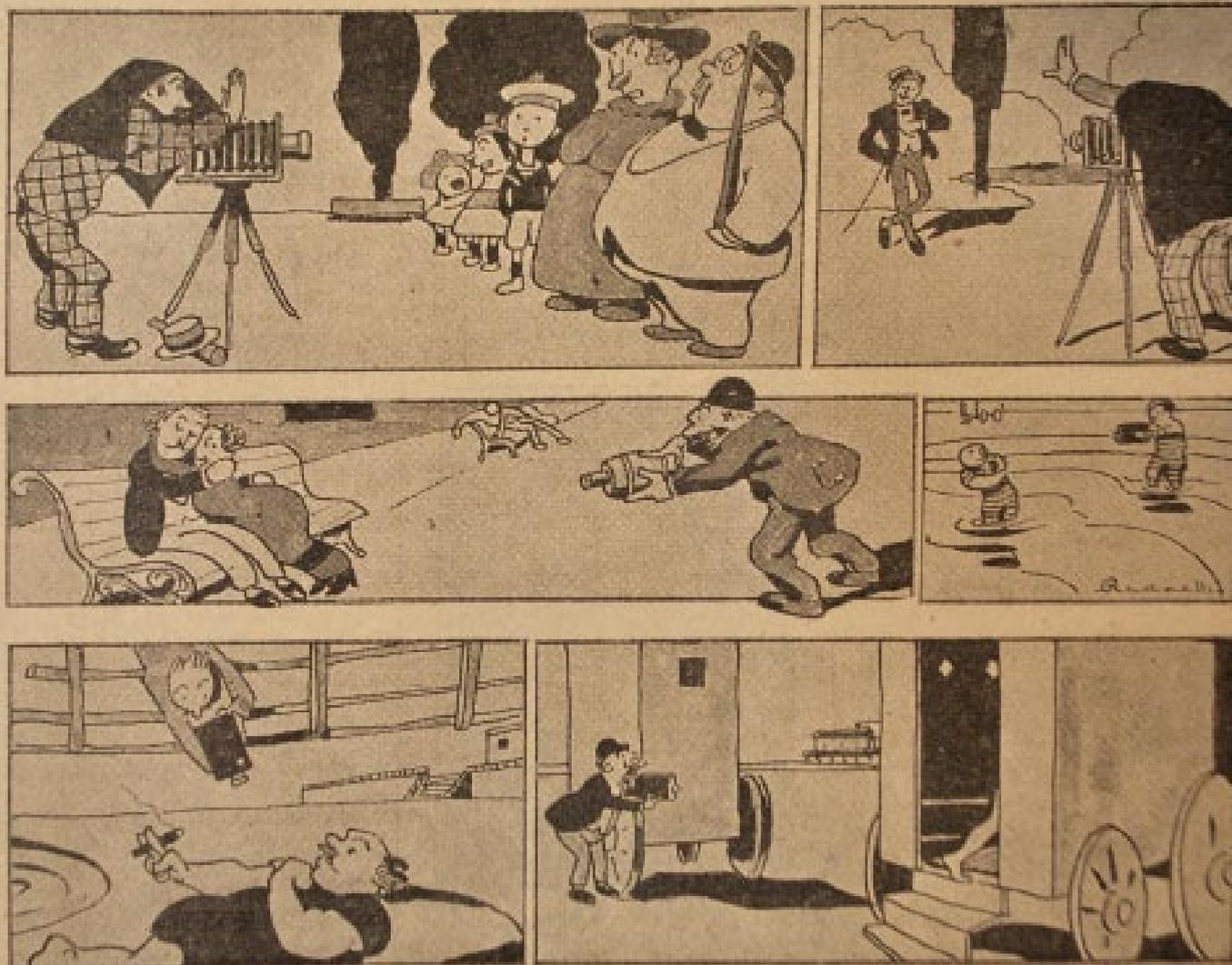


LA FOTOGRAFIA EN LAS PLAYAS



1. En la segunda década del siglo XX ya se percibía a los reporteros gráficos como cazadores de noticias, pendientes de la primicia y al acecho de fotografías casuales.

6. Fotografía e información.

Las imágenes como modelo, ilustración y documento. 1840-1919.

Magdalena Broquetas

El intento de reproducir documentos sin necesidad de recurrir a la intermediación manual estuvo presente en las búsquedas de quienes se plantearon la idea de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX mientras se desarrollaban investigaciones tendientes a lograr la fijación sobre algún soporte de las imágenes captadas en la cámara oscura.

Veinte años antes de que se patentara el daguerrotipo, el químico y litógrafo francés Joseph-Nicéphore Niépce ensayaba con éxito el proceso de la heliografía, distinguiendo los heliogramas (reproducciones por contacto de grabados ya existentes) de sus experimentos para fijar imágenes que la cámara captaba directamente del natural, a los que llamó "puntos de vista". Una idea similar fue concebida en la década de 1830 en Brasil por Hercules Florence, quien logró la reproducción mecánica de documentos. Este obje-

tivo respondía a motivaciones tan diversas como el auxilio a la investigación científica, la simplificación de actividades comerciales o la ilustración de materiales impresos. Lo cierto es que desde los orígenes de la fotografía existió la preocupación por sus posibilidades de multiplicación y, entre sus usos y funciones, figuró el de informar e ilustrar sobre temas y en contextos diversos.

En una primera etapa, la fotografía ilustró libros en ediciones con copias pegadas directamente en las páginas y sirvió como modelo de inspiración a dibujantes y grabadores que se desempeñaban en las distintas técnicas de estampación vigentes.¹ Puede decirse que en esta fase la fotografía no informó directamente, aunque sí desplegó su potencial documental y aportó modelos a imitar. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX debió transitarse un largo proceso hasta que la fotografía pudo ser

impresa directamente gracias al surgimiento de la fotomecánica. No obstante, lejos de reducirse al desarrollo de las técnicas de estampación e impresión, la historia de la incorporación de la fotografía en el medio impreso estuvo marcada por la evolución del concepto de “documento gráfico” y por las transformaciones en el campo del periodismo, producto de los grandes cambios tecnológicos, económicos y socioculturales que trajo consigo la consolidación de la industrialización y la mundialización de la información.

La fotografía como inspiración para dibujantes y grabadores

En Uruguay la reproducción litográfica de fotografías se inició prácticamente en simultáneo a la llegada del daguerrotipo. En noviembre de 1840, poco tiempo después de que tuviese lugar la primera demostración pública en la que se tomó un daguerrotipo de la fachada de la Iglesia Matriz de Montevideo, el periódico *El Talismán* distribuyó una litografía de José Gielis que reproducía esta imagen.² Por la misma



3. La litografía era una de las técnicas empleadas en la década de 1840 para la ilustración de la prensa montevidéana.



2. Reproducción litográfica de la fotografía tomada en la primera demostración pública de daguerrotipo realizada en Montevideo el 29 de febrero de 1840.

letrado uruguayo libros ilustrados por medio de litografías -como el caso de la edición realizada por la Imprenta de la Caridad de la obra titulada *Instrucción de infantería, “extractada de la última Edición de Valencia, con 29 láminas litografiadas”*- y colecciones de vistas, del tipo de las ofrecidas por la *Litografía del Estado* en 1844, en las que se recreaban combates navales y victorias militares contemporáneos transcurridos en el marco de la Guerra Grande.⁴

Debido a la imposibilidad de los primeros procedimientos fotográficos para captar la presencia animada y otras particularidades, era frecuente que quienes ilustraban sobre la base de fotografías reinterpretaran los acontecimientos, incorporando a los grabados detalles y aspectos que no habían sido captados por el original fotográfico, llegando en casos extremos a recrear escenas por completo. Además de procurar subsanar las limitaciones técnicas del medio, esta práctica también parecería estar expresando el predominio de nociones sobre la autenticidad y la veracidad

También circulaban entre el público

de las imágenes fotográficas distintas a las que regirán en la medida en que se vaya afianzando la controvertida idea de que la fotografía constituye un reflejo fiel y objetivo de la realidad.

En el caso uruguayo, la reinterpretación en relación al original fotográfico se constata tempranamente, puesto que la lámina difundida por *El Talismán* presentaba diferencias notorias en relación al daguerrotipo que le había servido como modelo. Entre las diferencias más evidentes sobresale la presentación de las torres de la catedral completas, cuando, de acuerdo a los testimonios de época, la fotografía las había captado “truncas en su cúspide”.⁵ Esta costumbre se extendió a lo largo del siglo XIX, siendo usual que sobre determinados acontecimientos o monumentos circulase una imagen fotográfica y su respectivo grabado conteniendo sutiles divergencias. Tal fue el caso -advertido por el investigador Ernesto Beretta- de la fotografía tomada por *Bate y Ca.* al monumento levantado en la ciudad de San José en homenaje a la Paz de Abril de 1872 y el grabado publicado por *El Americano* de París a partir de esta imagen. Las diferencias entre ambas representaciones son apenas perceptibles -el grabador eliminó personas presentes en el original e incluyó otras-, pero revelan la persistencia de esta tendencia en la utilización de fotografías en publicaciones o al servicio de otras artes, como la pintura, el dibujo o la escultura.

Tras la invención de los procedimientos negativo-positivo, y al igual que lo que ocurrió en otras partes del mundo, uno de los primeros medios de divulgación de las imágenes fotográficas en Uruguay fue la difusión de copias que competían en librerías y establecimientos fotográficos con grabados y litografías.⁶ Esta forma



4.



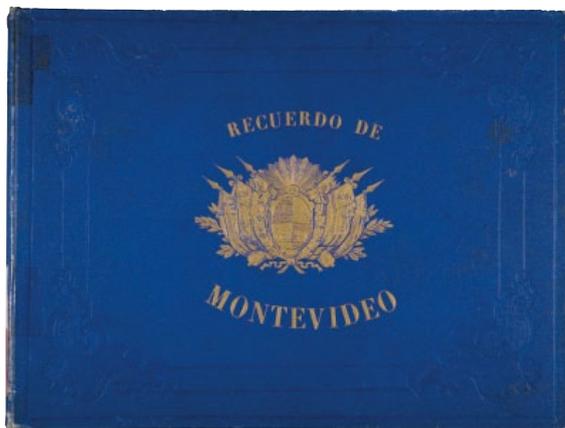
5.

Monumento a la paz de abril, plaza de los Treinta y Tres, San José, año 1873. En sus inicios la fotografía fue utilizada como modelo para dibujantes y grabadores que, en ocasiones, reinterpretaban la escena, incorporando detalles inexistentes en el original fotográfico.

de propagación de la imagen fue paulatinamente desplazada con el perfeccionamiento de los procesos fotomecánicos en los cuales interviene el cliché fotográfico para lograr la impresión.

La fotografía en los inicios de la reproducción fotomecánica

A partir de la segunda mitad de la década de 1860 proliferaron en el mundo varios procesos fotomecánicos que se comercializaron con éxito diverso. Las investigaciones técnicas giraban fundamentalmente en torno a la estabilidad



6a.

Álbum de vistas de Montevideo publicado por la casa *Galli y Cía.* en 1875 a través del procedimiento de woodburytipia.



6b.

de la imagen impresa y sus posibilidades de estampación en simultáneo con la tipografía. En líneas generales puede decirse que el desafío más complejo, advertido desde los ensayos pioneros, era el de la reproducción de las fotografías con su característica gama de grises.

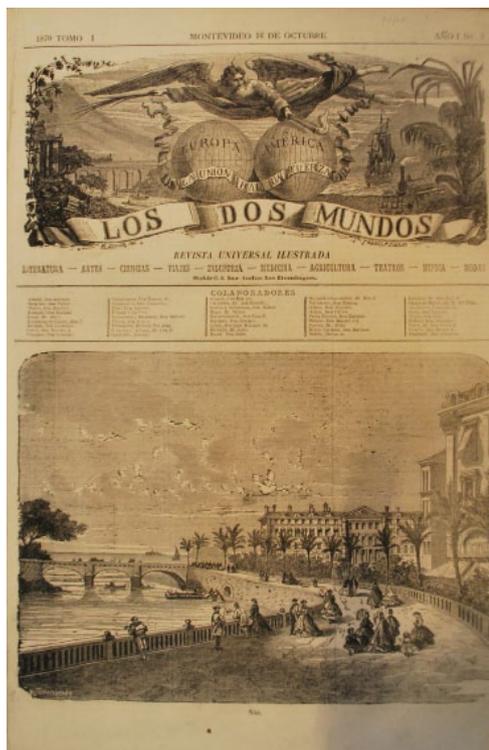
En Uruguay, hasta comienzos de la década de 1880, la litografía continuó siendo el procedimiento más utilizado para estampar imágenes. El defasaje del país en relación a los avances producidos en el campo de las técnicas de impresión y estampación parece explicarse por el carácter experimental de estos ensayos, que en el caso europeo, fueron incentivados por las sociedades de aficionados y demandaron inversiones y apoyos financieros considerables. De todos modos han perdurado ejemplos tempranos de procedimientos de impresión fotomecánica de los cuales se obtenían reproducciones de muy buena calidad. Uno de ellos fue la woodburytipia o fotoglitia, proceso patentado por el inglés Walter Bentley Woodbury en 1864 que arrojaba un tipo de impresión muy delicada, sin trama,

que a simple vista puede confundirse con un procedimiento fotográfico. En 1875, la casa *Galli y Cía.* editó el álbum de vistas titulado *Recuerdos de Montevideo* por medio de este procedimiento. Ofrecido como compendio ilustrado de la capital del país -la "más predilecta de las Ciudades del Sur América"- y lujosamente encuadernado con tapas de cuero, el director de la casa editorial concluía un breve texto introductorio advirtiendo que "la imitación a la fotografía es perfecta, y sin embargo las numerosas dificultades de todo género que he tenido que vencer para llevarla a cabo".⁷ El comentario es elocuente en relación a las cualidades y desventajas de una técnica que demandaba un entintado manual y requería un papel de calidad especial y el empleo de una prensa separada para la impresión de la imagen. Se trataba de un proceso lento y costoso, justificable en la edición de álbumes o publicaciones institucionales, pero inapropiado para la ilustración de publicaciones periódicas, condicionadas por tiempos más rígidos y tirajes numerosos sobre papel de calidad inferior.

