

FOTOGRAFÍA EN URUGUAY
HISTORIA Y USOS SOCIALES. 1840-1930.

Magdalena Broquetas (coord.)

Mauricio Bruno

Clara von Sanden

Isabel Wschebor

Intendencia de Montevideo

Ana Olivera

Secretario General

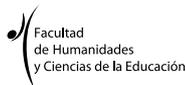
Ricardo Prato

Directora División Información y Comunicación

María Urruzola



Espacio Interdisciplinario



© Magdalena Broquetas (coord.), Clara von Sanden, Mauricio Bruno, Isabel Wschebor

© 2011 Primera edición: 1.000 ejemplares

© 2012 Segunda edición: 1.000 ejemplares

Centro de Fotografía (Intendencia de Montevideo)

web: cdf.montevideo.gub.uy

El contenido de esta publicación es propiedad y responsabilidad del autor. Prohibida su reproducción total o parcial sin el previo consentimiento.

Realización: Centro de Fotografía / División Información y Comunicación / Intendencia de Montevideo.

Equipo Centro de Fotografía

Daniel Sosa - Director.

Susana Centeno – Asistente de Dirección

Gonzalo Bazerque - Secretaría

Gabriela Belo - Gestión.

Gianni Pece - Administración.

Horacio Loriente - Administración.

Carlos Contrera - Fotografía.

Gabriel García - Fotografía.

Andrés Cribari - Fotografía.

Magdalena Broquetas - Investigación.

Mauricio Bruno - Investigación y Documentación.

Alexandra Nóvoa - Investigación y Documentación.

Clara von Sanden - Investigación y Documentación.

Santiago Delgado - Investigación y Documentación.

Ana Laura Cirio - Documentación.

Sandra Rodríguez - Conservación.

Valeria Martínez - Conservación.

Lilián Hernández - Atención al público.

María Noel Ares - Atención al público.

Fernanda Pérez - Atención al público.

Florencia Ponce - Atención al público.

Francisco Landro - Comunicación.

Andrea López - Comunicación.

Mauro Martella - Comunicación.

Maite Lacava - Comunicación.

Martina Callaba - Producción.

Cecilia Casablanca - Producción.

Chiara Monetti - Producción.

Gonzalo Gramajo - Técnica.

Pablo Tate - Actor.

Digitalización de fotografías: Gabriel García, Carlos Contrera. Excepto las siguientes fotografías: Cap. 1, imágenes 2 y 3 (Harry Ransom Humanities Research Center /Universidad de Texas), imagen 4, (Bayerisches Nationalmuseum), imágenes 5, 6 y 7 (British Library) e imagen 9 (Arquivo Grão-Pará). Cap. 3, imagen 5 (Biblioteca Nacional). Cap. 5, imágenes 1, 2, 3, 20, 21 (AGU). Cap. 6, imagen 5 (ANI/SODRE). Cap. 8, imágenes 17, 18, 19, 20, 35, 54 (ANI/SODRE). Gráfica: Andrés Cribari
Tratamiento digital: Andrés Cribari, Gabriel García

Las fotografías de la Biblioteca Nacional y el Museo Histórico Nacional fueron digitalizadas en formato Raw empleando una mesa de reproducción y las siguientes cámaras digitales: Nikon D700 (4256 x 2832 píxeles),

Equipo Núcleo Interdisciplinario de Investigación y Preservación del Patrimonio Fotográfico Uruguayo (Espacio Interdisciplinario / Universidad de la República)

Ana Frega - Responsable académica / Historia.

Lina Bettuci - Responsable académica / Micología.

Daniel Sosa - Director CdF.

Raquel Alonso - Coordinadora de investigación / Micología.

Dinorah Pan - Investigadora / Micología.

Belén Corallo - Investigadora / Micología.

Silvina Soria - Investigadora / Micología.

Magdalena Broquetas - Coordinadora de investigación / Historia.

Clara von Sanden - Investigadora / Historia.

Mauricio Bruno - Investigador / Historia.

Evangelina Ucha - Colaboradora de investigación / Historia.

Salomé Fernández - Colaboradora de investigación / Historia.

Andrés Aspiroz - Colaborador de investigación / Historia.

Pablo Darriulat - Colaborador de investigación / Historia.

óptica Micro Nikkor ED 60mm f 2.8 y Canon 20D (3504x2336 píxeles), óptica Canon Lens EF 50 mm f 1.8 y EF 20 mm f 2.8.

Procurando la máxima fidelidad con respecto a los originales se utilizó la carta de color Digital ColorChecker SG y el software Eye-One Match para generar perfiles de color específicos para cada cámara. Las fotografías del CdF fueron digitalizadas mediante un escáner Microtek i900 de negativos en soporte de vidrio de 13 x 18 cm., generando archivos digitales de 7100 píxeles (aprox.) en la base en escala de grises a 16 bits.

Impreso y encuadernado en Empresa Gráfica Mosca
Depósito Legal 357.031 - Comisión del Papel
Edición Amparada al Decreto 218/96
ISBN: 978-9974-600-75-1

AGRADECIMIENTOS

Soledad Abarca, Gonzalo Bazerque, Ernesto Beretta, Nibia Berois,
Rosario Bonito, Andrea Brazuna, Linda Briscoe Myers, Florencia Bossié,
Luis Broquetas, Barbara Brown, Mónica Cardoso, Fabián Centurión,
Peter Coeln, Inés Cuadro, Adriana De León, Nicolás Duffau, Daniel Fessler,
Renée Friedman, Mercedes García Ferrari, Graciela Guffanti, Ariadna Islas,
Andrés Linardi, Carlos Liscano, Silvia C. Mallo, Joachim Marçal,
Raúl Martínez, Inés Messi, Juan José Mugni, Fernando Osorio,
Solange Pastorino, Amalia Pedreira, Álvaro Percovich,
Silvia Pérez Fernández, Lourdes Peruchena, Rodolfo Porrini, Luis Príamo,
Ana María Rodríguez Ayçaguer, José Luis Rubio, Silvia San Martín,
Mirentxu Saralegui, Karin Schnell, Nancy Urrutia,
Juan Antonio Varese.

Archivo General de la Nación
Archivo Nacional de la Imagen/SODRE
Biblioteca Nacional
Biblioteca y Archivo de la Facultad de Medicina
Biblioteca de la Junta Departamental de Montevideo
Hemeroteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Museo Histórico Nacional

Índice de abreviaturas

AGN – Archivo General de la Nación

AGU - Archivo General de la Universidad

BN – Biblioteca Nacional

MHN/CI - Museo Histórico Nacional / Colección Iconográfica

ANI/SODRE- Archivo Nacional de la Imagen del Servicio Oficial de Radiodifusión Eléctrica

CMDF – Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo

s.f. - Sin fecha

s.d. - Sin datos

AA.VV. - Autores varios

Índice

Índice de abreviaturas.....	7
Prólogo	
<i>Ana Frega</i>	11
Introducción	
<i>Magdalena Broquetas</i>	15
Capítulo 1. Una nueva tecnología, un nuevo negocio, un nuevo arte. Llegada del daguerrotipo a Montevideo y su primera década en Uruguay. 1840-1851.	
<i>Clara von Sanden</i>	18
Capítulo 2. El retrato fotográfico desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XX. Negocio y medio de autorepresentación social. 1840-1900.	
<i>Magdalena Broquetas</i>	40
Capítulo 3. Fotografía militar. Guerra e identidad a través de las imágenes. 1865-1910.	
<i>Mauricio Bruno</i>	70
Capítulo 4. Aficionados a la fotografía. La extensión del <i>amateurismo</i> y los primeros años de la fotografía artística. 1860-1917.	
<i>Mauricio Bruno</i>	98
Capítulo 5. Mostrar lo invisible y revelar la cura. Los orígenes de la fotografía científica en Uruguay. 1890-1930.	
<i>Isabel Wschebor</i>	124
Capítulo 6. Fotografía e información. Las imágenes como modelo, ilustración y documento. 1840-1919.	
<i>Magdalena Broquetas</i>	144

Capítulo 7. La fotografía al servicio de la vigilancia y el control social. 1870-1925. <i>Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno</i>	176
Capítulo 8. La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior. 1866-1930. <i>Clara von Sanden</i>	200
Anexos	
I – Archivos fotográficos analizados	235
II - Glosario	242
III – Línea de tiempo	246
Índice de imágenes	249
Autores	259

Prólogo

Ana Frega

El *Núcleo de investigación y preservación del patrimonio fotográfico uruguayo* se constituyó como resultado del primer llamado del programa “Apoyo a nuevos núcleos interdisciplinarios en la Universidad de la República”, realizado por el Espacio Interdisciplinario. A la experiencia de trabajo en común existente entre el Departamento de Historia del Uruguay de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y el actualmente llamado Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo, se sumó el Laboratorio de Micología de las Facultades de Ciencias y de Ingeniería. De esta manera, historiadores, investigadores en fotografía, técnicos en digitalización de fotografías y biólogos especialistas en especies fúngicas causantes de deterioros en fotografías complementaron enfoques y se propusieron trabajar en torno a la “Fotografía en Uruguay (1840-1930). Historia, usos sociales e investigación en conservación”.

El carácter polisémico del documento fotográfico, así como el ser resultado de prácticas sociales diversas, de composiciones físico químicas variadas y sometido a procesos de deterioro específicos, requiere un abordaje interdisciplinario capaz de dar cuenta de esa complejidad. La necesidad y las posibilidades de constituir objetos de estudio desde la convergencia de diversas perspectivas no son nuevas. La reflexión humana, aun cuando históricamente se ha expresado en una extraordinaria diversidad de concepciones, parece haber asumido la realidad, de alguna manera, como una complejidad dinámica y contradictoria. Así como la aprehensión de los objetos ha supuesto la identificación de “partes” e interrelaciones en el “todo” particular seleccionado, dando lugar al surgimiento de especializaciones y campos disciplinares, también se ha planteado la necesidad de coordinar y combinar los esfuerzos

de esos campos, a efectos de avanzar sustantivamente en la comprensión de esas “totalidades complejas”.

Este libro constituye uno de los resultados del trabajo realizado a lo largo de dos años por los integrantes de este Núcleo Interdisciplinario. En forma paralela, se ha preparado un folleto sobre la proliferación de hongos en fotografías de soportes diversos, que incluye recomendaciones básicas de conservación preventiva de estos materiales, y se ha montado una exposición en el Atrio de la Intendencia de Montevideo en el marco del festival internacional de fotografía *Fotograma-11*.

El trabajo del equipo multidisciplinario ha posibilitado el relevamiento de material fotográfico a la vez que se tomaban muestras para investigar los deterioros provocados por la acción de especies fúngicas. Si bien este es un libro de Historia, da cuenta del fruto del trabajo interdisciplinario que posibilitó conocer más en profundidad los códigos, posibilidades y limitaciones de esta fuente de conocimiento.

El trabajo se sustenta en un amplio y variado repertorio documental. El equipo conformado por Magdalena Broquetas –quien además realizó la coordinación general-, Clara von Sanden y Mauricio Bruno relevó material fotográfico en los principales repositorios de Montevideo – el Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo, el Archivo Nacional de la Imagen del SODRE, el Museo Histórico Nacional y la Biblioteca Nacional-, procurando identificar tipos de fotografías, temáticas, autores, etc. Asimismo, realizó una consulta sistemática de prensa periódica, revistas, semanarios y libros ilustrados, no solamente para registrar la incorpora-

ción y usos de las fotografías, sino para conocer cuándo arribó al Uruguay tal o cuál técnica, quiénes se dedicaron a ella, cómo evolucionaron los precios y otros detalles relevantes para conocer las características de la introducción y extensión de la fotografía en el Uruguay. A los efectos de profundizar el conocimiento sobre los usos sociales de las fotografías consultaron también diarios de viajes, memorias, autobiografías, folletería y documentación existente en archivos particulares. Un glosario de términos técnicos, fichas sintetizando la documentación fotográfica relevada y una línea de tiempo, expresión de la preocupación por ubicar el proceso uruguayo en el marco regional y mundial, complementaron el trabajo realizado.

Sobre esta firme base, entonces, se editó la obra *Fotografía en Uruguay: historia y usos sociales. 1840-1930*. Además de los temas centrales abordados en cada capítulo, el libro explora las potencialidades de la fotografía como fuente histórica y realiza su análisis crítico, dando cuenta de los contenidos, del contexto político, social y cultural de producción, de la técnica empleada, así como de los usos y significados atribuidos en distintas coyunturas históricas. La cuestión de los límites de la “objetividad” del registro fotográfico queda expuesta, por ejemplo, en el capítulo referido a la fotografía bélica cuando se describe la composición de “escenas”, o en el dedicado a los retratos, con la selección de escenografías o las variadas formas de retocar originales y copias. A su vez, a lo largo de la obra, el análisis de estas distorsiones de la “realidad” ha sido enmarcado en las sensibilidades, mentalidades e ideologías del contexto de producción de los documentos fotográficos.

Las fotografías permiten aproximarnos a aspectos de la vida material o social para los cuales los documentos escritos suelen ser escasos. La lectura “entre líneas” de las fotografías, de los detalles, de lo que aparece en planos secundarios, brinda información sustantiva sobre temas que incluso no estaban previstos por el realizador. Desde la llegada de los primeros daguerrotipos, como se plantea en el capítulo 1, los contemporáneos se asombraron de esta diferencia con la representación pictórica: *“unas camisas y unas medias tendidas en la soga en el corral de una casa que estaban, sin duda, bien lejos de pensar que irían a la historia”*, podían verse si se utilizaba una lupa. La incorporación de 290 imágenes permite acceder a una visión enriquecida de la sociedad uruguaya, descubriendo aspectos de su composición social y étnica, elementos de la vida cotidiana, el registro de las actividades productivas, festivas o conmemorativas, entre otros. La ubicación de más de 19.000 registros fotográficos, que se suman a los 25.000 del Fondo Histórico del Centro de Fotografía, permitirá incorporar y extender de modo sistemático el recurso a este tipo de fuente en el repertorio documental, habilitando la formulación de nuevas preguntas y respuestas que permitan profundizar el conocimiento de la historia del Uruguay en clave interdisciplinaria.

En el **capítulo 1, Clara von Sanden** repasa el impacto de la llegada a Montevideo en 1840 del abate Comte y sus primeras tomas fotográficas con un aparato de daguerrotipo. Entre otras impresiones, la autora analiza las posiciones de intelectuales como el exiliado argentino Florencio Varela o el médico oriental Teodoro Vilardebó, quienes destacaron el cambio radical que este invento produciría en la percepción de

la realidad. El capítulo aborda también los primeros pasos de la fotografía como medio de vida y las razones por las cuales, en esta primera etapa, alcanzó a un público muy reducido.

En el **capítulo 2, Magdalena Broquetas** analiza la evolución del retrato fotográfico hasta comienzos del siglo XX, identificando dos etapas. Una hasta 1860, caracterizada por la labor de fotógrafos itinerantes que recorrían distintos países americanos y por la preocupación por reproducir las formas del retrato pictórico. La segunda, pautada por cierta “popularización” del retrato, resultado fundamentalmente de los adelantos técnicos que permitieron abaratar su costo y alcanzar un público más amplio. Ello contribuyó a la instalación de estudios fotográficos permanentes y generó, a su vez, mayor demanda por los retratos que ahora podían ser incluidos en tarjetas de visita o enviados a familiares y amigos. La autora se detiene también en el análisis de cómo se reflejaron en la temática de los retratos los cambios socio culturales operados en el Uruguay del Novecientos.

En el **capítulo 3, Mauricio Bruno** incursiona en las distintas facetas de la fotografía militar. El autor rastrea los orígenes y desarrollo del “reportaje bélico”, condicionado en los primeros tiempos por las limitaciones técnicas de la fotografía. A pesar de la proclamada “objetividad” de las imágenes, Bruno resalta que, en general, estos registros estuvieron teñidos de una intencionalidad discursiva de diverso signo, como puede apreciarse en las imágenes de la guerra de la Triple Alianza contra Paraguay o en las de las guerras civiles de 1897 y 1904. Otro aspecto considerado por el autor es el uso conmemorativo de la fotografía militar, su papel en la conforma-

ción de la identidad de la corporación castrense, la construcción del “mártir” o del “héroe” y su vinculación con la elaboración del “relato de la nación”.

En el **capítulo 4, Mauricio Bruno** aborda la evolución de la fotografía amateur y de las asociaciones de fotógrafos desde la temprana *Sociedad Fotográfica de Aficionados* de Montevideo fundada en 1884, hasta el cierre del *Foto Club de Montevideo* a fines de 1917. El lanzamiento al mercado de cámaras fotográficas y accesorios a bajo precio, así como el empleo de la película contribuyeron a popularizar esta práctica entre los sectores medios de la sociedad y también entre las mujeres y los niños. Al repasar las memorias anuales y la actuación de las asociaciones de fotógrafos, el autor destaca la preocupación manifiesta por promover el carácter artístico de las fotografías y el impacto generado por la posibilidad de la policromía o el registro del movimiento (el cine).

En el **capítulo 5, Isabel Wschebor** trata los orígenes y desarrollo de la fotografía científica en el Uruguay. La autora se detiene en el análisis de su utilización en la medicina, especialmente en el diagnóstico clínico y la enseñanza, así como en las controversias sobre su confiabilidad como técnica de observación y registro, o sobre el respeto a la privacidad de los pacientes.

En el **capítulo 6, Magdalena Broquetas** analiza el papel de la fotografía como fuente de información. En este tema, como en los anteriores, el desarrollo tecnológico fue pautando las modalidades y extensión de su uso. Broquetas repasa la incorporación de la fotografía en la prensa (diarios, semanarios, revistas, etc.), abordando especialmente las relaciones entre la fotografía y

la transformación de la prensa diaria con la aparición de las “primicias” y los “reportajes periodísticos” sobre diversos temas, acompañados con tomas fotográficas.

En el **capítulo 7, Magdalena Broquetas** y **Mauricio Bruno** abordan el uso de la fotografía para la identificación de las personas, especialmente al servicio de la vigilancia y el control social. Los autores estudian la aparición de los registros fotográficos policiales, teñidos en sus inicios por teorías racistas sobre la “fisonomía de la criminalidad”, así como las discusiones acerca de la superioridad de la fotografía sobre la huella dactilar para la identificación de las personas. En las primeras décadas del siglo XX, la incorporación de fotografías en la documentación personal se fue extendiendo y abarcó otros usos como, por ejemplo, en la credencial cívica prevista en la reforma electoral de 1924.

En el **capítulo 8, Clara von Sanden** explora el uso de la fotografía en la afirmación de la identidad nacional y la personería internacional del Uruguay, especialmente en el contexto del Centenario. En esa dirección, la autora muestra la creciente preocupación del gobierno nacional y del municipio de Montevideo por contar con registros fotográficos que mostraran los paisajes, la producción, las obras arquitectónicas y de infraestructura, los sitios turísticos del país, para su divulgación adentro y afuera del Uruguay.

En suma, *Fotografía en Uruguay: historia y usos sociales. 1840 – 1930* constituye un aporte imprescindible para conocer los aspectos más relevantes de la temática y sienta las bases para encarar nuevas investigaciones.

Introducción

Magdalena Broquetas

La fotografía nació en Francia en el siglo XIX en el marco del afianzamiento del capitalismo industrial y fue parte de numerosos descubrimientos e innovaciones que cambiaron las condiciones de vida y los modos de percibir el mundo de la sociedad contemporánea. En lo que refiere a su capacidad de representación, llegó a un mundo poblado de imágenes. Sin embargo, a diferencia de las pinturas, dibujos, grabados y litografías, la fotografía sorprendía con su capacidad de retener lo captado delante del objetivo sin la intervención de la mano humana. Esta peculiaridad contribuyó desde sus orígenes a la controvertida asociación entre fotografía y verdad y, en simultáneo, la alejó de las artes plásticas, enfatizando en sus posibilidades de reproducción y opacando las de creación. Por otra parte, la mediación mecánica generó, por primera vez en la historia, imágenes en las que podía haber detalles o indi-

cios que escaparon o trascendieron a las decisiones de su autor en el momento de registro.

Poco tiempo después de su divulgación pública en 1839 la fotografía era aplicada en diversos campos de la actividad humana. El retrato fotográfico pasó a integrar el universo de símbolos identitarios de la cultura burguesa y con él surgieron los grandes estudios fotográficos que acabaron transformándose en nuevos espacios de sociabilidad. Este medio también fue empleado para confeccionar colecciones de vistas de lugares emblemáticos o para el registro de monumentos históricos y ruinas arqueológicas. En el cruce entre la crónica periodística, el emprendimiento comercial y el uso propagandístico de las imágenes, la fotografía documentó guerras y actividades militares. Fue utilizada con fines de identificación y control social y se aplicó a investigaciones científicas, explotando su potencial de

registro e ilustración y su capacidad de alcanzar y fijar en imágenes aquello que el ojo humano no llegaba a ver. Desde sus inicios, la técnica cautivó a aficionados que en ocasiones impulsaron movimientos artísticos con desarrollos paralelos a los de la fotografía comercial. Desde los últimos años del siglo XIX se perfeccionaron los medios de comunicación y de transmisión de noticias y se generalizó la reproducción de imágenes fotográficas en publicaciones ilustradas y en la prensa diaria. A comienzos del siglo XX se incorporó a nuevos soportes de circulación masiva, como postales u otros emprendimientos editoriales. La simplificación de la técnica y la reducción del tamaño de las cámaras abrió el camino para la entrada de la fotografía a los hogares de los sectores pudientes, inaugurando una expansión que se profundizará en las primeras tres décadas del siglo XX. Para entonces las imágenes fotográficas integraban múltiples aspectos del acontecer y, como ha señalado Michel Frizot, la totalidad de la sociedad estaba activa o pasivamente atravesada por la fotografía.

La historia de la fotografía es en suma la historia de una técnica de registro y de un medio de expresión. También es la historia del objeto resultante, ya que una vez creadas en un contexto histórico concreto y con una finalidad determinada, las imágenes adquieren significados múltiples y transitan itinerarios muchas veces insospechados para sus creadores y contemporáneos. Y finalmente, en tanto documentos históricos, las fotografías son parte de la historia global y como tales son fuentes para el conocimiento del pasado. Estas ideas, inscriptas en los paradigmas de la nueva historia de la fotografía, han guiado la realización de este libro destinado al público general, en el que se ofrece un panorama sintéti-

co sobre la historia de los espacios sociales atravesados por la fotografía en Uruguay y algunos de los usos más frecuentes de las imágenes fotográficas desde sus inicios hasta entrado el siglo XX. El trabajo fue concebido con el objetivo de acercar al lector no especializado un relato documentado en el que se entretrejeran informaciones relativas a los procedimientos fotográficos y otros aspectos técnicos, junto a la historia de las funciones de las imágenes en sus diversos contextos de circulación.

En líneas generales este libro recoge el conocimiento y la experiencia acumulada durante diez años por el equipo del Centro de Fotografía y fue posible gracias a la conformación del *Núcleo Interdisciplinario de Investigación y Preservación del Patrimonio Fotográfico Uruguayo* creado en la Universidad de la República y el trabajo de investigación desarrollado en este ámbito en el período 2009-2011.

Los ocho capítulos que integran esta obra mantienen una ordenación temática circunscripta a un tramo específico del marco cronológico general (1840-1930). La división entre campos específicos puede ser cuestionable en tanto presenta límites difusos que vinculan los temas entre sí. Sin embargo, dada la finalidad didáctica del trabajo, no se trató de encasillar sino de explicar y, en ese sentido, en cada capítulo el lector será remitido a otros que complementarán o profundizarán temas concretos, posibilitando el armado de un panorama más acabado y complejo.

El trabajo se ha nutrido de bibliografía específica -en la que se incorporaron investigaciones correspondientes a otros países a fin de contar con referencias comparativas -, bibliografía de contexto relativa a los temas abordados en cada capítulo y fundamentalmente de un amplio

relevamiento documental que incluyó fuentes escritas de procedencia diversa (hemerográficas, éditas e inéditas).

Por otra parte, las 290 imágenes incorporadas en el libro cumplen la función de ilustrar y ejemplificar, pero previamente han sido utilizadas como fuentes primarias de investigación. En el transcurso de la indagatoria histórica fueron localizadas y se sistematizaron aspectos relativos al soporte y al contenido de aproximadamente 20.000 fotografías correspondientes al período 1840-1930, ubicadas en el Archivo Nacional de la Imagen dependiente del SODRE, en el Museo Histórico Nacional y en la Biblioteca Nacional. A ello se agregó la descripción de soportes y contenidos del fondo histórico del Centro de Fotografía (compuesto por aproximadamente 25.000 imágenes), en formato similar al utilizado para los acervos relevados, así como el relevamiento de otros repositorios para temas puntuales como por ejemplo el del Archivo General de la Universidad y algunos fondos del Archivo General de la Nación. Para organizar la voluminosa información y dada la escasez de instrumentos descriptivos informatizados en las distintas instituciones donde se custodian los archivos examinados, se elaboraron tablas descriptivas aptas para búsquedas posteriores, tanto para esta investigación como para futuros trabajos.

Con la intención de mantener el carácter de divulgación se ha optado por incluir las referencias documentales en las notas al final de cada capítulo, luego del listado bibliográfico de las obras consultadas para la realización de cada apartado. Asimismo, para simplificar la lectura del texto se corrigió la ortografía y los errores de sintaxis de las fuentes de época que siempre figuran en cursiva.

Entre los anexos de este trabajo figura un glosario de tecnicismos y usos históricos de algunos conceptos presentes en los textos, fichas descriptivas que contienen información sobre la documentación fotográfica examinada y una línea de tiempo comparada, cuya finalidad es la visualización de la llegada y adopción de nuevos usos, procesos e innovaciones técnicas en Uruguay. Se incluye también un índice de imágenes en el que se indica su procedencia y otras informaciones relativas a su descripción física.

En todos los textos que integran este libro se buscó no dar por supuestos datos históricos e información específica sobre la técnica fotográfica y se procuró brindar numerosos ejemplos para la comprensión en el ámbito uruguayo de procesos y fenómenos inscriptos en contextos regionales y mundiales. No obstante, cabe señalar que en el caso uruguayo el campo académico dedicado al análisis histórico-documental de la fotografía recién se encuentra en vías de consolidación. En este sentido, las inadecuadas condiciones de conservación de buena parte de los archivos fotográficos, su escasa y poco contrastada documentación, así como la falta de identificación y uso de otras fuentes que permitan contextualizarlos, constituyen algunos de los principales obstáculos que, sumados a la escasa acumulación historiográfica previa, han condicionado el punto de partida de esta investigación.

Cada capítulo presenta los avances alcanzados y deja abierto el camino para seguir profundizando el estudio de los diferentes temas.



1. El buque escuela L'Oriental partió en setiembre de 1839 del puerto de Nantes (Francia) hacia la costa americana con al menos una cámara de daguerrotipo.

1. Una nueva tecnología, un nuevo negocio, un nuevo arte. Llegada del daguerrotipo a Montevideo y su primera década en Uruguay. 1840-1851.

Clara Elisa von Sanden

La fotografía no surgió de manera repentina ni fue el resultado de una invención aislada. Por el contrario, debió transitarse un largo proceso de gestación que involucró a investigadores en distintas partes del mundo. Lograr un método generador de imágenes verosímiles, en el que la mediación de la mano de un dibujante y el tiempo de trabajo que hasta entonces insumía ese trabajo pudiera reducirse al mínimo era una inquietud común a hombres de ciencia y artistas desde el Renacimiento. Hacia el siglo XIX, el desarrollo del pensamiento científico y de la técnica permitió reunir los conocimientos existentes en el campo de la óptica y de la química, en la búsqueda de un procedimiento que hiciera posible generar imágenes fieles de la naturaleza de manera mecánica.

La cámara oscura era un instrumento conocido desde la Antigüedad, que posibilitaba observar en una superficie plana proyecciones de

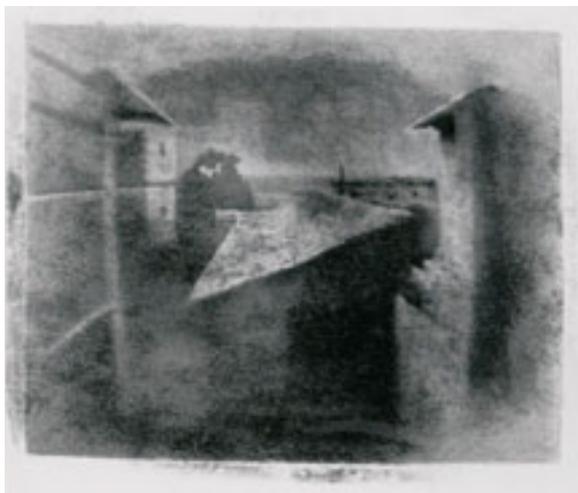
la realidad visible. A fines del siglo XVIII, varias investigaciones intentaban utilizar la fotosensibilidad de ciertas sustancias, es decir, su capacidad de cambiar sus características fisicoquímicas como su color o su consistencia en presencia de luz, para captar de manera permanente las imágenes que se proyectaban en la cámara oscura.

Entre los experimentos pioneros se encontraba el de Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) –químico y litógrafo francés– que desde la década de 1810 obtuvo imágenes positivas sobre papel, cristal y finalmente diversas aleaciones de metales, por medio de sustancias como betún de judea. Niépce llamó heliografías a estas imágenes logradas por acción de la luz solar en el transcurso de varias horas. En 1829 Niépce formó una sociedad con Louis Jacques Mandé Daguerre (escenógrafo y pintor, que desde hacía algún tiempo ensayaba procedimientos fotográficos) con la

Entre los pioneros o profotógrafos figura Joseph-Nicéphore Niépce que desde 1818 obtuvo imágenes en positivo utilizando betún de judea sobre aleaciones de cinc, plomo y estaño, procedimiento al que denominó heliografía. El *Punto de vista desde la venta de Gras* es la fotografía más antigua que se conserva, tomada en 1826 a través de este procedimiento desde una ventana de la casa de campo de Niépce, luego de un tiempo de exposición que superó las ocho horas. Como aún no se había resuelto de forma eficiente el problema del fijado (cómo evitar que la placa continuara transformándose en contacto con la luz), la fotografía fue perdiendo nitidez y desvaneciéndose progresivamente hasta quedar prácticamente invisible..



2. *Punto de vista desde la ventana de Gras*, año 1826.



3. Reconstrucción posterior del *punto de vista desde la ventana de Gras*, heliografía tomada por Nicéphore Niépce en 1826. Esta reconstrucción fue realizada por el historiador de la fotografía Helmut Gernsheim, quien halló la placa de Niépce en Inglaterra en 1952 luego de muchos años de desconocerse su paradero.

finalidad de aunar esfuerzos en la investigación para alcanzar imágenes definitivas. En agosto de 1839, cuando Niépce ya había fallecido, Daguerre presentó a las Academias de Ciencias y Bellas Artes de París un aparato novedoso al que dio el nombre de daguerrotipo. En este caso, la imagen se plasmaba en una placa de cobre recubierta de una capa fina de plata pulida, mediante el uso de sales de plata como sustancia sensible. Gracias a la argumentación del diputado y académico François Arago, Daguerre consiguió que el Estado francés le comprara los derechos de su invención, pagando una pensión vitalicia a él y a los descendientes de Niépce, y liberando el invento al uso público. De esta manera, el daguerrotipo fue reconocido, difundido y comercializado en el mundo entero.

El daguerrotipo en América y en Uruguay

El daguerrotipo se difundió pronto por distintas partes del mundo y en enero de 1840 llegó a la costa brasileña. La corbeta *L'Oriental*, un buque escuela en el que viajaba un grupo de estudiantes franceses y belgas acompañados de profesores que guiaban la expedición, había partido en el mes de setiembre de 1839 contando al menos con un aparato de daguerrotipo. La expedición tenía la intención de dar la vuelta al mundo y tomar imágenes fotográficas de los diferentes lugares que se visitaran. Luego de cruzar el Océano, la embarcación hizo un alto en la costa de Bahía, donde se habrían generado las primeras imágenes.¹

A mediados de enero el buque se detuvo en Río de Janeiro, que era para ese entonces la capital del Imperio de Brasil, y allí el abate Lo-

uis Comte, uno de los profesores presentes en la expedición, tomó varias imágenes con un aparato de daguerrotipo, en presencia de un numeroso público entre el que se encontraba el emperador Pedro II, de 14 años. Comte se ubicó en el *Hotel Pharaoux*, en las cercanías del *Largo do Paço* (actual plaza Quince de Noviembre). Desde allí realizó daguerrotipos del Palacio Imperial, así como de la fuente, el monasterio benedictino y el Mercado ubicados en su entorno.² Esta fue la presentación oficial del invento en Brasil, y la primera vez que se lo utilizaba al sur del Ecuador. De este evento se hizo eco la prensa montevideana, generando una gran expectativa sobre la llegada de la embarcación a la ciudad.³

A fines de Febrero de 1840, el buque escuela llegó a Montevideo, que en ese entonces era una ciudad de unos treinta mil habitantes, de los cuales más del sesenta por ciento eran extranjeros.⁴ Era la capital de una República que contaba con apenas una década de existencia, y que poseía uno de los principales puertos de la región. Como observaba el viajero Xavier Marmier *“la ciudad era el centro de un comercio de importación y de exportación que, desde las fronteras del Paraguay, se extendía hasta los límites septentrionales de Europa”*.⁵ Esto la convertía en una ciudad cosmopolita, y tanto su economía como su vida social y cultural estaban estrechamente ligadas a una comunicación fluida con las metrópolis europeas.⁶ De allí llegaban las novedades políticas y económicas, y también las noticias sobre adelantos técnicos y científicos que eran difundidas por la prensa montevideana. Así sucedió con la llegada del daguerrotipo, y con varias mejoras que fueron aplicándose a lo largo de la década siguiente.



A la llegada del daguerrotipo ya hacía un año que el gobierno uruguayo se había declarado en guerra contra la Confederación Argentina liderada por Juan Manuel de Rosas, formalizando un conflicto regional de más larga data. Esto implicó que durante la década siguiente se dieran numerosos enfrentamientos armados, tanto en Uruguay como en Argentina. Medidas como el bloqueo del puerto de Buenos Aires y el sitio de Montevideo por las tropas de Manuel Oribe (1843-1851) acarrearón un deterioro del comercio y de la economía en general. El sitio significó además que el casco de Montevideo estuviera rodeado por dos líneas de trincheras en torno a las cuales se estableció una suerte de Estado paralelo al que se encontraba en la ciudad sitiada. El enfrentamiento armado fue discontinuo y hubo comunicación e incluso comercio entre ambas poblaciones, pero su desarrollo a nivel cultural y económico sufrió un estancamiento.⁷ Esta coyuntura enmarcó y condicionó la llegada y la difusión del daguerrotipo en la región.

4. *Boulevard du Temple* [Bulevar del templo], año 1838. Daguerrotipo tomado por Daguerre en París, durante sus experimentaciones previas a la presentación del procedimiento ante las Academias de Ciencias y Bellas Artes. Entre sus primeras fotografías, sobresalen varias tomas -en distintas condiciones de iluminación- de uno de los más importantes Bulevares de París en las que queda en evidencia una de las principales limitaciones de la técnica en sus orígenes: los largos tiempos de exposición que, dependiendo de la época del año y la intensidad de la luz, podían ir de tres a treinta minutos, lo cual impedía captar los elementos que estaban en movimiento. Esto explica que una de las calles más transitadas de la capital francesa figure desierta. Únicamente pueden verse en la esquina del Bulevar un lustrabotas y su cliente que permanecieron prácticamente inmóviles durante los diez minutos que demoró la toma de esta fotografía.

Las primeras tomas fotográficas en Montevideo

La mañana del 29 de febrero de 1840 tuvo lugar una demostración pública sobre el uso del daguerrotipo en la planta alta del Cabildo de Montevideo, donde entonces sesionaban las Cámaras Legislativas. En esa oportunidad Louis Comte colocó el aparato en un balcón del Cabildo, y desde allí tomó una fotografía de la fachada de la Iglesia Matriz y de la plaza del mismo nombre, ubicadas frente al lugar de la toma. Como sucediera en otros países, el lugar elegido por el daguerrotipista fue un balcón, ya que proporcionaba un amplio panorama del horizonte y un lugar visible al público que estaba ubicado en el exterior, donde sin embargo el operador podía manejar el instrumento y sus accesorios con cierta comodidad y espacio.⁸ Hubo un numeroso público, en el cual se destacaban varios parlamentarios, los presidentes de las Cámaras Legislativas y del Supremo Tribunal de Justicia, y otras figuras de la política como el ministro Santiago Vázquez, el general Tomás de Iriarte *“y muchas otras personas de distinción de ambos sexos”*.⁹ En este privilegiado público que observaba desde cerca las operaciones del abate Comte se encontraban orientales como el médico Teodoro Vilardebó, y algunos extranjeros como el escritor y periodista argentino Florencio Varela y el naturalista, periodista, comerciante y cónsul francés Arsène Isabelle. La que se realizó en esta ocasión no fue la primera ni la única de las tomas que el abate Comte realizó en Montevideo en aquellos días, aunque fue sin dudas la que revistió verdadero carácter ceremonial. En los testimonios se menciona una instancia previa el 26 de febrero de 1840 a las once de la mañana

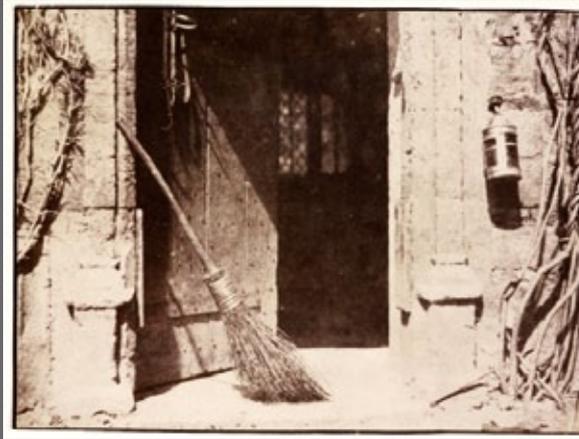
en la casa particular de la señora Josefa Areta de Cavaillon (esposa del comerciante y cónsul francés Andrés Cavaillon), y otra la tarde del 29 de febrero, luego de la presentación pública. En esta ocasión el abate Comte, encargado de todas estas tomas, se ubicó en la casa del ministro Santiago Vázquez (ubicada en la calle Sarandí, donde se encuentra actualmente el Club Uruguay) y captó una imagen de la fachada del Cabildo.

Estas vistas -cuyo itinerario y actual ubicación se desconoce- constituyeron las primeras imágenes al daguerrotipo logradas en el Uruguay. Además de la imagen de la Iglesia Matriz y del Cabildo, se habría obtenido un panorama de la bahía de Montevideo *“con su bosque de mástiles, sus fábricas litorales, de donde lleva el extranjero los productos de nuestra rica ganadería, con su cerro proyectado en el fondo del paisaje, enseñoreando modestamente las fábricas y los mástiles”*.¹⁰

La fotografía de la Iglesia Matriz fue reproducida a mano por medio del grabado meses después, y es gracias a ello la única de estas tomas de la que se conserva actualmente una imagen. Teodoro Vilardebó mencionaba específicamente sobre la fotografía del Cabildo que se había *“podido conseguir que quede en Montevideo”*¹¹, lo que hace pensar que no sucedería lo mismo con los demás daguerrotipos logrados en aquellas primeras jornadas. Las menciones que hacía Mariquita Sánchez acerca de las imágenes que había visto de Rio de Janeiro sugieren que la mayoría de las vistas tomadas por esta expedición no permanecían en los lugares en que habían sido realizadas, sino que seguían viaje con el buque que recorrería el mundo recolectando imágenes de los diferentes lugares visitados.



5. Dibujo fotogénico de especies vegetales, año 1839.



6. *The Open door* [la puerta abierta], calotipo logrado por Henry Fox Talbot en el año 1844.



7. Copia en calotipo del edificio de la abadía de Lacock, década de 1850 (aprox.).

Primeros procesos fotográficos

Desde fines del siglo XVIII hasta la década de 1840, cuando se divulgó el proceso del daguerrotipo, varias personas en distintas partes del mundo concibieron la posibilidad de retener y fijar de forma permanente las imágenes de la naturaleza captadas por la cámara oscura y llevaron adelante diversos ensayos para lograrlo. Entre los pioneros se destacan, además de Louis Daguerre y Joseph-Nicéphore Niépce, Henry Fox Talbot, Hippolyte Bayard y Hercule Florence. Henry Fox Talbot (1800-1877) era inglés y se había formado en química y botánica. En su residencia en Lacock Abbey desarrolló inicialmente lo que denominó *dibujos fotogénicos*. Utilizando sal de mesa y nitrato de plata, Talbot sensibilizaba hojas de papel, que luego exponía al sol en contacto con objetos como flores y otros elementos vegetales, cuya silueta quedaba estampada en la hoja de papel, una vez que se fijaba la imagen con una solución de cloruro de sodio. Más adelante, Talbot comenzó a utilizar este procedimiento, también lla-

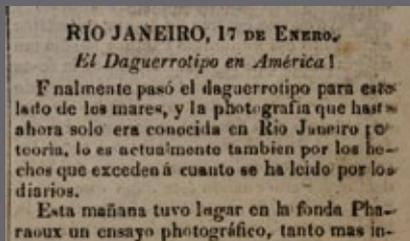
mado *papel salado*, para captar imágenes con la cámara oscura. Las fotografías que Talbot lograba eran imágenes en negativo, a las que simplemente colocaba junto a otra hoja sensibilizada para realizar copias en positivo. El *calotipo*, como llamó Talbot a su invento, fue el primer proceso negativo-positivo en la historia y se utilizó durante décadas en diferentes partes del mundo. No obstante, los límites que imponía el pago de la patente a quien quisiera comercializarlo, y su convivencia con otras técnicas como el daguerrotipo, que captaban detalles con mucha más nitidez, desestimularon su generalización.

De origen francés, Hippolyte Bayard (1801-1887) logró un procedimiento que también tenía como soporte el papel, y utilizaba sal común y nitrato de plata para su sensibilización. Sin embargo, a diferencia de Talbot, Bayard había logrado un proceso que captaba imágenes directamente en positivo. Bayard intentó ser reconocido por el Estado francés al igual que Daguerre, pero

no tuvo éxito. Para reivindicar el valor de su invento y reclamar la atención de la Academia, Bayard realizó en octubre de 1840 un autorretrato suyo posando como ahogado, junto al cual explicaba que había acabado por quitarse la vida dada la poca atención que se había prestado a su invento.

En el continente americano otro investigador logró imágenes fotográficas sobre papel. Se trataba de Hercule Florence (1804-1879), un francés que viajó como pintor y dibujante en una expedición al continente americano, y luego se estableció en Campinas (Brasil). Allí experimentó varias formas de generar, fijar y copiar imágenes, y logró ya hacia 1833 un proceso fotográfico sobre papel al que él mismo llamó "*photographie*". Cuando Florence tuvo noticia de la invención del daguerrotipo y su éxito no se sorprendió, y manifestó haber realizado la misma investigación siete años antes. Las investigaciones de Hercules Florence en Brasil fueron reconocidas recién en la década de 1970.

La corbeta *L'Oriental* partió del puerto de Nantes (Francia) en setiembre de 1839, apenas un mes después de la presentación del daguerrotipo en la Academia de Ciencias y Bellas Artes de París. Se trataba de una embarcación con más de sesenta jóvenes franceses y belgas, que viajaban junto a profesores de diferentes áreas (comercio, lenguas, literatura, ciencias) con intención de realizar una travesía educativa alrededor del mundo. El buque se detuvo en la costa brasileña, en Bahía y en Río de Janeiro. Allí se realizaron las primeras demostraciones públicas de toma de imágenes por medio del daguerrotipo al sur del Ecuador. Luego de pasar por Montevideo, la corbeta no pudo desembarcar en Buenos Aires debido al bloqueo que las marinas francesa e inglesa estaban efectuando en su puerto, que permanecía bajo el dominio de la Confederación Argentina al mando de Juan Manuel de Rosas. El barco siguió viaje a Valparaíso, donde presumiblemente su capitán, Augustin Lucas (quien poseía y comercializaba aparatos de daguerrotipo) presentó el invento. Poco después de partir de Valparaíso, la embarcación fue víctima de un naufragio, del que no hubo víctimas. Los estudiantes regresaron a Europa, pero el capitán siguió viaje en otro barco, y probablemente fue él mismo quien introdujo el daguerrotipo en Australia en 1841.



8. Fragmento de "El Daguerrotipo en América", *El Nacional*, Montevideo, 8 de febrero de 1840.

Reacciones de los montevidianos

Estas primeras tomas que se realizaron en Montevideo en febrero de 1840 fueron descritas por algunos de los asistentes en artículos en la prensa, así como en cartas y memorias de guerra. El exiliado argentino Florencio Varela y el científico oriental Teodoro Vilardebó escribieron extensos y detallados artículos periodísticos sobre la llegada del daguerrotipo a Montevideo que fueron publicados días más tarde en la prensa montevideana.

Florencio Varela realizaba en su artículo una enumeración de inventos anteriores que habían posibilitado la concreción de aquel resulta-

do, lo exaltaba como una "prodigiosa invención", y destacaba la importancia de haber logrado un método para conservar "aquellos purísimos contornos, aquella inimitable verdad de formas y de colores" que ofrecía la cámara oscura, un instrumento que no era desconocido para los montevidianos. El daguerrotipo, según Varela, "se tuvo por un sueño de la imaginación, hasta que vino a ser en nuestros días una realidad gloriosa".¹²

Los sectores letrados de la sociedad occidental en el siglo XIX admiraban y procuraban alcanzar la verosimilitud en las artes, así como la objetividad en las ciencias. Es así que entre las virtudes del daguerrotipo, se destacaba en general su "fidelidad escrupulosa" o las "rigurosas proporciones matemáticas" con las que reproducía la realidad visible.¹³ El testimonio de Vilardebó demuestra el valor que para entonces tenía la aparición de un invento que podía avanzar tan significativamente en ese sentido, observando que a partir de entonces "basta detenerse algunos instantes delante del monumento más grandioso y complicado, del paisaje más variado, del modelo más perfecto de escultura, para obtener una representación exactísima de esos objetos con sus más diminutos detalles y proporciones; y lo que es más, con todas las gradaciones de las sombras, y esto con una identidad y un primor desconocidos hasta aquí."¹⁴

Mariquita Sánchez, argentina exiliada en Montevideo, se hallaba asilada en la casa de Josefa "Pepita" Cavailon cuando el abate Comte tomó allí una imagen por medio del daguerrotipo.¹⁵ En una carta enviada a su hijo Juan Thompson, Mariquita Sánchez revelaba su impresión acerca de esta novedad, destacando la "perfección y exactitud" de aquellas imágenes, que aseguraba "sería

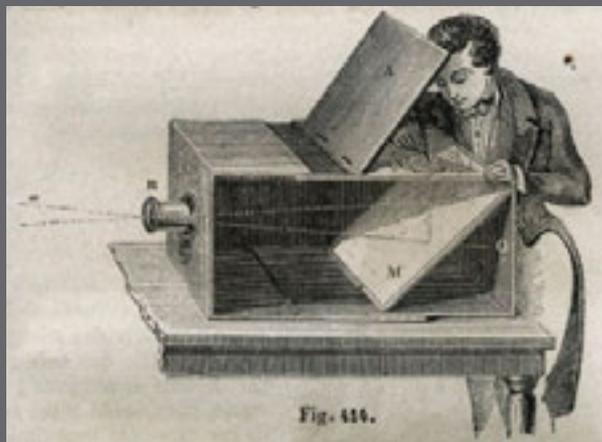
imposible obtener de otros modos".¹⁶ La impactaba en especial la fidelidad del daguerrotipo para documentar la realidad visible, al punto que *"en una vista de [Río de] Janeiro de una plaza reducida al tamaño de este papel -juzga la disminución de la escala-, [...] ves como unos puntitos. Con un lente de aumento ves que eran unas camisas y unas medias tendidas en la soga en el corral de una casa que estaban, sin duda, bien lejos de pensar que irían a la historia*".¹⁷ Se trataba de elementos fortuitos, detalles de la cotidianidad de la ciudad que aún siendo laterales y casi invisibles en la escena, quedaban claramente documentados en la imagen. Esta capacidad de documentar detalles imprevistos y de captar los diferentes planos de lo visible era una novedad de la fotografía, que generaba una gran fascinación y argumentaba a favor de considerarla el lápiz con el que la naturaleza se plasmaba a sí misma, un medio objetivo y exacto, en contraste con las representaciones pictóricas, creadas por la mano de un artista.¹⁸

Imaginando desde entonces los usos que el daguerrotipo podría tener, Teodoro Vilardebó lamentaba la suerte de los artistas, a quienes suponía que el invento iba a perjudicar, y observaba cómo *"este instrumento parece destinado a causar la desesperación de los que consagraron muchos años al estudio del paisaje, de la pintura, y todo lo relativo a la perspectiva lineal"*. Pero las utilidades del nuevo instrumento no acababan en las artes plásticas, sino que abarcaban a todo el universo de imágenes que circulaban en aquel entonces. Al respecto Vilardebó exclamaba *"¡Cuánto trabajo, cuánta contracción ahorrará este invento sublime al viajero que antes veía absorbida la mayor parte de su tiempo por el dibujo y la delineación de los objetos que se presentaban a su vista!"*.¹⁹



Por otra parte, su rigurosa exactitud lo convertía principalmente en un instrumento útil a la investigación científica, algo que tanto Varela como Vilardebó, hombres de ciencia, celebraban con entusiasmo: *"¡quién podrá calcular las aplicaciones que de él podrían hacerse a las ciencias naturales y exactas!"*.²⁰ Vilardebó mencionaba las ventajas de poderse servir del daguerrotipo para la investigación biológica, especialmente para conservar y observar las imágenes logradas mediante el microscopio solar. También comentaba el valor que el invento podía tener para calcular distancias y dimensiones de objetos a partir de un análisis geométrico. Varela destacaba el provecho que de él obtendría la investigación histórica -pudiendo por ejemplo realizar reproducciones fieles de los jeroglíficos egipcios-, y la astronomía -al hacerse posible calcular las distancias entre la tierra y los astros-. No obstante,

9. Palacio Imperial, Río de Janeiro. Una de las primeras vistas al daguerrotipo tomadas en América del Sur.



10. Cámara oscura portátil, utilizada como instrumento para el dibujo.

Cámara oscura

Es un instrumento óptico utilizado para generar imágenes bidimensionales de la realidad visible. Este aparato aprovecha la propiedad de la luz de propagarse en línea recta, haciendo que los rayos que se reflejan en los objetos ubicados en el exterior, ingresen a la cámara por un orificio, proyectándose en una superficie opuesta, y generando allí una imagen de la realidad exterior invertida.

La cámara oscura ya había sido mencionada por Aristóteles en el siglo IV antes de Cristo, quien la consideraba útil para la observación astronómica. La cámara tenía entonces el tamaño de una habitación que contaba con un orificio por el que se proyectaba la luz exterior en una pared opuesta. A partir del siglo XI comenzó a aludirse a su uso científico, y en el Renacimiento se la adoptó como instrumento para facilitar el dibujo. En el siglo XVII la cámara oscura se hizo portátil, convirtiéndose en una caja similar a las que serían las primeras cámaras fotográficas y se utilizaba, junto a otros instrumentos como la cámara lúcida o el fisiotrazo, en aras de lograr un mecanismo de apoyo a la representación pictórica, que facilitara un mayor realismo y rapidez en la ejecución de dibujos y pinturas. A la llegada del daguerrotipo al Uruguay, la cámara oscura era un instrumento conocido y utilizado por artistas plásticos en el país.

planteaba que lo más importante era su utilidad potencial para múltiples aplicaciones que seguramente escapaban a lo que podía imaginarse entonces, y se preguntaba: *“póngase en manos del hombre un instrumento nuevo, un medio de acción no conocido antes ¿Y quién se atreve a señalar los límites a que el genio extenderá su aplicación?”*.²¹

El 29 de febrero de 1840 el general Tomás de Iriarte²² interrumpió el carácter primordialmente político y militar que tenía el relato de sus Memorias para mencionar la llegada del daguerrotipo a Montevideo. En una descripción técnica concisa, de Iriarte caracterizaba el proceso del daguerrotipo como *“una práctica complicada”* que requería *“un formal estudio y una prolijidad extrema”*.²³ Su apreciación se diferenciaba un poco de la de Vilardebó, quien al igual que Varela seguía con interés el desarrollo de la ciencia y la técnica, y luego de relatar el procedimiento que era necesario para la captación de una imagen y sus etapas, aclaraba que *“con alguna práctica, cualquier persona medianamente prolija puede ejecutarlas sin mayor dificultad”*.²⁴

Tomás de Iriarte describía la imagen lograda comentando las características y limitaciones de la nueva técnica, e intentando explicarlas aludiendo a las razones físicas que según su entender las ocasionaban. Observaba, por ejemplo, que las partes más claras de la imagen eran aquellas que por su colorido eran menos absorbentes de los rayos de luz.²⁵ De Iriarte aclaraba también que *“la operación no puede practicarse sino con los objetos inmóviles”*, debido a que *“los móviles no se imprimen con claridad en la plancha metálica por las alteraciones inflexivas de la luz”*, mencionando una de las limitaciones que aún tenía el daguerrotipo que era el largo tiempo de ex-

posición necesario para lograr una imagen.²⁶ Esto implicaba que fuera imposible tomar retratos de personas, hecho que Vilardebó lamentaba.

Otra desventaja que el científico oriental encontraba en la técnica era la incapacidad de reproducir los colores de la escena real, y comentaba al respecto que era “*opinión general*” que no llegaría la fotografía “*a tan alto punto de imitación*”. Sin embargo, él mismo se preguntaba: “¿[...] *quién es capaz de poner límites al entendimiento del hombre?*”.²⁷ Su optimismo era en parte justificado, puesto que en el momento en que el daguerrotipo llegó al Uruguay ya había noticias de las mejoras que el invento había experimentado en sus primeros meses luego de la presentación pública en París. Estas modificaciones hacían posible facilitar, agilizar y perfeccionar el procedimiento, así como reproducir las imágenes fotográficas por medio del grabado, transformando la placa fotográfica en una matriz de la que se podían obtener copias mecánicas utilizando tinta. El mismo Vilardebó mencionaba estas mejoras en su artículo. No le cabía entonces ninguna duda sobre “*el mérito e importancia de esta invención, que sin disputa es una de las más brillantes y maravillosas adquisiciones del genio, destinada a formar época en los anales de las ciencias*”.²⁸

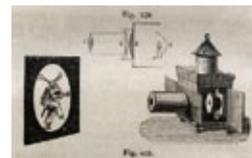
Las imágenes que circulaban en Montevideo

Antes de la llegada del daguerrotipo circulaban en Uruguay representaciones iconográficas resultantes de técnicas diferentes y con variadas funciones. Dentro de las técnicas pictóricas predominaban el óleo y la miniatura, que se utilizaban en general para realizar retratos por encargo. La acuarela y el dibujo a lápiz o carbo-

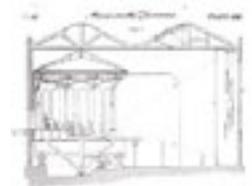
nilla, eran las técnicas más comunes con que se realizaban vistas urbanas y paisajes. Estas imágenes eran en general producidas por viajeros, e inspiraban reproducciones al grabado que eran comercializadas en sus países de origen o en algunos casos también en Montevideo.

Espectáculos visuales como el diorama o el cosmorama²⁹ tuvieron éxito en Montevideo durante largo tiempo. Estos espectáculos, denominados “*viaje de ilusión*” o “*gabinete óptico*” se realizaban una vez por semana, ofreciendo alrededor de una decena de imágenes de edificios y paisajes, y de escenas históricas entre las que había principalmente episodios bélicos de la historia europea. Ocasionalmente aparecían hechos o lugares de interés histórico más reciente (como “*el embarque del cuerpo de Napoleón en Santa Elena y su desembarque en Francia*”³⁰) y paisajes de América (“*La Plaza Vieja de La Habana*”³¹) o incluso del Uruguay (“*Vista del molino de agua en Las Piedras*”³²), y en algunos casos estos contenidos se presentaban “*a petición de los concurrentes*”³³. Estas imágenes eran mostradas al público a gran tamaño, pintadas o proyectadas sobre grandes telones. Entre otras funciones cumplían un rol informativo y didáctico, ya que proporcionaban un medio de ilustración de las crónicas y noticias que circulaban a través de fuentes escritas.

Imágenes similares en torno a la historia de Europa, escenas bíblicas, paisajes de diferentes lugares del mundo, además de los retratos de personalidades nacionales y extranjeras, caricaturas de humor político o bien escenas de la guerra que estaba en curso en el Río de la Plata se reproducían a mano por medio de técnicas de grabado como la litografía, para ser incluidas en libros o publicaciones periódicas, o para venderse de manera individual.



11. Linterna mágica.



12. Diorama.



13. Cámara negra de prisma.



14. *El Nacional*, Montevideo, 14 de julio de 1842.

Instrumentos ópticos como la cámara oscura, la cámara lúcida, la cámara negra de prisma y la linterna mágica, entre otros, eran utilizados antes de la llegada de la fotografía como auxiliares para la creación y difusión de imágenes. La cámara oscura y la cámara lúcida eran herramientas que posibilitaban a dibujantes y pintores acelerar el trabajo y generar imágenes verosímiles. La linterna mágica y otros medios de proyección eran aprovechados como espectáculos y atraían al público reproduciendo lugares y escenas desconocidas.



L.A. FACIENDA DE LA IGLESIA MATRIZ DE MONTEVIDEO

15. Fachada de la Iglesia Matriz de Montevideo. La litografía que aquí reproducimos fue publicada en hoja suelta por el periódico *El Talismán* el 8 de noviembre de 1840, y realizada sobre la base del daguerrotipo tomado por el abate Louis Comte el 29 de febrero de ese año.

