algo partiendo de cosas muy mínimas. Darles a las fotos esa aura mística, transmitir un sentimiento que no estaba explícito. Una cosa metafórica que te llevaba a otros planos y que sólo así podía ser transmitida. [...] *Había una trascendencia filosófica en su obra y él era consciente de lo que hacía y por qué lo hacía. Lo mío iba por otro lado, pero me encamino a lograr una foto autoral. Urruzola nos impactó a todos porque sus fotos eran perfectas y se remitían a nuestro entorno. Eran fotos de aquí, de Montevideo, pero las veías como si fuesen de afuera. Las copias eran impresionantes y había un lenguaje, una forma de captar nuestra realidad y sus atmósferas que las hacía muy 'modernas'. Creo que convalidó un determinado tipo de lenguaje de autor. En el caso de Marcelo Isarrualde me marcó más como 'fotógrafo' que a través de su fotografía. Él me ayudó a pensar la fotografía, a fundamentar ciertas apreciaciones, a presentar una serie de imágenes, a armar una carpeta. Él es fundamentalmente un esteta y sabe muy bien cómo promocionar sus obras. Su fotografía siempre tuvo para mí puntas interesantes y me ayudó a pautar ciertos ritmos de trabajo. Él venía del Foto Club y tenía ese otro saber que también es necesario. De una forma u otra, creo que todos ellos son referentes de esos años. Por supuesto que hay también muchos más".*

[Álvaro Zinno en "Las huellas poéticas del abandono. Entrevista de Guillermo Baltar Prendez a Álvaro Zinno" en Centro Cultural de España, *Álvaro Zinno. Fotografías mínimas*, Montevideo, Centro Cultural de España, 2009, p. 29].

Autoconocimiento y afirmación en la fotografía uruguaya

Durante el proceso de transición democrática en Uruguay comenzaron a coincidir diferentes voluntades para generar instancias de encuentro y de afianzamiento para los fotógrafos uruguayos, tanto fotoclubistas como independientes. Esas iniciativas marcaban una intención de acercamiento de un campo que se expandía de manera atomizada.

A medida que el espacio de la fotografía crecía, sus integrantes no siempre estaban al tanto del trabajo de aquellos colegas fuera de sus ámbitos más cercanos. Los autores conocidos para la mayoría continuaban siendo Testoni y Aguerre. Asimismo, en los intercambios en charlas realizadas en el Foto Club Uruguayo se le dedicaba gran atención a los aspectos técnicos de la fotografía y todavía estaban presentes en la memoria de los fotógrafos la escuela clásica y el pictoralismo del

35. *Coche tapado y palmera*. De la serie *Rambla*, Marcelo Isarrualde. Año 1986.

36. Tormenta de fin de siglo. Mario Marotta.
Años 1987-1990.

viejo fotoclubismo, tendencias que para autores como Álvaro Zinno, eran vistas como "*herméticas*".[42]

Ante el crecimiento de la producción fotográfica se hizo presente en la interna del campo la necesidad de revisar lo producido hasta el momento y generar una puesta a punto del panorama local. Se partía de un criterio inclusivo del medio aplicado a sus más diversas áreas, al mismo tiempo que se buscaba expandir la mirada hacia la fotografía de otras partes del mundo. Esta misma tendencia por generar encuentros de fotografía se reconocía, desde tiempo atrás, en otros puntos del continente.

Encuentros de la fotografía en América Latina

Hacia fines de la década de 1970 se habían generado ámbitos de encuentro latinoamericano que dieron la pauta del afianzamiento en diferentes puntos geográficos de otro impulso de la fotografía de autor. También de una tendencia de los fotógrafos por abrirse, redescubrirse en clave latinoamericana y generar instancias de discusión sobre las necesidades, identidad y objetivos de una fotografía continental.

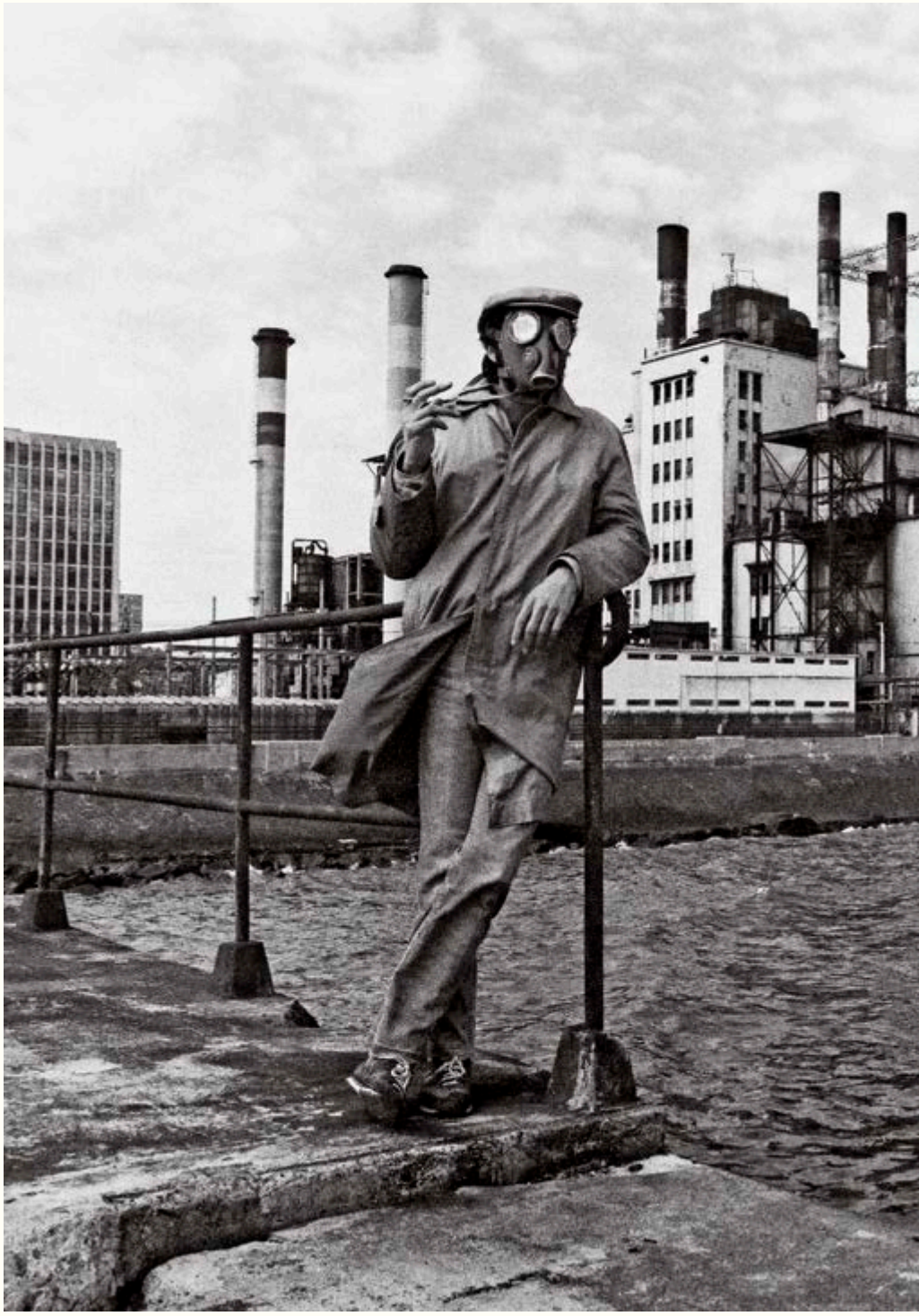
Un momento crucial fue la celebración en 1978 del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en México, organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía, resultado de la emergencia de un *"movimiento fotográfico latinoamericano"*. En la exposición de ese evento, *Hecho en Latinoamérica*, participaron los uruguayos Diana Mines y Daniel Laizerovitz. Un año después se fundó el Consejo Argentino de Fotografía (CAF) que aglutinó fotógrafos independientes. Marcando una definitiva distancia con sus antecesores fotográficos, Juan Travnik, uno de sus fundadores, expresaba que se trataba de una propuesta *"creativa"* que nada tenía que ver con la *"academicista y anquilosada del amateurismo"*.

También en Brasil se procesaban cambios fundamentales en su espacio artístico-fotográfico, con la expansión de una destacada producción y la creación de la Fundación Nacional de Arte (Funarte) en 1975 y el Núcleo de Fotografía en 1979, que en los ochenta pasó a ser el Instituto Nacional de Fotografía (Infoto) dirigido por Pedro Karp Vásquez.

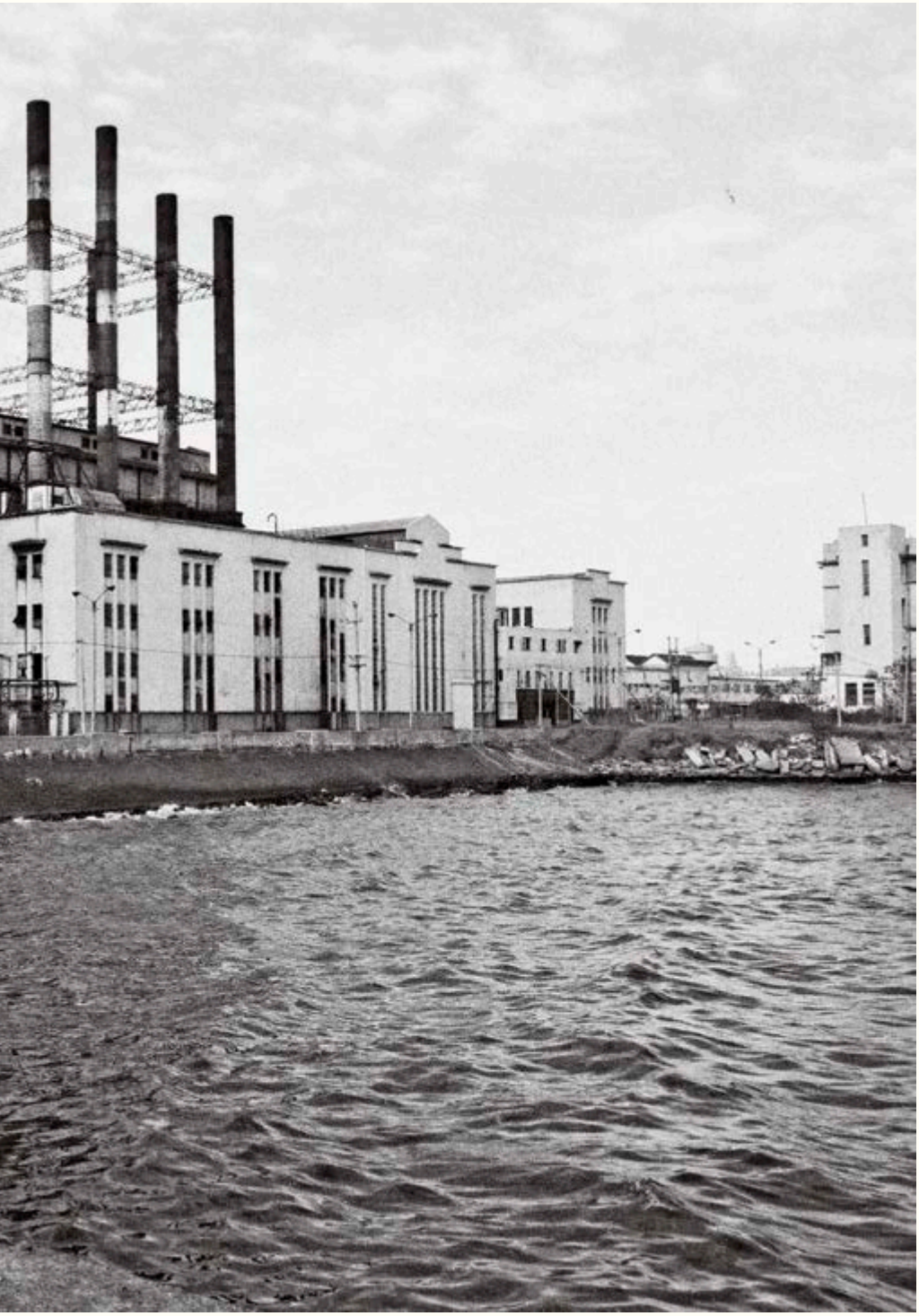
A principios de los ochenta, la curadora de origen suizo Erika Billeter realizó en Zúrich y Madrid una exposición histórica titulada *Fotografía Iberoamericana desde 1860 a nuestros días*, de donde resultó también un importante catálogo con el mismo nombre.

Por su parte, los Encuentros Abiertos de Fotografía de Buenos Aires fueron creados por Elda Harrington y Alejandro Montes de Oca en agosto de 1989 con motivo de los 150 años transcurridos desde que se patentó la fotografía en Francia. Incluyeron la realización de muestras, charlas, conferencias, seminarios, talleres, visionado de portafolios y acciones en la vía pública.

[José Antonio Navarrete, *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2017, pp. 200-203; Silvia Pérez Fernández, "Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado" en *Artículos de investigación sobre fotografía 2011*, Montevideo, CdF Ediciones, 2011, p. 14; Ana María Mauad, Mariana Muaze y Marcos Felipe de Brum Lopes, "Prácticas fotográficas en el Brasil moderno: siglos XIX y XX" en John Mraz y Ana María Mauad (coord.), *Fotografía e Historia en América Latina*, Montevideo, CdF Ediciones, 2015, p. 117].



37. *Más allá (con Carlos Gutiérrez)*.
Julio López. Año 1987.



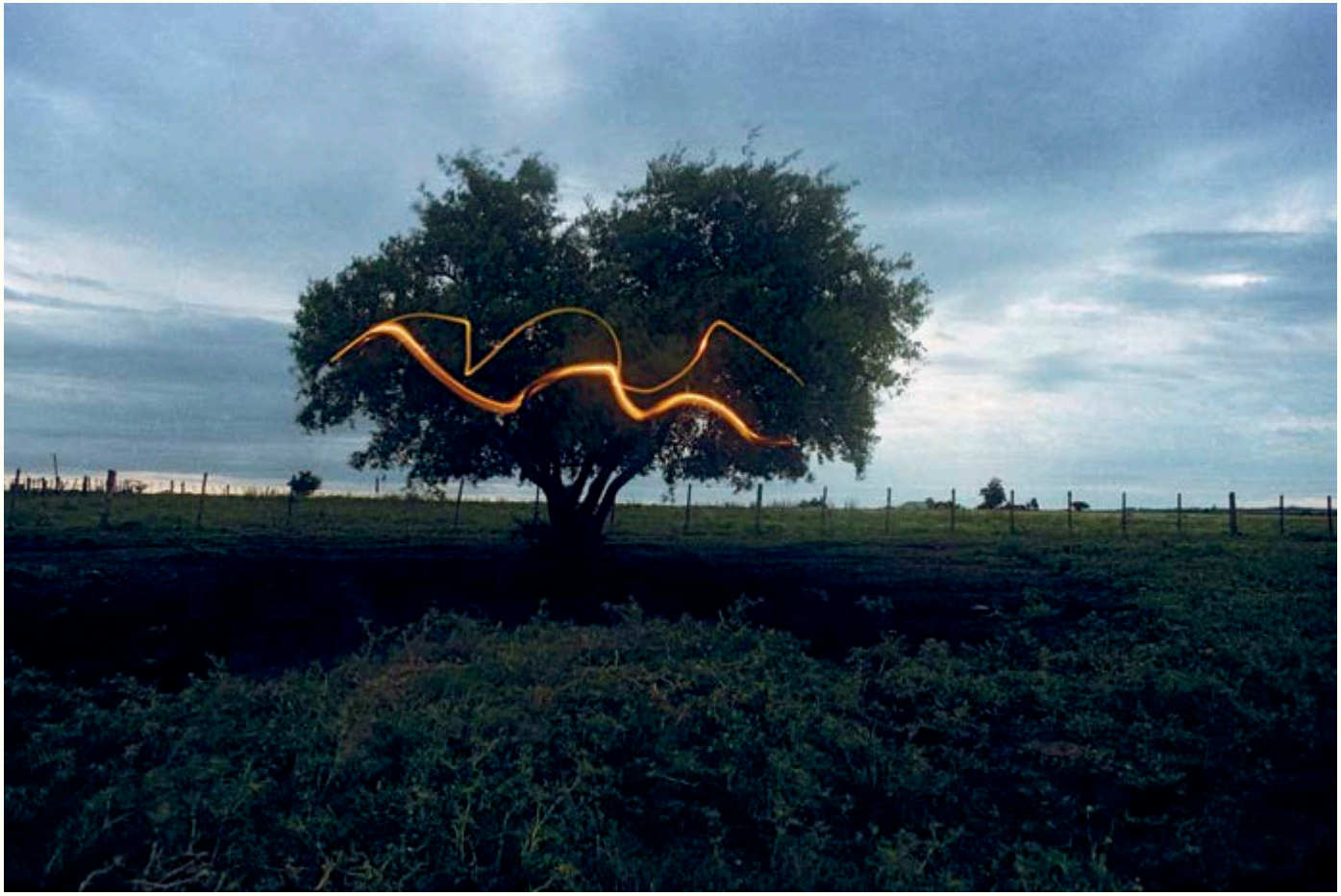
"En los años 1986 y 1987 salíamos con un grupo de amigos que hacían de modelos de mis fotos. Había terminado mi primer año en el Foto Club, usaba una cámara Zenit. Esta foto fue pensada y armada. Tenía la máscara y salió la asociación con la Central Batlle. Esta, más otras que hice en ese entonces, son fotos que cuentan historias de esos años post dictadura".[43]

38. Afiche de la exposición *Fotografía uruguaya. 150 años después*. Rodolfo Fuentes. Año 1990.

En esa línea, en 1986 el Foto Club convocó una comisión para realizar un "*Encuentro de la Fotografía Nacional*". La importancia de organizar un evento de estas características residía, según Diana Mines, por entonces docente de la institución, en que si bien la fotografía uruguaya contaba con nombres "*prestigiosos*", no existía una conciencia sobre lo que se estaba realizando. También consideraba que era necesario dejar atrás años de trabajo en "*solitario*" para abrir una era de trabajo "*solidario*" con el objetivo de aspirar a una producción y a un movimiento capaces de "*abrir nuevas brechas*" y de ser "*vanguardias auténticas*".[44]

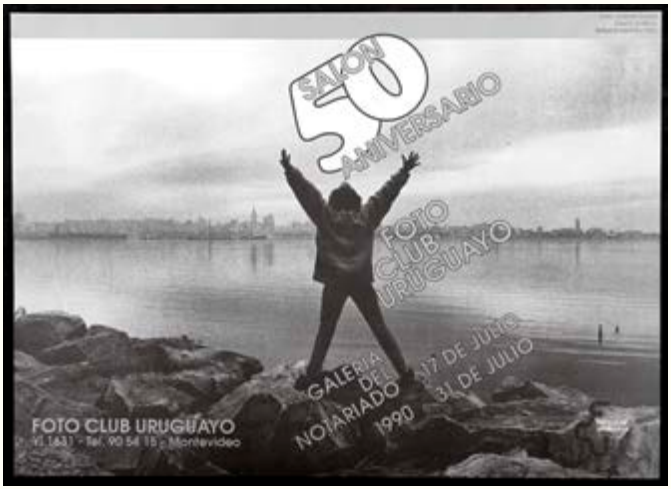
Poco antes, integrantes del Foto Club Uruguayo habían comenzado a elaborar una base de datos con personas interesadas "*en el progreso de la fotografía*" para organizar actividades con ese fin. Entre las informaciones solicitadas a los socios se incluía el o las áreas de la fotografía en que se desempeñaba, clasificándolas en periodística, publicitaria, social y artística. Esa información daba la pauta de la variedad de tendencias que convivían en la institución y de la apertura hacia otras ramas de la producción fotográfica.[45]

En ese contexto, el fotógrafo y laboratorista Carlos Porro sostenía que la fotografía uruguaya era "*modesta*" y estaba afectada por la "*separación*" y los "*prejuicios*". "*Ahora es el momento de hacer algo por la fotografía y lo bueno sería que fuese colectivo*", afirmaba. Además expresaba su desacuerdo con la existencia de concursos, por entender que promovían la competencia y el individualismo: "*Debemos tener presente que al ser emitido un fallo, se deja por el camino el esfuerzo y la esperanza de muchos; y quizás estamos alejando gente de la fotografía*". Es de señalar que Porro se situaba dentro de los fotógrafos que habían iniciado un camino independiente desde la década de 1960. Luego de desarrollar diferentes trabajos personales y tras un intenso desempeño en el área publicitaria en la década de los ochenta, se dedicó a investigar el mundo del laboratorio fotográfico, volviéndose uno de los principales referentes locales en esta área.[46]



39. *Cuerpo y alma*. Mario Schettini. Año 1989.