Fotografía y prensa

A mediados de siglo XIX el perfeccionamiento de los medios de transmisión de noticias y la incorporación de ilustraciones provocaron cambios significativos en la apariencia y los contenidos de la prensa periódica de las principales ciudades del mundo. Hasta 1840, pocas publicaciones semanales o mensuales reproducían ilustraciones a través de grabados en madera. Desde entonces, coincidiendo con la irrupción del daguerrotipo y otros procesos fotográficos, la expansión de la imágenes en la prensa fue en ascenso al punto que dos décadas más tarde, un periódico como el *Illustrated London News* de Inglaterra contaba con un equipo de dibujantes y de grabadores que se complementaban para poner en imágenes conflictos bélicos, grandes acontecimientos políticos o sucesos accidentales. Esta asociación con frecuencia se nutría del aporte de fotógrafos, cuyo trabajo era calificado de mecánico y por lo general permanecía anónimo. Incluso cuando se reconocía su capacidad de registro, no existía aún la figura del fotógrafo dedicado exclusivamente a la información y era remota la posibilidad de hacer de ello un medio de vida.

A comienzos de la década de 1870 se imprimía en Montevideo con frecuencia semanal *Los dos mundos*, *Revista Universal Ilustrada* dedicada al público rioplatense, que otorgó especial importancia a los grabados que representaban acontecimientos relevantes, paisajes y vistas arquitectónicas de lugares europeos y sudamericanos, entre otros. Ocasionalmente se los identificaba bajo el rótulo “*heliogravure*”, indicando que se traba de una impresión calcográfica realizada en huecograbado.



7. Revista dominical ilustrada sobre literatura, artes, ciencias y modas, editada en Montevideo entre 1870 y 1871.

Después de muchos años de experimentación, en los últimas dos décadas del siglo XIX se dieron en el mundo progresos sustanciales en el área de la reproducción de fotografías. Intuida por William Fox Talbot en 1850 y desarrollada a nivel experimental por varios investigadores, finalmente se lograba la impresión de medios tonos que restablecía la gradación de grises de las imágenes fotográficas. Esto ocurría a través de la reproducción de la fotografía sobre una placa metálica en la que los tonos grises eran restituidos a través de una serie de puntos de distintos tamaños, ubicados los suficientemente cerca como



8a.

8b.

8c.

A fines de siglo XIX era usual que las publicaciones ilustradas se basaran en el procedimiento denominado “fototipia”, concebido en 1856 por Alphonse Poitevin, y perfeccionado en las décadas siguientes por Joseph Albert. También conocida como “collotipia” o “albertipia” esta técnica, ampliamente utilizada para la reproducción de pinturas, se mantuvo vigente hasta entrado el siglo XX. Se trató de un procedimiento relativamente económico que, por primera vez, soportaba tiradas de varios ejemplares. Al igual que en otras partes del mundo, en Uruguay se publicaron álbumes y láminas sueltas a través de este procedimiento, practicado en los talleres de la Escuela de Artes y Oficios desde 1884.

para que el ojo humano fuera capaz de distinguirlos, alcanzando, por el contrario, una ilusión de continuidad que variaba de acuerdo a la fineza de la trama y la calidad del papel. La placa, grabada en relieve, podía imprimirse en simultáneo a los caracteres tipográficos. Hacia mediados de la década de 1880 Georg Meisenbach en Inglaterra y Frederic Ives en Estados Unidos aportaron mejoras sustanciales que viabilizaron el éxito comercial de este proceso, patentado bajo el nombre de “autotipo”. Sin embargo, en sus inicios este procedimiento arrojó resultados de calidad muy inferior a las técnicas en uso como la fotolitografía o la fototipia, ofreciendo reproducciones de trama poco delicada, con escasez de detalles y ocasionalmente tan retocadas que apenas se distinguían de un grabado. Esto mejoró rápidamente con los avances logrados por los hermanos Max y Louis Levy que en 1893 presentaron un sistema, llamado placa de medios tonos, que posibilitó buena calidad de impresión.

Estos logros de la fotomecánica coincidían con mejoras técnicas en el campo de la fotografía -como la llegada de negativos de placa seca al gelatino-bromuro (más sensibles y preparados de antemano), el perfeccionamiento de los dispositivos ópticos, y de los métodos de transmisión de imágenes- que abrieron nuevos horizontes para el trabajo periodístico.

Semanarios y revistas ilustradas

En Uruguay las técnicas de grabado e impresión se perfeccionaron a partir de la década de 1880, aunque fue recién en el decenio siguiente cuando las revistas ilustradas incorporaron cambios significativos en sus métodos de impresión y

en el tratamiento dado a las imágenes. Una experiencia pionera en este sentido fue la de *La Ilustración Uruguaya*, un periódico quincenal editado e ilustrado por la *Escuela de Artes y Oficios*.⁸ En el seno de la Escuela funcionaban, entre otros, los talleres de litografía y fotografía. La dirección del primero estaba a cargo del conocido litógrafo Ángel Sommaschini, venido expresamente de Europa para incorporarse a este emprendimiento, y transformado luego en uno de los pilares de las revistas ilustradas rioplatenses. A pedido suyo la Escuela mandó construir en París una máquina de imprimir formato “Jesús”, que fue recibida en mayo de 1883, “con una cantidad considerable de finísimas tintas de colores”. A fin de este año un artículo de *La Ilustración Uruguaya* se refería al equipamiento y funcionamiento de estos talleres, destacando que en el de Litografía “se hac[ían] trabajos prodigiosos: cromos, reducciones, fotocopias, reproducciones, zincografías, de calcomanía, fotograbado y todas las aplicaciones del arte de Senefelder”. Éste, al igual que los demás talleres de artes gráficas de la Escuela, tenía a su cargo casi todos los trabajos para las oficinas del Estado.⁹

En octubre de 1884 la publicación incorporó la fotolitografía a través de dos ilustraciones: el edificio de la Bolsa de Comercio de Montevideo en la portada y en su interior una fotografía de la estatua del Almirante Guillermo Brown, realizada en la ciudad de Florencia por el artista argentino Francisco Cafferatta. La introducción de este nuevo método de impresión marcó un punto de inflexión en la percepción y los modos de lectura de las mismas. Como señalaba en este número el cuerpo redactor de la revista, “este moderno procedimiento, que emplearemos continuamente en adelante en las páginas de *La Ilustración*, permite

reproducir la imagen tal cual es, sin necesidad de que intervenga en su dibujo la mano del artista.” La ilustración de la portada reproducía “ni más ni menos que una fotografía”: “en ella, el artista no ha tenido más que vencer las dificultades naturales de la práctica de un procedimiento nuevo, pero la imagen en ese edificio es tan exacta y tan verdadera como puede ser el reflejo de un cuerpo cualquiera en la superficie tensa y brillante de un espejo.” Hasta este momento la exactitud y la veracidad no necesariamente representaban cualidades destacables en las ilustraciones que circulaban en las publicaciones periódicas. Con la adopción de la fotomecánica se destacaba la ausencia de intervención humana y la reproducción fiel del original. Se insistía sobre este aspecto a propósito de la fotolitografía de la estatua del Almirante Brown: “el ojo inteligente encontrará toda la verdad de relieve y de detalles que constituye una obra escultórica. Se ve la estatua, mirando nuestra ilustración.”¹⁰

Por otra parte, la reproducción de esta obra escultórica a partir de una fotografía tomada en Europa y su inclusión en una publicación de alcance regional, acercaba al público rioplatense una obra artística concebida y conservada a miles de kilómetros de distancia. Esto era advertido y utilizado provechosamente por los editores en una alusión expresa al poder informativo de las imágenes: “nuestros vecinos de Buenos Aires, recibirán una sorpresa con esta publicación, pues vendrán a conocer la bellísima obra de su compatriota, por la publicidad que, antes que nadie, le damos nosotros.”¹¹

Con el cambio de siglo la imagen fue ganando cada vez más importancia en las publicaciones periódicas. Los avances tecnológicos en



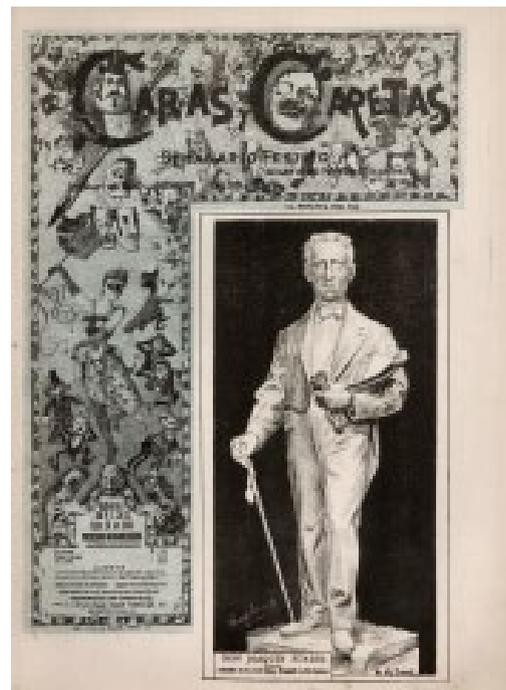
9. En la década de 1880 *La Ilustración Uruguaya* fue pionera en la incorporación de diversos procedimientos fotomecánicos, como la fotolitografía y la fototipia.



10.



11.



12.

Varios de los grabados publicados por la revista *Caras y Caretas* desde 1895 reproducían fotografías tomadas por los grandes establecimientos fotográficos de la época.

los métodos de impresión posibilitaron cambios en los modos de presentación de las imágenes y en su interrelación con el texto escrito. Esta transformación alcanzó en los primeros años del siglo XX a las revistas y semanarios ilustrados y, recién hacia la segunda década a la prensa diaria.

A comienzos de la década de 1890, *La Ilustración Sud-Americana* y la *Revue illustrée du Rio de la Plata* se destacan entre las publicaciones ilustradas dedicadas a un público selecto tanto en Uruguay como en Argentina. En *La Ilustración Sud-Americana*, editada desde 1892, la importancia otorgada a la fotografía fue evidente no sólo por las reproducciones, sino también por algunas de las iniciativas que le tenían por protagonista. A modo de ejemplo vale mencionar la invitación a los abonados para enviar “*dibujos y fotografías*

de diferentes parajes de la República, así como retratos de personas distinguidas” a cambio de una “*mención especial*” o el descuento para adquirir máquinas fotográficas en la casa *Lepage* ofrecido a los seguidores de la revista a modo de premio en junio de 1893.¹² John Fitz Patrick figura entre los fotógrafos a quienes se les encomendaba la realización de imágenes para esta publicación.¹³

Entre las revistas y semanarios ilustrados dirigidos a un público más amplio se destacan por su tratamiento gráfico *Caras y Caretas* (1890-1892 y 1894-1897), *La Alborada* (1896-1902) y *Rojo y Blanco* (1900-1903). Precursora en cuestiones de forma y contenido, desde 1895 *Caras y Caretas* publicó grabados del dibujante Aurelio Giménez que reproducían retratos fotográficos de los grandes estudios de la época, como *Chute* y

Brooks o *Fotografía Inglesa* de John Fitz Patrick.¹⁴ A diferencia de experiencias anteriores, figuraba invariablemente la referencia al establecimiento o al autor de la fotografía que había dado origen al grabado, siendo habitual el uso de la doble firma de dibujante y fotógrafo. La opción por la publicación de retratos femeninos de mujeres jóvenes pertenecientes a las clases altas prefigura el espacio de “fotografía social” que en el tránsito entre ambos siglos irá ganando cada vez más espacio en el medio impreso. Las ilustraciones ocasionales también informaban sobre otras cuestiones. En la portada del número correspondiente al 19 de julio de 1896 se incluyó un grabado “a partir de una fotografía de Fitz Patrick”, representando el monumento a Joaquín Suárez que recién se inauguraría un mes más tarde en la Plaza Independencia de Montevideo.¹⁵

La Alborada en el cambio de siglo

Editada desde 1896, *La Alborada* fue una publicación semanal representativa de este conjunto de revistas ilustradas de fin de siglo. El análisis exhaustivo de sus contenidos y formas de presentación y diseño en el pasaje del siglo XIX al XX revela cambios significativos en materia de adelantos técnicos y en el tratamiento gráfico. En el transcurso de 1898 dedicó su portada al armado de un “Álbum revolucionario” del Partido Nacional con retratos contemporáneos de nacionalistas destacados, alternando con grabados y reproducciones de fotografías, usadas a modo de homenaje y promoción política de estas figuras.¹⁶ La imagen fotográfica también pasó a nutrir la sección “Nuestros colaboradores”, inaugurada en el mes de mayo con la reproducción de retratos

fotográficos de los integrantes de la redacción que se iban presentando ante los suscriptores a través de esta “galería” por entregas. De diseño y estilo similar, la sección “sociales” incluía esporádicamente retratos de estudio de mujeres jóvenes (“bellezas montevidéanas”), integrantes de las familias acomodadas. En todo el año se reprodujeron dos vistas a partir de fotografías (una correspondiente a la Villa de Melo en el Departamento de Cerro Largo y otra de la bahía de Montevideo, tomada desde la Playa Ramírez), en formato mediano e insertas en el marco de artículos desvinculados de sus contenidos.¹⁷

Hacia 1899 la revista reproducía fotografías con mayor asiduidad, otorgándoles un lugar destacado y utilizándolas en contextos novedosos. Además de mantenerse las secciones ilustradas del año anterior (“álbum revolucionario” y “sociales”), el abanico de temas acompañados por imágenes se amplió considerablemente, aunque permaneció la tendencia a ubicarlas en el marco de artículos desligados de ellas, sin más referencias que un título o una escueta inscripción a modo de pie de foto. A pesar de que las fotografías aún eran empleadas fundamentalmente con carácter auxiliar, en el apartado titulado “Nuestros grabados” comenzó a incluirse información relativa a sus contenidos.¹⁸ Bajo esta modalidad, la imagen actuaba como pretexto o vía de entrada para contar algo sobre un acontecimiento, un lugar o para introducir datos biográficos del retratado.