La “Vista de la Matriz”

Meses después de realizado el daguerrotipo en el que aparecía la Iglesia Matriz, se efectuó una copia litográfica de imagen. El periódico *El Talismán* había previsto su entrega a los suscriptores junto al número siete, pero ello no fue posible por problemas técnicos. En el número 9 del 8 de noviembre de 1840 se informó que solamente habían quedado bien cuarenta impresiones, las que se venderían sueltas. La litografía tiene notorias diferencias en relación a las descripciones que existen de la imagen original, entre las que sobresalen la distorsión en la perspectiva y la variación en el encuadre según el cual estaban organizados los elementos en la escena. Así, por ejemplo, la perspectiva de la catedral fue modificada, mostrando parte de las paredes laterales de las torres (imposibles de ser captadas desde el balcón del Cabildo), probablemente con la intención de realzar la sensación de volumen de la imagen y la grandiosidad del edificio. Las torres de la Catedral, que aparecían en la imagen fotográfica “*como truncas en su cúspide*” se mostraban en el grabado en toda su extensión, y en cambio no aparecía en él “*el ancho y caudaloso Río de la Plata formando horizonte*” ni tampoco otros detalles que según las descripciones ostentaba la imagen original. Estas modificaciones o licencias creativas que el autor del grabado se tomó al reproducir el daguerrotipo son un ejemplo de la práctica de los litógrafos, que reproducían ya entonces imágenes de diferente naturaleza sin reparar necesariamente en la exactitud de la copia.

Según las descripciones de época, el daguerrotipo “*representaba el frontispicio de nuestra iglesia principal, en la cual desgraciadamente por la demasiada proximidad en que estaba colocado el aparato, las reducidas dimensiones de la lámina, y sobre todo por la elevación de las torres, aparecieron éstas como truncas en su cúspide; proyectándose en el fondo del cuadro y allá a lo lejos, el ancho y caudaloso Río de la Plata formando horizonte, y muy distinta la fragata francesa “Atalante”, contrastando singularmente por sus diminutas proporciones con la majestuosa mole del templo.*” El edificio “*quedó estampado en la plancha, con una exactitud y precisión admirables [...]. En cuatro minutos se imprimieron en la plancha los objetos más menudos de la fachada, y el color blanco de las paredes del peristilo era el que más resaltaba, como que es menos absorbente de los rayos de luz. El piso de la plaza, las pequeñas huellas de las gentes que pasan, y las de los carruajes estaban de manifiesto; y con un lente de aumento se veían hasta las desigualdades de las paredes, y la juntura de los ladrillos.*” Además, “*apareció perfectamente dibujada una carreta parada en un ángulo de la plaza, pero sus bueyes quedaron apenas bosquejados a causa del movimiento.*”

(Tomado de testimonios de Florencio Varela, Teodoro Vilardebó, Mariquita Sánchez y Tomás de Iriarte)

Cuando el invento del daguerrotipo apareció en Montevideo, se dio, según Ernesto Beretta, un diálogo en dos direcciones: por un lado, la fotografía sirvió de instrumento para las artes plásticas, suministrando una imagen modelo para las creaciones pictóricas que en ese entonces perseguían la verosimilitud; por otra parte, se le efectuaban retoques e iluminaciones en el afán de mimetizarla con las artes tradicionales, que ya gozaban de cierta tradición y de prestigio social.³⁴

Como hemos visto, el daguerrotipo sorprendía por su veracidad, en contraste con la “ilusión” de los espectáculos visuales conocidos. Sin embargo en los primeros tiempos, sus contenidos, y sus principales usos no fueron novedosos. La fotografía emuló, dentro de sus posibilidades, los contenidos de las imágenes pictóricas y circuló por canales similares. En Uruguay como en el mundo no desplazó sino que se integró a este universo de representaciones iconográficas y se complementó con ellas.

La preparación de una fotografía

Daguerrotipos como los que Comte realizó en Montevideo en 1840 exigían una preparación de carácter artesanal que insumía alrededor de una hora. Este proceso comenzaba con el pulido de la placa, consistente en una chapa de cobre con una fina capa de plata. El pulido suponía a su vez varias etapas, y de su precisión y uniformidad dependía en gran parte la calidad del resultado. Una vez pulida la placa, se procedía a sensibilizarla mediante su exposición a vapores de yodo. Se necesitaban de tres a treinta minutos de exposición dentro de la cámara según las condiciones de luz ambiental, que dependían directamente de



16. Retrato al daguerrotipo de Catalina Mellis de O'Neill, año 1852. La placa de daguerrotipo era frecuentemente cortada a mano en formatos estandarizados, y una vez obtenida la fotografía era colocada en estuches, con marcos de cartón y metal, y con un vidrio como protección para evitar su deterioro.

Etapas para la elaboración de un daguerrotipo

Si bien su producción fue rápidamente industrializada, proveyendo a cada aparato de todas las piezas y sustancias necesarias para su utilización, además de un manual de uso, los pasos para la elaboración de un daguerrotipo exigían un proceso artesanal que en general se transmitía personalmente.

Los accesorios de los que cada cámara venía acompañada incluían una lente (en un inicio de 12 pulgadas – f14 - y ya en 1840 de f3.4) cajas para la sensibilización y revelado de la placa, placas listas para utilizar, sustancias químicas necesarias, etcétera.

El soporte sobre el que se tomaba un daguerrotipo era una placa de cobre recubierta de una fina capa de plata. El formato más común al inicio fue el de 6,5 x 9 pulgadas, pero más tarde se produjeron formatos más grandes y más pequeños.

La preparación de una imagen exigía varias etapas, que debían realizarse siguiendo cuidadosas instrucciones.

- El pulido de la placa consistía en utilizar un algodón y sustancias como polvo de piedra pómez, aceite de oliva y ácido nítrico para alisar lo más posible la superficie de la placa, hasta dejarla con el brillo liso y uniforme de un espejo.

- Una vez pulida, la placa se sometía al contacto con vapores de yodo dentro de una caja de madera preparada especialmente a esos efectos. Los vapores de yodo reaccionaban con la plata generando partículas de ioduro de plata, sensibles a la luz. Luego de unos cinco a treinta minutos, la placa aparecía con un ligero tono dorado, que indicaba que ya se encontraba suficientemente sensibilizada.

- La cámara se colocaba en la posición elegida y haciendo uso de una placa de vidrio opaca se elegía el encuadre. Con la precaución de resguardarla de la luz, la placa debía ser colocada dentro de la cámara. Una vez allí, se exponía durante tres a treinta mi-



17. Aviso publicitario de cámaras de daguerrotipo, año 1843.



18. Cámara de daguerrotipo fabricada por los hermanos Susse a partir de las instrucciones de Louis Daguerre en 1839.



19. Estuche de daguerrotipo.



20. Estuche de daguerrotipo.

nutos, quitando la tapa que cubría el lente objetivo.

- Transcurrido el tiempo de exposición, se volvía a cubrir la placa y se la colocaba con una inclinación de 45° en una caja de madera en cuyo fondo se encontraba un recipiente conteniendo mercurio líquido, que se calentaba a 60°C utilizando un mechero. - El vapor de mercurio se condensaba en la placa formando -en las zonas que habían recibido luz- una aleación con las partículas de plata. Luego de 2 o 3 minutos, cuando la temperatura del mercurio ya había descendido a 45°C y podía verse a través de un visor lateral de cristal amarillo aparecer la imagen, el pro-

ceso de revelado estaba completo.

- La imagen se fijaba mediante un baño en agua salada o hiposulfito de sodio. Este baño permitía retirar las partículas de sales de plata que no habían sido alcanzadas por los rayos lumínicos dentro de la cámara y por lo tanto tampoco habían reaccionado con el mercurio, para impedir que la imagen continuara transformándose en presencia de luz. Por último, la placa era lavada con agua destilada.

- Para lograr una mayor duración e intensidad de tonos se implementó el virado con cloruro de oro, que se realizaba una vez culminado el proceso. En esta etapa se incorpo-

rabán también los retoques o iluminaciones que se realizaban con pigmentos de color directamente sobre la placa.

- Luego de obtenida la imagen final y para preservarla de posibles deterioros, se solía montar y sellar la placa con un vidrio y un borde metálico, y luego colocarla en un estuche o marco, o bien en objetos de uso personal como botones o medallones.

Una fotografía lograda por medio del daguerrotipo es un positivo directo de cámara y por lo tanto es única. Al estar formada sobre una superficie de metal pulido, la imagen tiene un tono espejado, y según la incidencia de la luz puede verse en negativo o positivo.

la época del año, las condiciones climáticas y la hora del día. Estos tiempos de exposición prolongados hacían que los primeros aparatos fotográficos no fueran capaces de captar imágenes de objetos en movimiento. Por esa razón, los primeros daguerrotipos tomados en el mundo, y también en Montevideo, debieron ser vistas de paisajes y de edificios, u otros objetos que pudieran permanecer completamente inmóviles en ese lapso.

Las fotografías logradas por medio del daguerrotipo eran positivos directos de cámara, y por lo tanto imágenes únicas. Si bien se conoce que se realizaban copias por medios manuales, y que con el paso del tiempo se utilizaron otras técnicas fotográficas para reproducir los daguerrotipos de forma artesanal, la técnica no suponía que fuera posible realizar copias por medios fotográficos, lo cual otorgaba especial valor a cada imagen.

El desarrollo de la técnica necesaria para obtener un daguerrotipo fue relativamente acelerado. Implementaciones que resultaron decisivas fueron, por ejemplo, la adopción del bromo y otras sustancias que lograron aumentar la fotosensibilidad de la placa, así como el perfeccionamiento de las lentes objetivo. Estas innovaciones permitieron acortar el tiempo de exposición necesario, que en menos de un año tras la presentación del invento logró reducirse de varios minutos a algunos segundos, siempre y cuando se contara con las condiciones de luz adecuadas.³⁵

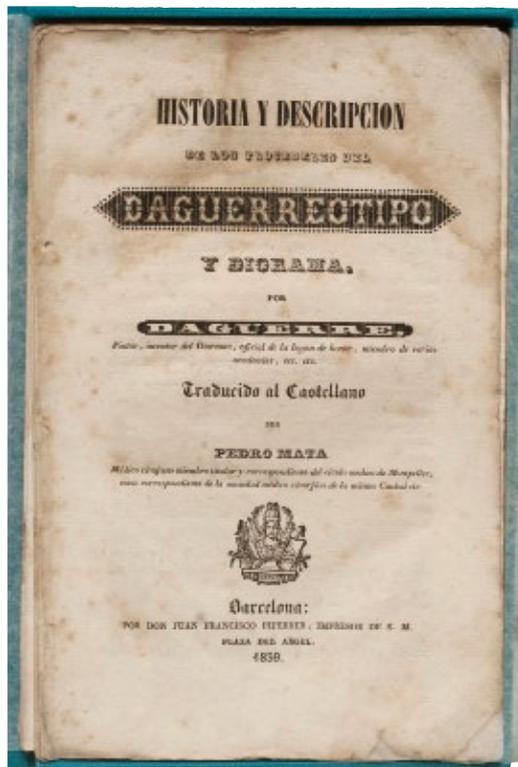
La preparación de una imagen al daguerrotipo era un procedimiento artesanal que requería práctica y precisión. Cabe destacar que entre otras cosas era necesario manipular sustancias de alto costo y en algunos casos tóxicas, como el mercurio o el cloruro de iodo y de oro. Con es-

tas sustancias se generaban reacciones químicas, mediante procedimientos que debían ser realizados en penumbra, exigían un cierto grado de destreza manual, y una vez que estaba terminado el proceso, la imagen emergía claramente visible de una vez. Todos estos elementos colaboraban con que el público relacionara al daguerrotipo con lo maravilloso y con la alquimia.³⁶ Reforzaba esta percepción el hecho de que para mantenerse en buenas condiciones de conservación pronto se advirtió que el daguerrotipo debía ser montado en un estuche o marco con una estructura de protección de vidrio y metal que lo sellara y lo aislara del ambiente, lo cual a su vez le transformaba en un objeto lujoso.

El abate Comte y los primeros fotógrafos en el país

La fotografía en estas primeras décadas era una técnica cuya práctica se transmitía personalmente o se aprendía de manera autodidacta a partir del ejercicio y del uso de manuales.

El abate Comte fue el primero de los que hicieron del daguerrotipo uno de sus medios de sustento en Uruguay. Al partir la expedición en la que viajaba, razones de salud le impidieron seguir viaje. Poco tiempo después Comte optó por ofrecer sus servicios en la ciudad como profesor de francés, geografía, geología, dibujo y pintura. También ofrecía a la venta atlas, instrumentos de matemáticas, reglas, escuadras, papel y lápices e incluso accesorios personales como bastones de paseo, que importaba de Europa. A esta variada oferta Comte agregaba la comercialización de cámaras de daguerrotipo. Ofrecía a *“los que deseen formar una idea de la utilidad de este precioso y*



21. Carátula de la primera edición en español del manual que acompañaba a las cámaras de daguerrotipo.

admirable instrumento” visitar “la librería del Sr. Hernández” donde se hallaba expuesta una fotografía suya en la que se veía la calle de San Sebastián (actual calle Buenos Aires).³⁷ Por último, Comte expresaba: “*aquellos que quieran obtener las [vistas] de sus casas u otros parajes pueden buscarme*”³⁸.

Los primeros avisos relacionados al daguerrotipo en la prensa montevideana fueron aquellos en los que el abate Comte ofrecía aparatos en venta, y se comprometía con sus clientes a “enseñarles su mecanismo”, con la expectativa de

salvar las dificultades en su manejo que podían disuadir a los posibles compradores de adquirir uno. En su aviso, Comte aludía a la admiración que el invento había despertado en las personas, simultáneamente al temor por no saber usarlo. Es de suponer que esto se relacionara con la percepción que se tenía del invento, considerado algo enigmático o de naturaleza mágica, tal como sucedía en aquel entonces con otras invenciones y descubrimientos científicos.

Louis Comte había recibido del mismo Daguerre -según anunciaba en sus avisos- la instrucción necesaria para hacer uso del aparato de daguerrotipo. Esto sugiere que había asistido a alguna de las presentaciones públicas que el inventor realizó en París para explicar al público interesado el funcionamiento del aparato y promocionar su comercialización. El ejemplo de Comte es ilustrativo de un circuito que se estaba desarrollando a nivel mundial en torno a la venta de aparatos y enseñanza de su mecanismo, promovido desde París por Daguerre y sus socios que desde un principio buscaron explotar comercialmente el nuevo descubrimiento.³⁹ Las cámaras eran enviadas a los diferentes destinos con todos los accesorios, sustancias químicas y materiales necesarios para su uso, además de un manual editado por el propio Daguerre y traducido a varios idiomas.

En estos primeros años se veía a la daguerrotipia como un arte aplicada, una técnica medianamente sencilla, que podía entenderse como una inversión, un arte al que dedicarse para hacer dinero. En Montevideo, como en otros lugares del mundo, quienes se aprovecharon de este nuevo medio provenían de diferentes áreas de actividad, y tenían variadas ocupaciones y

Nombre	Período de permanencia en Montevideo	Lugar de origen
Alvin-Louis Cazin	1846-1847	Francia
Adolphe D'Hautrel (1805-1874) (fotógrafo y pintor)	1839-1840	Francia
Auguste Gachonnet (periodista y fotógrafo)	1846-1848	Francia
Florencio Varela (1807-1848) (periodista, escritor y político)	1825-1848	Argentina
Yveslav Vlasovitch (1875-1895) (pintor, escritor y periodista)	1875-1876	Ucrania
John Armstrong Bennet (1818-1875)	1840-1846	Estados Unidos
Thomas Colman-Forsyth (1828-1877)	1848-1847 (aprox.)	Inglaterra
Guillermo (o William) T. Holby	1847-1848	Inglaterra
Charles De Forest Perdrige (1828-1877)	1876-1877	Estados Unidos
George Peabody	1851-1853	n.d.
Estanislao Mural (1825-1876)	1876-1877 (aprox.)	Argentina
Amadeo Goss (1805-1871) (pintor)	1853-1853 (aprox.)	Francia
Adrián Rogiani (1820-1870)	1870	Francia
Ailónio Ferraglin (1805-1871) (pintor)	1850 (aprox.)	Francia
Antoine Flourens	1876-1877 (aprox.)	Francia
Erville Lahore (1825-1887)	1850-1870	Francia
Henriette (o Marie) Marché	1877	n.d.
St. Guyot	1850	n.d.
Nicolas Armand (fotógrafo)	1876-1877 (aprox.)	Francia
Luís Terragno	1851	Ferrovía italiana
Francisco La-Rive	1873	n.d.
F. Bernard	1851	n.d.

conocimientos previos.⁴⁰ Los ejemplos incluyen periodistas y filósofos políticos (como Eugène Tandonnet o Florencio Varela), dentistas (como Napoleón Aubanel) y pintores (como Amadeo Gras, Alfonse Fermepin, o Emilio Lahore).⁴¹ Se calcula que el invento fue utilizado en esta primera década por al menos una veintena de personas en Montevideo y otros lugares del país.

Como hemos mencionado, algunos miembros del círculo intelectual montevideano se mostraron muy interesados por la nueva técnica. Se maravillaban con el procedimiento y con la exactitud de las imágenes logradas, y se entusiasaban con las potencialidades del invento, su utilidad para las ciencias y las artes. Por eso, algunos de ellos inclusive adquirieron aparatos de daguerrotipo que utilizaron para su uso personal, como es el caso de Florencio Varela y posiblemente de Teodoro Vilardebó.

El artista francés Amadeo Gras habría comprado una cámara a través del abate Comte hacia 1846, cuando instaló un estudio de retratos en Montevideo. Fue uno de los primeros ejemplos de estudios y “galerías” que se instalaron desde esta primera década en Montevideo. Se trataba en general de emprendimientos de extranjeros que llegaban con el oficio, aunque hubo casos de residentes que lo adoptaron estando en Uruguay.⁴² En esta primera década por lo general desarrollaban su actividad de manera itinerante. John Armstrong Bennet, Thomas C. Helsby, y Aristide Stephani son ejemplos de fotógrafos que trabajaron como tales en Montevideo antes de establecerse en otros lugares como Río de Janeiro, Buenos Aires, Corrientes, Bogotá, Valparaíso y Santiago de Chile.

En su mayoría permanecían temporalmente en el marco de un viaje por el continente, y durante su estadía ofrecían sus servicios como

Itinerario de un daguerrotipista en tiempos de guerra

Eugène Tandonnet (1812-1864) era francés, periodista y filósofo político. Fue discípulo de Charles Fourier, uno de los teóricos del socialismo utópico, que impulsó la idea de *falansterio*: una fórmula social alternativa que intentaba paliar las desigualdades sociales intensificadas en Europa a partir de la industrialización. Tandonnet formó parte de un grupo de franceses que viajó a Brasil a instalar un falansterio en el estado de Santa Catarina. Hacia 1841 llegó a Montevideo, y se sirvió del periódico *Le Messager français* para dar difusión a sus ideas. Allí defendía los principios de asociación y reparto equitativo de la riqueza, sin los cuales “*todos los desarrollos de la civilización, todos los descubrimientos, todos los progresos de la ciencia y de la industria, bien que creando para el porvenir medios poderosos de riqueza y de prosperidad generales, no tendrán otros resultados, en el presente, que enriquecer a un pequeño número de privilegiados*”.

Según fuentes de prensa, hacia 1842 tenía un aparato de daguerrotipo y trabajaba como retratista en Montevideo, siendo uno de los primeros fotógrafos retratistas en la ciudad. Formaba parte del grupo de inmigrantes franceses partidarios de mantener la neutralidad en el conflicto regional que estaba en curso. Cuando se conformó la Legión Francesa que apoyaba militarmente al Gobierno de la Defensa ubicado en el casco de Montevideo, escapó de la ciudad junto a algunos de sus compatriotas, refugiándose en los núcleos poblados de las fuerzas sitiadoras. El 8 de febrero de 1844, Eugène Tandonnet se trasladó a Piedras Blancas, para ese entonces un pequeño poblado ubicado junto al Cerrito. En medio de las “*exhaltadas batallas de prensa*” que se daban entre los periódicos de uno y otro bando, Tandonnet y los otros franceses que se habían pasado al sitio comenzaron a ser aludidos por los diarios de la capital sitiada como traidores. Allí se aludía a su labor como fotógrafo con desconfianza, llamándolo “*mal francés*” que “*nos ha daguerreotipado las fisonomías, sembrando la discordia entre nosotros*”. En Piedras Blancas, continuó ejerciendo el periodismo y también la fotografía. Allí instaló un gabinete fotográfico, donde utilizaba su aparato de daguerrotipo, hasta que le fue robado. Fue objeto de burla por parte de la prensa de la ciudad sitiada, que enumeraba irónicamente las que podrían ser sus fotografías en el campo sitiador, ridiculizándolo como alguien servil a Oribe, a quien debía retratar sin poder impedir que apareciera como una persona poco inteligente y muy cruel. Tandonnet permaneció ocho meses en Piedras Blancas y a fines de 1845 partió hacia Buenos Aires y Paraguay, posiblemente llevando otro aparato de daguerrotipo. Su rastro se desconoce hasta 1846 cuando regresó desde Río de Janeiro a Francia, en el mismo barco en el que viajaba Domingo F. Sarmiento.

El contenido, así como el paradero de sus daguerrotipos se desconoce. Considerando que la fotografía está en gran parte ligada a la concepción del mundo de quien la concibe y la ejecuta, la filosofía social y política que Eugène Tandonnet expone en sus escritos lleva a preguntarse si su uso del daguerrotipo puede haber trascendido el de un retratista comercial.

[*Le Messager français*, 6 de octubre de 1842; *El Nacional*, 20 de setiembre de 1844].

daguerrotipistas. Un caso así fue el de Charles de Forest Fredricks, de origen norteamericano, quien recorrió América del Sur durante diez años tomando daguerrotipos. Fredericks recorrió Venezuela, Brasil, Uruguay y Argentina. Fue hacia fines de la década de 1840 que estuvo en el Río de la Plata y en 1851 llegó a Montevideo, donde se ofrecía como retratista, asociado a George Penabert y Saturnino Masoni.

La mayoría de los fotógrafos de los que se tiene información estuvieron en el casco de Montevideo, y sólo unos pocos habrían trabajado en el campo sitiador o en la campaña. Entre ellos, Eugène Tandonnet tuvo un estudio fotográfico en Piedras Blancas en 1843, Amadeo Gras y Walter Bradley se habrían establecido en el litoral argentino y uruguayo, y Fredericks Masoni y Penabert trabajaron en la campaña de Río Grande do Sul y el Río de la Plata.

Divulgación del invento

La presentación pública del daguerrotipo en el Cabildo tuvo, como hemos mencionado, un numeroso público, que se repartía entre quienes observaban de cerca el procedimiento y quienes tenían la oportunidad de contemplar desde la Plaza Matriz su ejecución. La trascendencia que los medios de prensa dieron al invento, y la promoción que el abate Comte realizó exponiendo un daguerrotipo en vitrinas de comercios como la Librería de Hernández⁴³, hacen suponer que la novedad del daguerrotipo se divulgó algo más allá del círculo limitado que presencié las primeras tomas.

Cabe aclarar, sin embargo, que en esta primera etapa, la fotografía se difundió entre un público muy reducido. Además, su alto costo lo

convertía en un objeto suntuoso, que sólo quedaba al alcance de los grupos de mayor poder adquisitivo. Un aparato de daguerrotipo con los materiales y el adiestramiento necesarios para su uso costaba unas 20 onzas en Montevideo en 1846.⁴⁴ Por otra parte, hay referencias de que un retrato al daguerrotipo valía hacia 1843 entre 8 y 14 patacones, suma que equivalía en aquel momento al salario de un albañil por diez días de trabajo aproximadamente.⁴⁵ En el medio rural, el fotógrafo itinerante Charles de Forest Fredericks realizaba un retrato de formato cuarto de placa tomando un caballo como pago.⁴⁶ En una crisis económica como la que sufrió el país durante la guerra que estaba en curso y la inmediata posguerra, en muchos casos ni aún los sectores más pudientes de la sociedad estaban en condiciones de adquirir objetos de lujo. Por esta razón, no es aventurado pensar que la primera difusión del invento se vio fuertemente mermada por la coyuntura económica.

Bibliografía

- ADELMAN Jeremy CUARTEROLO, Miguel Ángel. *Los años del daguerrotipo. 1843-1870. Primeras fotografías argentinas*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2009.
- BÉCQUER CASABALLE, Amado y CUARTEROLO, Miguel Ángel. *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense. 1840-1940*, Buenos Aires, Editorial del fotógrafo, 1983.
- BERETTA, Ernesto. "Antes del daguerrotipo: Gabinetes ópticos, cosmoramas, máquinas para sacar vistas y experimentaciones con los efectos de luz en Montevideo durante el siglo XIX", en: Ernesto Beretta García, Fernando Miranda, Gonzalo Vicci, Sandra Marroig y Daniel Elissalde, *Artículos de investigación sobre fotografía*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2008, pp. 9-40.
- BERETTA, Ernesto. "A la búsqueda del 'vero'. Fotografía y bellas artes en Montevideo a mediados del siglo XIX", en AAVV. *Segundas Jornadas sobre Fotografía*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2006, pp. 123-143.
- ETCHECHURY, Mario. *La fiscalidad de la guerra permanente: el Estado oriental del Uruguay en la frontera rioplatense, 1828-1852*, Barcelona, Tesis de maestría en la Universitat Pompeu Fabra, 2010 (inédita).
- FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María. "Daguerrotipos, fotografías y fotógrafos". En: José María Fernández Saldaña. *Historias del Viejo Montevideo*, Montevideo, Editorial Arca, 1967.
- GARCÍA FOLGUERA, María de los Santos. "Expansión y profesionalización", en: Marie-Loup Souguez (coord.). *Historia general de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 69-115.
- GESUALDO, Vicente, "Los que fijaron la imagen del país", *Todo es Historia*. Buenos Aires, n°198, noviembre de 1983.
- GRÜNWALDT RAMASSO, Jorge. *Vida, Industria y Comercio en el antiguo Montevideo*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1970.
- KARP VÁZQUEZ, Pedro. *O Brasil na fotografia Oitocentista*, Sao Paulo, Metalivros, 2003,
- MAGALHÃES, Angela y FONSÊCA PEREGRINO, Nadja. *Fotografia no Brasil: Um olhar das origens ao contemporaneo*, Rio de Janeiro, Funarte, 2004.
- MARBOT, Bernard. "El camino hacia el descubrimiento (antes de 1839)", en: Jean Claude Lemagny y André Rouillé (dir.). *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1988, pp. 11-18.
- MARBOT, Bernard. "Los primeros pasos de la nueva imagen (1839-1850)", en: Jean Claude Lemagny y André Rouillé (dir.). *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1988, pp. 19-28.
- MARMIER, Xavier. *Buenos Aires y Montevideo en 1850*, Montevideo, Arca, 1967.
- MILLOT, Julio y BERTINO, Magdalena. *Historia económica del Uruguay. Tomo I*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1996.
- PIVEL DEVOTO, Juan y RANIERI DE PIVEL DEVOTO, Alcira. *La Guerra Grande. 1839-1851*, Montevideo, Editorial Medina, 1971.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006.
- SORLIN, Pierre. *El "siglo" de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*, (1a. ed. en español) Buenos Aires, La Marca, 2004.
- SOUGEZ, Marie-Loup "La aparición de la fotografía. Inventores y primeros procedimientos", en: Marie-Loup Souguez (coord.). *Historia general de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 31-68.
- STARL, Tim. "A new world of Pictures. The use and spread of the daguerreotype process", en FRIZOT, Michel (ed.). *A new history of Photography*, Köln, Könnemann, 1998.
- VARESE, Juan A. *Historia de la fotografía en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2006.
- WOOD, R. Derek, "The voyage of Captain Lucas and the daguerreotype to Sydney", *The Daguerreian Annual*. Pittsburg, s/n, 1995.

Notas

- Estas imágenes fueron mencionadas por Teodoro Vilardebó en "Descripción del daguerrotipo por el Dr. D. Teodoro M. Vilardebó". *El Nacional*, Montevideo, 6 de marzo de 1840.
- Angela Magalhães y Nadja Fonsêca Peregrino. *Fotografia no Brasil: Um olhar das origens ao contemporaneo*, Rio de Janeiro, Funarte, 2004, p. 22.
- "Río de Janeiro. 17 de enero. El Daguerrotipo en América" (nota original del *Jornal do Comercio de Rio de Janeiro*). *El Nacional*, Montevideo, 8 de febrero de 1840.
- En los "Apuntes estadísticos" de Andrés Lamas, constaba que "a los cuatro meses de iniciado el sitio, el ejército de Montevideo tenía un efectivo de 5000 hombres, distribuidos en esta forma: 800 guardias nacionales, 500 emigrados argentinos, 100 vecinos españoles, 1400 negros libertos, 2500 franceses y vascos, 500 italianos". Horacio Arredondo. "Los Apuntes estadísticos del Dr. Andrés Lamas", *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, t. VI, N° 1, 1928, en Julio Millot y Magdalena Bertino. *Historia económica del Uruguay. Tomo I*, Montevideo, FCU, 1991, p. 128.
- Xavier Marmier. *Buenos Aires y Montevideo en 1850*. Montevideo, Arca, 1967, pp. 101-102.
- El viajero Xavier Marmier observaba que "los ingleses han medrado poco en esta ciudad.

Mandaban a ella, es cierto, mayor número de barcos que nosotros, pero no se establecían en Montevideo. La ciudad demostraba una marcada predilección por Francia y se hacía cada vez más francesa." Ibidem, p. 101.

7 Mario Etchechury. *La fiscalidad de la guerra permanente: el Estado oriental del Uruguay en la frontera rioplatense, 1828-1852*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010.

8 Tim Starl. "A new world of Pictures. The use and spread of the daguerreotype process", en Michel Frizot (ed.). *A new history of Photography*, Colonia, Könnemann, 1998, p.36.

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

10 *El Correo*, Montevideo, 4 de marzo de 1840.

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

12 *El Correo*, Montevideo, 4 de marzo de 1840.

13 Ibidem.

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

15 Josefa Cavaillon era esposa del comerciante y cónsul francés Andrés Cavaillon.

16 Mariquita Sánchez de Thompson. *Intimidad y política. Diario, cartas y recuerdos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003, pp. 168-169.

17 Ibidem.

18 Henry Fox Talbot llamaba a la fotografía, "*the pencil of nature*" (el lápiz de la naturaleza). Tal fue el título del primer libro ilustrado con fotografías, editado por Talbot en 1844.

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

20 Ibidem. Ver capítulo 8.

21 *El Correo*, Montevideo, 4 de marzo de 1840.

22 Tomás de Iriarte (1794-1896) era militar.

Había nacido en Buenos Aires, y había luchado por la independencia española en 1808 y más tarde en las guerras de independencia en América. En Montevideo fue ascendido a General y se ocupó de reforzar las defensas de la ciudad antes del sitio. En ese período escribió unas extensas memorias que relatan los avatares de los conflictos bélicos que le tocó vivir, que incluían la guerra que estaba en curso.

23 Tomás de Iriarte. *Memorias. Tomo VI: La tiranía de Rosas y el bloqueo francés*. Buenos Aires, Ediciones Argentinas, 1948, pp. 184-185.

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

25 Cabe destacar que el daguerrotipo no era igualmente sensible a todo el espectro de la luz, por eso, independientemente del claroscuro de la escena, la sensibilidad de la placa solamente a los rayos ultravioletas hacía que las superficies de tonos celestes o azulados aparecieran más claras en la imagen en relación a otros colores del espectro.

26 Tomás de Iriarte, op.cit., pp. 184-185.

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

28 "Ibidem"

29 El diorama y el cosmorama eran procedimientos de escenificación. El primero estaba basado en la iluminación de lienzos pintados de gran tamaño, relativamente translúcidos, que cambiaban su apariencia a través de la iluminación. Otros como el cosmorama o la linterna mágica consistían en la proyección de imágenes con ayuda de un foco lumínico. Todos ellos eran presentados como espectáculos visuales al público, acompañados de interpretación musical. (Ernesto Beretta, "Antes del daguerrotipo: Gabinetes ópticos, cosmoramas, máquinas para sacar vistas y experimentaciones con los efectos de luz en Montevideo durante el siglo XIX"

En Ernesto Beretta García, Fernando Miranda, Gonzalo Vicci, Sandra Marroig y Daniel Elissalde. *Artículos de investigación sobre fotografía*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2008, pp. 123-143) 30 "Gabinete-Óptico". *El Nacional*, Montevideo, 23 de marzo de 1842.

31 "Viage de ilusión". *El Nacional*, Montevideo, 17 de octubre de 1842.

32 Ibidem.

33 "Gabinete-Óptico". *El Nacional*, Montevideo, 16 de julio de 1842.

34 Ernesto Beretta, "A la búsqueda del 'vero'. Fotografía y bellas artes en Montevideo a mediados del siglo XIX". En: *Segundas Jornadas sobre Fotografía*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2006, p. 1.

35 Tim Starl, op.cit., p.38.

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

37 "Aviso". *El Nacional*, Montevideo, 6 de marzo de 1841.

38 Ibidem.

39 Daguerre se asoció con su cuñado Alphonse Giroux y con los hermanos Susse, papeleros y editores, para la comercialización del daguerrotipo. Marie-Loup Souguez (coord.). *Historia general de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 55.

40 El fotógrafo francés Nadar menciona en sus memorias la variedad de personajes que se dedicaban a la fotografía en París durante esta primera etapa: "*el empleado de bufete que no volvía a tiempo un día de cobro, el tenor de café-concierto que ya no podía dar la nota, el portero con inquietudes artísticas*", y a esta lista la historiadora Marie-Loup Souguez agrega "*masajistas, abogados y sacamuelas*". Marie-Loup Souguez (coord.), op.cit., p. 70.

41 Ver capítulo 2.

42 Ver capítulo 2.

43 Cabe mencionar que en esta vitrina ubicada

en la calle 25 de Mayo solían colocarse a la vista de los transeúntes durante la Guerra Grande los objetos confiscados al bando enemigo, como forma de difundir y probar su existencia. José María Fernández Saldaña. "Jaime Hernández, famoso librero montevideano". *Suplemento Dominical de El Día*, Montevideo, 23 de enero de 1944.

44 "Daguerreotipo". *El Nacional*, Montevideo, 28 de febrero de 1846.

45 Un peón en la construcción percibía unos 10 a 12 reales por día. Jorge Grünwaldt Ramasso, *Vida, Industria y Comercio en el antiguo Montevideo*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1970, pp. 31 y 62.

46 Karp Vázquez, Pedro. *O Brasil na fotografia Oitocentista*, Sao Paulo, Metalivros, 2003, p. 28. Incluso, según relata el investigador Vicente Gesualdo, habría llegado a intercambiar con el gobernador de Corrientes un daguerrotipo por un yaguareté, que intentó llevarse vivo a Nueva York. Gesualdo, Vicente. "Los que fijaron la imagen del país", *Todo es Historia*. Buenos Aires, n°198, noviembre de 1983, p.18.



1. El retrato al daguerrotipo consistía en una imagen única inserta en un estuche o marco que acentuaba su carácter lujoso.

2. El retrato fotográfico desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XX.

Negocio y medio de autorepresentación social. 1840-1900.

Magdalena Broquetas

En sus inicios la fotografía debió superar algunas dificultades técnicas para ser aplicada a un campo ya extendido a través de otras formas de representación iconográfica como lo era el del retrato. Sin embargo, esto fue rápidamente posible a medida que se fueron logrando mejoras, entre las que sobresalen la obtención de materiales más sensibles y los progresos en el ámbito de la óptica. En 1840 abrieron sus puertas en Estados Unidos los primeros estudios comerciales de fotografía dedicados principalmente al retrato al daguerrotipo que, entre 1841 y 1842, se multiplicaron en las principales ciudades europeas. La novedad del retrato fotográfico encontró una muy buena y rápida recepción, dando inicio a lo que, para fines de esa década, ya representaba una costumbre para las clases altas y un negocio para sus emprendedores.

Un arte exclusivo e itinerante (1845-1860)

De manera similar a lo ocurrido con otras aplicaciones de la fotografía, en Uruguay las noticias sobre los avances en esta materia circulaban poco tiempo después de haberse dado a conocer en Europa o Norteamérica. En el mes de mayo de 1841 se divulgó a través de la prensa periódica la novedad de un descubrimiento *“aún en embrión”* que posibilitaba la obtención de retratos tomados directamente del natural. Esto era posible a partir del invento de una cámara en espejo y sin objetivo (que permitía el ingreso de gran cantidad de luz), patentada por el estadounidense Alexander S. Wolcott, quien de esta manera había logrado reducir el tiempo necesario para la obtención de un retrato *“al breve espacio de cuatro o cinco minutos”*.¹

Tres años más tarde, en 1844, la prensa montevideana mencionaba al “retratista al daguerrotipo” Eugène Tandonnet, quien en el marco de la Guerra Grande habría abandonado su salón artístico ubicado en Piedras Blancas para huir al Paraguay. La noticia informaba que su estudio había sido saqueado y entre los objetos robados se encontraba “el famoso daguerrotipo que aquemaba los ojos, caldeaba las narices, endemoniaba las fisionomias y aligeraba los bolsillos”. Apelando al humor, la mención en este artículo refleja de manera acertada las dificultades técnicas (irritación de los ojos y enrojecimiento de la nariz producto de la potente luz solar recibida en los espejos reflectores) y el aspecto generalizado del tipo de imágenes resultantes en esta primera época (expresiones adustas o “endemoniadas” tras la pose prolongada), así como el elevado costo de las piezas.²

A juzgar por los avisos publicados en la prensa, a partir del año 1845 comenzaron a ofrecerse retratos al daguerrotipo con cierta frecuencia, lo que podría indicar un inicio en la conformación de un pequeño mercado en torno a esta práctica. A su vez, Florencio Varela, uno de los aficionados tempranos a la daguerrotipia, viajó a Europa entre 1843 y 1845 y adquirió una cámara de daguerrotipo que trajo a Montevideo y empleó para retratar a sus parientes y amigos.³

Prácticamente en su totalidad quienes ofrecían este servicio eran extranjeros procedentes de Europa o de América del Norte, que ejercían su profesión de modo itinerante estableciéndose por pocos meses en distintos países y, en algunos sitios, cubriendo varias ciudades. Varios de ellos emprendían verdaderas giras a través de diversos países o regiones del continente latinoamericana-

no. Partiendo de este carácter trashumante, que representó un rasgo característico del trabajo y de la actividad fotográfica en las primeras dos décadas, José Antonio Navarrete ha propuesto para América Latina que este período sea conocido como la “época de los fotógrafos viajeros”.⁴

Entre los primeros daguerrotipistas itinerantes que tomaron retratos en Uruguay en la segunda mitad de la década de 1840 se encontraban Aristide Stephani (1845), John Bennet (1846) Thomas C. Helsby (1846), Amadeo Gras (1846) y Henry North (1847). Éste último en 1847 ofrecía instruir a los interesados “en el arte de dorar y platear por galvanismo”, consistente en el recubrimiento por electrólisis de la superficie del daguerrotipo con una fina capa protectora de oro. Los “retratos electrotípicos” o “electrotipos” fueron muy apreciados en la década siguiente, cuando generaron disputas entre varios fotógrafos que se jactaban de ser sus introductores o quienes mejor aplicaban la técnica. Todos ellos ofrecían sus servicios como retratistas por poco tiempo (aunque algunos retornaban a Uruguay con cierta regularidad), ubicados en algún estudio improvisado, por lo general en la planta alta de locales céntricos, o trasladándose a las casas de los interesados.⁵ Los gabinetes fotográficos de esta primera época se montaban en la planta alta, para aprovechar al máximo la luz natural a través de estructuras vidriadas en las que se regulaba el pasaje lumínico mediante el uso de cortinados y otros filtros, dependiendo de la estación del año, el tipo de clima y la hora del día. En la carrera por ganar la simpatía del público hacia una actividad poco placentera para los retratados era común que los fotógrafos promocionaran “novedades” (técnicas, aprovechamiento de la luz, mejoras en

Entre el daguerrotipo y la pintura: los artistas del retrato

Durante la época de predominio del daguerrotipo incursionaron en la fotografía artistas dedicados al retrato bajo otras modalidades, como la pintura al óleo, la miniatura o el grabado. En una primera etapa el retrato al daguerrotipo se integró como alternativa entre otras posibilidades iconográficas, pero a medida que fue ganando terreno en las preferencias del público, varios pintores y artistas sustituyeron sus ocupaciones iniciales por este nuevo oficio. En Uruguay este fenómeno se reconoció en los itinerarios de algunos artistas, entre los que sobresalen Amadeo Gras, Felix Rossetti y Alfonso Fermepin, destacados retratistas al óleo que se volcaron a la práctica de los retratos al daguerrotipo, introduciendo novedades tecnológicas e imprimiendo un sello muy personal a sus trabajos.

Amadeo Gras (Francia, 1805 - Argentina, 1871)

El pintor y músico francés Amadeo Gras vino al Río de la Plata a comienzos de la década de 1830, alternando estancias en Montevideo y Buenos Aires en donde realizó retratos pictóricos de varias figuras públicas y sus familias. Tras una gira de más de diez años por América Latina en la que recorrió las provincias del interior argentino, Bolivia y Perú, se asentó en Montevideo con taller propio. Se ha afirmado que fue uno de los que le compró una cámara fotográfica al abate Louis Comte -quien también le habría instruido en su uso-, con la que instaló un gabinete de daguerrotipo en enero de 1846. Ese mismo año habría retratado a Manuel Oribe en el campo del Cerrito de la Victoria.

En 1847 ejerció como “retratista” en su taller, ubicado en la calle Cerro N°30. Hacia fines de 1848, al regresar de un viaje a Francia donde se había perfeccionado en el manejo del daguerrotipo y en especial en el novedoso “arte del colorido”, anunciaba la apertura de un nuevo taller en la calle Ituzaingó N° 181 y promocionaba especialmente los “retratos al daguerrotipo con colores”. Poco tiempo después introdujo el sistema de “fondos opacos” para los daguerrotipos advirtiendo que presentaban la “gran ventaja de dejar percibir el retrato al momento, quitándole el rebrumamiento de la lámina” pudiendo además aplicarse a los ya realizados. Por esta época estilaba presentarse como “retratista al óleo” o “profesor de pintura”.

Entre 1851 y 1852 cambió en otras dos oportunidades el domicilio de su estudio a las calles Rincón N° 62 e Ituzaingó N° 119, respectivamente. Radicado en Montevideo, viajaba con frecuencia a Buenos Aires y al interior de Argentina, así como a otros puntos de la región como Río Grande do Sul. A juzgar por los avisos de prensa, la fotografía parece haber ido adquiriendo cada vez más preponderancia en su ejercicio profesional, llegando en los últimos años en que se documenta su actividad a ofrecer exclusivamente “retratos electrotípicos”.

En 1852 partió a Entre Ríos, donde trabajó intensamente para el General Justo José de Urquiza, permaneciendo allí hasta su muerte en 1871.



2a.



2b.

Alfonso Fermepin (Francia, 1805 – Argentina, 1871)

Coincidiendo con Amadeo Gras no solo en su origen y profesión, sino también en sus fechas de nacimiento y de muerte, Alfonso Fermepin, llegado a Buenos Aires a mediados de la década de 1830, desarrolló una larga trayectoria en el campo del retrato fotográfico en Montevideo. En 1852, a su regreso de Francia, se presentaba como “retratista de París” y anunciaba la apertura de su establecimiento en la calle Cerrito N° 96 en los altos de la casa del Sr. Marino, donde se hacían retratos al daguerrotipo, al óleo y en miniatura. En 1854 se mudó a la calle Rincón N° 44, casa de Miguel Delfino ofreciendo “retratos de todas clases”.

Instalado en el que será su establecimiento definitivo en la calle 25 de Mayo N° 211 en los altos de la mercería nueva de Maricot, en 1856 incorporó entre sus servicios a la “fotografía con colores sobre papel y cristal”, señalando no haber estado antes de esa fecha en condiciones de practicarla por no tener “la localidad propia para esa clase de retratos”. Su nuevo estudio era “digno de Londres o de París [...] cuya luz, dimensión y disposición permit[ía]n sacar grupos hasta de 15 o 20 personas.”

En sus anuncios correspondientes al año 1857, los retratos fotográficos en sus diversas técnicas concitaban el grueso de la atención. Para la realización de daguerrotipos ese año se asoció con Roberto Offer, “profesor distinguido, muy conocido en el Brasil y en todos los departamentos de la República”.

En 1865 reprodujo fotográficamente el óleo de Juan Manuel Blanes “Retrato del General Flores”, a partir del cual confeccionó tarjetas de visita con su nombre. Todavía por esta fecha se presentaba como “pintor” y “retratista de París” y continuaba ofreciendo diversidad de técnicas y formatos en materia de retratos fotográficos. Abandonó Montevideo y, tras un nuevo viaje a Francia, se instaló en Buenos Aires en el estudio que compró al pintor y fotógrafo francés Federico Artigue. Después de su muerte en 1871 este estudio quedó en manos de sus hijos.

En Montevideo, su taller fue ocupado por la Fotografía Nueva que anunciaba contar con más de “más de 2.000 planchas conservadas”.

la sensibilidad de los procesos) para atraer a la clientela. En esta dirección, el fotógrafo Guyot, de paso por Montevideo en 1850, promocionaba “un sistema que permite operar todos los días, con cualquier tiempo”.⁶

En los primeros años de la década de 1850 el número de fotógrafos trashumantes que realizaba retratos alcanzaba la decena. Entre 1850 y 1854 se alternan los nombres de Amadeo Gras, Guyot, F. Bernard, Fernando Le Bleu, Charles De Forest Fredericks (solo o en compañía de sus socios, Saturnino Masoni y George Panabert⁷), John G. Case, Alfonso Fermepin y Félix Rossetti. Por lo general procuraban distinguirse a través del empleo de algún sistema novedoso que permitiese reducir los tiempos de pose, perfeccionar el coloreado de las imágenes y ofrecer mejores acabados en el producto final.⁸ Algunos agregaban a su actividad la venta de cámaras fotográficas y

artículos conexos, -productos químicos, estuches, marcos, medallones, broches, entre otros enseres⁹- y se ofrecían para enseñar la técnica y el uso de la máquina. En 1847 Henry North vendía cámaras para retratos, vistas y paisajes y afirmaba que “para instruirse se precisa[ba] de una o dos semanas de tiempo”.¹⁰ A su vez, era usual que estos fotógrafos ambulantes se traspasaran los locales donde montaban sus estudios. Por ejemplo, el establecimiento utilizado originariamente por *Fredricks y Ca.* fue luego sede de *John Case y Ca.* y hacia 1855 de la *Gran Galería Oriental*. Hacia el final de esta primera época, en la segunda mitad de la década de 1850 comenzaron a funcionar dos establecimientos de carácter más estable, la *Gran Galería Oriental* y el *Museo Heliográfico*¹¹, que aún se inscribían en este estilo artesanal y exclusivo que caracterizó a la fotografía durante el predominio de los procesos antiguos.

La modalidad itinerante de los fotógrafos condicionaba, en buena medida, la ambientación y los recursos escenográficos empleados en las primeras dos décadas de esta práctica, en la que la realización de retratos tenía mucho de artesanal. Por lo general los improvisados estudios o “galerías” de la primera época, estaban dotados de algunos pocos elementos de carácter simbólico y utilitario. Entre los objetos que formaban parte de los estudios figuraban objetos



3. José Benito Lamas, año 1850 (aprox.).



4. Señora de Ferreira, década de 1850 (aprox.).

de mobiliario básico (por lo general una silla y un velador cubierto por un mantel) y accesorios auxiliares, como los pedestales apoya cabezas¹² y otros objetos que contribuían a sobrellevar la pose y también cumplían una función decorativa y de status social, como era el caso de los libros que en ocasiones servían de sostén al retratado.

A pesar de los adelantos técnicos que permitieron a la fotografía fijar la imagen de las personas, en este período los largos tiempos de exposición requeridos transformaban la realización del retrato en un acto prolongado, meticulosamente armado y relativamente difícil de sobrellevar para el retratado. En su totalidad los retratos eran posados, lo cual se explica por las limitaciones de la técnica que no alcanzaba la instantaneidad, pero también obedecía a criterios estéticos y un gusto social predominante, cuyos principales convencionalismos procedían

del retrato pictórico. Desde las sociedades estamentales, este último ya contaba con una larga tradición entre la aristocracia y la nobleza. Lo novedoso fue que en el transcurso del siglo XIX esta forma de autorepresentación se extendió hacia la emergente burguesía, portadora de valores, ideas, prejuicios y proyectos novedosos, los cuales aparecen simbolizados en los retratos fotográficos.

Otra de las limitantes de las técnicas fotográficas del siglo XIX consistía en la imposibilidad de reproducir los colores del natural. Por ese motivo, las imágenes resultantes presentaban tonalidades monocromas y, con frecuencia, eran coloreadas o iluminadas con pinceles y a través del empleo de goma arábiga en polvo. En ocasiones el iluminado se utilizaba para resaltar el color de la piel o determinadas partes del rostro, como las mejillas en los retratos de mujeres o para destacar alhajas u otros elementos decorativos,



5. Juan Lema, década de 1850 (aprox.).

como las divisas o detalles de los uniformes en el caso de los retratos militares. En esta primera época rara vez se empleaban telones pintados, optándose por lo general por simples lienzos que no merecían la atención de quien miraba la imagen fotográfica.

Esta operación -compleja pero simple si se la compara con la realización de un retrato pintado- arrojaba como resultado una imagen única, de la que no podían obtenerse copias por procedimientos fotográficos, presentada en estuches o marcos, empleados a modo de protección y de acabado decorativo, con lo cual se realzaba

aún más su condición de objeto especial o reliquia. También se hacían retratos al daguerrotipo en miniatura para ser incrustados en medallones, broches, sortijas y otros objetos de uso personal que acompañaban el desplazamiento de los individuos, posibilitando su traslado fuera del ámbito privado. En 1857 en el Museo Heliográfico podían encontrarse “cajas finas plancha terciopelo, con cristales gruesos muy puros, [...] cajas fantasia, forma de libros en terciopelo, doradas, esmaltadas, tapa de carey, flores de nacar embutidas” y se hacían “retratos en medallones, alfileres, prendedores, [...] [y] reproducciones imitando la miniatura”.¹³ La multiplicidad de soportes y tipos de retrato en formato pequeño refleja esta costumbre de llevar el retrato próximo al cuerpo, surgida a partir de las miniaturas pintadas. El hecho de que se emplearan soportes lujosos y de elevado costo -en 1854 en la *Gran Galería Oriental* podían encontrarse medallones de oro con diamantes para colocar retratos- no hacía más que reforzar el carácter exclusivo del objeto pasible de ser portado como una joya, sobre todo entre las mujeres.

El tipo de retrato fotográfico posible en estas primeras dos décadas de actividad pre-industrial exigía profesionales con competencias y destrezas específicas, capaces de completar una operación que demandaba conocimientos químicos (preparación y uso de las placas), técnicos (cámaras de gran tamaño, carentes de automatismos y de una óptica precisa) y artísticos (coloreado, iluminado y otros retoques). Este último aspecto explica, en buena medida, que hayan sido los artistas, miniaturistas y retratistas al óleo, quienes se volcaron en primer lugar al ejercicio del retrato fotográfico. Sugestivamente, los profesionales de este nuevo oficio aun no gozaban

de una denominación específica. Por lo general, se definían a sí mismos y eran mencionados por otros como “retratistas” o “artistas”. Esta falta de especificidad probablemente estuviese ligada a su doble condición de personas ya dedicadas a otras artes (pintura, dibujo, grabado) y recién llegados al campo del daguerrotipo, pero también parece haber estado ligada a una cuestión de prestigio y legitimidad en el campo del retrato.¹⁴ Trayectorias como las de Amadeo Gras, Felix Rossetti o Alfonso Fermepin representan buenos ejemplos de artistas que, gozando de buena reputación en el arte del retrato pictórico y de la miniatura, comenzaron a dedicarse en paralelo a la realización de retratos al daguerrotipo.

Como ya hemos señalado, el retrato fotográfico de la primera época era un lujo restringido a los individuos y a las familias pertenecientes a las clases altas. En Uruguay hacia la década de 1830, se había conformado un mercado en torno al arte del retrato pictórico, en el que había encontrado buena aceptación la miniatura pintada, una modalidad especialmente apreciada por la burguesía europea de principios del siglo XIX.¹⁵ Este mismo público, integrado principalmente por una burguesía en ascenso, que comprendía comerciantes, terratenientes y profesionales liberales, entre otros, conformó la clientela de los primeros retratos fotográficos. Eran quienes podían pagarlo y, sobre todo, de quienes podía nacer la iniciativa de verse representados. Andrea Cuarterolo ha estudiado la entusiasta recepción del retrato fotográfico por parte de la burguesía rioplatense que vio en él una forma de satisfacer sus expectativas de representación, con parámetros acordes a una mentalidad y a unas preferencias estéticas caracterizadas por las exigencias de



6. Eugenio O'Neill, María García, Bernardo O'Neill y Natividad Melis de García, año 1860 (aprox.).



7a.



7b.



8a.



8b.

Desde 1856 se ofrecieron en Uruguay retratos al ambrotipo, similares en aspecto y presentación a los daguerrotipos, aunque realizados sobre vidrio y a partir del principio del colodión húmedo.



9.

Fotografiar la muerte

Desde los primeros tiempos de la fotografía se realizaron retratos de difuntos, retomando una costumbre reservada a una élite que tenía sus raíces más cercanas en la pintura. Lejos de entenderlo como una práctica morbosa, la sensibilidad dominante en la época aprobaba su realización como forma de atesorar una última -en ocasiones la única- imagen de un ser querido. Desde la época del daguerrotipo, los fotógrafos incluían en sus avisos la mención a los retratos de difuntos que solían realizarse en las casas particulares. Así, por ejemplo, desde los primeros años y en el transcurso de toda la década de 1850 retratistas como Fernando Le Bleu, Felix Rossetti o Alfredo Morin ofrecían “*ir a las casas para retratar a los muertos*”, “*poniéndolos al vivo con la mas exacta semejanza*”.

En efecto, estos retratos mantenían las mismas pautas que los de las personas vivas en lo que se refiere a la pose y al aspecto del protagonista. Se pretendía lograr semejanza en relación a su imagen vital, propósito que se reforzaba representando a la persona fallecida vestida y de ojos abiertos. Entre este tipo de representaciones abundan retratos póstumos de niños que aparecen simulando estar dormidos, acompañados de distintos elementos que simbolizaban su inocencia y pureza, como los atuendos claros o las flores que con frecuencia le rodeaban o eran colocadas entre sus manos.

También era común que aparecieran acostados en el lecho de muerte e incluso acompañados de familiares y allegados.

En 1875, *Fleurquin y Ca.*, uno de los estudios prestigiosos del momento, buscaba distinguirse en su publicidad por esta práctica y recordaba al público que esa firma “*siempre esta[ba] pronta para ir a casas particulares á sacar retratos de personas recién fallecidas*”.

La fotografía de difuntos trascendió el ámbito privado para extenderse a los personajes públicos, cuyos retratos gozaron de amplia difusión y se integraron a las publicaciones ilustradas de los últimos años del siglo XIX y principios del XX.



10.



11.



12.

realismo, exactitud y fidelidad. No en vano, los retratistas promocionaban su trabajo poniendo énfasis en la fidelidad con respecto al original. En 1847 Thomas Helsby mantenía abierto un establecimiento en paralelo al de Buenos Aires, la *Galería Montevideana de Daguerrotipos* (calle 25 de Agosto N° 162) donde se ofrecían “*semejanzas coloridas a la vida*” tanto al “*daguerrotipo*” como “*al pincel*”.¹⁶

En los últimos años de esta primera etapa se constata la circulación en Uruguay de nuevos procesos y soportes fotográficos que diversificaron y provocaron cambios en el retrato. Uno de ellos fue la llegada de la *ambrotipia*, un procedimiento sobre vidrio que en apariencia y presentación arrojaba imágenes-objetos semejantes al daguerrotipo, pero de costo mucho más reducido. Uno de los introductores de esta técnica en Uruguay en 1856 fue el pintor francés Emil Mangel Du Mesnil quien, aprovechando una estadía en Montevideo más larga de lo prevista debido a asuntos personales, decidió explotar sus conocimientos fotográficos y abrir un taller de retratos. En su detallado ofrecimiento de prensa Du Mesnil desdeñaba la técnica del daguerrotipo “*porque hace tiempo que en Europa la fotografía [y], en el Norte la ambrotipia los han destronado del gusto del público.*”¹⁷

La otra gran innovación fue la introducción de los retratos fotográficos sobre papel. El *Museo Heliográfico* los ofrecía desde comienzos de 1856, pero quien los promocionó especialmente fue Emil Mangel Du Mesnil.¹⁸ Tal como empezaba a ser de uso en la época, reservaba exclusivamente el término “*fotografía*” a las que circulaban en soporte de papel y posibilitaban la obtención de infinidad de copias a partir de

un negativo. En su artículo publicitario destacaba acertadamente las dos particularidades de este soporte que presentaba *“la ventaja de poder mandarse en cartas y tirarse en número de ejemplares que se pidan”*.¹⁹ Por primera vez, la técnica fotográfica ofrecía el tamaño y soporte adecuados para hacer de los retratos fotográficos un objeto de fácil intercambio y factible reproducción. A partir de la introducción de estos nuevos procesos y la aparición de nuevos emprendedores, las referencias a los retratos *“fotográficos”* quedan asociadas al procedimiento de negativo de colodión húmedo sobre vidrio y positivos en papel albuminado.²⁰

De la mano de las copias fotográficas en papel, en el transcurso del año 1859 se perciben cambios en el posible público consumidor. Los soportes más lujosos de la primera época fueron perdiendo exclusividad ante la aparición de materiales menos costosos, como el papel o el vidrio, entre los más usuales. A su vez, el empleo del término *“baratillo”*, que entrada la década siguiente será de uso permanente en los avisos del ramo, indica un cambio de status del retrato fotográfico que, en este primer momento de la popularización, pasó a ser accesible para un público más amplio. Esta modalidad fue empleada en 1859 por la firma *Bate y Ca.* –por esta fecha instalada en Buenos Aires desde donde realizaba visitas periódicas a Montevideo– que ofrecía retratos *“por su método nuevo e instantáneo, a precios los mas infimos”*. Cuando pocos años atrás ningún retrato bajaba de tres patacones, en este momento, desde medio patacón, los clientes podían obtener un *“retrato sobre cristal [...] retocado y concluido en cinco minutos”* y se agregaba a modo de convocatoria: *“a estos*

precios, ¿quién no se hace retratar? Pues vayan todos, jóvenes y viejos, caballeros y señoras, niñas y galanes, solteros y viudas”. Cuatro meses más tarde *Bate y Ca.* promocionaba su *“ultimo baratillo de retratos”* que incluía *“un nuevo surtido de cajas, marcos, cuadros, etc., todo lo que se venderá a los más infimos precios”* e invitaba a *“todo el mundo a tomarse un retrato antes de que se acabe”*²¹.