40. *Fugados*. Pablo Bielli. Año 1990 (aprox.).



41. Afiche del *Salón 50 Aniversario del Foto Club Uruguayo*. Fotografía de Gabriel García. Año 1990.

El año 1990 significó un momento clave de exposición y organización del campo fotográfico local. Se concretaron algunas exposiciones panorámicas que trataron de representar el estado de la fotografía uruguaya, confluyendo las iniciativas anteriores por generar espacios de intercambio y conocimiento. La primera de ellas, *Multifoto*, fue organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y tuvo lugar en febrero en el Museo de San Fernando de Maldonado.[47] Le siguió en abril la exposición *Fotografía uruguaya. 150 años después,* en el Subte Municipal, con el cometido de brindar un panorama amplio de la producción fotográfica local hasta esa fecha. La iniciativa se hizo coincidir con el sesquicentenario de la introducción de la fotografía en Uruguay y se realizó en su homenaje. Curada por Diana Mines, fue auspiciada por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo, con la coordinación general de Alicia Haber.[48]

Ese año también coincidió con importantes muestras del Foto Club Uruguayo: el *50 Salón Aniversario*, realizado en julio en la Galería del Notariado y *Foto Evento*, en agosto en el Subte Municipal.

En el catálogo de la muestra *Fotografía uruguaya. 150 años después*, Diana Mines señaló el momento de expansión que experimentaba la fotografía realizada en Uruguay: *"La etapa actual es, sin duda, la más rica en caminos y producción. A las numerosas exhibiciones se han sumado envíos colectivos al extranjero, intercambios con grupos de Argentina, Brasil y Venezuela, incipientes esfuerzos de publicación, mesas redondas, talleres. Se hace acuciante la necesidad de recibir más información a través de catálogos y revistas serias".*[49]

42. *Mátame Montevideo*. Julio López. Año 1987.

Ruptura y renovación

La contracultura de los ochenta surgió como un impulso estético-político encabezado por algunos jóvenes, en el marco de la recuperación de las libertades al finalizar la dictadura. Similar, en algunos sentidos, al "destape" español posterior al fin del franquismo, se caracterizó por la trasgresión, el desplazamiento del foco de lo colectivo hacia lo individual, la experimentación estética, cierto nihilismo y hedonismo, la convivencia de diferentes formas artísticas y la valoración del momento presente.

Si bien se definía como apartidista, tuvo un fuerte contenido político, con una impronta *"libertaria"*, *"antimilica"* y de odio a la dictadura. Sus integrantes concebían a la cultura uruguaya como atrasada, anclada en los sesenta y como parte de un *"Uruguay gris"* representado por la izquierda a la que rechazaban, tanto política como estéticamente.

Sus principales vías de expresión fueron las llamadas "revistas subterráneas", el teatro, el grafiti, la poesía, el rock influido por el punk y diferentes expresiones audiovisuales. El documental *Mamá era punk* (1988), dirigido por Guillermo Casanova, fue uno de sus productos más representativos.

[Gabriel Delacoste, "El ochentismo" en Álvaro de Giorgi y Carlos Demasi (coord.), *El retorno a la democracia. Otras miradas*, Montevideo, Fin de Siglo, 2016, pp. 22-46].

Un sector de la crítica calificó esa muestra como una exhibición que intentaba un acercamiento a la fotografía como "*arte*", observación que induce a considerar que el tránsito de la fotografía por espacios de exposición artística todavía era motivo de atención. Ese fue el caso de la nota aparecida en *La Mañana*: *"Es una muestra especialmente interesante, puesto que este arte todavía tan polémico y discutido como tal, no acostumbra ser mostrado en salas tradicionalmente reservadas a las 'bellas artes'. Existen todavía grandes prejuicios* [...] *La fotografía ha estado y sigue estando, en cierta medida, presa por el fantasma de la pintura: su encuadre, su perspectiva, su composición* [...]*".*[50]

Sin embargo, otras opiniones al interior del campo de la fotografía dan cuenta de otra percepción. Coincidiendo con el final de este período, Rómulo Aguerre escribía invitado en el boletín del Foto Club Uruguayo acerca del vínculo entre fotografía y educación. Para este autor, gracias a su capacidad "*creadora*" y "*expresiva*" la fotografía había alcanzado su "*consagración*" entre *"las artes mayores"*, utilizando recursos técnicos diferentes en constante evolución. Consideraba a la fotografía *"el gran arte del siglo venidero"* y un *"importantísimo elemento de información"*. Por esa razón, Aguerre apostaba a su introducción en los programas educativos regulares de todas las escuelas del país. La diferencia de enfoques representa las ambigüedades que el medio continuaba encerrando, en un panorama donde la fotografía comenzaba a ser cada vez más incorporada como práctica y soporte artístico y expresivo.[51]

Entre la segunda mitad de los ochenta y principios de los noventa ingresaron socios con nuevas motivaciones al Foto Club.[52] Estas generaciones de la post dictadura desarrollaron otras maneras de acercarse al medio fotográfico y en diferentes direcciones. La herencia de una fotografía vinculada a las problemáticas sociales no los apremiaba. Desde una posición más autónoma y en alguna medida escéptica sobre las posibilidades de cambio de la realidad, sus búsquedas fueron más espontáneas e individuales, a través de la exploración de las posibilidades expresivas que les ofrecía la fotografía, como el uso explosivo del color, de las luces y de las sombras. Sus referentes eran en buena medida los autores uruguayos que a comienzos de los ochenta habían empezado a marcar nuevos rumbos documentales, surrealistas, conceptuales y de alto cuidado estético y formal.

Estos fotoclubistas se sitúan en un momento de transición cultural, denominado "*contracultura*", con el que se identificó una parte de los jóvenes de finales de los ochenta. Algunos de sus integrantes derivaron hacia los espacios del fotoperiodismo, inaugurando nuevas tendencias en ese espacio. Otros desarrollaron trabajos relacionados con diferentes ramas del arte (estaban vinculados a los ámbitos de las artes visuales, el teatro y la literatura). Se inauguraban así otros senderos expresivos y discursivos para la fotografía uruguaya.

Bibliografía

Broquetas, Magdalena, Wschebor, Isabel, *Fotógrafos y fotografías en dictadura (1973-1985)* (inédito), ponencia presentada en *I Jornadas sobre Fotografía: Los archivos fotográficos*, Centro Municipal de Fotografía, Montevideo, 2005.

Centro Cultural de España, *Álvaro Zinno. Fotografías mínimas*, Montevideo, Centro Cultural de España, 2009.

---------- *Club del Grabado de Montevideo*, Montevideo, Centro Cultural de España, 2011.

Centro de Fotografía, *Diana Mines. Fotografía contemporánea uruguaya*, entrevista de Magdalena Broquetas, Montevideo, CdF Ediciones, 2016.

---------- *En el lugar de lo dicho. Exploraciones en el archivo discursivo de la fotografía*, Montevideo, CdF Ediciones, 2013.

---------- *Héctor Borgunder. Fotografía contemporánea uruguaya*, entrevista de Alexandra Nóvoa, Montevideo, CdF Ediciones, 2017.

---------- *Roberto Schettini. Fotografía contemporánea uruguaya*, entrevista de Magdalena Broquetas, Montevideo, CdF Ediciones, 2016.

Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, Consejo Mexicano de Fotografía, abril-mayo 1981.

Delacoste, Gabriel, "El ochentismo", en DE GIORGI, Álvaro y DEMASI Carlos (coord.), *El retorno a la democracia. Otras miradas*, Montevideo, Fin de Siglo, 2016.

Foto Cub Uruguayo, *Territorios visibles. Foto Club Uruguayo*, Montevideo, Foto Club Uruguayo, 2010.

---------- *Una forma de ver. Fotografías*, Montevideo, Foto Club Uruguayo, 2000.

Lemagny, Jean-Claude, Rouillé, André (coord.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988.

Nóvoa, Alexandra, "Momentos expositivos clave para la fotografía uruguaya contemporánea", *Revista Luna Zeta. Fotografía contemporánea en América Latina*, nº 33, Oaxaca, julio de 2014.

Mraz, John, Mauad, Ana María (coord.), *Fotografía e Historia en América Latina*, Montevideo, CdF Ediciones, 2015.

Mines, Diana, "La fotografía expósita", *Revista Dossier*, año 3, n° 15, Montevideo, julio-agosto 2009.

Navarrete, José Antonio, *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*, Montevideo, CdF Ediciones, 2017.

Pérez Fernández, Silvia, "Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado", *Artículos de investigación sobre fotografía 2011*, Montevideo, CdF Ediciones, 2011.

Pérez Fernández, Silvia, *Imágenes latentes. El campo fotográfico en Buenos Aires, 1979-1989*, Tesis para optar por el título de Doctor en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires. Directora: Dra. Susana Sel, Buenos Aires, 2016.

Rubio, Oliva María, Koetzle, Hans Michael, *Momentos estelares. La fotografía del siglo XX*, Madrid, Consorcio del Círculo de Bellas Artes, 2006.

Sougez, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.

Varese, Juan Antonio, *Historia de la Fotografía en Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

Notas

1. Philippe Dubois. "La fotografía y el arte contemporáneo" en Jean-Claude Lemagny, André Rouillé (coord.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988, p. 247; Oliva María Rubio y Hans Michael Koetzle, *Momentos estelares. La fotografía del siglo XX*, Madrid, Consorcio del Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 88.
2. Jean-Claude Lemagny, "La fotografía inquieta consigo misma (1950-1980)" en Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (coord.), op. cit., pp. 212-214.
3. Diana Mines. "La fotografía expósita", *Revista Dossier*, año 3, n° 15, Montevideo, julio-agosto de 2009, p. 73. Según Andrea Jösch y Alejandro Castellote, en Chile ocurrió algo similar. En esa etapa los fotógrafos adquirieron *"la conciencia de autor"* y de la importancia de la obra, entendida como *"arma de batalla"* y no como un registro aislado, transformándola así en un *"sistema expresivo"*. Andrea Jösch y Alejandro Castellote, "Sobre encargos y desapariciones: una mirada a la fotografía chilena contemporánea" en http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/sobre-encargos-y-desapariciones-una-mirada-la-fotografia-chilena-contemporanea
4. Ver capítulo 1.
5. Una referencia para analizar el proceso uruguayo a la luz de la experiencia regional es: la tesis de doctorado de Silvia Pérez Fernández, *Imágenes latentes. El campo fotográfico en Buenos Aires, 1979-1989*, Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires. Directora: Dra. Susana Sel, Buenos Aires, 2016.
6. En 1968 el Salón Nacional contó entre los fotógrafos ganadores o admitidos a Julio C. Trobo, Rómulo Aguerre y Nenona Frangella. En la edición siguiente Aguerre obtuvo el Premio Adquisición con la obra *Tocatta y fuga*. En 1970 Testoni alcanzó el mismo premio. Ese año fue invitado a exponer su muestra *Muros de Escandinavia* en el Instituto General Electric.

7. Silvia Pérez Fernández, "Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado" en *Artículos de investigación sobre fotografía 2011*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011, p.12.
8. En 1977 Alberto Corchs, quien militaba en los Grupos de Acción Unificadora (GAU), fue secuestrado y desaparecido en Buenos Aires junto a su esposa, Elena Lerena (ver fichas personales de detenidos desaparecidos en sitio web de Secretaría de Derechos Humanos para el pasado reciente: www.sdh.gub.uy). Raúl Perera, quien presidió el Foto Club Uruguayo a mediados de los setenta, recordó en una entrevista que en ese período efectivos militares habían revisado los archivos de la institución buscando evidencias sobre falsificación de documentos fotográficos. Diana Mines, "La fotografía expósita", op.cit; Entrevista a Sylvia Julber por Majo Zubillaga, "Mapa latente", Foto Club Uruguayo, *Territorios visibles. Foto Club Uruguayo*, Montevideo, Foto Club Uruguayo, 2010, p. 28; Entrevista a Raúl Perera, por Mauricio Bruno, Diana Mines y Alexandra Nóvoa, Canelones, 12 de julio de 2016.
9. El plantel docente estaba compuesto por Ramón Rivero, Walter Rimoldi, Julio Genovese, Luis Portas, Desiderio Ombodi y Pedro Visca. La comisión directiva la integraban Luis Portas, Desiderio Ombodi, Walter Rimoldi, Enrique Sacco, Ángel Maneiro, Ramón Rivero y Celestino Madrid. *Boletín. Foto Club Uruguayo*, época IV, nº 36, Montevideo, febrero de 1969.
10. Las casas comerciales que colaboraban con el Foto Club (algunas dirigidas por socios) eran Agfa-Gevaert, Ansco, Color Foto, Cámaras Miranda, Foto Martin, Foto Service, Ilford, Industria Fotográfica del Plata S.A., Kodak Uruguaya Ltda., Casa Lamaison, P. Ferrando S. A. y Tecnifil S. A. "Direcciones de casas comerciales que colaboran con nuestro Club", *Boletín. Foto Club Uruguayo*, época IV, nº 30, Montevideo, julio de 1968.
11. *Boletín. Foto Club Uruguayo*, Época IV, nº 30, op. cit; *Boletín. Foto Club Uruguayo*, época IV, nº 47, Montevideo, enero-febrero de 1970.
12. "Programación de concursos año 1970", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época IV, nº 37, Montevideo, marzo de 1969.
13. Entre ellas, Sylvia Julber, Lilian Steinhardt, María Espinosa, Beatriz Reyes, Raquel Odizzio, Raquel Lavagnino, Beatriz N. de Concha, María Requena, Eugenia de Amaro, Teresa Portas, Eugenia H. de Ombodi y Aurora P. de Maneiro, quien sería docente de laboratorio fotográfico e integrante de la comisión directiva en 1969.
14. En 1973 se exhibieron en el Foto Club Uruguayo *"retratos psicológicos"* de Alfredo Testoni, *"desnudos artísticos"*, de Bernabé Rodino, retratos de Álvaro Mayor y una muestra panorámica de Luis Portas, quien ese mismo año había sido aceptado en el Salón Nacional. "Otra distinción y van...!", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época IV, nº 85, Montevideo, setiembre de 1973.
15. Gabriel Peluffo, "Club del Grabado en la crisis de la 'Cultura independiente' (1973-1989)" en Centro Cutural de España, *Club del Grabado de Montevideo*, Centro Cultural de España, Montevideo, 2011, p. 62; Centro de Fotografía, *Roberto Schettini. Fotografía contemporánea uruguaya*, Entrevista de Magdalena Broquetas, Montevideo, CdF Ediciones, 2016, p. 30.
16. Centro de Fotografía, *Roberto Schettini*, Ibídem, p.30.
17. En 1977 la comisión directiva quedó conformada por Hugo Marinari como presidente, Jorge Meretta, Dina Pintos, Roberto Daguerre, Enrique Abal Oliú, José Luis Samandú y los suplentes Roberto Schettini, Diana Mines, Héctor Borgunder, Manuel Monteagudo, Diego Abal Oliú, Mario Schettini y Ricardo Giusti. Centro de Fotografía, *Diana Mines. Fotografía contemporánea uruguaya*, entrevista de Magdalena Broquetas, Montevideo, CdF Ediciones, pp. 30-31; entrevista a José Luis Samandú, por Alexandra Nóvoa, Montevideo, 30 de mayo de 2015; Centro de Fotografía, *Héctor Borgunder. Fotografía contemporánea uruguaya*, entrevista de Alexandra Nóvoa, Montevideo, CdF Ediciones, 2017.
18. "La palabra", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época IV, nº 113, Montevideo, junio de 1976.
19. "Editorial", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época IV, nº 113, Montevideo, junio de 1976.
20. Entrevista a Héctor Borgunder, Alexandra Nóvoa, op. cit.
21. Ibídem, p. 33. Ver capítulo 7 de este libro.
22. Cabe señalar, en forma paralela, la deserción de propuestas para el XXIX Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales en 1975. Esto evidenció el posicionamiento de un sector de los artistas que, desde la implantación de Medidas Prontas de Seguridad por parte del Poder Ejecutivo en 1968, había decidido no presentarse a los salones oficiales.
23. El Salón Nacional de Fotografía Artística de 1976 estuvo conformado por 55 expositores, 95 obras aceptadas y 213 rechazadas. Los fotógrafos premiados fueron: Paolo Bonomi, Fernando da Rosa, Antonio García, Alfredo R. Molinari, Daniel Laizerovitz, Ricardo Giusti, Luis Portas, Abel Ozer Ami, Rafael Bosch y Hugo Prado Yardino. "Editorial", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época IV, nº 116, Montevideo, octubre de 1976; "Editorial. El gran compromiso", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época IV, nº 118, Montevideo, agosto-setiembre de 1976.
24. *Catálogo del Salón Nacional de Fotografía*, Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo, 19-25 de noviembre de 1979.
25. *Diana Mines. Fotografía contemporánea uruguaya*, Entrevista de Magdalena Broquetas, Montevideo, CdF Ediciones, 2016, p. 33.
26. Correspondencia personal con Panta Astiazarán. 25 de mayo de 2018.
27. Magdalena Broquetas e Isabel Wschebor, *Fotógrafos y fotografías en dictadura (1973-1985)*, ponencia presentada en I Jornadas sobre Fotografía:

Los archivos fotográficos (CMDF), Montevideo, 2005; Centro de Fotografía, *Roberto Schettini*, op. cit., p. 37; Centro de Fotografía, *Diana Mines*, op. cit, p. 33.
28. Entrevista a Jorge Vidart por Pablo Bielli, en *Materia sensible. Revista uruguaya de fotografía*, Montevideo, Foto Club Uruguayo, año 6, no 16, noviembre de 2017.
29. "Curso básico de fotografía (teórico-práctico). Programa marzo 1977", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época IV, nº 118, Montevideo, marzo de 1977.
30. Jean-Claude Lemagny, op. cit, p. 190.
31. "Banco República organiza concurso para fotógrafos", *El País*, Montevideo, 1 de julio de 1981.
32. Centro de Fotografía, *Diana Mines. Fotografía contemporánea uruguaya*, op. cit, p. 40.
33. Para el caso argentino, Silvia Pérez Fernández señala el uso indistinto entre fotógrafos, críticos y curadores de los calificativos *"independiente"*, *"de autor"* o *"de expresión"* para referir a las prácticas y a la producción fotográfica considerada *"antagónica a la fotoclubista"*. Silvia Pérez Fernández, *Artículos de investigación sobre fotografía*, op. cit., p. 15.
34. Sus expositores fueron Malilla Arrarte, Ricardo Corradini, Jorge Cota, Edgardo Chagas, Dominique Tschirren, Eduardo Casanova, Diana Mines, José Luis Samandú y Nelson Wainstein. Diana Mines, "La fotografía teatral", *Boletín Foto Club Uruguayo*, Montevideo, mayo de 1986.
35. Algunos de los autores retratados fueron Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, Eduardo Darnauchans, Eduardo Mateo, Jaime Roos, Ruben Rada, Opa, grupos de canto popular y bandas de rock influenciadas por el punk. En relación con las fotografías de la escena musical de los ochenta ver "Los 80 / Bandas y bandos" de Marcelo Isarrualde, en http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/los-80-bandas-y-bandos; sobre la Feria Nacional de Libros, Grabados, Dibujos y Artesanías ver: "Una historia en imágenes", en http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/una-historia-en-imagenes
36. Desde los años sesenta venían escribiendo sobre arte nacional y en algunos casos realizando análisis y comentarios sobre muestras de fotografía, en particular Roberto de Espada, Mario Raedelli, Fernando García Esteban, Celina Rolleri López, María Luisa Torrens, Jorge Abbondanza, Garrido Vidal, Alicia Haber, Eduardo Vernazza, Olga Larnaudie, Carlos Caffera y Nelson di Maggio.
37. Álvaro Zinno en "Las huellas poéticas del abandono. Entrevista de Guillermo Baltar Prendez a Álvaro Zinno" en Centro Cultural de España, *Álvaro Zinno. Fotografías mínimas*, Montevideo, Centro Cultural de España, 2009, p. 28. Ver Guillermo Baltar, "Estampas desde los sueños rotos", 22 de marzo de 2013, en http://www.indexfoto.montevideo.gub.uy/articulo/estampas-desde-los-suenos-rotos.html
38. Juan Ángel Urruzola. Correspondencia personal con Alexandra Nóvoa.
39. Marcelo Isarrualde, "Acerca de la fotografía comprometida", *Boletín Foto Club Uruguayo*, Montevideo, julio de 1986.
40. Correspondencia personal con Álvaro Zinno. 28 de mayo de 2018.
41. Correspondencia personal con Roberto Fernández Ibáñez. 25 de mayo de 2018.
42. Centro Cultural de España, *Álvaro Zinno* en "Las huellas poéticas del abandono...", op. cit, p. 28.
43. Correspondencia personal con Julio López. 28 de mayo de 2018.
44. Diana Mines, "Editorial. Hacia un encuentro de la fotografía nacional", *Boletín Foto Club Uruguayo*, Montevideo, junio 1986.
45. *Boletín Foto Club Uruguayo*, Montevideo, mayo de 1986.
46. "Especial invitado", *Boletín Foto Club Uruguayo*, Montevideo, junio de 1986; entrevista a Carlos Porro por Alexandra Nóvoa, Montevideo, 25 de noviembre de 2015.
47. Sus expositores fueron Panta Astiazarán, Mario Batista, Oscar Bonilla, Cristina Cesari, Alfonso de Béjar, Roberto Fernández Ibáñez, Marcelo Isarrualde, Diana Mines, Mario Schettini, José Eduardo Tantessio, Juan Ángel Urruzola y Álvaro Zinno, bajo la curaduría de Patricia Bentancur.
48. En *Expresión personal* participaron Panta Astiazarán, Mario Batista, Gustavo Castagnello, Cristina Cesari, Roberto Fernández, Darío Ferrari, Rodolfo Fuentes, Marcelo Isarrualde, Hugo Marinari, Maira Moubayed, Alberto Pígola, Ana Richero, Mario Sagradini, Mario Schettini, Roberto Schettini, Fidel Sclavo y Álvaro Zinno. En *Testimonio gráfico* lo hicieron Jorge Ameal, Carlos Amérigo, Julio María Barcelos, Oscar Bonilla, Daniel Caselli, Carlos Contrera, Ariel Gómez, Freddy Navarro, Armando Sartorotti, Daniel Stapff, Nancy Urrutia y Jorge Vidart. *Investigación científica* estaba representada por Carlos Gereda y Gonzalo Vicino (Astronomía), José Luis Vila (Física), Claudio Benech y José Sotelo (Biofísica); y *Publicidad*, por Nelson Olivera Caballero, Dominique Tschirren y Juan Ángel Urruzola.
49. Diana Mines, "Fotografía uruguaya. 150 años después" en: fotoperiodistasuy.blogspot.com.uy/search?q=diana+mines.
50. Berta Ferreira, "50 años de fotografía", *La Mañana*, Montevideo, 29 de abril de 1990.
51. Rómulo Aguerre, "La fotografía en la enseñanza. La fotografía como arte", *Boletín Foto Club Uruguayo*, Montevideo, noviembre de 1990.
52. Entre ellos, Julio López, Luis Alonso, Pablo Bielli, Gabriel García, Álvaro Percovich, Mariana Méndez, José Pilone, Suci Viera y Magdalena Gutiérrez. En 1987 la comisión directiva del Foto Club Uruguayo estaba integrada por Diego Abal (presidente), Adolfo Secondo, Juan Piñatares, Simón Pirogovski, Gustavo Castagnello, Adriana Infante y Wellington Coronel; en el cuerpo docente figuraban Dina Pintos, Diana Mines y Jorge Cota; y en laboratorio, Jorge Cota, José Luis Sosa y José Pampín.

Fuentes

Archivos, bibliotecas y otros repositorios documentales

- Archivo de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay (AFPU).
- Archivo de Cinemateca Uruguaya.
- Archivo del Foto Club Uruguayo (FCU).
- Archivo de la Unidad de Problemas Polifuncionales (UPPU-FHCE/Udelar).
- Archivo General de la Nación (AGN).
- Archivo General de la Universidad de la República (AGU).
- Archivo Histórico de Montevideo (Cabildo de Montevideo) (AHM).
- Archivo Nacional de Imagen y la Palabra (ANI).
- Anáforas. Publicaciones periódicas del Uruguay (ww.anaforas.fic.edu.uy/jspui/).
- Biblioteca Jurídica de la Intendencia de Montevideo (BJIM).
- Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (BFHCE) / Colección Horacio Arredondo.
- Biblioteca del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV).
- Biblioteca Nacional de Uruguay (BIBNA).
- Centro de Fotografía de Montevideo (CdF).
- Centro de Información y Recursos Documentales del Ministerio de Turismo (CIRD).
- Centro de Estudios Interdisciplinarios del Uruguay (FHCE/Udelar) - (CEIU).
- Departamento de Historia del Uruguay (FHCE/Udelar).
- Escuela de Fotografía Aquelarre.
- Hemeroteca del Palacio Legislativo.
- Museo del Carnaval.

Archivos particulares

- Archivo de Mario Schettini.
- Archivo de Mario Navarro.
- Archivo de Héctor Borgunder.
- Archivo de Diana Mines.
- Archivo de Panta Astiazarán.
- Archivo de Gustavo Castagnello.
- Archivo de Lilián Castro.
- Archivo de Roberto Schettini.
- Archivo de Juan Ángel Urruzola.
- Archivo de Mario Marotta.
- Archivo de Álvaro Zinno.
- Archivo de Roberto Fernández Ibáñez.
- Archivo de Jorge Ameal
- Archivo de Julio López.
- Archivo de Marcelo Isarrualde.
- Archivo de Pablo Bielli.
- Archivo de Raúl Perera.
- Archivo de Isabel Mandello.
- Archivo de la familia Aguerre.
- Archivo de la Familia Añón.
- Archivo de la familia Pintos - Del Castillo (en Escuela Aquelarre).

Fuentes

Inéditas

- Actas, expedientes y cartas de la Comisión de Fiestas del Concejo de Administración de Montevideo (1923-1965) - Museo del Carnaval.
- Actas de la Junta Económico Administrativa (1915-1919) - AHM.
- Actas del Consejo Directivo Central, Montevideo (1961) - AGU.
- Actas de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay (1955-1981) - AFPU.
- Archivo Gráfico y documentos varios de la AFPU (1955-1981).
- Audiovisuales, folletos y guías editados por el Consejo Nacional Turismo y la Dirección Nacional de Turismo (1975-1983) - CIRD.
- Documentos varios del archivo de Mario Benabbi (1960-1990).
- Folletos y guías editados por la Comisión Nacional de Turismo y la Dirección Nacional de Turismo (1935-1970) - CIRD y Colección Horacio Arredondo en BFHCE .
- Folletos y guías editados por la Intendencia de Montevideo (1937-1940, 1950) - BIBNA.
- Notas e informes de la Comisión Nacional de Turismo (1941-1953) - Colección Horacio Arredondo en BFHCE .

Éditas

Prensa y publicaciones periódicas
[Excepto en aquellos casos en que se menciona otra ciudad, las publicaciones corresponden a Montevideo]

- Aquí (1983-1984).
- Boletín de la Asociación uruguaya de Agencias de Publicidad (1963).
- Boletín del ICUR (1951-1955).
- Boletín Foto Club Uruguayo (1967 - 1990).
- BP color (1965-1970).
- El Día (1930-1983).
- El Día Caza, pesca y camping (1978).
- El Día Familiar (1959-1978).
- El Día Huecograbado (1973-1978).
- El Diario (1932, 1933, 1943, 1956, 1965).
- El Mundo, Buenos Aires (1930).
- El País (1950-1985).
- El País de los domingos (1966-1976).
- Jaque (1983-1984).
- La Democracia (1982-1983).
- La Mañana (1935, 1952-1985).
- Los Principios, San José (1973).
- La Plaza (1979).
- Mundo Uruguayo (1919-1967).
- Opinar (1980-1984).
- Suplemento dominical del diario *El Día* (1932-1978).
- Suplemento La Mañana (1930-1932).
- Últimas Noticias (1981-1985).

Otras publicaciones periódicas

- Anales del Museo de Historia Natural (1929-1935).
- Boletín Municipal (1929-1937).

- Revista Arquitectura, Montevideo, Sociedad de Arquitectos del Uruguay (1914-2015).
- Revista de la Asociación de Hoteles y Restaurantes del Uruguay (1972).
- Revista de la Sociedad de Amigos de la Arqueología (1947).
- Revista del Foto Club Uruguayo (1953 - 1959).
- Revista Enfoques, Buenos Aires (1976).
- Revista Nuestra Tierra (1969).
- Revista Reflejos (1955-1983).
- Turismo en Uruguay (1935-1950).

Libros y folletos

- *¡Viva el Uruguay!*, Montevideo, Fábrica Uruguaya de Neumáticos Sociedad Anónima (textos: Fernando Assunção, fotos: Alfredo Testoni, 1975).
- Comando General del Ejército, Testimonio de una nación agredida, Montevideo, División Publicaciones y Ediciones de la Universidad de la República, 1978.
- Dirección Nacional de Información e Inteligencia. UJC. Escuela de Comunismo. Tomos I y II, Montevideo, Ministerio del Interior, [1981].
- Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP). Uruguay. 1973-1981. Paz y Futuro, Montevideo, Imprenta Rosgal, agosto de 1981.
- Estatutos de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay, Montevideo, 1954.
- Estatutos y reglamentos del Foto Club Uruguayo, Montevideo, 1940.
- Junta de Comandantes en Jefe. Las fuerzas armadas al pueblo oriental, Tomo 1 "La subversión", Montevideo, s.e., 1976.
- Junta de Comandantes en Jefe. Las fuerzas armadas al pueblo oriental, Tomo 2 "El proceso político", Montevideo, s.e., 1978.

Archivos, fondos y colecciones fotográficas

- Archivo audiovisual del Taller Aquelarre (1999-2002).
- Archivo Fotográfico de Mario Benabbi / Comisión Vecinal Pueblo Victoria (1960-1990).
- Fondo Privado El Popular (CdF).
- Fondo Privado Camaratres (CdF).
- Fondo Privado Rómulo Aguerre (Cdf).
- Fondo Histórico Municipal (Cdf).
- Colección Máximo Alé. (Cdf).
- Colecciones particulares de: Andrés Azpiroz, Inés Cash, Maya Chiz, Nora d'Oliveira, familia Escarza, Hella Frangella, familia de Odesa Lagazeta, Enrique Poittevin, familia Oholeguy Gilmet, Cristina Oholeguy, Guillermo Robles, Juan Antonio Varese, Clara von Sanden, Rüdiger von Sanden.

Catálogos

- *38 Salón Nacional de Artes Plásticas. 24 de agosto de 1974*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas, 1974.
- *39 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. 10 de setiembre de 1975. Año de la Orientalidad*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales, 1975.
- *40 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. 1976*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales, 1976.
- *41 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. 10 de octubre de 1977*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales, 1977.
- *45 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. 25 de agosto de 1981*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales, 1981.
- *46 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. 25 de agosto de 1982*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales, 1982.
- *47 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales, 1983.
- *48 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. 25 de agosto de 1984*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales, 1984.
- Álvaro Zinno. *Fotografías mínimas*, Montevideo, Centro Cultural de España, 2009.
- Catálogo de la muestra *Murosmagorías testonianas*, de Alfredo Testoni. Ediciones Instituto General Electric, Montevideo, 1965.
- Catálogo de la muestra *Siempre hay más. Fotos de Mario Marotta*, Montevideo, Centro de Exposiciones de la Intendencia Municipal de Montevideo, mayo de 1985.
- Catálogo del Salón Nacional de Fotografía, Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo, 19-25 de noviembre de 1979.
- Catálogo del *VI Salón Nacional de Fotografía del Foto Club Uruguayo*. Montevideo, noviembre de 1955.
- Foto Club Uruguayo, *Territorios visibles*. Foto Club Uruguayo, Montevideo, Foto Club Uruguayo, 2010.
- Foto Club Uruguayo, *Una forma de ver*. Fotografías, Montevideo, Foto Club Uruguayo, 2000.
- *Fotografía uruguaya 150 años después*. Subte Municipal, Montevideo. Abril 1990.
- Panta Astiazarán, *Como agua entre as mãos*, Río de Janeiro, 1980.
- Segundo Salón Internacional Fotográfico del Uruguay (Año 1932).
- *XLII Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. 24 de noviembre de 1978*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales, 1978.
- *XLIV Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. 15 de diciembre de 1980*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales, 1980.
- *XXX Salón Nacional de Artes Plásticas. Agosto-setiembre de 1966*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. Comisión Nacional de Bellas Artes, 1966.
- *XXXI Salón Nacional de Artes Plásticas. Agosto-setiembre de 1967*, Montevideo, Ministerio de Cultura. Comisión Nacional de Bellas Artes, 1967.
- *XXXII Salón Nacional de Artes Plásticas. Agosto-setiembre de 1968*, Montevideo, Ministerio de Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas, 1968.
- *XXXIII Salón Nacional de Artes Plásticas. Agosto-setiembre de 1969*, Montevideo, Ministerio de Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas, 1969.
- *XXXIV Salón Nacional de Artes Plásticas. Agosto-setiembre de 1970*, Montevideo, Ministerio de Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas, 1970.
- *XXXV Salón Nacional de Artes Plásticas. 1971*, Montevideo, Ministerio de Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas, 1971.
- *XXXVI Salón Nacional de Artes Plásticas.*

1972, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas, 1972.
- *XXXVII Salón Nacional de Artes Plásticas. 1973*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas, 1973.

Muestras fotográficas

- Diálogo oriental: *TRI-X: Introspectivo*, de Jorge Vidart. Sede del CdF. 6 de marzo al 2 de junio de 2018 (disponible en: www.cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/dialogo-oriental-tri-x-introspectivo-de-jorge-vidart-uy).
- *Fotografías de Dina Pintos de Del Castillo*. Sala del CdF. 11 de marzo al 6 de abril de 2005 (http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/fotografias-de-dina-pintos-de-del-castillo).
- *Los 80/Bandas y bandos*, de Marcelo Isarrualde. Fotogalería CdF Parque Rodó. 21 de diciembre de 2012 - 3 de marzo de 2013 (disponible en: http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/los-80-bandas-y-bandos).
- Muestra homenaje a Luis Alberto Toja, Sala del CdF. 8 de marzo al 10 de abril de 2013 (disponible en: http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/luis-alberto-toja-uy-muestra-homenaje).
- *Rómulo Aguerre: muestra homenaje*. Sala del CdF. 12 de marzo al 21 de abril de 2010 (disponible en. http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/romulo-aguerre-muestra-homenaje).
- *Sobre encargos y desapariciones: Una mirada a la fotografía contemporánea chilena*. Fotogalería CdF Parque Rodó. 26 de noviembre - 20 de diciembre de 2011 (disponible en: http://cdf.montevideo.gub.uy/content/sobre-encargos-y-desapariciones-una-mirada-la-fotografia-chilena-contemporanea-0).
- *Territorios visibles. 70 años del Foto Club Uruguayo*. Fotogalería CdF Parque Rodó. 16 de octubre - 12 de diciembre de 2010 (disponible en: http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/territorios-visibles-70-anos-del-foto-club-uruguayo).
- *Una historia en imágenes* (sobre Feria de Libros, Dibujos y Artesanías). Fotogalería CdF Parque Rodó. 29 de diciembre de 2014 - 22 de febrero de 2015 (disponible en: http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/una-historia-en-imagenes).