Uno de los espacios novedosos inaugurado en este momento fue el del “Uruguay pintoresco”, alimentado con vistas de la capital y del Interior del país, a través del cual se acercaban a los lectores paisajes más o menos alejados, conformando una



13.



14.



15.

En el tránsito del siglo XIX al XX las revistas y publicaciones ilustradas fueron ampliando paulatinamente el espacio y cambiando el sentido de las reproducciones fotográficas.



16.

especie de guía ilustrada del Uruguay. A su vez, empezó a ser usual la incorporación de fotogramados con vistas de otros países, a través de los cuales se apuntaba a despertar el interés local e internacional, debido a que la revista contaba con suscripciones en toda Sudamérica.¹⁹

Sin dudas el cambio más significativo se produjo en relación al estatus mismo de las fotografías en relación a sus posibilidades narrativas e informativas. Gran parte de las imágenes impresas en los números correspondientes al año 1899 documentan, con sus respectivos epígrafes, catástrofes naturales, accidentes ferroviarios o actividades de ocio y tiempo libre de parte de la sociedad uruguaya. En el mes de setiembre *La*



17.

Alborada reproducía dos fotografías que testimoniaban los daños producidos por el pasaje de un ciclón por la zona de Punta Carretas. Una de ellas mostraba la estación del Tranvía del Este desvastada y era aludida en la sección explicativa procurando reforzar el interés en el siguiente texto: “por este grado *bado* puede tenerse idea de los tremendos estragos que causó el ciclón en Punta Carretas. [...] tiene el gran mérito de que representa una fotografía tomada pocos minutos después de la catástrofe.”²⁰ En octubre, una secuencia de seis fotos en tamaño pequeño, distribuidas en dos páginas, informaba sobre “las recientes inundaciones en Paysandú”. Al igual que en el caso del ciclón, la noticia era cubierta exclu-

sivamente por la información gráfica y una breve referencia en la sección explicativa de “nuestros grabados”. En esta oportunidad el comentario resaltaba aspectos similares, destacando la importancia de la inmediatez de la toma y la vivacidad de la escena capturada: *“Nuestros clisés al respecto representan un verdadero éxito, y ellos permiten apreciar los efectos de las aguas desbordadas. Las fotografías correspondientes han sido tomadas en los momentos de mayor peligro y dan fiel idea de la inundación.”*²¹ Este tipo de fotografías era proporcionado por colaboradores (aficionados que se encontraban en el lugar de los hechos con posibilidades de registro fotográfico), que cubrían noticias dentro y fuera del país.²²

Al iniciar el siglo XX, *La Alborada* añadió a su subtítulo el adjetivo “ilustrado” que en efecto reflejaba un incremento del material gráfico publicado.²³ En el mes de febrero del año 1900 la revista realizó por primera vez una convocatoria a “colaboración fotográfica” dirigida a fotógrafos y aficionados, indicando que se recibirían fotografías sobre cualquier tema, *“prefiriendo sean de actualidad, tipos, costumbres, bellezas femeninas, medios de transporte, trajes, monumentos, retratos de hombres célebres, vistas, obras de arte, etc., etc.”*²⁴ El llamado parece haber encontrado buena recepción a juzgar por la inmediata y sostenida incorporación de colaboradores espontáneos que en adelante nutrieron a la publicación con material fotográfico variado. Las colaboraciones de los aficionados imprimieron un giro en relación a los contenidos y al espectro temático acompañado por –y de modo incipiente, abordado desde– las imágenes.

Los aportes de los colaboradores convivían con las fotografías, cedidas o requeridas,

de estudios y fotógrafos profesionales. Sin experimentar cambios sustanciales en el diseño y la diagramación, en su mayoría las imágenes aún figuraban aisladas o fuera de contexto. Lo novedoso fue que, en ocasiones, un mismo tema podía ir acompañado de varias fotografías, distribuidas a lo largo de distintas páginas, no necesariamente consecutivas. Por ejemplo, en uno de los números del mes de julio cuatro fotografías de John Fitz Patrick, impresas en varias páginas del semanario y rodeadas de artículos que versaban sobre otras cuestiones, se presentaban ante el lector como testimonio gráfico sobre los saladeros en Uruguay.²⁵ Esta tendencia se profundizó al año siguiente con el desarrollo de los reportajes informativos.

Lo cierto es que a comienzos de siglo los aspectos técnicos todavía imponían algunas restricciones al diseño gráfico de las publicaciones. En el transcurso del año 1900, en varias oportunidades los redactores responsables se refirieron a las dificultades y a los obstáculos que era necesario sortear en el trabajo con reproducciones fotográficas. Con ánimo de autopromoción se jactaban del “*derroche*” de grabados incluidos hasta la fecha, teniendo en cuenta la inexistencia de una casa para el fotograbado en Montevideo.²⁶ A través de referencias explícitas a la ubicación de la imagen en la revista y a la supeditación de la confección de los clichés a las condiciones atmosféricas, se abordaban otras dos cuestiones clave para comprender lo engorroso y las limitaciones del proceso de impresión vigente. A propósito de la compaginación de fotografías y textos se explicaba que *“una revista ilustrada, en la que aparecen tan variados clisés como en la nuestra, debe muchas veces someter la ordenación de los*

artículos y de los grabados a algunas exigencias tipográficas que se imponen naturalmente. Debido a ellas, los clisés de los señores Alonso y Morales aparecen respectivamente fuera de su lugar, que debiera relacionarse con el que hemos destinado a sus biografías, para guardar una ordenación más lógica.”²⁷ En cuanto a los factores climáticos, en agosto, el equipo editor lamentaba no poder cubrir un episodio internacional con las imágenes de sus protagonistas: “teníamos dispuesta para este número la publicación de los retratos de Humberto I, el rey asesinado y el de su sucesor Víctor Manuel III. El mal tiempo nos ha obligado a desistir de este propósito pues ha sido absolutamente imposible al hábil e inteligente artista Sommaschini, confeccionar un solo cliché en toda la semana.”²⁸ Por otra parte, dependiendo de su estado de conservación, no todas las fotografías se prestaban para la reproducción fotomecánica o no siempre existían registros fotográficos como punto de partida. Este último punto se vincula con el surgimiento de las secciones “Retratos viejos” y “Montevideo antiguo” donde la fotografía (originales que podían tener más de medio siglo) ocupaba un lugar central, acompañada de referencias a su antigüedad y exclusividad.²⁹ En ambos apartados se verifica, a su vez, un uso novedoso de la fotografía de prensa, distinto al de la mera ilustración o del reportaje, consistente en la utilización de la imagen como fuente para el conocimiento de distintos aspectos del pasado. Un artículo publicado al año siguiente ahondó en esta dirección revalorizando los retratos “antiguos” en tanto vehículo para conocer vestimenta y accesorios y “para contemplar las rarezas de los fotógrafos de antes, en lo referente a las posiciones que hacían tomar a sus clientes”.³⁰

Desde mediados del año 1900 *La Alborada* puso a la venta “algunos centenares de clisés con vistas, retratos, etc.”, lo cual revela que para ese entonces ya contaba con un archivo gráfico propio de proporciones considerables.³¹

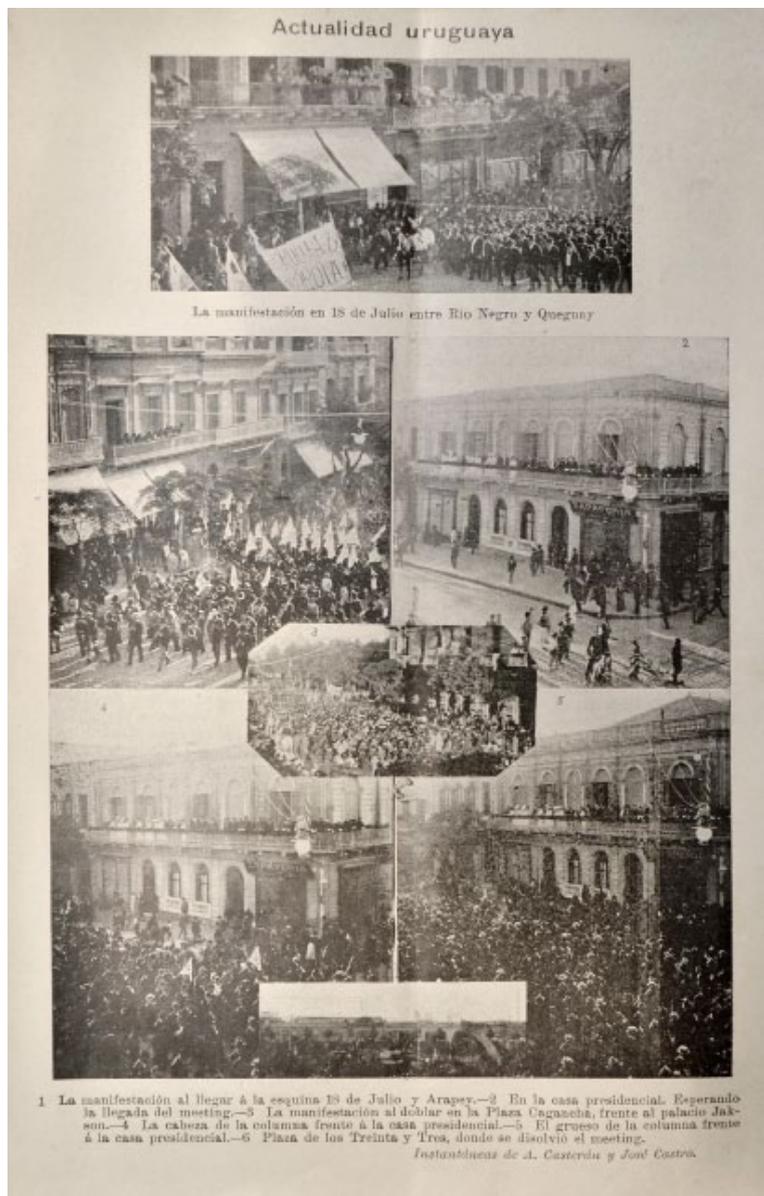
A partir del año 1901 la publicación modificó su diseño, aumentando la cantidad de páginas e incorporando en cada número abundante material fotográfico, cuya presentación y lectura pasaron a estar directamente vinculadas a la información desarrollada en el texto escrito. Reproduciendo una tendencia mundial, la influencia del cine repercutió en la adopción de estilos narrativos a través de la presentación de secuencias de imágenes, que buscaban informar y narrar de manera complementaria con el discurso escrito. Finalmente la imagen única o aislada caía en desuso, optándose por las secuencias o las fotocomposiciones que, organizadas de manera cronológica o temática, traducían la sensación de transcurso o movimiento que caracterizará al foto-reportaje moderno.