Hacia el final de este primer período, en el tránsito a la década de 1860, convivían en el país diversas técnicas fotográficas al servicio del retrato (daguerrotipos, ambrotipos, proceso negativo-positivo), sin que ninguna de ellas hubiese sido totalmente desplazada. Además aún mantenía vigencia el gusto por la miniatura pintada que solía ser ofrecida junto a las alternativas fotográficas. Los profesionales del campo del retrato continuaban siendo, en su mayoría, artistas que en simultáneo cultivaban otras artes, a los que se sumaron nuevos emprendedores que empezaron a adaptar el oficio a los requerimientos y las posibilidades que ofrecía el marco industrial en el que éste pasaba a desarrollarse en todo el mundo. A través de la adopción de la técnica del colodión húmedo para los negativos en vidrio y las copias en papel albuminado se había logrado la reproductibilidad de las imágenes fotográficas. En los años siguientes se irá dando un proceso de popularización o vulgarización de la fotografía y, en particular, del retrato.



13. Adolfo Vaillant, década de 1850 (aprox.)
Además de presentarse en estuches, los retratos al daguerrotipo también podían estar enmarcados o ser incrustados en medallones, relojes, prendedores u otras joyas.

Popularización y expansión (1860-1900)

En noviembre de 1860 la *Galería de retratos fotográficos* de Giovanni Fossati comunicó el traslado de su establecimiento a la calle Rincón N° 191 y 193, promocionando un *“surtido selecto y completo de todo lo perteneciente al arte, y máquinas selectas para sacar vistas y retratos, desde un tamaño microscópico, hasta el natural, sobre vidrio, papel, hule, charol, etc., sin colores, imitación del mezzo tinto, o con todos los colores naturales, ya sean simples o en grupos hasta mas de veinte personas. La luz está arreglada de manera que la vista mas delicada puede soportarla y no es inconveniente pestañar durante la operación. Esta es tan breve, que caso de necesidad se pueden sacar los retratos en una fracción de un segundo.”* La galería recibía encargos de *“todos los objetos pertenecientes al arte que quieran hacer venir de París, Londres o Viena”* y recomendaba especialmente *“un magnífico surtido de etereoscopios para retratos simples, grupos y vistas que presentan los objetos en perfecto relieve.”*²² Este detallado anuncio ejemplifica varias transformaciones producidas en la campo del retrato fotográfico al comenzar la década de 1860. La variedad de tipos y formas de presentación, la incorporación de tecnología que reducía los tiempos de exposición en el momento de la toma, así como la consolidación de un campo fotográfico numéricamente significativo (*“venta de materiales al por mayor y menor”*), fueron indicadores de una nueva coyuntura para la realización y el consumo de retratos en el público uruguayo.

Entre los años 1862 y 1863, las novedades e incorporaciones técnicas y estéticas, así como la variedad de precios para distintos públicos recrean un escenario comparable desde



14. Fortunato Flores, década de 1860 (aprox.)

el punto de vista de las modalidades de retratos ofrecidos -y probablemente solicitadas-, al transitado por las sociedades industriales a mediados de la década anterior. En el caso uruguayo los antiguos procedimientos permanecieron, otros se perfeccionaron y surgieron nuevos.²³ En 1863 la *Gran Galería Oriental de Retratos*, avisaba que allí *“se sacan toda clase de retratos. Sean en chapa, hule, vidrio, papel, como tarjetas, estereoscopio y principalmente a la Senalipio”*²⁴.

Si bien el retrato siguió estando restringido fundamentalmente a las capas burguesas, en especial a partir de la segunda mitad de la década

da de 1860 se produjo un ensanchamiento de la clientela que justifica hablar de una “popularización”. Este fenómeno, ocurrido a nivel mundial, estuvo estrechamente ligado a un cambio en el formato y el precio de los retratos a través de la adopción de las *tarjetas de visita*. Este invento, lanzado al mercado en 1854 por el francés André-Adolphe-Eugène Disderi, permitía obtener en un mismo negativo entre cuatro y ocho tomas mediante el empleo de un chasis especial o de una cámara con varios objetivos. Las copias en papel se cortaban en tamaño de 6 x 9 centímetros y se pegaban sobre un cartón con formato de tarjeta de visita. Los retratos en formato *carte de visite*, tal como era su denominación original en francés, dejaron de ser un objeto exclusivo para transformarse en papeles acumulables que, en lugar de ser estuchados o enmarcados, comenzaron a integrarse a las páginas de los álbumes concebidos con esta finalidad. La casa *Bate & Ca.* en 1861 ofrecía “*retratos para album*” y a partir del año siguiente fueron frecuentes los avisos de casas fotográficas o librerías anunciando “*nuevos, ricos y variados*” surtidos de álbumes para retratos.²⁵

A través de estas populares tarjetas de visita se fueron integrando a los acervos personales fotografías que trascendían el plano familiar o de amistades, puesto que, emulando la moda europea, comenzaron a ofrecerse y adquirirse retratos de personajes públicos, sobresalientes en su dimensión militar, política o artística.²⁶ En 1865 se hacía publicidad de un formato patentado en Francia dos años antes: la “*tarjeta mosaico*”. Un “*mosaico de retratos de los Mártires de Quinteros*” podía adquirirse en dos tarjetas, a la venta en el estudio de la *Fotografía Artística de Desiderio Jouant Hermanos* y “*en todos los*



15. Fortunato Castro, década de 1860 (aprox.)

principales de la capital”. Al año siguiente este estudio anunciaba la venta de retratos del “*casique Casimiro Biguá y de la princesa Juana, su hija*” y meses antes *Bate y Ca.* ofrecía a la venta retratos en tarjeta de los protagonistas militares de la Guerra del Paraguay.²⁷ A través de las “*galerías de personajes*” circulaban las imágenes de personalidades públicas del país, la región y del mundo. La *Fotografía Nueva* se distinguía por su “*especialidad de tarjetas*” y una colección de “*más de 200 retratos de las más célebres personas de la República*”. En simultáneo, la galería *Bate y Ca.* difundía su “*última novedad*”: “*Em-*

Su reducido precio, la posibilidad de intercambiarlas e integrarlas en álbumes y enviarlas junto a la correspondencia, hizo del formato carte de visite una moda extendida en todo el mundo.

El álbum fotográfico

La costumbre de armar y mirar álbumes formó parte de los entretenimientos favoritos de las clases altas desde antes de que existiera la fotografía. Estos contenían iconografía, pequeños objetos y anotaciones literarias o personales. En soporte papel y sobre todo a partir de la divulgación del formato *tarjeta de visita*, la fotografía se integró a los álbumes particulares, por lo general armados por las mujeres de la familia. Coincidiendo con la expansión de esta nueva forma de representación, de inmediato comenzaron a venderse álbumes exclusivamente para fotografías. En Uruguay desde los primeros años de la década de 1860 los estudios fotográficos ofrecían “retratos para album” y “albums de diversas clases y tamaños”. En este período la *Librería Nueva de Lastarria* y la *Librería Maricot* promocionaban variados surtidos de álbumes para retratos que recibían del exterior. Los había sencillos y sofisticados, “de piel [y] carey”, con “tapas de marfil, nácar [o] incrustaciones de palo de rosa”, llegando a constituir piezas de lujo, con alto valor de mercado.

En las salas de recepción de los grandes estudios, los álbumes solían exhibirse a modo de catálogo, para escoger sistemas y formatos de retratos, a los que se agregaban los que contenían galerías de celebridades, integradas por imágenes de gobernantes y hombres públicos o personajes del campo del arte. Estas fotografías, distinguidas por un número identificador, solían coleccionarse y, al igual que ocurría con los retratos particulares, se intercambiaban entre amigos y familiares.

Album Para 100 y 50 retratos con las hojas caladas sin necesidad de romperlos para poner los retratos; cada hoja pegada con cuero turco, forrados con cuero de Rusia, dorados finos por dentro y fuera; para tarjetas redondas y cuadradas, se venden los de 100 retratos á 2 pesos y los de 50 á 1 peso. Estos albums han sido premiados por la Gran Esposicion de Paris, y reconocidos como lo mejor de mas duracion que hasta el día de hoy se ha fabricado. Encontrará usted este elegante album en la casa Piria y Ca, ó sea la Gran Esposicion, remate y bazar bajo el arco del Mercado Viejo.

16.



17.

peradores, Reyes, Reinas, Presidentes, Ministros, Generales, Jueces, Escritores, Artistas, Filósofos, Poetas y Personajes”²⁸ se encontraban retratados en ese estudio y podían ser adquiridos por los interesados. El público gustaba de este tipo de imágenes coleccionables que podían ser compradas o intercambiadas. Este fenómeno significaba

una prolongación y una variante de una costumbre ya arraigada desde hacía algunas décadas, como lo era la avidez por coleccionar retratos litográficos de contemporáneos célebres.

Hacia mediados de la década de 1860 la presencia de fotógrafos y establecimientos extranjeros seguía siendo mayoritaria, al punto que en 1865



18.



19.



20.



21.

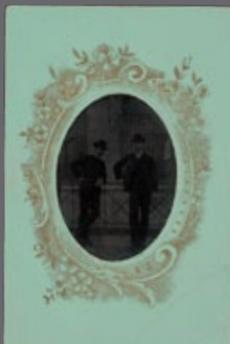


22.

Martínez y Bidart, de la *Fotografía de La Paz*, se presentaban como los “únicos orientales fotógrafos”.²⁹

Este pasaje a una etapa en que empiezan a predominar el criterio comercial y la posibilidad de obtener papeles y otros insumos fabricados de manera industrial coincidió con la apertura de los grandes establecimientos fotográficos en Monte-

video. En 1862 inauguró local la casa de origen estadounidense *Bate y Ca.* que desde fines de la década anterior ofrecía servicios en el país de manera esporádica. Con algunos cierres temporales y cambios de dueño, este fue uno de los grandes establecimientos en el que se retrataron los uruguayos del siglo XIX.



23.

El ferrotipo es una fotografía positiva derivada de un procedimiento similar al del ambrotipo, con la diferencia de que en lugar de vidrio su soporte es una placa de hojalata cubierta con un barniz negro.

Presentados en 1853 por Adolphe Alexander Marin en la Academia de Ciencias de Francia, los ferrotipos se volvieron rápidamente populares en todo el mundo, siendo el procedimiento más usado sobre todo por los fotógrafos ambulantes que podían ofrecer en pocos minutos retratos económicos en soportes irrompibles.

En ocasiones se presentaban en formato *carte de visite*, aunque también circulaban en distintos tamaños, protegidos en estuche como los daguerrotipos y ambrotipos, montados en joyas o enmarcados. También llamados “tintipos” (Gran Bretaña) o “melanotipos” (Estados Unidos), los ferrotipos continuaron haciéndose hasta las primeras décadas del siglo XX.

En las grandes ciudades europeas y norteamericanas, así como en algunas capitales latinoamericanas, abrieron sus puertas en esta época nuevos y lujosos estudios que ocupaban grandes superficies equipadas con objetos y decorados sofisticados, en los que se empleaba a varios colaboradores para el desempeño de las sucesivas tareas que antecedían y sucedían a la toma fotográfica. Estos “templos” de la fotografía vivieron fundamentalmente del retrato y retomaron en su propuesta estética varios elementos de un repertorio que procedía del retrato pictórico desde la época del Barroco. La reapertura de *Bate y Ca.*, tras la visita de su propietario a los establecimientos de más fama en Europa y Estados Unidos, se inscribió en esta tendencia y, a escala local, se presentó ante el público montevideano como uno de estos grandes palacios de la fotografía.³⁰ Otro de los estudios de este nuevo tipo fue la filial montevideana de *Chute y Brooks* inaugurada en noviembre de 1868 en la calle 25 de Mayo. Sus dueños, recién llegados de Estados Unidos, anunciaban la apertura de un estudio fotográfico “*con un gran surtido de los últimos y más perfeccionados aparatos*” y destacaban la ubicación de la galería con “*una posición por su luz que facilita hacer trabajos de primera clase, estando preparados para sacar retratos de todas las clases incluyendo tarjetas, gabinete o retratos de album que están tan en moda en toda Europa y América.*” El establecimiento diversificaba la oferta de técnicas y formatos, incorporando también “*ferrotipos de todos los estilos y tamaños que puedan desearse, que hacemos y concluimos en quince minutos [...] y retratos sobre porcelana que en belleza y durabilidad excede a cualquier cosa que hasta el presente se haya introducido en el arte fotográfico.*”³¹



24. Protagonistas de la defensa de Paysandú en 1864 y 1865. Las “tarjetas mosaico” se ofrecieron con frecuencia en las décadas de 1860 y 1870 para divulgar la imagen de figuras públicas.

En lo que refiere a su composición, los retratos realizados en estos grandes estudios profundizaron su carácter teatral. Siguiendo una tendencia del mundo occidental, también en Uruguay se emplearon ambientaciones arquetípicas y se adoptaron criterios estéticos derivados de las tendencias en boga en la pintura, que dieron como resultado imágenes estereotipadas en las que los individuos posaban de acuerdo a su condición social, área de actividad u otras señas de identidad. El peso otorgado a los signos externos constitutivos del universo burgués, así como las

elecciones sobre factores exclusivamente fotográficos (encuadre, empleo de la luz, profundidad de campo), generaban un tipo de retrato acorde y funcional al imaginario de los sectores sociales que más lo demandaban y consumían. Ello explica que en su mayoría se eche de menos la expresión individual o los rasgos de personalidad, pasibles de ser reflejados a través de estudios más atentos de la persona a retratar. Como señala Gisèle Freund -pionera en el análisis de este fenómeno social desde la óptica europea-, mientras que el centro de la imagen dejó de ser el rostro, los retratados se mimetizaron con los accesorios que adornaban y a la vez componían la fotografía. La escenografía típica de esta época contaba con columnas, pedestales, falsos balcones, cortinajes, muebles de utilería y fondos decorados con diversos motivos de interiores y de escenas al aire libre. A propósito de esta costumbre debe tenerse presente que los retratos en ambientes abiertos eran poco frecuentes, optándose por lo general por realizar la toma en estudios pertrechados con grandes telones pintados que evocaban interiores lujosos o exteriores diversos. Prácticamente todos los estudios empezaron a incorporar fondos temáticos y a diversificar la oferta de objetos que acompañaba al retratado. La *Fotografía Artística de Desiderio Jouant y h.* anunciaba su apertura en 1863 dando publicidad a los “retratos a la Fotografía de gran tamaño y en tarjetas, con fondos blancos artísticos, fondos perdidos con nubes y otras especialidades”³². Hacia finales de 1860 un estudio de “retratos a la fotografía y ambrotipo” daba publicidad a sus “retratos a caballo y grupos de familias”.³³ En 1867 la recién inaugurada *Fotografía Libertad* promocionaba en particular los “retratos ecuestres”, aclarando que para ello “el



25. Luis Federico Albin, década de 1860 (aprox.).

establecimiento contaba con un caballo magnífico, hecho por el escultor Mora”.³⁴

La casa *Chute y Brooks* contaba, entre otras habitaciones, con vestidores para mayor comodidad del público. Los anuncios en la prensa realzaban las ventajas que esto suponía: “uniformes y vestidos de lujo y artículos de uso de señoras pueden ser mandados al estudio donde encontrarán piezas con toda confortabilidad y bien provistas para uso de los visitantes”. El estudio fotográfico de *Bate y Ca.*, reformado y ampliado en 1872, había adicionado la casa contigua pasando a ocupar un frente de seis balcones a la



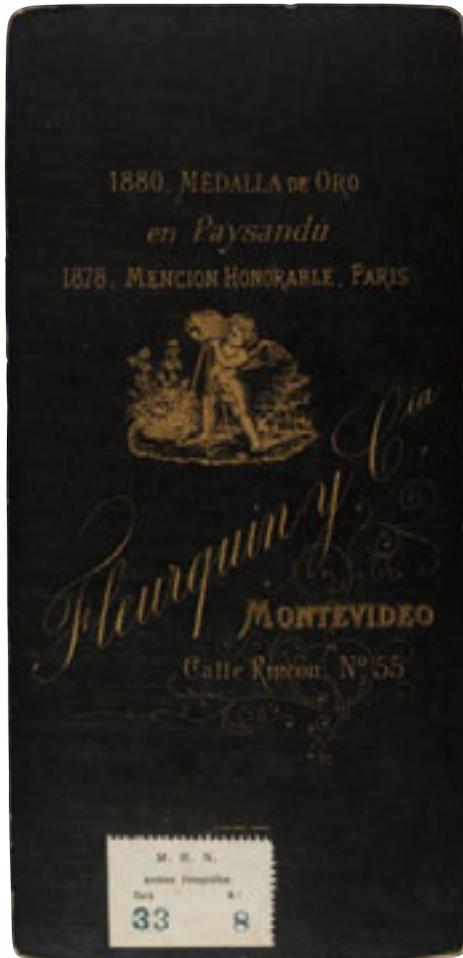
26. Fachada de *Bate y ca.* en la calle 25 de mayo y Bartolomé Mitre, década de 1860.

calle Treinta y Tres y se presentaba como *“uno de los mejor adornados en la América del Sud”*. Los cambios en el establecimiento revelan la pretensión de montar uno de estos estudios palaciegos: *“en el centro se halla el salón principal con cuatro balcones, y en cada uno de los extremos que ocupan los dos balcones restantes hay dos lindos gabinetes”*. Merecía una mención especial *“el lindo gabinete de tocador o toilette [...] para que las señoras puedan presentarse ante la cámara oscura completamente tranquilas respecto a la colocación del sombrero o del peinado”*.³⁵

Al año siguiente le tocó el turno de reforma a la galería vidriada donde tenía lugar la toma fotográfica. La prensa comentaba que se había construido *“una verdadera casa nueva de cristal con arreglo a los planos [...] de uno de los más afamados talleres de los Estados Unidos. La cantidad de luz que reciba esta nueva galería es probablemente la mayor que pueden ofrecer los establecimientos de esta clase en toda la América del Sur y combinada de tal modo que pueden sacarse fotografías de grupos de cincuenta personas con la misma facilidad que hasta hoy se obtenían grupos de ocho o diez solamente”*.³⁶ La galería vidriada y los múltiples recursos para redireccionar y aprovechar la luz natural resultaban fundamentales para la realización de las fotografías, debido a que la luz artificial prácticamente no se utilizó hasta comienzos del siglo XX. Los tiempos de exposición aún llegaban a insumir algunos segundos, lo cual todavía justificaba el uso de instrumentos para asegurar la inmovilidad en la pose. A su vez, como los negativos aún no eran sensibles a todos los colores, los profesionales del retrato estilaban aconsejar a los clientes en relación a la vestimenta: *“recomendamos a las señoras los trajes de seda*

*gris, verde, marrón o negro, como los más apropiado para hacerse un lindo retrato.”*³⁷ Los efectos de la luz y su vínculo con la pose representaban aspectos fundamentales para la obtención de retratos que satisficieran el gusto medio del público. El tema se vinculaba con el prestigio artístico de los estudios, transformándose en lugar común de las estrategias publicitarias explotadas por los fotógrafos en esta época. En la segunda mitad de la década de 1870, el estudio de *Fleurquin y Ca.* adoptó como leitmotiv propagandístico el tema de las posiciones y la luz. *“Todos tienen su amor propio y al hacerse un retrato, a nadie le gusta verse en una ridícula posición con la expresión de la fisionomía poco simpática y alumbrado el modelo con una luz mala. El conocimiento de estos efectos hacen que el público crea que nuestros retratos favorecen a los originales, no siendo más que la armonía de la luz con la que trabajamos; el estudio del modelo observando que posición le conviene más, la expresión de la mirada.”*³⁸

Las habitaciones de recepción y espera solían ser utilizadas para exhibir retratos fotográficos y pictóricos de figuras públicas de relevancia, tanto en marcos de grandes tamaños colgados en las paredes como en álbumes que los visitantes podían hojear mientras esperaban su turno o escogían entre los distintos formatos y técnicas de retrato. En este sentido, la zona de recepción era a la vez un espacio de tertulia e intercambio social, a la que se le otorgaba casi tanta importancia como la galería de cristal donde tenía lugar la puesta en escena y la toma fotográfica. Un cronista periodístico que vistió el nuevo establecimiento de *Bate y Ca.* dejó la siguiente impresión sobre este espacio: *“el lujo con que se halla amueblado el salón principal, la numerosa colección de*



27. A partir de la década de 1870 fue usual que los estudios fotográficos incorporan a los dorsos de los soportes secundarios menciones a premios o medallas obtenidos en exposiciones nacionales e internacionales.

fotografías que adornan sus paredes, y la belleza artística de esas fotografías, nos recordaron, al entrar, las galerías de Pierre Petit y de Disderi, en París. En las obras maestras, o sean las fotografías de tamaño natural, llaman la atención en el salón

de los Sres. Bate y Ca. las del actual Presidente de la República, Sr. Gomensoro y del Sr. Newmann, ingeniero de las aguas corrientes, ambas pintadas después al óleo, así como las del director de La Tribuna y de nuestro amigo Sr. D. Luis Lerena, sin iluminar.” Conectado al establecimiento, la firma había abierto también una galería de oleografías, en su mayoría reproducciones de artistas italianos, ingleses y norteamericanos.³⁹

Desde la década de 1870 en adelante los grandes estudios promocionaron sus trabajos asimilándolos a los estándares internacionales exigidos por las exposiciones artísticas e industriales europeas, buscando de este modo realzar el prestigio de sus galerías. Así por ejemplo, el estudio de *Chute y Brooks* se jactaba de haber recibido una medalla en la Gran Exposición Universal de París de 1878, mientras que la *Nueva fotografía italiana* de Francisco Dolce promocionaba su apertura comunicando al público que su dueño había sido premiado en varias exposiciones con condecoraciones italianas. Por lo general los estudios incorporaban esta información a los dorsos de los soportes secundarios a modo de sello distintivo.

Si bien la intervención posterior en las imágenes resultantes de los procedimientos fotográficos se había practicado desde los primeros tiempos del retrato, fue en esta segunda época cuando se instauró de manera predominante la técnica del retoque, empleada fundamentalmente para eliminar detalles y rasgos del rostro o embellecer, según el gusto de la época, a los retratados. El objetivo consistía en obtener retratos de aspecto “agradable” en el que no llamaran la atención rasgos fisonómicos, ni se empleara la luz o las técnicas fotográficas para generar efectos



28.

Los grandes establecimientos y algunos fotógrafos particulares incorporaron a sus actividades la reproducción de antiguos retratos, fundamentalmente a partir de la década de 1870. Ello explica que en ocasiones los procesos fotográficos no coincidan desde el punto de vista cronológico con el contenido de las fotografías.



29.

de sombra o medias-tintas. Un anuncio de época enumeraba los pasos de este arte: *“todas las manchas y faltas en el negativo son cuidadosamente cubiertas; las facciones son artísticamente coloridas de una manera natural y el resultado de toda la operación es un hermosísimo retrato que tenemos el derecho de creer será imperecedero y que imita las miniaturas esquisitas sobre marfil de los maestros antiguos”*.⁴⁰ Hacia mediados de 1870, uno de los grandes estudios argumentaba a favor del retoque enfatizando en las limitantes técnicas: *“una dificultad, que es la inspección de los contornos, ha sido suprimida completamente gracias al prolijo estudio del movimiento constante y casi imperceptible que imprimen al cuerpo las funciones del corazón, defecto que en tamaño mayor exagera los pequeños defectos de la piel. Esa dificultad insalvable por el sistema generalmente usado, desaparece bajo la acción de un hábil artis-*



30.

*ta como el que nos enorgullecemos en poseer.”*⁴¹

A través de estos arreglos se sorteaban las dificultades técnicas que todavía condicionaban el registro de seres vivos, aunque dicha práctica fundamentalmente respondía a una costumbre en boga en el mundo occidental que puso de moda las fotografías retocadas y, en ocasiones, totalmente coloreadas. Debido a que el ejercicio del oficio ya no estaba en manos de artistas exclusivamente, sino que también reunía a individuos con móviles estrictamente comerciales, la adopción generalizada de la práctica del retoque de copias y negativos, derivó en la incorporación de colaboradores especializados en este campo. En Uruguay, en la década de 1870 los grandes estudios procuraban distinguirse por la visita de artistas extranjeros (norteamericanos y europeos), expertos en el arte del retoque, cuya presencia reforzaba el prestigio de los establecimientos.

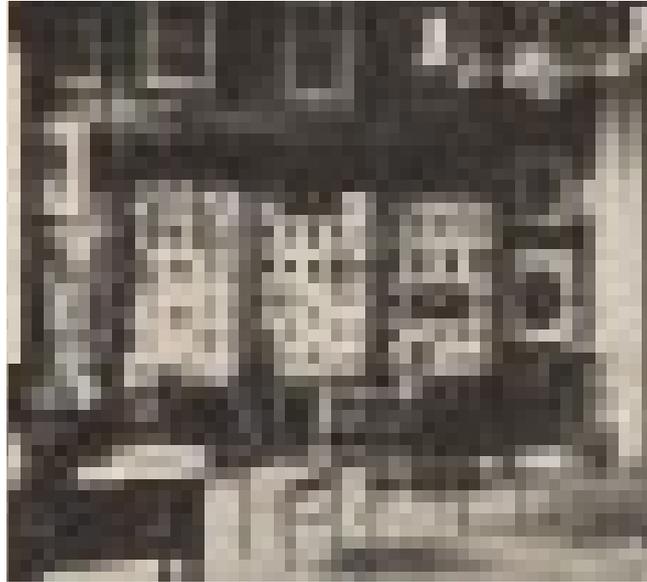


31.

Chute & Brooks promocionaba sus retratos destacando que contaba con los mejores artistas al óleo o que entre sus colaboradores figuraba “un artista con muchos años de práctica en el arte del retoque y el colorido”. En 1873 dio gran publicidad a la incorporación al equipo de trabajo de Juan L. Gilhon, profesor y artista de gran reputación, llegado desde New York que se haría cargo de unos de los departamentos del estudio.⁴²

Los grandes establecimientos y algunos fotógrafos particulares incorporaron a sus actividades la reproducción de antiguos retratos, servicio que incrementó su frecuencia a partir de la década de 1870. Luego de casi tres décadas de circulación de las imágenes fotográficas, muchas de ellas comenzaban a presentar problemas derivados del deterioro de las técnicas y del paso del tiempo. En junio de 1865 un aviso de la *Galería de la Paz* de M. Martínez y L. Bidart ofrecía “reproducciones de cuadros o retratos por muy borrados que sean”.⁴³ Pocos años después los ofrecimientos de reproducciones de antiguos retratos viejos daguerrotipos o ambrotipos, “por más pequeñas o borradas que estén”, serán una constante en los avisos de prensa.⁴⁴

La comprobación de que las fotografías que tenían veinte o treinta años se deterioraban paulatinamente acentuó la desconfianza, presente desde los orígenes, sobre la alterabilidad y el carácter efímero de las copias formadas a base de sales de plata. Entre los procedimientos que se presentaron como una alternativa a este problema, a partir de 1880, varios establecimientos ofrecían retratos al carbón. Se resaltaba “la armonía y la suavidad de sus tintas [...] su permanencia absoluta, sin que dé lugar al frecuente desagrado que originan las fotografías al cloruro



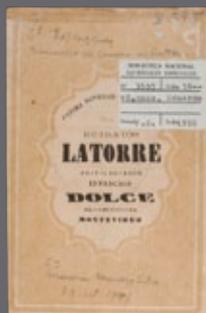
de plata, por su gravísimo defecto de alterarse con tanta facilidad, que es más sensible en los retratos de gran tamaño, que generalmente se hacen para conservar recuerdos de personas queridas.”⁴⁵

En el medio uruguayo, la tan mentada instantaneidad se alcanzó en la década de 1880 cuando se generalizó el uso de la placa seca de gelatina y plata. J. P. Chabalgoity elogiaba el nuevo procedimiento “por lo instantáneo” y “por la dulzura, naturalidad y suave expresión que da a la fotografía”. Los estudios fotográficos le publicitaban como un “procedimiento extra rápido”, que presentaba grandes ventajas en especial para los retratos de niños. La *Fotografía Olarán* de la ciudad de Paysandú había incorporado “el magnífico sistema llamado al bromuro de plata que nos permite obtener fácilmente la fotografía instantánea de cualquier niño por pequeño e inquieto que sea (aún cuando haya sido considerado como imposible por

32. Sala de espera del estudio fotográfico de *Civitate*. La recepción de los estudios fotográficos solía utilizarse para exhibir retratos de personalidades destacadas o técnicas y formatos novedosos. La sala de espera de los grandes establecimientos era también un espacio de tertulia e intercambio social.



33a.



33b.



34a.



34b.



35a.



35b.

Entre las estrategias publicitarias de los estudios fotográficos que se disputaban la clientela durante el último tercio del siglo XIX figuraban las promociones de sistemas novedosos de retratos. Algunos reproducían tendencias mundiales relativas a los fondos o el tipo de iluminación del rostro y otros consistían en iniciativas locales, como las que aprovechaban la apariencia y el estilo de personajes públicos. En ocasiones se destacaba un nuevo sistema remarcando sus posibilidades de durabilidad, lo cual era un dato apreciado en un momento en que las técnicas en boga evidenciaban con el paso del tiempo deterioros y desvanecimiento de la imagen.



36.



37.

otro fotógrafo)".⁴⁶ Este tópico formó parte de las estrategias publicitarias de varias casas de fotografía que se jactaban de lograr buenos retratos de niños "por más inquietos y traviesos" que fueran.⁴⁷ A su vez, la innovación tecnológica acompañó cambios culturales más profundos relativos a la percepción y la valoración de la niñez. A diferencia de los retratos de la primera época en que se aplicaban los mismos estándares de representación para niños y adultos, en los últimos años del siglo XIX las imágenes fotográficas de la niñez comenzaron a reflejar su singularidad a través de signos y elementos específicos, lo cual se expresó a través de las poses más relajadas y asociadas al juego y el empleo de accesorios ornamentales acordes a su edad.

Una vez más, los avances en materia de procedimientos fotográficos demandaron cambios en el equipamiento y la infraestructura de los estudios. En 1883 la *Fotografía de Calle del Cerro N° 21* había reformado su establecimiento e incorporado "máquinas perfeccionadas según los últimos sistemas", ya en condiciones de ofrecer "retratos instantáneos a la gelatina bromuro de plata".⁴⁸ El nuevo sistema permitió a los fotógrafos ganar en rapidez en la ejecución de la toma –la *Fotografía Americana* se enorgulleció de haber realizado en un solo día "la friolera de 61 retratos (negativos), cosa imposible con el colodión"– y en los tiempos de pose. Se comentaba con admiración que este procedimiento daba la posibilidad de obtener "retratos perfectos y sólo se necesita un segundo",

erradicando de manera definitiva el uso de apoyaturas para mantener la pose.⁴⁹ Como señalaba un aviso de la época se superaba el fin de las “*posturas tiesas*”, cediendo terreno a un relativo relajamiento en la expresión corporal.⁵⁰

Hacia fines de la década de 1880 las estadísticas oficiales registraban la actividad en el país de setenta y seis fotógrafos, de los cuales veintiuno se declaraban “nacionales” y cincuenta y cinco “extranjeros”.⁵¹ Probablemente, para tener un panorama más ajustado sobre la cantidad de personas que desempeñaban oficios en el campo de la fotografía haya que agregar a esta cifra colaboradores y ayudantes de las distintas tareas que antecedían y precedían a la toma fotográfica y que en otros países incluían a niños y mujeres.⁵²

Ya con medio siglo de existencia el retrato fotográfico había adquirido un papel de primer orden en el imaginario afectivo de los individuos. Bajo múltiples tamaños y formas de presentación, formaba parte de la memoria familiar y de los códigos de sociabilidad de la época. En el caso uruguayo los frecuentes ofrecimientos para reproducir y recomponer retratos de “*personas ausentes o fallecidas*” confirman su protagonismo como soportes y vehículos del recuerdo de seres queridos. El anhelo de atesorar retratos familiares se expresaba también en la decisión de fotografiar a los recién fallecidos; práctica que a juzgar por la publicidad en la prensa periódica parece haberse extendido hasta avanzada la década de 1870.⁵³

En la década de 1890 se multiplicaron los retratos fuera de estudio, en lugares abiertos, abarcando con frecuencia grupos muy numerosos. La abundante cantidad de composiciones grupales en el tránsito entre siglos es reflejo y testimonio de otro cambio social y cultural asociado

a los lazos de afinidad y a las mutaciones más profundas en el campo de la intimidad. Así como en sus orígenes el retrato fotográfico había servido para representar los vínculos familiares, en los últimos años del siglo XIX las escenas grupales expresaron la proliferación de ámbitos y espacios y la diversificación de roles de los individuos en el marco de la modernización de la sociedad.⁵⁴ Además de representar los lazos familiares —en ocasiones a través de colectivos numerosos que incluyen a tres generaciones plasmando un modelo de familia prolija y numerosa—, las fotografías grupales representaban relaciones fraternales de individuos que compartían asociaciones políticas, laborales, filantrópicas, entre otras.

En 1895 los estudios fotográficos merecieron la atención de la revista *Caras y Caretas* que destinó a lo largo de distintas entregas una sección sobre el tema en la que se destacaban estilos, peculiaridades y lugares comunes sobre algunos estudios y fotógrafos. La casa *Chute y Brooks* cargaba con la tradición de ser un estudio para la clientela adinerada, en el que se retrataban “*todos los hombres serios, todas las personas formales*”. En simultáneo operaban fotógrafos con nombre propio que dejaban su impronta, su sello de autor, en los estudios fotográficos que dirigían: “*Fitz Patrick arrastró a su galería a casi toda la juventud femenina, revolucionando el arte de la fotografía, hasta entonces algo rutinario entre nosotros, con su cuidado de los detalles de traje y composición. Dolce llevó a su estudio a todas las amantes del efecto y del contraste, y Calligaris con sus bustos evocados de lo negro se hizo dueño de todas las bellezas de ojos sombríos y perfil enérgico*”.⁵⁵

En la década de 1890 algunos fotógrafos se transformaron en figuras públicas, reconocidas



38. Saturnino Pino, década de 1870 (aprox.).

En los últimos años del siglo XIX la técnica fotográfica y el gusto social predominante arrojaron representaciones de la niñez acorde a estándares singulares y distintos a los aplicados para el mundo adulto.



39. Elbio López Real, año 1898.



40. Los retratos de grupos numerosos en escenarios naturales se volvieron frecuentes a partir de la década de 1890.

por su nombre y estilo propio. Este cambio parecería haber acompañado cierta reacción en contra de la producción masiva y estandarizada de imágenes. Así, por ejemplo figuras como Dolce, Fitz Patrick y Calligaris se disputaban la clientela, sobre todo la femenina, y reivindicaban el carácter artístico y personal de su obra. En 1896 Francisco Dolce montó una exposición de fotogra-

fías de gran tamaño que en términos de la época equivalía "a una colección de cuadros". La ocasión le permitía dar a conocer sus nuevos fondos para retratos, más simples y despojados, en los que predominaban los colores oscuros escogidos para resaltar la figura del retratado. "Nada de artificios! –declaraba Dolce- Nada de fondos pintados con perspectivas de playas y de jardines fantásti-



41. Fiesta en Santa Lucía en homenaje al Coronel Diego Lamas, año 1898.

cos y de balcones medio-evaes! 'Naturalidad y realismo! He ahí el lema de la fotografía de nuestra época'. Este giro a su vez cuestionó el tipo de retoque practicado por norma general en copias y negativos. La apreciación que se hacía sobre este aspecto en relación al trabajo de Fitz Patrick es ilustrativa de estas variaciones: Fitz Patrick "salva" los retoques "de maravilla, con su mano maes-

tra y adiestrada, tocando lo que se debe tocar, pero no retocando jamás, que es donde el parecido corre grave riesgo. Así es que los retratos hablan, hablan."⁵⁶

Este viraje no erradicó la costumbre del retrato escenificado, probablemente muy arraigado en las preferencias del público, sino que multiplicó la oferta y las posibilidades en la materia.



42. Pedro Manini Rios, año 1904.



43. Carolina Blanco de Arocena, década de 1890 (aprox.).

El mobiliario de utilería, las columnas, los cortinajes y los grandes telones pintados ambientaron la gran mayoría de los retratos tomados entre 1870 y 1900.



44a.



44b.

Adriana Montero Bustamante, década de 1900 (aprox.). En el tránsito hacia el siglo XX surgió un estilo novedoso de retrato despojado de elementos externos y focalizado en el rostro u otras señas de identidad individual.

Tal es así que a partir de la década de 1890 las fotografías con telones decorados y escenografía de utilería –que para la época remedaban lujosos interiores domésticos, jardines y paisajes agrestes, escenas militares, entre los más usuales – pasaron a convivir con ejemplos de esta retratística más personalizada, en la que predominaban los planos de busto proyectados sobre fondos neutros y sin elementos adicionales, en los que los protagonistas ya no miraban directamente al objetivo y se presentaban sin más contexto que su expresión. Esta tendencia se acentuó durante los primeros años del siglo XX, momento en que coexistieron amplias posibilidades en materia de técnicas, tipos y formatos, entre los que debe destacarse la profusa circulación de tarjetas postales que transportaban la imagen de personajes públicos y a su vez podían hacerse personalizadas.

Exhibido en paredes o portarretratos de interiores domésticos, comerciales y públicos, contenido en álbumes y otros objetos portables o viajando largas distancias junto a cartas y postales, hacia el fin de este período el retrato fotográfico cumplía múltiples funciones sociales y circulaba en espacios diversos. Desde los últimos años del siglo XIX también formaba parte de las publicaciones ilustradas que le incluían con finalidades múltiples. A diferencia de las imágenes producidas en la primera época –objetos amurallados por las guardas externas, más cercanos a la obra de arte que a la mercancía–, las fotografías sobre papel podían ser sobrescritas e intervenidas por sus portadores. Sumado a esto, hemos visto que buena parte de estas representaciones se despojó de los signos externos que hacían del retrato un documento para comprender la mentalidad burguesa del siglo XIX.



45a.



45b. María Santos y su hijo Manuel Larravide, año 1904.

Uno de los usos más extendidos de los retratos fotográficos en el tránsito de un siglo a otro fue el de su obsequio como prenda de amistad u otros sentimientos íntimos. Esto queda expresado en las inscripciones de los dorsos, que en ocasiones hacen las veces de muros abiertos con anotaciones en diferentes tiempos, y se desprende los contextos en los que circulaban algunos de esos retratos. A modo de ejemplo sobre el valor afectivo que se depositaba en estas imágenes resulta elocuente que en plena guerra civil Cándida Díaz de Saravia recibiera una carta de su hijo Ramón desde el frente, acompañada de un retrato tomado tras una difícil batalla, el mismo día en que escribió la carta. Como indicaba en la post-data: *“junto con la presente le remito el retrato que me hice sacar hoy a mi llegada junto con el teniente Armando Apolo. Estoy muy barbudo, ahora ya me afeité.”*⁵⁷ Tomados en prueba de afecto o bien como testimonios de vida en un contexto de guerra, este tipo de retratos propiciaban un uso personal y privado atravesado por una dimensión afectiva que se profundizará a lo largo del siglo XX.

Dimensiones aproximadas de los principales formatos de retratos en el siglo XIX (en milímetros)

Nombre	Imagen	Soporte
<i>Boudoir</i>	124 x 193	134 x 215
<i>Cabinet</i>	100 x 150	110 x 170
<i>Carte de visite</i>	59 x 94	63 x 102
<i>Imperial</i>	169 x 217	175 x 250
<i>Promenade</i>	100 x 183	108 x 210
<i>Victoria</i>	75 x 112	83 x 122

Bibliografía

- ADELMAN, Jeremy, CUARTEROLO, Miguel Ángel. *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2009.
- ALEXANDER, Abel. *Fotógrafos y estudios fotográficos uruguayos. Etapa de la carte de visite: ateliers del interior*, San Miguel - Buenos Aires, Museo Fotográfico Adolfo Alexander, 1990.
- BAJAC, Quentin. *La invención de la fotografía. La imagen revelada*, Barcelona, Blume, 2011.
- CUARTEROLO, Miguel Ángel, CASABALLE Amado Bequer. *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense (1840-1940)*, Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo, 1983
- CUARTEROLO, Andrea. "El retrato fotográfico en la Buenos Aires decimonónica. La burguesía se representa a sí misma", en: *Variá Historia*, Belo Horizonte, vol. 22, n° 35: pp. 39-53, Jan/Jun 2006.
- CUARTEROLO, Andrea. "La muerte a cinco columnas. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata", en: *Segundas Jornadas sobre Fotografía*, Montevideo, Ediciones del CMDF, 2007, pp. 101-122.
- FERNÁNDEZ SALDAÑA José María. "Daguerrotipos, fotografías y fotógrafos", en: *Historias del viejo Montevideo*, Montevideo, Editorial Arca, 1967, pp. 86-92.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.
- FEUND, Gisèle. *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1946.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. "Expansión y profesionalización", en: SOUGEZ, Marie-Loup, (coord.). *Historia general de la Fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, pp. 69-113.
- GESUALDO, Vicente. "Los que fijaron la imagen del país", en: *Todo es Historia*, Buenos Aires, noviembre de 1983.
- KOSSOY, Boris. *Diccionario histórico-fotográfico*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002.
- MAGALHÃES, Angela, PEREGRINO, Nadja. *Fotografía no Brasil. Um olhar das origens ao contemporâneo*, Río de Janeiro, FUNARTE, 2004.
- MARBOT, Bernard. "Los primeros pasos de la nueva imagen (1839-1850)", en: LEMAGNY Jean-Claude, ROULLIÉ André (dirs.), *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988, pp. 18-27
- NAVARRETE, José Antonio. *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*, Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2009.
- PELUFFO, Gabriel. "Construcción y crisis de la privacidad en la iconografía del Novecientos", en: BARRÁN, José Pedro, CAETANO, Gerardo, PORZECANSKI, Teresa, *Historias de la vida privada en el Uruguay*, Tomo II, Montevideo, Editorial Taurus, 1996, pp. 56-73.
- PELUFFO, Gabriel. "Producción iconográfica y vida privada en el Montevideo del Ocho-cientos (1830-1860)", en: BARRÁN, José Pedro, CAETANO, Gerardo, PORZECANSKI, Teresa, *Historias de la vida privada en el Uruguay*, Tomo I, Montevideo, Editorial Taurus, 1996, pp. 196-213.
- RODRÍGUEZ VILLAMIL, Silvia. *Las mentalidades dominantes en Montevideo (1850-1900). La mentalidad criolla tradicional*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1968.
- ROULLIÉ, André. "La expansión de la fotografía", en: LEMAGNY, Jean-Claude, ROULLIÉ André (dirs.), *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988, pp. 28-51,
- SAGNE, Jean. "All kinds of portraits. The photographer's Studio", en: FRIZOT, Michel (ed.), *A new history of photography*, Köln, Könemann, 1998, pp. 102-129.
- VARESE, Juan Antonio. *Historia de la fotografía en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- VAZQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*, Metalivos, Sao Paulo, 2003.

Notas

- 1 "Daguerrotipo o miniaturas fotográficas", *El Nacional*, Montevideo, 13 de mayo de 1841. Alexander Wolcott y John Jonson abrieron el primer estudio de retratos fotográficos de Estados Unidos en la ciudad de Nueva York en marzo de 1840. El periódico uruguayo reproduce un artículo de *El Instructor* y, a pesar de que no incluye datos de origen, muy probablemente se trate de una nota de diciembre de 1840. *El Instructor, o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes* fue una publicación ilustrada de la editorial londinense *Ackermann and Co.*, concebida especialmente para el mundo de habla hispana. Circuló entre 1834 y 1845, transmitiendo novedades sobre varios temas, entre los que figuraban noticias sobre antecedentes y primeros tiempos de la fotografía. <http://www.oocities.org/abelalexander/elinstructor.htm>
- 2 "¡Ojo a la pérdida y a la compra!", *El Nacional*, Montevideo, 20 de setiembre de 1844.
- 3 Vicente Gesualdo "Los que fijaron la imagen del país", *Todo es Historia*, Buenos Aires, noviembre de 1983, p. 4.
- 4 José Antonio Navarrete, "Las buenas maneras. Fotografía y sujeto burgués en América Latina durante la segunda mitad del siglo XIX", en: *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*, Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2009, pp. 35-47.
- 5 Recién llegado a Montevideo y con un taller

abierto en la calle Treinta y Tres, el Sr. Guyot ofrecía “hacer el retrato de la persona que lo desee en su casa”. “Retratos al daguerreotipo”, *El Comercio del Plata*, Montevideo, 6 de mayo de 1850.

6 “Retratos al daguerreotipo”, *El Comercio del Plata*, Montevideo, 6 de mayo de 1850.

7 Carlos D. Fredricks y Ca., autopromocionados como “profesores de daguerrotipo”, instalaron temporalmente su galería en Montevideo a fines de diciembre de 1851. Ofrecían como especialidad “retratos electrotípicos” e invitaban al público a acercarse a su gabinete de la calle Misiones en donde podían verse “retratos de varios personajes y vistas de varias partes de Brasil”. Luego de su partida, en febrero de 1852, J.G. Case y Ca. instalaron su galería en el mismo sitio y se presentaron como “los sucesores de los Sres. C.D. Fredriks y Ca.”. Un año más tarde, Carlos Fredricks asociado con Saturnino Masoni y George Penabert, instaló en Montevideo durante quince días el “Establecimiento único de retratos al electrotipo” en 25 de Mayo N° 214.

8 En 1855 el director de la *Gran Galería Oriental de Retratos*, Napoleón Abuanel, se congratia por haber alcanzado “la última perfección en sus retratos no tan sólo por lo perfecto de su máquina, sino también por la exacta combinación de la luz” lograda a través de la disposición de su galería, ubicada en la calle Misiones N° 118. “Gran galería oriental”, *El Comercio del Plata*, Montevideo, 1° de febrero de 1855.

9 En año nuevo de 1853, John Case publicitó un lote de artículos recientemente recibidos: “un hermoso surtido de cajas enchapadas y otras de terciopelo para retratos de todos los tamaños”; “cajas para uno o dos retratos, medallones, relojitos, pulseras y prendedores de oro perfectamente trabajados”. “Aviso al público. Retratos al electrotipo”, *El Comercio del Plata*, Montevideo, 1° de enero de 1853.

10 “Arte de dorar y platear por galvanismo”, *El Comercio del Plata*, Montevideo, 22 de diciem-

bre de 1847.

11 Este establecimiento estaba ubicado en la calle 25 de Mayo 221 y sus directores eran Ch. Domergue y J. S. Marie. Durante el mes de julio de 1856 el museo permaneció cerrado varios días “para hacer mejoras importantes”, reabriendo el día 30 de ese mes “con todos los elementos necesarios”. Recibía de Francia y Estados Unidos químicos y mercadería para la confección de retratos y otro tipo de fotografías y parece haber sido también un ámbito de enseñanza.

12 En 1858 el *Museo Heliográfico* recibió de Francia y Norteamérica un surtido de químicos, accesorios y materiales para presentar las fotografías. El conjunto incluía “apoyo de cabeza, finos para colocar en la silla”. “Aviso al público”, *La Nación*, Montevideo, 11 de julio de 1858.

13 “Aviso al público y a los retratistas”, *El Comercio del Plata*, Montevideo, 18 de julio de 1857.

14 No en vano, cuando Amadeo Gras comenzó a dar prioridad en los anuncios de prensa a su actividad como daguerrotipista, recordaba al público su faceta de retratista al óleo, “por lo cual es ya tan conocido en el país”. “Daguerrotipo con colores y fondos opacos”, *El Comercio del Plata*, 5 de setiembre de 1851.

15 Gabriel Peluffo, “Producción iconográfica y vida privada en el Montevideo del Ochocientos (1830-1860)”, José Pedro Barrán, Gerardo Caetano, Teresa Porzecanski, *Historias de la vida privada en el Uruguay*, Tomo I, Montevideo, Editorial Taurus, 1996, pp. 196-213.

16 “Galería montevideana de daguerrotipos mejorados” *El Comercio del Plata*, Montevideo, 8 de abril de 1847 y “Retratos”, *El Comercio del Plata*, Montevideo, 20 de agosto de 1847.

17 “Atención. La fama de los retratos”, *El Comercio del Plata*, Montevideo, 4 de octubre de 1856.

18 Entre otros aparatos e insumos el *Museo Heliográfico* ofrecía a la venta de “profesores y

aficionados” “papel fotográfico negativo y positivo” y “productos químicos para operar sobre chapas, vidrio y papel”. De acuerdo a esta referencia, podría tratarse de los soportes del proceso del calotipo y de papeles albuminados, cuya fabricación industrial data de 1854. “Aviso a los retratistas”, *El Comercio del Plata*, Montevideo, 2 de enero de 1856.

19 “Atención. La fama de los retratos”, *El Comercio del Plata*, Montevideo, 4 de octubre de 1856. Por esta misma época, Alfonso Fermepin ofrecía, entre sus “nuevas técnicas”, “*photografía con colores sobre papel y cristal*”. “Mudanza de domicilio”, *El Comercio del Plata*, Montevideo, 31 de octubre de 1857.

20 Así lo ofrecía Alfredo Morin, ubicado en los altos de la Litografía de Meige. “Retratos a la fotografía”, *La Nación*, 29 de noviembre de 1859.

21 “Retratos sobre cristal” y “Último baratillo”, *La Nación*, 11 de mayo y 22 de setiembre de 1859.

22 “Galería de retratos fotográficos”, *La Nación*, Montevideo, 9 de noviembre de 1860.

23 En 1863 la *Gran Galería Oriental de retratos* tenía a la venta “papel albuminado, papel salado, [...] papel negativo, nitrato de plata, cloruro de oro, bromuros, ioduros, ácido, pirológico, acético, gálico, [...] bitume de Judea, colodion normal, colodion sensibilizado”. “Gran galería oriental de retratos”, *El Siglo*, Montevideo, 19 de mayo de 1863.

24 Sobre los “retratos a la senalipio” se agrega que son “muy superiores a todos los hechos hasta ahora porque dan el relieve y la belleza de los retratos al óleo y la semejanza perfecta de la fotografía”, lo cual indica que el retrato pictórico mantenía su lugar de privilegio en el canon estético. *Ibidem*.

25 *La Nación*, Montevideo, 4 de diciembre de 1861 y 10 de abril de 1862.

26 En 1860 Disderi presentó su “Galería de contemporáneos”, integrada por retratos de

celebridades (fundamentalmente actores y actrices) en formato de tarjetas de visita, acompañados de una reseña biográfica que era distribuidos con una periodicidad semanal, por el precio de dos francos.

27 "Mosaico de retratos de los mártires de Quinteros", *El Siglo*, Montevideo 9 de agosto de 1865. Cfr. "Retratos ...", *El Siglo*, Montevideo, 20 de junio de 1866. Ver capítulo 3.

28 "El arte de la fotografía ..." y "¡¡¡No más charlatanismo!!!", *El Siglo*, Montevideo, 5 de mayo y 15 de setiembre de 1866.

29 *El Siglo*, Montevideo, 31 de octubre de 1865.

30 "Fotografía de Bate y Ca.", *El Siglo*, Montevideo, 11 de noviembre de 1868.

31 "Estudio fotográfico", *El Siglo*, Montevideo, 7 de noviembre de 1868.

32 "Fotografía Artística de Desiderio Jouant y Hno.", *El Siglo*, Montevideo, 2 de junio de 1863.

33 "Retratos", *La Nación*, Montevideo, 27 de noviembre de 1860.

34 "Fotografía Libertad", *El Siglo*, Montevideo, 28 de abril de 1867.

35 "Estudio fotográfico" y "Fotografía Bate y Ca.", *El Siglo*, Montevideo, 7 de noviembre de 1868 y 23 de octubre de 1872.

36 "Fotografía Bate y Ca.", *El Siglo*, Montevideo, 17 de junio de 1873.

37 Esta recomendación formaba parte de la publicidad de *Fleurquin y Ca.* "Muchos creían que era farsa!!", *El Ferrocarril*, Montevideo, 14 de marzo de 1875.

38 "Todos tienen su amor propio", *El Siglo*, Montevideo, 20 de noviembre de 1877.

39 "Fotografía Bate y Ca.", *El Siglo*, Montevideo, 23 de octubre de 1872.

40 "El nuevo sistema de retratar en porcelana", *El Ferrocarril*, Montevideo, 17 de mayo de 1871.

41 "Crayons", *El Ferrocarril*, Montevideo, 2 de julio de 1870.

42 "Estudio fotográfico de Chute y Brooks", *El Siglo*, Montevideo, 31 de mayo de 1873. En 1879 el estudio Fotográfico de *Chute y Brooks*

anunció la incorporación del "afamado profesor y fundador del establecimiento fotográfico de Boston [...] Sr. Don O. F. Baxter, quien por motivos de salud ha fijado su residencia en ésta". Baxter "ha estudiado [...] las faces más atractivas y las invenciones más útiles del arte fotográfico. Habiendo hecho un estudio especial de los retratos de criaturas" y está acompañado por "los reputados artistas Sres. Beunett y Biggs, los Sres. Maygrove, Nurphy y demas operarios". Para "mayor comodidad del público" la colección de retratos están en exhibición "en el gran depósito de alfombras de Cateura y Ca." (Calle 25 de Mayo 282). "Estudio fotográfico de Chute y Brooks", *El Siglo*, Montevideo, 27 de setiembre de 1879.

43 "Retratos abrigados", *El Siglo*, Montevideo, 1º de junio de 1865.

44 "Fotografía Central", *El Ferrocarril*, Montevideo, 16 de enero de 1870. También se ofrecerá "toda compostura de retratos por tan viejos que sean". "Año nuevo. 1871. Baratillo", *El Ferrocarril*, 1º de enero de 1871.

45 "La fotografía al carbón", *El Siglo*, Montevideo, 11 de enero de 1880.

46 "Fotografía Olarán", *El Pueblo*, Paysandú, 21 de agosto de 1884.

47 "Aunque se muevan no importa". Fleurquin hace retratos de niños: "no importa que sean inquietos y traviesos para tomarles una preciosa fotografía, agarrando al vuelo, se puede decir, los gestos y movimientos más fugitivos de la inocencia que los hace siempre tan simpáticos, tal es la admirable rapidez que se emplea." "Aunque se muevan no importa", *El Siglo*, Montevideo, 10 de enero de 1880.

48 "Un buen retrato", *El Siglo*, Montevideo, 17 de febrero de 1883.

49 *Ecos del Progreso*, Salto, 18 de noviembre de 1885.

50 "Fotografía Olarán", op. cit.

51 Cifra tomada del censo correspondiente a 1889. Silvia Rodríguez Villamil, *Las mentalida-*

des dominantes en Montevideo (1850-1900), Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1968, pp. 37 y 39.

52 En 1895 el estudio de *Chute y Brooks* empleaba a una mujer, llamada Ana, para el retoque de los positivos. "Los estudios fotográficos. IV. Chute y Brooks", *Caras y Caretas*, Montevideo, 11 de agosto de 1895.

53 "Copia de antiguos retratos", *El Ferrocarril*, Montevideo, 25 de febrero de 1875.

54 Gabriel Peluffo, "Construcción y crisis de la privacidad en la iconografía del Novecientos", José Pedro Barrán, Gerardo Caetano, Teresa Porzecanski, *Historias de la vida privada en el Uruguay*, Tomo II, Montevideo, Editorial Taurus, 1996, pp.56-73.

55 "Los estudios fotográficos", *Caras y Caretas*, Montevideo, 11 de agosto de 1895.

56 "Para ellas", *Caras y Caretas*, Montevideo, 16 de junio de 1895.

57 Correspondencia tomada de: Enrique Mena Segarra, "Cartas de familia", en: *La Democracia*, Montevideo, 16 de abril de 1982.



1. Hasta avanzado el siglo XX la tecnología fotográfica no era capaz de captar “la acción” durante los enfrentamientos bélicos. Por ello los fotógrafos solían confeccionar retratos grupales, o escenificaciones de la contienda.

3. Fotografía militar.

Guerra e identidad a través de las imágenes 1865-1910.

Mauricio Bruno

Debido al elevado prestigio social y al poder político que poseía la corporación militar en el Uruguay del siglo XIX y comienzos del siglo XX, el registro de actividades y personas vinculadas al ejército fue uno de los usos de la fotografía más extendidos durante aquellos años.

Ya en la década de 1840 se comercializaban retratos de autoridades políticas y militares realizados a través de diferentes técnicas iconográficas, y este uso para las fotografías puede verificarse a partir de comienzos de la década siguiente. En 1866, durante los primeros enfrentamientos de la guerra del Paraguay –también llamada de la Triple Alianza–, la empresa *Bate y Ca.* radicada en Montevideo realizó el primer reportaje fotográfico bélico de América del Sur. Este trabajo hizo caudal de experiencias anteriores a nivel internacional, como la del británico Roger Fenton durante la guerra de Crimea (1855)

y la del equipo del estadounidense Mathew Brady durante la guerra de secesión de los EEUU (1861-1865).¹ También fue una continuación del registro de las consecuencias del bombardeo de Paysandú, llevado a cabo por la misma empresa en enero de 1865, y una respuesta a la demanda de imágenes fotográficas de la guerra realizada por algunos militares y medios de prensa.

Como en otras partes del mundo, las fotografías sustituyeron paulatinamente a otras formas de representación iconográfica en la tarea de elaborar imágenes militares. Su amplia divulgación, a partir de la década de 1860, y su capacidad para representar la realidad material en una forma mucho más “verosímil” que técnicas anteriores, sirvió para la extensión del discurso político del Estado.

Durante los años siguientes los fotógrafos continuaron registrando las actividades y las

personas vinculadas a la corporación castrense. El auge de la retratística comercial a partir de la década de 1860 coincidió con la amplia producción de retratos militares, que se extendió durante las siguientes décadas. Hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX los usos se diversificaron. Los fotógrafos registraron las expediciones realizadas por destacamentos del Ejército a través del interior del país y las actividades formativas de la oficialidad. También los levantamientos de las fuerzas de Aparicio Saravia producidos en 1897 y 1904 y las consecuencias del motín militar contra el gobierno de Juan Lindolfo Cuestas, en julio de 1898.