Entrevistas

- Andrés Fernández, realizada por Mauricio Bruno, Montevideo, 1 de setiembre de 2016.
- Aurelio González, realizada por Magdalena Broquetas, Mario Etchechury y Alexandra Nóvoa, Montevideo, 9 de octubre de 2007.
- Carlos Morales, realizada por Magdalena Broquetas e Isabel Wschebor, Montevideo el 22 de junio de 2005.
- Carlos Porro, Alexandra Nóvoa, Montevideo, 25 de noviembre de 2015.
- Claudio Invernizzi, realizada por Alexandra Nóvoa, Montevideo, 14 de abril de 2016.
- Diana Mines, realizada por Mauricio Bruno, Montevideo, 8 de julio de 2016.
- Enrique Pérez (hijo), realizada por Mauricio Bruno, Montevideo, 30 de junio de 2016.
- Francisco Vernaza, realizada por Mauricio Bruno, Montevideo, 26 de julio de 2016.
- Guillermo Robles, realizada por Alexandra Nóvoa, Montevideo, 8 de junio de 2016.
- Gustavo Caggiani, realizada por Mauricio Bruno, Montevideo, 27 de julio de 2016.
- Héctor Delucchi, realizada por Alexandra Nóvoa, Montevideo, 5 de agosto de 2016
- Héctor Borgunder, realizada por Isabel Wschebor y Magdalena Broquetas, Montevideo, 20 de julio de 2005.
- Héctor Devia, realizada por Magdalena Broquetas e Isabel Wschebor, Montevideo el 28 de junio de 2005.
- Héctor Mesa, realizada por Magdalena Broquetas, Montevideo, Montevideo, 23 de octubre de 2007.
- Jorge Caggiani, realizada por Lucía Mariño, Montevideo, 17 de abril de 2018.
- José Luis Sosa y Cyro Giambruno, realizada por Magdalena Broquetas e Isabel Wschebor, Montevideo, 27 de julio de 2005.
- José Luis Samandú, por Alexandra Nóvoa, Montevideo, 30 de mayo de 2015.
- Mario Navarro, por Alexandra Nóvoa, Montevideo, 27 de abril de 2018.
- Mirella Frangella, realizada por Alexandra Nóvoa, Montevideo, 27 de abril de 2017
- Miguel Olivencia, realizada por Alexandra Nóvoa, Montevideo, 27 de abril de 2016
- Niko Schvarz, realizada por Magdalena Broquetas, Mario Etchechury y Alexandra Nóvoa, Montevideo, setiembre de 2007.
- Panta Astiazarán, por Alexandra Nóvoa, Montevideo, 17 de abril de 2018.
- Raúl Perera, realizada por Mauricio Bruno, Diana Mines y Alexandra Nóvoa, Montevideo, el 12 de julio de 2016.
- Sergio Medina, realizada por Alexandra Nóvoa, Montevideo, 20 de diciembre de 2016.

Entrevistas éditas

- Centro de Fotografía, Diana Mines. Fotografía Contemporánea Uruguaya, entrevista de Magdalena Broquetas, Montevideo, CdF Ediciones, 2016.
- Centro de Fotografía, Roberto Schettini. Fotografía Contemporánea Uruguaya, Entrevista de Magdalena Broquetas, Montevideo, CdF Ediciones, 2016.
- Centro de Fotografía, Héctor Borgunder. Fotografía Contemporánea Uruguaya, entrevista de Alexandra Nóvoa, Montevideo, CdF Ediciones, 2017.
- Centro de Fotografía, Jorge Ameal. Fotografía Contemporánea Uruguaya, entrevista de Alexandra Nóvoa, Montevideo.

Índice de imágenes

1. Uruguay para propios y extraños. Fotografía, propaganda e identidad nacional (1929-1972)

Imagen 1
Azotea del Palacio Díaz, Montevideo. Mayo de 1935. En: Suplemento dominical del diario *El Día*. Montevideo, 14 de mayo de 1935, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 2
"Se inauguró la Rambla Sur". En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 9 de enero de 1936, pp. 8-9. Reproducción fotomecánica.

Imagen 3
Público en la platea de la Tribuna Olímpica, durante el partido entre Uruguay y Perú por la Copa Mundial de Fútbol, el día de la inauguración del Estadio Centenario. 18 de julio de 1930. (Foto: 0086FMHD. CDF.IMO.UY - Autor: S.d./IMO - Gelatina y plata sobre vidrio).

Imagen 4
Vista aérea de la Ciudad Vieja de Montevideo. Año 1936. (Foto: 0311FMHE.CDF.IMO.UY - Autor: S.d./IMO - Gelatina y plata sobre vidrio).

Imagen 5
Vista aérea del balneario Carrasco. Década de 1930. En: Intendencia Municipal de Montevideo, *Turismo. 1938-1939*, Montevideo, Oficina M. de Propaganda e Informaciones, [Año 1938] p. 28. Reproducción fotomecánica.

Imagen 6
Construcción del muro de contención de la Rambla Sur. Años 1923-1926. (Foto: 18607FMHGE.CDF. IMO.UY - Autor: S.d./IMO - Gelatina y plata sobre vidrio).

Imagen 7
"Vistas aéreas de Montevideo". En: Suplemento dominical del diario *El Día*, Montevideo, 2 de junio de 1935, pp. 8-9. Reproducción fotomecánica.

Imagen 8
"La ciudad se transforma". En: Suplemento dominical del diario *El Día*. Montevideo, 17 de junio de 1934, pp.4-5. Reproducción fotomecánica.

Imagen 9
"Montevideo de antes y de ahora". En: Suplemento dominical del diario *El Día*. Montevideo, 7 de junio de 1936, pp. 8-9. Reproducción fotomecánica.

Imagen 10
Monumento homenaje a José Gervasio Artigas, iluminado y decorado especialmente en el marco de los festejos por el centenario de la Constitución de 1830. Plaza Independencia. Julio de 1930. (Foto: 0168FMHD.CDF.IMO.UY - Autor: S.d./IMO - Gelatina y plata sobre vidrio).

Imagen 11
Portada de la revista *Turismo en Uruguay*, año I, n° 2, Montevideo, noviembre de 1935, pp. 21-22. Reproducción fotomecánica.

Imagen 12
"El turismo y las playas". En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 5 de diciembre de 1940, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 13
Reencuadre de "Las doradas arenas que anima el gozo del vivir de los turistas". En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 7 de febrero de 1946, p. 32. Reproducción fotomecánica.

Imagen 14
Sin datos. En: *Turismo en Uruguay*, año XI n° 46. Montevideo [año 1945], portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 15
"La juventud del Uruguauy en el camino de la perfección física". *Turismo en Uruguay*, año I, n° 2, Montevideo, noviembre de 1935, pp. 21-22. Reproducción fotomecánica.

Imagen 16
Sin datos. En: Revista *Turismo en Uruguay*, año XI, n° 48. Montevideo [año 1945], pp. 2-3. Reproducción fotomecánica.

Imagen 17
Playa Pocitos, Montevideo. Año 1955 (aprox.). En: *Uruguay*. Comisión Nacional de Turismo. Año 1955 (aprox). En: Colección de Folletos 1963-1964. Archivo del Centro de Información y Recursos Documentales. Ministerio de Turismo. Reproducción fotomecánica.

Imagen 18
Hospital de Clínicas y Clínica móvil. Año 1955 (aprox.). En: *Uruguay*. Comisión Nacional de Turismo. Año 1955 (aprox). En: Colección de Folletos 1963-1964. Archivo del Centro de Información y Recursos Documentales. Ministerio de Turismo. Reproducción fotomecánica.

Imagen 19
"Minikini o bikini". En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 26 de agosto de 1964, p. 18. Reproducción fotomecánica.

Imagen 20
Publicidad de camisas Modelo. En: *El País*, Montevideo, 2 de abril de 1967, p. 3. Reproducción fotomecánica.

Imagen 21
Publicidad de la empresa Onda. En: *Revista de la Asociación de Hoteles y Restaurantes del Uruguay*. Edición especial por el 50º aniversario de la institución. Montevideo, año 1972, p. 2. Reproducción fotomecánica.

2. La fotografía en el terreno del arte. Amateurismo y modernidad (1930-1967)

Imagen 1
Composición Nº1 de Rómulo Aguerre y *Espacio dinámico* de Luis Camnitzer. Catálogo del VI Salón Nacional de Fotografía del Foto Club Uruguayo. Montevideo, noviembre de 1955. Reproducción fotomecánica.

Imagen 2
Obelisco de Montevideo. En: Augusto Turenne, "Ángulos de visión", *Revista Hogar y decoración,* nº 5, Montevideo, julio de 1940. Reproducción fotomecánica.

Imagen 3
Conferencia de Augusto Turenne durante un encuentro de aficionados en la Casa Eduardo Bruzzone. Montevideo, 7 de agosto de 1935. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del Foto Club Uruguayo. Papel de revelado.

Imagen 4
Fruta madura. En: "Contenido y dirección del VI Salón Internacional de fotografía artística", *Minas*, agosto de 1943. Reproducción fotomecánica de fotografía de Augusto Turenne.

Imagen 5
Afiche del Salón Cien Fotografías. Noviembre de 1937. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del Foto Club Uruguayo.

Imagen 6
Salón Cien Fotografías. Ateneo de Montevideo. Noviembre de 1937. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del Foto Club Uruguayo. Papel de revelado.

Imagen 7
Integrantes del Grupo Fotográfico del Ateneo en el Salón Cien Fotografías. *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 25 de noviembre de 1937. Reproducción fotomecánica.

Imagen 8
El Plata, Montevideo, 20 de noviembre de 1937. Reproducción fotomecánica de fotografía de Adolfo Armellino.

Imagen 9
Primer Salón Sudamericano de Fotografía Artística y Segundo Salón Cien Fotografías. Salas de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Año 1939. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del Foto Club Uruguayo. Papel de revelado.

Imagen 10
"Nómina y direcciones de asociados al Foto Club Uruguayo" (pág. 1/4). Año 1940. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del Foto Club Uruguayo.

Imagen 11
Miembros de la Comisión Directiva y socios del Foto Club Uruguayo. Arriba, de izquierda a derecha: Enrique Stagnaro, Salgado, Luis San Román, Héctor González Soubes, Juan José Gebelin. Abajo: Clarence Horton, Alfredo Pernin (hijo), Augusto Turenne, Abelardo Dutra Miranda. Montevideo. 12 de agosto de 1941. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del Foto Club Uruguayo. Papel de revelado.

Imagen 12
Estatutos y reglamentos del Foto Club Uruguayo (portada), Montevideo. Año 1940. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del Foto Club Uruguayo.

Imagen 13
"El Foto Club Uruguayo se propone agrupar a todos los aficionados. Reportaje al Presidente del Foto Club Uruguayo", *El Diario*, Montevideo, 17 de junio de 1952. Reproducción fotomecánica. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del Foto Club Uruguayo.

Imagen 14
Portera serrana. Década de 1960. Autor: Héctor González Soubes. Archivo del Foto Club Uruguayo. Papel de revelado.

Imagen 15
Exposición del Foto Club Uruguayo en Santa Lucía, Canelones. Año 1940. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del Foto Club Uruguayo. Papel de revelado.

Imagen 16
Portada de catálogo de exposición de fotografías de Roberto Velasco Lombardini. Año 1944. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del Foto Club Uruguayo.

Imagen 17
D'Alvora, Gari, Alfredo Pernin (hijo), Wigdorsky y Enrique Stagnaro. Excursión de fotoclubistas a Santa Lucía, Canelones. Autor: Héctor González Soubes. Octubre de 1947. Archivo del Foto Club Uruguayo. Papel de revelado.

Imagen 18
Fotoclubista Héctor Rossini en audición 'La fotografía en el Uruguay', Canal 5. Década de 1960. Archivo del Foto Club Uruguayo. Papel de revelado.

Imagen 19
Salón del Foto Club Uruguayo. Subte Municipal. Año 1945. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del Foto Club Uruguayo. Papel de revelado.

Imagen 20
Demostración de bromóleo. 6 de mayo de 1944. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del Foto Club Uruguayo. Reproducción fotomecánica de fotografía de Héctor González Soubes.

Imagen 21
Luis Batlle Berres. Años 1947-1951. (Foto 67FPNY.CDF.IMO. UY - Autor Nicolás Yarovoff - Donación Vera Yarovoff - Papel de revelado).

Imagen 22
Demostración de toma de retratos. Año 1941. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del Foto Club Uruguayo. Papel de revelado.

Imagen 23
Dictado de un curso del Foto Club Uruguayo, por Alfredo Pernin. 5 de junio de 1952. Archivo del Foto Club Uruguayo. Papel de revelado.

Imagen 24
Portada del primer número de la *Revista del Foto Club Uruguayo*. Año I, nº 1, Montevideo, mayo de 1953. Reproducción fotomecánica de fotografía de Enrique Stagnaro.

Imagen 25
Portada de la *Revista del Foto Club Uruguayo*. Montevideo, enero de 1956. Reproducción fotomecánica de fotografía de Bernabé Rodino.

Imagen 26
Portada de la *Revista del Foto Club Uruguayo*. Montevideo, agosto de 1957. Reproducción fotomecánica de fotografía de Rómulo Aguerre.

Imagen 27
Silueta, de Edgar Chelle. *Revista del Foto Club Uruguayo*. Montevideo, diciembre de 1955, p. 280. Reproducción fotomecánica.

Imagen 28
Retrato del escritor C. Vitureira. Autor: Alfredo Testoni. *Revista del Foto Club Uruguayo*. Montevideo, noviembre de 1953, p.2 7. Reproducción fotomecánica.

Imagen 29
¿Amigo o enemigo? Autor: Bernabé Rodino. Catálogo del *VI Salón Nacional de Fotografía del Foto Club Uruguayo*. Montevideo, noviembre de 1955. Reproducción fotomecánica.

Imagen 30
En el grabado... Autor: Norberto Barbot. *Revista del Foto Club Uruguayo*. Montevideo, marzo de 1958, p. 83. Reproducción fotomecánica.

Imagen 31
Composición de Rómulo Aguerre y *Formas* de Alfredo Testoni. *Revista del Foto Club Uruguayo*. Montevideo, junio de 1957, pp. 260-261. Reproducción fotomecánica.

Imagen 32
Construcción abstracta. Año 1954. (Foto 0038FPRA.CDF.IMO.UY - Autor Rómulo Aguerre - Donación Vera Martha y Graciela Aguerre - Papel de revelado).

Imagen 33
Muro vikingo. Año 1959. Autor: Alfredo Testoni. Acervo del Museo Nacional de Artes Visuales. Papel de revelado.

Imagen 34
El Graf Spee en llamas. Año 1939. Autor: Alfredo Testoni. Expuesta en "Territorios visibles. 70 años del Foto Club Uruguayo". Fotogalería del Parque Rodó, CdF, Montevideo, octubre - diciembre de 2010. Copia solarizada.

Imagen 35
Rómulo Aguerre en su estudio y galería de arte en la calle Colonia 1464. Año 1965 (aprox). Archivo del Centro de Fotografía. Papel de revelado.

Imagen 36
Composición. Año 1955. Autor: Rómulo Aguerre. Archivo de la familia Aguerre. Papel de revelado.

Imagen 37
Jeanne Mandello. 1942-1943. Archivo de Isabel Mandello. Papel de revelado.

Imagen 38
Sin título. Año 1943. Autora: Jeanne Mandello. Archivo de Isabel Mandello. Papel de revelado.

Imagen 39
Desnudo. 1946-1947. Autores: Jeanne Mandello y Arno Grunebaum. Archivo de Isabel Mandello. Papel de revelado.

Imagen 40
Sin título (obreros durante la construcción de la Facultad de Arquitectura). Año 1945 (aprox.). Autora: Jeanne Mandello. Archivo de Isabel Mandello. Gelatina y plata sobre plástico.

Imagen 41
Costa Azul, de Alfredo Testoni. Catálogo del XXXV Salón Nacional de Artes Plásticas, Montevideo. Año 1971. Reproducción fotomecánica.

3. Entre la información y el entretenimiento. Fotografía y medios de comunicación en la sociedad de masas (1930-1966)

Imagen 1
Visita a Montevideo del presidente de los Estados Unidos de América, Dwight Eisenhower. Avenida 18 de Julio. Marzo de 1960. En: Suplemento dominical del diario *El Día*. Montevideo, 12 de marzo de 1960, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 2
Fotógrafos de prensa durante la visita a Montevideo del presidente de los Estados Unidos de América, Dwight Eisenhower. Marzo de 1960. En: Suplemento dominical del diario *El Día*. Montevideo, 17 de abril de 1960, p. 7. Reproducción fotomecánica.

Imagen 3
S.d. En: Suplemento dominical del diario *El Día*. Montevideo, 25 de diciembre de 1932, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 4
Murga durante el desfile inaugural del Carnaval. 4-5 de marzo de 1935. En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 7 de marzo de 1935, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 5
Sección deportiva de *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 17 de marzo de 1932, pp. 28-29. Reproducción fotomecánica.

Imagen 6
Sección deportiva de *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 26 de enero de 1933, pp. 28-29. Reproducción fotomecánica.

Imagen 7
Proceso de impresión de *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 31 de enero de 1935, pp. 20-21. Reproducción fotomecánica.

Imagen 8
El Diario. Montevideo, 2 de febrero de 1932, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 9
El Diario. Montevideo, 2 de octubre de 1943, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 10
El Diario. Montevideo, 2 de febrero de 1956, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 11
Partido disputado entre el Club Atlético Peñarol y el Club Nacional de Fútbol. Estadio Centenario. 6 de octubre de 1963. En: *El País*. Montevideo, 7 de octubre de 1963, p. 34. Reproducción fotomecánica.

Imagen 12
Aviso publicitario de la cámara Speed Graphic. En: *Revista del Foto Club Uruguayo.* Mayo de 1953. Reproducción fotomecánica.

Imagen 13
Aviso publicitario de la cámara Rollei Flex. En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 5 de mayo de 1939, p. 105. Reproducción fotomecánica.

Imagen 14
Aviso publicitario de la cámara Leica. En: *Revista del Foto Club Uruguayo*. Noviembre de 1953. Reproducción fotomecánica.

Imagen 15
Fernando Juan. Marzo de 1932. En: *El Diario*. Montevideo, 30 de marzo de 1932, contratapa. Reproducción fotomecánica.

Imagen 16
Reportaje sobre el asesinato de Luis Pardeiro. Febrero de 1932 En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 3 de marzo de 1932, pp. 20-21. Reproducción fotomecánica.

Imagen 17
Crónica sobre el asesinato de Alberto de Alzaga. Agosto de 1933. En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 17 de agosto de 1933, pp. 38-39. Reproducción fotomecánica.

Imagen 18
Reportaje sobre el incendio en *Casa Roballo*. Febrero de 1932. En: *El Diario*. Montevideo, 29 de febrero de 1932, contratapa. Reproducción fotomecánica.