Reproducciones fotográficas en diversos tamaños, formatos y composiciones pasaron a ocupar buena parte de las páginas de la revista, acompañadas por lo general de la referencia a su autor y, en ocasiones, con comentarios y detalles sobre las circunstancias de toma. A partir de estos cambios estéticos y de sentido, la fotografía también comenzó a estar más asociada a la noticia. Las novedades de la actividad gubernamental o acontecimientos en el campo político partidario -como actos o manifestaciones- fueron cubiertos a través de fotografías, requeridas y tomadas con esa finalidad.³²

La extensa crónica en la que se informaba sobre la inauguración de las obras del nuevo

puerto, acompañada por cuantioso material gráfico generado por varios fotógrafos (Brunel, J. Castro, Fitz Patrick, Filliat, Falco y Barros) representa un buen ejemplo de esta nueva tendencia. Según aclaración de los editores, debido a cuestiones derivadas de la impresión de la revista, el acontecimiento que tuvo lugar el 18 de julio de 1901 fue abordado en dos números sucesivos. Las reproducciones fotográficas ratifican sus características tal como se lo describió en el artículo escrito. Las imágenes documentan la llegada de los materiales de construcción, la colocación de la piedra fundamental, la fastuosidad de la arquitectura efímera que vistió el evento y la fiesta patria y corroboran que se estaba ante una *"magna obra que tantos beneficios reportará al país"*. En la primera entrega sobre el tema se publicaron las fotografías del elenco de gobierno impulsor de esta empresa: en la portada el Presidente Juan L. Cuestas y sus Ministros y en el interior, más de dos páginas dedicadas exclusivamente a los retratos de rostros del cuerpo legislativo. Dos imágenes alusivas a este evento llenaban la portada del número siguiente, en el que a su vez se dedicaron otras seis páginas alternando textos e imágenes en formatos y diseños variados. En lo que refiere al empleo de la imagen, este tipo de informes periodísticos era innovador tanto por su utilización en clave informativa como por el uso político.³³

Acontecimientos que hasta entonces se mantenían al margen de la información reproducida en la revista, como los vinculados a la protesta social, fiestas populares o noticias necrológicas, empezaron a recibir espacio a través del texto y la imagen.³⁴ En abril de 1901 la publicación informaba sobre una huelga de molineros e ilustraba la noticia con fotografías tomadas por el



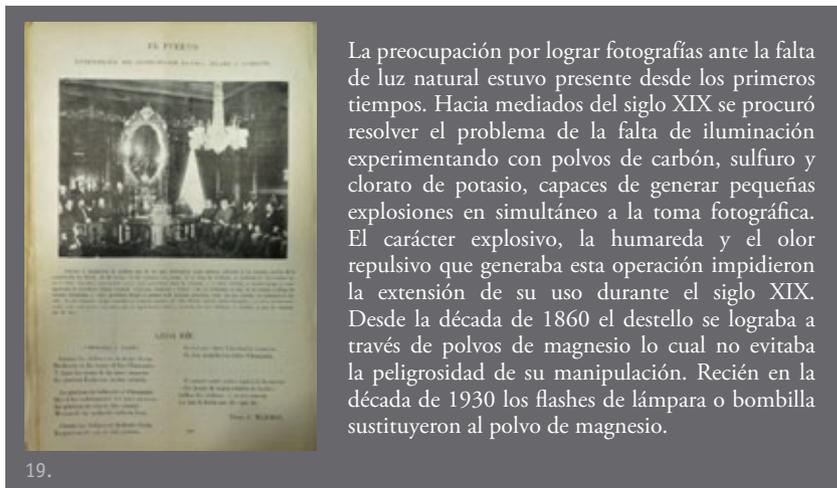
18. Los avances en las técnicas de impresión y las transformaciones en la noción de documento gráfico derivaron en modos novedosos de presentación de las imágenes y en cambios en su interrelación con el texto escrito.

aficionado Pedro Visca, en las que se mostraba a los huelguistas movilizados y a la policía en actividad, intentando dispersarlos.³⁵ Meses antes se registraban los festejos de carnaval a través de

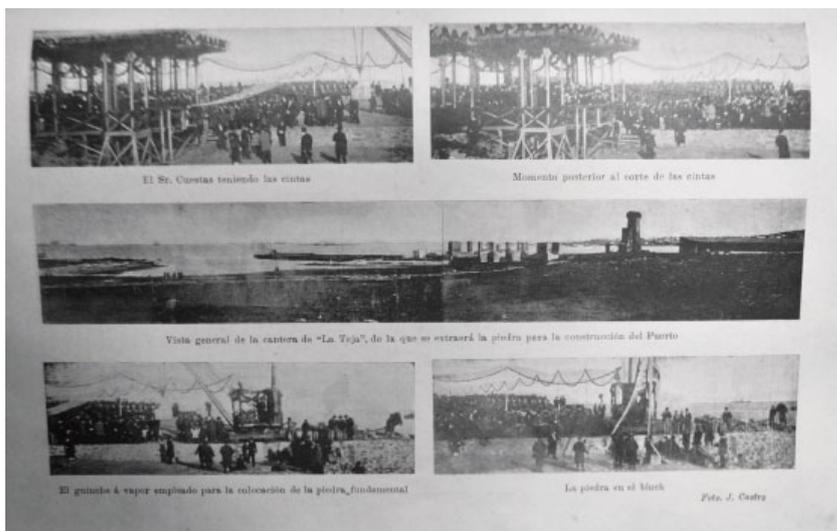
la actividad de sociedades y comparsas y de un recorrido por diversos tablados barriales.³⁶

La complementariedad entre palabra escrita e imagen y las ventajas comparativas de esta última para despertar interés en el público lector fue objeto de reflexiones explícitas en varias oportunidades. En uno de los números de marzo de 1901 la sección "Montevideo callejero" incluyó un artículo sobre la pobreza urbana, acompañado por fotografías de personas humildes en diversos contextos (como mendigos o vendedores ambulantes), retratadas por uno de los asiduos colaboradores de la publicación con una mirada complaciente y picaresca. *"Los pobres de estómago tienen, como los de alma, sus horas de riqueza -se afirmaba al iniciar la nota en relación a la primera imagen en la que un grupo de ancianos y niños recibía alimento en la puerta de la Escuela de Artes y Oficios- Nos lo dice esta instantánea que como la mayoría de las viñetas dicen mejor las cosas de la vida que la palabra".*³⁷ Otro ejemplo en esta dirección puede encontrarse en la cobertura hecha a propósito de los festejos conmemorativos de la independencia nacional, en la que se buscó destacar la actividad oficial y la afluencia de público a la procesión cívica realizada en este marco (*"las vistas fotográficas que acompañamos pueden dar una idea casi completa de lo que aseveramos"*).³⁸

Por último, otra gran incorporación de la revista en el año 1901 fueron las fotografías tomadas de noche, en contexto de luz artificial. En *La Alborada* las primeras fotografías nocturnas corresponden al estudio *Fillat* y fueron celebradas como un adelanto tecnológico y en materia de contenidos. En el mes de marzo tres fotografías informaban sobre *"la velada en el Club Nacional"*,



19.



20.

La inauguración de las obras del Puerto de Montevideo en el año 1901 mereció profusas coberturas gráficas en las revistas *La Alborada* y *Rojo y Blanco*.

realizada por el Partido Nacional al celebrarse el aniversario de la batalla de Tres Árboles. Como será de estilo en estas reproducciones, la inscripción al pie explicitaba que se trataba de “fotografías” o “instantáneas nocturnas”, a lo que se agregaba: “del éxito de la velada dan clara idea los espléndidos negativos de Fillat, el popular fotógrafo. Las que ofrecemos hechas con luz de aluminio, son, sin duda, las más perfectas fotografías nocturnas que se han obtenido hasta aquí, y constituyen para Fillat una victoria digna de aplauso”.³⁹ La indicación también podía figurar bajo la advertencia de que se estaba ante una “fotografía con luz de aluminio”.

La prensa diaria

Desde la década de 1890 los principales obstáculos técnicos para la inclusión directa de la fotografía en la prensa habían sido superados gracias a la autotipia y los medios tonos. Sin embargo, todavía incidían motivos de índole económica, estilos de trabajo periodístico arraigados y hasta cuestiones vinculadas a las mentalidades dominantes, tanto de editores como de público lector, que explican el hecho de que los diarios hayan demorado bastante más tiempo en adoptar esta nueva técnica y en incorporar masivamente las fotografías en sus ediciones. Como ya se vio en el caso de las revistas ilustradas, este procedimiento se realizaba fuera del periódico y todavía hacia el año 1910 el primer diario francés ilustrado con fotografías (*L'Excelsior*) requería por lo menos dos días y costos significativamente elevados para la inclusión de las imágenes.⁴⁰ El 4 de marzo de 1880 apareció por primera vez en la historia una fotografía reproducida en un pe-

riódico por medios exclusivamente mecánicos.⁴¹ Sin embargo, transcurrió un cuarto de siglo para que este tipo de reproducciones se volviera de uso corriente. El *Daily Mirror* de Inglaterra desde 1904 empezó a ilustrar sus páginas únicamente con fotografías y recién en 1919 el *Daily News* de Nueva York siguió este ejemplo.

En Uruguay, en la década de 1890 la prensa diaria incrementó el número de ilustraciones que acompañaba la información, aunque continuó haciéndolo a través de grabados inspirados tanto en fotografías, como en testimonios orales o escritos de variada procedencia (testigos oculares o declaraciones policiales y judiciales, entre las más comunes). Este tipo de ilustraciones empezó a ser utilizado con mayor frecuencia para la cobertura de crímenes y notas policiales. En junio de 1894 *La Tribuna Popular* ofreció a lo largo de varias entregas un reportaje sobre “los horribles crímenes de Durazno”, conteniendo grabados que representaban retratos de víctimas y asesinos, restos óseos y prendas de vestir de una de las personas asesinadas. A propósito de las diversas fuentes de información e inspiración para el complemento gráfico se advertía que “en cuanto al aspecto de los individuos, cuyos retratos hemos publicado, podemos asegurar que es bastante exacto, según declaración de personas que los han visitado.”⁴²

Por esta misma época, la cobertura de una “tragedia pasional” en la capital Argentina constituye un buen ejemplo para recrear las diversas fuentes de información empleadas por los dibujantes a la hora de ilustrar una nota. Uno de los grabados representaba a una de las protagonistas de esta historia, “según los apuntes que de Buenos Aires nos han sido enviados, pues no ha



21. A comienzos del siglo XX la imagen fotográfica también ganó la portada de revistas y publicaciones ilustradas.

En la década de 1890, a través de grabados inspirados en fotografías o en testimonios, la prensa diaria incrementó el número de ilustraciones que acompañaba la información, vinculadas en su mayoría a la nueva crónica policial.



22.



23.

...sido posible conseguir ni en esta ciudad, ni en la vecina, una fotografía de la valiente joven." Otros dos dibujos documentaban, en vida y de manera póstuma en el lugar de los hechos, el rostro de la víctima. El primero de estos grabados había sido "tomado de una fotografía que el conocido fotógrafo de esta capital, señor Bixio, nos ha facilitado galantemente", puesto que el retratado viajaba con asiduidad a Montevideo, donde había sido fotografiado dos meses antes de este episodio. Otros dos grabados recreaban el momento del crimen sobre la base de las declaraciones posteriores. El articulista subrayaba que "en todos los grabados, el lápiz de Sanuy, se revela seguro, dando a los retratos su verdadera expresión y a las escenas su nota exacta".⁴³ En este marco las ilustraciones hacían más atrayente la noticia, pudiendo coexistir las derivadas de fotografías (sobre las que se enfatizaba su carácter documental), con otras producto de la imaginación humana. Así lo prueba el hecho de que en este reportaje se incluyera un grabado recreando de manera verosímil el momento del asesinato, algo que indudablemente no podría haber sido fotografiado. Esta convivencia de imágenes que hacen hincapié en la veracidad de lo representado con representaciones creíbles pero ficticias, irá desapareciendo en la medida que se instaure en el siglo XX la idea de fotografía de prensa como equivalente de registro documental objetivo.

Así como en el caso de los "crímenes de Durazno" el retrato fotográfico de la víctima fue proporcionado de manera casual por una firma comercial, en el que a nivel local no se contaba con archivos gráficos de prensa, ni agencias de imágenes, con frecuencia era imposible hallar una imagen o acceder a esta informa-

ción. Este esquema de funcionamiento enmarca y explica la publicación de grabados por entregas o con una demora que podía insumir lapsos de días y hasta de meses. En julio de 1894 *La Tribuna Popular* celebraba haber accedido al retrato de alguien asesinado tiempo atrás. El periplo que antecedió a la obtención de este retrato ejemplifica el modo de trabajo y el tipo de dificultades usuales. *“No existe en Buenos Aires ninguna fotografía: se pidió a Francia habiéndose obtenido de la deferencia de la viuda de Farbós la única que posee, cuya reproducción ofrecemos hoy a nuestros lectores. [...] La fotografía vino por el paquete francés ‘La Plata.’”* En otros casos la demora en la publicación de grabados respondía, como ocurría en las revistas ilustradas, a las características de los sistemas de impresión que insumían tiempo y todavía estaban supeditados a las condiciones climáticas. A modo de ejemplo, en junio de 1894, al dar la noticia ya citada de los crímenes en la ciudad de Durazno, *La Tribuna Popular* se disculpaba por *“la poca limpieza de los clichés”* incluidos en ese número, alegando que el taller de zincografía había sido instalado en las últimas veinticuatro horas.⁴⁴

De manera esporádica, entre 1904 y 1905 la prensa diaria uruguaya comenzó a reproducir fotografías, presentadas a modo de imágenes únicas o en composiciones de pares. Este tipo de reproducciones no desplazó inmediatamente a las ilustraciones surgidas de técnicas anteriores sino que se intercaló y compartió el espacio dedicado a la información gráfica, ocupando un lugar que recién fue hegemónico en la década siguiente.

Con el cambio de siglo se produjeron en el género periodístico modificaciones de estilo y lenguaje. La tradicional “crónica” de noticias

Fotografías a distancia

En las primeras décadas del siglo XX, los nuevos medios de comunicación y la posibilidad de transmisión de imágenes a distancia incidieron en las transformaciones de la prensa y en el afanzamiento de la noción de “inmediatez” asociado a la velocidad de circulación de la información.