Este capítulo trabajará en base a una doble dimensión de la fotografía militar. Por un lado se enfoca en las imágenes de frentes de batalla, campañas y campamentos militares, y consecuencias de enfrentamientos bélicos. Ellas muestran la vida material en esos ambientes -la conformación de los campamentos, los tipos de armamentos y uniformes utilizados- y la extracción social de los participantes en los combates. Además exponen la adaptación de los fotógrafos y las técnicas fotográficas para trabajar en contextos difíciles, así como los usos políticos y comerciales de esas

imágenes. Por otro lado, este capítulo estudia el uso de la fotografía militar como elemento conmemorativo, ya fuera de un imaginario nacional en construcción, o simplemente de identidades específicas como las partidarias, las familiares y las corporativas.

El reportaje bélico. Empresa comercial, política e informativa

En mayo de 1866 la empresa *Bate y Ca.* solicitó al gobierno uruguayo autorización para trasladarse al Paraguay. Un año antes, los gobiernos de Argentina, Brasil y Uruguay habían firmado el Tratado de la Triple Alianza, por el cual se habían comprometido a derrocar al gobierno de Francisco Solano López en aquel país.

Si bien en América del Sur no existían antecedentes de reportajes fotográficos de guerra antes del de *Bate y Ca.*, sí había un vínculo entre la fotografía y los eventos militares. El primer daguerrotipo realizado en Brasil, en 1840, es una imagen de un regimiento de caballería ligera frente al Palacio Imperial de Río de Janeiro. También en Argentina se habían realizado fotografías -retratos

La muerte y la política

La guerra de Crimea, protagonizada por los aliados franco-británicos contra Rusia, se desarrolló entre 1854 y 1856. Roger Fenton era fotógrafo oficial del Museo Británico. Su buen desempeño en esa institución lo llevó a obtener el encargo de la firma *Thomas Agnew & Son*, además del apoyo de la Secretaría Británica de Guerra y del príncipe Alberto para registrar los enfrentamientos bélicos. El gobierno pretendía que sus fotografías contrarrestaran las noticias de la prensa sobre la crudeza de la guerra. Por ello, la mayoría de las imágenes de Fenton fueron retratos grupales de soldados y oficiales compuestos cuidadosamente, y vistas del cam-

po de batalla, evitando expresamente cualquier referencia visual a la muerte, las enfermedades, el frío o el hambre. Fenton produjo trescientos sesenta negativos que fueron reproducidos por medio de grabados en la *Illustrated London News*. Posteriormente, treinta y cinco de esas imágenes fueron publicadas por *Thomas Agnew & Son* en cinco grandes fotolibros. El fotógrafo Mathew Brady invirtió parte de su fortuna personal y aprovechó sus vínculos con autoridades políticas y militares para enviar al campo de batalla durante la Guerra de Secesión (Estados Unidos 1860-1865) un equipo formado por más de veinte fotógrafos. Sus imágenes se exhibieron en galerías y posteriormente se reprodujeron en libros. Sin embargo la em-

presa resultó un fracaso comercial. Al finalizar la guerra Brady se encontró con una sociedad que quería olvidarla, y se vio obligado a ceder a su proveedor una parte de sus negativos. El componente político tampoco estuvo ausente en este reportaje. Alexander Gardner, integrante del equipo de Brady, calificó a los confederados como “rebeldes” que habían “pagado con su vida el precio de su traición”, y pretendió que las fotografías que mostraban los cadáveres de los soldados sureños sirvieran como “*moraleja útil*”. Fenton y el equipo de Brady encararon de forma diferente el fenómeno de la muerte en batalla pero, en ambos casos, sus enfoques estuvieron fuertemente condicionados por la política.

y vistas de las tropas movilizadas- durante los enfrentamientos entre el Estado de Buenos Aires y la Confederación Argentina, en la década de 1850.²

La guerra por nueve pesos. La caída de Paysandú y la guerra del Paraguay

Para la década de 1860, la circulación de imágenes referentes a los eventos militares de actualidad era algo conocido por la sociedad montevideana. Durante los años de la Guerra Grande diferentes establecimientos comerciales de Montevideo vendían litografías que representaban combates navales.³ Esta circulación de imágenes señalaba un potencial uso de la fotografía. Una vez que el desarrollo tecnológico lo hizo posible, lo que se trataba era dar un paso adelante y abordar los mismos asuntos a través de una técnica capaz de presentar imágenes más fidedignas.

La primera experiencia fotográfica que registró eventos bélicos en Uruguay se produjo a comienzos de 1865, tras el sitio y bombardeo de la ciudad de Paysandú por parte de las fuerzas del General Venancio Flores y las del Imperio del Brasil. Previo a la finalización del sitio algunos medios de prensa expresaron cierta preocupación por contar con fotografías que ilustraran el conflicto. *El Mercantil Español*, el 24 de diciembre de 1864, hablaba del “éxito que tendría el fotógrafo que tomara la vista de Paysandú bombardeado”.⁴

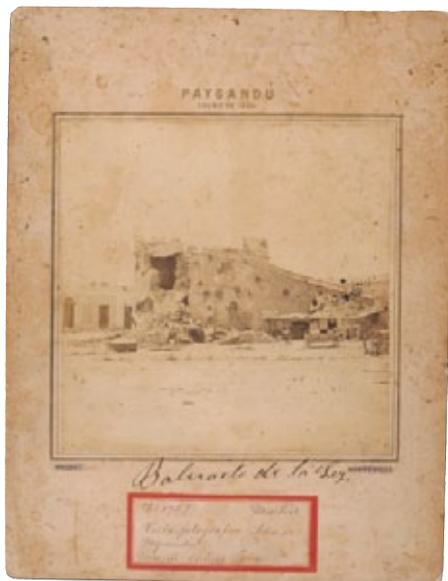
El 9 de enero *Bate y Ca.* envió a uno de sus operadores a cubrir las consecuencias del episodio y pocos días después aparecieron en la prensa avisos referentes a la venta de fotografías “mostrando los horribles estragos causados por el bombardeo, sacadas por Bate y Cía., se venden en su Galería calle 25 de Mayo número 369, y en la



2. Presumiblemente cadáveres de personas fallecidas durante el sitio a Paysandú, enero de 1865. En 1923 Pablo A. Dugrós, marino de origen francés que servía en la escuadra brasileña durante el sitio de Paysandú, afirmó en entrevista con el periodista Rómulo Rossi haber visto los cadáveres de Leandro Gómez, Juan María Braga, Eduviges Acuña y Federico Fernández – máximas autoridades militares de la población- inmediatamente después de su fusilamiento: “Penetramos al local -se refería a la casa de Maximiliano Ribero, desde donde había oído disparos-; y allí en el jardín, frente a una pared que miraba hacia el oeste, estaban tendidos en el suelo, sin sus ropas exteriores, los cadáveres”. La descripción de la escena coincide en líneas generales con esta imagen, aunque en la fotografía pueden distinguirse claramente dos y tal vez un tercer cuerpo, pero no cuatro. Tampoco parecen estar despojados de sus ropas. No obstante esto, Rossi asegura que se trata de los cuatro cadáveres mencionados. Sin embargo, como señala Susan Sontag hay que tener en cuenta que para los primeros fotógrafos de guerra “fotografiar era componer (poner sujetos vivos, posar)”. No era extraño que acomodaran los cadáveres en el piso según la composición deseada, o que hicieran posar a personas vivas como si fueran cadáveres. Es probable que esta fotografía se trate de uno de estos casos, es decir de una escenificación del fusilamiento.

Librería de Lastarria”.⁵ Estas imágenes eran vistas frontales de estructuras edilicias y fortificaciones militares parcialmente derruidas debido al efecto de las balas de cañón.⁶

Las noticias de la toma de Paysandú trascendieron el ámbito local. La revista *Le Monde Illustré* de París reprodujo algunas de ellas a través de litografías, en una composición especial



3. La fortificación militar denominada el *Baluarte de la ley*, después del bombardeo de la ciudad, Paysandú, enero de 1865.

que presentaba cinco de esas imágenes rodeando una ilustración “heroica” de Leandro Gómez.⁷ El comandante militar de Paysandú aparecía rodeado de llamas y retratado ostensiblemente más joven de lo que era, con gesto desafiante y atravesando a punta de espada una pared cuyos bloques se esparcían por el suelo.

La revista intervino el contenido de las imágenes. En solo dos de las fotografías originales de *Bate y Ca.* se nota la presencia de personas posando junto a las ruinas. Sin embargo en las reproducciones de *Le Monde Illustré* fue acentuada la presencia humana a través del montaje de hombres y mujeres en actitud de estar paseando junto a las ruinas y observando atentamente la destrucción. Lo que la fotografía no era capaz de captar –en esa época la presencia humana solo podría registrarse a través de poses prolongadas– era agregado me-

dante el dibujo, con el objeto de dar una imagen más vívida de la destrucción de la ciudad.

La demanda de las fotografías de *Bate y Ca.* en Montevideo fue muy elevada. Incluso otros estudios fotográficos las reprodujeron y vendieron sin su autorización.⁸ El éxito de las fotos de Paysandú sin duda incidió en el proyecto emprendido inmediatamente después en Paraguay. Indudablemente la fotografía se había instalado en la sociedad como un medio de comunicación y representación de *lo real* tan relevante como otros, caso de la pintura histórica y el dibujo.

Durante la guerra de la Triple Alianza el Coronel de las fuerzas orientales León de Palleja llevaba un diario, que se publicaba a modo de correspondencia en *El Pueblo* de Montevideo. En noviembre de 1865 señaló que *“habiendo tanto fotógrafo hoy día en la capital de Montevideo y en Buenos Aires, admira como no se ha animado alguno a seguir los ejércitos aliados y levantar vistas, que de seguro hubieran sido buscadas por su mérito y por el interés que toman en nuestros trabajos y glorias los parientes y amigos de los que componen el ejército aliado; hasta por los extraños hubieran sido procuradas. La gente no se contenta con oír solamente lo que les refieren los periódicos; quiere ver, máxime aquellas escenas principales en que se salva una dificultad o se sustenta un combate. Creo que, aunque tarde, no dejarían de hacer un buen negocio con ellas”*.⁹ En la misma línea, y haciéndose eco de las palabras de Palleja, el 20 de diciembre de ese año el periódico *El Pueblo* propuso *“que pasara a acompañar al ejército alguno de los artistas, para sacar las interesantes vistas que se les ofrecen. No faltará alguno de suficiente resolución especulativa, que se preste a concurrir a la mayor expansión del conocimiento*

de aquellos lugares inhabitados y los pueblos o acontecimientos que han de tener lugar hasta la Asunción. Buen negocio haría”.¹⁰

Esta avidez por el consumo de imágenes expresaba su importancia como medio de comunicación para la sociedad de época. El analfabetismo de la mayor parte de población determinaba la importancia de la comunicación visual y oral, y por ello Palleja hablaba de “oir” y no de “leer” cuando se refería al contenido de los periódicos. Teniendo en cuenta esto, así como los antecedentes de las fotografías de Paysandú, no resulta extraño el envío de un fotógrafo a Paraguay. Además, debe considerarse que la guerra de la Triple Alianza representó para los uruguayos de la época una continuidad inmediata de la guerra civil que se había desarrollado en su territorio.¹¹ Los enfrentamientos militares que se sucedieron primero en territorio argentino, y luego paraguayo, eran seguidos en Uruguay con el mismo interés que le merecían los asuntos locales. La iniciativa de enviar un fotógrafo al Paraguay representó para *Bate y Ca.* la oportunidad de profundizar una línea de trabajo que ya venía desarrollando. En efecto, además de las mencionadas fotografías de Paysandú, durante el segundo semestre de 1865 este estudio había comercializado fotos y realizado otras actividades vinculadas al conflicto bélico, por ejemplo la venta de retratos de algunos militares célebres que participaban de la guerra o la exposición de óleos relativos a las batallas.¹² Llegado el momento decidió redoblar la apuesta y producir sus propias imágenes de la contienda.

El 5 de mayo de 1866 la empresa solicitó al gobierno uruguayo permiso para trasladarse al campo de operaciones de las fuerzas aliadas en Paraguay. Ofreció dos series de todas las fotogra-



4. Las fotografías de la destrucción de Paysandú llegaron a Francia. La revista *Le Monde Illustré* las reprodujo litográficamente, e intervino el contenido de las imágenes para acentuar la presencia humana.

fías que se obtuvieran para que fueran conservadas en los archivos públicos, al tiempo que pidió el traslado gratuito del fotógrafo de la firma y la garantía de que el Estado no permitiría que se realizaran copias de dichas imágenes sin su autorización expresa, por lo menos hasta seis meses después de que terminara la guerra.

La fundamentación del pedido tocó varios puntos interesantes acerca de las intenciones del estudio fotográfico.¹³ Por un lado, hizo referencia a “*las repetidas insinuaciones de los corresponsales del ejército aliado y las patrióticas indicaciones de varias personas de esta capital*”, lo cual expresó la receptividad de las palabras de León de Palleja citadas más arriba y de cierta exigencia de la sociedad montevideana por contar con imágenes de las actividades del ejército.

Mencionó también el tipo de fotografías que se pretendía realizar. El *“artista acreditado [...] siguiendo al ejército en todas sus operaciones sacará vistas de todos los pueblos, los combates, los ríos y las personas que más atención merezcan”*. El enfoque combinaba una preocupación por dar a conocer la geografía de un lugar –poblaciones, ríos, vegetación- exótico para los potenciales consumidores de las imágenes, con la intención de registrar los combates y las personas importantes. El propio estudio fotográfico resumía así lo que *era* la guerra: lugares, combates y sujetos relevantes, lo que equivaldría a decir escenarios, acciones y actores. Tal vez por ello, en la propia fundamentación del pedido, se definió el frente de batalla como el *“teatro de la guerra”*.¹⁴ Es factible pensar en las imágenes producidas como un intento consciente de organizar un relato sobre la guerra, es decir, como la voluntad de contar una historia, que además tenía prefiguradas algunas líneas argumentales, por ejemplo la participación del ejército oriental, el *“más grande [...] que hasta hoy ha existido en la América de habla española”*. El estudio fotográfico expresaba su intención de producir imágenes

que glorificaran al ejército, lo cual explica la recepción favorable que el Estado hizo de la oferta, y habilita a pensar en la extensión de una conciencia acerca del valor de la fotografía como herramienta de propaganda entre algunos administradores estatales. Por otro lado, el petitorio de *Bate y Ca.* también manifestó cuál era el público objetivo de sus

imágenes, lo cual toca la cuestión de las funciones que adjudicaban a los registros fotográficos. Se apuntaba a la circulación de las fotografías en *“esta capital y los periódicos ilustrados de Europa”*, espacios que representaban *“el mundo civilizado”*. Las fotografías servirían para prestigiar ante el Uruguay y el mundo la obra *civilizadora* del gobierno de Venancio Flores. Pero también tendría otra función, la de llevar *“a las numerosas familias de aquellos valientes -se refería a los integrantes del ejército- un talismán querido de sus trabajos y sus glorias”*. La solicitud finalizaba recalcando los *“crecidos gastos y trabajos sin compensación”* que la importante misión significaría en caso de que las imágenes fueran reproducidas sin su consentimiento por otros estudios fotográficos, lo cual era una referencia indudable lo que había ocurrido con las de Paysandú. Esto además explica la solicitud del traslado gratuito del fotógrafo al campo de batalla y la garantía de propiedad de las fotografías. El gobierno, a través de un comunicado del Ministro de Guerra y Marina, Lorenzo Batlle, aceptó la solicitud en todos los términos expuestos por la empresa.¹⁵

El fotógrafo comisionado, Javier López, partió hacia territorio paraguayo en los primeros días de junio de 1866, y regresó al Uruguay el 31 de julio de ese año. Su actividad fotográfica puede datarse entre el 14 de junio, durante los bombardeos de la artillería paraguaya al ejército aliado, y la batalla del Sauce o Boquerón, el 18 de julio. A mediados de setiembre de 1866 López volvió a viajar al Paraguay, regresando a fines de octubre. Durante ese período, el ejército de la Triple Alianza estaba acampado en Tuyutí, frontera sur de Paraguay con la provincia argentina de Corrientes.¹⁶

5. Durante la guerra del Paraguay el fotógrafo Javier López empleó negativos de vidrio recubiertos de colodión húmedo. Esta técnica lo obligaba a preparar las placas inmediatamente antes de realizar las tomas y a revelarlas inmediatamente después, antes de que el colodión se secara. Por ello debía operar en las cercanías de su carpeta, que hacía las veces de laboratorio.





6. Portada de un álbum compuesto con las fotografías realizadas por *Bate y Ca.* durante la guerra del Paraguay. Año 1866.



7.

En los días inmediatamente posteriores al regreso de Javier López de sus dos viajes, *Bate y Ca.* puso a la venta respectivas colecciones de fotografías. Las imágenes mostraban a los soldados en las trincheras, realizando ejercicios de tiro, en formación militar, asistiendo a misa o durante su tiempo libre, los campamentos y algunas estructuras edilicias, el armamento utilizado por las fuerzas aliadas, los jefes militares, las poblaciones indígenas, así como los prisioneros y los cadáveres paraguayos.¹⁷

El trabajo en el frente de batalla presentaba varias dificultades. Además de la exposición a los peligros de la guerra, el fotógrafo debía operar en condiciones climáticas cambiantes y disponer el traslado de equipos pesados. Se precisaba de una carreta para trasladar la cámara, las placas de vidrio en las que se realizaban los negativos y los frascos con los productos químicos. López portaba una carpa con la inscripción de *Bate y Ca.* que le servía a la vez de dormitorio y de laboratorio fotográfico. Utilizaba negativos de vidrio

recubiertos de colodión húmedo. El trabajo con placas de este material era un procedimiento totalmente artesanal, que le exigía sensibilizarlas inmediatamente antes de hacer las tomas –la placa de vidrio perdía su sensibilidad a la luz cuando el colodión se secaba– y revelarlas inmediatamente después. Por ello debía fotografiar en las cercanías de su carpa. Estas dificultades además lo obligaban a trabajar con ayudantes, que en el segundo viaje lo acompañaron desde Uruguay.¹⁸

Los diarios más cercanos al gobierno uruguayo utilizaron las fotografías para la elaboración de un discurso acerca de la guerra y la participación del ejército. Su lectura de las imágenes circuló junto a las propias fotografías y representa un elemento imposible de desestimar a la hora de calibrar la forma en que fueron recibidas por la sociedad.

En esta lectura, las fotografías de *Bate y Ca.* poseían un doble carácter: el de presentarse como registros objetivos y, a su vez, como una narración didáctica de la guerra. Por un lado se



8.

Las fotografías de la guerra del Paraguay fueron empleadas por los diarios más afines al gobierno de Venancio Flores para elaborar un discurso político acerca de la guerra. Imágenes como el “Cuartel General de Venancio Flores” y “La Muerte del Coronel Palleja” sirvieron para construir un épica de la participación oriental.

planteaba que conservaban “*fielmente mil escenas de la sangrienta guerra*” y al mismo tiempo que equivalían “*a una historia comprensible para todos, llena de animación y de variedad*”.¹⁹

El 13 de setiembre de 1866 el diario *El Siglo* sostuvo que pese a la circulación de “*millares de ejemplares de las vistas sacadas por el Sr. López [...] no todos comprenden el mérito de esas obras*”. Por lo tanto, con el objetivo de facilitar esa comprensión ofreció lo que definió como “*una prolija descripción de cada una de ellas*”. Esta descripción expresamente pretendió naturalizar y objetivar una interpretación particular de las fotografías, señalando que “*las ideas que de ellas brotan, son un compendio histórico de la actualidad*”.²⁰

La fotografía número siete -*Cuartel General de Flores-Tuyutí* [imagen 8]- era definida en los siguientes términos: “*El aspecto sombrío del Cuartel General de Flores en Tuyuty, en momen-*



9.

tos que las granadas llueven sobre los naranjales, aquella soledad indica bien que allí estuvo su carpa, deshecha tres veces por las bombas, sin ofenderle. Sin ser visionario, ¿quién no vé allí como en mil otros peligros de que se ha salvado el General Flores, un designio Providencial, semejante al que salvó la Patria de sus cinco tradicionales conquistadores? Sí, a la existencia del General Flores, está más unida de lo que parece, la suerte de la generación oriental”.²¹

Venancio Flores, según testimonios del coronel León de Palleja de junio de 1866, estaba expuesto en el frente de batalla a los mismos peligros que el resto de los soldados y acampaba a la vista de las fuerzas enemigas.²² Por lo menos cuatro veces durante ese mes su carpa habría sido blanco de la artillería paraguaya, salvando su vida “*de milagro*”. En ese contexto informativo, el registro y la difusión de la imagen de su campamento oficiaban como la prueba gráfica

de la valentía y sacrificio del General oriental, así como de la protección que le dispensara la “providencia divina”. Sin ese discurso, no era más que la vista de un espacio casi vacío, “adornado” por unas pequeñas carpas y piezas de artillería.

La “*Muerte del coronel Palleja*” [véase imagen 9] es probablemente la más conocida de las fotos de *Bate y Ca.* León de Palleja murió durante la batalla del 18 de julio de 1866. Sus restos llegaron al Uruguay el 31 de julio, y al día siguiente apareció un breve pero importante comentario sobre la foto, al señalarse que “*esta triste escena fue reproducida por orden del General Flores*”.²³ Esto hablaba claramente de la fuerte influencia de la autoridad política en la producción de las imágenes de *Bate y Ca.*

Por otra parte, no era cualquier imagen. Era la imagen de un héroe, como lo definió expresamente *El Siglo*, que incluso había sido ascendido al generalato *post mortem*.²⁴ La fotografía de *Bate y Ca.* fue un medio para la extensión del discurso heroico sobre la participación oriental en la guerra, materializado en la figura de Palleja. Este discurso se apoyó en otras iniciativas gráficas, por ejemplo la pintura del “*general Palleja a caballo*”, de Juan Manuel Blanes, que además fue reproducida fotográficamente y de esa manera divulgada por *Bate y Ca.*²⁵

La imagen del cadáver de Palleja es interesante por otra cuestión, la de la representación de la muerte. La escena evidencia haber sido cuidadosamente compuesta para mostrar el carácter heroico del jefe militar que ocupa el centro de la imagen y aparece rodeado y reverenciado por sus subalternos, arropado

además por una bandera uruguaya. La muerte se presenta como una instancia de máxima solemnidad y respeto, pero este enfoque no puede generalizarse al conjunto del trabajo de *Bate y Ca.* o atribuirse a la sensibilidad de la época. Más bien debe considerarse a la luz de quién era Palleja y, sobre todo, qué representaba para el gobierno uruguayo, al cual la fotografía buscaba complacer. La muerte también es la protagonista de otras dos imágenes y es interesante constatar el tratamiento radicalmente diferente del asunto cuando la persona fallecida era el enemigo. Estas fotografías eran definidas como “*montones de cadáveres paraguayos*”, título que expresaba bien la indiferencia que provocaba su situación. Los muertos aquí carecían de individualidad, de identidad, y de cualquier rastro del tratamiento de dignificación que caracterizaba a la imagen de Palleja. Constituían una masa anónima de cadáveres “amontonados”, al parecer en avanzado estado de descomposición que apenas se podrían distinguir de un depósito de animales muertos [véase imagen 10].²⁶

Las imágenes fueron vendidas en las principales librerías de Montevideo, así como en Brasil y Europa. El estudio fotográfico ensayó estrategias de comercialización que buscaron sacarle el mayor rédito posible al limitado número de fotografías, como poner a la venta “*colecciones especiales*” compuestas de las “*más interesantes*” que se habían publicado o editar colecciones con precios rebajados.²⁷

Esto logró acercar el conflicto bélico a los uruguayos. A juzgar por las palabras de *El Siglo*, el fenómeno de la guerra se mantenía presente gracias a las imágenes: “*Afortunadamente*

Las fotos del Paraguay

La primera colección de las fotos de *Bate y Ca.* sobre la guerra del Paraguay se puso a la venta el 1° de agosto de 1866. Estaba compuesta de doce fotografías, cuyos títulos refieren los temas enfocados:

- 1) *Batallón 24 de abril en las trincheras de Tuyutí.*
- 2) *Batalla del 18 de julio de 1866*
- 3) *Estación telegráfica - Paso de la Patria.*
- 4) *Iglesia, hoy hospital de sangre, idem idem.*
- 5) *Hospital oriental. Idem idem.*
- 6) *La Misa, idem idem.*
- 7) *Cuartel General de Flores - Tuyutí.*
- 8) *Campamento Argentino-Parque oriental (á la distancia).*
- 9) *Campamento Brasileiro del Comandante Mallet - Tuyutí.*
- 10) *Batería Brasileira - Tuyutí.*
- 11) *Vista general del Frente Enemigo.*
- 12) *Muerte del coronel Palleja”.*

La segunda colección se anunció el 4 de noviembre, y contó con veinte fotografías:

- 1) *Las Ruinas de Itapirí.*
- 2) *Punta de Itapirí.*
- 3) *Mangrullo Argentino - Tuyutí.*
- 4) *Prisioneros paraguayos, tomados por Flores.*
- 5) *General Mitre con su Estado Mayor.*
- 6) *Primer montón de cadáveres paraguayos - Boquerón.*
- 7) *Batería del Boquerón haciendo fuego.*
- 8) *Mangrullo argentino y Hospital brasileiro - Tuyutí.*
- 9) *Batallón Independencia en columna.*
- 10) *Un fogón en el campamento.*
- 11) *Tiradores Cearenses en guerrilla.*
- 12) *Guardia de honor de Mitre.*
- 13) *Octavo montón de cadáveres paraguayos - Potrero Piris.*
- 14) *General Mitre en su cuartel.*
- 15) *Cuartel General de Flores. Tuyutí.*
- 16) *El Boquerón - Escena del combate del 18 de Julio.*
- 17) *Guerrillas avanzadas.*
- 18) *Un bosque de Numanó - (campo de la muerte).*
- 19) *Proveduría Brasileira (Tuyutí).*
- 20) *Una familia de Indios Pampas.”*

La muerte propia y la ajena

Durante la guerra de los Bóers (1899-1902), circuló una fotografía de soldados británicos muertos realizada por un desconocido fotógrafo Boer. En su paradigmático ensayo sobre la fotografía bélica Susan Sontag señala que “lo que resulta sobre todo agresivo [de esta imagen] es la ausencia de paisaje. El revoltijo de cuerpos de la trinchera se pierde al fondo y llena todo el espacio de la foto”. Algo muy similar sucede con las fotos de los muertos paraguayos realizadas por Bate y Ca. Por otra parte, el censurar o suprimir las imágenes de los muertos propios en la guerra, como señala Sontag, es una característica de la tradición occidental: “Exhibir a los muertos es lo que al fin y al cabo hace el enemigo. [...] Cuanto más remoto o exótico el lugar, tanto más estamos dispuestos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos” Piénsese si no en el cuidado y el esmero notable en el armado de la foto de Palleja, y en la crudeza de las imágenes de los lejanos paraguayos.

[Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Santillana Ediciones, 2003, pp. 83-86]



10.

el teatro de la sangrienta lucha no ha perdido su interés para los que miran de lejos sus grandiosas y terribles representaciones. El arte se ha encargado de mantener viva la curiosidad". Ese acercamiento era una aproximación en clave de espectáculo. Las imágenes eran algo así como el boleto para entrar al “teatro de la guerra”, y así poder a ver al “General Mitre rodeado de su Estado Mayor consultando el reloj que debe marcar la hora de la victoria; al cañón que envía sus mortíferos saludos; a la muerte sentada sobre los montones de cadáveres paraguayos. [...] En realidad, es mucho más bello ser espectador a la distancia de aquel drama que ha llegado a cautivar la atención de las principales potencias europeas, que desempeñar en él un rol cualquiera al

alcance de los proyectiles. Si nuestros lectores están conformes con esa preferencia [...] refúgiense en la verdad del arte contemplando las vistas que nos ofrece la popular fotografía de Bate y Ca.”²⁸

Ese espectáculo era una épica de los ejércitos aliados, y del oriental en especial. Por ello, los medios oficialistas saludaron las iniciativas de reducir el precio de las colecciones “para que estando al alcance de todas las clases de la población, puedan todos estudiar en la *Historia Ilustrada* que nos presentan los señores Bate y Ca. los fastos gloriosos de esa no menos gloriosa epopeya, tan fecunda en heroísmo y sacrificios”. Además, reclamaron al gobierno que fomentara la circulación de las fotografías, adquiriendo varias

copias de ambas colecciones para remitirlas “a los establecimientos públicos de la nación”, tanto de la capital como de la campaña.²⁹ De esa manera se buscaba extender a los sectores más amplios de la población un discurso político específico acerca de la guerra, que glorificaba al gobierno de Venancio Flores. Como las calificó *La Tribuna*, las fotografías eran objetos “de gusto e instructivo”, pues reunían la posibilidad de brindar entretenimiento y de educar a los uruguayos acerca de la obra civilizadora del gobierno.³⁰

A fines setiembre de 1866 la mayor parte del ejército oriental, con Venancio Flores a la cabeza, abandonó el frente de batalla y se embarcó hacia Montevideo. Esa fue una de las razones de la finalización de la empresa fotográfica. *Bate y Ca.* anunció su cierre a comienzos de 1867. Su lote de negativos de la guerra del Paraguay y de las consecuencias del sitio de Paysandú fue ad-

quirido por el estudio fotográfico de *Maurel*, que inmediatamente puso a la venta nuevas colecciones.³¹ Las fotografías siguieron su propio periplo, multiplicando sus usos y apropiaciones a lo largo de los años, incluso hasta llegar a interpretarse como registros objetivos de la guerra o argumentos antibélicos.

La fotografía bélica en el cambio de siglo

Con excepción de los mencionados reportajes bélicos, hasta fines del siglo XIX no hay datos de que se hubieran producido otros en Uruguay, si bien se conservan fotografías aisladas de algunos de los protagonistas de los movimientos armados del último tercio del siglo.³² El registro de las guerras civiles de 1897 y 1904 modifica esta situación. También de esas fechas, aunque con una entidad desde el punto de vista bélico

Pintores y fotógrafos de guerra

La vinculación entre Blanes y *Bate y Ca.* habla de las relaciones entre pintura y fotografía en la segunda mitad del siglo XIX. Juan Manuel Blanes utilizaba fotografías como apoyo documental para la confección de sus óleos. De esa forma, reproducía con mayor grado de fidelidad detalles como los uniformes militares y las topografías de los lugares representados. Según José María Fernández Saldaña, el pintor habría utilizado algunas fotografías de las colecciones de *Bate y Ca.* sobre la guerra del Paraguay como base para elaborar algunos detalles del cuadro *El rapto de Lucía Miranda*.

Por otra parte, algunos aspectos de esa relación evidencian los réditos económicos de la comercialización de imágenes bélicas en el Uruguay de aquellos años. En una carta enviada a su hermano Mauricio desde Paysandú, sin fecha pero muy probablemente correspondiente a enero de 1865, Juan Manuel Blanes sostenía: “necesito retratos fotográficos de los personajes de Paysandú, mándame si los encuentras”. Tiempo después, al no recibirlos, insistió: “¿qué haces? ¿Me mandas alguno ó no? Mira que pasa la época propicia para hacer dinero a costa de los muertos”. Si las imágenes pictóricas referentes a eventos militares eran comercializadas exitosamente, lo mismo pasaba con las fotográficas. Estas además, como sucedió con el cuadro del general Palleja, sirvieron para reproducir pinturas, y de esta forma extendieron el contenido y los mensajes de esos trabajos hacia un público más amplio que el que podía acceder a un cuadro de Blanes.



11. Reproducción fotográfica del cuadro de Juan Manuel Blanes *General Palleja a Caballo*, año 1866.



12. Timoteo Aparicio, año 1870 (aprox.). Durante la "Revolución de las lanzas" *Bate y Ca.* vendió retratos del caudillo blanco Timoteo Aparicio. Además realizó composiciones montando su rostro sobre otras fotografías, y agregando mediante dibujo algunos de los elementos de la imagen, por ejemplo la lanza.

mucho menor, data el motín del 4 de julio de 1898 contra el gobierno de Juan Lindolfo Cuestas, del cual también se conservan imágenes.

A nivel mundial, hacia los últimos años del siglo XIX los reportajes de guerra ganaron un lugar cada vez más importante en las publicaciones. Los semanarios y revistas comenzaron a dedicar más espacio a las fotografías tomadas en el frente de batalla, y también a publicar reportajes. Uno de los factores que influyó en este fenómeno fue el desarrollo tecnológico de las cámaras y los procedimientos fotográficos ocurrido en las décadas de 1880 y 1890, caso de la extensión del uso de las placas de gelatina sobre vidrio y de las cámaras de fuelle, fáciles de transportar y capaces de realizar fotografías con una velocidad de obturación superior.³³ Esto facilitó el trabajo de los reporteros gráficos.³⁴

En el Uruguay, para las coberturas de las guerras civiles de 1897 y 1904, este proceso puede verificarse en el número de fotógrafos que trabajaron siguiendo a las tropas, que aumentó considerablemente en comparación a lo que había sucedido durante la guerra del Paraguay. Entre otros puede mencionarse a los hermanos Chabalgoity y Santini, a Victoriano Pérez, Jesús Cubela, Federico Brunel, al estudio Schickendantz, John Fitz Patrick y Ángel Adami.³⁵

La difusión y circulación de estas imágenes varió en cada levantamiento. Durante la contienda de 1897 las revistas ilustradas que se publicaban o llegaban al Uruguay no mostraron imágenes del conflicto, aunque circularon en formato álbum.

Las imágenes de John Fitz Patrick se centran en los movimientos de tropas, los campamentos, la vida cotidiana de los soldados y

los retratos de los principales jefes militares. También enfocan eventos vinculados a la guerra aunque no militares, como las actividades de la Cruz Roja o el registro de monumentos convocando a la paz y a la culminación de las guerras civiles. Algunas de las imágenes que componían los álbumes eran acompañadas de textos explicativos. Así, se ofrecía una información contextual que les daba sentido. Existen registros de algunos de los lugares en donde se produjeron los principales enfrentamientos, como el "*Campo de batalla en los Tres Árboles*". Pese a no mostrar la guerra propiamente dicha, imágenes de este tipo funcionaban a modo de íconos que ilustraban los relatos que la referían. La batalla de Tres Árboles era uno de los hitos más importantes, y debía relatarse junto a imágenes que, justamente, ayudaran a imaginarla. Si no se habían realizado fotografías durante la propia batalla, buen sustituto era fotografiar el escenario y narrar con palabras lo que la foto no podía mostrar. El pie que acompañaba a esta imagen informaba:



13. Campo de la batalla de Tres Árboles, Río Negro, año 1897.



14.



15.

A la izquierda el cuartel de la plaza Artola –actual plaza de los Treinta y Tres Orientales- con el Batallón de Artillería de Plaza atrincherado. A la derecha un edificio parcialmente derruido. Montevideo, 4 de julio 1898.

Aunque fue rápidamente reprimido, el motín del 4 de julio de 1898 produjo varios muertos y ochenta y un heridos. Se conservan dos fotografías de John Fitz Patrick que reflejan ese episodio. El registro –que es válido pensar contó con más imágenes- fue realizado en carácter de fotógrafo oficial del gobierno, título que ostentó Fitz Patrick entre los años 1894 y 1899. Las fotografías formaron parte de un álbum, lo cual da la pauta de que de alguna manera se pretendió fijar en la memoria los eventos del 4 de julio.

*“Picada donde fue muerto el capitán Montautti al atravesar el arroyo, cruzado por el tronco de un sauce caído (Véase a la figura sentada.) – Vista tomada desde el campo revolucionario”.*³⁶

El papel de estas fotografías como elementos constructores del relato puede apreciarse también en la circulación que adquirieron en las revistas ilustradas durante los años siguientes. A modo de ejemplo puede citarse la sección “Ecos de la Revolución” de *La Alborada*, revista afín al Partido Nacional que las publicaba como recordatorio y homenaje permanente a los protagonistas de los últimos eventos militares.³⁷

En cambio durante el levantamiento saravista de 1904 es indudable una amplia cir-

culación de fotografías del conflicto a través de la prensa. La revista *Caras y Caretas*, que se editaba en Buenos Aires pero que llegaba también a Montevideo, informó cotidianamente sobre el desarrollo de la guerra, a través de reportajes semanales que ocupaban de dos a tres páginas y que nunca contenían menos de cinco fotografías, en ocasiones bastante más.

Al pie de las notas solía aparecer una referencia sintética de quienes habían sido los fotógrafos, aunque nunca se aclaraba la autoría individual de las imágenes. Las firmas de “Adami, Odín, Casterán, Becco, Mas, Pí”, entre otros, eran acompañadas de la de *Caras y Caretas*, lo cual prueba que la revista distinguía las imágenes



16.



17.



18.

Durante las guerras de 1897 y 1904 varios fotógrafos siguieron a las tropas, retratando sus marchas, campamentos y hasta sus improvisados hospitales.

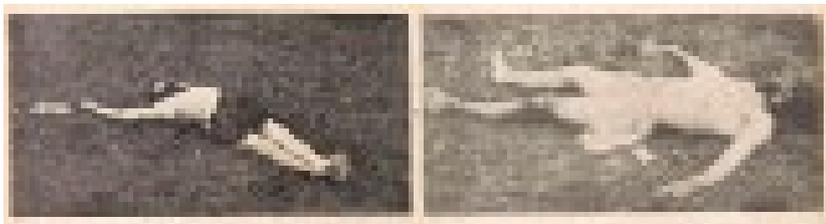
aportadas por colaboradores ocasionales de las de los fotógrafos contratados.³⁸ La variedad de corresponsales permitía a la revista mostrar eventos sucedidos en localidades distantes dentro de un mismo reportaje.

Las fotografías de *Caras y Caretas* proporcionaban una visión compleja de la guerra. El hecho de estar destinadas a su publicación cotidiana en una revista “de noticias” implicaba que su visión del enfrentamiento no se redujera a los retratos de los oficiales, a las formaciones de soldados y a las vistas generales del movimiento de tropas o a su tiempo libre, sino que incorporase el contexto social y político en que esa guerra se estaba desarrollando. Y allí aparecían los trabajos de la Cruz Roja, la clausura por parte del gobierno de los órganos de prensa vinculados con los revolucionarios, los consulados extranjeros desbordados de personas que procuraban su pase para salir del país, entre otros asuntos. Ello ofrecía elementos para contextualizar la guerra pero también, inintencionadamente, configuraba un retrato de otros aspectos de la sociedad uruguaya, por ejemplo la imagen de un Montevideo “convulsionado”.³⁹

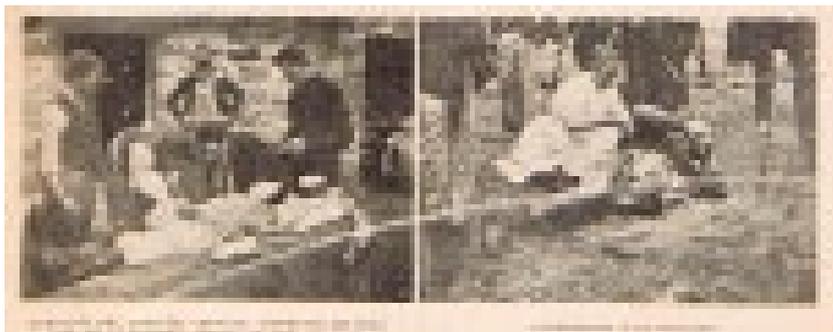
Más allá de esto, la mayoría de las imágenes sí refería a eventos militares. Figuraban retratos de varios de los jefes de las fuerzas gubernistas, de los rebeldes, y de las guardias nacionales. También había planos abiertos en los que se mostraba a los combatientes, vistas de batallones, de la destrucción edilicia y de infraestructura ocasionada por la guerra, e incluso espacios para destacar el rol de las mujeres en las tareas de pacificación y la participación bélica de los niños. Todas las fotografías estaban acompañadas de un escueto pie de foto que generalmente se vinculaba con la información escrita.⁴⁰

Las crónicas de esta revista, para la cual las fotografías eran un apoyo gráfico, transmitían un mensaje de tono pacifista que resaltaba el dolor generado por la guerra y abogaba por el final del enfrentamiento *“de hermanos contra hermanos”*.⁴¹ Durante el mes de marzo se comentó la batalla del paso del Parque del Daymán, a la que se describió como *“una de las más crueles y encarnizadas que se hayan librado últimamente en esta parte de América”*. Las imágenes mostraban a las tropas a punto de entrar en combate, el movimiento de las fuerzas gubernistas tras los revolucionarios, varios heridos siendo atendidos luego del enfrentamiento y militares gubernistas liberados de su captura tras haber sido presos de los revolucionarios. El horror de la guerra se expresaba también en la participación femenina. Ejemplo de ello es la fotografía de una *“china”* del 6° de caballería *“que tomó una parte activa en las avanzadas el día del combate, sustituyendo en la pelea al marido que fue muerto en el primer encuentro”*. Finalmente, se incluían fotografías de cadáveres desnudos, tapados apenas en su zona genital, acompañadas de lacónicos pies de foto: *“Como quedan los muertos después de una batalla”* y *“Un degollado”*. La crónica escrita señalaba que las imágenes eran una prueba irrefutable del carácter inhumano de la guerra, y de este combate en especial: *“a nuestro enviado especial, Sr. Ángel S. Adami que ha seguido paso a paso el grueso del ejército gubernista, tocóle encontrarse en el desarrollo de la trágica escena y lo que con el lente fotográfico copió fielmente, nos demuestra cuán tristes resultados acarrear hombres [que] olvidan todo sentimiento humanitario”*.⁴²

Sin embargo este enfoque *“pacifista”* no significaba que el semanario no tuviera una



19.



20.

posición favorable a alguno de los contendientes en pugna. La crónica equiparaba la pacificación a la derrota *“del caudillo revolucionario Aparicio Saravia”*, y calificaba de *“amigos de la paz”* a todos aquellos que la esperaban. Al mismo tiempo, haciéndose eco de la prensa montevideana, informaba que durante la batalla de San Marcos habían sido degollados una gran cantidad de combatientes, *“salvajismo”* y *“barbarie”* que podía atribuirse *“a la gente de Mariano Saravia, compuesta en su totalidad, dicen, de negros indios procedentes de la frontera, que hablan casi todos portugués, guerreros de oficio que tomaron parte en cuantas campañas se desarrollaron de ésta como de la otra parte del límite con Río Grande”*, y se reproducían supuestos diálogos de estos *“malevos”* en que se

Ángel Adami fotografió a los muertos y los heridos durante la revolución de 1904, buscando sensibilizar a los uruguayos sobre el horror del enfrentamiento entre *“hermanos”*.

vanagloriaban de haber degollado “*salvajes gubernistas*”.⁴³

Si bien las imágenes se presentaban como registros objetivos, y sus pies de foto carecían de consideraciones valorativas acerca de lo que estaban mostrando, se encuadraban en un discurso definido acerca de la guerra que identificaba culpables e inocentes. En ese sentido la sola imagen de, por ejemplo, “*Un degollado*”, adquiría un sentido político específico.

Otro mojón importante en lo referente a la difusión de fotografías sobre la guerra civil de 1904 fue el libro *Sangre de hermanos*.⁴⁴ El proyecto probablemente fuera una extensión de las crónicas de *Caras y Caretas* –tanto el autor de los textos, Samuel Blixen, como el fotógrafo, Ángel Adami, eran colaboradores de esa revista-, y varias de las imágenes que se publicaron allí fueron luego reproducidas en el libro. Se trata de un trabajo de casi quinientas páginas, editado por uno de los talleres gráficos más importantes de la época: la librería Barreiro y Ramos.

Allí se narraban los principales acontecimientos políticos y militares desarrollados durante el levantamiento de 1904. El relato escrito era acompañado de imágenes que ilustraban la narración. Además de las de Adami, el libro se complementaba con otras fotografías, por ejemplo del estudio *Fillat*. El rol que jugaban las imágenes es muy similar al que se les adjudicaba en los reportajes de *Caras y Caretas*, aunque tal vez con un énfasis mayor en el enfoque antibélico –las referencias a las batallas están acompañadas, habitualmente, de fotografías de personas heridas-, al cual se le agregaba una visión conciliatoria que se aclaraba desde el título. La crónica se planteaba como un *racconto* objetivo, sin valoraciones, de los “hechos” suce-

didados desde el 1° de enero de 1904 hasta la paz de Aceguá, en donde nadie podría encontrar una interpretación. “*Otros, con más tiempo y más preparación, abordarán esa ardua tarea*”.⁴⁵

El libro se insertaba en el contexto de una gran preocupación acerca del futuro del país.⁴⁶ Su circulación inmediatamente posterior al final del conflicto puede ser interpretada como parte de un llamado a la “*reconciliación nacional*”. La guerra había terminado y el “*caudillo revolucionario*” estaba muerto. Lo que restaba era consolidar la idea de que blancos y colorados eran “hermanos”, y que la sangre derramada entre ellos era uno de los máximos crímenes que podían cometer los uruguayos.

El uso político de estas imágenes difiere del realizado a partir de las fotos de *Bate y Ca*. Si en el caso anterior se trataba de glorificar al Ejército, aquí el proyecto fotográfico se inscribía en una línea que buscaba poner fin a las guerras civiles. Sin embargo los temas abordados y la estética de ambos trabajos no eran sustancialmente diferentes. En el reportaje de Adami la guerra continuaba siendo un teatro. Las fotografías escenificaban la contienda en poses preestablecidas que mostraban el antes y el después pero no el durante. Haría falta un salto tecnológico para que esto último fuera posible.

El uso conmemorativo de la fotografía militar

La mayoría de los hitos que se mencionan como parte del proceso de construcción de la nacionalidad durante fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX están asociados a figuras y sucesos castrenses. No es extraño encontrar retratos u otro tipo de imágenes referentes a estas figuras

con anotaciones al dorso que resalten sus virtudes, algunos eventos de su vida, o las circunstancias en que “heroicamente” murieron.

El uso de la imagen en este sentido se verifica desde los primeros años de la fotografía. Durante la Guerra Grande se vendieron en Montevideo retratos de sus autoridades políticas y militares. *El Nacional* promocionó en febrero de 1845 el “retrato del General de los ejércitos de la Republica D. Fructuoso Rivera, copia del mejor original, el cual saldrá impreso en buen papel para los señores suscriptores”.⁴⁷ Sin dudas este era un potencial uso de las imágenes fotográficas, que puede comprobarse para la década de 1850, por ejemplo en la venta de retratos “del ilustre General URQUIZA y del benemérito General GARZÓN, litografiados en Paris de retratos tomados al daguerrotipo en 1850 por los Sres. Fredricks, Masoni y Penabert”.⁴⁸ Las imágenes de estas autoridades circulaban socialmente y contribuían a su jerarquización como sujetos constructores de la historia.⁴⁹

A partir de la década de 1860, junto a la popularización del retrato fotográfico y la extensión de otros usos se verifica el empleo de la fotografía como instrumento de construcción de la memoria en torno a la figura del “mártir”. Luego de la caída de Paysandú en enero de 1865 fue elevada la demanda de retratos de los militares fusilados. En agosto de ese año, cuando Montevideo ya estaba en poder de las fuerzas de Venancio Flores, se vendieron allí mosaicos de retratos de los “mártires de Quinteros”⁵⁰, y circularon mosaicos del mismo tipo referentes a los muertos de Paysandú.⁵¹ Se ofrecían en un formato, el de *tarjeta de visita*, que era de costo reducido y pensado para la amplia divulgación, lo cual muestra el interés de la sociedad



21. Justo José de Urquiza, década de 1840.



22. Eugenio Garzón, década de 1840.

por contar con imágenes de los *héroes* que identificaban a las facciones políticas, y de estas por disputar el lugar del *mártir*.

El movimiento revolucionario de 1897 alimentó una interesante producción de imágenes de este tipo en torno a Diego Lamas, Jefe del Estado Mayor del Ejército nacionalista muerto en mayo de 1898, que tras la paz de setiembre se había transformado en una figura muy importante dentro del



23. Leandro Gómez, Salto, diciembre de 1864 (aprox.). La circulación de retratos de militares célebres contribuyó a la creación de un martirologio político, clave para la formación de las identidades partidarias.

Partido Nacional.⁵² Más allá de la abundante retratística, se destacan otras fotografías cuyo contenido solo se explica teniendo en cuenta la avidez del público por acercarse a la figura del líder a través de las imágenes relativas a su vida.⁵³

La revista *La Alborada* desarrolló una línea de fotografía conmemorativa a partir del año 1898. Inicialmente bajo el título de *Álbum Revolucionario* se publicaron retratos de jefes militares nacionalistas que habían participado del levantamiento de 1897, acompañados de un pie con su nombre y el cargo militar que habían desempeñado.⁵⁴ Al año siguiente, el título de las portadas varió por el de *Desfile de Veteranos*, y las fotografías fueron acompañadas por textos en las

páginas interiores que daban cuenta de su vida. Otros ejemplos de esta línea fueron el apartado *Retratos viejos*, que presentaba imágenes de referentes históricos de la tradición blanca, o secciones especiales dedicadas, por ejemplo, a los *Defensores de Paysandú*.⁵⁵

La fotografía también sirvió para conmemorar las luchas por la independencia del Uruguay. Esto se lograba a través de retratos de algunos de sus protagonistas, o de imágenes que denunciaban sus penosas condiciones de existencia luego de una vida de servicios.

Esta línea conmemorativa tenía un costado político evidente. Las imágenes que servían para recordar también eran las de figuras identifi-



24.



25.

cadadas con bandos y tradiciones políticas específicas. Un hecho concreto aunque relevante como la finalización de una guerra, por ejemplo, podía ser identificado con algún referente político a partir de la circulación de su retrato y su inscripción en el marco de un discurso más amplio acerca de ese evento. Ejemplos claros de esto son las tarjetas postales con retratos fotográficos de autoridades gubernamentales que circularon tras la guerra civil de 1904, acompañados de la inscripción "Viva la paz institucional".⁵⁶ También circularon postales recordatorias de la muerte de Aparicio Saravia.⁵⁷ Su intención original probablemente fuera propagandística. No obstante, su conservación por parte de las personas y su referencia específica a la celebración del final de la guerra o a la muerte del caudillo máximo del Partido Nacional las transforman en herramientas de conmemoración.



26.

Este uso fue más allá de las imágenes de los "mártires" y de las "autoridades". Una variante de esto puede apreciarse en las fotografías de militares *anónimos*. Durante los enfrentamientos armados de 1897 y 1904 hubo una profusión de retratos –individuales o grupales– de soldados y oficiales cuyo fin era ser conservados como recuerdo por los propios protagonistas, o por sus familiares. Los combatientes saravistas, por ejemplo, se retrataban ataviados con sus armas y divisas. En ocasiones sus fotografías poseían inscripciones que recordaban la *gesta revolucionaria*.⁵⁸ Un rol similar jugaron las imágenes efectuadas con posterioridad a la guerra, pero que expresamente pretendían fijar la memoria en torno a lugares, hechos y participantes, otorgándoles un sentido específico [véase imagen 32].

La muerte del general nacionalista Diego Lamas en 1898 motivó la producción de numerosas fotografías a modo de homenaje. Las revistas ilustradas publicaron imágenes relativas a su vida –por ejemplo la casa donde había nacido y el caballo que había utilizado durante el levantamiento armado de 1897– y algunas personas que lo conocieron se retrataron con objetos obsequiados por Lamas, a fin de destacar la cercanía con líder político fallecido.



27. "Carmelo Colman, soldado del Escuadrón 'Dragones Libertadores', y uno de los 33 orientales que iniciaron la gran revolución de 1825". Esta fotografía del año 1862 coincide con un proceso de afirmación nacional que procuraba romper con el "estigma" de la independencia declarada o concedida por las entonces Provincias Unidas del Río de la Plata y el Imperio de Brasil en la Convención Preliminar de Paz de 1828, y proponía resaltar la voluntad independentista de los orientales. Entre otras medidas, una ley de feriados de 1860 estableció el 25 de agosto como "la gran fiesta" de la República en conmemoración de la Declaratoria de Independencia y fijó celebraciones en torno al 19 de abril, coincidente con el "desembarco de los 33 Orientales", ambos episodios ocurridos en 1825, antes de la incorporación de la entonces Provincia Oriental a las Provincias Unidas.

El valor conmemorativo adjudicado posteriormente a la producción de las fotografías puede verificarse, por ejemplo, en los retratos publicados en *La Alborada* comentados más arriba, pero también en el rol jugado por coleccionistas y otros propietarios de las fotografías que se conservan en los archivos. Muchas de estas imágenes poseen anotaciones al dorso provenientes de sus propietarios, usualmente adjetivos encomiásticos. De esta forma, la función inscripta por el propietario suele impregnarseles fuertemente, y en ocasiones ello ha determinado la adjudicación de un sentido conmemorativo innegable.⁵⁹

Servir a la Patria. Las fotografías del entrenamiento militar

Otro de los ámbitos militares que cuenta con registros fotográficos es el de las activida-

des de servicio o entrenamiento. Este fenómeno debe entenderse en el marco del proceso de consolidación de las instituciones estatales ocurrido durante el último cuarto del siglo XIX, cuando el Ejército fue entendido desde los sectores gobernantes como una de las instituciones más adecuadas para la extensión social de valores y virtudes asociadas al proyecto estatal como la disciplina, el patriotismo, la buena salud y la entereza física.⁶⁰ La construcción de esta ciudadanía virtuosa a partir del servicio y el entrenamiento militar fue visibilizada a través de las fotografías.

Esta concepción tenía varios puntos de contacto con el proyecto disciplinante de la educación primaria universal. Tal vez por ello a fines del siglo XIX se elaboraron proyectos que proponían la creación de batallones infantiles con el objeto de proveer a los niños de valores de ciudadanía y, al Estado, de sujetos capaces de servirle militarmente



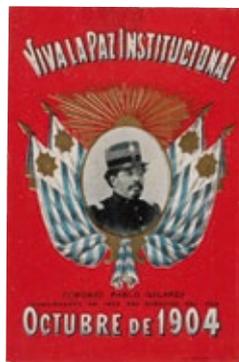
28. "Ese retrato con un clarín en la mano representan al soldado de la Independencia Marcelino Cardozo, aún vivo, de 89 años, quien ha servido desde esa fecha, en todas las guerras civiles que han tenido lugar en este País hasta la de 1897, sirviéndose de ese instrumento que obtuvo en la Guerra Grande. La fotografía de su hogar que ven juntamente con él simboliza la desesperante pobreza en que vive, sin goce de ninguna pensión".



29. "Este retrato representa al Sargento 1° de la Independencia, Juan Francisco González, fallecido el 12 de agosto de 1900, á los noventa y cuatro años de edad. La fotografía de su hogar simboliza la pobreza en que deja a su esposa y una hija aun niña".



30. Aparicio Saravia en su lecho de muerte, año 1904.



31. Pablo Galarza, año 1904.



32. Teniente C. Cáneppa y sus subalternos, frente al monumento conmemorativo de la batalla de Tres Árboles. 17 de marzo de 1899. Cáneppa recordaba “que en esa [batalla] no me encontré, pero he tenido el honor de hacer la guardia el día de la misa á los bravos colorados caídos de esa lucha; la que vengamos el 14 de mayo en ‘Cerros blancos’ no obstante salir herido de una bala de [un] blanco. La grandeza de esta patria depende del partido Colorado, hombro contra hombro”.

en el futuro. En algunos casos estos proyectos fueron llevados a la práctica, por ejemplo en la experiencia de un batallón de huérfanos formado en el asilo Dámaso Antonio Larrañaga.⁶¹ Es probable que estas imágenes fueran utilizadas para promocionar la formación ciudadana proporcionada por las instituciones educativas, como era el caso el asilo. Así, se mostraba a los niños en pose de estar marchando prontos para el combate –aunque varios de ellos tomaban el arma con dificultad, evidenciando falta de preparación real- o formando la guardia en actos públicos, probablemente en fechas conmemorativas de la nacionalidad.⁶²

Esta finalidad propagandística de las imágenes puede deducirse de las lecturas que algunos medios de prensa hicieron de ellas, celebrando la participación de los niños en el entrenamiento militar. En octubre de 1899 *La Alborada* publicó dos fotografías de cuatro niños en formación castrense titulada “Los futuros soldados”: “El arma al brazo, correctamente formados, se educan ya esos pequeños orientales para las luchas armadas. Ojalá todos hicieran lo mismo en batallones cívicos formados por sorteo, y desaparecieran para

*siempre el servicio forzado y el desprestigio moral de nuestro ejército!... He ahí a los chiquillos dándonos el ejemplo”.*⁶³

Las tareas de entrenamiento del ejército uruguayo, al igual que algunos detalles de su infraestructura –sus armamentos e instalaciones edilicias- también fueron documentadas por los fotógrafos. La visibilización de estos planos contribuía a realzar la fuerza de las instituciones militares y el Estado. En setiembre de 1899 *La Alborada* publicó tres fotografías del Regimiento de Artillería de Campaña, que mostraban “los novísimos cañones Blange-Piffard, de 75 milímetros de calibre y de un montaje espléndido, y las más importantes maniobras de esta arma; en batalla, en columna pieza por pieza y en batería. Al mismo tiempo, estas vistas nos hacen conocer en su casi totalidad el cómodo edificio que ocupa el batallón de Artillería de Campaña, pues han sido tomadas en él mismo, que ofrece facilidades para los ejercicios militares”. Estas fotos debían “dar idea del estado de disciplina y perfección a que ha llegado nuestro ejército” y provocar el interés natural que “debe despertar una institución



33. Batallón de asilo de huérfanos, década de 1910 (aprox.).



34. Integrantes del Batallón Florida, 30 de julio de 1911. Las fotografías de las actividades de entrenamiento militar contribuyeron a crear la imagen de un ejército moderno, pilar de la formación ciudadana.

destinada a mantener las libertades y la independencia".⁶⁴

Otro tipo de fotografías que registra ámbitos castrenses es el que muestra las actividades recreativas de la oficialidad dentro de los batallones, jugando al fútbol, realizando prácticas de gimnasia y patín, o posando en grupos luego de lograr alguna gesta deportiva.

Un registro muy importante en este sentido es un conjunto de cuarenta y ocho fotografías firmadas por Lorenzo Spátola, que documentan expediciones de entrenamiento realizadas por batallones militares a través de algunos departamentos del interior del país.⁶⁵ Varias de ellas están identificadas como pertenecientes a diferentes cuerpos del Batallón de Cazadores N° 4, y fueron realizadas entre los años 1888 y 1889.