Imagen 19
Reportaje sobre el asesinato de Eugenia Muller Barne. Febrero de 1932. En: *El Diario*. Montevideo, 1 de marzo de 1932, contratapa. Reproducción fotomecánica.

Imagen 20
Crónica sobre los asesinatos cometidos por Ramírez Luna García. Julio de 1961. En: *El País*. Montevideo, 11 de julio de 1961, p. 6. Reproducción fotomecánica.

Imagen 21
"Usinas de detectivas". En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 6 de noviembre de 1941, p. 16. Reproducción fotomecánica.

Imagen 22
Crónica sobre la producción de la fotorradionovela *El crimen del escarabajo*. En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 9 de setiembre de 1937, p. 68. Reproducción fotomecánica.

Imagen 23
El Diario. Montevideo, 1 de julio de 1933, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 24
Reportaje sobre los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial. En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 23 de noviembre de 1944, pp. 6-7. Reproducción fotomecánica.

Imagen 25
"Cómo nacen los niños en la URSS". En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 30 de abril de 1936, pp. 20-21. Reproducción fotomecánica.

Imagen 26
"La mujer etíope no conoce el amor". En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 23 de abril de 1936, pp. 20-21. Reproducción fotomecánica.

Imagen 27
El País. Montevideo, 22 mayo de 1952, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 28
Abdel Nasser y David Ben Gurión. En: *El País*. Montevideo, 12 de marzo de 1956, p. 2. Reproducción fotomecánica.

Imagen 29
"Una mujer distinta". En: *Los Principios*. San José, 29 de diciembre de 1973, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 30
Publicidad de avena Puritas. En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 23 de noviembre de 1944, p. 2. Reproducción fotomecánica.

Imagen 31
Reportaje sobre el cumpleaños de quince de Ana Beltrán Storace. En: *El País*. Montevideo, 23 de junio de 1959, p. 3. Reproducción fotomecánica.

Imagen 32
Mundo Uruguayo, Montevideo, 26 de noviembre de 1942, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 33
"Angélica Martínez, la miliciana que tomó parte en el asalto del cuartel de la montaña". En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 1º de octubre de 1936, pp. 20-21. Reproducción fotomecánica.

Imagen 34
"La mujer moderna". En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 19 de enero de 1933, pp. 42-43. Reproducción fotomecánica.

Imagen 35
Reencuadre de "Entre Andes y el gaucho pasean su aburrimiento los trasnochadores montevideanos". En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 22 de mayo de 1947, p. 5. Reproducción fotomecánica.

Imagen 36
"Incendio en la cinematográfica Glucksmann". En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 16 de diciembre de 1954, p. 22. Reproducción fotomecánica.

Imagen 37
Publicidad de la marca de televisores ORT. En: *El País*. Montevideo, 18 de noviembre de 1961, p. 7. Reproducción fotomecánica.

Imagen 38
"¿Qué es la televisión?". En: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 15 de mayo de 1952, pp. 22-23. Reproducción fotomecánica.

4. Capturar el conocimiento. Usos científicos de la fotografía y el cine en Uruguay (1945-1973)

Imagen 1
Diplópodo (conocido como "milpiés"). Años 1957- 1961 (aprox.). Plácido Añón, 18 x 24 cm, Archivo General de la Universidad, Fondo Privado Plácido Añón. Gelatina y plata sobre papel.

Imágenes 2 y 3
En torno a un ratón, Montevideo, ICUR. Año 1955, Película cinematográfica en 16 mm. Roberto Gardiol (director) y Rodolfo Tálice (asesor científico). Archivo General de la Universidad de la República, Subfondo Institucional ICUR. Gelatina y plata en soporte de acetato de celulosa.

Imagen 4
Cámara fotográfica utilizada por el Museo Nacional de Historia Natural desde la década de 1920 (aprox.).

Imágenes 5, 6 y 7
Garibaldi J. Devincenzi, "Aves del Uruguay" en *Anales del Museo de Historia Natural*, Montevideo, Serie 2, Tomo 3, 1929-1932, pp. 1-42, Museo Nacional de Historia Natural. Reproducción fotomecánica.

Imagen 8
Garibaldi J. Devincenzi, "Mamíferos del Uruguay" en *Anales del Museo de Historia Natural*, Montevideo, Serie 2, Tomo IV, 1932-1939, p. 96, Museo de Historia Natural. Reproducción fotomecánica.

Imágenes 9, 10 y 11
Karl Walther, "La estructura geológica de los alrededores de Montevideo", en *Anales del Museo de Historia Natural*, Montevideo, Serie 2, Tomo IV. Año 1935, pp. 3-17, Museo Nacional de Historia Natural. Reproducción fotomecánica.

Imagen 12
Juan Schroeder, "La composición química, mineralógica y valor técnico-industrial de las conchas depositadas en algunos puntos de la costa uruguaya del Río de la Plata", en *Anales del Museo de Historia Natural*, Montevideo, Serie 2, Tomo IV. Año 1935, pp. 3-10, Museo Nacional de Historia Natural. Reproducción fotomecánica.

Imagen 13, 14 y 15
Eclipse solar de 1938, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública. Año 1938. Película 35 mm, fotograma. Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra con depósito en Cinemateca Uruguaya. Gelatina y plata en soporte de nitrato de celulosa.

Imagen 16
Portada de la *Revista del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República*. Montevideo, ICUR, abril-octubre de 1952, nº6.

Imagen 17
Serie de autorretratos. Azotea del domicilio particular de Plácido Añón. Calle San Lucar nº 1542. Primera mitad de la década de 1950 (aprox.). Plácido Añón. 18 x 24 cm. Archivo General de la Universidad de la República, Archivo Privado Plácido Añón. Gelatina y plata sobre papel.

Imagen 18
Hembra de echoma al momento de la eclosión de sus larvas. Fotografía fija de la película *Aspectos de la biología del Echoma Flava L*. Año 1962. ICUR. Plácido Añón [dirección cinematográfica] y Alejandro Spiritoso [asesor científico]. (La película fue terminada de editar luego del fallecimiento de Añón). Archivo General de la Universidad de la República. Fotografía: Archivo Privado Plácido Añón, película: Subfondo Institucional ICUR.

Imagen 19
Orthoptera Caelífera. Años 1957-1961 (aprox.). Plácido Añón. 18 x 24 cm. Archivo General de la Universidad de la República, Archivo Privado Plácido Añón. Gelatina y plata sobre papel.

Imagen 20
Comportamiento sexual y reproducción del Bothriurus Bonaerensis, Montevideo, ICUR. Año 1959. Película 16 mm, fotograma, Plácido Añón (director) y Lucrecia Covello de Zolessi (asesora científica). Archivo General de la Universidad, Subfondo Institucional ICUR. Gelatina y plata en soporte de acetato de celulosa.

Imagen 21
Serie de fotografías de experimentación en color realizadas mediante diapositivas. Inicios de la década de 1950 (aprox.). 35 mm. Archivo General de la Universidad, Archivo Privado Plácido Añón. Gelatina y colorantes sobre plástico.

Imagen 22
Serie de fotografías a Esteban Otero*. Azotea del domicilio particular de Plácido Añón. Calle San Lucar nº 1542. Primera mitad de la década de 1950 (aprox.). Plácido Añón. 18 x 24 cm. Archivo General de la Universidad, Archivo Privado Plácido Añón. Gelatina y plata sobre papel.
*Esteban Otero (1936): profesor de literatura, poeta y crítico cinematográfico. Siendo primo de Plácido Añón, lo acompañó en sus trabajos fotográficos de corte experimental y artístico.

Imagen 23
Ingeniero Óscar Maggiolo e Isaura Posada. Montevideo. S.f. Sin datos de autor. Archivo General de la Universidad de la República, SubFondo Archivos Privados Óscar Maggiolo (donación Diana Maggiolo). Gelatina y plata sobre papel coloreada.

Imagen 24
Serie de fotografías a Esteban Otero*. Azotea del domicilio particular de Plácido Añón. Calle San Lucar nº 1542. Primera mitad de la década de 1950 (aprox.). Plácido Añón. 18 x 24 cm. Archivo General de la Universidad, Archivo Privado Plácido Añón. Gelatina y plata sobre papel.
*Esteban Otero (1936): profesor de literatura, poeta y crítico cinematográfico. Siendo primo de Plácido Añón, lo acompañó en sus trabajos fotográficos de corte experimental y artístico.

Imagen 25
Mulita, Dasypus Septemcinctus. Montevideo. Año 1957. Película 35 mm, fotograma, Eugenio Hintz (director) y Rodolfo Tálice (asesor científico). Archivo General de la Universidad, Subfondo institucional ICUR. Gelatina y plata en soporte de acetato de celulosa.

Imagen 26
Flora de una laguna boliviana, Montevideo, ICUR, Museo Nacional de Historia Natural. Año 1956, película 35 mm, fotograma, Roberto Gardiol [director cinematográfico] y Diego Legrand y Atilio Lombardo [asesores científicos]. Archivo General de la Universidad, Subfondo institucional ICUR. Gelatina y colorantes en soporte de acetato de celulosa.

Imagen 27
Yacimiento fosilífero del Uruguay edevónico, Montevideo, ICUR. Año 1963, película 35 mm, fotograma, Mario Handler (director) y Rodolfo Méndez Alzola (asesor científico). Archivo General de la Universidad, Subfondo institucional ICUR. Gelatina y plata sobre plástico.

Imagen 28
Juegos y rondas infantiles del Uruguay, Montevideo, ICUR. Año 1966, Mario Handler y Eugenio Hintz (cineastas), Lauro Ayestarán (asesor científico). Gelatina y plata sobre plástico.

Imagen 29
Cañeros, Montevideo, ICUR. Año 1965, Mario Handler (director). Archivo General de la Universidad. Gelatina y plata sobre plástico.

Imagen 30
Renzo Pi Hugarte, "El Uruguay de los indígenas" en: *Revista Nuestra Tierra*, Montevideo, Nuestra Tierra, 1969, nº 1.

Imagen 31
Renzo Pi Hugarte, "El Uruguay de los indígenas" en: *Revista Nuestra Tierra*, Montevideo, Nuestra Tierra, 1969, nº1.

5. Fotografía y vida familiar en el siglo XX (1930-1990)

Imagen 1
José Luis, Javier, Cristina y Magdalena Oholeguy. Departamento de Flores. Año 1954. Archivo particular de Cristina Oholeguy. Gelatina y plata sobre papel.

Imagen 2
"Una maravilla de perfección y comodidad. Cámara fotográfica Leica", en: *Suplemento La Mañana*, Montevideo, 18 de mayo de 1930, p. 2.

Imagen 3
Estudio de Rómulo Aguerre. Montevideo. Año 1941. Fondo Privado Rómulo Aguerre, Centro de Fotografía de Montevideo. Gelatina y plata sobre papel.

Imagen 4
María Botaqui. Montevideo. Año 1959 (aprox.). Archivo particular de María Botaqui. Foto Silva (Montevideo). Gelatina y plata sobre papel, coloreada.

Imagen 5
"Enlaces de la semana", en: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 26 de enero de 1939, p. 68. Reproducción fotomecánica de retratos tomados por fotógrafos de Foto Faig.

Imagen 6
Alma dos Santos. Florida. Año 1942. Archivo particular de Maya Chiz dos Santos. Foto Rex (Florida). Gelatina y plata sobre papel, coloreada.

Imágenes 7 y 8
Serie de tarjetas de visita reproducidas por la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay. Sin fecha. Archivo de la AFPU. 35 mm. Gelatina y plata sobre rollo de acetato de celulosa.

Imagen 9
"Estampas ciudadanas: Ayer y hoy de Montevideo. Fotógrafos ambulantes de la Plaza Intependencia", en: Suplemento dominical de *El Día*, 15 de abril de 1979, portada. Reproducción fotomecánica de una fotografía de Caruso.

Imagen 10
Cámara minutera que perteneció al fotógrafo ambulante Máximo Ale. Centro de Fotografía de Montevideo.

Imagen 11
"Una densa neblina patinó de gris la ciudad", en: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 11 de julio de 1935, p. 5. Reproducción fotomecánica.

Imagen 12
"Estampas ciudadanas: Ayer y hoy de Montevideo. Fotógrafos ambulantes de la Plaza Intependencia, Máximo Ale", en: Suplemento dominical de *El Día*, 15 de abril de 1979, p. 3. Reproducción fotomecánica de una fotografía de Caruso.

Imagen 13
Sin datos. Montevideo. 28 de mayo de 1972. Archivo de Mario Benabbi. Negativo de 35 mm. Fotografía de Mario Benabbi. Gelatina y plata sobre rollo de acetato de celulosa.

Imagen 14
Casamiento familia Albano. Montevideo. 22 de noviembre de 1962. Archivo de Mario Benabbi. Plata y gelatina sobre acetato de celulosa, negativo de 35 mm. Fotografía de Mario Benabbi.

Imagen 15
Navidad en la casa de la familia Chiache. Montevideo. Diciembre de 1977. Archivo de Mario Benabbi. Negativo de 35 mm. Fotografía de Mario Benabbi. Gelatina y plata sobre rollo de acetato de celulosa.

Imagen 16
Fotografía promocional de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay. 1954-1960 (aprox.). Archivo de la AFPU. Gelatina y plata sobre papel.

Imagen 17
Cena de camaradería de los socios de AFPU. Montevideo. Año 1955. Archivo de la AFPU. Gelatina y plata sobre papel.

Imagen 18
Premios de la tómbola conmemorativa del Día del Fotógrafo Profesional. Montevideo. Setiembre de 1969. Archivo de la AFPU. Gelatina y plata sobre papel.

Imagen 19
Kodak, en: *Revista Alfar*, Montevideo, octubre de 1930, p. 5.

Imagen 20
Heider y Fornio, "Documente el presente de su vida, que será mañana su pasado evocador", en: Suplemento dominical de *El Día*, Montevideo, 15 de febrero de 1942, p. 4.

Imagen 21
Álbum familiar sin datos. Parque Santa Teresa, Rocha. Década de 1950 (aprox.). Archivo particular de Andrés Azpiroz. Gelatina y plata sobre papel en álbum comercial de cartón impreso y calado.

Imagen 22
Ciengramos y Violeta (fragmento), en: *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 18 de noviembre de 1943, p. 78. Tira de humor impresa de Geoffrey Edward Foladori (Fola).

Imagen 23
Graciela Guglielmone y Sergio d'Oliveira. Salto. Año 1955 (aprox.). Archivo particular de Nora d'Oliveira. Gelatina y plata sobre papel.

Imagen 24
Cristina, Ana y Javier von Sanden. Barra de Valizas, Rocha. Año 1985. Archivo particular de Rüdiger von Sanden. Fotografía cromogénica sobre papel.

Imagen 25
Álbum familiar sin datos. Maldonado. Década de 1950. Archivo particular de Clara von Sanden. Álbum de gran formato conteniendo fotografías en plata y gelatina sobre papel, montadas mediante esquineros y adhesivos a hojas de cartón.

Imagen 26
Local de la Casa Pablo Ferrando en el Paso Molino. Montevideo. Noviembre de 1966. Archivo de Mario Benabbi. Negativo de 35mm. Fotografía de Mario Benabbi. Gelatina y plata sobre rollo de acetato de celulosa.

Imagen 27
Mario Chiz, Alma dos Santos, Tamara Chiz. Montevideo. Año 1964. Archivo particular de Maya Chiz. Diapositiva cromogénica sobre acetato de celulosa.

Imagen 28
Gladys dos Santos, Manuel Moreno, Tamara Chiz, Maya Chiz, Marisa [...], Evaristo [...] y otras personas sin dato. Arroyo Grande (actual Ismael Cortinas), Flores. Enero de 1976. Archivo particular de Maya Chiz. Fotografía cromogénica sobre papel.

Imagen 29
Visor portatil de fotografía. Década de 1960. Archivo particular de María Botaqui.

Imagen 30
Graciela García y Liliana Brea. Termas del Arapey, Salto. 1977-1978 (aprox.). Archivo particular de Cristina Oholeguy. Fotografía cromogénica sobre papel.

Imagen 31
Ruben Peña. Montevideo. Enero de 1980. Archivo particular de María Botaqui. Fotografía cromogénica sobre papel.

6. La fotografía periodística en tiempos de movilización social, autoritarismo y dictadura (1959-1985)

Imagen 1
Portada de *El País*. 10 de agosto de 1968.

Imagen 2
Cuadernos de *Mundo Uruguayo*. Serie: conozcamos lo nuestro, primera parte. 31 de marzo de 1965.

Imagen 3
Portada de *BP Color*. 1 setiembre de 1966.

Imagen 4
Mundo Uruguayo, 19 de setiembre de 1962.

Imagen 5
Mundo Uruguayo. 30 de enero de 1963.

Imagen 6
Publicidad de la Escuela Fotográfica Sudamericana. Suplemento dominical de *El Día*. 8 de marzo de 1964.

Imagen 7
Sección "Fotografía por JAC", *La Mañana*. 8 de julio de 1960.

Imagen 8
Portada de *El Diario*. 6 de noviembre de 1965.

Imagen 9
Mundo Uruguayo. 21 de abril de 1960.

Imagen 10
Mundo Uruguayo. 16 de junio de 1965.

Imagen 11
El País. 3 de abril de 1965.

Imagen 12
Cumbre de Jefes de Estado y de Gobierno de la OEA, realizada en Punta del Este entre el 12 y el 14 de abril de 1967. *Mundo Uruguayo*. 19 de abril de 1967.

Imágenes 13 y 14
Habitantes de un asentamiento ubicado en Aparicio Saravia y Trápani, fotografiados en el marco de una entrevista del diario *El Popular* en el mes de julio 1964. Fotogramas 0323-39_06-01FPEP.CDF.IMO.UY - Autor: fotográfos de *El Popular* y 0323-39_06-39 FPEP.CDF.IMO.UY - Autor: fotográfos de *El Popular*.

Imagen 15
Mundo Uruguayo. 1 de diciembre de 1960.

Imagen 16
El País. 23 de enero de 1964.

Imagen 17
El Popular. 6 de julio de 1964.

Imagen 18
El Día dominical. 12 de marzo de 1960.

Imagen 19
Mundo Uruguayo. 19 de setiembre de 1962.

Imagen 20
La Mañana. 1 de julio de 1964.

Imagen 21
Mundo Uruguayo. 8 de noviembre de 1961.

Imagen 22
El País. 20 de junio de 1959.

Imagen 23
Mundo Uruguayo. 19 de agosto de 1964.

Imagen 24
Manifestación de obreros textiles por la Ciudad Vieja. Abril de 1965. Foto: 0174-35_41-38FPEP.CDF.IMO.UY - Autor: fotográfos de *El Popular*.

Imagen 25
Portada de *El Popular*. 18 de setiembre de 1964.