Desde el siglo anterior los periodistas podían valerse del telégrafo y del teléfono. Hacia 1904 Arthur Korn logró los primeros resultados exitosos enviando imágenes fotográficas por telégrafo, aunque el procedimiento requirió cuarenta minutos. En los años siguientes Korn profundizó sus investigaciones logrando reducir el tiempo de transmisión y mejorar la nitidez de la imagen resultante. Entre 1906 y 1907 la prensa europea adoptó este sistema denominado “telefotografía”.

En 1907 Édouard Belin desarrolló su primer “belinógrafo”, que para la década de 1920 logrará el envío de una imagen de un continente a otro en pocos minutos.

pasó a convivir de manera incipiente con el “reportaje periodístico”, caracterizado por un relato más activo y directo de los sucesos narrados. En este esquema la fotografía reforzaba el mensaje informativo, contribuyendo a esta modalidad de narración en tiempo real. Así, incluso antes de que pueda fijarse el predominio del reportaje periodístico en la prensa uruguaya, la “instantaneidad” en la toma y la “inmediatez” en el envío y reproducción de las imágenes pasaron a ser atributos explotados por quienes definían la línea editorial y valorados por el público lector. Al igual que ocurría con las revistas ilustradas, la prensa diaria consignaba explícitamente la presencia de “instantáneas” fotográficas entre sus páginas, sacando provecho del carácter reciente de sus contenidos.⁴⁵ Para esto desde luego resultaron clave los nuevos avances en los medios de comunicación y el perfeccionamiento en la transmisión de noticias y de imágenes.⁴⁶

La idea de primicia en la prensa diaria comprendió a las fotografías y, con frecuencia, se apoyó en ellas para reforzar la dimensión de lo

Fotografía y primicia a comienzos del siglo XX

En el mes de mayo de 1907 el barco *Poitou* en el que viajaban inmigrantes europeos naufragó frente a la Playa de las Garzas (Departamento de Rocha). La noticia fue ampliamente cubierta por las revistas ilustradas y los diarios de la época. Sin embargo para el reportero José Adami -enviado al lugar de los hechos en calidad de “corresponsal especial”- no resultó sencillo obtener un retrato del capitán del barco, controvertido personaje de esta historia. El siguiente fragmento tomado de una nota de portada del diario *El Día* es ilustrativo de la modalidad y las limitaciones de trabajo de los cronistas gráficos en los inicios de la fotografía de prensa.

“El buen marino es como tal enemigo de todo lo que parezca exhibición [...].

Era por esas causas muy difícil vencer la resistencia gruñona, huraña, invencible, que oponía el modesto marino a ser retratado.

Indicarle que se destinaba su fotografía a figurar en hojas públicas hubiera sido contraproducente.

Se le suplicó en todos los tonos, en tres idiomas, con las más suaves inflexiones del lenguaje sugestivo. ¡Inútil! [...]

Entonces hubo que decirle mentalmente: ‘¡pues bien, señor testarudo, nos veremos!’

Y comenzó lo que podríamos llamar ‘la caza del marino’, llena de astucias, de taimada estrategia, de solapadas trampas. Pero el capitán estaba sobre aviso: preveía el peligro; nos conocía, y cuando la necesidad nos ponía frente a frente, bajaba la cabeza, cubría de sombras el rostro bajando exageradamente el ala del gacho, ponía el sombrero hacia la máquina [...] y ¡nada! La boca del cañón-máquina no podía disparar contra él sin riesgo seguro de perder el tiro, el tiempo y la placa.

La situación no podía prolongarse: el tiempo urgía, llegaba el momento de la marcha y nadie, absolutamente nadie, había conseguido fotografíarle (conste así, por si hay alguna foto-



24.

grafía por ahí que no sea de igual procedencia: esto es EL DÍA o Caras y Caretas: lo demás es filfa). En tan grave apuro se determinó recurrir a una terapéutica heroica.

El enviado especial de EL DÍA es también enemigo de exhibir su poco bella figura pero la obligación impone sacrificios.

Combinóse con Adami, sobornose a fuerza de afectuosas insinuaciones al corresponsal de ‘El Figaro’, Mr. Hanicot: arrose hábilmente la trampa y en la mañana del último día de permanencia cuando el capitán hablaba con sus oficiales junto a la puerta del hotel, lo enfrentaron el enviado de EL DÍA y el corresponsal de El Figaro; a espaldas del enviado, armaba su máquina el fotógrafo, cruzáronse las primeras palabras de salutación para dar tiempo y cuando adivinó el enviado que la máquina estaba pronta, hizo rápidamente un cambio de conversión; dejó en descubierto a la víctima;

subió al escalón de la puerta mirando así de arriba a abajo al capitán; lo obligó a levantar la cabeza para que destapara bien el rostro siempre sombreado por la encubridora ala del gacho, diciéndole con marcado interés ‘dit moi, monsieur, je vous prie’ y en ese traidor instante en que la presa tan deseada levantaba la frente, recibió el tiro traidor de la lente fotográfica y ahí tiene ustedes a la víctima, de cuerpo presente, a despecho suyo como todas las víctimas y para mayor escarnio acompañado del implacable victimario. [...]

Pronto se despidieron enviado y fotógrafo, celebrando la buena suerte y dispuestos a evitar encuentros con aquel airado capitán, tan celoso de conservar inédita su simpática figura de marino fuerte, más avezado a las violencias francas y descaradas del mar que a las astucias sutiles y ladinas de los hombres”.

[El Día, Montevideo, 18 de mayo de 1907]

novedoso. Gran parte de las imágenes fotográficas se presentaba acompañada de un pie explicativo en el que se enfatizaba su simultaneidad en relación a los sucesos registrados, así como el hecho de que no eran imágenes armadas, ni posadas, sino producto de la captura impulsiva del fotógrafo. En esos términos se aludía en el diario *El Día* al grabado que reproducía la fotografía tomada al entonces Presidente José Batlle y Ordoñez, “*a bordo el vapor ‘Ingenieros’ momentos después de embarcarse*” o al que acompañaba la imagen de Juan Zorrilla de San Martín en los festejos conmemorativos de la independencia “*sorprendido por nuestra cámara fotográfica al momento de pronunciar su discurso al pie de la Pirámide de los 33*”.⁴⁷

Esta nueva concepción en torno a la primicia encuentra ejemplo y fundamentación en la actitud y en el modo de proceder del fotógrafo José Adami, enviado como corresponsal de *Caras y Caretas* y del diario *El Día* a cubrir el naufragio del “Poitou” en las costas de Rocha. Según consta en el texto que complementa la información gráfica, tras haber realizado un relevamiento documental que comprendía el siniestro, los protagonistas y el entorno, Adami no se resignaba a regresar sin una fotografía del capitán del barco, sobre quien recaían responsabilidades y duros cuestionamientos. Ante las evasivas del capitán Ripe el fotógrafo desplegó una verdadera cacería tras su imagen en la que abundaron las acciones solapadas y las metáforas bélicas que equiparan al reportero moderno con un soldado decidido a guerrear por la causa. Elocuente acerca del espíritu y la actitud del fotoreportero moderno (pendiente de la primicia y la “captura” casual de la foto de prensa), lo expresado en esta oportunidad reflejaba además, las limitaciones que todavía imponía el

tipo de tecnología empleada. Sin duda, el tener que armar la máquina o no poder prescindir de la presencia de ayudantes y del apoyo del trípode, así como el arriesgarse a perder un negativo de material frágil, colocado expresamente para cada toma, representaban obstáculos para un periodismo fotográfico que comenzaba a buscar modos para contar su verdad sin la necesaria complicidad de los fotografiados.⁴⁸

A través de estas fotografías que pasaron a reproducirse en la prensa, se ensanchó el universo de temas y sujetos que merecían espacio en las páginas impresas. A propósito del alcance de la información contenida en la gran prensa de estos años, deben tenerse en cuenta algunas novedades significativas. Debido a la expansión de la enseñanza primaria, hacia la primera década del novecientos aproximadamente la mitad de la población de Uruguay sabía leer y escribir. Este fenómeno posibilitó el desarrollo de la prensa de gran tiraje que sustituyó la suscripción postal por la venta callejera a muy bajo costo y se focalizó en un público masivo que en las primeras décadas del siglo XX ingresó a la vida política y a la formación de opinión pública sobre temas hasta entonces reservados a una élite.⁴⁹

En el transcurso de las dos primeras décadas del siglo XX los lectores fueron acostumbrándose a que el relato sobre asuntos tan diversos como los acontecimientos políticos o la crónica policial fuera acompañado de fotografías. A su vez, las imágenes de prensa, entendidas como “fotos de actualidad”, contribuían a que el lector tuviese la impresión de estar participando de sucesos peligrosos o aventurados sin correr riesgos. No en vano se resaltaba la presencia fortuita de aficionados o fotógrafos amateur cuando tenía

Sensacionalismo en la fotografía de prensa: un drama social del Novecientos

En la pieza teatral “El desalojo”, escrita en 1906 por el dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez y presentada en Argentina y Uruguay, la protagonista y sus hijos son expulsados del conventillo en que viven por no poder pagar el alquiler. El drama, ilustrativo de una problemática social que reflejaba la realidad de una amplia franja de población en ambos márgenes del Plata, adquiere mayor dimensión cuando se tiene noticia del desamparo y la soledad que rodea a la mujer, a quien también le quitarán la custodia de sus hijos. Al finalizar la obra, el hecho amerita la cobertura periodística de la popular revista *Caras y Caretas* y es allí que entran en escena la dupla periodista-fotógrafo. En particular el fotógrafo es un personaje despiadado e indiferente a la tragedia de esta familia, que sólo busca tomar una foto suficientemente sensacionalista. A pesar de la caracterización exagerada, el texto resulta revelador de la percepción que se tenía del fotógrafo de prensa y del comportamiento -ingenuo y falto de indignación- de quienes son retratados en esas condiciones.

Fotógrafo – (El fotógrafo de ‘Caras y Caretas’, al periodista) ¡Hola amigo!

Periodista - ¿Viene a hacer una nota?

Fotógrafo – Precisamente. Una linda nota, por lo que veo. ¿Es esta la víctima?

Periodista - ¿Usted conoce al señor? (Presentando). El comisario de la sección.

Un repórter de ‘Caras y Caretas’ (Saludos)

Fotógrafo – Llego en un lindo momento (Al mensajero que lleva los aparatos). A ver, saca pronto eso.

Comisario – Esto se ve a cada momento ... es una cosa bárbara la miseria que hay ... (El fotógrafo rodeado de pilluelos y vecinos, acomoda la máquina sobre el trípode, buscando la luz conveniente).

Fotógrafo – Aquí queda bien. Así ... (Los vecinos toman colocación frente al foco, tratando de salir a la vista). Le tomaremos así, llorando; es un momento espléndido (Enfoca). Ustedes tendrán la bondad de retirarse ... más, más lejos. (Al inválido). Usted también, retirese ...

Inválido: Yo soy el padre de ella, pues ... ¿por qué via salir?

Fotógrafo – Está bien, disculpe (Cuando se vuelven todos se acomoda de nuevo). He dicho que se retiren.

Comisario – A ver. ¡Despejen!

Fotógrafo – Ya les ha de llegar su turno. Pierdan cuidado ... Bien ... no se muevan ... un momento ..., ya está.

Inválido - ¿He salido bien yo?

Fotógrafo – Macanudo ... (Al comisario). Ahora podrán ponerse ustedes... Y si la señorita quisiera levantar la cabeza ... ¡Señora! ... ¡Señora!

Jenaro – Métame preso y hagan lo que quieran... Ma esto es una barbaridad ... ¡Mándese mudar, per Dío! ¡Qué bruta gente! Dequen tranquila a esa pobre muquer ... Caramba ... caramba...

Periodista: - (Al comisario que quiere intervenir) La verdad es que no le falta razón; sería mejor.

Fotógrafo – Por mí ... La nota importante ya la tengo ... (Se pone a empaquetar su aparato).”

lugar un accidente o una catástrofe, de los que se lograban imágenes *in situ* como las que podía tomar un curioso con cámara a propósito de un accidente de un grupo de patinadores en un lago congelado de París o una promocionada “*instantánea del incendio de la Barraca Pons, tomada la noche del siniestro por nuestro reporter fotográfico Sr. Odin*”.⁵⁰ Esta última era publicada “*a título de verdadera originalidad por lo difíciles que resultan estas notas sacadas de noche.*”⁵¹ Sin embargo, para la mayor parte de los acontecimientos imprevistos y trascendentales los diarios seguían dependiendo del trabajo de los dibujantes.