Las fotografías muestran a los oficiales y a la tropa realizando diversas actividades de entrenamiento, como marcha a campo traviesa,

ensayo de tiro al blanco y cruce de arroyos, pero también asistiendo a banquetes –en este caso solo la oficialidad- e interactuando de otras formas con la población de los lugares por donde pasó la expedición, por ejemplo, retratándose en saladeros junto a los trabajadores y en escuelas junto a los alumnos. También se muestran esos lugares –pueblos de Artigas, Salto, Paysandú y Tacuarembó-, a través de planos abiertos realizados desde alguna elevación de terreno. A su vez, las fotografías también permiten apreciar el armado de sus campamentos, así como la vestimenta de la tropa y la oficialidad, sus carros de transporte, armamento y actividades cotidianas como la alimentación y el lavado de ropa. Por otra parte, puede verse a través de ellas, tanto en los integrantes de las tropas como en los civiles habitantes de los pueblos visitados, la importante presencia de ascendencia indígena y africana.⁶⁶ Estas fotografías se publicaron en



35. Integrantes del Batallón N° 4 de Cazadores en la escuela del regimiento 1° de Caballería, Arapey, año 1888-1889.



36. Integrantes de las compañías N° 2 y 4 del Batallón N° 4 de Cazadores en el saladero Harriague, Salto, 27 de junio de 1888.

álbumes que probablemente integraran los archivos militares como registro de las actividades realizadas.

Algunas de ellas fueron reproducidas posteriormente, e incluso sus imágenes utilizadas para representar otros sucesos, como las movilizaciones de las tropas de Aparicio Saravia en 1897.⁶⁷



37.



38. Expedición de entrenamiento de integrantes del Batallón N° 4 de Cazadores, cruzando el arroyo de Las Cañas, Salto, Años 1888-1889 (aprox.).

Bibliografía

- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2004.
- BECQUER CASAVALLE, Amado, CUARTEROLO, Miguel Ángel, *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense. 1840-1940*, Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo, 1983.
- CUARTEROLO, Miguel Angel. *Soldados de la memoria, imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2000.
- DEL PINO MENCK, Alberto. "Galería de escenas de la Guerra del Paraguay", en DEL PINO MENCK, Alberto, FERNÁNDEZ LABEQUE, Alicia, GARGIULO, Graciela, VILA, Oscar Jorge, *La guerra del Paraguay en fotografías*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2008.
- DEL PINO MENCK, Alberto. "Javier López, fotógrafo de Bate y Cía. en la Guerra del Paraguay", *Boletín Histórico del Ejército*, Nos 294-297, Montevideo, 1997.
- DORATIOTO, Francisco, *Maldita Guerra. Nueva historia del Guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Emecé editores, 2004.
- FERDINÁN, Valentín, *Relaciones entre fotografía y pintura en el Montevideo del siglo XIX*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1989.
- FERNÁNDEZ SALDAÑA. José María, "La guerra del Paraguay en fotografías de la época", suplemento dominical de *El Día*, Montevideo, 25 de agosto de 1935
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.
- FONSECA DE CASTRO, Adler Homero. "A fotografia de Juan Gutierrez na Revolta da Armada: um Código a ser decifrado". *Rede de Memória Virtual Brasileira*. 2006. Disponible en: <http://bndigital.bn.br/redememoria/gutierrezarmada.html>. Acceso: 21- 3-2011.
- ISLAS, Ariadna. *La liga patriótica de enseñanza. Una historia sobre ciudadanía, orden social y educación en el Uruguay*, Montevideo, Banda Oriental, 2009.
- KARP VAZQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*, Metalivros, Sao Paulo, 2003.
- PÉREZ GALLARDO, Helena Pérez Gallardo. "El reportaje gráfico", en Marie-Loup Sougez (coord.). *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006.
- REAL DE AZA, Carlos. "Ejército y Política en el Uruguay", *El Militarismo*, Cuadernos de Marcha N° 23, Montevideo, 1959.
- ROSA RODRIGUES, Rogério Rosa. "A morte no frotn: representações da guerra na fotografia", en *Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC*, Vitória – 2008.
- ROTH, Mitchel. *Historical dictionary of war journalism*, London, Greenwood Press, 1997.
- ROUILLÉ, André, "La exploración fotográfica del mundo en el siglo XIX", en LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLÉ, André (directores). *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca S. A., 1988.
- SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai. Memoria e imagens*, Rio do Janeiro, Edicoes Biblioteca Nacional, 2003.
- SCHULKIN, Fernando. *Sitiados. La epopeya de Paysandú. 1864-1865*, Young, Colección Los Muros de la Patria, 2000.
- VARESE, Juan Antonio. *Historia de la fotografía en el Uruguay. Fotógrafos de Montevideo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

Notas

- 1 Esto no quiere decir que hayan sido los únicos. Los registros de guerra pioneros provienen de daguerrotipos realizados durante el enfrentamiento entre los gobiernos de EEUU y México, en 1846-1848. Helena Pérez Gallardo, "El reportaje gráfico", en Marie-Loup Souguez (coord.). *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 374. De igual forma, previo al descubrimiento de la fotografía, la guerra fue representada por otros medios iconográficos. Un antecedente del reportaje fotográfico bélico puede encontrarse en la serie de grabados al aguafuerte *Los desastres de la guerra*, del español Francisco de Goya, realizados entre 1810 y 1815. *Ibidem* p. 370.
- 2 Adler Homero Fonseca de Castro. "A fotografia de Juan Gutierrez na Revolta da Armada: um Código a ser decifrado". *Rede de Memória Virtual Brasileira*. 2006. Disponible en: <http://bndigital.bn.br/redememoria/gutierrezarmada.html>. Acceso: 21-3-2011; André Toral, *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*, São Paulo: Humanitas, 2001, p. 85.
- 3 En setiembre de 1844 *El Nacional* anunció la venta de una litografía titulada "Apresamiento del bergantín Josefina y goleta Juanita, por parte de la ESCUADRILLA NACIONAL al mando del coronel Garibaldi". "Litografía", *El Nacional*, Montevideo, 9 de setiembre de 1844. Al día siguiente avisó de la comercialización de una nueva lámina, que formaba parte de la misma colección, y mostraba el combate "Sostenido entre dos BALLENERAS de la Escuadrilla Oriental y la escuadra rocina del salteador Rosas. -Por la Litografía del Estado.". "Combate Naval. A la vista del puerto de Montevideo", *El Nacional*, Montevideo, 10 de setiembre de 1844. Y en febrero del año siguiente el mismo medio señaló la próxima aparición de una lámina que representaría "la última salida de nuestra escuadrilla, en la que puso en retirada á la escuadra argentina". "El telégrafo de la línea", *El Nacional*, Montevideo, 1 de febrero de 1845.
- 4 "Retrato", *El Mercantil Español*, Montevideo, 24

de diciembre de 1864.

5 "Vistas de las ruinas", *El Plata*, Montevideo, 21 de enero de 1865. No solo Bate y Ca. fotografió la toma de Paysandú. También el fotógrafo francés Emilio Lahore estuvo a comienzos de enero en esa ciudad con el mismo fin. Posteriormente, vendería sus fotografías en Argentina. Fernando Schulkin, *Sitiados. La epopeya de Paysandú. 1864-1865*, Young, Colección Los Muros de la Patria, 2000, p. 91. Se conservan copias de fotografías de las "ruinas de Paysandú" en la Biblioteca Nacional y el Museo Histórico Nacional de Montevideo.

6 MHN/CI, caja 71, fotos 20 y 44; MHN/CI, caja 69, foto 13 -vale aclarar que en el Museo Histórico Nacional, bajo esta numeración, se encuentran dos fotografías y que solo de una de ellas, la que está montada sobre la hoja de un álbum, poseemos la certeza de que fue producida por Bate y Ca.- y MHN/CI, caja 146, foto 11. El soporte secundario de las dos primeras fotografías tiene la firma del estudio fotográfico de Maurel, lo cual hace suponer que se trata de reproducciones realizadas por este estudio posteriormente a marzo de 1867, cuando adquirió el lote de negativos de la guerra del Paraguay y la caída de Paysandú realizados por Bate y Ca. La última de estas fotografías es una reproducción posterior de la original de Bate y Ca. Se conserva una quinta imagen con la misma temática -se trata de la fotografía que repite numeración con la MHN/CI, caja 69, foto 13-, aunque no existe la certeza de que haya sido producida por Bate y Ca., y también un encuadre de ella -MHN/CI, caja 169, foto 16-. Es interesante señalar que todas estas fotografías fueron publicadas en un libro del periodista Rómulo Rossi, editado en la década de 1920, en el que reconstruye el sitio de Paysandú a través del testimonio de algunos de sus protagonistas. Rómulo F. Rossi, *Episodios históricos. Bombardeo y toma de Paysandú. Cruzada libertadora*, Montevideo, Imp. Peña Hermanos, 1923. Más allá de estas fotografías, en el libro no hay ninguna otra referente al sitio de Paysandú.

7 Al pié de la composición, que puede verse en Fernando Schulkin, op. cit., p. 89, se aclaraba

que habían sido impresas a partir de fotografías de Bate y Ca.

8 "*Las vistas de Paysandú que se venden en varias casas en tarjeta sin nombre, son copiadas de nuestros originales escogidos, y el público juzgará si pueden compararse con las que se venden con nuestro nombre, que son las originales verdaderas, sacadas en Paysandú el 9 del corriente. Las vistas de estereoscopio que se encuentran en las mismas casas, sin nombre, no son estereoscópicas, pues siendo copias no tienen ni puede tener el relieve necesario, como cualquiera verá poniéndolas en el estereoscopio. Todas las que se venden con el nombre de nuestra casa, tanto vistas, como retratos de notabilidades, son originales, y no copias*". "No compren copias", *La Reforma Pacífica*, Montevideo, 25 de enero de 1865.

9 León de Palleja, *Diario de la campaña de las fuerzas aliadas contra el Paraguay*, Tomo I, Montevideo, Centro Militar, 1984, pp. 294-295.

10 "Aviso a los fotógrafos", *El Pueblo*, Montevideo, 20 de diciembre de 1864.

11 En octubre de 1864 el territorio del Uruguay fue invadido por el ejército brasileño. Como represalia, y en apoyo al gobierno uruguayo que era su aliado regional, los paraguayos tomaron Mato Grosso. Así dio inicio la guerra de Paraguay con Brasil. Mientras tanto en Uruguay, las fuerzas de Venancio Flores apoyadas por el ejército brasileño se hicieron del gobierno. La alianza uruguayo-brasileña se completó con el apoyo argentino y en marzo de 1865 los gobiernos de esos tres países entraron en guerra contra Paraguay.

12 El 17 de octubre de 1865 Bate y Ca. anunció la venta de retratos "*en tarjeta de este Jefe Paraguayo [que] se venden únicamente en las librerías de Lastaria y Maricot, en la tienda de Bousquet y en la galería de Bate y Ca. 369-Calle 25 de mayo-369*". "Estigarribia", *El Siglo*, Montevideo, 17 de octubre de 1865, p. 3. También "Retratos en tarjeta del comandante Barros se vende en la galería de Bate y Ca.", *El Siglo*, Montevideo, 5 de abril de 1866; "Retratos en tarjeta del comandante Barros y del encorazado Tamandaré. Se vende en la galería de Bate y Ca.", *El Siglo*, Mon-

tevideo, 8 de abril de 1866, p. 3; y "Exposición. La salida de la escuadra", *El Siglo*, Montevideo, 3 de abril de 1866.

13 El texto completo de la solicitud, firmado por "Bate y Cía. Javier López", en "Sección oficial", *El Siglo*, Montevideo 23 de mayo de 1866.

14 La expresión era común para referirse al frente de batalla. Fue utilizada también en el contexto de reportajes bélicos posteriores, por ejemplo el levantamiento armado de Aparicio Saravia en 1904 ("La revolución uruguaya", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 5 de marzo de 1904).

15 "Sección oficial", *El Siglo*, Montevideo, 23 de mayo de 1866.

16 Alberto Del Pino Menck, "Javier López, fotógrafo de Bate y Cía. en la Guerra del Paraguay", *Boletín Histórico del Ejército*, Nos 294-297, Montevideo, 1997, p. 37. "Han llegado las vistas de la Guerra contra el Paraguay. 2ª colección", *El Siglo*, Montevideo, 4 de noviembre de 1866.

17 La primera colección fue puesta en venta a partir del 1º de agosto de 1866, y la segunda el 4 de noviembre de ese mismo año. El 7 de agosto *El Siglo* anunció una "*nueva edición*" de las fotografías del "*teatro de guerra*". "El teatro de la guerra", *El Siglo*, 7 de agosto de 1866. Si bien del contenido del anuncio no se deduce que se tratara de fotografías nuevas sino de un nuevo tiraje de las ya editadas, los investigadores Alberto del Pino Menck y Juan Antonio Varese coinciden en señalar que se trató de una nueva serie de la primera colección. De esta forma, la primera colección podría estar compuesta de dos series.

18 "Interior. Guerra del Paraguay", *El Siglo*, Montevideo, 13 de setiembre de 1866.

19 "La empresa sigue adelante", *El Siglo*, Montevideo, 4 de noviembre de 1866.

20 "Interior. Guerra del Paraguay", *El Siglo*, Montevideo, 13 de setiembre de 1866.

21 Ibidem.

22 "*No ha habido modo de vencer la porfía del General de permanecer ahí acampado en el foco de los tiros de la artillería enemiga*". León de Palleja, *Diario de la campaña de las fuerzas aliadas contra el Paraguay*, Tomo II, Montevideo, Centro Militar, 1984, p. 319, 19 de junio de 1866.

23 “Vistas del teatro de la guerra”, *El Siglo*, Montevideo, 1° de agosto de 1866.

24 “El coronel Palleja”, *El Siglo*, Montevideo, 1° de agosto de 1866. “Rodeado de sus soldados que le lloran, tendido en la camilla, véase allí el cuerpo lívido, envuelto en la bandera oriental. Es la bandera que le hizo exclamar después de Yataí, cuando se le destinaron al [Batallón] Florida 50 prisioneros: ‘Pobre de mi bandera confiada a semejantes gentes! Mi hermosa bandera cubriendo con sus ondas a estos paraguayos sucios que apestan como cerdos! [...] El autor de la nueva táctica militar, el biógrafo de la guerra que trajo la caída de Rosas [...], está allí en el último grado de su vida física. De su vida intelectual quedan por fortuna bastantes recuerdos dignos de servir de guías a los presentes y venideros” “Interior. Guerra del Paraguay”, *El Siglo*, Montevideo, 13 de setiembre de 1866. Decreto firmado por “Vidal” y “Batlle”, 3 de agosto de 1866, Archivo General de la Nación, Fondo Ministerio de Guerra y Marina. Secretaría del Ministerio. Libro Decretos. 3 de marzo de 1865 a 5 de diciembre de 1874, Tomo 7, Libro 3700.

25 “Hoy sale a la luz”, *El Siglo*, Montevideo, 14 de agosto de 1866.

26 Según un testimonio recogido por Juan Beverina, estos “montones” eran realizados para facilitar su quema, y así reducir los riesgos de la propagación de enfermedades: “Otras piras las formábamos con leña y cuerpos humanos, colocados en capas superpuestas, conteniendo cada una de 200 a 300 cadáveres, a los que luego rociábamos con kerosene o alquitrán y les dábamos fuego durante la noche. La incineración, por lo común, no se verificaba por completo, quedando muchos cuerpos a medio carbonizar, secándose por la acción del fuego y quedando reducidos al estado de verdaderas momias egipcias. ¡Los soldados paraguayos no se rendían ni al fuego!”. Juan, Beverina, *La guerra del Paraguay*, Tomo 6°, Buenos Aires, Establecimiento Gráfico Ferrari Hnos., 1921, p. 17, citado en Alberto del Pino Menck, “Galería de escenas de la Guerra del Paraguay”, Alberto del Pino Menck, Alicia Fernández Labeque, Graciela Gargiulo, Oscar Jorge Vila, *La guerra del Paraguay en fotografías*, Montevideo,

Biblioteca Nacional, 2008, p. 160. Muy probablemente las dos imágenes de *Bate y Ca.* hayan sido tomadas posteriormente a estas quemas.

27 “El teatro de la guerra”, *El Siglo*, Montevideo, 7 de agosto de 1866. “50.000 de las vistas de *Bate y Ca.* se calcula que van a venderse, y todavía necesitan MAS Para mandar a Río de Janeiro en los vapores BRASILEROS!”. “50 mil más brasileros”, *El Siglo*, Montevideo, 5 de agosto de 1866. “Las primeras [fotografías] que se recibieron fueron vendidas á centenares en estas Repúblicas, en el Brasil, ó enviadas a Europa. Las que hoy se encuentran ofrecen quizá mayor interés y han de merecer idéntica acogida sin más recomendación que la de su propio mérito”. “Han llegado las vistas de la Guerra contra el Paraguay. 2ª colección”, *El Siglo*, Montevideo, 4 de noviembre de 1866. “Con el objeto de poner estas vistas al alcance de todos, hemos hecho una colección especial de DIEZ, de las más interesantes, al muy módico precio de 9 pesos la colección”. “La guerra en el Paraguay. Vistas fotográficas de *Bate y Ca.*”, *El Siglo*, Montevideo, 8 de noviembre de 1866. “¡Diez pesos!”, *El Siglo*, 19 de agosto de 1866.

28 “Gacetilla. La Guerra del Paraguay”, *El Siglo*, 20 de noviembre de 1866.

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*.

31 Alberto Del Pino Menck, op. cit., p. 41. “Fotografía Maurel. (Calle 18 de julio N° 220)”, *El Siglo*, Montevideo, 3 de marzo de 1867. También hubo, hacia fines del siglo XIX, reproducciones de estas imágenes realizadas por el estudio *Fillat* (MHN/CI, caja 69, foto 15), lo cual da cuenta de su extendida circulación en el tiempo.

32 Por ejemplo retratos del caudillo blanco Timoteo Aparicio, comercializados por *Bate y Ca.* durante la “Revolución de las Lanzas”, que se desarrolló entre 1870 y 1872. BN, carpeta 5597_5629, foto 5629.

33 Ver capítulo 4.

34 Helena Pérez Gallardo, op. cit., pp. 376, 406.

35 Juan Antonio Varese, *Historia de la fotografía en el Uruguay. Fotógrafos de Montevideo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007, p. 266.

36 MHN/CI, caja 72, foto 14.

37 “De la ciudad de San José nos llega la adjunta vista de la escolta que tuvo durante la última revolución la división San José, al mando del comandante Bastarrica”. “Ecos de la revolución”, *La Alborada*, Montevideo, 21 de junio de 1903. Varias fotografías de John Fitz Patrick se publicaron en *La Alborada* durante el año 1901, también a modo de “efemérides” de la revolución “Efemérides uruguayas”, *La Alborada*, Montevideo, 17 de marzo de 1901.

38 “La revolución uruguaya”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 13 de febrero de 1904; “La revolución uruguaya”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 27 de febrero de 1904.

39 “El aspecto alegre que ofrece la ciudad es desconocido, la tranquila soledad de sus calles desalienta y el abandono de sus animadas playas, pone de manifiesto la tristeza que embarga al pueblo oriental y el abatimiento que aflige á los habitantes de la capital, donde se revela por todas partes el dolor que provoca la sangrienta lucha que se desarrolla en la campaña”. “La revolución uruguaya”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 13 de febrero de 1904.

40 “La revolución oriental”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 16 de enero de 1904; *Ibidem*, 30 de enero de 1904; *Ibidem*, 27 de febrero de 1904; *Ibidem*, 5 de marzo de 1904.

41 *Ibidem*, 16 de enero de 1904.

42 *Ibidem*, 19 de marzo de 1904.

43 *Ibidem*, 13 de febrero de 1904.

44 Samuel Blixen, Ángel Adami, *Sangre de hermanos. Crónica de los sucesos militares y políticos desarrollados durante la revolución de 1904*, Montevideo, Editor Barreiro y Ramos, [1905].

45 *Ibidem*, p. 5.

46 En 1905 el diario *La Tribuna Popular* convocó un concurso de ensayos bajo la temática del “problema nacional”. De allí surgieron una serie de folletos que reflexionaron en esa línea. Ver José Espalter, *Sobre el problema nacional*, Montevideo, Imp. La Tribuna Popular, 1905.

47 “El telégrafo de la línea”, *El Nacional*, Montevideo, 24 de febrero de 1845.

48 “Retratos”, *El Comercio del Plata*, 24 de enero de 1852. Ver capítulo 2.

49 Ver capítulo 2.

50 "Mosaico de retratos de los mártires de Quinteros. Fotografía artística de Jouant Hermanos", *El Siglo*, Montevideo, 9 de agosto de 1865. Como los "mártires de Quinteros" se conoció a un grupo de militares fusilados en 1858 por el gobierno del presidente Gabriel Pereira tras un levantamiento fallido, reivindicados como héroes por los colorados, de la misma forma que Leandro Gómez y otros fusilados de Paysandú lo fueron por los blancos.

51 BN, carpeta 376_400, foto 393.

52 José María Fernández Saldaña, *Diccionario uruguayo de biografías. 1810-1945*, Montevideo, Editorial Amerindia, 1945, p. 695.

53 MHN/CI, caja 90, foto 7; "Notas de la semana", *La Alborada*, Montevideo, 12 de agosto de 1900; *Mercedes Ilustrada*. Montevideo, 20 de junio de 1898.

54 "Coronel Enrique Yarza. Jefe Interino del Estado mayor del 'Ejército Nacional'", *La Alborada*, Montevideo, 3 de julio de 1898.

55 "Retratos viejos. Coronel Dionisio Coronel. Comandante en jefe de la división Cerro-Largo en 1864", *La Alborada*, Montevideo, 23 de diciembre de 1900; "Defensores de Paysandú", *La Alborada*, Montevideo, 1º de enero de 1901.

56 BN, carpeta 901_925, foto 910; BN, carpeta 901_925, foto 913.

57 MHN/CI, caja 101, foto 24a.

58 Véase la fotografía MHN/CI, caja 90, foto 32, cuya inscripción al dorso especificaba los nombres de un grupo de cinco capitanes y subtenientes que aparecían en la foto, y se titulaba "Recuerdo revolucionario".

59 En la colección Fernández Saldaña, la visión de las fotografías "históricas" como elementos para la construcción de la memoria nacional puede apreciarse, por ejemplo, en un retrato formato *tarjeta de visita* de Fortunato Castro, capitán integrante del Batallón Voluntarios de la Libertad del Ejército oriental durante la Guerra del Paraguay, que habría fallecido "gloriosamente" en la batalla de Tuyutí el 24 de marzo de 1866 (BN, carpeta 2201_2225, foto 2218).

60 Carlos Real de Azúa, "Ejército y Política en el Uruguay", *El Militarismo*, Cuadernos de Marcha

Nº 23, Montevideo, 1959; Lilia Ana Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

61 Algunos de estos proyectos se detallan en Ariadna Islas, *La liga patriótica de enseñanza. Una historia sobre ciudadanía, orden social y educación en el Uruguay*, Montevideo, Banda Oriental, 2009, p. 191.

62 MHN/CI, caja 134, foto 8; MHN/CI, caja 61, fotos 22 y 23.

63 "Los futuros soldados", *La Alborada*, Montevideo, 22 de octubre de 1899.

64 "Maniobras del regimiento de artillería de campaña", *La Alborada*, Montevideo, 17 de setiembre de 1899. Este uso de la fotografía puede verificarse en otros países. En 1857 el emperador francés Napoleón III comisionó a Gustave Le Gray que documentase la inauguración de un campamento de entrenamiento para el ejército, en Châlons. La intención de este encargo era mostrar la fuerza militar francesa. El emperador, además, pidió que se confeccionaran álbumes con las fotografías, y que estos fueran regalados a todos los generales del ejército. Helena Pérez Gallardo, op. cit., p. 391.

65 BN, carpetas 751_775 y 776_800. No contamos con muchos datos acerca de este fotógrafo. Sabemos que poseía el estudio "Fotografía artística italiana" en la calle Magallanes número 134 a comienzos del siglo XX, según figura en la Guía Nacional de la República Oriental del Uruguay del año 1903. En 1904 se desempeñaba como fotógrafo de la Policía. Otros elementos nos permiten suponer que tuvo una larga vinculación con el Ministerio de Guerra y Marina. En enero de 1895 obsequió a la banda de música del Batallón de Cazadores Nº 4 "una fotografía que representa toda la banda", en homenaje al primer premio que esta había obtenido el año anterior en un torneo musical. También hemos ubicado fotografías suyas realizadas para la Inspección General de Telegrafía sin hilos –institución dependiente del Ministerio de Guerra y Marina– en febrero de 1913. Una de ellas muestra a un grupo de personas trabajando en las oficinas de "recepción y

despacho de radio telegramas", y la otra los aparatos de transmisión telegráfica montados sobre un carro militar, fotografía titulada: "Estación militar rodante". Estas fotografías, que daban cuenta de los avances tecnológicos producidos en el terreno de la comunicación militar, pueden inscribirse en la línea de imágenes que mostraban la modernización de las Fuerzas Armadas. Juan Antonio Varese, op. cit., p. 418. "El atentado - Las diligencias de ayer - La fotografía policial", *El Día*, 14 de agosto de 1904. "Recuerdo de un torneo", *La Tribuna Popular*, 11 de enero de 1895. MHN/CI, caja 116, foto 11. MHN/CI, caja 116, foto 4.

66 Detalles acerca de las actividades realizadas por las compañías 1, 2, 3 y 4 del Batallón de Cazadores Nº 4, entre mayo y junio de 1888 –varias de las cuales están registradas en las fotografías de Spátola–, y de sus participantes, pueden encontrarse en la revista *El Artillero*. "Del Batallón de Cazadores Nº 4. 1ª compañía. Destacamento Departamento de Paysandú", *El Artillero*, Montevideo, julio 31 de 1888; "Del Batallón de Cazadores Nº 4. 2 Compañía – Destacamento Departamento de Salto", *El Artillero*, Montevideo, agosto 15 de 1888; "Del Batallón de Cazadores Nº 4. 3 Compañía – Destacamento Departamento de Paysandú", *El Artillero*, Montevideo, agosto 31 de 1888; "Del Batallón de Cazadores Nº 4. 4 Compañía – Destacamento Departamento de Salto", *El Artillero*, Montevideo, setiembre 15 de 1888.

67 BN, carpeta 901_925, foto 905. En la colección del fotógrafo John Fitz Patrick se conservan seis reproducciones de estas fotografías, en negativos de gelatina y plata sobre vidrio (ANI/SODRE, colección John Fitz Patrick, caja 95-123, fotos 118-123). Esto no quiere decir que tengamos la certeza de que las reproducciones de Fitz Patrick fueron hechas a partir de las copias de Spátola que se conservan. Sí puede asegurarse, no obstante, que las reproducciones fueron realizadas a partir de los mismos álbumes en que se editaron las imágenes de Spátola. Es interesante señalar, además, que una de esas reproducciones coincide con la imagen de la tarjeta postal señalada [Imagen 37].



1. *Atardecer en el puerto de Montevideo*, s.f. Autor: Alfredo Pernin. Uno de los tópicos preferidos por los pictorialistas uruguayos fueron las fotografías *marinas*, los paisajes y los atardeceres.

4. Aficionados a la fotografía.

La extensión del *amateurismo* y los primeros años de la fotografía artística. 1860-1917.

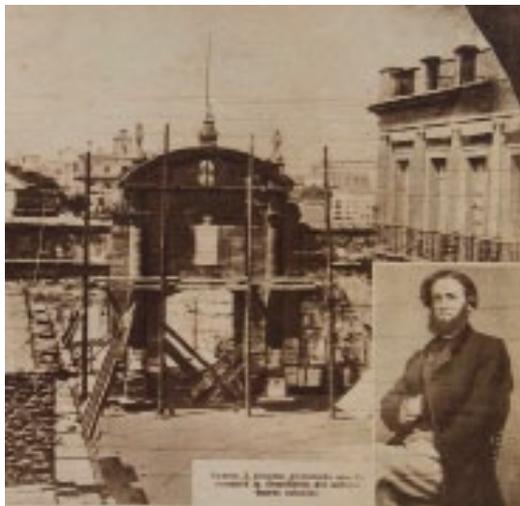
Mauricio Bruno

Desde sus inicios la fotografía fue practicada por aficionados. Ya en la década de 1840 ofreció un pasatiempo a muchas personas que gozaban de cuantiosas rentas familiares. Fueron los casos del francés Joseph-Nicéphore Niépce o del británico William Henry Fox Talbot, cuyas investigaciones fueron fundamentales para la aparición de los primeros procedimientos fotográficos. Francia y Gran Bretaña fueron los países en que hubo el mayor número de “amateurs”¹ durante las décadas 1840 y 1850, y donde se desarrollaron las primeras sociedades de aficionados. Entre este vasto universo de personas algunas utilizaron la fotografía como herramienta auxiliar para investigaciones científicas, otras se especializaron en la reproducción de obras de arte y también hubo quienes retrataron su cotidianeidad y su mundo íntimo.

En Uruguay, los primeros aficionados fueron algunos de los miembros de la intelectualidad rioplatense que asistieron en 1840 a las primeras exhibiciones de la realización de daguerrotipos.

Las sociedades de fotógrafos que se instalaron en varios países de Europa y en los Estados Unidos entraron en crisis hacia la década de 1880. El lugar cada vez mayor que en ellas habían comenzado a ocupar los profesionales provocó que algunos aficionados las abandonaran, para crear sus propias instituciones. Ellos fueron los precursores de la corriente pictorialista, que a través del tratamiento “artístico” de la fotografía –lo cual significaba acercarla estética y temáticamente a la pintura- pretendían distanciarse tanto de los fotógrafos comerciales como de los nuevos aficionados surgidos al calor del proceso de masificación de las cámaras sencillas de utilizar. Las

Demolición de los muros de la ciudadela de Montevideo. Entre 1876 y 1877 el fotógrafo aficionado Ramón Escarza realizó una serie de fotografías estereoscópicas sobre la demolición de la ciudadela de Montevideo.



2a.



2b.

sociedades artísticas desarrollaron importantes vínculos entre sí a través de los contactos personales, las exposiciones y los boletines oficiales de las instituciones.

Como en otros ámbitos de la cultura, las élites uruguayas miraron hacia Europa e importaron el modelo asociacionista y los criterios estéticos de la nueva fotografía artística. En 1884 comenzó a funcionar la *Sociedad Fotográfica de Aficionados* en Montevideo y, en 1901, el *Foto Club de Montevideo*, que constituyen los primeros intentos de impulsar colectivamente la fotografía artística en nuestro país.

De igual forma, hacia las últimas décadas del siglo XIX la evolución tecnológica, que permitió la aparición de cámaras y procesos fotográficos más baratos y sencillos, impulsó el desarrollo de un campo estable de aficionados.

Los primeros aficionados

Hasta fines del siglo XIX la fotografía en Uruguay fue practicada principalmente por profesionales. Sin embargo durante gran parte de este período se registra la actividad de otros fotógrafos, carentes de pretensiones comerciales.

La introducción del daguerrotipo en Montevideo en el año 1840 provocó entusiasmo entre algunos intelectuales rioplatenses. El médico Teodoro Vilardebó y el político y escritor bonaerense Florencio Varela, quien estaba exiliado en Montevideo, fueron algunas de las personas que se maravillaron durante las exhibiciones públicas en que se difundió el experimento, adquiriendo posteriormente sus propias cámaras.²

Durante los años siguientes los testimonios de la actividad de fotógrafos aficionados



2c.



2d.

proviene casi exclusivamente de los avisos comerciales aparecidos en los medios de prensa, que con ese adjetivo los distinguían de los profesionales, a los que solían definir como artistas. En 1856 el director del *Museo Heliográfico*, Ch. Domergue puso en venta “*varios aparatos de Daguerrotipo de todos tamaños, enteramente completos, perfeccionados y de primera clase*”, para “*profesores y aficionados a este arte*”.³ Cuatro años después el pintor italiano Giovanni Fossati comenzó a vender en su establecimiento comercial máquinas y materiales fotográficos al por mayor y menor, ofreciendo también, tanto para “*artistas*” como “*aficionados*”, la importación “*de todos los objetos pertenecientes al arte que quieran hacer venir de París, Londres o Viena*”.⁴

En las décadas de 1860 y 1870 los estudios fotográficos ofrecieron a los aficionados “*lecciones de fotografía*”, cámaras, y también

la posibilidad de utilizar sus instalaciones para trabajar con nuevos procesos fotográficos.⁵ Esto indica la existencia de fotógrafos “*amateurs*” en Montevideo, personas que aprendían las nuevas técnicas, experimentaban con los nuevos procesos y consumían parte de los productos que los estudios comerciales importaban. Entre ellos podemos mencionar a Ramón Escarza, quien a fines de 1876 y comienzos de 1877 realizó una serie de catorce imágenes estereoscópicas de la demolición de la ciudadela de Montevideo.⁶

Sin embargo, la complejidad de realización y el costo de los procesos fotográficos circunscribían todavía la fotografía a los profesionales y a las personas adineradas con inquietudes científicas y mucho tiempo libre. Recién en la década de 1880 comenzaron a gestarse las condiciones para la extensión de la práctica fotográfica a sectores sociales más amplios.



3. Durante las décadas de 1880 y 1890 creció notablemente la oferta de cámaras y otros productos fotográficos especiales para aficionados.

"Cada cual su propio fotógrafo"

La nueva tecnología fotográfica y la construcción de un campo amateur

En junio de 1903 el presidente del *Foto Club de Montevideo*, Augusto Turenne, inauguró la exposición anual de la institución señalando el progreso que se había verificado en el campo fotográfico durante los últimos veinte años: *"de 1880 en adelante, la historia de la fotografía se precipita. Todas las ciencias la hacen su preciosa colaboradora, las artes, o mejor los artistas, al principio a regañadientes, luego de buen grado reconocen que modifica su visión incorrecta del movimiento. [...] Del voluminoso aparato del profesional, llegamos al minúsculo aparato 4 x 5 cms. Lo que era patrimonio de pocos profesionales de maniobras casi nigrománticas, se vuelve la distracción de todo el mundo. 'Pressez le bouton, nous chargeons du reste', dicen los prospectos de Kodak. Felizmente todavía no vemos en la canastilla del bebé, la inevitable caja negra, pero ça viendra".*⁷

Hacia la década de 1880 la revolución técnica derivó en una ampliación del número de

personas capaces de realizar fotografías, incorporando amplios sectores de las clases medias y la nueva burguesía surgida en el último cuarto del siglo XIX. La industria fotográfica se ocupó de bajar los precios y de renovar sus productos. Las cámaras que utilizaban negativos de vidrio de colodión húmedo eran muy caras y aparatosas. Además tenían el grave inconveniente de que el negativo debía prepararse inmediatamente antes de realizar la toma y revelarse inmediatamente después. La llegada de las placas de gelatino-bromuro, que no requerían revelado inmediato y que se popularizaron a comienzos de la década de 1880, modificó esta situación. Además, los fabricantes ofrecieron a los aficionados cámaras con diseños más atractivos y sencillos. Su comercialización, así como la de objetivos, placas y otros accesorios dio lugar a la creación de una industria especializada en fotografía.⁸

Las placas de gelatino-bromuro y las nuevas cámaras comenzaron a venderse en Uruguay en la década de 1880. En ocasión de las fiestas de Navidad del año 1884 el diario *El Siglo*

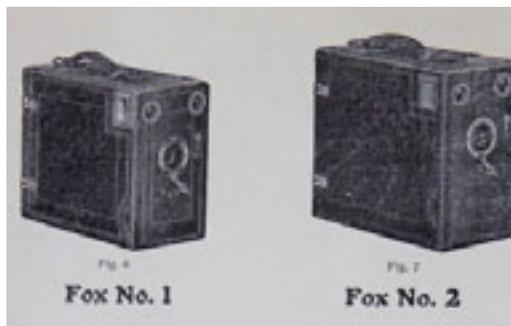


4.

sostenía que el *“mejor regalo que se puede hacer a una persona de buen gusto es una MÁQUINA FOTOGRÁFICA o UN FOTO-REVOLVER para sacar vistas instantáneas que por muy poco precio se venden en la Papelería Galli y Ca.”*⁹ Este modelo de cámara, como su nombre lo indica, tenía la forma de un revólver y al igual que otras de formas extravagantes que se comercializaron en la época –por ejemplo con forma de fusiles, cajas, sombreros y libros- indica el carácter lúdico que la fotografía adquirió entre los nuevos aficionados.

Los avisos de cámaras y otros productos accesorios comenzaron a enfatizar en la posibilidad de realizar imágenes sin necesidad de poseer complejos conocimientos químicos. En 1892 *La Tribuna Popular* señalaba que *“cada cual [puede ser] su propio fotógrafo”*.¹⁰

Hacia la primera década del siglo XX la oferta de cámaras y otros productos fotográficos en Montevideo era muy variada.¹¹ En 1902 la casa *Garese y Crispo* ofrecía seis modelos de cámaras de fuelle, para placas de formato medio –trece por dieciocho centímetros- y grande –treinta por cuarenta centímetros-, cuyos precios oscilaban entre los diecinueve y los ciento ocho pesos.¹² También vendía *“aparatos de mano”*, presentados como ideales para los principiantes: *“la boga extraordinaria de los aparatos de mano, que con un pequeño volumen permiten tomar con la mayor facilidad vistas o series de vistas instantáneas de objetos en movimiento, escenas callejeras [...] ha hecho surgir una gran cantidad de modelos. Tenemos siempre en depósito un gran surtido de instrumentos de este género, desde los más simples hasta los más perfeccionados. Todos los aparatos que anunciamos tienen un cambio de placas automático. La gran variedad de aparatos de mano*



que constantemente recibimos, nos impide dar un detalle completo y precios de los mismos. Nos limitaremos, pues, a los modelos usuales y que tienen mayor aceptación”.¹³ Entre estas cámaras estaban las llamadas *“de detective”*, con las *“que suele romperse el fuelle en fotografía, amor de los amores de los estudiantes, especialmente por razones económicas, pues, por lo general, son las máquinas más baratas”*. Habitualmente eran de foco fijo, de volumen grande e irreductible y pesadas, aunque poseían la ventaja de que era muy sencillo colocarles los negativos.¹⁴ *Garese y Crispo* vendía modelos económicos desde dos pesos, y ofrecía variedad de tamaños de placas. Todas tenían un obturador para exposición prolongada y otro para fotografías instantáneas.¹⁵

También a comienzos del siglo XX se vendían ampliadoras de negativos para realizar *“proyecciones luminosas [...] hasta de dos metros de diámetro”*, que tenían fines educativos y sociales: *“las proyecciones luminosas se emplean hace tiempo en Europa para la enseñanza, y prestan en ella grandes servicios. Muchos se sirven igualmente de este medio para mostrar a un grupo de amigos el resultado de sus trabajos o los recuerdos recogidos en los viajes, y alcanzan espléndidos resultados”*.¹⁶

5. A comienzos del siglo XX las *“cámaras de detective”* eran las más económicas y sencillas de utilizar, por lo cual se promocionaban como ideales para los aficionados más inexpertos.

Tecnología revolucionaria

“Las máquinas de galería son sólidas, pesadas y representan el partido conservador de las cámaras fotográficas; las empleadas por los aficionados constituyen el partido progresista, llegando a la extrema izquierda y al partido socialista con su vertiginosa sucesión de reformas; y es de temer que algún día estalle una verdadera sublevación, que al grito de abajo ¡abajo la cámara obscura! exija que se pueda fotografiar con el objetivo solo o que la pantalla sensible, como un espejo mágico, fije las imágenes reflejadas”
[Juan Muffone, *La fotografía (manual para aficionados)*, Barcelona, Gustavo Gili Editor, 1914, p. 18]

La casa *Garese y Crispo* también promocionaba “*vistas fotográficas*” de cristal montadas sobre madera, con imágenes realizadas en países europeos, una “*colección astronómica mecánica*”, bolsos y maletas para cámaras, accesorios para el revelado, linternas, lámparas para laboratorio, “*lámparas de magnesio*”, una “*lámpara flash*”, pupitres para retocar y el “*necessaire completo para el retoque*”, fotómetros, vistas estereoscópicas “*de todos los países del mundo*”, marcos, fondos, álbumes, más de diez tipos de papel fotográfico, productos químicos para el revelado y hasta los “*apoyacabezas*” para retratos, lo cual indicaba la permanencia de procesos fotográficos antiguos.¹⁷

Una de las novedades más importantes en la industria fotográfica hacia fines del siglo XIX fue la introducción de las cámaras de carre-

Los niños fotógrafos

En noviembre de 1908 el diario *El Día* publicó una fotografía “*tomada por el niño José Claudio Williman, hijo mayor del Presidente de la República*” durante un concierto al que había asistido su padre -aficionado a la fotografía- en el Hotel Suizo de la Colonia Valdense. La extensión de la afición a la fotografía entre los niños fue posible gracias a la producción de cámaras fotográficas de manejo cada vez más sencillo. A comienzos del siglo XX la *Eastman Kodak Co.* presentó su modelo *Brownie*, anunciado como la cámara ideal para principiantes, incluso niños. En 1912 el establecimiento *Pablo Ferrando* promocionaba su sistema de negativos de película, pasibles de intercambiarse y revelarse a plena luz del día, y su “*obturador rotatorio*” que servía tanto para fotografías “*posadas*” como “*instantáneas*”. Eran cámaras muy económicas –las más costosas no superaban los ocho pesos.

Esto significó un nuevo paso en el proceso de popularización de la fotografía, pues permitió que las personas tomaran contacto con ella a una edad más temprana e incluso la realizaran cotidianamente como una mera diversión.



6. La *Eastman Dry Company*, con sus productos *Kodak*, explotó el mercado de los aficionados como ninguna otra.

te. La primera de ellas fue la *Kodak*, fabricada por la *Eastman Dry Co.* en 1888. En un principio venía cargada con un rollo de negativo de papel y producía imágenes circulares de sesenta y tres milímetros de diámetro. Pero rápidamente el modelo experimentó variantes. Su costo se redujo, sus imágenes comenzaron a ser de mayor tamaño, y el soporte fue cambiado por una película de plástico. Incluso se adaptó al público infantil. Posteriormente incorporó la posibilidad de cargar el carrete de película a plena luz del día, de ser utilizado con un fuelle y de escribir información sobre la película utilizada¹⁸. En 1902 la casa *Garese y Crispo* vendía varios de estos modelos: “*Para satisfacer a muchos de nuestros clientes hemos hecho arreglos para recibir todas las semanas películas o Films. De modo que constantemente tenemos*

Pablo Ferrando
Barrab. 101

— 28 —

Estudio
Fotográfico

Cámaras Fotográficas de la Eastman Kodak Company



Fig. 16

BROWNIE N.º 2 á películas

Construidas especialmente para principiantes. Se manejan en tan sencillo que resulta buenos resultados sin el menor de ritos, mientras que los aficionados de experiencia pueden obtener con estas cámaras de poca precio, excelentes fotografías.

DETALLE: Tamaño de la fotografía 9 x 11 cm. Capacidad para ocho rollos de películas de 6 exposiciones. Obténalo en tanto Eastman, Dos modelos.

PRECIOS

Cámara Brownie N.º 2 Fig. 16	8	4,00
Estuche para llevarla		1,50
Rollo de películas de 6 exposiciones		0,75
Caja Barreño para el revelado á la luz del día		2,00
Lente de aproximación especial para buques		1,00

Obtenga los boletines que le presentarán los cables, que con conceptos de compra se entregan á todo cliente.

7. Dos modelos de la cámara *Brownie* a comienzos del siglo XX.

en venta este artículo completamente fresco así como varios modelos Kodak". Las promocionaba como cámaras livianas, de fácil manejo y adaptables a negativos de varios tamaños. También ofrecía modelos *Kodak* específicos para realizar fotografías panorámicas.¹⁹

El empleo de la película contribuyó a la popularización de la práctica fotográfica. Si con el desarrollo de la placa seca los fotógrafos pudieron deslindarse del proceso de sensibilización de los soportes, con la película pudieron hacerlo también del revelado. Según el modelo de la pauta publicitaria de *Kodak*, las personas podían

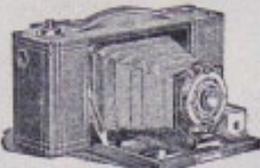


Fig. 17

Cámara Brownie Plegadiza N.º 2

Para películas

8.

ahora apretar el botón y desentenderse del resto del proceso fotográfico, lo cual significó la aparición de un nuevo tipo de aficionado, carente de pretensiones artísticas o experimentales. Un manual de fotografía que circuló en Uruguay durante aquellos años establecía esta distinción, sosteniendo que "el aficionado que quiera hacer por sí mismo el revelado debe emplear el vidrio; quien recurra, verdadero prodigio de sensaciones y dinero, al revelado mercenario, adopte la película".²⁰

A comienzos de la década de 1910 los productos *Kodak* eran los más ofrecidos en el mercado uruguayo. El catálogo comercial del establecimiento *Pablo Ferrando* les dedicaba una sección especial, que se iniciaba con una larga nota aclaratoria sobre la especificidad de estas cámaras con respecto a las de otras fábricas: "*Kodak* significa la fotografía simplificada y reducida a procedimientos tan sencillos que está al alcance aún de las personas más inexpertas en esta materia, el poder tomar fotografías que nada dejen que desear. Si tenemos en cuenta las fastidiosas operaciones que requieren otros aparatos y más aún si se comparan con los procedimientos sumamente sencillos de las *Kodaks*, fácil será la elección".²¹

Además del modelo *Brownie*, *Kodak* ofrecía cámaras plegadizas desde diez pesos, variedad de tanques para revelar las películas a la luz del día -quedando "excluido por completo el cuarto oscuro"-, un tanque para revelar placas -procedimiento

Emergencia y subordinación. Las mujeres fotógrafas

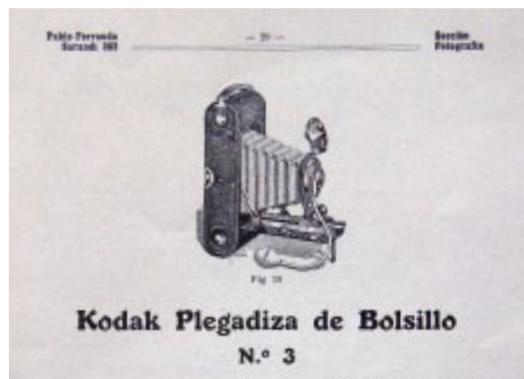
La extensión del uso recreativo y lúdico de la fotografía habilitó un espacio reducido y marginal para las mujeres de clase alta. Los fabricantes comenzaron a elaborar aparatos “femeninos”, adaptados al rol discreto y secundario que se consideraba debían jugar en la sociedad. Así, la casa *Pablo Ferrando* sostenía en 1912 que “*el mejor obsequio que se puede ofrecer a una señorita, es una preciosa cartera de mano ‘ENSIGNETTE’ la que contiene una diminuta y excelente cámara fotográfica, sumamente sencilla de operar*”.

Las mujeres aficionadas también participaron de las exposiciones de “*fotografía artística*” que comenzaron a realizarse en la década del Novecientos. Los organizadores de la muestra del *Foto Club* de 1903 destacaron la participación femenina como un fenómeno inusual y positivo: “*el temor que se tuvo al principio de que fuera corto el número de señoritas aficionadas ha desaparecido completamente pues ya el Foto Club está en posesión de algunos trabajos salidos de manos de distinguidas niñas*”. A esta participación reducida hay que agregarle el carácter subordinado. La concepción dominante en el campo de la fotografía –como en tantos otros– establecía que su producción era inferior en calidad a la masculina, y esto provocó que en ocasiones los concursos fotográficos fijaran categorías especiales para “*señoras aficionadas y niños*”.

[“Foto-Club”, *El Día*, 23 de mayo de 1903; “Nuestro concurso fotográfico. Bases”, *La semana*, 17 de junio de 1911.]

“*adoptado por los principales fotógrafos profesionales y un argumento en su favor para el aficionado*”-, ampliadoras para negativos y cámaras “*viajeras*” o modelo “*turista*”. Estas eran de objetivos intercambiables y estaban construidas para utilizar con trípode y placas no menores al formato medio.²²

En lo que respecta a las cámaras de bolsillo –denominación publicitaria que hacía hinca-



9. Cámara Kodak de bolsillo. La aparición de las cámaras de tamaños más reducidos también colaboró en acercar la fotografía a un público más amplio.

pié en su tamaño reducido en comparación con las cámaras más comunes- la casa *Pablo Ferrando* también comercializaba otros modelos de estos “*graciosos aparatos*”. No medían más que diez centímetros en su parte más larga, pese a lo cual podían lograr negativos de cuatro y medio por seis centímetros, que podían ampliarse “*hasta el formato 50 x 60 cms.*”.²³

Otra novedad introducida en Uruguay a comienzos de la década de 1910 fue la posibilidad de reproducir fotográficamente los colores del espectro lumínico. Desde fines del siglo XIX la cuestión de la “*fotografía en colores*” era abordada en los medios de prensa y las revistas de fotografía para aficionados que circulaban en el Río de la Plata, informando sobre las novedades producidas en el campo internacional.²⁴ En 1904 el diario *El Día* anunció una exposición de fotografías policromas en París, afirmando que cuando entraran en el mercado uruguayo “*las placas convenientemente preparadas [...] cualquiera podrá procurarse retratos y paisajes con sus colores naturales*”.²⁵

En 1912 la casa *Pablo Ferrando* celebraba la novedad en la primera página de su catálogo comercial: “*La fotografía en colores!!!... Al alcance de todos los aficionados a la fotografía*”. Debido al “*creciente interés*” que había despertado entre quienes se dedicaban al “*arte fotográfico*” y las dificultades que presentaba su realización, ofrecía una detallada descripción de todos los pasos necesarios –desde la colocación de la placa en el chasis hasta el revelado final- para lograr autocromos, así como la experiencia de su servicio de laboratorio para alcanzar los mejores resultados con ese proceso. Las “*placas Lumière Auto-crómas*” se vendían en paquetes de a cuatro, en



10. Caricaturas para montar sobre fotografías. Los productos ofrecidos por los establecimientos fotográficos a comienzos del siglo XX incluían una gran variedad de accesorios lúdicos.

formatos que podían alcanzar hasta los dieciocho por veinticuatro centímetros.²⁶

El mercado fotográfico uruguayo en la década de 1910 ofrecía una variedad de productos mucho más amplia. Pablo Ferrando vendía cámaras estereoscópicas y de fuelle a precios muy diversos. Además de ello, cámaras de “de detective” de valor económico, cámaras “viajeras”, trípodes, fuelles, linternas de ampliación y proyección para negativos, once tipos de papel fotográfico, ocho tipos de estereoscopios, placas, postales sensibles, reveladores y otro tipo de productos químicos, lámparas para laboratorios, pinceles, colores y estuches para retoque, “sellos de colores transparentes a la acuarela” para la iluminación de fotografías por parte de aficionados inexpertos, fondos plegables de papel o de tela pintados al óleo, “cielos peculiares” –viñetas de impresión con formas de nubes para montar sobre fotografías-, “foto-caricaturas para

Cuarenta fotogramas por segundo. El cine y los aficionados

En 1899 una crónica de *La Tribuna Popular* señaló la creciente preocupación de los aficionados a la fotografía por el aumento constante de los precios de las cámaras y otros productos fotográficos. Muy pronto, sostenía, hacer “fotografías que valgan la pena” sería una cosa mucho más complicada, y las cámaras actuales iban a quedar relegadas “a la categoría de juguetes propios solo para chicos de escuela”. La causa de ello era la introducción de la “fotografía animada, o sea el cinematógrafo”. Gracias al perfeccionamiento y la simplificación de sus mecanismos, este aparato “se encuentra ya casi al alcance de todo el mundo”, y en poco tiempo “los turistas no viajarán armados de Kodak, sino de cámaras capaces de sacar 40 fotografías por segundo; al volver a sus casas podrán enseñar a sus familias y amigos cuadros completos animados de lo que vieron y fotografiaron durante sus viajes”. El uso de la “fotografía animada” por parte de los aficionados lograría que “a la vuelta de dos o tres años no habrá acontecimiento importante del cual no quede memoria palpitante y real”.

Este relato de los avances tecnológicos y las posibilidades documentales de las primeras cámaras cinematográficas –que reproducían imágenes en movimiento pero todavía no sonidos– es exagerado, pero da cuenta del carácter prácticamente indiferenciado que el cine tuvo en sus inicios con respecto a la fotografía. La generación de aficionados surgida gracias al abaratamiento y la simplificación de las cámaras tenía en el cinematógrafo una nueva posibilidad para documentar su cotidianidad: “este aparato está destinado a producir una verdadera revolución en la fotografía. [...] Hoy el aficionado puede fotografiar escenas en movimiento, juegos de niños, reuniones de familia”. La óptica Garese y Crispo organizó en 1902 un salón especial para proyección de cine y ofreció a sus clientes servicio de laboratorio para el revelado de sus películas. En 1910 el *Foto Club de Montevideo* presupuestó la instalación de un proyector de cine en su sede, y ese mismo año, durante la inauguración de su exposición fotográfica en el *Ateneo de Montevideo*, realizó “proyecciones luminosas y cinematográficas”. Por otra parte, ya a fines del siglo XIX se organizaban en Montevideo espectáculos de cine. Según comentaba *La Tribuna Popular* “sea dicho en honor de la verdad; el aparatito ese, nos presenta cosas admirables. [...] El efecto es maravilloso y confesamos que la emoción de lo desconocido nos estremeció”.

[“Los aficionados a la fotografía”, *La Tribuna Popular*, 9 de febrero de 1899; “Crono de bolsillo- Nuevo cinematógrafo”, *Catálogo General de Garese y Crispo*, op. cit., p. 28; “Foto-Club. La fiesta de anoche”, *El Día*, 21 de julio de 1910; “Arte y artistas”, *La Tribuna Popular*, 26 de abril de 1899.]



11. Al fondo el edificio del establecimiento óptico y fotográfico Pablo Ferrando, que fue el principal abastecedor de productos fotográficos en el Uruguay durante las primeras décadas del siglo XX.

obtener fotografías humorísticas” –dibujos que se montaban sobre las fotografías-, cámaras oscuras plegables a modo de laboratorios portátiles, álbumes, tarjetas *passpartout*, y manuales de fotografía en español, inglés y francés de varios autores, e incluso *“taller para la reparación de toda clase de aparatos fotográficos”*.²⁷

En 1917 un aviso comercial del diario *La Mañana* comenzaba señalando que *“probablemente sea usted uno de los pocos que aún no ha hecho fotografía”*.²⁸ Si bien la referencia resultaba exagerada puesto que la amplia mayoría de la población todavía no poseía cámaras fotográficas, la variedad de su oferta, así como la de accesorios



12.

y otros productos en las primeras dos décadas del siglo XX, dan la pauta de la extensión social del fenómeno del *amateurismo* entre los sectores medios y las clases altas. Para la década de 1930 el consumismo de cámaras de fotos había generado un fenómeno nuevo: el de los aficionados que, seducidos por las propagandas comerciales, accedían a los aparatos más modernos con la expectativa de lograr grandes resultados sin una correlativa inversión de tiempo y trabajo, frustrándose en consecuencia. Un Augusto Turenne mucho más escéptico que el de 1903 en lo relativo al progreso fotográfico sostenía que *“el motivo principal de esta evolución, tan impropia al desarrollo de cualquier afición, es que la mayor parte de estos aficionados es víctima de varias mentiras comerciales, de las que la más corriente es que: ‘nada es más fácil que hacer fotografía; una presión al botón del obturador y no se ocupa más de nada; nosotros haremos el resto’*.”²⁹

La enseñanza de la fotografía

Junto a la expansión del comercio de cámaras y otros productos, la enseñanza de la técnica fotográfica también alcanzó mayor difusión. Además de los espacios de intercambio que supusieron las sociedades de fotógrafos, la enseñanza se difundió a través de manuales, revistas especializadas, secciones de revistas de interés general, lecciones personales y cursos dictados por los establecimientos que vendían productos fotográficos.

En 1893 la firma *Lapege y Cía*, un negocio dedicado a la fotografía radicado en Buenos Aires, comenzó a editar la *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*. Los montevideanos podían acceder a ella por suscripción. Según estableció en el editorial de su primer número, su objetivo era proveer de conocimientos prácticos al gran público: *“no pretendemos a fuerza de sabios tratar el arte fotográfico en sus altas consideraciones, en complicadas teorías. Nuestros artículos versarán sobre aquella parte de la ciencia accesible a la mayoría de nuestros lectores, con la menor dificultad posible. Intercalaremos en el texto gran número de grabados para facilitar la inteligencia de cuanto vayamos exponiendo [...] Daremos cabida en nuestra columna al resumen de nuestros estudios y experimentos cuando estos puedan interesar a la ciencia o a la práctica. En una palabra, procuraremos establecer un vínculo moral de simpatía y afecto hacia el arte al cual profesamos un predilecto cariño”*.³⁰

El sumario del primer número incluía artículos sobre la manera de evitar *“los contratiempos en la fotografía”*, los obturadores, *“la fotografía a la luz del magnesio”*, *“colores líquidos a la albúmina”*, *“la fotografía de los colores”*, entre

GARESE Y CRISPO
ITUZAINGÓ, 126
MONTEVIDEO

Gran surtido de máquinas y útiles para fotógrafos á precios que no admiten competencia.

PÍDANSE CATALOGOS

La casa acaba de recibir papeles fotográficos nuevos, y nuevos reveladores; y da lecciones gratis á los de la ciudad é instrucciones por carta á los de campaña, siempre que compren un aparato sea cual fuere su precio.