Imagen 26
Manifestación por la Avenida 18 de Julio, convocada por la Comisión Juvenil de la Central de Trabajadores del Uruguay (CTU), exigiendo el retiro de las tropas estadounidenses de la Península de Indochina. 30 de marzo de 1965. Foto: 0166-44_02-01FPEP.CDF.IMO.UY - Autor: fotográfos de *El Popular*.

Imagen 27
Escollera Sarandí, durante la llegada a Montevideo de los barcos de guerra estadounidenses 'Norfolk' y 'John Wilis'. Setiembre de 1964. Foto: 0322-40_02-02FPEP.CDF.IMO.UY - Autor: fotográfos de *El Popular*.

Imagen 28
"Nuestro 'Welcome'", *El Popular*. 12 de setiembre de 1964.

Imagen 29
Portada de *BP Color*. 12 de mayo de 1968.

Imagen 30
El País. 15 de mayo de 1968.

Imagen 31
El País. 13 de junio de 1968.

Imagen 32
BP Color. 15 de agosto de 1970.

Imagen 33
"Espectaculares procedimientos y extremas medidas de vigilancia", *BP Color*. 10 de agosto de 1970.

Imagen 34
BP Color. 11 de agosto de 1970.

Imagen 35
"Repudio mundial por el bárbaro asesinato", *El País*. 11 de agosto de 1970.

Imagen 36
Portada de *La Mañana*. 5 de julio de 1972.

Imagen 37
El País. 23 de julio de 1972.

Imagen 38
"Los trabajadores exponen sus reclamos", *El Popular*. 29 de junio de 1973.

Imagen 39
Ocupación de fábrica durante la huelga general decretada por la Convención Nacional de Trabajadores en respuesta al golpe de Estado. 27 de junio - 9 de julio de 1973". Foto: 024AGON - Aurelio González / *El Popular.*

Imagen 40
Ocupación de fábrica durante la huelga general decretada por la Convención Nacional de Trabajadores en respuesta al golpe de Estado. 27 de junio - 9 de julio de 1973". Foto: 153AGON - Aurelio González / *El Popular*.

Imagen 41
Manifestación contra el golpe de Estado. Avenida 18 de julio. 9 de julio de 1973". Foto: 075AGON - Aurelio González / *El Popular*.

Imagen 42
Manifestación contra el golpe de Estado. Avenida 18 de julio. 9 de julio de 1973". Foto: 014AGON - Aurelio González / *El Popular*.

Imagen 43
El País. 7 de julio de 1973.

Imagen 44
El País. 2 de febrero de 1979.

Imagen 45
El País. 10 de noviembre de 1980.

Imagen 46
El País. 14 de noviembre de 1980.

Imagen 47
El País. 24 de marzo de 1976.

Imagen 48
El País. 4 de mayo de 1980.

Imagen 49
El País. 22 de abril de 1976.

Imagen 50
El País. 4 de enero de 1976.

Imagen 51
Portada de *El País*. 18 de mayo de 1975.

Imagen 52
El País. 29 de octubre de 1976.

Imágenes 53 y 54
Opinar. 2 de diciembre de 1982.

Imagen 55
Opinar. 4 de agosto de 1983.

Imagen 56
Aquí. 3 de mayo de 1983.

Imagen 57
La Democracia. 6 de mayo de 1983.

Imagen 58
Aquí. 5 de junio de 1984.

Imagen 59
Contratapa del semanario *Aquí*. 29 de noviembre de 1983.

7.'Esto es Uruguay'. Fotografía y propaganda durante la dictadura civil-militar (1973-1983)

Imagen 1
Plaza de la Bandera, Montevideo. Año 1978 (aprox.). En: Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp). *Uruguay. 1973-1981. Paz y Futuro*, Montevideo, Imprenta Rosgal, agosto de 1981, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 2
Playas de Montevideo. Década de 1970. En: *Montevideo Playas*. Año 1978-1981 (aprox). Ministerio de Industria y Energía. Dirección Nacional de Turismo. Colección de Folletos. Bibliorato "Montevideo P. del Este". Archivo del Centro de Información y Recursos Documentales. Ministerio de Turismo. Reproducción fotomecánica.

Imagen 3
Audiovisual *Punta del Este*. Diapositivas y casete de audio español-inglés. Glory High Fidelity C-60 HF. 1977. Archivo del Centro de Información y Recursos Documentales. Ministerio de Turismo.

Imagen 4
Playa Pocitos, Montevideo. Década de 1970. En: *Montevideo. Capital y balneario*. Año 1980 (aprox). Colección de Folletos, Bibliorato "Montevideo P. del Este". Archivo del Centro de Información y Recursos Documentales. Ministerio de Turismo. Reproducción fotomecánica.

Imagen 5
Inauguración del Mausoleo de Artigas. Plaza Independencia, Montevideo. 19 de junio de 1977. En: *Uruguay*, París, Éditions Delroisse, [1979], pp. 18-19. Reproducción fotomecánica.

Imagen 6
Imagen de apertura del audiovisual *Punta del Este*. Año 1977 (aprox.). En: *Punta del Este*. Diapositivas y casete de audio español-inglés. Glory High Fidelity C-60 HF. 1977. Archivo del Centro de Información y Recursos Documentales. Ministerio de Turismo. Diapositiva.

Imagen 7
Punta del Este. Año 1977 (aprox.). En: *Punta del Este*. Diapositivas y casete de audio español-inglés. Glory High Fidelity C-60 HF. 1977. Archivo del Centro de Información y Recursos Documentales. Ministerio de Turismo. Diapositiva.

Imagen 8
Sin datos. En: *Punta del Este*. Diapositivas y casete de audio español-inglés. Glory High Fidelity C-60 HF. 1977. Archivo del CIRD. Ministerio de Turismo. Diapositiva.

Imagen 9
Trabajadores de la caña de azúcar. Sin fecha. En: *Alto Uruguay*. Año 1979 (aprox.). Ministerio de Industria y Energía. Dirección Nacional de Turismo. Colección de Folletos. Bibliorato "Archivo Folletería". Archivo del Centro de Información y Recursos Documentales. Ministerio de Turismo. Reproducción fotomecánica.

Imagen 10
Sin datos. En: *La Paloma*. Ministerio de Industria y Energía. Dirección Nacional de Turismo. Año 1980 (aprox.). En: Colección de Folletos. Bibliorato "Archivo Folletería". Archivo del Centro de Información y Recursos Documentales. Ministerio de Turismo. Reproducción fotomecánica.

Imagen 11
Doma durante la Semana Criolla. Predio de la Rural del Prado, Montevideo. Año 1978 (aprox.). En: *Uruguay*, París, Éditions Delroisse, 1979, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 12
Familia Bordaberry-Herrán. Año 1975 (aprox). En: *¡Viva el Uruguay!*, Montevideo, Fábrica Uruguaya de Neumáticos Sociedad Anónima, 1975, p. 31. Autor: Alfredo Testoni. Reproducción fotomecánica.

Imagen 13
Retratos de identificación policial de militantes del Partido Comunista. En: Dirección Nacional de Información e Inteligencia. *UJC. Escuela de Comunismo*. Tomo I, Montevideo, Ministerio del Interior, año 1981, p. 57. Reproducción fotomecánica.

Imagen 14
"Cómo se fabrica una sociedad de hombres hormigas". En: Dirección Nacional de Información e Inteligencia. *UJC. Escuela de Comunismo*. Tomo I, Montevideo, Ministerio del Interior, año 1981, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 15
Composición de pintadas y armamentos supuestamente empleados por "fuerzas subversivas". Año 1980 (aprox). En: Dirección Nacional de Información e Inteligencia. *UJC. Escuela de Comunismo*. Tomo II, Montevideo, Ministerio del Interior, año 1981, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 16
Soldados asesinados por el Movimiento de Liberación Nacional - Tupamaros. Montevideo, 18 de mayo de 1972. En: *L'action terroriste en Uruguay*. Montevideo, Dirección Nacional de Relaciones Públicas, 1980, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 17
Sin datos. En: Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp). *Uruguay. 1973-1981. Paz y Futuro*, Montevideo, Imprenta Rosgal, agosto de 1981, pp. XII-XIII. Reproducción fotomecánica.

Imagen 18
Sin datos. En: *Uruguay*, París, Éditions Delroisse, [1979], pp. 54-55. Reproducción fotomecánica.

Imagen 19
Sin datos. En: *Carta de Uruguay*. Montevideo, 3 de diciembre de 1980, portada. Reproducción fotomecánica.

Imagen 20
Sin datos. En: *Uruguay al mundo*, Montevideo, Julio-Agosto de 1980, p. 9. Reproducción fotomecánica.

8. Hacia una fotografía contemporánea. La renovación del Foto Club Uruguayo y el surgimiento de la fotografía "de autor" (1966-1990)

Imagen 1
Desnudos en la playa. Año 1976. Autor: Mario Schettini. Archivo del autor. Papel de revelado.

Imagen 2
Composición. Año 1979. Autor: Rómulo Aguerre. Archivo de la familia Aguerre. Pieza única realizada a partir de diferentes intervenciones fotográficas.

Imagen 3
Portada del catálogo de la muestra *Murosmagorías testonianas*, de Alfredo Testoni. Ediciones Instituto General Electric, Montevideo, 1965. Reproducción fotomecánica de fotografía de Alfredo Testoni.

Imagen 4
Conventillo Mediomundo. Año 1970. Autor: Mario Navarro. Archivo del autor. Papel de revelado.

Imagen 5
Sin título. Año 1966. Autora: Sylvia Julber. Archivo de la autora. Papel de revelado.

Imagen 6
Consorcio Río Negro. Año 1976. Autora: Dina Pintos. Archivo de la familia Pintos - Del Castillo. Papel de revelado.

Imagen 7
Grupo de Foto Club Uruguayo en salida al barrio Sur. De izquierda a derecha, arriba: Roberto Daguerre, S.i., S.i., Diana Mines, Mario Schettini, Daniel Williman, S.i., S.i., Ricardo Giusti, Ricardo Iturrioz. Abajo: Daniel Laizerovitz, Judith Isaac, Susan Grunbaum, Fredy Abreu y Héctor *Chumbo* Borgunder. Calle Petrarca. Año 1974. Archivo de Héctor Borgunder. Papel de revelado.

Imagen 8
Portada de *Boletín del Foto Club Uruguayo*. Época IV, nº 130, Montevideo, noviembre - diciembre de 1979.

Imagen 9
Un niño. Año 1979. Autor: Héctor Borgunder. Archivo del autor. Papel de revelado.

Imagen 10
Portada de catálogo del Salón Nacional de Fotografía de 1979. Reproducción fotomecánica de fotografía de Héctor Borgunder.

Imagen 11
Adiós a las armas. Año 1976. Autor: Héctor Borgunder. Archivo del autor. Papel de revelado.

Imagen 12
Sin título. Año 1975. Autor: Daniel Laizerovitz. Archivo del Foto Club Uruguayo. Papel de revelado.

Imagen 13
Pared. Rambla Sur. Año 1978. Autor: Hugo Marinari. Archivo del autor. Papel de revelado.

Imagen 14
Edades. Año 1977. Autora: Diana Mines. Archivo de la autora. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Imagen 15
Plaza de San Marcos. Año 1978. Autor: Panta Astiazarán. Archivo del autor. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Imagen 16
Portada del libro *Como agua entre as mãos,* de Panta Astiazarán, Río de Janeiro, edición de autor. Año 1980.

Imagen 17
El Sauce. Año 1974. Autor: Jorge Vidart. Archivo del autor. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Imagen 18
Sin título. Año 1982. Autor: Gustavo Castagnello. Archivo del autor. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Imagen 19
Caminantes. 25 de setiembre de 1983. Autora: Lilián Castro. Archivo de la autora. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Imagen 20
Portada de *Boletín del Foto Club Uruguayo*, Montevideo, 1987. Reproducción fotomecánica de fotografía de Mario Batista.

Imagen 21
Portada de *Boletín del Foto Club Uruguayo*, Montevideo, 1987. Reproducción fotomecánica de fotografía de Fabián Oliver.

Imagen 22
Autorretrato con trenza propia de niña. Año 1988. Autora: Diana Mines. Archivo de la autora. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Imagen 23
Santiago y Camilo. De la serie *De un momento a otro*. Año 1985. Autor: Roberto Schettini. Archivo del autor. Gelatina y plata sobre plástico de 120 mm.

Imagen 24
Baile popular conmemorando la Toma de la Bastilla. París. Año 1984. Autor: Jorge Ameal. Archivo del autor. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Imagen 25
Benjamín Castelli, Hugo Marinari, Roberto Viana, Roberto Schettini, Ricardo Giusti y Mario Schettini, integrantes del Grupo 936. Año 1984 (aprox.). Autor: Jorge Adiego. Archivo de Mario Schettini. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Imagen 26
Afiche de exposición *Pasos perdidos,* de Mario Schettini, integrante del Grupo 936. Año 1987. Archivo del autor. Reproducción fotomecánica de fotografía de Mario Schettini.

Imagen 27
Integrantes de *Campo minado* durante el montaje de la muestra en el Atrio Municipal. Autor: Juan Miguel García. Archivo de Diana Mines. Papel de revelado.

Imagen 28
Afiche de la exposición *Campo minado*. Año 1988. Autora: Marta Pagliano. Archivo de Diana Mines. Reproducción fotomecánica.

Imagen 29
Montevideo Rock I. 16 de noviembre de 1986. Autor: Marcelo Isarrualde. Archivo del autor. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Imagen 30
De la serie *Montevideo 12 años después*. Año 1985. Autor: Juan Ángel Urruzola. Archivo del autor. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Imagen 31
Jaime Roos. Fotografía a cuadro entero. Tapa del Lp-Cd *Mediocampo*. Año 1984. Autor: Mario Marotta. Archivo del autor. Papel de revelado.

Imagen 32
El Pinar. 1985-1990. Autor: Álvaro Zinno. Archivo del autor. Gelatina y plata sobre plástico de 120mm.

Imagen 33
Autocorte. De la serie *Fotografías pendientes.* Año 1989. Autor: Roberto Fernández Ibáñez. Archivo del autor. Impresión en plata sobre gelatina de 120 mm.

Imagen 34
Rodolfo Fuentes, Marcelo Isarrualde, Mario Batista, Roberto Fernández Ibáñez, Álvaro Zinno y Gustavo Castagnello. Año 1987. Archivo del Foto Club Uruguayo. Papel de revelado.

Imagen 35
Coche tapado y palmera. De la serie *Rambla*. Año 1986. Autor: Marcelo Isarrualde. Archivo del autor. Fotografía obtenida a partir de película infrarroja. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Imagen 36
Tormenta de fin de siglo. 1987-1990. Autor: Mario Marotta. Impresión blanco y negro de fotografía tomada en el Cabo Polonio con intervenciones con lápiz, crayola y tinta china.

Imagen 37
Más allá (con Carlos Gutiérrez). Año 1987. Autor: Julio López. Archivo del autor. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Imagen 38
Afiche de la exposición *Fotografía uruguaya 150 años después*. Año 1990. Autor: Rodolfo Fuentes. Archivo de Diana Mines.

Imagen 39
Cuerpo y alma. Año 1989. Autor: Mario Schettini. Archivo del autor. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Imagen 40
Fugados. Año 1990 (aprox). Autor: Pablo Bielli. Archivo del autor. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Imagen 41
Afiche del Salón 50 Aniversario del Foto Club Uruguayo. Año 1990. Archivo del Foto Club Uruguayo. Fotografía de Gabriel García. Reproducción fotomecánica.

Imagen 42
Mátame Montevideo. Año 1987. Autor: Juliow López. Archivo del autor. Gelatina y plata sobre plástico de 35 mm.

Anexos

Glosario

Álbum de consumo: Álbum fotográfico de formato pequeño, elaborado en general con base en cartón y nailon, ofrecido por las casas de revelado para guardar las copias correspondientes a un rollo de película.

Álbum de gran formato: Álbum de uso familiar que permitía el montaje de fotografías mediante recursos diversos (esquineros, adhesivos, etc.) y proporcionaba, a la vez que un modo de protección de las imágenes, un espacio para su organización de acuerdo al relato de memoria del grupo familiar. Su utilización, limitada a las clases altas hasta fines del siglo XIX, se expandió a partir del crecimiento de la fotografía doméstica y siguió utilizándose hasta fines del siglo XX.

Aficionado: Sujeto que practica la fotografía como forma de esparcimiento. A inicios del siglo XX, los aficionados que poseían conocimientos técnicos y recurrían a la fotografía como forma de expresión artística (en general, fotoclubistas) comenzaron a diferenciarse de los "fotógrafos domésticos", usuarios de cámaras automáticas.

Belinógrafo: Dispositivo empleado para la transmisión de imágenes fotográficas a distancia. Presentado en 1907 por Edouard Belin, su uso se generalizó a partir de la década de 1920 y se mantuvo vigente por lo menos hasta la década de 1980, cuando comenzó a ser paulatinamente remplazado por la tecnología digital. Consiste en la colocación de un positivo sobre un cilindro giratorio. Los tonos de la imagen son analizados por una célula fotosensible que los convierte en frecuencias sonoras (los blancos se transforman en agudos y los negros en graves). Estas frecuencias eran transmitidas telefónicamente y decodificadas con el mismo principio, creando la imagen.

Copia: Imagen fotográfica positiva obtenida a partir de un negativo. Se llama *copia de época* a aquella obtenida contemporáneamente al negativo original y *copia posterior* a la que fue realizada en otro contexto.

Diapositiva: Positivo fotográfico que se observa por transparencia o proyección.

Exposición: Cantidad de luz que recibe el material fotosensible para formar una imagen fotográfica. El *tiempo de exposición* es el lapso en que el material fotosensible se somete a la acción de la luz dentro de una cámara.

Galería fotográfica (o galería de retratos): Denominación que recibieron los estudios fotográficos hasta mediados del siglo XX. El término proviene del uso de pasillos o galerías vidriadas, empleadas para la realización de retratos en el período en que la fotografía dependía exclusivamente de la luz natural.

Flash: Dispositivo que actúa como fuente de luz artificial para iluminar el objeto fotográfico, disparándose en forma simultánea con el obturador de la cámara. Los primeros experimentos de iluminación de este tipo datan de 1859, aunque durante el siglo XIX no se generalizaron. Hacia mediados de la década de 1920 aparecieron modelos prácticos para cámaras compactas, que facilitaron su uso por parte de los fotógrafos de prensa. Sin embargo, en Uruguay, el flash se generalizó recién en los cincuenta, gracias a la extensión de modelos electrónicos.

Fotografía doméstica: Práctica realizada por personas sin formación fotográfica ni pretensiones artísticas mediante el uso de cámaras automáticas. Su principal cometido es el registro de eventos familiares y de la cotidianeidad.

Fotografía profesional: Oficio consistente en la práctica de la fotografía con fines comerciales o laborales.

Foto-radionovela: Género audiovisual consistente en la transmisión de una ficción por radio y en su representación mediante fotografías publicadas en medios de prensa. La propuesta suponía que el oyente-espectador escuchara la radio y mirara las fotografías al mismo tiempo.