Las fotografías complementaban, enriquecían e ilustraban acontecimientos políticos cada vez con mayor intensidad. El diario *El Día* –órgano periodístico del Partido Colorado- desde 1905 utilizó la fotografía con fines políticos tanto para ensalzar la gestión del partido de gobierno, como para reforzar lazos de pertenencia y profundizar la participación en esa comunidad partidaria. Sobre este último, son varias las “notas gráficas” que procuran apuntalar la convocatoria a manifestaciones partidarias.⁵² En cuanto al primer tipo, además del registro sistemático de actividad pública de los gobernantes, pueden citarse varias notas refrendando el “*progreso material y moral*” del país bajo las presidencias de José Batlle y Ordoñez y Claudio Williman en las que la imagen juega un papel complementario. Por ejemplo, las reproducciones fotográficas divulgaban a las autoridades en los actos de colocación de la piedra fundamental del edificio de la Facultad de Agronomía y Veterinaria, la inauguración de un establecimiento escolar modelo, con un gabinete de física bien equipado, o el “*majestuoso puente carretero construido sobre el río*

San José” y presentado como “*primer esfuerzo de magnitud en materia de puentes que lleva a cabo el Estado con elementos propios*”.⁵³ El uso de este tipo de imágenes también se hizo extensivo a la gestión de la primera Intendencia Municipal de Montevideo. En los primeros años de la década de 1910 fueron varias las fotografías reproducidas en las que se documentaba tanto la actividad del Intendente Daniel Muñoz realizando una visita inaugural al Mercado de la Abundancia con su novedosa estructura metálica, como la adquisición de modernos camiones de transporte, con capacidad para gran carga y apropiados para la conservación de los caminos departamentales.⁵⁴ Por otra parte, la imagen de personalidades que ocupaban altos cargos públicos comenzó a tener difusión masiva a través de las fotos de los periódicos. Los lectores recibían con regularidad información gráfica sobre jerarcas nacionales y municipales y, por este medio, también era factible acceder a la imagen y actividad pública de visitas de delegaciones diplomáticas y extranjeros ilustres.⁵⁵ Debido al estrecho vínculo que la prensa periódica mantenía con los aficionados, el lector recibía incluso información gráfica sobre la actividad de políticos y gobernantes a miles de kilómetros de distancia, tal como ocurrió en mayo de 1907 cuando *El Día* publicó en portada una foto de Batlle y Ordoñez en un banquete en su honor que había tenido lugar pocos días antes en la ciudad de París.⁵⁶ También supuso una práctica novedosa la divulgación del costado “humano” de las personalidades políticas a través de fotografías presentadas con esa intencionalidad. En esta dirección se volvió frecuente encontrar una fotografía de Claudio Williman, tomada en su chalet de los Pocitos, junto a su esposa e hijos en la víspera



25. Con la inclusión de la fotografía en la prensa diaria nació la costumbre de divulgar fotografías relativas al ámbito familiar de los gobernantes.

de la elección presidencial, o bien, ya ocupando la primera magistratura, podía vérselo en actitud distendida, de paseo no protocolar en el marco de una excursión con sus colaboradores políticos.⁵⁷

Nuevos temas como el ocio, la cultura o el deporte comenzaron a ocupar cada vez más espacio en la prensa periódica a través de las fotografías. El juego y la actividad física durante los primeros tiempos fueron cubiertos a través de imágenes que no necesariamente captaban la dinámica de las actividades, como algunas de las reproducidas en el correr del año 1907 en las que se muestra a un grupo de ciclistas después de la carrera durante los Juegos Olímpicos en Montevideo o a los ganadores de las regatas internacionales del *Rowing Club* posando en su lancha.⁵⁸ Sin embargo, rápidamente se produjo un cambio en el tipo de tratamiento gráfico otorgado a las noticias sobre deportes que desde fines de la primera década de 1900 reflejaron la captura del

El rastro de los sectores populares en la fotografía

Desde sus orígenes y a lo largo del siglo XIX la fotografía fue expandiéndose y abarcando múltiples temas y áreas de actividad. Sin embargo son escasas las fotografías tomadas con la intención de registrar la vida y los entornos de los sectores sociales pertenecientes a los estratos bajos. La popularización de la fotografía -en especial del retrato- experimentada en las últimas décadas del siglo XIX no alcanzó a las clases bajas, cuyos miembros no realizaron imágenes ni fueron fotografiados, con la excepción de los registros médicos y policiales. Ello no significa que no haya huellas, sino que estas deben buscarse en aquellos detalles que puedan haber escapado al tema central y que forman parte del lo fortuito o secundario del registro. Este es sin duda un rasgo distintivo (compartido más adelante con el cine) en relación a otras formas de representación visual que ofrece ventajas comparativas a la hora de conocer aspectos del acontecer social difícilmente contemplados en documentos escritos. Así, por ejemplo, en imágenes realizadas con finalidades tan diversas como las coberturas de guerra o el registro de una estancia y sus actividades productivas, perdura el rastro de la gran masa de combatientes o de los trabajadores rurales.

En el siglo XX, la inclusión directa de la fotografía en la prensa de gran tiraje y la paulatina sustitución de la crónica por el reportaje, incrementaron la cantidad de fotografías que visibilizan a trabajadores y sindicalistas, en un segundo plano o sin que la intención fuese dejar registro de sus luchas.

26.



27.



28.



movimiento y de los momentos decisivos de cada disciplina deportiva.⁵⁹

A su vez, las fotografías de prensa y la mirada de sus autores fueron difundiendo información y generando opinión en torno a otros temas clave de la época como las huelgas de los trabajadores del Estado, por ejemplo, merecieron coberturas fotográficas de asambleas y congresos obreros, dando visibilidad pública tanto al tema como a los sujetos retratados. Así también, incluso cuando no alcanzan a configurar foto-reportajes en el sentido moderno del término, en el pasaje hacia la segunda década del siglo XX se reconoce un uso de la fotografía al servicio de la denuncia social.⁶⁰

Con la llegada del siglo XX y los cambios experimentados en el campo del periodismo, los autores de estas fotografías fueron adquiriendo mayor protagonismo social y, lo que era una novedad, recibiendo denominaciones particulares que en los hechos traducían el reconocimiento de la especificidad de su trabajo. En el medio uruguayo, en la segunda mitad de la década de 1900 comenzó a emplearse la palabra “reportero fotográfico” o simplemente “reporter” que parecía aludir a los colaboradores ocasionales, por lo general aficionados, que munidos de sus cámaras lograban la captura de imágenes-noticia.⁶¹ Rápidamente cobró prestigio la figura del “enviado” o “corresponsal especial” asociada, al igual que la del “reportero”, a la recolección de la información en el lugar y en el momento de los hechos. Desde este momento la prensa diaria también comenzó a nutrirse del trabajo fotográfico de corresponsales extranjeros que, desde países vecinos mantenían un flujo regular en sus envíos.⁶² Las fotografías reproducidas en la prensa periódica también

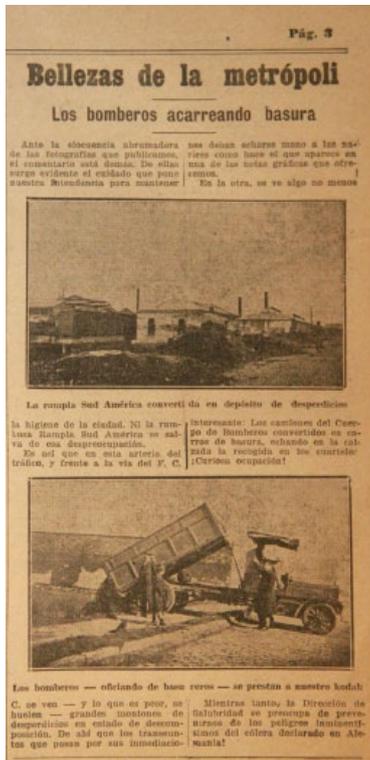
podían proceder de establecimientos fotográficos comerciales, fotógrafos que gozaban de prestigio con nombre propio o dependencias estatales que contaban con estudios y laboratorios propios.⁶³

En simultáneo a la aparición de la figura del fotorreportero y debido a la generalización del uso de la imagen en la prensa, los diarios fueron incorporando sus propios fotógrafos, como la dupla compuesta por Isidoro Damonte y Marcelino Buscasso, quienes nutrieron la sección "Notas Gráficas" del diario *El Día* desde 1907 y a fines de ese año ya aparecen mencionados como "nuestros fotógrafos".⁶⁴ En los primeros tiempos la firma *Damonte y Buscasso* figuraba sobreimpresa en la reproducción fotográfica, ejemplificando una modalidad típica de los grandes estudios, aunque ya para la década de 1910 solía consignarse la autoría en el pie que acompañaba la imagen. El hecho de que en el año 1909, los estatutos del *Círculo de la Prensa* comprendieran entre los "periodistas" a "los artistas que colaboren con la ilustración gráfica de diarios y periódicos" refleja de manera elocuente el cambio del rol de los fotógrafos dedicados a la información y el nuevo estatus profesional en vías de consolidación.⁶⁵

Los cambios significativos en el diseño y en la presentación gráfica de diarios y periódicos se dieron en la prensa uruguaya hacia fines de la segunda década del siglo XX. Ya en 1915, el diario *El Plata* presentó algunas novedades en el uso y los modos de presentación de las imágenes fotográficas, aunque las innovaciones más elocuentes en este sentido se dieron con la aparición de *La Mañana* en 1917 y *El País* en 1918. Estas transformaciones acompañaron cambios en el uso de las imágenes con fines informativos y de formación de opinión. En esta línea se inscriben los



29. En 1915 el diario *El Plata* se destacó por el uso y las formas de presentación de las imágenes que configuraban foto-reportajes sobre temas diversos.

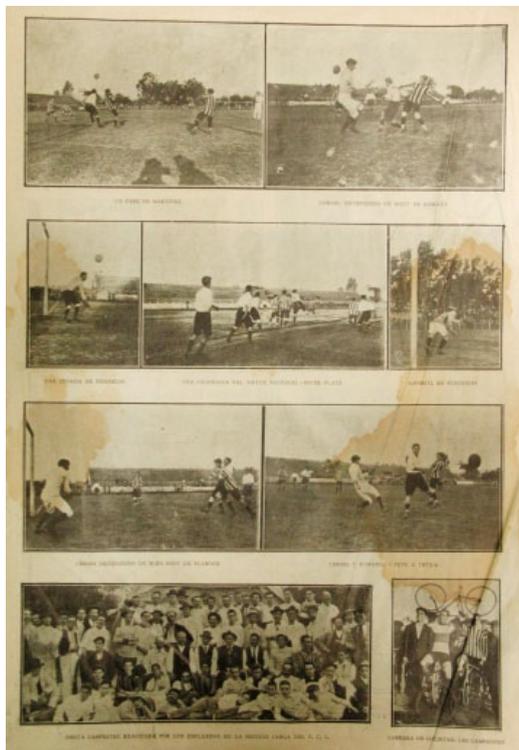


30. La fotografía también fue utilizada en la prensa para reforzar la crítica política o con un sentido de denuncia social.

reportajes sobre el Departamento de Salto publicados por *La Mañana* en setiembre de 1917 en simultáneo a la Exposición Ganadera promocionada entre las principales actividades económicas del país. Logrando un buen efecto de complementariedad y dinamismo entre texto e imagen, “varias reproducciones fotográficas de los mejores edificios de la gran ciudad del litoral [...] complementa[ban] [la] amplia información destinada a poner en evidencia los progresos realmente notables de una zona del país en la que han prosperado el consumo, las industrias, el comercio, la cultura y las cristalizaciones materiales.”⁶⁶

Estos nuevos medios, vóceros periodísticos de los opositores al sector que había gobernado hasta 1915, reforzaron el uso político de las imágenes en la prensa, desplegando estrategias novedosas, reveladoras del estatus adquirido por el documento fotográfico. Así como desde el oficialista diario *El Día* se había acudido a este recurso para fortalecer la idea de progreso con imágenes que testimoniaban el desarrollo de obras edilicias y avances a nivel de infraestructura nacional, la prensa opositora lo aprovechó en su campaña de crítica hacia la gestión gubernamental. Esta modalidad fue reiteradamente utilizada por *La Mañana* que, amparándose en un uso explícito de la ironía, hacía un contrapunto de textos burlescos en los que se recreaban situaciones o paisajes urbanos modélicos y fotografías que los desmitificaban. La sección titulada “*Correrías*

gráficas. Con Kodak y... soda” prometía ser un espacio sostenido en el tiempo sobre el embellecimiento y desarrollo urbanístico y edilicio del país.⁶⁷ En su primera entrega (“*Por el Puerto*”) exhibía una fotografía en la que se veía una construcción ruïnosa y abandonada, acompañada del siguiente texto explicativo: “*Manzana que no es la de Eva, formada por las calles Treinta y Tres, La Marsellaise [...] Ituzaingó y Rambla Sur América, que puede servir de modelo arquitectónico a las más orgullosas capitales. Admírense las líneas del palacio que reproduce la nota, la magnificencia de su techumbre y el conjunto de su soberbia edificación.*”⁶⁸ La intencionalidad y el estilo se mantuvieron en entregas sucesivas, como la que combinaba la imagen de un edificio a medio construir, levantado sobre los restos históricos de las murallas coloniales, acompañando por un pie ampliado que reiteraba la ironía de la descripción anterior.⁶⁹ La fotografía inserta a título de documento “objetivo” también sirvió para enfatizar denuncias con contenido político desde filas del diario *El País*, por ejemplo a comienzos de 1919, en una nota cuya finalidad era delatar el retraso edilicio del futuro Palacio de Gobierno. Bajo el título “*Embellecimiento - Economía*”, la fotografía mostraba una vista panorámica desde la altura, ofrecida como prueba gráfica de lo que el transeúnte no alcanzaba a ver por el vallado que aislaba la construcción, acompañada por el siguiente pie: “*La fotografía muestra en toda su hermosura, lo que el lector habrá presentido tras las chapas de zinc que esconden estéticamente las obras de nuestro famoso Palacio de Gobierno. Se ven los arbustos invadiéndolo todo, los cimientos derruidos y algunos tirantes que ciertos ‘rateros’ se encargan de hacer*