MAQUINITAS INSTANTANEAS
PARA 5 PLACAS, PESOS 1.20

13. Los establecimientos fotográficos no solo vendían productos, sino también daban clases de fotografía.

otros temas, que ponían el énfasis en los aspectos técnicos de la realización de las imágenes.³¹

También existieron secciones específicas sobre temas de fotografía en publicaciones no especializadas. En 1905 la revista *El Industrial Uruguayo* ofreció al *Foto Club de Montevideo* un espacio con este fin, que fue abastecido a través de colaboraciones de los socios de la institución.³² En 1911 un antiguo directivo del *Foto Club*, el *“conocido artista”* Francisco González, comenzó a publicar una sección titulada *“Arte fotográfico”* en la revista *La Semana*, *“para enseñanza de los aficionados y de todos”*. Sus objetivos eran *“conocer los secretos que encierra la ciencia fotográfica. [...] Nosotros trataremos las consultas sobre el estudio*

y la práctica de la fotografía [...] en forma concisa y clara, dando a conocer recetas prácticas. Además evacuaremos las consultas que se nos hagan sobre arte fotográfico”.³³

Las “recetas prácticas” de esta revista se detenían en aspectos químicos, por ejemplo la especificación de las fórmulas y cantidades de varios productos que, combinados, servían para revelar las placas, así como también en los aspectos más elementales de la fotografía, por ejemplo la compra de la cámara: “nunca se debe buscar la economía para comprar un aparato fotográfico; de la elección de éste depende el buen éxito de las primeras pruebas que se intenten obtener”. En este sentido los “tratados no son malos consejeros”, pero era preferible consultar “con una persona entendida en la materia”, a quien habría que explicar qué era lo que pretendía el aficionado con su cámara. De esta forma evitaría perderse “las primeras y más preciosas obras. [...] Es muy común en los principiantes demasiados curiosos, obtener fracaso debido a la inexperiencia que se tiene de los secretos que encierra este arte. Hay quien, en plena luz del día, intenta, muy tranquilo, saciar su curiosidad, abriendo una caja de placas fotográficas o corrigiendo alguna interrupción del aparato”.³⁴

A comienzos del siglo XX, los avisos de las casas Garese y Crispo, Lutz, Schultz y Ferrando ofrecían lecciones gratis de fotografía para sus clientes.³⁵ También continuó funcionando, por lo menos hasta fines del siglo XIX, la modalidad de las lecciones personales impartidas por los fotógrafos. El aviso de la venta de una cámara y sus accesorios aparecido en *La Tribuna Popular* en 1894 indicaba que “en caso que el comprador no sepa sacar fotografías, el vendedor se encarga de darle las lecciones necesarias hasta que saque una fotografía”.³⁶

Asociaciones de fotógrafos

El primer colectivo de fotógrafos aficionados del Uruguay comenzó a funcionar en agosto de 1884. Sus socios reivindicaban la condición “amateur”; sus estatutos prohibían expresamente la integración de profesionales. La *Sociedad Fotográfica de Aficionados* de Montevideo constituyó su sede en un edificio ubicado en la esquina de la avenida 18 de Julio y Arapey. Su primera comisión directiva estuvo integrada por Federico Zás, Federico Vidiella, Horacio Ellis, Guillermo Lafone Quevedo y Enrique Elliot, todos ellos comerciantes, industriales o profesionales universitarios, que venían reuniéndose en la residencia de Vidiella desde 1880 para discutir cuestiones relativas a la técnica fotográfica.³⁷

Según figuraba en sus estatutos, la sociedad se proponía “hacer propaganda del Arte Fotográfico entre los aficionados, ofrecerles un centro de reunión para cambiar ideas sobre la fotografía práctica, y procurarles aparatos y materiales en las condiciones más ventajosas posibles”.³⁸ En esta línea de intercambiar experiencias sobre las cuestiones “prácticas”, sus miembros dirigieron esfuerzos al logro de la “fotografía instantánea”, o sea la realización de imágenes con velocidades de obturación lo suficientemente rápidas como para “congelar” el movimiento. Experimentaban fotografiando actividades como las corridas de toros que se realizaban en la plaza de la Unión, utilizando obturadores que ellos mismos fabricaban.³⁹

El registro de viajes fue uno de los tópicos preferidos de estos aficionados. En ocasiones emplearon la fotografía como una herramienta de investigación antropológica acorde a los paradigmas científicos dominantes de la época, en una

línea que destacaba el valor de la fotografía para percibir las diferencias raciales. En 1884 Federico Vidiella realizó un viaje a las selvas del Paraguay y el Mato Grosso. A su regreso *La Tribuna Popular* reseñó el contenido del álbum que había elaborado, con imágenes “de aquella espléndida naturaleza, de haciendas, poblaciones, edificios, grupos de indígenas más o menos en contacto con la civilización. De estos últimos llaman la atención los caducas por lo espantoso, por lo inverosímil de los tipos, principalmente del bello sexo, notándose que para conseguir someterlos a la máquina fotográfica, ha sido necesario que el viajero se turnara con su amigo y compañero don Gilberlo Lerena, haciendo uno u otro respectivamente el papel de operador y figurando como nota discordante en aquél conjunto de hermosura realizado por indefinibles trajes mixtos”. Las fotografías también mostraban los medios de transporte utilizados por las poblaciones fotografiadas. A través de ellas podía apreciarse su carácter arcaico y compararlos con los que el viajero había conocido en otros lugares de América.⁴⁰

La sociedad de aficionados dejó de funcionar en 1898.⁴¹ Sin embargo, muy poco tiempo después varios de sus integrantes conformaron una nueva agrupación: el *Foto Club de Montevideo*. Se instaló en un local de la calle Arapey entre Canelones y Maldonado en mayo de 1901. Su primera comisión directiva estuvo integrada por Augusto Turenne, Alfredo J. Pernin, Gabriel Bernardá, Pedro Zubillaga y Pablo Varzi (hijo).⁴²

Una de las tareas que asumió fue la constitución de una comisión de enseñanza, que se renovaría mensualmente y de la cual estarían encargados los socios más activos y preparados. Esta iniciativa se acompañó de otras dirigidas a



14. Comisión directiva y grupo de socios del *Foto Club de Montevideo*, año 1907.

extender el conocimiento acerca de la técnica fotográfica, tanto entre los aficionados como entre el público general. En las fiestas organizadas por la institución se aprovechaban los intervalos para que algunos de los socios más expertos dieran charlas sobre cuestiones técnicas. También se dictaron ciclos de conferencias en el *Ateneo de Montevideo*, acompañadas de “proyecciones luminosas” donde se exhibían y comentaban fotografías.⁴³

El *Foto Club* cobró importancia rápidamente en el escenario local. Al año de su fundación estaba integrado por noventa y tres socios, cifra que su comisión directiva consideraba elevada en relación a la brevedad de su existencia y



15. Cañonera General Rivera, año 1895. Autor: Alfredo J. Permin. Los socios del Foto Club de Montevideo no solo hacían “fotografías artísticas”, sino también documentaban los sucesos que consideraban relevantes ocurridos en Montevideo.

al número de integrantes de las sociedades de aficionados europeas, pero que era solamente “*inicial dado el número considerable de aficionados existente en Montevideo*”. Su sede contaba con un laboratorio con capacidad para varios operadores que los socios podían utilizar abonando una tarifa más económica que la de los comercios de plaza, un taller para la obtención de varios procesos fotográficos positivos, caso de “*papeles albuminadas, citrato, carbón, platino, etc.*”, un cuarto

para ampliaciones, con instalaciones para realizar copias de hasta sesenta por sesenta centímetros, un segundo taller para la obtención de positivos, además de “*teléfono, biblioteca, sala de lectura y de proyecciones luminosas, exposición permanente, habitación para los armarios con cajones destinados á los señores socios para guardar los aparatos y útiles particulares*”.⁴⁴ En 1905 la institución se mudó a un local de la calle Sarandí, en los altos de establecimiento óptico y fotográfico



Oliva y Schnabl, lo cual le permitió incorporar tres laboratorios, un cuarto para retoques y una pieza destinada al archivo de fotografías “*documentarias*”, como calificaban a los registros que realizaban de las actividades públicas que ocurrían en Montevideo.⁴⁵ Un año después de su apertura se habían revelado más de tres mil placas en los laboratorios del *Foto Club*. Cuatro socios - Agustín Percontino, Matías Bauzá, Antonio Pisano y Luis Mondino- habían revelado más de cien placas

cada uno, y uno, Enrique Maciel Flangini, había revelado cuatro cintas cinematográficas conteniendo quinientos negativos cada una. Se habían realizado cientos de ampliaciones e impresiones directas sobre papeles al bromuro.⁴⁶

Hacia 1905 la institución había incorporado y avanzado en el trabajo de nuevos procesos fotográficos como el carbón y en la práctica de los positivos para proyección. No obstante esto, la Comisión Directiva reconocía que había sufrido un

16. Probablemente estudiantes de la Facultad de Medicina durante un picnic, año 1887 (aprox.). Autor: Luis Mondino. Al igual que los aficionados más inexpertos, muchos de los fotógrafos que reivindicaron el carácter artístico de la fotografía se iniciaron retratando su vida cotidiana.

“estancamiento” y que debía redoblarse la lucha para que “su obra se extienda en vez de restringirse”.⁴⁷ Los socios montevideanos activos en 1906 eran ciento quince, número que en ese momento se consideraba reducido, no obstante contar con “amateurs que hacen verdadero arte fotográfico, cuyos trabajos no desmerecen de las obras perfectas que acusan las revistas de otros países”.⁴⁸

La defensa del “arte fotográfico” y la superación de la “fotografía clásica” fueron prioritarias para el *Foto Club*. La exposición de 1903

fue inaugurada con un fuerte alegato de Augusto Turenne en defensa de una fotografía que fuera menos la reproducción fría y seca de la realidad, y más un medio para expresar el “temperamento” del artista.⁴⁹ Esta nueva fotografía era la que concebían y practicaban desde las décadas de 1880 y 1890 los *pictorialistas* europeos y estadounidenses, quienes pretendían desmarcarse tanto de los fotógrafos comerciales, como de los numerosos aficionados surgidos gracias a la aparición de las nuevas cámaras. Consideraban a la fotografía un medio de expresión personal y se oponían a su uso comercial, mientras pugnaban por insertarse en el mercado del arte. Su forma de configurar el “arte fotográfico” era acercarse a la pintura, tanto en los temas abordados, por ejemplo el paisaje, como en la estética de la imagen, que mostraban imprecisa, levemente desenfocada y carente de nitidez. Esto era logrado mediante la sustitución de los procesos como el gelatinobromuro por otros que requerían un trabajo de tipo artesanal y que en parte fueron desarrollados por ellos mismos -gomas bicromatadas, carbones, tintas grasas. Además, con este propósito intervenían la fotografía mediante técnicas pictóricas, utilizaban “objetivos de artista” y, en ocasiones, prescindían del objetivo. También buscaban emular a la pintura en las formas de circulación de las imágenes. Los pictorialistas tenían predilección por los ejemplares únicos y en ocasiones esto los llevaba a romper los negativos luego de lograr la copia que los satisfacía, o a trabajar con procesos positivos directos de cámara.⁵⁰

Por otra parte, para ellos la fotografía artística tenía “una ventaja enorme” con respecto a las otras artes gráficas. Esta era, en palabras de Turenne, “el substratum incomparablemente correcto de la imagen primitiva. No más errores de

Mirando hacia afuera

La gran mayoría de los clubes de aficionados a la fotografía que se formaron a fines del siglo XIX fundaron sus propias revistas. Estas se dedicaban a difundir los trabajos de sus miembros, comentar los procedimientos que utilizaban y defender el carácter artístico de la fotografía. Reproducían imágenes en buena calidad y se editaban en varios idiomas. Además, algunas de ellas llevaron a cabo una tarea de rescate de fotógrafos de las primeras épocas.

Estas revistas eran un buen medio de comunicación entre las asociaciones de distintos países. Aquellos cuyo desarrollo artístico era incipiente, caso del Uruguay, conocían las novedades en el campo de la fotografía gracias a ellas. En 1902 la biblioteca del *Foto Club de Montevideo* contaba con ciento catorce volúmenes y con sesenta y tres catálogos de las casas de artículos fotográficos más importantes de Europa y Estados Unidos. Además estaba suscrita a una serie de revistas especializadas, la mayoría de ellas francesas. En su sala de lectura los socios podían consultar el *Bulletin du Photo Club de Paris* –donde escribían los principales pictorialistas franceses-, la *Photo Revue*, la *Photo Gazette*, *Le Photogramme*, *Le Moniteur de la Photographie* y *Ombres el Lumière*, todas de París, *La Fotografía* de Madrid, *La Fotografía Práctica* de Barcelona, *El Proceso Fotográfico* y la *Revista Fotográfica del Río de la Plata*, estas dos últimas de Buenos Aires.

El *Foto Club de Montevideo* tenía socios corresponsales en varias ciudades extranjeras, como Burdeos, Roma, Marsella, Nueva York y Buenos Aires. Además entró en contacto con las sociedades de aficionados de Europa y Estados Unidos.

También tenía socios corresponsales en ciudades del interior del Uruguay, caso de Trinidad, Minas, Las Piedras y Florida, y comisiones departamentales en esas ciudades, que tenían por objeto la centralización de fotografías producidas allí, la difusión de los avances “técnico artísticos” alcanzados por los socios montevideanos, la provisión de laboratorios fotográficos para cuando estos realizaban excursiones al interior y el ofrecimiento de las mismas facilidades a los aficionados de esas ciudades que viajaran a Montevideo, lo cual, por otra parte, ya existía para los aficionados extranjeros miembros de sociedades con las cuales el *Foto Club* mantenía relaciones.



17. Socios del *Foto Club de Montevideo* en la Galería de la institución, año 1913.

perspectiva, no más cuerpos en los que los vestidos cubren sombras y no huesos y músculos".⁵¹

La incorporación de la estética pictórica a las fotografías era condición necesaria para que esta técnica comenzara a ser admitida en el campo artístico. En 1893 el crítico de arte de *La Tribuna Popular* comentó uno de los trabajos presentados en una exposición de pinturas, señalando que *"tiene muy buen colorido pero se nota en aquel cuadro del jardín algo así como una reproducción fotográfica"*.⁵² El realismo de la fotografía era un estorbo para la expresión artística, y esto era lo que buscaban remediar

los pictorialistas. El *Foto Club* logró en parte ese objetivo. En 1906 el *Círculo Fomento de Bellas Artes* resolvió, de cara a la exposición organizada ese año, crear una sección destinada a trabajos fotográficos. En 1910 el gobierno invitó al *Foto Club* a elaborar el material destinado a presentarse en la Exposición Internacional de Fotografía artística que tendría lugar en Roma en mayo del año siguiente: *"es de esperarse que nuestros aficionados harán un lucido papel en un certamen que, como el que nos ocupa, reunirá las producciones más salientes de esa hermana menor de las Bellas Artes: la Fotografía"*.⁵³



18. *Atardecer*, s.f. Autor: Augusto Turenne. Bromóleo. Empleando técnicas fotográficas al óleo los pictorialistas pudieron acercar la estética de sus imágenes a la de la pintura.



19. *En casa tienen sed*, s.f. Autor: Augusto Turenne.

Tras las huellas del pictorialismo

“El hombre, jamás satisfecho de lo que consigue, quiere algo más de lo que le ofrece la Fotografía clásica. Sus virtudes, su lealtad, su probidad impecables son a los ojos del artista prendado de la síntesis, un defecto. El objetivo ve demasiado, la placa registra estos excesos, los papeles a base de plata exageran con su sequedad de contorno la obra analítica del procedimiento. ¿Qué queda, pues, al artista si quiere que su obra sea [...] la expresión de la naturaleza vista a través de un temperamento? Es entonces que aparecen los nuevos procedimientos, los papeles pigmentarios que dejan al artista una latitud inmensa en la interpretación del cliché primitivo. Ya no es la triste docena de retratos, todos iguales, melancólicos hermanos albuminados, relamidos, relucientes como tapa de bombonera. No, es la prueba única, vigorosa, acentuada, demostrando a simple inspección, la garra del autor, ese sabor estético que nos hace hoy distinguir sin titubear un Puyo de un Demachy, un Bergon de un Chéry Rousseau. Es la posibilidad de obtener de un cliché único tantas impresiones distintas como se quiera. Es la seguridad de sintetizar, de eliminar el detalle inútil, de modificar un acento incorrecto, de hacer resaltar una nota vibrante en la imagen monótona. Los nuevos procedimientos permiten llegar a ese desiderátum del artista, de obligar al espectador a pensar delante de su obra, a completar la imagen sintética que hiere su retina.”

[Augusto Turenne, “Discurso de apertura de la exposición del *Foto Club de Montevideo*”, año 1903.]

Esta concepción de la “hermana menor” se reflejó en una serie de debates acerca de la introducción de la fotografía policroma, que *El Día* sintetizó en 1908 a través de un diálogo ficticio entre un denominado “hombre práctico” y otro “crítico”. El primero sostenía que la fotografía en colores significaría el fin de la pintura, mientras que el crítico señalaba que un “procedimiento mecánico” no podría remplazar nunca “al arte”. En su opinión, “un muy pequeño número de personas verdaderamente artistas emplearán ese procedimiento y conseguirán buenos resultados, pero la mayoría de los que la usen producirán arte barato, arte literal, vulgar, estúpido. [...] Formará las delicias de los que quieran guardar recuerdos de su estadía en alguna playa. Pero al mismo tiempo, el arte del pintor seguirá su camino sin que pueda ponerle trabas la com-

petencia mecánica".⁵⁴ Este tipo de debates también expresaba el desprecio de los "artistas" por el fenómeno de la masificación de la fotografía y los aficionados sin mayores preocupaciones técnicas o estéticas, que utilizaban la fotografía para guardar recuerdo de su cotidianeidad

Las exposiciones fotográficas fueron el principal camino recorrido por el *Foto Club* para posicionarse en el terreno de las artes, imitando así los salones de fotografía artística que comenzaron a realizarse en varios países de Europa –Austria, Francia, Bélgica, Inglaterra– en la década de 1890.

Su primera exposición se llevó a cabo en diciembre de 1901 en su local social. El objetivo de esta iniciativa era *"dar a conocer al grado de adelanto en que se encuentra el arte fotográfico entre los socios del 'Foto Club'. No habrá concurso ni recompensas"*. Los trabajos a presentar eran absolutamente libres en lo referente a *"formato, sujeto y modo de ejecución"* y no existían límites en cuanto a la cantidad de imágenes que cada miembro podía presentar. El *Foto Club* proporcionaría aparatos adecuados para la exposición de *"fotocopias"* –tal como se definía a todos los positivos expuestos– estereoscópicas, así como una sala especial para la proyección de diapositivas. Finalmente, se recomendaba *"a los señores expositores agregar a sus envíos, en los límites de lo posible, datos técnicos sobre la obtención del negativo y de la fotocopia, como ser placa y revelador empleados; objetivo, tiempo de exposición, condiciones de luz, diafragma, etc.; y al mismo tiempo clase de papel empleado y demás datos concernientes á la obtención de la fotocopia"*. De esta forma la exposición oficiaría como un espacio de intercambio y difusión de los adelantos técnicos y de sus posibilidades.⁵⁵



20. Catálogo del concurso y exposición fotográfica del *Foto Club de Montevideo*, año 1903.

La exposición estuvo compuesta por *"530 fotocopias"* y *"180 vistas estereoscópicas"*⁵⁶, realizadas por una veintena de aficionados, quienes obtuvieron la aprobación *"entusiasta y unánime"* del *"público ilustrado"* ante *"tan inesperada como brillante muestra de gusto artístico y habilidad técnica"*.⁵⁷ La revista *Rojo y Blanco* realizó una crónica de la exposición. Reprodujo *"los más notables de los trabajos expuestos"* –nueve fotografías de las cuales seis eran *"paisajes"* o *"vistas marinas"*– y destacó su calidad, que acercaba a sus autores al nivel de los *"más adelantados fotógrafos nacionales"*.⁵⁸ Según el



21. Inauguración de la exposición fotográfica del Foto Club de Montevideo, salones del Ateneo de Montevideo, 18 junio de 1903. Las exposiciones de fotografía artística eran un lugar de encuentro de las clases altas.

cronista de la publicación, *“en Montevideo ha cundido de una manera asombrosa, en los últimos tiempos, la afición a la fotografía. [...] Los paisajes más hermosos de la República han sido presentados por este medio a los ojos de los profanos que han tenido así la oportunidad de admirar bellezas de nuestro suelo”,* definiendo a los aficionados como *“viajantes de placer que saben escudriñar los misterios de la naturaleza y sentir sus profundas emociones”*.⁵⁹

En junio de 1903 el Foto Club inauguró una nueva exposición, en los salones del Ateneo de Montevideo, esta vez acompañada de un concurso. Se fijaron criterios de selección más estrictos, aunque se admitió la participación de cualquier aficionado residente en el Uruguay, fuera o

no socio de la institución. Para participar en el concurso era indispensable *“la calidad del aficionado”*. La comisión directiva funcionaría como comité de admisión. Permitiría el ingreso solo de los *“trabajos de carácter artístico”*, y se reservaría el derecho a rechazar *“sin reclamo toda fotocopia que por su factura técnica defectuosa, o su significación inconveniente, pudiera dar lugar a críticas desfavorables a su autor y perjudicarles al buen nombre y la seriedad de la Asociación”*. Se fijaron una serie de categorías *–“Paisaje, Figura (retrato y grupos), Arquitectura (monumentos, interiores), Motivos de Género, Instantáneas, Diapositivas de proyección, Fotocopias estereoscópicas, Cronofotografías”–*, y se estableció que los trabajos debían ser inéditos y estar firmados con seudónimo. Conocido el veredicto del jurado se inauguraría la exposición, *“en la que figurarán en lugar preferente las obras premiadas con designación expresa de la recompensa obtenida”*. Además, *“en su deseo de presentar un cuadro completo del desarrollo de la Fotografía en Montevideo”*, habría una sección especial para trabajos presentados por profesionales.⁶⁰

La exposición sería también un lugar de encuentro para las clases altas. Previo a su inauguración *El Día* destacó que daría *“lugar a varias fiestas, entre las cuales se anuncia desde ya una promenade concert, que resultará interesantísima”*.⁶¹

La inauguración fue el 18 de junio de 1903, con entrada reservada para los miembros del Foto-Club, el Ateneo, las Comisiones de Señoras de la Liga Unión contra la Tuberculosis y del Hospital de Niños, los integrantes del Jurado, autoridades gubernamentales y la prensa. Al día siguiente fue abierta al público, y esa noche fue dedicada al Presidente de la República José Batlle y Ordóñez,



quien asistió acompañado del Ministro de Fomento Ing. José Serrato. El ingreso era pago, y las noches del 20, 23 y 27 las sesiones fueron a beneficio de la *Liga contra la Tuberculosis*, el *Ateneo* y el *Hospital de Niños*. La exposición permaneció abierta durante diez días, y el número de visitantes se calculó en dos mil quinientos.⁶²

Aún con criterios de selección más estrictos el número de fotografías expuestas -casi mil cien- fue superior al de la exposición de 1901.⁶³ Apenas se rechazaron catorce fotografías, consideradas *"desprovistas de todo método artístico y [por] ser su ejecución técnica deficiente"*.⁶⁴ Un mes antes de la inauguración debieron acondicionarse especialmente las instalaciones del *Ateneo* *"en vista de que las paredes del salón de actos y adyacentes no son suficientes para contener el gran número de fo-*

tografías a exponerse".⁶⁵ Como fue característica de estas primeras exposiciones, las numerosas imágenes cubrían las paredes, ocupando incluso los lugares prácticamente inaccesibles a la vista del público. Así, la fotografía imitaba también el diseño y la organización de las exposiciones de pintura.

Otro detalle a destacar es el apoyo oficial que recibió la exposición. Además de ser patrocinada por el Ministerio de Fomento, su titular, José Serrato, presidió el jurado encargado de fallar en el concurso *"y puso a disposición de la Comisión Directiva un valioso premio constituido por un bronce de subido valor artístico"*. A pedido de Batlle y Ordóñez, la exposición permaneció abierta un día más de lo previamente establecido, con el objeto de mostrarle a una delegación oficial brasileña *"una manifestación artística de nuestra*

22. Instalaciones del *Foto Club de Montevideo* durante su primera exposición, diciembre de 1901.



23. Integrantes del Foto Club de Montevideo durante una excursión a Pando, año 1901.

La fascinación por la naturaleza

Uno de los motivos preferidos de los pictorialistas era la fotografía de paisajes. Los miembros del *Foto Club de Montevideo*, fieles practicantes de ese canon estético, establecieron en los estatutos de su institución la importancia de organizar excursiones hacia las afueras de Montevideo con el objeto de lograr fotografías “*pintorescas*”. Esas excursiones también servían como espacios de socialización y de aprendizaje. Algunos de los lugares visitados fueron el arroyo de Pando, Villa Colón y las quintas con paisaje agreste que eran propiedad de amigos de los socios.

Los fotógrafos se reunían a tempranas horas de la mañana y partían hacia su destino equipados cada uno con sus cámaras y decenas de placas. Para el transporte de los equipos eran acompañados por “*operadores*” empleados por el *Foto Club*. En caso de que las condiciones climáticas lo permitieran, permanecían allí hasta las últimas horas de la tarde, “*cuando el sol ya muy bajo desafiaba la rapidez de las placas y lentes*”. Una excursión integrada por diez fotógrafos podía derivar en la impresión de aproximadamente doscientos negativos de “*magníficos paisajes*” que pasaban a “*enriquecer sus colecciones*” y que en algunos casos eran publicados por las revistas ilustradas de Montevideo.

[“Foto Club de Montevideo. Excursión a ‘La Selva’”, *El Día*, 19 de enero de 1905; “El Foto Club. Nueva excursión”, *El Día*, 8 de diciembre de 1902.]

vida normal”. El presidente del *Foto Club*, Augusto Turenne, destacó que este apoyo consagraba “*la existencia del arte fotográfico como una de las tantas manifestaciones del progreso nacional*”.⁶⁶

Entre los componentes del jurado -José Serrato, Pedro Figari, Augusto Turenne, Alfredo J. Pernín, H. Sábat, José A. Ferreira, Luis Scázzolo Travieso, Eduardo Ferreira, G. Somnavilla y John Fitz Patrick- hubo políticos, fotógrafos (profesionales y aficionados) y artistas consagrados en otras ramas de la plástica. Su fallo resolvió “*dejar expresamente establecido que la generalidad de las fotocopias presentadas a concurso, no sobresalen, ni como ejecución técnica, ni como mérito artístico, debiendo ser considerados los premios como un estímulo destinado a perfeccionar la educación estética de los aficionados*”.⁶⁷

Este formato de exposición, que suponía un elevado grado de control de la institución organizadora sobre la producción *amateur*, se repitió en posteriores oportunidades. Los trabajos debían ser presentados bajo seudónimo, el formato y modo de impresión usualmente eran libres, se limitaba el número de “*fotocopias*” por cada participante, y se exigía que los trabajos tuvieran “*corrección en la factura técnica y carácter artístico*”. Los ganadores eran premiados con cámaras o productos fotográficos y medallas de plata u otros metales. La comisión directiva del *Foto Club* funcionaba como comité de admisión, reservándose el derecho de rechazar las que no reunieran atributos técnicos y artísticos, y elegía al jurado, aunque cada participante podía proponer integrantes. Una vez conocidos los fallos, las fotografías ganadoras resultaban expuestas en la forma en que la comisión directiva del *Foto Club* juzgaba conveniente, quedando además en propiedad de la institución, que se reservaba su derecho de uso.⁶⁸



24. Integrantes del *Foto Club de Montevideo* durante una excursión, año 1901 (aprox.).

Las temáticas abordadas por las imágenes de estos aficionados transmitían una preocupación por la vida pública –aunque circunscrita a las actividades de las clases medias y altas-, que se veía materializada en el registro del crecimiento de la ciudad, la política institucional y lo que consideraban las costumbres típicas del “ser nacional”. Además de los paisajes, las puestas del sol y las embarcaciones apostadas en el puerto, las fotografías mostraban “*vistas de la ciudad*” –edificios, plazas públicas y “*paseos*”-, registros de ceremonias públicas –asunción de presidentes, fiestas escolares, inauguración de obras de infraestructura-, del uso del tiempo libre que hacían los montevidéanos de posición acomodada, fachadas de fábricas y talleres, y actividades y personajes “típicos”. En esta categoría entraban

títulos como “*Lavanderas criollas*”, “*La lechera*”, “*La diligencia*” o “*Junto al brasero*”. Las exposiciones también solían estar integradas por reproducciones de “*fotos antiguas*”.⁶⁹

El *Foto Club de Montevideo* cerró sus puertas a fines de 1917. A esa altura solo contaba con treinta socios, experimentaba serias dificultades económicas y sus actividades habían perdido el interés del público y de la crítica.⁷⁰ Tras su disolución, los aficionados continuaron reuniéndose en pequeños grupos, en locales cedidos por negocios de óptica y venta de productos fotográficos, como los de *Pablo Ferrando*, *Garese* y *Eduardo Bruzone*, aunque recién en 1940 volvería a formarse una nueva asociación de fotógrafos aficionados.⁷¹

Bibliografía

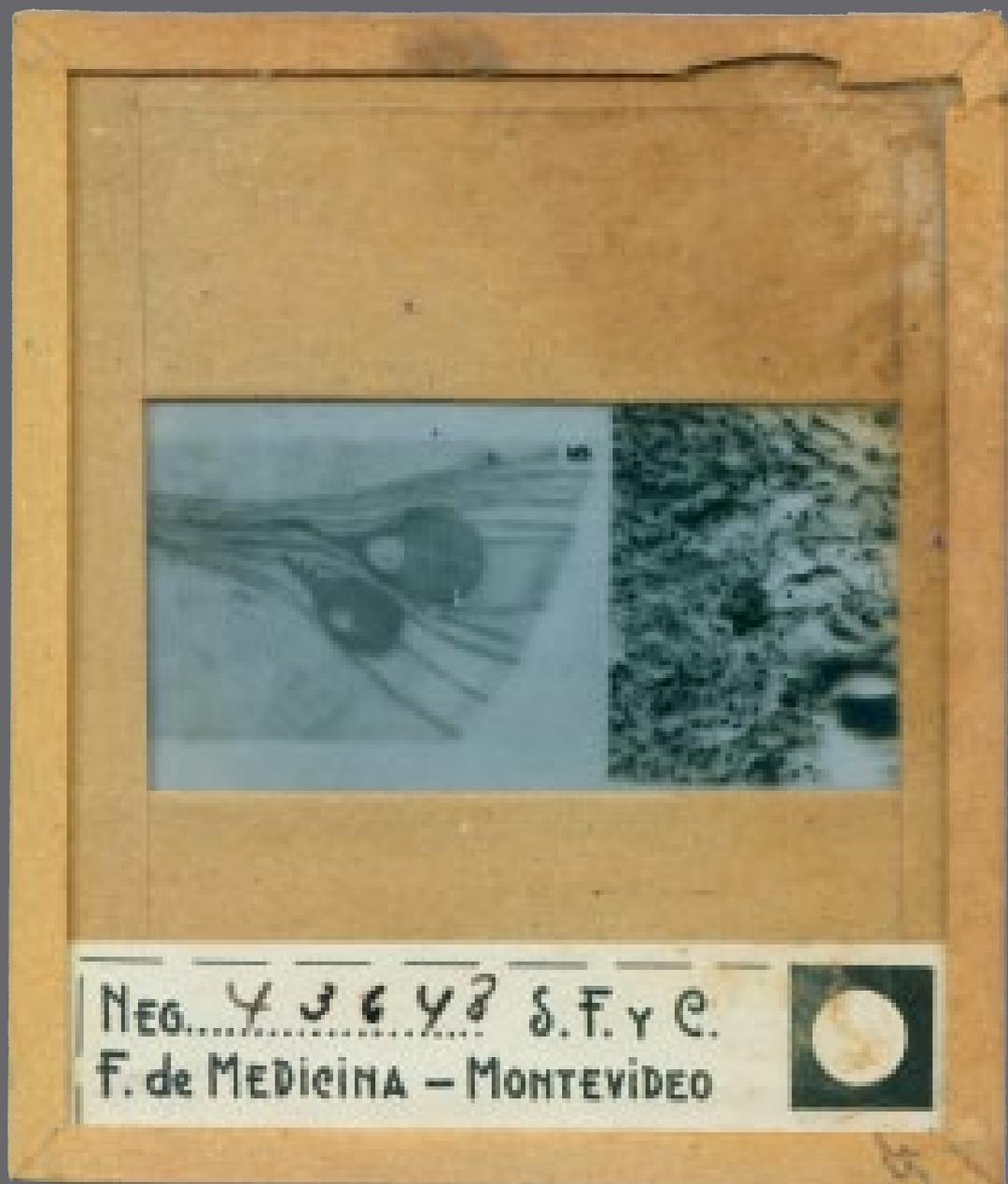
- BEQUER CASABALLE, Amado, CUARTEROLO, Miguel Ángel, *Imágenes del Río de la Plata, Crónica de la fotografía rioplatense. 1840-1940*, Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo, 1983.
- FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María, "La demolición de la ciudadela documentada fotográficamente", *Suplemento dominical del diario El Día*, Montevideo, 8 de enero de 1939.
- HASSNER, Rune, "La fotografía amateur", en LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLÉ, André (dirs.). *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca S. A., 1988.
- MÉLON, Marc, "Más allá de lo real: la fotografía artística", en LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLÉ, André (dirs.). *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca S. A., 1988.
- MUFFONE, Juan, *La fotografía (manual para aficionados)*, Barcelona, Gustavo Gili Editor, 1914
- PÉREZ GALLARDO, Helena, SOUGEZ, Marie-Loup, "Evolución técnica", en Marie-Loup Sougez (coord.). *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006.
- VARESE, Juan Antonio. *Historia de la fotografía en el Uruguay. Fotógrafos de Montevideo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- WEAVER, Mike, "Artistic aspirations. The Lure of fine art", en FRIZOT, Michel (ed). *A new history of photography*, Köln, Könemann, 1998.

Notas

- 1 Este término, de origen francés, se usaba en el siglo XIX para definir a las personas que practicaban un oficio, un arte o una ciencia en forma no profesional.
- 2 Amado Becquer Casaballe, Miguel Ángel Cuarterolo, *Imágenes del Río de la Plata, Crónica de la fotografía rioplatense. 1840-1940*, Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo, 1983, pp. 12-14; Juan Antonio Varese, *Historia de la fotografía en el Uruguay. Fotógrafos de Montevideo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007, pp. 26-33. Ver capítulos 1 y 2.
- 3 "Aviso a los retratistas", *El Comercio del Plata*, Montevideo, 2 de enero de 1856.
- 4 "Galería de retratos fotográficos", *La Nación*, Montevideo, 9 de noviembre de 1860.
- 5 "Fotografía Universal. Para el año nuevo", *El Siglo*, 1 de diciembre de 1865. "Fotografía Oriental - H. Schikendantz", *El Siglo*, 19 de noviembre de 1867. "A los aficionados", *El Ferrocarril*, 3 de julio de 1874. "Fotografía Universal", *El Siglo*, 27 de abril de 1866.
- 6 José María Fernández Saldaña, "La demolición de la ciudadela documentada fotográficamente", *Suplemento dominical del diario El Día*, Montevideo, 8 de enero de 1939.
- 7 Foto Club de Montevideo, *Memoria presentada por la Comisión Directiva a la asamblea general ordinaria. Ejercicio 1902-1903*, Montevideo, Impr. El Siglo Ilustrado, 1903, p. 26. 'Pressez le bouton, nous chargeons du reste' ["Presione el botón. Nosotros nos encargamos del resto"], 'ça viendra' ["llegará"-].
- 8 Marc Mélon, "Más allá de lo real: la fotografía artística", en Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (directores), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca S. A., 1988, p. 84; Rune Hassner, "La fotografía amateur", en ibidem, p. 80; Helena Pérez Gallardo, Marie-Loup Sougez, "Evolución técnica", en Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 677-683.
- 9 "El mejor regalo", *El Siglo*, 12 de diciembre de

- 1884 (mayúsculas del original).
- 10 "Las maravillas del siglo XIX", *La Tribuna Popular*, 2 mayo de 1892.
- 11 Ver *Catálogo general de Garese y Crispo. Calle Ituzaingó, Número 126*, Montevideo, Talleres de A. Barreiro y Ramos, 1902; D. Rovida y Cia., *Artículos fotográficos. Precios corrientes. 1903-1904. Calle Cerro 165*, Montevideo, Stab. Tip. L'Italia al Plata Uruguay 91, 1903.
- 12 *Catálogo general de Garese y Crispo*. op cit., pp. 1-4.
- 13 Ibidem, p. 11.
- 14 Juan Muffone, *La fotografía (manual para aficionados)*, Barcelona, Gustavo Gili Editor, 1914, pp. 19, 39-40.
- 15 *Catálogo general de Garese y Crispo*. op cit., pp. 12-14.
- 16 Ibidem, p. 41.
- 17 Ibidem, pp. 42-55.
- 18 Helena Pérez Gallardo, Marie-Loup Sougez, "Evolución técnica", en Marie-Loup Sougez (coord.), op. cit., p. 684.
- 19 *Catálogo general de Garese y Crispo*. op cit., p. 19.
- 20 Juan Muffone, op. cit., pp. 106-107.
- 21 Pablo Ferrando. Primer Instituto óptico oculístico, *Sección Fotografía. 675-Sarandí-681*, Montevideo, 1912-13, pp. 28-29.
- 22 Ibidem, pp. 34-41.
- 23 Ibidem, pp. 21-27.
- 24 "La Revista", *La Tribuna Popular*, 20 de noviembre de 1893; "Retratos en color", *La Tribuna Popular*, 11 de enero de 1894.
- 25 "Fotografía en colores", *El Día*, 18 de julio de 1904.
- 26 Pablo Ferrando, op. cit., p. 2, 9.
- 27 Ibidem, p. 14-103.
- 28 "Probablemente sea usted uno de los pocos que aún no ha hecho fotografía", *La Mañana*, 31 de octubre de 1917.
- 29 Viejo Amateur, "Divagaciones sobre la novelaría y el desencanto", *Revista del Foto Club Uruguayo*, Montevideo, mayo de 1955, p. 8.
- 30 Citado en Amado Becquer Casaballe, Miguel Ángel Cuarterolo, op. cit., p. 64.

- 31 "Revista fotográfica ilustrada", *La Tribuna Popular*, 27 de octubre de 1893.
- 32 "Foto Club de Montevideo", *El Día*, 21 de julio de 1905.
- 33 "Arte fotográfico", *La Semana*, 3 de junio de 1911.
- 34 "Arte fotográfico. Revelador de placas que todo aficionado debe usar, -en dos soluciones", *La Semana*, 3 de junio de 1911; "Arte fotográfico. Para el aficionado", *La Semana*, 3 de junio de 1911.
- 35 Aviso publicitario. Revista *Rojo y Blanco*, Montevideo, 2 de junio de 1901.
- 36 "Máquina fotográfica", *La Tribuna Popular*, 27 de noviembre de 1894.
- 37 Juan Antonio Varese, op. cit., p. 207.
- 38 Citado en ibidem, pp. 207-208.
- 39 "La anécdota fotográfica", *Boletín Informativo del Foto Club Uruguayo*, Montevideo, II Época N° 32, Noviembre de 1954, p. 5.
- 40 "Álbum de un aficionado", *La Tribuna Popular*, 8 de octubre de 1884.
- 41 Otra experiencia asociacionista de los fotógrafos *amateurs* de este período, de la cual poseemos pocos datos, fue el *Club fotográfico uruguayo de aficionados*, fundado en octubre de 1892 "bajo la dirección del conocido artista don José Angelini" ("Club fotográfico uruguayo de aficionados", *La Tribuna Popular*, 29 setiembre de 1892).
- 42 Alfredo Pernin, "El Foto Club de Montevideo", *Revista del Foto Club Uruguayo*, Montevideo, noviembre de 1953, p. 6. "En el Foto-Club", *La Alborada*, 25 de agosto de 1901.
- 43 Foto Club de Montevideo, *Memoria presentada por la primera Comisión Directiva a la asamblea general ordinaria el 30 de junio 1902*, Montevideo, Impr. El Siglo Ilustrado, 1902, p. 14. "Foto-Club. La fiesta de anoche", *El Día*, 5 de setiembre de 1901; "Foto-Club de Montevideo", *El Día*, 18 de agosto de 1910.
- 44 Foto Club de Montevideo, *Memoria presentada por la primera Comisión Directiva a la asamblea general ordinaria el 30 de junio 1902*, op. cit., pp. 5, 14-15.
- 45 Foto Club de Montevideo, *Memoria Ejercicio 1905-1906*, Montevideo, Impr. El Siglo Ilustrado, junio 27 de 1906.
- 46 Foto Club de Montevideo, *Memoria presentada por la primera Comisión Directiva a la asamblea general ordinaria el 30 de junio 1902*, op.cit., p. 8.
- 47 "Foto Club de Montevideo", *El Día*, 21 de julio de 1905.
- 48 Foto Club de Montevideo, *Memoria Ejercicio 1905-1906*, op. cit., p. 4.
- 49 Foto Club de Montevideo, *Memoria presentada por la Comisión Directiva a la asamblea general ordinaria. Ejercicio 1902-1903*, op. cit., p. 28.
- 50 María de los Santos García Felguera, "Arte y Fotografía (I). El siglo XIX", en Marie-Loup Sougez (coord.), op. cit., p. 240; Marc Mélon, op. cit., p. 88.
- 51 Foto Club de Montevideo, *Memoria presentada por la Comisión Directiva a la asamblea general ordinaria. Ejercicio 1902-1903*, op. cit., p. 29.
- 52 "Cuadros pictóricos", *La Tribuna Popular*, 25 de julio de 1893.
- 53 "Foto-Club de Montevideo", *El Día*, 18 de agosto de 1910; Foto Club de Montevideo, *Memoria Ejercicio 1905-1906*, op. cit., p. 10.
- 54 "Sobre la fotografía en colores", *El Día*, 16 de marzo de 1908.
- 55 "Una exposición fotográfica. Las bases", *El Día*, 13 de octubre de 1901.
- 56 "En el Foto-Club", *El Día*, 10 de diciembre de 1901.
- 57 Foto Club de Montevideo, *Memoria presentada por la primera Comisión Directiva a la asamblea general ordinaria el 30 de junio 1902*, op. cit., p. 9.
- 58 "La exposición del Foto-Club", *Rojo y Blanco*, Montevideo, 22 de diciembre de 1901; "De la exposición del Foto-Club", *Rojo y Blanco*, Montevideo, 1 de enero de 1902.
- 59 "La exposición del Foto-Club", *Rojo y Blanco*, Montevideo, 22 de diciembre de 1901.
- 60 Foto Club de Montevideo, *Memoria presentada por la Comisión Directiva a la asamblea general ordinaria. Ejercicio 1902-1903*, op. cit., pp. 15-18.
- 61 "Foto-Club", *El Día*, 7 de mayo de 1903.
- 62 Foto Club de Montevideo, *Memoria presentada por la Comisión Directiva a la asamblea general ordinaria. Ejercicio 1902-1903*, op. cit., p. 10.
- 63 Ibidem.
- 64 Ibidem, p. 21.
- 65 "Foto-Club", *El Día*, 23 de mayo de 1903.
- 66 Foto Club de Montevideo, *Memoria presentada por la Comisión Directiva a la asamblea general ordinaria. Ejercicio 1902-1903*, op. cit., pp. 9, 11, 29-30. En lo que respecta al apoyo oficial que recibía el *Foto Club de Montevideo*, vale agregar que en 1905 la institución firmó un convenio con el Estado, mediante el cual comenzó a recibir una subvención mensual a cambio de realizar el registro de actividades oficiales y la reproducción de fotografías históricas. Estas imágenes fueron empleadas para realizar álbumes, cuyos fines eran su conservación por algunas dependencias públicas y la promoción del país en el exterior, realizada por los ministros y cónsules acreditados en el extranjero. Ver capítulo 8.
- 67 Ibidem, pp. 9, 23.
- 68 "En el Foto-Club. Nuevo concurso fotográfico", *El Día*, 3 de enero de 1905.
- 69 *FotoClub de Montevideo*, "Catálogo de los diapositivos presentados en la fiesta de la Asociación de los Estudiantes a beneficio de la Liga Uruguaya contra la Tuberculosis, por el Dr. Turenne", noviembre de 1908; *FotoClub de Montevideo*, "Catálogo de las vistas presentadas en la fiesta de la Asociación de los Estudiantes a beneficio de la Liga Uruguaya contra la Tuberculosis, por el Dr. Turenne", Montevideo, 12 de julio de 1909.
- 70 Jorge Paez Vilaró, "El último año de vida del Foto Club de Montevideo", *Revista del Foto Club Uruguayo*, Montevideo, Agosto de 1954, pp. 7-9.
- 71 Juan Antonio Varese, op. cit., p. 222.



NEG. 43648 S.F. y C.
F. de MEDICINA - MONTEVIDEO



1. Entre las décadas de 1920 y 1930 se conforman las primeras colecciones de fotomicrografías producidas sistemáticamente por el laboratorio de fotografía de la Facultad de Medicina, conservadas como diapositivas de proyección con el objetivo de mostrar fenómenos microbiológicos a grupos de estudiantes.

5. Mostrar lo invisible y revelar la cura.

Los orígenes de la fotografía científica en Uruguay. 1890-1930.

Isabel Wschebor

Desde su descubrimiento en la segunda mitad del siglo XIX, la fotografía ha sido utilizada para ilustrar u observar distintos fenómenos científicos. Durante las dos últimas décadas de ese siglo, con la introducción de las placas secas de gelatinobromuro de plata y revelado alcalino y el mejoramiento de la óptica de las cámaras, la reducción progresiva de los tiempos de exposición necesarios para la formación de la imagen hizo posible el uso generalizado de la fotografía en el medio científico. Las nuevas posibilidades de la fotografía mejoraban significativamente el registro de observaciones de la ciencia experimental en lo macro, lo micro y lo telescópico. Como veremos en el siguiente capítulo, en el caso uruguayo esto se vio principalmente en el campo de las ciencias médicas entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, dado que la tareas de in-

vestigación experimental en el ámbito local aún estaban fuertemente asociadas al estudio y diagnóstico clínico.

En este proceso estuvieron íntimamente ligadas las aspiraciones de progreso tecnológico y desarrollo científico que tuvieron como resultado la posibilidad de fijar en un soporte distintos objetos de observación científica. Esta ambición, que estuvo en los orígenes del descubrimiento de la fotografía, fue propia de la mentalidad positivista de la época, confiada en el progreso técnico y en las posibilidades de representación fiel de la realidad.¹ Por otra parte, en lo que refiere a la historia de la ciencia en Occidente, el último cuarto del siglo XIX fue testigo de cambios importantes en la capacidad de ver fenómenos invisibles a partir de la simple observación ocular mediante tecnologías de carácter más moderno y preciso,

La ciencia en los orígenes de la fotografía y la fotografía en la modernización de la ciencia

Desde 1840 se desarrolló la técnica de la fotomicrografía a partir de daguerrotipos o calotipos, cuando varios fotógrafos pioneros presentaron este tipo de imágenes en la *Royal Institution* de Inglaterra y en *l'Académie des Sciences* francesa. Paralelamente, en 1839 John Herschel había notado la presencia y los efectos de los rayos ultravioletas e infrarrojos en los procedimientos fotográficos introducidos por Henry Fox Talbot y en 1840 John William Drapper realizó las primeras tomas de la luna, dando inicio de este modo a la fotografía al servicio de las observaciones astronómicas. Sin embargo, aún se trataba de imágenes únicas de difícil reproducción, que requerían prolongados tiempos de exposición o condiciones óptimas de luz no siempre posibles. A su vez, su difusión con fines pedagógicos o de divulgación del conocimiento eran aún limitados. En ese contexto, las fotografías servían fundamentalmente como bases o matrices que, gracias a procedimientos de retoque o coloreado, permitían acelerar y mejorar las descripciones hechas a partir del dibujo o la pintura.

desarrollándose los campos de la microbiología o la radiología. Importantes avances vinculados con la óptica y el descubrimiento de los rayos X permitieron que estas especializaciones de la medicina tuvieran un desarrollo exponencial, modificando muchas de las técnicas de diagnóstico y detección de enfermedades. En ambos casos, los registros fotográficos acompañaron y potenciaron estos nuevos métodos de carácter experimental.

El perfeccionamiento de la sensibilidad de las emulsiones fotográficas también afectó el desarrollo de la astrofotografía. Los primeros procedimientos fotográficos no permitían realizar tomas de objetos cuyo resplandor era tenue y que requerían tiempos de exposición mayores a ocho o diez horas. Con los adelantos técnicos fue posible el desarrollo de importantes trabajos como el primer registro exhaustivo de la Vía Láctea realizado por el norteamericano Edward Emerson Barnard.

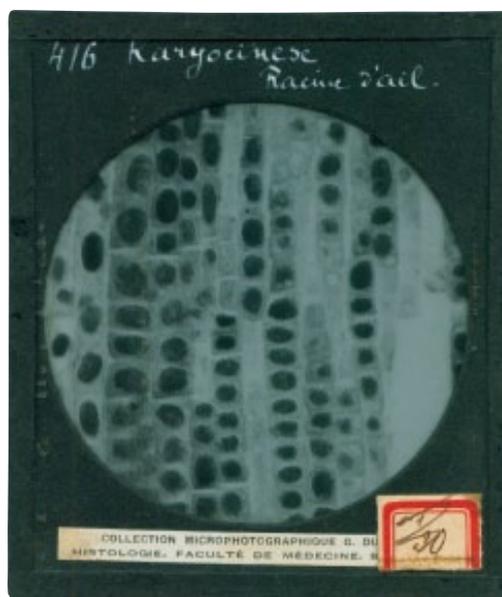
En un contexto de modernización de las comunidades científicas europeas, inspiradas por

el pensamiento positivista que caracterizó a la intelectualidad de fines del siglo XIX y comienzos del XX el tránsito entre las “ilustraciones” asociadas al mundo de la representación pictórica y las fotografías de documentación científica estuvo permeado por el desarrollo técnico de la fotografía. A su vez, la generalización de las técnicas de reproducción fotomecánica que se dio a fines del siglo XIX, permitió que estas imágenes comenzaran a circular en distintos manuales, enciclopedias o atlas de divulgación del conocimiento, dando inicio a una utilización cada vez más generalizada de las imágenes fotográficas como herramientas para la divulgación e investigación en el ámbito de la ciencia.²

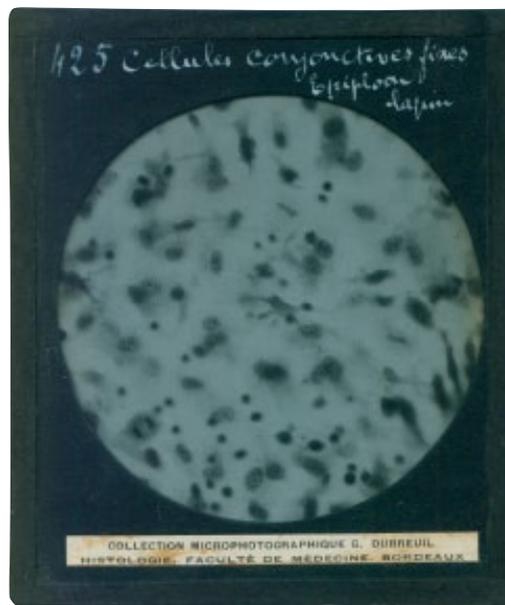
Sin embargo, la relación entre ilustración científica y documentación fotográfica ha sido siempre de carácter complejo, sobre todo para el registro de los fenómenos particularmente pequeños o de carácter microscópico, dada la extrema profundidad de campo que requieren los medios ópticos mediante los cuales deben ser observados y registrados. Desde el punto de vista técnico, sólo los registros de imagen realizados en períodos más recientes, a partir de microscopios electrónicos, han conseguido el desarrollo de una fotografía significativamente nítida y técnicamente sustitutiva de las herramientas del dibujo. Por este motivo, si bien la iconografía científica fue uno de los principales medios legítimos para la conformación y fortalecimiento de las comunidades científicas modernas de Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX, la compleja relación entre “ilustración” científica y documentación fotográfica constituyó un asunto de debate permanente en un período de incipiente desarrollo técnico en la materia.

La mano del hombre: naturalismo e ilustraciones prefotográficas (1800-1890)

Uruguay no estuvo ajeno a estas transformaciones ocurridas en la iconografía científica. Desde la primera mitad del siglo XIX, pioneros de la zoología o la botánica de distintas tendencias filosóficas como Dámaso Antonio Larrañaga o José de Arechavaleta habían desarrollado mediante técnicas de dibujo diferentes representaciones de los repertorios de fauna y flora autóctona. En el caso de Larrañaga, los trabajos sobre Botánica y Zoología fueron realizados entre 1809 y 1825, antes de la llegada de la fotografía al Río de la Plata. Se trata de observaciones realizadas durante viajes, siendo por lo tanto sus dibujos una observación “de campo”, más que un registro con el instrumental pre-fotográfico del laboratorio. En el caso de Arechavaleta, sus trabajos recorren toda la segunda mitad del siglo XIX hasta el momento de su fallecimiento en 1912, pero su vocación de coleccionista estuvo encaminada al enriquecimiento del repertorio del Museo de Historia Natural, buscando por ese motivo ejemplares originales y no tanto representaciones iconográficas. Los trabajos realizados por aquellos precursores tenían un carácter principalmente descriptivo y pretendían clasificar y coleccionar ejemplares de seres vivos característicos del territorio cercano. La incipiente presencia de cátedras universitarias para el estudio de estos temas reducía la enseñanza al trabajo de campo personalizado. Se privilegiaba la observación de ejemplares únicos y la representación mediante el dibujo como un método de observación y comunicación más preciso y directo. Al no priorizar la divulgación masiva de estos registros, no se recurrió de



2.



3.

A comienzos del siglo XX, buena parte de las fotomicrografías que se utilizaban como material didáctico en las clases eran adquiridas de otros archivos en el exterior.

Fotografiar lo invisible

En la segunda mitad del siglo XIX, y gracias al perfeccionamiento de los medios microscópicos, su iluminación y la identificación de muy diversos tintes que permitían discriminar diferentes tipos de células o microorganismos existentes en los seres vivos, zoólogos y patólogos como Rudolf Virchow o Richard Von Hertwing desarrollaron y discutieron los orígenes de la reproducción celular. Esto tuvo notables consecuencias en los descubrimientos realizados posteriormente por el químico Louis Pasteur en relación a la presencia de microorganismos en los tejidos orgánicos, que actuaban como agentes de su descomposición. A su vez, este fenómeno contribuyó con el desarrollo de la bacteriología, a partir de la identificación por parte de Robert Koch de bacterias que explicaban el origen de enfermedades como la tuberculosis. Asimismo, en estos años asistimos al descubrimiento de los rayos X y su propiedad de generar una radiación invisible, que atraviesa el interior de superficies opacas como el cuerpo humano, permitiendo luego imprimir registros en placas fotosensibles. Las experimentaciones iniciadas a fines del siglo XIX por William Crookes posibilitaron mejorar sistemas de tubos de vidrio vacíos por los que circulaban ciertos gases que, al aplicarles descargas eléctricas, producían fluorescencias denominadas entonces "rayos catódicos". En noviembre de 1895, Wilhelm Conrad Roentgen comprobó que estas radiaciones trascendían superficies opacas. De esta manera, si se exponían placas fotográficas a la acción de dichos rayos invisibles pero persistentes, era posible registrar lo existente al interior de las superficies que los mismos habían atravesado, dando inicio a la radiología como una rama especializada de la medicina y a las radiografías como técnicas de registro fotoquímico.

manera sistemática a técnicas pre-fotográficas o fotográficas de apoyo a sus dibujos y esquemas, preocupándose principalmente por la elaboración de repertorios originales del universo descripto.³ En síntesis, los trabajos de los primeros botánicos y zoólogos en el siglo XIX todavía no estaban asociados de forma sistemática a la actividad de enseñanza o de laboratorio, lo que contribuye a explicar la escasez de imágenes realizadas a partir de técnicas pre-fotográficas como la cámara clara o de imágenes fotoquímicas propiamente dichas.

La llegada del daguerrotipo a Uruguay en 1840 despertó especial curiosidad en personas allegadas a los medios científicos e intelectuales. Sabemos que entre los asistentes a las primeras

demostraciones de obtención de daguerrotipos realizadas por el Abate Louis Comte se encontraban el médico Teodoro Vilardebó -quien realizara una crónica sobre el hecho- y el botánico y cónsul francés Arsène Isabelle. Pese al reconocimiento de su potencialidad como instrumento para la ciencia experimental, la llegada de la fotografía parece haber sido tomada como una novedad de la ciencia europea en sí misma, no teniendo en este periodo un desarrollo importante como auxiliar de los métodos de observación propiamente dichos.⁴

Fotografía, ciencia y modernización (1890-1910)

Entre fines del siglo XIX y comienzos del XX se crearon los primeros laboratorios, fototecas y círculos de aficionados a la fotografía científica, principalmente en el ámbito universitario. Esto parece estar vinculado con las mejoras técnicas de los procedimientos fotográficos, la fundación de espacios institucionales para la enseñanza de la medicina y la biología y la presencia de ciertos precursores de la actividad científica experimental, aficionados a la fotografía.

Con la construcción de la nueva Facultad de Medicina en 1885 y del Instituto de Higiene Experimental once años después se previó la creación de laboratorios fotográficos, equipados a lo largo del período con instrumentos para el desarrollo de las diferentes técnicas de registro científico utilizadas en las universidades europeas de la época.⁵ Para dar sólo algunos ejemplos, poco después de su fundación en el año 1890, el laboratorio de Fisiología de la Facultad de Medicina ya contaba con equipos pioneros y novedosos en



4.



5.



6.

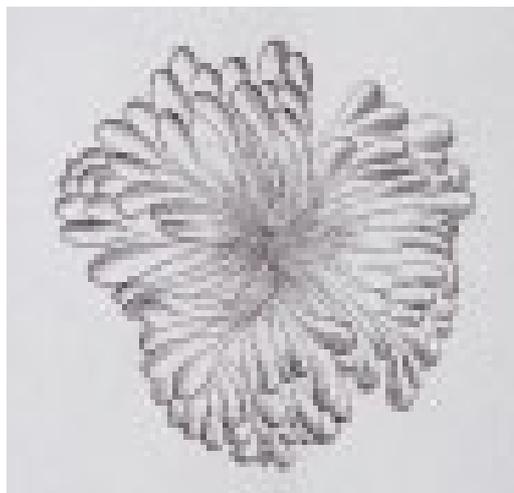
Reproducciones iconográficas realizadas por Dámaso Antonio Larrañaga entre 1809 y 1825, período previo al descubrimiento y la propagación de los procedimientos fotográficos.

la época para el registro de imágenes científicas, como un cronofotógrafo de Marey o un electrómetro capilar de Lippman. Para esta época se reproducían en las revistas imágenes de microscopio realizadas a partir de cámaras claras y hacia fines del siglo XIX comenzaron a publicarse en la *Revista Médica del Uruguay* tomas fotomicrográficas realizadas en la propia Facultad de Medicina, lo que muestra la modernización del equipamiento para la realización de imágenes microscópicas.