Huecograbado: Sistema de impresión en papel. Consiste en un cilindro metálico grabado mediante una serie de huecos que representan la composición de la página. Los huecos son entintados y el cilindro, al rotar sobre el papel, transfiere la composición.

Impresión fotomecánica: Imagen de origen fotográfico que en su fase final de elaboración es tratada por un dispositivo de impresión mecánico.

Microfotografía: Fotografía de objetos no visibles de manera directa, realizada mediante su colocación sobre un microscopio.

Macrofotografía: Fotografía de objetos muy pequeños, ampliados directamente mediante el objetivo de la cámara.

Multivisión: Formato audiovisual para exhibiciones públicas, popularizado en los años setenta del siglo XX especialmente en el área publicitaria. Consiste en la proyección de diapositivas sobre pantallas de gran tamaño, acompañadas de música o voces en *off* emitidas por cintas de audio sincronizadas con los proyectores.

Negativo: Soporte que se utiliza en la cámara fotográfica para realizar la toma y que arroja una imagen cuya escala de valores tonales y de color es inversa a la de lo fotografiado.

Negativo de gelatino-bromuro de plata: Procedimiento fotográfico descubierto por Richard Leach Maddox en 1871, com-

puesto por una emulsión de gelatina y bromuro de plata cuyo soporte puede ser vidrio o plástico y que puede presentarse en diversos formatos. También se conoce como "placa seca de gelatina".

Objetivo: Conjunto de lentes que forman parte de la óptica de una cámara fotográfica, con la función de recibir los haces de luz reflejados por el objeto a fotografiar y crear una imagen óptica que será plasmada en el soporte sensible. El agujero de la cámara oscura –o estenopo– puede ser considerado el primer objetivo fotográfico.

Obturador: Dispositivo cuya velocidad de apertura y cierre controla el tiempo durante el cual la luz penetra en la cámara oscura. Hasta la década de 1880 la obturación era realizada manualmente, quitando la tapa del objetivo para dejar ingresar la luz a la cámara, y volviendo a colocarla cuando el fotógrafo consideraba que la exposición era suficiente para fijar la imagen. La búsqueda de la instantaneidad y la aparición de preparados más sensibles obligó a desarrollar dispositivos que lograran aperturas controladas y fugaces.

Ortocromático: Material fotográfico sensible a todo el espectro de la luz, excepto los rojos. Todos los procedimientos fotográficos hasta la década de 1940 tenían esta cualidad.

Pancromático: Material fotográfico sensible a todo el espectro de la luz. Se divulgó a partir de la década de 1940, aunque convivió durante años con los materiales ortocromáticos.

Papel al carbón: Copia fotográfica obtenida mediante el recubrimiento de un papel con una capa de gelatina bicromatada impregnada de carbón vegetal pulverizado. Este papel se exponía al sol en contacto con el negativo y luego se sumergía en agua tibia. Allí surgía la imagen. La acción de luz sobre las partes expuestas volvía insoluble la gelatina bicromatada, conservando así el pigmento y formando las tonalidades oscuras. Por el contrario, el agua disolvía la gelatina y arrastraba el pigmento en los sectores a los que no había llegado la luz, formando así las partes claras. Debido a la distribución irregular de la gelatina sobre el papel al finalizar el proceso, los papeles al carbón presentan una imagen en relieve. Esta técnica fue desarrollada por Louis-Alphonse Poitevin en 1855.

Película cromogénica: Conjunto de procedimientos de captación de imágenes color. Consiste en una película plástica cubierta de capas de gelatina coloreadas con pigmentos sensibles a diversos colores del espectro luminoso. El primer procedimiento de este carácter fue lanzado en 1935, pero su baja sensibilidad y alto costo dificultaron su expansión. Mejoras en este tipo de procedimientos hicieron posible, especialmente a partir de la década de 1960, la generalización del uso de diapositivas y negativos color en el público profesional y doméstico.

Película fotográfica: Soporte plástico que contiene una emulsión de gelatina y bromuro de plata. Se comercializó en varios formatos y a partir de la segunda y tercera década del siglo XX comenzó a remplazar a las placas fotográficas.

Placa fotográfica: Soporte conformado por una plancha de vidrio recubierta por una emulsión sensible a la luz. Entre 1850 y 1880 se emplearon placas húmedas al colodión cuyo uso implicaba que hubiese que distribuir la emulsión fotográfica pocos minutos antes de su uso. Con el invento del procedimiento del gelatino-bromuro, desde la década de 1880 se fabricaron industrialmente "placas secas" –como se las llamó popularmente– que sólo debían ser expuestas y podían revelarse en un plazo mayor. En las primeras décadas del siglo XX fueron sustituidas paulatinamente por la película fotográfica, aunque en varios países su uso se extendió por más tiempo.

Positivo: Imagen cuya tonalidad con respecto al motivo fotografiado no aparece invertida. Por lo general la palabra se usa para designar copias fotográficas obtenidas a partir de negativos, aunque también se realizaron positivos directos de cámara.

Revelado: Procedimiento químico por el cual se transforma una imagen latente en una imagen visible. Hacia 1890 los papeles al gelatino-bromuro de plata y al clorobromuro de plata posibilitaron la sustitución de proceso de ennegrecimiento directo por el revelado directo.

Sensibilidad [Fotosensibilidad]: Capacidad de una emulsión fotográfica para reaccionar ante una intensidad lumínica determinada. Según sus compuestos fisicoquímicos, los procesos fotográficos tienen diferentes sensibilidades.

Solarización: Proceso de insolación de la imagen fotográfica en el transcurso del revelado, que da como resultado efectos de silueteado o subrayado. El recurso era empleado con frecuencia por fotógrafos como Francis Bruguière, Man Ray y otros surrealistas.

Soporte: Objeto que contiene la imagen obtenida por algún procedimiento fotográfico. En procesos como el daguerrotipo o el papel salado, entre otros, los elementos formadores de la imagen son inseparables de él, mientras que en otros, como los papeles albuminados o a la gelatina, se impregnan sobre un aglutinante o la emulsión que a su vez es sostenido por el soporte. Históricamente se han utilizado como soporte diferentes tipos de metal, papel, vidrio y plástico y, en menor medida, otros materiales como tela, porcelana o piedra.

Telefotografía: Sistema mediante el cual se transmiten fotografías a distancia empleando las ondas electromagnéticas. Ver Belinógrafo.

Virado: Tratamiento químico que se aplica a una imagen conformada a base de sales de plata, con el fin de modificar su apariencia y/o mejorar su estabilidad. La corriente pictorialista de fines del siglo XIX hizo uso de este recurso sobre copias al papel, para generar diferentes tonalidades, como púrpuras y violetas en los casos de virado al oro.

Línea de tiempo

ACONTECIMIENTO INTERNACIONAL

URUGUAY

1925

La fábrica alemana *Leitz* presenta la cámara Leica, primera cámara para rollos de 35mm. en popularizarse entre los fotoperiodistas.

1927

Associated Press (AP) en Estados Unidos crea su servicio fotográfico.

1928

La empresa alemana *Franke & Heidecke* lanza la cámara Rolleiflex, un modelo reflex con doble objetivo y negativos de 6 x 6 cm.

1930

El Concejo de Administración de Montevideo compra ochenta y cinco fotografías aéreas de Montevideo y sus alrededores a la empresa Aerofoto Montevideo. Son las primeras experiencias de fotografía aérea en Uruguay.

Comienza la venta de la cámara Leica en Uruguay. Su uso por parte de los fotógrafos de prensa se generalizó dos décadas más tarde.

La Oficina de informaciones de Montevideo desarrolla una intensa campaña fotográfica con motivo del centenario de la jura de la primera constitución uruguaya: registra las celebraciones oficiales, edita colecciones de postales y álbumes conmemorativos y regala fotografías a escuelas de todo el país.

1931

Creación del Grupo f/64, San Francisco.

Primer Salón Internacional Fotográfico, organizado por fotógrafos *amateurs* apoyados por el Ministerio de Instrucción Pública.

1932

Vogue publica, por primera vez, una fotografía color en la portada de una revista.

El diario *El Día* comienza a publicar un suplemento dominical profusamente ilustrado, que durante varias décadas será muy influyente en la difusión de un imaginario sobre Uruguay y el mundo

1933

Comienza a sesionar la Comisión Nacional de Turismo, creada dos años antes.

El Diario publica en portada una fotografía transmitida desde Nueva York por ondas de radio. Es una de las primeras experiencias de radiotelefotografía en la prensa uruguaya.

Fundación del Foto Club Argentino.

La revista *Life* se renueva y pasa a dar un gran énfasis al fotoperiodismo. Su circulación aumenta en gran escala y se transforma en un símbolo de las revistas ilustradas de la cultura de masas.

Fundación en New York de la Photo League que continuará y profundizará la tendencia de usar a la fotografía como medio de denuncia social, cuyos orígenes se remontan a comienzos del siglo XX. Estuvo activa hasta 1951, cuando fue disuelta en el marco de las persecuciones macartistas.

Kodak lanza al mercado su película *Kodachrome*, la primera diapositiva color de 35mm. en comercializarse a gran escala.

László Moholy-Nagy funda la New Bauhaus School en Chicago.

Fundación del Foto Cine Clube Bandeirante, en Brasil.

En Massachusetts, Estados Unidos, Harold E. Edgerton presenta el flash electrónico.

Se inaugura el Departamento de Fotografía del Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York.

1935 **1936** **1937** **1938** **1939** **1940** **1941**

Se inaugura la Sección Fotográfica del Ateneo de Montevideo, presidida por Augusto Turenne.

La Sección Fotográfica del Ateneo define establecer mensualmente concursos de fotografía destinados a sus miembros.

Debido a su proliferación, la prefectura de Punta del Este lleva a cabo una iniciativa para reducir el número de fotógrafos ambulantes que trabajan en las playas.

Comienza a editarse la revista *Turismo en Uruguay*, que constituye el producto gráfico de propaganda turística mejor elaborado publicado en Uruguay entre este año y 1950.

La Oficina de Exposición del Ministerio de Relaciones Exteriores se transforma en la Sección Fotocinametográfica del Ministerio de Instrucción Pública. Realiza fotografías y asistencia técnica para emprendimientos cinematográficas públicos y privados llevados a cabo en el país.

Exposición *Cien Fotografías*, organizada por la Sección Fotográfica del Ateneo de Montevideo.

La Oficina de Propaganda e Informaciones de Montevideo publica un informe sobre su trabajo fotográfico. Deja constancia de la circulación, en los últimos tres años, de ochenta mil postales fotográficas, setenta mil folletos, mil setecientos álbumes y cuarenta y ocho mil fotografías en otros formatos.

Primer Salón Sudamericano de Fotografía Artística y Segundo Salón Cien Fotografías.

Alfredo Testoni registra el hundimiento del acorazado Graf Spee y realiza copias con la técnica de solarización.

La revista *Mundo Uruguayo* publica un número especial dedicado al turismo y las playas de Uruguay que incluye una fotografía coloreada en la portada. Es una de las primeras experiencias de fotografía a color en la prensa uruguaya.

Primer Salón Nacional de Fotografía Artística.

Fundación del Foto Club Uruguayo. Primera sede en la calle San José 870.

ACONTECIMIENTO INTERNACIONAL

URUGUAY

1945

Kodak Uruguay comienza a importar la cámara fotográfica *Speed Graphic*, que será muy utilizada por los fotógrafos de prensa hasta fines de los años cincuenta [aprox. 1945].

1946

Fundación de la Federation Internationale de l'Art Photographique (FIAP), Suiza.

1947

Se lanza al mercado la *Polaroid Land 95*, primera cámara de revelado instantáneo de la historia.

Fundación de la Agencia Magnum, en París.

1948

Surgimiento de la Federación Argentina de Fotografía (FAF).

El realizador cinematográfico Joaquín Martínez Arboleya crea Ciensur S. A., una empresa dedicada a la elaboración de noticieros cinematográficos que, junto a EMELCO Uruguaya S.A., monopoliza el mercado de los informativos audiovisuales durante los años cincuenta.

1949

Fundación del Grupo Fotoform en Sarrebruck, Alemania.

En Rochester, Nueva York, se inaugura el Museo de Fotografía *George Eastman House*.

Primera exposición de Alfredo Testoni, en la Facultad de Humanidades y Ciencias.

1950

Fundación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República.

Instalación de la primera fábrica de materiales fotográficos uruguayos, responsable de la fabricación de los papeles marca Charrúa, Memphis y Talbot (aprox. 1950).

1952

El Foto Club Uruguayo traslada su sede a la Avenida 18 de Julio 920.

1953

El Foto Club Uruguayo se afilia a la Federation Internationale de l'Art Photographique.

1954

Creación de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay (AFPU).

De acuerdo al cálculo de los importadores de productos fotográficos, en Uruguay se revelan unas cuatro millones de copias por año.

Comienza a publicarse en *La Mañana* la columna Fotografía por JAC, en la que se divulgan novedades y se dan consejos sobre técnica fotográfica.

Primera exposición de Rómulo Aguerre, en Facultad de Arquitectura.

1955

Exposición *The Family of man* en el MoMa, Nueva York. Comisariada por Edward Steichen y de carácter itinerante, fue una de las exposiciones de la fotografía humanista de más amplia repercusión.

Libro *New York* de William Klein, Estados Unidos. Enmarcado en la corriente *street photography*, fue un trabajo de gran influencia en el medio fotográfico artístico y periodístico occidental.

Primer número de la revista *Reflejos*, de la AFPU.

Comienza a extenderse el uso del flash electrónico entre los fotógrafos de prensa uruguayos [aprox. 1955].

El Sodre llama a licitación pública para la adquisición de un equipo técnico para transmisiones televisivas.

1956

Comienza a emitir Saeta TV, el primer canal de televisión uruguayo.

1957

El Primer Salón Universitario de Arte incorpora a la fotografía como una de sus secciones.

1958

Exposición *Abstraction in Photography* en el MoMA, Nueva York. Junto con *The Sense of Abstraction* (1960, MoMA), fueron dos exposiciones que ratificaron el reconocimiento institucional de la fotografía abstracta.

Libro *The Americans* de Robert Frank, Estados Unidos. Marcó un hito en la fotografía artística y documental de la segunda mitad del siglo XX.

Exposición *The family of man* en el Subte Municipal.

1959

Se crea la Asociación de Reporteros Gráficos Uruguayos (ARGU).

ACONTECIMIENTO INTERNACIONAL

URUGUAY

1960

Entre este año y 1975 se multiplica por diez la cantidad de canales de televisión. Las imágenes pueden viajar de un continente a otro con enorme rapidez debido a los satélites de telecomunicaciones.

Plácido Añón obtiene el primer premio en la categoría cine científico en el Festival de Cine Experimental y Documental del SODRE.

Reestructura del plan de estudios de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Se agrega un taller experimental de foto-cinematografía.

1961

Primeros procedimientos color negativo/positivo de éxito comercial a nivel mundial.

El Foto Club Uruguayo inaugura una columna permanente en la revista *Mundo Uruguayo*.

Primera edición de la Feria Nacional de Libros, Grabados, Dibujos y Artesanías, en el Atrio Municipal. Desde entonces, en sus diferentes ediciones participan fotógrafos.

1962

Se organiza el Gran concurso fotográfico *Mundo Uruguayo*-Foto Club. A comienzos del año siguiente *Mundo Uruguayo* publica las fotografías que obtuvieron los primeros premios.

1963

Lanzamiento de la primera cámara Kodak Instamatic, que abarató el uso del color a nivel de fotografía doméstica y facilitó su expansión.

Se realiza el ciclo de cine Uruguay Maravilloso, donde se exhiben varias películas de promoción turística financiadas por la Comisión Nacional de Turismo que renuevan la estética del cine uruguayo.

Primera Feria Nacional de Artes Plásticas del Centro de Artes y Letras de *El País*. En sus diferentes ediciones participan fotógrafos.

Mario Handler obtiene una beca de estudios sobre cine científico en el Institut für den Wissenschaftlichen Filme (Göttingen, Alemania).

1964

[1964-1965] Primera cámara con flash incorporado (Voigtländer) y lanzamiento en Estados Unidos del primer flash electrónico doméstico (Flash-cube Sylvania).

Llegan a Vietnam los primeros corresponsales de cadenas de televisión estadounidenses. Esta fue la primera guerra televisada de la historia y en la que el fotoperiodismo tuvo un lugar central en la formación de opinión pública.

Mudanza del Foto Club Uruguayo a la calle Andes 1382.

1965

Comienza a publicarse el diario *BP Color*, que marcó un punto de inflexión en la impresión de fotografías, de mejor calidad y como resultado de la técnica de "falso color".

1966

Nace la agencia Gamma. En ella los fotógrafos firman y son propietarios de sus imágenes.

El diario *El Día* publica la "fotonovela de actualidad política" La decisión, ejemplo del uso del reportaje fotográfico como recurso para la elaboración de ficciones de propaganda política.

Formación del Grupo Alfa, integrado por fotógrafos jóvenes del Foto Club Uruguayo.

1967

Luego de casi medio siglo de edición ininterrumpida, deja de publicarse la revista *Mundo Uruguayo*.

Reestructura del reglamento del Salón Nacional de Artes Plásticas. Se incorpora la fotografía como categoría concursante

1970

Las revistas ilustradas aumentan la cantidad de fotos en color. Se inicia un retroceso irreversible en la publicación de fotografías en blanco y negro.

1971

Cierre por decreto de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

1972

Deja de publicarse la revista *Life*. Las dificultades para afrontar costos económicos y la competencia de la televisión provocan el fin de una era del fotoperiodismo.

La Dirección Nacional de Turismo pide una asesoría al gobierno de los Estados Unidos para fomentar la industria turística uruguaya. Fruto de ese trabajo surge el informe *Siete pasos para acelerar el turismo en el Uruguay*, que servirá como guía de las políticas promocionales que adoptará el Estado uruguayo durante los años siguientes.

1973

Después del golpe de Estado, Aurelio González fotografía las fábricas ocupadas durante los quince días en que se extendió la huelga general en contra de la dictadura.

El gobierno dictatorial lleva a cabo la campaña visual "Póngale el hombro al Uruguay"

Intervención de la Universidad, disolución del ICUR y destitución de todos sus docentes.

1974

Fundación del International Center of Photography (ICP), Nueva York.

1975

Creación de la Fundación Nacional de Arte (FUNARTE) en Brasil.

Exposición *Women of Photography*, San Francisco Museum of Art.

Creación del Consejo Nacional de Turismo.

El Poder Ejecutivo crea la Dirección Nacional de Relaciones Públicas, con el fin de divulgar dentro y fuera del país una imagen positiva de la obra del gobierno.

Deserción de artistas al XXIX Salón Nacional de Artes Plásticas.