31.

disminuir constantemente. Esa belleza edilicia en plena Avenida 18 de julio, le cuesta al país cerca de \$300.000!!"⁷⁰

En ocasiones la crítica política contenía ingredientes de denuncia social o actuaba como llamado de alerta para injusticias de diversa índole. Así, por ejemplo, en las acusaciones sobre supuestas irregularidades en el funcionamiento de los mataderos estatales, las imágenes publicadas funcionaban como vehículos ratificatorios de la denuncia y en simultáneo –sin que hubiesen sido tomadas y publicadas con ese propósito– se transformaban en elocuentes testimonios gráficos

de las condiciones de vida y trabajo de una franja de la población.⁷¹

El tipo de tecnología empleada todavía constituía una limitante que condicionaba el trabajo de los reporteros gráficos en el transcurso de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), aunque las grandes transformaciones en todos los órdenes que trajo consigo el desarrollo de esta contienda ambientaron un punto de inflexión en la forma de presentación de las imágenes fotográficas en la prensa. Desde el punto de vista gráfico, los medios uruguayos informaron sobre los inicios de este conflicto –en el que la censura de imágenes y la prohibición de corresponsales en los campos de batalla fueron elementos determinantes– alternando reproducciones de fotografías e ilustraciones manuales. Mientras que las primeras trataban temas de contexto o que remitían a las consecuencias del conflicto –como un barco estadounidense cargado de juguetes para niños que quedaban huérfanos por la guerra, o soldados alemanes haciendo pan para abastecer al ejército–, las representaciones derivadas del dibujo u otras técnicas manuales recreaban el campo de batalla y escenas de combate.⁷² A pesar de que todavía no era posible (ni siempre deseable) registrar la guerra de manera directa, la inmensa propagación de imágenes fotográficas en torno a ella difundidas a través de la prensa y otros medios impresos incidieron de manera inédita en la formación de un imaginario y de la



32. La aparición del matutino *La Mañana* en 1917 marcó un punto de inflexión en la tendencia gráfica predominante en la prensa diaria en las dos primeras décadas del siglo XX. Incorporó la tricromía a través del uso de tintas en color rojo, azul y negro y modernizó la modalidad del reportaje acompañado por fotografías.

A través de las fotografías el deporte ocupó cada vez más lugar en la prensa periódica. En la segunda década del Novecientos se experimentó un cambio en el tipo de tratamiento gráfico dado a este tema, debido a que las imágenes comenzaron a reflejar el movimiento y los momentos decisivos de las actividades deportivas.



33.

Durante la primera guerra mundial la tecnología fotográfica y la fuerte censura impuesta por los gobiernos no siempre posibilitó el registro de los campos de batalla. En el inicio del conflicto, la prensa uruguaya documentó las escenas de combate a través de ilustraciones e informó a partir de fotografías sobre temas de contexto o vinculados a las consecuencias de la guerra.



34.

opinión pública hacia este fenómeno. La novedad fue percibida por los contemporáneos, como lo demuestra un comentario tras la finalización de la guerra a propósito de la sobreabundancia de imágenes fotográficas, publicado en la portada del diario *El País* en 1919, con el sugestivo título "La fotografía al servicio de la Historia": "aquellos que vengan detrás de nosotros, no solamente podrán leer sobre la Gran Guerra, como lo hemos hecho de otras anteriores, sino que serán capaces de contemplarla, de admirarla en sus mínimos detalles, en sus caracteres más impresionantes. [...] El arriesgado fotógrafo y el infatigable representante del cinema, han ido no solo al frente, sino que a las trincheras de la línea de fuego. De esta manera, el presente puede conocerse, y el futuro se hará sabio, comprendido y recordado. Es toda una garantía contra el olvido".⁷³



35.

Bibliografía

- ALBERT, Pierre, FEYEL, Gilles. "Photography and the media", en: FRIZOT, Michel (ed.), *A new history of photography*, Köln, Köne-mann, 1998, pp. 102-129.
- ÁLVAREZ FERRETTJANS, Daniel. *Desde La Estrella del Sur a Internet. Historia de la prensa en el Uruguay*, Montevideo, Búsqueda-Fin de Siglo, 2008.
- AMAR, Pierre-Jean. *El fotoperiodismo*, Buenos Aires, La Marca, 2005.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História do fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2004.
- BARRÁN, José P., NAHUM, Benjamin. *El Uruguay del Novecientos*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1979.
- BERETTA, Ernesto. "A la búsqueda del 'vero'. Fotografía y bellas artes en Montevideo a mediados del siglo XIX", en: *Segundas Jornadas sobre Fotografía*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2007, pp. 123-144.
- BRALICH Jorge. *Orígenes de la enseñanza técnica el Uruguay*, Montevideo, Ediciones Universitarias, 1991.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.
- FUENTES DE CÍA, Ángel María, ROBLLEDANO ARI-LLO, Jesús. "La identificación y preservación de los materiales fotográficos", en: DEL VALLE GASTAMINZA, Félix, *Manual de documentación fotográfica*, Síntesis, 1999, pp. 43-76.
- HASSNER, Rune. "La fotografía y la prensa", en: LEMAGNY Jean-Claude, ROULLIÉ André (dirs.), *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988, pp. 76-79.
- MAGALHÃES, Angela, PEREGRINO, Nadja. *Fotografía no Brasil. Um olhar das origens ao contemporâneo*, Río de Janeiro, FUNARTE, 2004.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. "El reportaje gráfico", en: SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la Fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, pp. 367-491.
- ROMANO, Eduardo. *Revolución en la lectura: el discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos, 2004.
- SCARONNE, Arturo. "La prensa periódica en Uruguay de los años 1852 a 1905" (Artículos varios publicados en la *Revista Nacional*, disponible en: <http://www.periodicas.edu.uy/v2/bibliografia.htm>)
- SOUGEZ, Marie-Loup. "La fotografía en el medio impreso", en: SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la Fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, pp. 183-214.
- VARESE, Juan Antonio. *Historia de la fotografía en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

Notas

1 Cuando surgió la fotografía los procedimientos básicos para la impresión o estampación de imágenes eran el grabado en madera (en relieve), la calcografía (en hueco) y la litografía (plano).

2 Ver capítulo 1.

3 En diciembre de 1844 se anunciaba en la prensa la venta en la Librería de Hernández de "una colección completa del Grito Argentino, periódico semanal publicado en esta capital con láminas litografiadas e iluminadas". *El Nacional*, Montevideo, 3 de diciembre de 1844.

4 "La instrucción de infantería" estaba dirigida "a los militares" y se vendía en esa imprenta, en lo de Pablo Domenech y en lo de Varela. Al año siguiente se ofrecieron vistas litográficas sobre las victorias navales de la Escuadrilla Nacional al mando del coronel Garibaldi, como la

muy promocionada lámina sobre la captura del bergantín *Josefina* y la goleta *Juanita* o las "vistas litografiadas de la bahía y los eventos de la guerra que allí se desarrollan". A diferencia de la pintura histórica se trataba de láminas coleccionables, confeccionadas con relativa simultaneidad en relación a los hechos documentados. *El Nacional*, Montevideo, 17 de mayo de 1843, 29 de abril de 1844 y 10 de setiembre de 1844.

5 "Descripción del daguerrotipo por el Dr. D. Teodoro M. Vilardebó". *El Nacional*, Montevideo, 6 de marzo de 1840. Ver capítulo 1.

6 Las librerías ofrecían copias fotográficas que reproducían retratos de personajes ilustres, vistas de lugares y edificios emblemáticos del país y del extranjero y hasta coberturas bélicas, como el caso de la Guerra del Paraguay. Ver capítulo 3.

7 Si bien se trataba de una publicación que había insumido altos costos de edición "los S. res Galli y C. a editores propietarios del 'Recuerdo de Montevideo' han limitado el precio del Album, accesible a todas las clases."

8 Como ámbito estatal de la enseñanza técnica a partir de 1878, la Escuela de Artes y Oficios atendía las necesidades del ejército y contaba con un alumnado compuesto por jóvenes con problemas disciplinarios y presos que cumplían allí parte de su condena. Esta vocación correccional prevalecía sobre la intención de formar técnicamente al alumnado que en ocasiones se alzaba contra el trato recibido. Sin embargo la escuela contaba con buena infraestructura y maquinaria adecuada para sus distintos talleres. Jorge Bralich, *Orígenes de la enseñanza técnica en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones Universitarias, 1991.

9 "El taller de litografía", *La Ilustración uruguaya*, Montevideo, N° 10, 31 de diciembre de 1883.

10 "Nuestros grabados", *La Ilustración Uruguaya*, Montevideo, N° 28, 15 de octubre de 1884, p. 450.

11 El artículo detallaba los pasos seguidos en

el nuevo procedimiento. *“La estatua del General Brown, recientemente concluida en Europa fue fotografiada; una de esas fotografías fue enviada desde Florencia con recomendaciones especiales de amistad y compañerismo hacia el escultor por nuestro compatriota, Laporte que se perfecciona allí en estos momentos en el estudio de la pintura. En la Escuela de Artes y Oficios se sacó un negativo de esa fotografía, y ese negativo, por procedimientos especiales, ha sido pasado á la piedra y de allí a nuestras páginas.”* Ibidem. Al regresar a Buenos Aires en 1885, Cafferata llevó consigo la escultura que fue emplazada el 2 de febrero de 1886 en la localidad de Adrogué.

12 Eduardo Romano, *Revolución en la lectura: el discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos, 2004, pp. 117, 121, 126.

13 Otros medios de prensa anunciaban los contenidos del segundo número de la revista, destacando que entre los grabados se encontraba una foto de Fitz Patrick *“realizada especialmente”*. “La Ilustración Sudamericana”, *La Tribuna Popular*, Montevideo, 15 de mayo de 1893.

14 *Caras y Caretas*, Montevideo, ediciones correspondientes al 14 de julio, 11 y 18 de agosto, 13 de octubre de 1895.

15 *Caras y Caretas*, Montevideo, 19 de julio de 1896.

16 *La Alborada* comenzó a publicarse semanalmente en 1896 y en sus inicios fue vocero del Partido Nacional. Sin embargo, a comienzos de siglo XX fue virando su orientación hasta transformarse desde el primer número de 1901 en un semanario literario, artístico y de actualidades. 17 *La Alborada*, Montevideo, 25 de mayo y 18 de diciembre de 1898.

18 Desde el mes de agosto, al final de cada número la referencia en el “Sumario” a los “Grabados” fue sustituida por el término “Ilustraciones”.

19 *La Alborada*, Montevideo, 24 de diciembre de 1899. El término “fotograbado”, empleado con

frecuencia en las páginas de *La Alborada*, parecería englobar a la totalidad de los procesos fotomecánicos y no al inventado por Karl Klic en 1879 bajo ese nombre.

20 “El ciclón en Punta Carretas”, *La Alborada*, Montevideo, 10 de setiembre de 1899. La otra imagen muestra las ruinas del chalet de la Sociedad Inglesa.

21 “Las recientes inundaciones en Paysandú”, *La Alborada*, Montevideo, 8 de octubre de 1899.

22 En el mes de diciembre la revista informaba sobre el descarrilamiento de un ferrocarril argentino en la Provincia de Córdoba, invitando a los lectores a presenciar “un ‘tour de force’ fotográfico”, puesto que “dióse efectivamente la casualidad de que el notable aficionado señor Carlos del Campo, se hallara en las inmediaciones de la catástrofe ferrocarrilera [...]. Por estas vistas, tomadas breves momentos después de producirse el suceso puede apreciarse la enorme impresión que causan estas escenas y las grandiosas proporciones que reviste un descarrilamiento en medio de imponentes serranías”. *La Alborada*, Montevideo, 3 de diciembre de 1899.

23 Desde el primer número de 1900 pasó de “Semanao político, literario y social” a “Semanao ilustrado, de política, ciencias y letras”.

24 La convocatoria incluía indicaciones específicas relativas al soporte y formato de las fotografías solicitadas, así como sobre la información de contexto: “*las pruebas fotográficas que se nos remitan para su reproducción deberán ser limpias, y sobre papel al citrato, de 6 x 6 centímetros de tamaño mínimo. La remisión debe ser acompañada del nombre del autor, y explicación de lo que la fotografía representa.*” *La Alborada*, Montevideo, 18 de febrero de 1900.

25 *La Alborada*, Montevideo, 1° de julio de 1900. En otros números del año 1900 se incluyeron fotografías aisladas de John Fitz Patrick sobre otras actividades del medio rural (como las tituladas “la carneada” y “la lechería”) o

relativas a la vivienda y el medio de transporte característicos de la campaña.

26 La Casa Peuser, en Buenos Aires, fue uno de los establecimientos a los que diversos emprendimientos uruguayos encargaban la reproducción de imágenes desde los últimos años del siglo XIX.

27 *La Alborada*, Montevideo, 11 de febrero de 1900.

28 *La Alborada*, Montevideo, 5 de agosto de 1900.