El interés por el desarrollo de la radiología surgió tempranamente en Uruguay. Pocos meses después de los descubrimientos de Wilhelm Conrad Roentgen en Alemania en 1895, Ángel Maggiolo, ayudante del Departamento de Física de la Facultad de Medicina, instaló un chasis fotográfico bajo su mano, exponiendo la misma a rayos X y logrando registrar radiografías de su propio cuerpo.⁶ Cuatro años después de estas primeras pruebas, el laboratorio de Química de la misma

facultad recibió una instalación completa para la realización de radiografías, procedente de la Casa Radiguet de París.⁷

La temprana existencia de equipos pioneros para el registro fotográfico en el ámbito

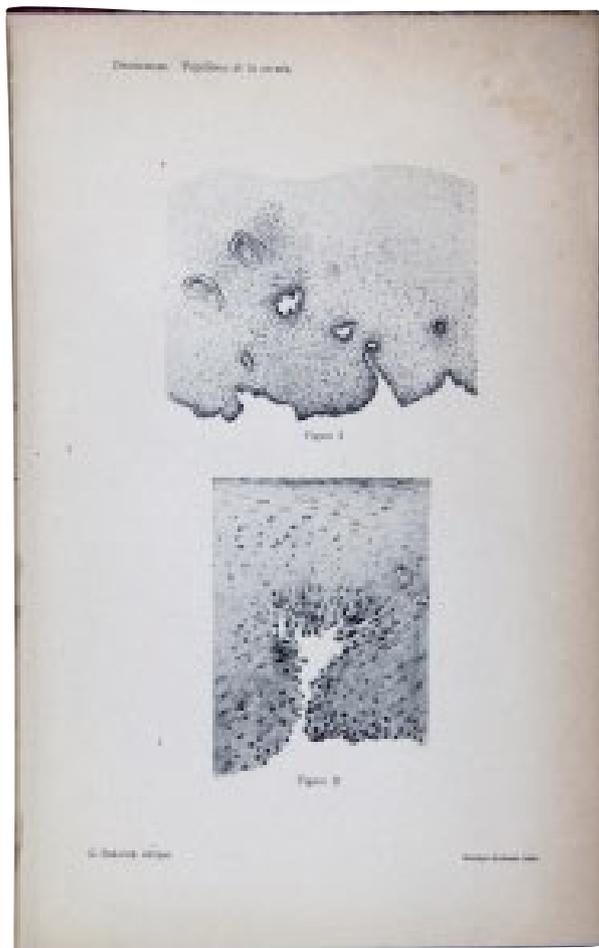


7. Dibujo a la cámara clara de hongo característico de la actinomicosis conjuntival realizado por Juan B. Morelli. Año 1899.

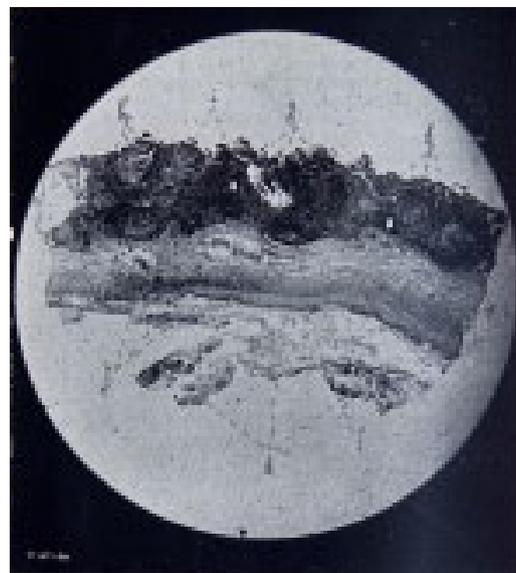
científico se explica en parte por la estrecha relación existente entre los médicos formados por la nueva facultad y la academia europea. Durante la década de 1890, las nuevas generaciones que ingresaban a la Universidad comenzaron a estar claramente orientadas por el pensamiento positivista propugnado por su rector Alfredo Vázquez

Acevedo. Así, diversos exponentes de la llamada “generación médica del 900”, influidos por las nuevas teorías científicas e innovaciones técnicas desarrolladas en las metrópolis, comenzaron a otorgarle un lugar privilegiado a las representaciones fotográficas como medio de divulgación científica y para la enseñanza. Se preocuparon especialmente por la cuestión de la “iconografía médica”, sobre todo vinculada a la enseñanza de la medicina y sus aplicaciones clínicas.⁸ Entre 1902 y 1903 los avances en radiología y fotografía científica comenzaron a difundirse en la prensa, aunque se estaba aún en una etapa experimental, por lo que las aplicaciones todavía no eran de carácter masivo, ni estaban incorporadas en los protocolos de tratamiento médico.⁹

En los ámbitos educativos y de divulgación, la producción y circulación de imágenes



8. Reproducciones de fototipias de la casa *Berthaud* (París) publicadas por *Steinheil ed.* de fotomicrografías que registran de papiloma de córnea. Año 1900.



9. Fotomicrografía del exámen histológico de un apéndice, realizado en la Facultad de Medicina y reproducido por la casa fotográfica *Fillat & Cía.* Año 1902.

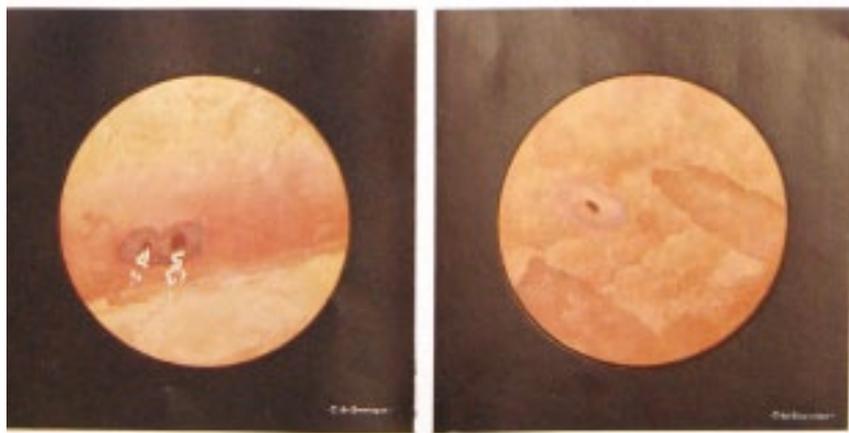
permitía una cierta democratización en la difusión de las novedades sobre patologías específicas. Entre fines del siglo XIX y comienzos del XX se realizaron los primeros registros fotoquímicos como medios de identificación de patologías alojadas en lugares específicos del cuerpo, pero la utilización de este tipo de imágenes estuvo principalmente reservada a actividades de carácter más bien didáctico. En este sentido, la mejora de las técnicas de impresión permitió la circulación de atlas y manuales que ampliaban significativamente las posibilidades del aprendizaje de la medicina, así como la frecuente publicación de fotografías en publicaciones científicas. En el año 1906, el ayudante del laboratorio de Histología Juan Pou Orfila afirmaba haber traducido del alemán los primeros Atlas-Manuales de medicina del editor alemán Lehmann, novedosos para la época por sus “*chromo-litografías*”.¹⁰

El llamado “*método gráfico*”, como un nuevo método científico impulsado entre otros por el fisiólogo antes mencionado Jules Marey, era visto como medio para superar las deficiencias de los sentidos y la insuficiencia del lenguaje. Sus representaciones permitían una aproximación más directa al objeto estudiado.¹¹ A nivel local, hacia fines del siglo XIX el empleo del “*método gráfico*” estaba asociado principalmente a técnicas no fotográficas, aunque también se reconocía la importancia de los llamados “*medios auxiliares*”, como las fotografías o radiografías “*destinados a remediar en lo posible el inconveniente que resulta de que la observación directa de los objetos mismos, que es el ideal de la enseñanza y no siempre es posible [...] Constituyen tan solo imitaciones más o menos fieles del natural, pero no por eso dejan de prestar, en au-*

sencia de los objetos, considerable utilidad [...] a la ley universalmente admitida en pedagogía de que en ciencias objetivas hay que enseñar mostrando los objetos”.¹²

Observar o predecir: la ciencia y sus nuevos medios auxiliares (1900-1930)

Si bien el descubrimiento de la fotografía estuvo asociado a los avances en los campos de la física y de la química, su desarrollo como instrumento de observación científica propiamente dicho fue progresivo. Hacia fines del siglo XIX seguía siendo en Uruguay sobre todo una técnica auxiliar al servicio de la comunicación y divulgación de los conocimientos, más que un método de observación en sí mismo. Fue la progresiva expansión del uso científico de imágenes fotoquímicas la que hizo reaccionar a muchos representantes de la medicina uruguaya, quienes defendían la importancia del “*método gráfico*”, pero aún no



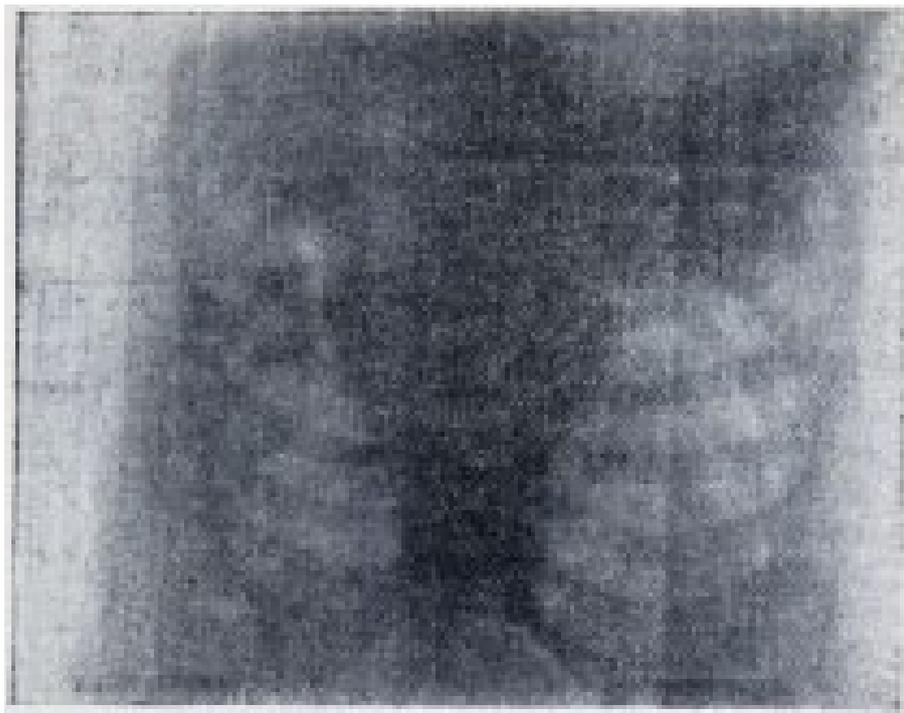
10. Imágenes cistoscópicas realizadas mediante la introducción de un endoscopio -tubo con un lente- para observar el interior de una vejiga. Se trata de las primeras imágenes publicadas a color en la *Revista Médica del Uruguay* y el autor aclara que “ *fueron tomadas directamente del natural*”. Año 1912.

contaban con un buen dominio de las diferentes cámaras disponibles.

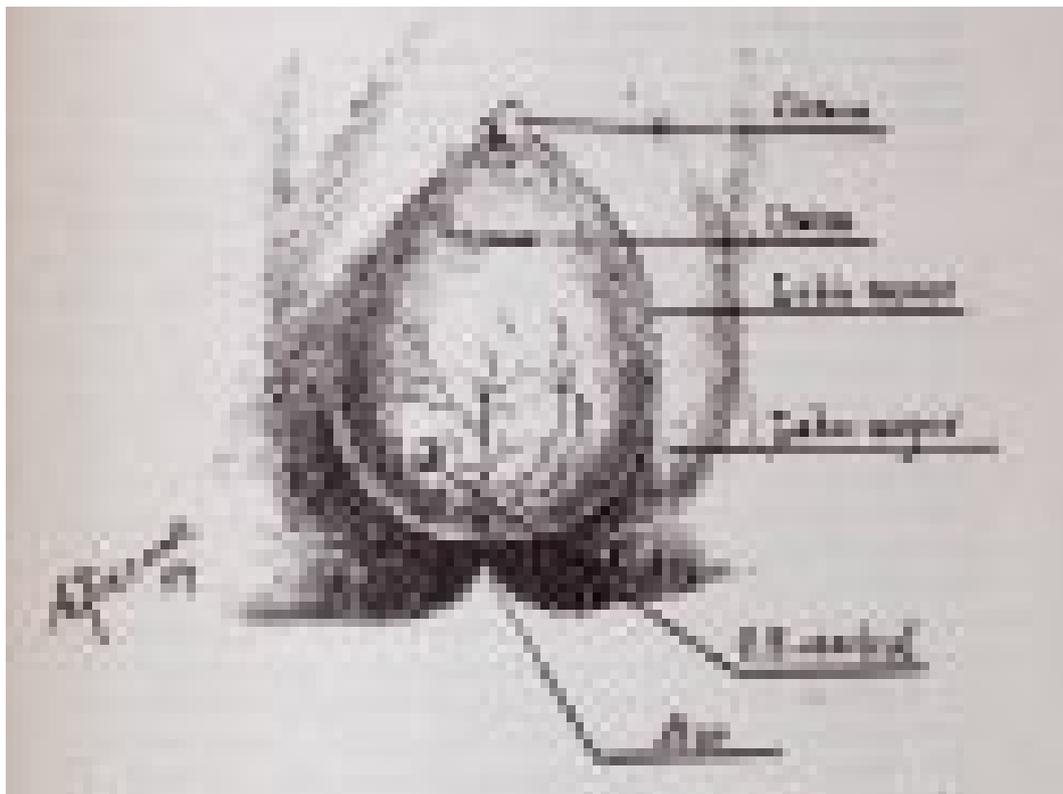
Algunos exponentes como el reconocido fisiólogo Juan B. Morelli fueron particularmente hábiles para la representación iconográfica mediante aparatos pre-fotográficos o fotográficos, siendo verdaderos precursores en la materia. Morelli fue fundador del Laboratorio de Fisiología de la Facultad de Medicina en el año 1890 y su director entre 1891 y 1898. Impulsó en Uruguay el desarrollo de la microbiología y la bacteriología como campos de investigación que revolucionaron los métodos de diagnóstico anatomo-patológicos en el último cuarto del siglo XIX. En ese contexto, no sólo desarrolló un importante trabajo de pro-

ducción micrográfica al interior de la Facultad de Medicina, sino que tuvo su laboratorio particular desde fines del siglo XIX, donde ofrecía servicios de análisis y registro microbiológico a investigaciones de terceros. La precisión de sus fotomicrografías era reconocida por sus colegas, siendo él mismo un impulsor en la utilización de los medios fotoquímicos como herramientas de registro para el diagnóstico clínico y como método de prueba de la presencia de enfermedades.¹³

Sin embargo, el uso de fotografías o radiografías como métodos de observación propiamente dichos aún era incipiente y concitaba debate entre los médicos de la época que todavía mostraban cierto temor ante su uso. En 1900,



11. Reproducción de una radiografía realizada por Juan B. Morelli. Año 1900.



12. Dibujo realizado por Augusto Turenne de un quiste congénito de vagina en 1897 que muestra, por un lado su opción en cuanto a método de registro y por otro el inicio de una relación entre la iconografía médica y la autoría en el campo de la documentación científica. Año 1901.

Morelli publicó un artículo en donde consideraba haber diagnosticado una *pleuresía enquistada* a partir de lo observado en una radiografía, mostrando de este modo las posibilidades de este registro para el análisis clínico y no sólo como instrumento de difusión de conclusiones alcanzadas mediante otros procedimientos.¹⁴ La nota generó debate al interior de la Sociedad de Medicina de Montevideo, dado que Luis Morquio se refirió a otro ejemplo de pleuresía enquistada en el cual las radiografías no alcanzaban a registrar

lo que sí podía observarse mediante radioscopia, o a partir de otras pruebas de diagnóstico. Augusto Turenne, autor de la radiografía practicada al paciente de Luis Morquio, reconocía en aquella polémica que la imperceptibilidad de algunas de las radiografías hechas en la institución estaba vinculada con los pocos conocimientos que aún se tenían acerca de cómo regular problemas técnicos, tales como la intensidad de las ampollas o los tiempos de exposición de la película. Según Turenne, la reciente adquisición

A comienzos del siglo XX era frecuente el registro de órganos extirpados luego del fallecimiento del paciente. La fotografía en estos casos permitía observar fenómenos a posteriori de la evolución de la enfermedad pero aún mostraba dificultades para servir como herramienta útil para la predicción y colaborar de este modo con el diagnóstico clínico.

de los instrumentos no permitía que el personal local tuviera suficiente práctica en el registro fotoquímico, y consideraba que todavía estaban en los comienzos de estas técnicas, ignorando muchos aspectos de procedimiento. *“Creo que estamos en una época de estudio -decía Turenne- y que no podemos hacer afirmaciones precisas”* con respecto a la fidelidad de registro de las radiografías, poniendo en duda sus posibilidades para dar pruebas concluyentes en relación con diagnósticos anatómo-patológicos. Es importante destacar que Turenne fue –al igual que Pedro Visca- uno de los principales exponentes de la fotografía *amateur* en el Uruguay del 900 y directivo del Laboratorio de Fotografía de la Facultad de Medicina entre fines del siglo XIX y comienzos del XX.¹⁵ Sin embargo, en sus apre-

ciaciones quedaba claro que las herramientas de registro fotoquímico estaban aún en un período experimental y que para la medicina de la época su utilidad para la observación científica todavía era limitada, quedando reservada mayormente para actividades de enseñanza o de divulgación científica.

La exaltación de esta propensión a *“enseñar por la vista”* se relacionaba con la convicción de la época de que las patologías clínicas estaban –salvo casos atípicos- alojadas en un lugar específico del cuerpo fácilmente identificable y *“mostrable”* directamente mediante una imagen. Las imágenes fueron consideradas como herramientas básicas para la enseñanza de las ciencias naturales y la anatomía. Decía con respecto a este tema Pou Orfila: *“hoy queremos localizar, queremos ver*



13.



14.



15.

siempre que se pueda [...] la clínica médica se hace iconográfica."¹⁶

Esto explica que muchas de las fotografías médicas entre fines del siglo XIX y comienzos del XX procedieran principalmente de órganos extirpados luego del fallecimiento del paciente, que registraban mediante el apoyo de esquemas las explicaciones de lo ocurrido en cada caso. Se trataba entonces de imágenes producidas para registrar dónde había estado alojada la patología y no fotomicrografías o radiografías que sirvieran de apoyo a la elaboración de diagnósticos clínicos y tratamientos curativos.

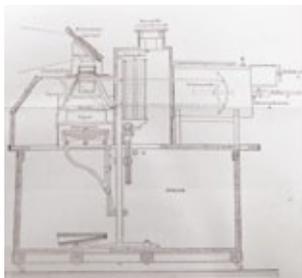
En las primeras décadas del siglo XX las fotomicrografías o las radiografías comenzaron a ser elementos más frecuentemente considerados para la conformación de diagnósticos clínicos, incorporándose de este modo en el campo de la investigación médica. Sin duda esto estuvo vinculado a la mejora de las capacidades técnicas de reproducción, dada la confianza preexistente por parte de aquella generación en el "*método gráfico*" originalmente desarrollado mediante las técnicas del dibujo.

Para poner sólo algunos ejemplos de estas mejoras técnicas en las representaciones fotoquímicas, progresivamente comienza a registrarse el nombre de la casa fotográfica *Fillat* que, entre sus múltiples actividades, tenía a su cargo prácticamente todas las reproducciones que se publicaban en los artículos científicos de la época. Por otra parte, las imágenes comenzaron a tener una definición decididamente mayor y, en el caso de la radiografías, es posible ubicar números de registro que denotan una sistematicidad en las tomas. En el caso de las fotomicrografías, comienza a especificarse en la leyenda de



16. Fotomicrografía del examen histológico de un apéndice, realizado en la Facultad de Medicina y reproducido por la casa fotográfica *Fillat & Cía.* Año 1902.

las imágenes el tipo de aumento con el que fue realizada cada toma, mostrando así una preocupación por la documentación de lo registrado a los efectos de que fuera verdaderamente útil para fines científicos. Existían en la época equipos de última generación para proyectar tanto diapositivas como imágenes opacas de diversa índole, que posibilitaban la enseñanza más extendida de la biología y la anatomía. En ese contexto, entre las décadas de 1930 y 1950, referentes de

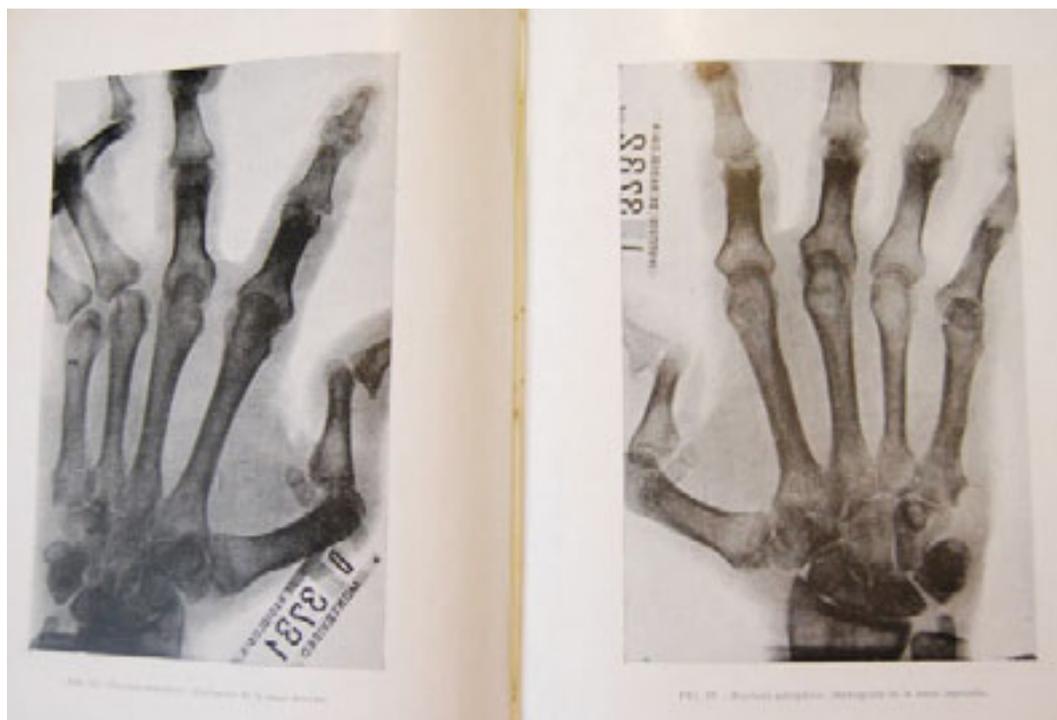


17. Reproducción del esquema de un epidiascopio. Aparato destinado a proyectar diapositivas transparentes y opacas, tempranamente adquirido por la Facultad de Medicina. Año 1904.

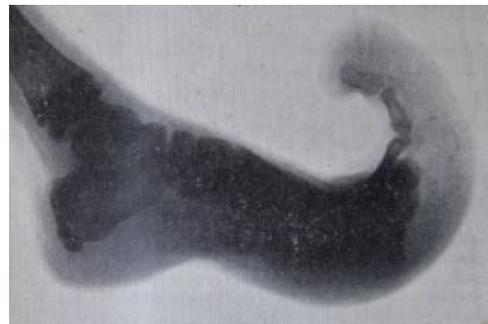
la medicina y la biología experimental como Rodolfo Tállice o Guérard conformaron importantes colecciones fotográficas de amplia utilización en las cátedras a las que pertenecieron. Las mismas sirvieron de base a las fototecas de apoyo a la enseñanza del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (1950-1973) y de las cátedras de histología y microbiología existentes primero en la Facultad de Medicina y después en la Facultad de Ciencias. Si bien las fotografías que se produjeron en la primera mitad del siglo XX fueron mayoritariamente monocromáticas, los sistemas de proyección de imágenes positivas antes citados permitían aplicar técnicas de coloreado que sustituían de forma paliativa la

imposibilidad generalizada de capturar el color adecuadamente. En la medida en que la microbiología desarrollaba diferentes reactivos y colorantes que permitían comprobar la presencia de diversos microorganismos, la imposibilidad de registrar el color constituyó en este período una limitante para la documentación científica.

En la segunda mitad de la década de 1910 comienzan a observarse con mayor frecuencia diagnósticos clínicos realizados a partir de lo observado en distintos medios fotoquímicos como micrografías, radiografías o fotografías directas del cuerpo humano, dando entonces una utilidad mayor a estas imágenes como vehículos de observación propiamente dichos.

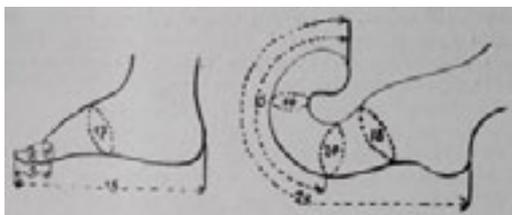


18. Radiografías realizadas en la Facultad de Medicina a un caso de psoriasis artropático. La numeración de las imágenes muestra una cierta organización y perfeccionamiento del servicio de radiografías brindado por la institución. Año 1915.



Progreso científico y construcción de la intimidad: medicina, poder y fotografía (1890-1930)

La progresiva utilización de la fotografía científica como medio de investigación, diagnóstico clínico y enseñanza de la medicina y la biología deja, sin embargo, algunas interrogantes sobre la relación entre las imágenes, la identidad de los pacientes y su privacidad como individuos. Si bien a fines del siglo XIX los casos tratados como objeto de diagnóstico e investigación eran nombrados mediante seudónimo por los médicos tratantes, las fotografías mostraron de forma directa el rostro de los pacientes hasta muy avanzada la década de 1920, sin importar su estado de deterioro físico y/o psíquico. Si bien la fotografía había cobrado en el periodo un papel significativo como medio de identificación, preservar la privacidad de los pacientes procedentes de clases bajas que se atendían en hospitales públicos no pareció ser una preocupación para los médicos tratantes en esos años.¹⁷ Habrá que seguir investigando acerca de la función social de la fotografía y la demorada construcción de la noción de privacidad para las clases bajas en el tránsito hacia el Uruguay moderno.¹⁸



19. Serie de fotografías, radiografía y esquema para el estudio de una hallomelia, que muestra una progresiva combinación de diferentes medios gráficos al servicio de la descripción de casos clínicos.

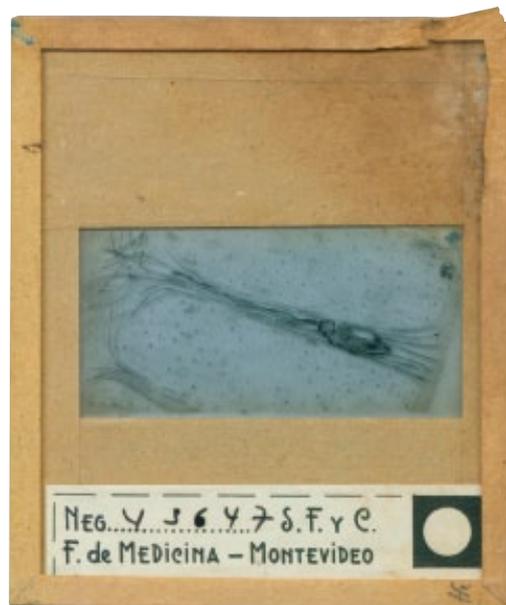
Pese a esta clara voluntad positivista de conciliar el conocimiento de la verdad mediante el método científico, con el desarrollo de técnicas precisas y directas de observación y registro, la fotografía científica fue, desde sus inicios, objeto de diversos tipos de manipulación orientados a legitimar de forma nítida explicaciones de diverso tipo. Esto se percibió con claridad en disciplinas como la psiquiatría, de desarrollo incipiente en la época. En la primera década del siglo XX, Bernardo Etchepare incentivó desde la presidencia de la Sociedad de Medicina de Montevideo la publicación de artículos sobre psiquiatría. En ellos, la fotografía adquiere claramente un rol legitimador del discurso al presentar las imágenes como pruebas de fenómenos cuyas explicaciones, en realidad, respondían a los prejuicios de la época.



20.

Fotomicrografías realizadas en el laboratorio de Facultad de Medicina a comienzos del siglo XX.

Un ejemplo de ello fue la publicación realizada en 1909 por Carlos Brito Foresti, de un caso de Ginecomastia, enfermedad consistente en el crecimiento de las glándulas mamarias en un hombre. El paciente había sido hospitalizado por “uno de sus acostumbrados ataques”. En las constataciones del médico, tenía también un escaso desarrollo de los testículos, cuestión que evidenciaba según Brito Foresti, de manera rotunda, sus trastornos hormonales. En las observaciones clínicas se relacionaba directamente su desarrollo físico con sus hábitos sexuales considerados “anómalos”. El médico había revisado sus antecedentes familiares, y atribuía al alcoholismo y las prácticas de violencia doméstica de su padre factores decisivos tanto en el desarrollo de las glándulas mamarias, como en los declarados actos de “pederastia pasiva” del pa-



21.

ciente en cuestión. Como se trataba de un tema escasamente estudiado y cuyos casos clínicos de observación eran infrecuentes, Brito Foresti realizó un desnudo del paciente como apoyo a sus afirmaciones, con el objetivo de “poner en relieve” sus conclusiones. Las valoraciones claramente orientadas por la moral de la época, que permeaban de manera evidente el discurso médico, se ilustraban entonces con una fotografía del supuesto paciente montada en modalidad de retrato de cuerpo entero. La mirada y la pose del paciente frente la cámara denotan un cierto compromiso del retratado con el montaje de la imagen, cuyo registro no parece haberse generado en un contexto de medicalización.

Si bien en el caso de la psiquiatría o de la ginecología es más evidente el papel del discurso médico como mecanismo de ratificación de

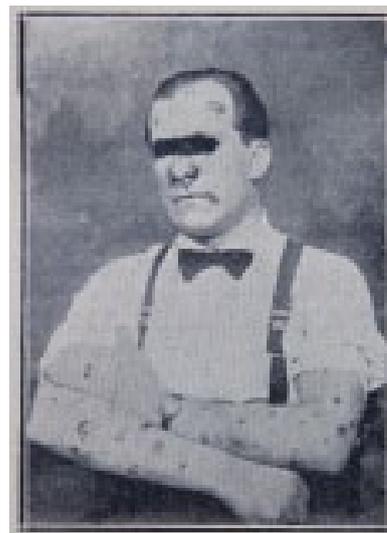


Doctor H. Etchepare.—Luzada de mujeres de manicomio

22. Panorámicas de mujeres menstruando internadas en un manicomio. Fotografías realizadas en el marco de investigaciones de Bernardo Etchepare. Año 1904.



23. Fotografía de paciente tratado con radio por un epiteloma cutáneo. Se destaca la frontalidad, que registra de manera precisa tanto las lesiones como la identidad del paciente. Año 1905.



24. Fotografía en la que si bien se observan las lesiones provocadas por la sífilis, es posible ver un esfuerzo por disimular la identidad del paciente a los efectos de proteger su intimidad. Año 1923.

ciertos valores sociales es posible observar este tema mediante otro tipo de líneas de investigación que buscaban las causas hereditarias de la sífilis y para las cuales también se utilizaron fotografías como medios de demostración.

En suma, el tramo entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX expresó una relación siempre dual de la fotografía con el conocimiento. Así como estas imágenes daban cuenta de campos de desarrollo, cambios y novedades en el ámbito científico, también constituían mecanismos de legitimación de discursos que promulgaban o ratificaban ciertos valores morales o ideologías de época.



25. Reproducción de fotografía tomada a un paciente con ginecomastia. Año 1909.



26. Observatorio universitario. Año 1888.

Acercarse a lo más lejano

Además de la fotografía al servicio de las ciencias biológicas y médicas, entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX también se impulsaron diversas iniciativas orientadas a crear observatorios destinados fundamentalmente a mejorar los servicios meteorológicos para la medición de la hora y la observación astronómica. Si bien la instalación definitiva del Observatorio Astronómico en el edificio de la Sección de Enseñanza Secundaria y Preparatoria (actual Instituto Alfredo Vázquez Acevedo/ IAVA) se produjo en 1924 bajo el impulso del profesor Alberto Reyes Thevenet, desde fines del siglo XIX distintas iniciativas mostraron cierto impulso en la materia.

Hacia 1888 el ayudante Francisco Fernández había mandado traer de Europa e instalado en la azotea de la Universidad un Observatorio y sabemos que unos años después los estudiantes del curso de cosmografía del profesor Piaggio realizaban observaciones del cielo mediante un Observatorio que estaba instalado en su casa. Por otra parte, a comienzos de 1899 se inauguró también el Observatorio Astronómico de Villa Colón destinado a “*la determinación y conservación de la hora astronómica*”. El simultáneo interés de actores públicos y privados por crear servicios no sólo para la observación astronómica desde un punto de vista científico, sino para la determinación de la hora nacional y el apoyo en materia de orientación

para el movimiento portuario, muestra en qué medida la creación de estas instituciones estuvo asociada también a la expansión económica del período. A mediados de la década de 1910 se creó el Servicio Meteorológico Nacional, buscando regular desde el ámbito público la determinación de la hora a nivel nacional, así como la observación del clima, en coordinación con los distintos establecimientos ya existentes. A pesar de que el Observatorio del IAVA contó desde un inicio con aparatos y laboratorio para la realización de fotografías astronómicas, la profusa producción de fotografías del “*cielo austral*” que se conserva hoy en su archivo data principalmente de las décadas de 1940 a 1960.

Bibliografía

- GUNTHER, André. *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, Paris, EHESS, 1999, (tesis doctoral disponible en <http://issuu.com/lhivic/docs>).
- GUNTHER, André. *Albert Londe*, Paris, éd. Nathan (coll. Photo poche), 1999.
- GUNTHER, André. "La rétine du savant", *Études Photographiques*, n° 7, mayo de 2000, (disponible en <http://etudesphotographiques.revues.org/index205.html>).
- CARTIER BRESSON, Anne Cartier. *Le Vocabulaire Technique de la photographie*, Paris, Marval, 2008.
- ARDAEO, Arturo. *Espiritualismo y positivos*, Montevideo, Universidad de la República, 1950.
- MAÑÉ GARZÓN, Fernando, POU FERRARI, Ricardo. *Juan B. Morelli en la historia de la medicina uruguaya*, Montevideo, 2004.
- MAÑÉ GARZÓN, Fernando. "El Instituto de Higiene Experimental en su centenario. 1896-1996. Nacimiento- Pasión- Vigencia", *Revista Médica del Uruguay*, n° 13, 1997 (disponible en <http://www.rmu.org.uy/revista/1997v1/art8.pdf>).
- BAJAC, Quentin. *L'image révelée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, 2001.
- BAJAC, Quentin. *L'époque moderne 1880-1960*, Paris, Gallimard, 2005.
- BARRÁN, José Pedro. *Medicina y Sociedad. La ortopedia de los pobres*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995, Tomo II.
- ODDONE, Juan, PARIS, Blanca. *Historia de la Universidad de Montevideo: la Universidad vieja, 1849-1885*, Montevideo, Universidad de la República, 1963.
- ODDONE, Juan, PARIS, Blanca. *La Universidad uruguaya del militarismo a la crisis*, Montevideo, Universidad de la República, 1971.
- DASTON, Loraine, GALISON, Peter. *Objectivity*, Nueva York, Zone Books, 2007.
- BROUN, Marta. "Aux limites du savoir: 1845-1900; la photographie et les sciences de l'observation", André Gunthert and Michel Poivert (ed.). *L'Art de la Photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- BROUN, Marta. "Fantasmes des vivants et des morts", *Études Photographiques*, n°1, noviembre de 1996, (disponible en: <http://etudesphotographiques.revues.org/index100.html>).
- BROUN, Marta. "Mudbridge le magnifique", *Études Photographiques*, n° 10, noviembre de 2001 (disponible en: <http://etudesphotographiques.revues.org/index262.html>).
- VISCA, Pedro. *Ángel Maggiolo (1877-1948)*, disponible en: <http://www.smu.org.uy/publicaciones/libros/ejemplares/maggiolo.pdf>
- DALLA ZUANNA, Silvia. "Observatorio Astronómico de Montevideo", en *Anuario 2010*, Montevideo, Consejo de Enseñanza Secundaria, 2010, pp. 3 y 4.
- MARKARIAN, Vania, JUNG, María Eugenia, WS-CHEBOR, Isabel. *1908: El Año augural*, Montevideo, Universidad de la República, 2008.
- AAVV. *Personalidades Médicas del Uruguay*, Montevideo, Sindicato Médico del Uruguay (disponible en <http://www.smu.org.uy/dpmc/hmed/historia/personalidades>)

Notas

- 1 Martha Broun, "Aux limites du savoir: 1845-1900; la photographie et les sciences de l'observation" en: André Gunthert and Michel Poivert (ed.). *L'Art de la Photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007. André Gunthert. *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, EHESS, Paris, 1999, (tesis doctoral disponible en <http://issuu.com/lhivic/docs>).
- 2 Loraine Daston y Peter Galison. *Objectivity*, Nueva York, Zone Books, 2007.
- 3 Véase: Dámaso Antonio Larrañaga. *Selección de Escritos*, Montevideo, Colección Clásicos Uruguayos, 1965, Archivo de dibujos originales realizados por Dámaso Antonio Larrañaga en el Archivo General de la Nación (reproducciones disponibles en: www.agn.gub.uy) y Colección Arechavaleta en el Museo de Historia Natural.
- 4 "Descripción del daguerrotipo por el Dr. D. Teodoro M. Vilardebó", *El Nacional*, Montevideo, 6 de marzo de 1840. Ver capítulo 1.
- 5 A comienzos del siglo XX, aparecen en las actas del Consejo Universitario las partidas de dinero para la compra de materiales y el pago de técnicos para el laboratorio de fotografía. En 1909, se anuncia la contratación de un encargado para dicho laboratorio y el sueldo que originalmente era de 120 pesos para el presupuesto semestral, pasa a ser de 600 pesos. Por otra parte, en 1915 se propone una reformulación del plan de micrografía, con la idea de fundar una cátedra, atendiendo a que los trabajos prácticos en este ámbito cada vez requerían más horas de dedicación y estudio por parte de los estudiantes, mostrando así la importancia asignada a la representación iconográfica en las ciencias médicas de la época. Actas del Consejo

Universitario, Montevideo, Series Institucionales del Archivo General de la Universidad, Sesiones del 6 de julio de 1900, 20 de marzo de 1909 y 27 de enero de 1915.

6 Pedro Visca. *Ángel Maggiolo (1877-1948)*, disponible en: <http://www.smu.org.uy/publicaciones/libros/ejemplares/maggiolo.pdf> y “Revoluciones fotográficas. La fotografía de lo invisible, notable experiencia en nuestra Universidad”, *El Estudiante. Periódico de los estudiantes de la Facultad de Preparatorios*, Montevideo, 5 de marzo de 1898.

7 “Laboratorio de Química- Radiografías”, *Revista Médica del Uruguay*, nº 17, Año II, Agosto de 1899.

8 Fernando Mañé Garzón y Ricardo Pou Ferrari. *Juan B. Morelli en la historia de la medicina uruguaya*, Montevideo, 2004, pp. 10-15. J. Pou Orfila, “Observaciones sobre la enseñanza de la medicina”, *Revista Médica del Uruguay*, Año VII, Tomo VII, 1904, pp. 267-274.

9 “Crónica científica – los rayos violetas”, *El Día*, Montevideo, 26 de noviembre de 1902 y “La Fotografía en movimiento”, *El Día*, Montevideo, 28 de febrero de 1903.

10 J. Pou Orfila, op. cit, pp. 267-274.

11 Ibidem.

12 Los esquemas anatómicos o clínicos, los libros ilustrados, los atlas, las planchas murales, las proyecciones luminosas o los modelos plásticos también eran considerados medios auxiliares. Ibidem, pp. 287-305.

13 En sus trabajos, el Doctor Luis Demicheri reconocía siempre de forma explícita la precisión de las micrografías realizadas por Morelli, de las cuales se servía para la presentación de sus casos clínicos. Veáse: Luis Demicheri, “Actinomicosis conjuntival”, *Revista Médica del Uruguay*, nº 14, Año II, Mayo de 1899 y Luis Demicheri, “Papiloma de córnea”, *Revista Médica del Uru-*

guay, nº 1, Año III, enero de 1900.

14 Juan B. Morelli, “Pleuresía enquistada del lado izquierdo – radiografía”, *Revista Médica del Uruguay*, nº 11, Año III, noviembre de 1900.

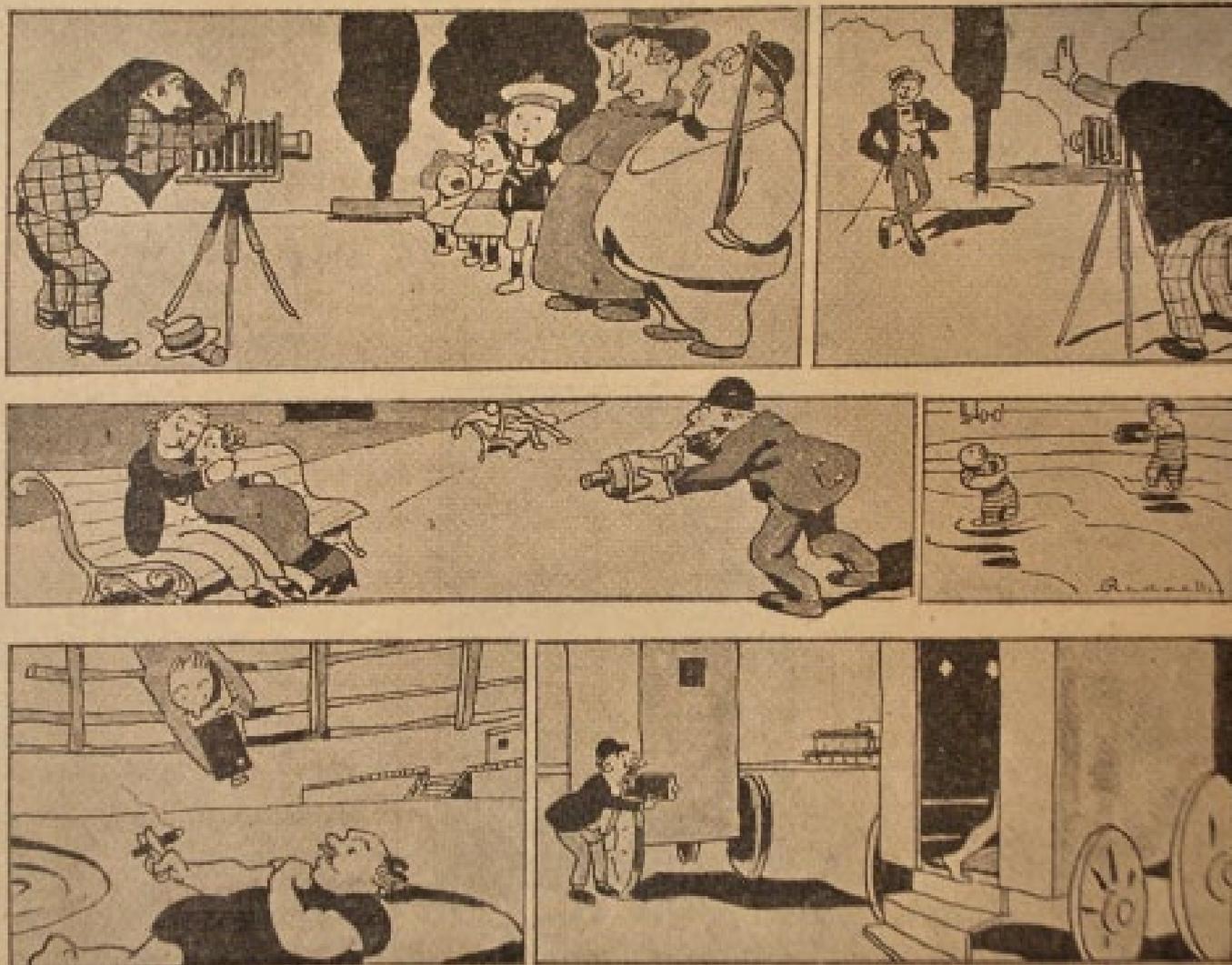
15 Turenne fue particularmente activo en las primeras sociedades de fotógrafos hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, siendo por ejemplo presidente del *Foto Club de Montevideo* desde sus inicios. Por más información sobre este tema ver capítulo 4.

16 J. Pou Orfila, op. cit, pp. 267.

17 Ver capítulo 7.

18 José Pedro Barrán. *Medicina y Sociedad. La ortopedia de los pobres*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995, Tomo II.

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



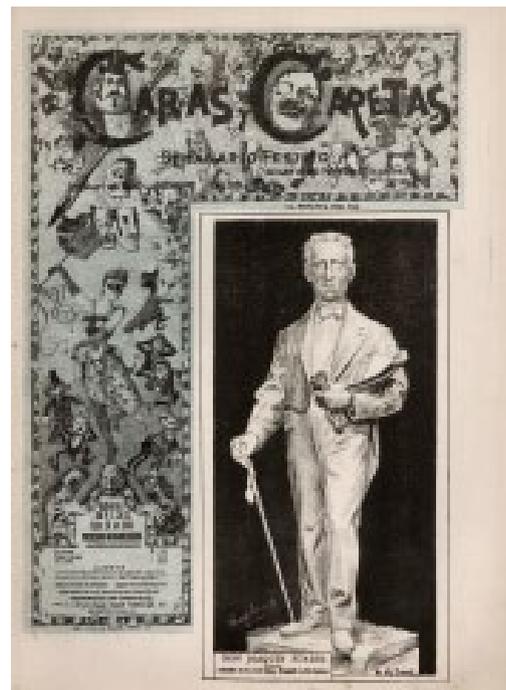
9. En la década de 1880 *La Ilustración Uruguaya* fue pionera en la incorporación de diversos procedimientos fotomecánicos, como la fotolitografía y la fototipia.



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 *badu* 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

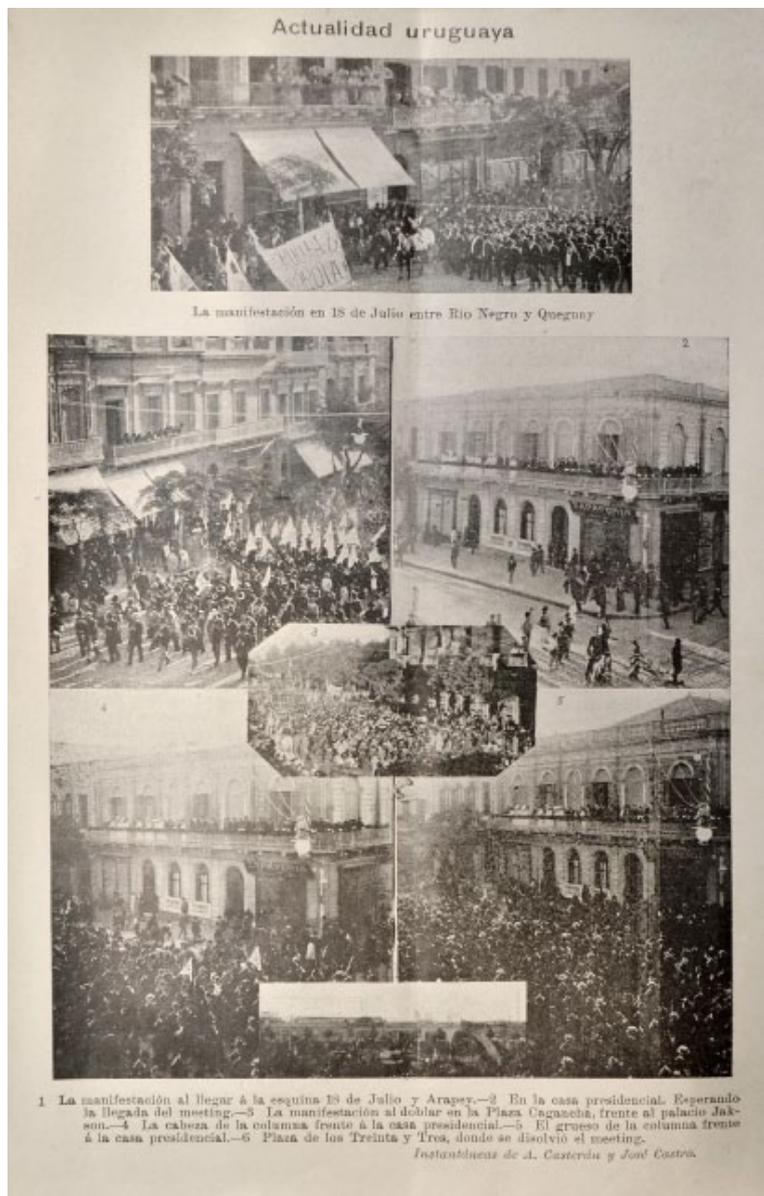
A partir del año 1901 la publicación modificó su diseño, aumentando la cantidad de páginas e incorporando en cada número abundante material fotográfico, cuya presentación y lectura pasaron a estar directamente vinculadas a la información desarrollada en el texto escrito. Reproduciendo una tendencia mundial, 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



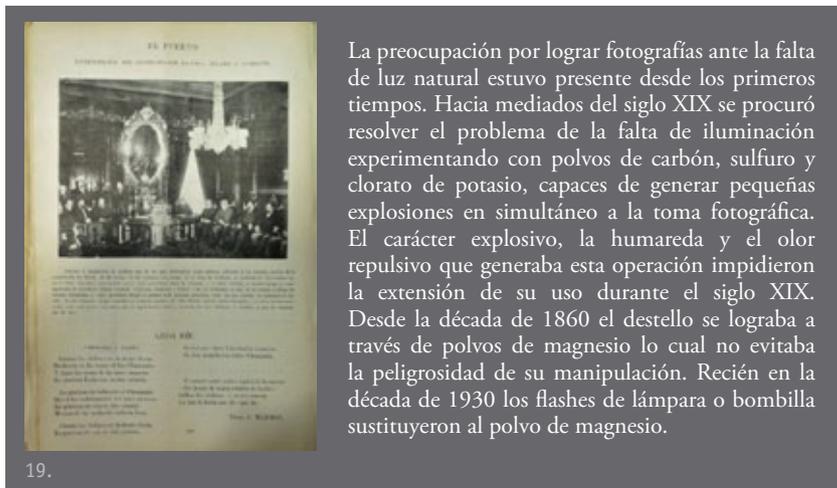
18. Los avances en las técnicas de impresión y las transformaciones en la noción de documento gráfico derivaron en modos novedosos de presentación de las imágenes y en cambios en su interrelación con el texto escrito.

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

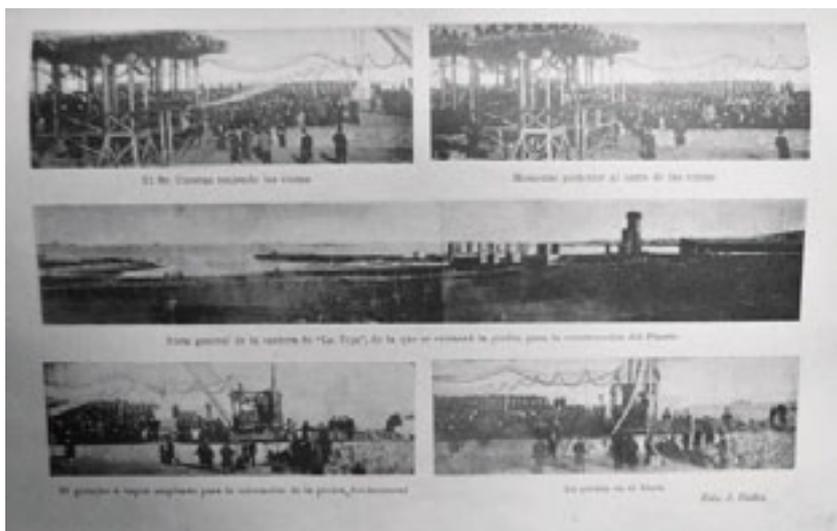
la actividad de sociedades y comparsas y de un recorrido por diversos tablados barriales.³⁶

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.



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.

“...fue 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, retírese ...

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



26.



27.



28.

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.

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

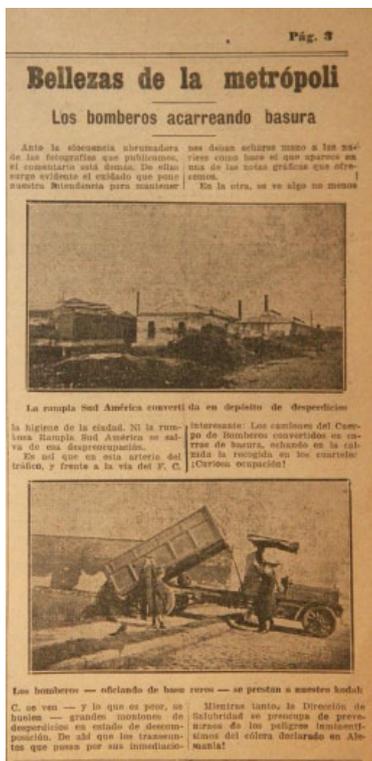
podían proceder de establecimientos fotográficos comerciales, fotógrafos que gozaban de prestigio con nombre propio o dependencias estatales que contaban con estudios y laboratorios propios.⁶³

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.

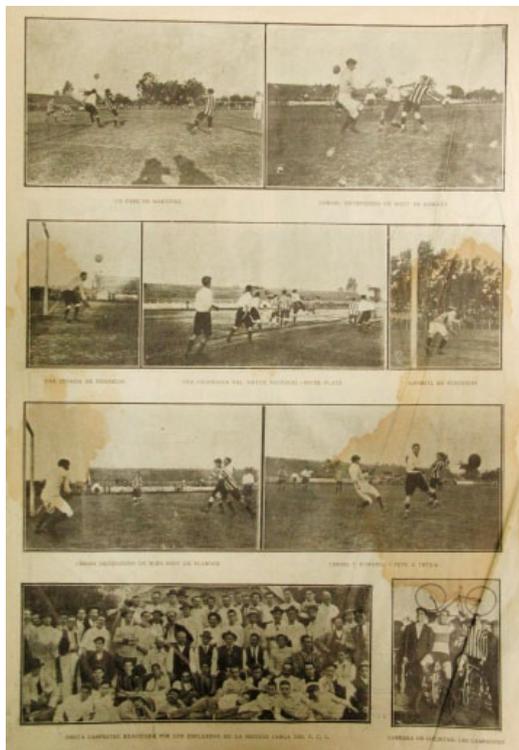


30. La fotografía también fue utilizada en la prensa para reforzar la crítica política o con un sentido de denuncia social.

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, voceros 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, acompañado 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, ROBLDANO 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 correcional 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 gráfica*”. *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 encuadernada, 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.



1. Los condenados a muerte fueron usualmente fotografiados en el último tercio del siglo XIX. La circulación de sus imágenes satisfacía la curiosidad del público y advertía sobre el castigo al delito.

7. La fotografía al servicio de la vigilancia y el control social.

1870-1925.

Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno

Fotografías para coleccionar

Desde sus orígenes la fotografía fue utilizada para retratar delincuentes y criminales, aunque su aplicación en este campo se desarrolló particularmente a partir de la segunda mitad de la década de 1850, a medida que se difundieron procesos fotográficos menos costosos y de fácil reproducción, como el que permitía obtener copias en papel a la albúmina. Su capacidad y exactitud descriptiva hicieron de ella un medio de registro privilegiado en la esfera del delito, donde la imagen fotográfica de rostros adquirió una doble función: apoyatura para la memoria de quienes tenían a su cargo la vigilancia del orden público y antecedente para el detenido. A su vez, los contemporáneos sostenían que al haber pasado por el lente del fotógrafo los delincuentes perdían la impunidad dada por el anonimato, con lo cual se

creía que estas imágenes también contribuían a la persuasión contra el delito.

En el medio uruguayo, en la década de 1870, los retratos fotográficos de supuestos delincuentes fueron divulgados en círculos más amplios, agregando a las funciones ya mencionadas un sentido ejemplarizante y aleccionador hacia el resto del colectivo social. Grandes estudios comerciales, como *Bate y Ca.* o *Chute y Brooks*, entre otros, tomaban la última fotografía de los acusados momentos antes de ser ejecutados y en aquellos casos de crímenes que recibían amplia cobertura mediática, confeccionaban montajes en los que se exhibían rostros acompañados de la inscripción de nombres propios y del rol que cada individuo jugaba en esa historia. Los establecimientos fotográficos satisfacían la demanda por este tipo de imágenes, en particular las que inmortalizaban ejecuciones de detenidos, que

Entre el dolor y el espectáculo. Los límites del “arte fotográfico”

En setiembre de 1871 Esteban Neto, Lorenzo Dotta, José Gaetán e Higinio Inzúa fueron fusilados en la plaza Artola luego de ser encontrados culpables del asesinato del doctor Vicente Feliciangelli. El evento fue fotografiado por *Bate y Ca.*, y el diario *El Siglo* dedicó un espacio a analizar la relación entre lo que había sucedido en la plaza y la forma en que las fotografías pudieron mostrarlo. Con ello señaló no solamente las virtudes y limitaciones del “arte fotográfico”, sino también sus expectativas acerca de lo que, algún día, podría llegar a ser.

“Los activos fotógrafos BATE y CA. han sacado la vista del espectáculo de anteayer. La ancha plaza reboza de gente, contenida por un cordón de soldados. Encima de los carruajes, en las azoteas, en los balcones, en la misma pared donde necesariamente debían aplastarse las balas, aparecen millares de cabezas dirigidas hacia un solo punto, hacia el sitio de la ejecución.

El techo más cercano es un hormiguero y hay un portón cuya solidez lo pone a prueba un numeroso grupo de curiosos, que por fuerza haría prodigios de gimnásticos para alcanzar aquella posición dominante.

La fotografía no ha podido reproducir lo mejor: los ojos de Barbeta salidos de sus órbitas, el sufrimiento de Neto, el reguero de sangre.

Para lo primero, la operación hubiera tenido que ser instantánea, obrando la luz solar, que es la vida de la fotografía, al mismo tiempo y con la misma velocidad que el proyectil, que es el mensajero de la muerte.