ACONTECIMIENTO INTERNACIONAL

URUGUAY

1976

Salón Nacional de Fotografía Artística organizado por el Foto Club Uruguayo, patrocinado por la Comisión de los Actos Celebratorios de los 250 años de la Ciudad de Montevideo.

El Consejo Nacional de Turismo organiza el concurso fotográfico *Verano Uruguay*, junto a los foto clubes uruguayo y argentino. Fruto de ese concurso, el organismo obtiene más de dos mil fotografías, que pasan a engrosar su archivo y que utiliza posteriormente para la elaboración de productos promocionales (afiches, folletos, campañas publicitarias).

La Dirección Nacional de Turismo elabora el *Proyecto de bases para la promoción turística a través de medios audiovisuales*, mediante el cual decide apostar con fuerza a la producción de audiovisuales turísticos. Para ello, contrata al fotógrafo y audiovisualista Enrique Pérez Fernández, que entre ese año y 1981 produce cinco trabajos de este tipo: *Punta del Este*, *Montevideo*, *Río de los pájaros*, *Esto es Uruguay* y *Playas y parques oceánicos*.

1977

Los audiovisuales producidos por la Dirección Nacional de Turismo son exhibidos como parte de la exposición Conozca lo nuestro en el Subte Municipal de Montevideo. Miles de alumnos escolares y público en general la visitan.

1978

Se realiza en México el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía.

1979

Creación del Núcleo de Fotografía en Brasil, luego Instituto Nacional de Fotografía (Enfoto).

La editorial francesa Delroisse publica el libro *Uruguay*, con financiación del Estado uruguayo. Redactado por el periodista Julián Safi e ilustrado con fotografías de Rene Petit y Enrique Pérez Fernández, es la principal apuesta editorial de la dictadura uruguaya para promover su obra en el exterior del país.

Salón Nacional de Fotografía Artística con el tema El niño, en la Asociación Cristiana de Jóvenes (ACJ). Organizado por el Foto Club Uruguayo, *La Mañana*, *El Diario,* ACJ y Euro Fotos. El Gran Premio es para Héctor Borgunder.

Se generaliza el uso de los negativos color y copias en papel cromogénico a nivel doméstico.

1980

Llegada a Uruguay de la televisión color y los primeros equipos de video VHS.

El gobierno dictatorial lleva a cabo varias campañas audiovisuales para captar el apoyo ciudadano al proyecto de reforma constitucional.

Dina Pintos inaugura el curso de Comunicación Visual en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación del Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras, al cual se integra Diana Mines como docente.

Cuarta Exposición Mundial de la Fotografía con el tema *Los niños del mundo*, en el Subte Municipal. Organizada por el sello editorial *Ser* y *Unicef*.

Reapertura de la Feria de Libros y Grabados.

Mudanza del Foto Club Uruguayo a la calle Charrúa 1810.

La Dirección Nacional de Relaciones Públicas comienza a publicar la revista *Uruguay al mundo* y el periódico *Carta de Uruguay*, ambos dirigidos a los uruguayos que viven en el exterior del país, con el fin de contrarrestar la propaganda opositora a la dictadura divulgada por las organizaciones de exiliados.

Renacimiento de la prensa de oposición a la dictadura. Fundamentalmente a partir de 1982 se publican numerosas imágenes que documentan la movilización antidictatorial.

1981

Primera cámara digital comercializada (Sony Mavica).

Se realiza en México el Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía.

1983

Se realiza en Cuba el Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía.

Salón Nacional de Fotografía Artística del Foto Club Uruguayo en el Subte Municipal, en adhesión al Año Internacional de las Comunicaciones.

1984

Inicia su actividad la agencia fotográfica Camaratres, que provee de imágenes a la prensa opositora a la dictadura en Uruguay y a agencias internacionales.

Inauguración de exposición de Eugene Atget en el Museo Nacional de Artes Visuales.

Dina Pintos y Diana Mines asumen la dirección de los cursos de fotografía básica y análisis de la imagen en el Foto Club Uruguayo.

Fundación del Grupo 936.

1985

Exposición *Es decir* del Grupo 936 en el Espacio Universitario, Galería del Notariado y diferentes departamentos del país. La muestra es nominada por la Asociación Internacional de Críticos de Arte para el premio de la mejor muestra colectiva del año.

Se interrumpe el Salón Nacional de Artes Plásticas hasta el año 2001.

Reapertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Salón de Fotografía Teatral en las salas Galería del Notariado y Teatro El Galpón.

1986

Exposición *Fotografía Uruguaya de hoy* organizada por el Foto Club Uruguayo.

Exposición de Henri Cartier Bresson en el Museo Nacional de Artes Visuales.

1987

El Foto Club Uruguayo se traslada a la calle Yi 1631.

Fundación de Foto Club Durazno.

Ana Casamayou, Carlos Amérigo y Cristina Conde fundan *Dimensión Visual* como estudio de fotografía y producción de audiovisuales. Calle Uruguay 1391.

1988

Exposición Campo Minado, en el Centro de Exposiciones del Palacio Municipal.

1989

Primera edición de los Encuentros Abiertos de Fotografía en Buenos Aires.

1990

Exposición colectiva *Multifoto*, organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana en el Museo de San Fernando de Maldonado.

Exposición *Fotografía uruguaya. 150 años después*, en el Subte Municipal.

Exposición *50 Salón Aniversario del Foto Club Uruguayo*, Galería del Notariado.

Foto Evento, Subte Municipal.

Autores

Magdalena Broquetas San Martín (1978)

Doctora en Historia por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y Licenciada en Ciencias Históricas por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Uruguay). Integra el Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay. Investiga y enseña en la Universidad de la República, donde se desempeña en régimen de dedicación total como profesora adjunta del Departamento de Historia del Uruguay (FHCE). Entre 2002 y 2016 participó en la creación y el desarrollo del Centro de Fotografía de Montevideo, desde 2009 en calidad de coordinadora del Área de Investigación. Es autora de numerosas publicaciones sobre fotografía e historia contemporánea de Uruguay, entre las que se destacan *La trama autoritaria. Derechas y violencia en Uruguay (1958- 1966)* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2014) y *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930* (Montevideo, Ediciones CMDF, 2011), libro en el que participó como coordinadora y coautora.

Mauricio Bruno Tamburi (1984)

Licenciado en Ciencias Históricas por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (UdelaR). Diplomado en Educación, Imágenes y Medios por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Cursa la Maestría en Historia Política de la Facultad de Ciencias Sociales de la UdelaR. Desde 2008 forma parte el equipo del Centro de Fotografía, en donde es responsable del Área de Investigación e integrante del Área de Documentación; en ese marco ha participado en la realización de numerosas exposiciones y publicaciones sobre fotografía histórica y contemporánea. Desde 2009 integra el Núcleo de Investigación y Preservación del Patrimonio Fotográfico Uruguayo. Es coautor del libro *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales: 1840-1930* (Montevideo, Ediciones CMDF, 2011).

Alexandra Nóvoa Méndez (1980)

Licenciada en Ciencias Históricas por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República (UdelaR). Diplomada en Gestión Cultural opción Gestión de las Artes por la Universidad Católica de Córdoba. Cursa la Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos en la FHCE de la UdelaR. Desde 2005 es parte del equipo del Centro de Fotografía, en donde integra las áreas de Investigación y Documentación; en ese marco ha participado de la realización de numerosas exposiciones y publicaciones sobre fotografía histórica y contemporánea.

Clara von Sanden Oholeguy (1985)

Licenciada en Ciencias Históricas por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República (UdelaR). Cursa la Maestría en Historia Rioplatense de la misma facultad. Se desempeña como docente del Departamento de Historia del Uruguay (FHCE). Ha formado parte de equipos de trabajo dedicados a la investigación y preservación de imágenes fotográficas y de otras representaciones iconográficas. Es corresponsable del proyecto *cinedata.uy*. Desde 2009 integra el Núcleo de Investigación y Preservación del Patrimonio Fotográfico Uruguayo. Es coautora del libro *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales: 1840-1930* (Montevideo, Ediciones CMDF, 2011).

Isabel Wschebor Pellegrino (1978)

Magister en Ciencias Humanas y Licenciada en Ciencias Históricas por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (UdelaR). Doctoranda en Historia en cotutela entre l'École Nationale des Chartes y la UdelaR. Coordinadora del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República desde 2010, donde se desempeña como docente e investigadora. Se ha especializado en el área de la preservación audiovisual e integra el Grupo de Estudios Audiovisuales del Espacio Interdisciplinario de la Udelar. Se desempeñó como investigadora del Centro de Fotografía entre 2002 y 2010. Su producción ha estado centrada en la historia de los archivos de fotografía y cine en Uruguay.

[cdF] CENTRO DE FOTOGRAFÍA DE MONTEVIDEO

El sentido del Centro de Fotografía de Montevideo (CdF) es trabajar desde la fotografía con el objetivo de incentivar la reflexión y el pensamiento crítico sobre temas de interés social, propiciando el debate sobre la formación de identidades y aportando a la construcción de ciudadanía. Sobre la base de estos principios desarrollamos diversas actividades desde enfoques y perspectivas plurales.

Por esta razón, gestionamos bajo normas internacionales un acervo que contiene imágenes de los siglos XIX, XX y XXI, en permanente ampliación y con énfasis en la ciudad de Montevideo y, a la vez, promovemos la realización, el acceso y la difusión de fotografías que, por sus temas, autores o productores, sean de interés patrimonial e identitario, en especial para uruguayos y latinoamericanos. Asimismo, de acuerdo a estas definiciones, creamos un espacio para la investigación y generación de conocimiento sobre la fotografía en sus múltiples vertientes.

Contamos con un equipo de trabajo multidisciplinario, comprometido con su tarea, en permanente formación y profesionalización en las distintas áreas del quehacer fotográfico. Para ello promovemos el diálogo fluido y el establecimiento de vínculos con especialistas de todo el mundo y propiciamos la consolidación de un ámbito de encuentro, difusión e intercambio de conocimientos y experiencias con personas e instituciones del país y la región.

Nos proponemos ser una institución de referencia a nivel nacional y regional, generando contenidos, actividades, espacios de intercambio y desarrollo en las diversas áreas que conforman la fotografía en un sentido amplio y para un público diverso.

El CdF se creó en 2002 y es una unidad de la División Información y Comunicación de la Intendencia de Montevideo. Desde julio de 2015 funciona en el que denominamos Edificio Bazar, histórico edificio situado en Av. 18 de Julio 885, inaugurado en 1932 y donde funcionara el emblemático Bazar Mitre desde 1940. La nueva sede, dotada de mayor superficie y mejor infraestructura, potencia las posibilidades de acceso a los distintos fondos fotográficos y diferentes servicios del CdF.

Contamos con nueve espacios destinados exclusivamente a la exhibición de fotografía: las tres salas ubicadas en el edificio sede –Planta Baja, Primer Piso y Subsuelo– y las fotogalerías Parque Rodó, Prado, Ciudad Vieja, Villa Dolores, Peñarol y EAC (Espacio de Arte Contemporáneo), concebidas como espacios al aire libre de exposición permanente. Cada año realizamos convocatorias abiertas a todo público, nacional e internacional, para la presentación de propuestas de exposición. Las propuestas son seleccionadas mediante una comisión de selección externa y se suman a las exposiciones invitadas y a las que coproducimos junto con otras instituciones, en el marco de nuestra política de exposiciones.

Entre 2007 y 2013 organizamos cuatro ediciones de *Fotograma*, un festival internacional de fotografía, de carácter bienal, en cuyo marco se expusieron trabajos representativos de la producción nacional e internacional, generando espacios de exposición y promoviendo la actividad fotográfica en todo el país.

En 2014 se anunció el cierre de Fotograma para dar lugar a un nuevo modelo de festival fotográfico, privilegiando procesos de creación desde la investigación de distintas temáticas. Es así que surgió MUFF (Festival de Fotografía Montevideo Uruguay) que se desarrolla cada tres años. La primera edición de MUFF (2016 - 2017) incluyó laboratorios de reflexión, jornadas, talleres, perfor-

mances y más de veinte exposiciones que derivaron de largos procesos de investigación individual y colectiva. El Festival fue concebido como una incubadora de ideas y una forma de producir y multiplicar experiencias y conocimientos.

Desde 2007 producimos *f/22. Fotografía en profundidad*, programa televisivo en el que se divulgan nociones de técnica, se difunde el trabajo de numerosos autores de todo el mundo y se entrevista a personas vinculadas a la fotografía desde diferentes campos. Todos los programas del ciclo pueden verse en nuestro sitio web. Además, realizamos Fotograma tevé, ciclo que cubrió las cuatro ediciones del festival *Fotograma*, *MUFF Tevé* ciclo que cubrió los procesos de trabajo del nuevo Festival, y participamos y producimos audiovisuales específicos, como el documental *Al pie del árbol blanco*, que cuenta el hallazgo de un gran archivo de negativos de prensa extraviado por más de treinta años.

En el marco de nuestras actividades formativas y de difusión, realizamos anualmente charlas, talleres y diferentes actividades. Entre ellas se destacan *Fotoviaje*, un recorrido fotográfico a través del tiempo dirigido al público infantil; las *Jornadas sobre fotografía*, que realizamos desde 2005 con la presencia de especialistas del país y del mundo, concebidas para profundizar la reflexión y el debate en torno a temas específicos: archivos, historia, fotografía y política, educación, la era digital, entre otros; y el P*rimer Encuentro Internacional de Fotografía Patrimonia*l realizado en 2017 y que contó con la presencia y el aporte de especialistas invitados como Anne Cartier Bresson, Sylvie Penichon, Luis Pavao, Grant Romer, Joan Boadas i Rasset, Fernando Osorio y Sergio Burgi.

A raíz de la constatación de la carencia de instancias de formación en temas de conservación de patrimonio fotográfico, y que este no es un problema exclusivo del Uruguay sino también de la región y del mundo, el CdF ha creado el Centro de Formación Regional que tiene como primera línea de acción la conservación del patrimonio fotográfico. Este Centro surge de la necesidad de tener un lugar donde formar capital humano responsable de la supervivencia de los archivos de imágenes y como consecuencia de la red de conocimientos y contactos que el CdF ha desarrollado con varios especialistas de Latinoamérica, que lo hacen posible.

En procura de estimular la producción de trabajos fotográficos y libros de fotografía, anualmente realizamos una convocatoria abierta para la publicación de libros fotográficos de autor y de investigación, y hemos consolidado la línea editorial CdF Ediciones. También realizamos el encuentro de fotolibros *En CMYK*, compuesto de charlas, exposiciones, talleres, ferias, entrevistas y revisión de maquetas.

En la nueva Tienda del CdF los visitantes tienen a disposición publicaciones y diversos objetos relacionados con la fotografía. Los recursos generados a través de la venta de estos productos son destinados a la continuidad de la producción editorial, así como a la promoción y formación en fotografía.

La comunicación con los más diversos públicos se fortalece a través de los puentes creados por las redes sociales y la transmisión en línea de todas nuestras actividades públicas.

Sede CdF. Av. 18 de Julio 885. 16 de febrero de 2018. Foto: 70732FMCMA.CDF.IMO.UY - Autor: Andrés Cribari/CdF.

Intendente de Montevideo
Daniel Martínez

Secretario General
Fernando Nopitsch

Director División Información y Comunicación
Marcelo Visconti

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Intendencia de Montevideo | [cdF] CENTRO DE FOTOGRAFÍA DE MONTEVIDEO

Equipo Centro de Fotografía
Director: Daniel Sosa
Asistente de Dirección: Susana Centeno
Jefa Administrativa: Verónica Berrio
Coordinador: Gabriel García
Coordinadora Sistema de Gestión: Gabriela Belo
Comité de Gestión: Daniel Sosa, Gabriela Belo, Verónica Berrio, Susana Centeno, Gabriel García, Lys Gainza, Francisco Landro, Johana Santana, Javier Suárez
Planificación Estratégica: Gonzalo Bazerque, Lys Gainza, Andrea López
Secretaría: Gissela Acosta, Natalia Castelgrande, Valentina Chaves, Marcelo Mawad
Administración: Marcelo Mawad, Martina Callaba
Gestión: Gonzalo Bazerque, Andrea López, Rodrigo Vieira, Johana Maya
Producción: Mauro Martella, Luis Díaz, Lys Gainza
Curaduría: Hella Spinelli, Melina Nuñez
Fotografía: Andrés Cribari, Gabriel García
Ediciones: Andrés Cribari
Expografía: Claudia Schiaffino, Mathías Domínguez, Laura Nuñez, Sofía Michelini
Conservación: Sandra Rodríguez, Evangelina Gallo
Documentación: Ana Laura Cirio, Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa, Lucía Mariño
Digitalización: Gabriel García, Maicor Borges, Horacio Loriente, Paola Satragno
Investigación: Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa, Lucía Mariño
Educativa: Lucía Nigro, Martina Callaba, Germán Ramos
Atención al Público: Johana Santana, Andrea Martínez, José Martí, Darwin Ruiz, Laurencia Piedra, Miriam Hortiguera, Gabriela Manzanarez, Germán Ramos
Comunicación: Elena Firpi, Francisco Landro, Natalia Mardero, Laura Nuñez, Sofía Michelini
Técnica: Javier Suárez, José Martí, Darwin Ruiz, Pablo Améndola, Miguel Carballo
Mediateca: Lilián Hernández, Miriam Hortiguera, Gabriela Manzanarez
Actores: Pablo Tate, Darío Campalans

Centro de Fotografía de Montevideo
Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1930-1990 / Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno (coord.), Magdalena Broquetas, Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa, Clara von Sanden, Isabel Wschebor.-
Montevideo: CdF Ediciones, 2018.-
360p. il color. 21x21cm.-
ISBN 978-9974-716-67-4

1. FOTOGRAFÍA (URUGUAY) 2. FOTOGRAFÍA-USOS SOCIALES

Realización: Centro de Fotografía / División Información y Comunicación / Intendencia de Montevideo.
Ayudantes de investigación: Santiago Delgado, Mónica Leirós, Lucía Mariño, Francis Santana.
Digitalización de fotografías: Maicor Borges, Horacio Loriente.
Tratamiento digital: Maicor Borges, Paola Satragno, Andrés Cribari.
Gráfica: Andrés Cribari, Nadia Terkiel.
Corrección de textos: Stella Forner/IM.

Las imágenes y documentos fueron digitalizados en formato Raw empleando uno de los siguientes medios: mesa de reproducción y la cámara Nikon D750, escaner Nikon coolscan 5000, escaner Epson Perfection V700.

Impreso y encuadernado en Empresa Gráfica Mosca
Depósito Legal 374.021
Edición Amparada al Decreto 218/96

El contenido de esta publicación es propiedad y responsabilidad de los autores. Prohibida su reproducción total o parcial sin el previo consentimiento.

ISBN: 978-9974-716-67-4

Intendencia de Montevideo

[cdF] CENTRO DE FOTOGRAFÍA DE MONTEVIDEO