29 Al publicarse en la primera página del semanario el retrato del escritor y jurista doctor Eduardo Acevedo, la redacción aclaraba que “*esta fotografía, como algunas otras que han figurado en ‘Retratos Viejos’, tiene un valor muy grande, pues, a la importancia del hombre que representa, une la de su antigüedad, que hace tarea sumamente difícil encontrarla, y eso entre álbumes de antaño, de los que quedan muy contados ejemplares.*” La publicación de los retratos de Francisco Giró y Francisco Acuña de Figueroa también fue celebrada por la antigüedad de los originales: “*las fotografías que lucen hoy en la galería de retratos viejos, constituyen dos reliquias de mérito. Muy contados ejemplares existían de ambas fotografías.*” *La Alborada*, 15 y 29 de julio de 1900.

30 “La fotografía antigua”, *La Alborada*, Montevideo, 19 de mayo de 1901.

31 *La Alborada*, Montevideo, 1° de julio de 1900.

32 “La manifestación política del domingo”, *La Alborada*, Montevideo, 17 de febrero de 1901.

33 En 1901 revista *Rojo y Blanco* también dedicó su número 36 al puerto de Montevideo con una edición en la que predominaban las fotografías.

34 En la segunda mitad de 1901 la publicación incorporó la sección “Ecos” o “Recuerdos luctuosos”, en la que se homenajeaba la memoria de los fallecidos a través de una breve reseña biográfica y de una foto, que podía ser de la

persona en vida o un retrato póstumo. *La Alborada*, Montevideo, 26 de mayo, 23 de junio y 30 de junio de 1901.

35 “La huelga de los molineros”, *La Alborada*, Montevideo, 14 de abril de 1901.

36 “El carnaval” y “Notas carnavalescas”, *La Alborada*, Montevideo, 24 de febrero y 3 de marzo de 1901.

37 “Montevideo callejero”, *La Alborada*, Montevideo, 3 de marzo de 1901.

38 “El 25 de agosto en San José de mayo”, *La Alborada*, Montevideo, 8 de setiembre de 1901.

39 “La velada en el Club Nacional”, *La Alborada*, Montevideo, 24 de marzo de 1901.

40 Recién a partir de 1919 *el Illustrated Daily News* de New York utilizó la fotografía de manera regular.

41 Se trató de una fotografía de Stephen Henry Horgan, publicada en el *Daily Herald* de Nueva York bajo el título “Shantytown”.

42 “Los horrendos crímenes del Durazno”, *La Tribuna Popular*, Montevideo, 11 de junio de 1894.

43 “La tragedia pasional”, *La Tribuna Popular*, Montevideo, 8 de agosto de 1894.

44 “Francisco Farbós: Su fisonomía viva. Última información gráfica que faltaba” y “Los horrendos crímenes del Durazno”, *La Tribuna Popular*, Montevideo, 6 de junio y 2 de julio de 1894. Ver capítulo 7.

45 El carácter reciente de los contenidos de las fotografías en relación a los hechos narrados es enfatizado en varias notas de *El Día* desde 1905. Esto se ve por ejemplo a propósito del homenaje a Juan Carlos Gómez en Buenos Aires y la repatriación de sus restos, cubierto a través de “*dos instantáneas de Odín*” en la que se ve “*La Delegación Uruguaya a bordo del vapor San Martín*” y “*La concurrencia al exhumarse los restos del panteón de La Recoleta*”. También se destaca la actualidad en los aportes de corresponsales: “El Presidente Roosevelt con su familia (última fotografía)” o “La familia real

de Italia - Una fotografía recientísima”. *El Día*, Montevideo, 9 y 12 de octubre de 1905 y 3 de diciembre de 1908.

46 “Un descubrimiento sensacional - Una fotografía transmitida por el telégrafo. Telegrafías. Esquema de los aparatos empleados por el Prof. Korn para reproducir fotografías a distancia”, *El Día*, Montevideo, 22 de diciembre de 1906.

47 “El homenaje a Batlle y Ordóñez. Notas gráficas” y “En la fiesta de la Agraciada. El gesto de un vate”, *El Día*, Montevideo, 26 y 27 de marzo y 24 de abril de 1907.

48 “El naufragio del ‘Poitou’”, *El Día*, Montevideo, 10 y 15 de mayo de 1907.

49 José Pedro Barran y Benjamín Nahum, *El Uruguay del Novecientos*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1979, pp. 123, 140-142. Según estos historiadores *El Día* fue el primer diario de masas, con un tiraje hacia 1916 de 25.000 ejemplares cotidianos para una población de aproximadamente 400.000 montevidEOS.

50 “Ecos del incendio”, *El Día*, Montevideo, 30 de enero de 1907.

51 “Grave accidente de paginación”, *El Día*, Montevideo, 13 de febrero de 1908

52 Por ejemplo en marzo de 1907 una vista general de la multitud que manifestaba en la Avenida 18 de Julio en homenaje al saliente Presidente Batlle reforzaba la convocatoria a una manifestación cívica del Partido Colorado y el apoyo a su sucesor en la primera magistratura. “La manifestación al señor Batlle”, *El Día*, Montevideo, 3 de marzo de 1907.

53 “En la Facultad de Agronomía”, “La escuela ‘José Artigas’. Un establecimiento modelo” y “El gran puente de San José”, *El Día*, Montevideo, 22 de febrero de 1907 y 24 de setiembre y 23 de noviembre de 1908.

54 “El Mercado de la abundancia. Su inauguración. Visita del Intendente” y “El ‘camión’ de transporte para la Intendencia”, *El Día*, Montevideo, 2 de junio de 1909 y 8 de mayo de 1911.

55 “Notas gráficas” de *El Día* del 29 de agosto de 1905 (“Fiesta en el casino dedicada a la Marinería de la Escuadra argentina y tropas de la guarnición”) y 23 de octubre de 1905 (“Banquete ofrecido por el Ministerio General O’ Brien al Presidente de la República”). Ambas son “instantáneas nocturnas de Odín”.

56 La noticia correspondiente a esta fotografía ilustra acerca de los vías de transmisión de la información gráfica y escrita: “*Los telegramas han dado cuenta del espléndido banquete con que los orientales residentes en París han obsequiado al señor José Batlle y Ordóñez. Hoy, gracias a la atención de uno de los compatriotas que asistió a la simpática fiesta, podemos reproducir la fotografía del grupo de los comensales y los expresivos discursos que se pronunciaron en el banquete.*” “José Batlle y Ordóñez en París”, *El Día*, Montevideo, 23 de mayo de 1907.

57 *El Día*, Montevideo, 2 de marzo de 1907 y 22 de marzo 1909 (“La excursión presidencial”). Rápidamente se consolidó la costumbre de retratar a los presidentes en su entorno familiar. En 1915 en *El Diario El Plata* reproducía una fotografía del novel Presidente Feliciano Viera rodeado de su familia y otra de su casa natal. *El Plata*, Montevideo, 1° de marzo de 1915.

58 “Los juegos olímpicos” y “Las regatas del domingo”, *El Día*, Montevideo, 2 de abril de 1907 y 12 de marzo 1907.

59 Noticias bajo el título “Deportes físicos”, *El Día*, Montevideo, 13 abril, 15 y 17 de agosto de 1908. En la última fecha las fotografías de Damonte y Buscasso mostraban los “*primeros momentos del partido*” (fotografía del juego), a “*Celerino Camacho interceptando un pase a Buchanan*” y “*la concurrencia en los árboles*”.

60 “Policía - Las niñas mártires. La niña martirizada María Leal. Fot. Damonte y Buscasso” y “Agua Mala. Estragos de las últimas lluvias. El desbordamiento del Miguelete. Barrios inundados. Cadáver flotando”, *El Día*, Montevideo, 25

de junio de 1908 y 24 de abril de 1911. En este último las fotografías de Damonte y Buscasso refuerzan el contenido de un reportaje sobre las consecuencias de una inundación y las condiciones de vida de los sectores populares.

61 El vocablo “reporter fotográfico” figura asociado a Odin (un aficionado colaborador habitual de varios medios de prensa) o a otros fotreporteros que cubrían acontecimientos sensacionalistas, como el naufragio del “Poitou”.

62 En una nota titulada “Cocodrilos y fotografías” se destacaba el trabajo de “*el corresponsal de una importante revista parissien [que] ha enviado algunas fotografías de cocodrilos en libertad*” o, también, “*Mulei - Hafid - El nuevo sultán de Marruecos ante el objetivo*”, cuya imagen era divulgada a través de una fotografía que “era la primera que se ha tomado del nuevo sultán [...] por el corresponsal de una importante revista francesa”, *El Día*, Montevideo, 31 de octubre de 1907 y 7 de mayo de 1909. En la segunda década del siglo XX varios diarios contarán con corresponsal propio. En 1917 *La Mañana*, junto a la nota titulada “El asunto del día - Las relaciones argentino - germanas” distinguía las fuentes de procedencia de sus fotografías: “*Último retrato del ex Ministro de Alemania en la Argentina, conde Luxburg. Instantánea obtenida por nuestro corresponsal en Buenos Aires. El ministro de Suecia en la argentina, Mr. Lowen - Fotografía tomada en el despacho diplomático*”, *La Mañana*, 16 de setiembre de 1917.

63 En octubre de 1906 el diario *El Día* informaba sobre las obras de saneamiento en Montevideo ilustrando la nota con una fotografía firmada por el *Estudio Fotográfico Policial*, obtenida gracias a “*la galantería de la Jefatura de la Policía, que con elementos propios se esmera en tomar notas gráficas*”. *El Día*, Montevideo, 5 de octubre de 1906. Una década después, el periódico *La Mañana* documentaba un virulento e inusual temporal de nieve y granizo que había azotado Montevideo con una fotografía tomada

durante la tormenta por el Instituto Meteorológico Nacional. “El temporal de ayer - Nieve, granizo y viento - Una hermosa nota gráfica.”, *La Mañana*, 22 de agosto de 1917.

64 “Los festejos del 19 - Instalación de la Alta Corte - Notas Gráficas” (con el siguiente pie: “*fotografía tomada por nuestros fotógrafos Buscasso y Damonte, desde los balcones del Palacio de Gobierno.*”), *El Día*, Montevideo, 21 de diciembre de 1907. Sobre la trayectoria de Isidoro Damonte, ver también capítulo 8.

65 En 1909 el Estudio Fotográfico Damonte y Buscasso estuvo encargado de “*munir[...]* [a todos sus integrantes] de la fotografía necesaria para la confección del carnet que los ha de acreditar como miembros activos del citado Círculo.” En abril de 1911, en el acto que el Círculo de la Prensa realizó en homenaje a José Enrique Rodó, quien cesaba en sus funciones como presidente de la asociación, se mencionaba entre los “*periodistas*” congregados a Isidoro Damonte y Marcelino Buscasso. *El Día*, Montevideo, 15 de mayo de 1909 y 24 de febrero de 1911.

66 “El salto del punto de vista edilicio”, “El gran torneo ganadero que se inicia hoy en Salto”, “El Salto en el Pasado y en el presente”, *La Mañana*, Montevideo, 8 y 9 de setiembre de 1917. El reportaje sobre la exposición en Salto, publicado en tres tintas, inauguró el uso del color en el diseño gráfico.

67 La sección se presentó con un texto cargado de mordacidad que satirizaba la modalidad de publicaciones del Centenario: “*nuestro fotógrafo se ha empeñado en darnos tema para una obra artística, interesante, que hemos de publicar en breve con numerosos grabados y selectamente encuadrada, para ser distribuida entre todos cuantos por sus cargo oficiales contribuyen al 'embellecimiento' de nuestra ciudad y a su renombre administrativo fuera del país. El lector irá gustando por anticipado de los grabados y sus leyendas explicativas.*” “Correrías gráficas. Con Kodak ... y soda. Por el puerto”, *La Mañana*,

Montevideo, 10 de agosto de 1917.

68 *Ibidem*.

69 “*Edificio en construcción para una Oficina de Química Oficial que se levanta [...] en las calles Juan Carlos Gómez y 25 de Agosto. Para arribar al heroico resultado que da cuenta la nota gráfica hubo que demoler la antiquísima Barraca de las Bóvedas, a fuerza de barrenos, trabajo realizado en un año de constante labor. Admírese la soberbia perspectiva que le impone sus líneas a las calles citadas, las que se han tirado fuera de nivel para salir de lo vulgar y hacer del mismo una cosa original. Es la única explicación que al respecto de esa reforma nos dio el almacenero de la esquina a quien recurrimos por detalles. El que le halle otra puede quedarse con ella y ... todos contentos y el edificio a medio terminar.*” “Correrías gráficas. Con Kodak ... y soda. Por el puerto”, *La Mañana*, Montevideo, 12 de agosto de 1917.

70 “Embellecimiento - Economía”, *El País*, Montevideo, 9 de enero de 1919.

71 “En los mataderos de la Barra. Otro ejemplo de la ‘industria’ oficial”, *El País*, Montevideo, 14 de octubre de 1918.

72 En su edición correspondiente al 31 diciembre de 1914 el Diario *El Plata* alternó grabados y reproducciones fotográficas. Esta tendencia se reitera en sucesivas publicaciones. “Notas gráficas de la guerra” y “Telegramas de la guerra europea”, *El Plata*, Montevideo, 2 y 5 de enero de 1915.

73 “La fotografía al servicio de la Historia”, *El País*, Montevideo, 11 de enero de 1919.