Para reproducir el sufrimiento era necesario que la máquina tuviera conciencia, y todavía no han llegado a tal perfección los adelantos del siglo.

La contracción de los labios, la dilatación de los ojos, y el sacudimiento nervioso que experimenta el hombre cuando va a transmitirle un fusil el fallo de la justicia, todo eso, con un poco de habilidad puede sorprenderlo el arte, pero el sufrimiento moral, el sufrimiento que no tiene manifestaciones exteriores, sólo le es dado a la inteligencia y al corazón, pintarlo en toda su verdad y apreciarlo en todo su horror.

El reguero de sangre pudieron reproducirlo los fotógrafos en otro cuadro, cuando empezaba la tarea del sepulturero y el pueblo descendía de las azoteas para masticar sus impresiones conjuntamente con el almuerzo.

Pero la tarea hubiera sido perfectamente inútil. [...]

Por otra parte, la sangre fotográfica aparecería de un color negro, y nadie quería gastar su dinero para poseer una mentira artística, contra lo cual podría protestar la justicia, cuyo objeto fue mostrar al pueblo sangre roja y caliente, para hacerle aborrecer el crimen, como a un perro de caza se le muestra un pájaro para enseñarle a no comerlo. El arte fotográfico ha hecho cuanto podía, y aún sería justo agregar que en la tragedia de anteayer superó a los grandes artistas teatrales.

Salvini se degollaba engaña pichanga, y nos parecía sentir el roce del yatagán, y el ruido de la sangre anhelosa de aprovechar la ocasión para liberarse de su cárcel.

Pero caía el telón y olvidábamos aquella escena viendo a Salvini con su cabeza perfectamente colocada sobre sus robustos hombros.

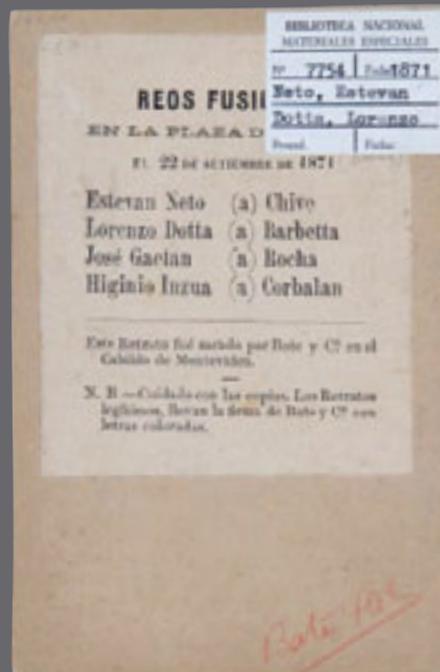
Los señores Bate y Ca, han hecho más, auxiliados por el sol, su lámina es una verdad de a puño que mancha como la sangre.

Podemos mirarla mil y mil veces, sin temor de que Barbeta, Insua, Gaetan y Neto se nos presenten como Salvini después de terminado el papel.

Sería injusto exigirle más al arte fotográfico.”



2a.



2b.



3. Fusilamiento en la Cárcel Preventiva y Correccional (calle Miguelete y Arenal Grande). Década de 1890 (aprox.).

durante el siglo XIX aún figuraban entre los espectáculos públicos masivos, en ocasiones con la presencia de escolares y maestros.¹

Todavía en la década de 1890 se daba publicidad a la venta de fotografías de ejecuciones, como las ofrecidas por Alberto Bixio, con todos los detalles de la de Ángel Fernández. El aviso pormenorizaba los contenidos de la serie compuesta por cuatro fotografías: *“en la primera se ve solamente a la tropa en formación esperando el pasaje del reo para cerrar el cuadro; en la segunda se observa la marcha del reo con dirección al banquillo; la tercera la llegada a ésta y la*

última la ejecución”.²

En simultáneo a la avidez de la sociedad por consumir este tipo de imágenes, varios contemporáneos cuestionaban esta práctica aduciendo que violaba las más básicas garantías personales. Las críticas apuntaban sobre todo a la circulación de retratos de individuos cuya culpabilidad no había sido probada. En el mes de febrero de 1882 un editorial del diario *La Democracia* condenaba el modo en que la prensa había expuesto la identidad de los supuestos asesinos de Juan Bentancourt, un joven muerto al ser asaltado el comercio en donde trabajaba. En especial



4. Mosaico de retratos con los protagonistas del caso Volpi Patrone. Año 1882.



5.

La cobertura que hacía la prensa de los casos de crímenes de sangre transformaba a sus protagonistas en celebridades y en esto colaboraban los estudios fotográficos vendiendo sus retratos.

preocupaba que, apenas horas después de que se produjeran las primeras detenciones de sospechosos, la prensa hubiese puesto en circulación sus nombres y su filiación, a lo que se agregaba que *“inmediatamente ha[bían] empezado a circular en grupo los retratos de los acusados con el lema de ASESINOS DE BENTANCOURT”*. Mientras esto ocurría se conoció el nombre de los verdaderos criminales, quedando en evidencia la falta de reservas con que se manejaban estos temas y la transgresión *“del principio moral y legal que considera inocente al acusado, mientras no haya sido declarado culpable por sentencia emanada de*

juez competente”.³ La exhibición pública de los retratos que circulaban previamente a las condenas –e incluso antes de iniciado el proceso judicial– era rechazada en el entendido de que comprometía seriamente la reputación de los fotografiados. Esta impresión fue sostenida desde otros periódicos que acompañaron la denuncia, haciendo notar *“el brutal hecho de la fotografía de los incriminados, abusivamente expuesta al público, contra las conveniencias y grandísimo daño de individuos todavía no convictos”*.⁴

El giro experimentado en este caso también fue aprovechado desde el punto de vista

comercial por los estudios fotográficos, como lo demuestra el montaje realizado por la *Fotografía del Puerto* que en una misma copia ofrecía los retratos del “asesino”, la “víctima” y los “inocentes torturados” [imagen 4].

Además de responder a la sensibilidad dominante en una época en que las ejecuciones se vivían como espectáculos y los retratos de delincuentes más populares podían coleccionarse junto a los de otras figuras públicas como gobernantes, militares o artistas, en círculos más restringidos estas fotografías eran examinadas en tanto documentos reveladores de rasgos fisionómicos que delataban la propensión criminal de un individuo.

Los primeros archivos fotográficos policiales

Desde la década de 1880 la Policía uruguaya incorporó la fotografía en sus archivos y le empleó como instrumento auxiliar de identificación. En el siglo XIX el repertorio de individuos fichados comprendía a delincuentes y prostitutas, aunque progresivamente fue abarcando otras áreas de actividad asociadas a los espacios de circulación de las clases bajas urbanas. El reglamento de prostitución, vigente desde 1883, establecía que “*las Gerentes*” de casas donde se realizara esta actividad debían presentar ante la Jefatura Política una lista en la que constaran datos personales y tres retratos fotográficos de cada prostituta. Una copia sería entregada al médico policial, quien debía dejar constancia de su estado de salud en una “*tarjeta*”, otra era devuelta a la “*gerente*” y la tercera debía permanecer en poder de la persona identificada. Con esta medida profiláctica se apuntaba en especial a aislar a las

afectadas por enfermedades venéreas y, por parte de la Jefatura, a canalizar la sistematización de estos datos para la elaboración de un *Registro General de Prostitutas*. En relación a la obligatoriedad de portar la tarjeta de identificación se establecía que “*toda prostituta deb[ía] en todos los momentos tener consigo su retrato fotográfico con el sello de la Policía; el que será exhibido a los Agentes siempre que lo exigieren*”. Las mujeres que no acataran esta disposición serían castigadas con una multa de cuatro pesos o cuarenta y ocho horas de arresto, estableciéndose la duplicación de la pena en sucesivas oportunidades. El reglamento reconocía el poder estigmatizador del retrato fotográfico en este contexto, al punto que se estipulaba explícitamente que “*la que dese[ara] cambiar de género de vida podrá solicitar pasar a un establecimiento de Caridad, o garantiendo que no ejercerá la prostitución, se la borrará del Registro de Prostitutas, devolviéndole sus retratos*”.⁵ Veinte años más tarde se reforzó el control sanitario de la prostitución, reglamentándose el uso de una “*libreta de Sanidad*” con una fotografía y los datos de identidad correspondientes.⁶

Fotografías que incriminan

La Comuna de París en 1871 fue uno de los primeros grandes acontecimientos de la historia de Francia fotografiados, del que han quedado registros documentando escenarios y protagonistas. A su vez, este episodio marcó un hito en la historia de la fotografía al servicio de la identificación de individuos. En manos de las autoridades, retratos grupales realizados con la finalidad de documentar los logros de los revolucionarios, se transformaron en elementos probatorios de la identidad de los comuneros y gracias a ellos fueron detenidos y ejecutados. Esta experiencia fue la antesala de la creación del primer servicio fotográfico policial en la década de 1870. A partir de este suceso varios Estados comenzaron a fotografiar de manera sistemática a los sospechosos.

Las Galerías de Ladrones

En 1858 en Nueva York se organizó la primera Galería de Ladrones y una década más tarde su uso se había extendido a departamentos de policía de todo Estados Unidos y Europa. En Argentina las primeras “*galerías de ladrones conocidos*” se crearon en la década de 1880. Estas colecciones de retratos se usaban en las comisarías como repertorios de imágenes que, una vez memorizados, simplificaban el control de las calles y, en relación a los detenidos, posibilitaban comprobar si se trataba de un reincidente. En sus inicios estaban compuestas por fotografías en formato *carte de visite* tomadas por estudios y fotógrafos particulares que no diferían demasiado de retratos comerciales en lo que refiere a decorados, vestimenta y tipo de pose de la persona registrada. En esta primera época las Galerías no se inscribían en ningún sistema de clasificación y archivo, incluyendo de manera ocasional un índice onomástico cuya efectividad al servicio de la identificación era mínima porque tampoco había manera de constatar la autenticidad del nombre declarado. Como señala Mercedes García Ferrari, a diferencia de la costumbre de retratar a criminales “célebres”, vigente hasta 1880, estas imágenes de “*ladrones conocidos*” respondían a la voluntad estatal de control de un sector de las clases bajas urbanas que comprendía a una gama de “pequeños delincuentes” y personas asociadas con la “mala vida”. Además de la fotografía, la filiación incluía los años de residencia en el país de la persona identificada, lo cual refleja un tema de debate de la época -común para todo el Río de la Plata- como lo era el de la vinculación de determinado tipo de inmigración con la delincuencia.

En 1887 en Buenos Aires se publicó la primera *galería de ladrones* en forma de libro. Al circular fuera de ámbitos policiales, los retratos alcanzaron otro nivel de divulgación y rápidamente el estigma que acarrearaban obligó a reformular su práctica a comienzos del siglo XX. En efecto, según denunciaba la *Revista de Policía* de Montevideo en alusión a esta costumbre en Buenos Aires, no era extraño el hecho de que “*un sujeto retratado en la galería de ladrones conocidos se presente al Jefe de Policía quejándose de su patrón que después de tenerlo conchavado durante diez años y estando hasta entonces satisfecho de él, lo despide por haber sabido que su retrato figura en la galería de Ladrones Conocidos. Entrando en averiguaciones, se sabe que el sujeto en cuestión y siendo muy joven robó unas gallinas; fue condenado y su retrato se llevó a la Galería. Cumplida su condena se probó que hasta aquí ha observado una conducta intachable*”. Debido a estos casos se abrió la posibilidad de que, a pedido del involucrado y tras una investigación policial, pudiera retirarse el retrato de la galería.

En 1893 se reglamentó, también en la órbita policial, la creación de un archivo fotográfico compuesto por registros de cadáveres sin identificar.⁷ De acuerdo a esta disposición, las fotografías con los datos de filiación al dorso serían expuestas en las comisarías hasta tanto el retratado permaneciera en el anonimato. En caso de ser identificado la imagen quedaba fuera de circulación y se integraba a los archivos de las comisarías de modo reservado.⁸ A principios del siglo XX se aprovecharon las ventajas de la reproducción fotomecánica, como lo demuestra el permiso solicitado en 1906 por el Comisario General de Órdenes al Jefe Político y de Policía de Montevideo para confeccionar un “*un clisé de fotografado*” con los cadáveres encontrados, con la finalidad de incluirlos impresos en la “Orden del Día” y entregarlos a la prensa, luego de que hubiese transcurrido un tiempo prudencial.⁹

Como era costumbre en ámbitos policiales de la región y del mundo, en Uruguay también se implementaron galerías de ladrones armadas a partir de fotografías y otros datos de individualización. Desde 1896 la Policía de Investigaciones tenía la obligatoriedad de llevar un libro de “*registro de fotografías de individuos conocidos por ladrones y en donde se hará constatar la filiación, señas y demás datos necesarios*.”¹⁰ Los retratos de los “*ladrones conocidos*” –categoría que englobaba a quienes hubiesen cometido dos o más delitos contra la propiedad- debían repartirse en las comisarías seccionales, “*con el propósito de que los hagan conocer por todos los agentes colocándolos en los cuadros de oficinas*.”¹¹

Hacia fines de siglo XIX el retrato fotográfico había ganado un lugar indiscutido entre los mecanismos de individualización de personas,

aunque todavía no constituía un género específico y con frecuencia no se diferenciaba del retrato comercial o de estudio. Esto comenzó a cambiar en los últimos años del siglo a partir de la creación en 1896 de la *Oficina de Identificación Antropométrica* que contaba con un servicio propio de fotografía.

El rostro del delito. La fotografía en la criminología y en los primeros sistemas de identificación

En julio de 1894 el diario *La Tribuna Popular* narró a través de varias ediciones los detalles de un asesinato ocurrido en la localidad de Sauce. Eulogio Vigury y Montenegro -como declaró llamarse ante el Juez Letrado- había apuñalado a Juan Palleiro “por dos atados de paja”, dándole muerte e hiriendo en el mismo ataque a varios miembros de su familia. Luego de ocuparse de las causas del crimen, la fuga y posterior captura del asesino, el diario se detuvo en el análisis de su personalidad o, lo que en este contexto se planteaba como sinónimo, en la confección de su retrato. Vigury fue descrito como una persona “vulgar” -tal como el crimen que había cometido-, que “no sabe leer ni escribir, es un analfabeto y sin ningún género de instrucción; se ha criado en el campo, libre en sus acciones, sin que sus instintos hayan sido jamás encaminados con un fin determinado hacia algo bueno”. Su individualidad parecía estar compuesta por el carácter de “la bestia, que funciona mecánicamente, sin otras exigencias naturales”. Este panorama se coronaba con la publicación de un grabado de su rostro, en el que, según el cronista, “pueden notarse [...] los signos característicos del criminal nato, fatalmente llevado a matar, instintivamente, que encuentra en el golpe que ha dado una satisfac-

ción, de la cual él mismo no se da cuenta, y por lo tanto no experimenta el más leve remordimiento” [véase imagen 8].¹²

Este tipo de discursos, que asociaban el comportamiento moral de las personas a sus características fisonómicas no era extraño en el Uruguay de fines del siglo XIX, sobre todo cuando se trataba de juzgar comportamientos criminales. El campo policial uruguayo recogió las ideas

Ciencia, cuerpo y criminalidad

En el mundo occidental circulaban desde fines del siglo XVIII una serie de teorías científicas y pseudocientíficas que sostenían la determinación del comportamiento humano en función de ciertas características genéticas. La craneología establecía diferencias en las capacidades craneanas de las distintas razas, y en función de ello las dividía jerárquicamente; la frenología retomaba algunos de estos elementos y sostenía que el cerebro estaba dividido en partes que controlaban determinadas funciones humanas. Así, podía notarse en la raza blanca un mayor desarrollo de aquellas secciones cerebrales vinculadas a la inteligencia y la moralidad, mientras que en la negra se destacaban las partes relacionadas a las habilidades manuales y la sensibilidad. En esta línea se inscribía la fisiognomía, que buscaba en el rostro de las personas los indicadores de sus características morales y psicológicas.

La aplicación de estas teorías al estudio de las conductas criminales estuvo muy relacionada con los trabajos del médico italiano Cesare Lombroso, autor de *El hombre delincuente*, un trabajo publicado en 1876 en el que se sentaron las bases de la consideración de ciertas personas como “*criminales natos*”. Según Lombroso, la delincuencia era una anomalía orgánica que podía reconocerse en los rasgos físicos de los individuos. El mismo papel jugó el pensamiento del criminólogo, también italiano, Enrico Ferri, que indagó en las diferencias entre el “*loco criminal*” -determinado genéticamente- y los delincuentes “*pasionales*”, “*ocasionales*” y “*habituales*”, categorías que incorporaban la variable de las condiciones sociales de los individuos como un posible factor de su comportamiento criminal.



6.

7. Grabados representando retratos de criminales, publicados por *La Tribuna Popular* en 1894.



8.

de Cesare Lombroso y Enrico Ferri, empleándolas como marco de análisis y de acción para la realidad local. En 1906, un artículo publicado en la *Revista de Policía* de Montevideo, consideraba al delito como un rasgo “de naturaleza” de determinadas personas, “sibaritas del vicio”, de los cuales se desconocía “a qué leyes antropológicas o biológicas obedecen y tienen regulados sus actos; pero, lo cierto es, que ni en teoría aceptan [la] regeneración”.¹³

Partiendo de la base de que el estado de la psiquis se traducía en los rasgos físicos de las personas, estas ideas también fueron aplicadas para el estudio de las enfermedades mentales. También en 1906 el médico uruguayo Bernardo Etchepare comentaba el caso de una mujer, alojada en el Manicomio Nacional, que era “adicta a todo tipo de drogas” e “invertida sexualmente”, cuyas “oscilaciones violentas de [...] nivel mental han de conducirla algún día a la locura propiamente dicha, en cuyos umbrales está ya, o al suicidio, cuya idea le es familiar”. Al momento de plantear los síntomas de su enfermedad se detenía en “el examen de [su] cuerpo [que] no denota nada de anormal [y] su cráneo [que] es regular, lo mismo que su cara”.¹⁴

Si bien los planteos de Lombroso fueron rápidamente cuestionados, esto no impidió que, además de influir con fuerza en los paradigmas policiales y científico-legales, se extendieran a nivel popular. En 1905 el bachiller en Derecho José P. Colombi sostenía que, a pesar de que estas ideas estaban refutadas, “la creencia en la existencia de un conjunto de caracteres que distinguen al hombre honesto del criminal, no es nueva, ni es tampoco patrimonio exclusivo de los sabios o de los estudiosos. Ella está en el vulgo y se revela

por multitud de expresiones familiares: cara patibularia, mirada siniestra, ojos atravesados (estrábicos), que dan tal vez razón de las repugnancias instintivas y de las antipatías infundadas”.¹⁵ La popularización de estas consideraciones era justamente lo que traducía y explotaba la crónica policial de los diarios. Hasta los primeros años del siglo XX, las crónicas de asesinatos estaban ilustradas con grabados -realizados a partir de dibujos o fotografías- que retrataban sobre todo las características faciales de los victimarios y por lo general eran utilizados como ratificación de su propensión al delito cometido.

Estas crónicas estaban teñidas de consideraciones clasistas que solían asociar los peores instintos criminales a las personas de extracción popular. Analizados en la prensa, los grabados del rostro de Eulogio Vigury y Montenegro -acusado del crimen del Sauce mencionado con anterioridad y perteneciente a los estratos sociales más bajos- evidenciaba su carácter bestial y su propensión natural a matar.

En otra oportunidad estas teorías colisionaban con las percepciones relativas al orden y las conductas sociales. Tal fue el caso de un crimen pasional divulgado por *La Tribuna Popular* en agosto de 1894. Elena Parsons Horne era una joven bonaerense que en un acto de venganza había asesinado de dos disparos a Ángel Petraglia Botti por haber “difamado su honra”. Provenía de una familia burguesa, y se destacaba su “conversación alegre”, su “instrucción fuera de lo común” y su “carácter generoso y abnegado”. Pese a que “no ha sido posible conseguir, ni en esta ciudad, ni en la vecina, una fotografía de la valiente joven”, el cronista estudiaba su rostro a partir de un grabado, probablemente confeccionado a partir de



9.

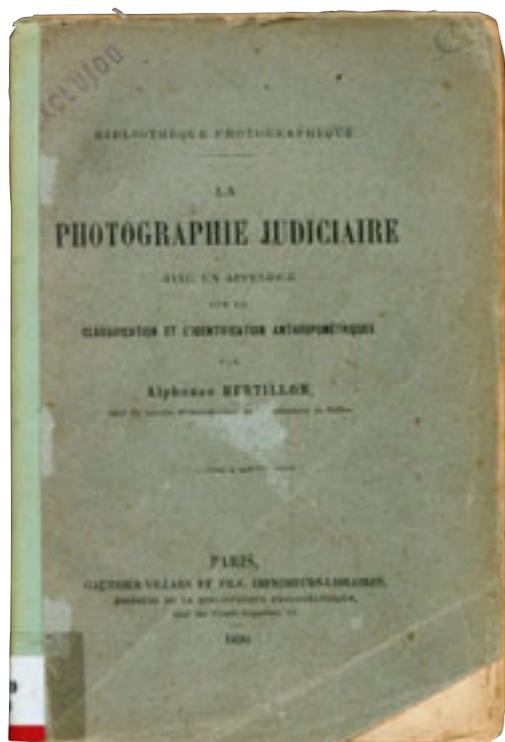
declaraciones de testigos y allegados. En las impresiones del reportero, los rasgos de su fisonomía estaban “de perfecto acuerdo con las descripciones que los diarios bonaerenses han publicado, y como se ve no hay en esa faz nada que no sea simpático, y nada denota en ella siquiera un carácter enérgico o exaltado, como lo da a suponer la acción extrema cometida. Esta divergencia completa entre el tipo físico y el que corresponde a los seres fatalmente propensos al delito, concurre poderosamente a robustecer la opinión general desde un principio formada, de que la señorita Parsons, dominada por una exaltación accidental vivísima, se encontraba

al dar muerte a Petraglia en un estado de espíritu del todo distinto a su manera de ser normal. Esto, agregado a todos los antecedentes conocidos, induce a creer que eso debe ser lo cierto” [véase imagen 9].¹⁶

La estandarización del retrato de identificación

En los últimos años del siglo XIX Uruguay atravesó un proceso similar al de las demás sociedades capitalistas en las que, en simultáneo al afianzamiento del concepto burgués de propiedad, se incrementó el número de delitos punibles y se agravaron las penas de los condenados. Esta tendencia estuvo acompañada por la estructuración de sistemas carcelarios basados en la detención prolongada, cuya puesta en práctica, de todos modos, no evitó el problema de la reincidencia.¹⁷ Durante varios siglos los métodos empleados para identificar reincidentes se habían basado en las marcas físicas y en las mutilaciones, prácticas difícilmente admisibles en el mundo burgués del último cuarto del siglo XIX. Se volvió entonces imprescindible la implementación de métodos de comprobación de la identidad más seguros y menos degradantes.¹⁸

La consideración de la delincuencia como un problema médico-legal estuvo en la base de la creación de la *Oficina de Identificación Antropométrica*, en junio de 1896. Como su nombre lo indica, la repartición adoptó el sistema de filiación antropométrica ideado por el médico francés Alphonse Bertillon en 1879 y puesto en práctica en París, a modo de ensayo en 1882, consistente en la elaboración de una ficha de cada detenido en la que se sistematizaban una serie de medidas corporales –la talla, la longitud



10. El libro *La photographie judiciaire*, de Alphonse Bertillon, proporcionó instrucciones precisas acerca de cómo realizar retratos estandarizados de frente y perfil para la identificación de delincuentes.

de la cabeza, la abertura de los brazos, entre otras-, y la descripción del color de la piel, ojos, “*caracteres morfológicos de la cabeza y de la cara en general*” y otras marcas identitarias, como cicatrices o tatuajes. Sobre la base de estas mediciones Bertillon afirmaba que se obtenían perfiles únicos que hacían posible la clasificación de individuos. A todo esto había que agregar dos retratos fotográficos, uno de frente y otro de perfil, que debían realizarse siempre siguiendo criterios estandarizados en cuanto a la pose, el gesto, el fondo, el encuadre y la escala de reducción con respecto a las medidas del individuo fotografiado. Se empleaba un fondo de color neutro, se le

pedía al retratado que no sonriera, se encuadraba en forma tal de tomar el busto y el rostro, y se hacían ambas fotografías sobre una misma placa de trece por dieciocho centímetros, obteniendo así una imagen de frente y una de perfil de nueve por siete centímetros que no debían ser retocadas bajo ningún concepto. Según sostenía Bertillon “*la exactitud debe ser la primera y única de las cualidades. Destruir o atenuar con un retoque constituye casi un delito*”.¹⁹ Estos criterios para la estandarización del retrato fotográfico judicial se consolidaron en la Policía francesa a partir de 1888, cuando Bertillon fue nombrado jefe del Servicio de Identificación Judicial de París.

Este sistema rápidamente llegó a América. En 1889 comenzó a funcionar la *Oficina de Identificación Antropométrica* de Buenos Aires y en la década siguiente, además de extenderse a Uruguay, la experiencia se puso en práctica en Brasil, México, Perú, Ecuador y Chile.

Si bien el objetivo del sistema de Bertillon era proporcionar a los magistrados pruebas objetivas de la identidad de los delincuentes, a fin de establecer de manera fehaciente los casos de reincidencia, el uso del sistema en Uruguay estuvo más vinculado a los estudios criminológicos. En mayo de 1896 el Presidente del Consejo Penitenciario, Eduardo Mac Eachen, al fundamentar ante el Ministerio de Gobierno la necesidad de establecer una *Oficina de Identificación Antropométrica*, sostuvo que dicha institución respondía “*al movimiento innovador del fin del siglo, que une la jurisprudencia a las ciencias naturales*”. En el contexto de un país que “*adelanta en civilización y se hace más rico y poblado*”, los procesos judiciales aparecían “*revestidos de caracteres complejos y misteriosos*”, por lo cual era fundamental



11.



12.

formar médicos criminalistas que asistieran a la Policía y los magistrados en “el estudio del agente del delito, del hombre criminal”. La persona ideal para dirigir esta institución era el médico de la Cárcel Penitenciaria, Alfredo Giribaldi, quien había dedicado algunos años a estudiar el sistema de Bertillon, aplicándolo sobre “numerosos y considerables criminales” y había sistematizado esos

resultados en un libro que permitiría “conocer a nuestro hombre criminal, en más de cuarenta caracteres por cada tipo de manera de hacer el retrato físico y moral completo de cada uno, con el examen anamnéstico, psíquico y antropométrico”.²⁰

El junio de 1896 el gobierno autorizó la creación de la referida oficina, pero a diferencia de lo propuesto por Mac Eachen, no fue ubicada

A partir de la década de 1880 los servicios de identificación de la policía comenzaron a emplear el retrato de frente y perfil. Este sistema estandarizado, junto al desarrollo de un sistema de archivo práctico, permitió identificar con más precisión a sospechosos y criminales.

en la órbita del Consejo Penitenciario sino bajo la dependencia de la Jefatura Política y de Policía. La oficina funcionaría en las instalaciones de la Casa Central de Policía, y tendría por objeto identificar mediante fotografía y mensuración antropométrica a los *"individuos que son aprehendidos por estar acusados de delito"*.²¹ Sin embargo en octubre de 1898 la oficina fue reasentada y puesta finalmente bajo la dependencia del Consejo Penitenciario y la dirección de Giribaldi. Según el decreto que estableció esta *"refundación"*, sus objetivos serían *"auxiliar [a] la justicia, con los informes médicos legales, y [a la] policía en el descubrimiento de los criminales proporcionándole la identificación antropométrica"*. Todos los penados estarían a disposición de Giribaldi para que este practicara las observaciones antropológicas y antropométricas que juzgase conveniente. De igual forma, se estableció la obligatoriedad del retrato fotográfico.²²

Si la oficina de 1896 entendía la antropometría como una herramienta de identificación y no de investigación médico-legal, la de 1898 combinaba ambas preocupaciones, aunque en la óptica de su director sólo esta última era válida. Giribaldi sostenía que *"la Policía no tiene por misión identificar [ni] filiar a nadie"* y que *"solamente un médico se halla en condiciones de poder practicar una filiación científica"*.²³ Desde su perspectiva, el objetivo de la antropometría debería ser de orden científico y no policial, lo que se traducía en la utilización de las identificaciones de los presos para elaborar *"elementos de comprobación á estudios antropológicos"*. Por ello defendía la práctica de medir y fotografiar personas con respecto a las cuales consideraba que la determinación de la reincidencia nada aportaría en la disposición de sus penas, por ejemplo los

adolescentes remitidos a la cárcel correccional. Sostenía lo mismo para los casos en que esos registros tampoco servirían para corroborar identidades. Tal era la situación de las mujeres, pues consideraba que por *"razones de orden psíquico especial y de orden social [...] la sustitución de persona"* era imposible en ellas. Sin embargo la fotografía y la mensuración de las mujeres fue suspendida debido *"a una repugnancia muy natural. ¿Sabéis cual? Pues... su falta de pudor"*.²⁴

Alfredo Giribaldi formuló un planteo novedoso al sugerir que el registro fotográfico y antropométrico debería ir más allá de los sujetos *"tendientes al crimen"*, incluyéndose obligatoriamente la filiación de todo ciudadano mayor de edad: *"¿qué inconveniente existe en que sean anotadas y conservadas todas esas peculiaridades individuales, las más fijas y las que han servido en todos los tiempos para estereotipar una raza? [...] ¿no hacen falta en el archivo de los conocimientos humanos, todos esos datos [...] ¿qué interesante colección antropológica se ofrecería a un nuevo Darwin para el estudio de la incesante evolución humana!"*.²⁵ Por este motivo concluía que cualquier oficina de identidad y filiaciones debería ser dirigida por un médico y estar en dependencia directa de los Tribunales de Justicia. De ser así, el día que los Estados adoptaran la filiación obligatoria de todo individuo mayor de edad se obtendría *"una verdadera garantía para el fin social que se perseguiría y una facilidad mayor para la prestación de los ciudadanos á esta medida, ante una repartición de Justicia y no de administración policial"*.²⁶ Este apunte se vinculaba con un hecho constatado por los servicios de identificación de la época: la resistencia de las personas a ser retratadas por instituciones estatales.

La fotografía en la polémica entre bertillonistas y dactiloscopistas

El sistema de identificación antropométrico fue duramente cuestionado en América del Sur hacia los primeros años del siglo XX. La convicción científica de que sus postulados estaban equivocados –por ejemplo los que sostenían que ciertas partes del cuerpo no modificaban su tamaño después de determinada edad y, por lo tanto, eran garantía para establecer la identidad de las personas–, sumada a la imprecisión de los operadores en la toma de medidas complejas, lo desacreditó como sistema científico y práctico de identificación. Paralelamente fue consolidándose un sistema alternativo, que partía de la idea de que las huellas digitales no se modificaban a lo largo de la vida y no se repetían entre personas diferentes, propuesto por el antropólogo inglés Francis Galton en 1888. Sus investigaciones fueron recogidas por el argentino Juan Vucetich quien, trabajando para la Policía de la Provincia de Buenos Aires, ideó en 1891 un práctico sistema de clasificación dactilar, origen de la dactiloscopía.

Antropometristas y dactiloscopistas discutieron en congresos científicos y policiales, a través de folletos y en artículos en los diarios. Los cuestionamientos al sistema de Bertillon, centrados fundamentalmente en los aspectos relativos a las mediciones y las conclusiones que podían extraerse de ellas, se extendieron hacia la fotografía. El Jefe del Gabinete de Identificación y estadística de Río de Janeiro, Félix Pacheco, sostenía que *“la fotografía y el semidesnudamiento [...] constituyen un vejamen. [...] Hay una aureola moral rodeando a cada ser y esa aureola, constituida por el pudor y los melindres*





14. Fotografías y huellas digitales de dos individuos en los archivos de la Oficina de Identificación Dactiloscópica. Las deficiencias del sistema de identificación antropométrico y la paralela consolidación de la dactiloscopia llevaron a cuestionar la efectividad de la fotografía de frente y perfil. Según los partidarios de la dactiloscopia, de nada serviría la fotografía si no se complementaba con el archivo de las huellas digitales.

propios de la entidad humana, no puede ni debe ser traspuesta". Para Pacheco *"cada cual es dueño de su propia expresión fisionómica. La compostura de mi rostro, la expresión de mi mirada, las líneas particulares de mi rostro, mi aspecto de tristeza o alegría, las arrugas que tengo, o la sonrisa que flota en mis labios, son exclusivamente mías, me pertenecen a mí solo"*. Entendía que sólo una vez *"preso y procesado por la sociedad o sus órganos de represión"* podía admitirse la posibilidad de que una persona fuera retratada contra su voluntad. Pero mientras no hubiera condena *"nadie puede obligarme a sentarme delante de un objetivo, para que quede en el archivo criminal de los gabinetes de identificación mi doble placa, como testimonio de mi pasaje fortuito por la cárcel"*.²⁷ Además de ello, el retrato fotográfico ni siquiera era cien

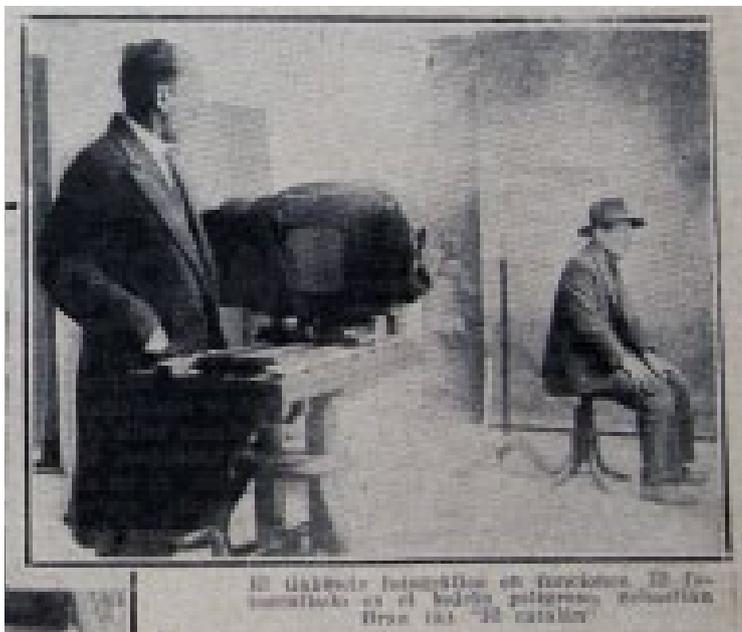
por ciento fiable, por cuanto las variantes en *"la expresión, que es el alma de las fisionomías y una esclava del tiempo y de las situaciones morales porque el individuo atraviesa puede[n] haber alterado profundamente el aspecto de todos esos caracteres morfológicos"*.²⁸

El carácter invasivo del retrato de identificación y la posibilidad de que la alteración de la expresión individual dificultara el reconocimiento eran rechazados por Giribaldi. A propósito del primer punto ironizaba sobre las connotaciones violentas del retrato: *"¡tan luego con[tra] los delincuentes!"*. Respecto a las capacidades de la fotografía para identificar a las personas, señalaba que durante el siglo XIX esta técnica había progresado en tal forma que se había conseguido *"la perfección casi absoluta de los lentes, garantía de la fidelidad de las imágenes, extrema sensibilidad en las placas, mayor rapidez en los procedimientos químicos para el desenvolvimiento de los negativos, fijación indefinida de los positivos, todo lo que ha debido consagrar sus excelencias como procedimiento de identificación"*.²⁹ El problema derivado de las alteraciones en la expresión había sido señalado por el propio Bertillon, para quien los estados psicológicos diferentes de una misma persona podían derivar en retratos tan distintos entre sí *"que uno creería fácilmente que pertenecen a individuos distintos"*.³⁰ Pero ello podía solucionarse con el retrato de perfil. Diría Giribaldi que, desde esta perspectiva, *"ni los ojos, ni la boca, ni el juego muscular que pronuncian los surcos, consiguen deformar la exacta dirección de la línea, pues el objetivo no miente"*.³¹ A la sinceridad de la cámara y a la elección certera de la perspectiva se agregaba un factor no visual que terminaba de corroborar la identidad: el *"retrato hablado"*, que consistía en

una descripción sistemática de los rasgos fisonómicos de una persona -ojos, nariz, orejas, entre otras- y que debía complementarse con la fotografía. El agente de investigaciones que estuviera persiguiendo a un delincuente debería usar la imagen fotográfica como una *“pauta [...] sobre la cual, el dará relieves de vida, relieves personales, con las particularidades salientes del retrato hablado, que ya ha fijado en su memoria”*.³²

El otro gran cuestionamiento que hacían los partidarios de la dactiloscopia al uso de la fotografía para la identificación de las personas era su elevado costo. Giribaldi admitía que la instalación de un gabinete fotográfico de identificación era *“un procedimiento relativamente caro y que exige erogaciones de consideración”*. No obstante, una vez establecida la obligatoriedad de fotografiar a los *“grandes criminales”* -esto sucedió durante el Tercer Congreso Científico celebrado en Río de Janeiro en agosto de 1905-, todas las instituciones policiales deberían instalar un gabinete fotográfico *“y esto es lo más costoso en fotografía”*. Por lo demás, el gasto en placas y en sustancias químicas, pese a ser relativamente costoso, no suponía una erogación elevada para el Estado. Al respecto concluía Giribaldi que *“ni le ha resultado caro a mi país la fotografía, ni son estas oficinas las que pueden atrasar la marcha financiera de un Estado”*.³³

Durante el año 1905 se profundizó el debate entre los partidarios de ambos sistemas. En marzo, el Jefe Político y de Policía de Montevideo, Juan Bernasa y Jerez, solicitó al Ministerio de Gobierno la creación de una *Oficina de Investigación Dactiloscópica*. Giribaldi se opuso, argumentado *“que la identificación no es función de la Policía”* y que en el Uruguay ya existía una oficina



15. Realización de retrato de perfil al *“ladrón peligroso”* Sebastián Brau en la Oficina de Identificación Dactiloscópica, década de 1920.

16. Prontuario de antecedentes, década de 1920.

de identificación en la que se empleaba el procedimiento más completo, el *bertillonaje*. Debido a ello el Ministerio de Gobierno pidió asesoramiento a la Sociedad de Medicina acerca del método de identificación más conveniente. La comisión informante, integrada por los doctores Augusto Turenne y Bernardo Etchepare, determinó que *“la dactiloscopía es en el momento actual el procedimiento más perfecto de identificación”*, pese a lo cual estableció que los datos del retrato hablado además de *“la fotografía obtenida en las condiciones de regularidad y de reducción establecidas por Bertillon, constituyen a nuestro entender la forma más práctica de filiación para nuestra Policía, por lo menos mientras una educación técnica especial, una instrucción general más elevada, un ‘entertainment’ de larga data, la ponga en condiciones de interpretar filiaciones más científicas”*.³⁴ El Ministerio de Gobierno aprobó entonces la creación de la *Oficina de Identificación Dactiloscópica*.

Por otro lado, las conclusiones del congreso científico de 1905 destacaron las ventajas de la dactiloscopía y la propusieron como el método de identificación superior para los países americanos. El establecimiento de un sistema común para las policías de Buenos Aires, La Plata, Río de Janeiro, Santiago de Chile y Montevideo sentó las bases para la firma de un convenio entre ellas para el intercambio de antecedentes de *“los individuos peligrosos para la sociedad [y] los de las personas honestas que así lo soliciten”*. Esto incluía, cuando fuera *“solicitada expresamente o se presuma que pueda ser útil”*, la fotografía de frente y perfil, además de la individual dactiloscópica y otros datos de filiación. Por Montevideo, el organismo encargado del intercambio sería la *Oficina de Investigación Dactiloscópica*.³⁵

El convenio, que comenzó a regir en enero de 1906, estableció varias categorías de individuos como objeto de intercambio. Figuraban quienes en carácter de autor, cómplice o encubridor hubieran participado más de una vez en delitos contra la propiedad o de falsificación de moneda; los responsables en más de una oportunidad de delitos graves contra las personas; los extranjeros que hubieran cometido algún delito contra la propiedad o las personas, si la forma de ejecutarlo o su *“carácter impulsivo u otras circunstancias”* hicieran presumir que tenían antecedentes en su país de origen; los tratantes de blancas; y finalmente dos categorías que hacían al control sobre el movimiento obrero, incluyendo a *“los incitadores habituales a subvertir el orden social, por medio de delitos comunes contra la propiedad, las personas y las autoridades”* y *“los agitadores de gremios obreros, para perturbar con actos de violencia o de fuerza la libertad de trabajo, o para atacar las propiedades; siempre que hagan de semejante propaganda su ocupación habitual y un medio de lucro”*.³⁶

El sistema de identificación antropométrica fue paulatinamente remplazado por la dactiloscopía. Sin embargo, el retrato de identificación, tal como lo estableció Bertillon, sobrevivió sin mayores modificaciones hasta nuestros días.³⁷ Los *“no menos de mil”* retratos que hacia 1905 habían sido tomados en la oficina de Giribaldi fueron a parar a los prontuarios policiales, clasificados junto a las individuales dactiloscópicas de sus portadores.³⁸ A su vez, a partir de 1906 el *“taller de fotografía”* pasó a depender de la Policía de Investigaciones con el cometido de atender a todos los servicios policiales, dando prioridad a los trabajos encomendados por la *Oficina de Identificación*.³⁹

La extensión de los registros de identidad

Si en el siglo XIX las técnicas de identificación, y dentro de ellas la fotografía, se habían empleado para el reconocimiento y control de población marginal (delincuentes, prostitutas), en el siglo XX varió la composición social y se incrementó el número de individuos sobre los cuales el Estado generaba archivos personales acompañados por retratos.

Ya en los últimos años del siglo XIX los registros de identificación se habían extendido hacia otros sectores sociales en los que estaban comprendidos trabajadores ocasionales, como los *“mozos de cordel que prestan servicios en los muelles de pasajeros”*. Al igual que estos changadores y estibadores que circulaban en el entorno portuario, los *“menores changadores de feria”* estaban obligados a portar una chapa de metal en la que constaba nombre, filiación y domicilio. El registro comprendía también a changadores, cocheros y *“carreros”* que trabajaban en la zona del puerto, aunque en ninguno de estos casos se disponía el uso del retrato fotográfico.⁴⁰ Se am-

pliaba el universo de personas con documento identitario, aunque como se desprende del tipo de actividad reglamentada, el control continuaba ejerciéndose sobre representantes de las clases bajas urbanas.

Por esta época las propuestas para implementar registros de identificación se hicieron extensivas a la vigilancia de personas dedicadas al servicio doméstico, sector percibido como un posible canal de entrada de individuos inmorales y de dudosa reputación a los hogares de familias acomodadas. Como forma de controlar a este colectivo se propuso munir *“a todo sirviente, fuese cualquiera su sexo de una libreta o cartilla de identidad con su filiación, retrato e impresiones digitales expedido por la Comisaría Seccional en que el individuo esté radicado, debiendo quedar archivada en esta otra libreta idéntica a la que el interesado facilite”*.⁴¹ En otro orden, el propio cuerpo policial fue fotografiado con finalidad de identificación en fechas tempranas.⁴²

A comienzos del siglo XX en la órbita policial y en otros ámbitos gubernamentales cobró fuerza el proyecto de la identificación generalizada de la población civil. Por ejemplo, en 1905 el comisario Julio Morgan se refirió al problema de los testigos con nombre falso y la imposibilidad de controlarlos *“no existiendo aún en nuestro país, disposición alguna que obligue a los habitantes a justificar en todo momento su verdadera identidad con documentos especiales”*.⁴³ Vinculado a cuestiones de índole burocrática, un decreto del entonces Presidente José Batlle y Ordoñez del año 1906 aludía a los certificados de identidad deficientes que se adjuntaban a los expedientes de viudez, invalidez o abono de haberes, entre otros, que obligaban a cotejar y recabar información ampliatoria y generaban inconvenientes a los propios interesados.⁴⁴



17. Realización de retrato frontal para la confección de la cédula de identidad, década de 1920.

Como queda en evidencia en estas afirmaciones, debido al crecimiento y la diversificación de la población y la modernización de las instituciones del Estado, la dificultad para certificar la identidad de las personas había dejado de ser, para aquellos que tenían a su cargo la vigilancia y el control social, un tema relacionado con la reincidencia en el delito o con el universo carcelario.

Sin embargo, desde el punto de vista de los sujetos pasibles de ser individualizados y fichados, este no fue un proceso lineal ni fácilmente aceptado, entre otros motivos por la ya natural asociación del retrato de identificación con la criminalidad y los tipos sociales de reprochable moralidad. En 1905, en el marco de discusiones regionales sobre la internacionalización de los archivos policiales, el director del Servicio de Identificación de Río de Janeiro, Félix Pacheco se refería a las connotaciones negativas atribuidas socialmente al retrato de identificación. *“Nadie destruirá jamás la leyenda del retrato de Policía. Puede ser que esta leyenda no sea de todo punto justa, pero la verdad, es que ella existe en el ánimo del pueblo y nada la eliminará. Fulano tiene el retrato en la Policía: tal es la mácula externa que ha de acompañar siempre al individuo que un día ha tenido la desgracia de ser preso”*.⁴⁵

Desde 1905 se reglamentó la expedición y el uso de una libreta numerada para los conductores de automóviles -recién llegados al país y regulados por la Dirección de Rodados- que incluía el retrato fotográfico.⁴⁶ En los veinte años siguientes, coincidiendo con la culminación del proceso de modernización estatal, fue creciendo la capacidad de las instituciones del Estado para identificar individuos y generar archivos que, entre otras señas particulares, contuviesen su retrato fotográfico. En 1914 se promulgó la primera ley

Las resistencias al retrato fotográfico

En los primeros años del siglo XX la resistencia al retrato fotográfico se había extendido entre integrantes de los sectores populares, habituados a determinados procedimientos de identificación y fichaje. En un reportaje gráfico publicado en *Caras y Caretas* sobre la vida en conventillos porteños de desertores uruguayos durante la guerra civil de 1904, se produjo un interesante intercambio acerca de la fotografía, en donde sobresale su uso habitual y su eficacia como herramienta de identificación.

“-Amigos, ¿no quieren que les saquemos un retrato para CARÁS Y CARETAS?”

A nuestra interrogación sigue un momento de silencio.

-Mire ché, dice uno de pronto, si nos promete guardar reserva aceptamos. Somos desertores y le tenemos miedo al 6 de línea.

-No, si nadie los va a reconocer, se trata de tomar una simple nota gráfica.

- [...] Andá que nos conozcan y cuando volvamos a Montevideo nos joroben por dos años. [...]

En otro de los cenáculos nos recibe un mocetón alto, curtido por el trabajo, con aspecto de bulldog receloso y gruñón.

-¿Qué quiere?- nos dice disparándonos a boca de jarro la pregunta y con cara de partido independiente, vale decir, de pocos amigos.

Nuestras explicaciones no parecen convencerle y el tal que se ha convertido en dueño de vidas y haciendas no permite que sus camaradas se sitúen frente al objetivo. No queda pues, otro recurso que renunciar el propósito de retratarlos.

A medida que descendemos las escaleras llegan a nuestros oídos frases que pudieron ser hirientes, pero que arrancan a nuestros labios una sonrisa de compasión.

-Si son de la policía- exclama con voz tonante el severo mentor. No se dejen fumar muchachos.”

[“Los emigrados uruguayos en Buenos Aires. Su vida y costumbres”, *Caras y Caretas*, 27 de febrero de 1904]



18a.



18b.

Cédula de identidad de Joaquín Broquetas Tafanell. 20 de julio de 1925. Archivo particular familia Broquetas. En el siglo XX el retrato de frente y perfil se extendió al conjunto de la población civil.

sobre “libretas de identidad personal” o “cédulas de identidad”, expedidas por la *Oficina de Identificación de la Policía* y se creó en los Consulados de la República el *Registro Nacional de Ciudadanía*, concebido fundamentalmente “para contar con información exacta de la población uruguaya residente en el extranjero”.⁴⁷ El uso obligatorio del carnet de identidad siguió extendiéndose a funcionarios del Estado y diversas ocupaciones. En un intento por reforzar el control más allá de la capital, un decreto de 1924 estableció el funcionamiento de las *Oficinas Dactiloscópicas de Campaña*, previéndose un empleado que desempeñara funciones como fotógrafo.⁴⁸

Finalmente, la sustitución de la balota electoral por la credencial cívica marcó un punto de inflexión en esta primera etapa de la expansión

de los sistemas de identificación que incorporaban la fotografía. Concluyendo el proceso de ampliación de la ciudadanía establecido en la Constitución de 1919, la credencial cívica, emitida desde la reforma del sistema electoral en 1924, fue el primer documento correspondiente al conjunto de la ciudadanía que incluyó la huella digital y la fotografía como elementos demostrativos de la identidad personal.⁴⁹ La identificación de la población civil, hasta poco tiempo atrás resistida por su asociación con la delincuencia, quedó vinculada a la verificación de la ciudadanía y al ejercicio libre del sufragio.⁵⁰ Sin embargo, todavía habría que esperar algunos años, hasta la obtención del derecho al voto de las mujeres, para que el retrato fotográfico formase parte de los elementos de identificación de toda la población.

Bibliografía

- BARRÁN, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, Tomo I, *La cultura bárbara (1800-1860)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990.
- BERTILLON, Alphonse. *La photographie judiciaire*, París, Gauthier-Villars et fils, imprimeurs-libraires, editeurs de la bibliothèque photographique, 1890.
- FESSLER, Daniel. "Las Policías, en lo general, no sirven para maldita cosa", en: MORÁS, Luis (comp.), *Nosotros y los Otros. Estudios sobre la Seguridad en tiempos de Exclusión y Reclusión*, Montevideo, Facultad de Derecho-Centro de Investigaciones y Estudios Judiciales, 2009, pp. 92-106.
- GALEANO, Diego, "Las conferencias sudamericanas de policías y la problemática de los 'delincuentes viajeros'. 1905 -1920", en BOHOSLAVSKY, Ernesto, CAIMARI, Lila, SCHETTINI, Cristiana (org.). *La policía en perspectiva histórica. Argentina y Brasil (del siglo XIX a la actualidad)*, CD-ROM, Buenos Aires, 2009.
- GARCÍA FERRARI, Mercedes, *Ladrones conocidos / Sospechosos reservados. Identificación policial en Buenos Aires, 1880-1905*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010.
- GARCÍA FERRARI, Mercedes. "Una marca peor que el fuego. Los cocheros de la ciudad de Buenos Aires y la resistencia al retrato de identificación", en: Lila Caimari (compiladora), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 99-133.
- GINZBURG, Carlo. "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en: *Mitos emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1986, pp. 185-239.
- MOURAT, Oscar. *Hacia las historias masivas y democráticas*, Montevideo, Editorial Nordan, 1998.
- ROGERS, Geraldine (ed.). *La Galería de ladrones de la Capital* de José S. Álvarez, 1880-1887, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 2009.
- TAGG, John. "Prueba, verdad y orden: los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado", en: *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988, pp. 81-87.
- TROCHÓN, Ivette. *Las mercenarias del amor. Prostitución y modernidad en el Uruguay (1880-1932)*, Montevideo, Ediciones Santillana, 2003.
- VEGA, Carmelo. "Reconocimientos del mundo", en: Marie-Loup SOUGEZ, (coord.), *Historia general de la Fotografía*, Madrid, Ediciones Cîteдра, 2007, pp. 153-168.
- 2 "Fotografías de la ejecución de Fernández", *La Tribuna Popular*, Montevideo, 4 de diciembre de 1893.
- 3 "Las garantías de la justicia", *La Democracia*, 23 de febrero de 1882.
- 4 *La Tribuna Popular*, Montevideo, 28 de febrero de 1882. Los representados en estos retratos y acusados injustamente fueron los inmigrantes italianos Raffaele Volpi y Vincenzo Patroni, detenidos y torturados por las autoridades policiales uruguayas. El caso "Volpi-Patroni" –como se lo conoció en la época– derivó en la ruptura de relaciones diplomáticas con el Reino de Italia. Tanto esta situación como el clima generalizado de rechazo y estigmatización hacia inmigrantes pobres recibieron amplia cobertura de prensa. Nicolás Duffau, "¿El Infierno en Babel? Inmigración y delincuencia durante el período de la modernización en Uruguay: el caso de Volpi-Patroni", en: *Naveg@mérica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas* [en línea]. 2011, n. 6. Disponible en: <<http://revistas.um.es/navegamerica>>.
- 5 *Prontuario consultivo policial*, Tomo I, Montevideo, Talleres A. Barreiro y Ramos, 1904, pp. 156-160. Ya en 1882 el reglamento sobre prostitución confeccionado por el Jefe de Policía de Montevideo, Apolinario Gayoso, había provocado resistencias a propósito de la exigencia de fotografías que, según los detractores de esta iniciativa, acabarían conformando "un triste museo" que impediría la reinserción social de las identificadas. Ivette Trochón, *Las mercenarias del amor. Prostitución y modernidad en el Uruguay (1880-1932)*, Montevideo, Ediciones Santillana, 2003, p. 105.
- 6 La libreta era otorgada por el Consejo Nacional de Higiene y en ella "se haría constar después de cada reconocimiento el estado de salud de la inscrita y si esta[ba] enferma se deb[ía] especificar la enfermedad y si [era] contagiosa". *Prontuario consultivo policial*, T. I, op. cit., p. 165.

Notas

1 Al consumarse la ejecución de los presos condenados como asesinos del médico Feliciangelli, se señalaba en la prensa que "se puede decir sin exageración que esa camicería legal ha sido presenciada por veinte mil personas, llevando algunos sentimientos de compasión, otras de indiferencia y tal vez algunos de venganza satisfecha." Si se tomaba en cuenta el entorno cercano "todos los contornos de la Plaza Artola, sitio donde se alzaba el patíbulo, las azoteas, los balcones y las avenidas de las calles, eran ocupados por un número de personas que no bajaría de veinticinco mil". *El Ferrocarril*, Montevideo, 22 de setiembre de 1871. Las fotografías de esta ejecución fueron publicitadas en la prensa de la época: "LA PLAZA ARTOLA. Ayer setiembre 22 -1871. Vistas fotográficas por BATE Y Cia.", *El Siglo*, 23 de setiembre de 1871.

- 7 *Prontuario consultivo policial*, T. I, op. cit., p. 256
- 8 Manuel Losada (comp.), *Manual de Policía o instrucciones del empleado policial*, Rocha, Imprenta La Democracia, 1900, p. 20.
- 9 *Prontuario consultivo policial*, T. I, op.cit. pp. 40-41
- 10 *Ibidem*, pp. 150-151 y Manuel Losada, op. cit., p. 36
- 11 Manuel Losada, op. cit., p. 36
- 12 "El crimen del Sauce", *La Tribuna Popular*, 28 de julio de 1894.
- 13 "Los robos en Montevideo", *Revista de Policía*, Montevideo, junio 15 de 1906, p. 12.
- 14 Bernardo Etchepare, "Desequilibrio mental; hiperestesia é inversión sexual; sadismo, hermafroditismo psico-sexual; morfinomanía, mitridización, histeria", *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, 1906, p. 96. El empleo de la fotografía para el estudio de las enfermedades mentales se remontaba en Europa, aunque de forma experimental, por lo menos a la década de 1850. La difusión del sistema *lombrosiano* en los años setenta habilitó su uso sistemático como herramienta de investigación. En este sentido la imagen fotográfica era entendida como una prolongación del ojo humano, pues permitía observar con mayor objetividad, profundidad y detalle, ciertos aspectos de la realidad que, a primera vista, podían escapar a los científicos. Ver capítulo 5.
- 15 José P. Colombi, *El atavismo y la herencia. Explicación patológica del delito. Tesis por el bachiller José P. Colombi*, Montevideo, Imprenta Rural, 1905, pp. 21-22.
- 16 "Tragedia pasional", *La Tribuna Popular*, 8 de agosto de 1894.
- 17 En el último cuarto del siglo XIX se reestructuró el sistema penitenciario y la legislación relativa a la criminalidad, sustitutos de la legislación procedente de la época colonial. A la vez que se modernizó el marco legal (desde 1879 entró en vigencia el Código de Instrucción Criminal y en 1889 el Código Penal), en 1888 se inauguró en Montevideo, en la calle Miguelete, la Cárcel Preventiva, Correccional y Penitenciaria, concebida como establecimiento carcelario modelo en cuyo seno se reorientarían los objetivos de la reclusión. En este nuevo concepto, las prolongadas experiencias carcelarias debían servir como instancias aleccionadoras y constructivas para la posterior reinserción del preso en la sociedad. Daniel Fessler, "Las Policías, en lo general, no sirven para maldita cosa", en: Luis Morás (comp.), *Nosotros y los Otros. Estudios sobre la Seguridad en tiempos de Exclusión y Reclusión*, Montevideo, Facultad de Derecho-Centro de Investigaciones y Estudios Judiciales, 2009. y María de los Ángeles Fein, "Precarias condiciones de reclusión en la Penitenciaría Montevideo, 1888-1895", ponencia presentada en las X Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales, UdelaR, Montevideo, 13-14 de setiembre de 2011.
- 18 Carlo Ginzburg, "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en: *Mitos emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1986, pp. 214-217
- 19 Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, París, Gauthier-Villars et fils, imprimeurs-libraires, editeurs de la bibliothèque photographique, 1890. [Traducción de Graciela Pellerano y Silvia Pérez Fernández del capítulo I de esta obra, "Cómo debe hacerse un retrato judicial"]
- 20 Fundamentación de la creación de la Oficina de Identificación Antropométrica, firmada por Eduardo Mac Eachen y Gabriel Terra, 12 de mayo de 1896. AGN-Cárcel Penitenciaria 1891-1906, carpeta 265.
- 21 Manuel Losada (comp.), op. cit., p. 333.
- 22 Enrique Armand Ugón y otros, *República Oriental del Uruguay. Compilación de leyes y decretos I*, vol. 22, 1897-1898, Montevideo, s.d., 1930, p. 168.
- 23 Alfredo Giribaldi, *Contribución al tópico médico-legal de la identidad. Extracto de una polémica*, Montevideo, Imp. El Siglo Ilustrado, 1906, pp. 12, 55.
- 24 Alfredo Giribaldi, *Identidad y filiaciones*, Montevideo, Talleres de A. Barreiro y Ramos, 1905, pp. 19-20, 32.
- 25 *Ibidem*, pp. 15, 33.
- 26 Alfredo Giribaldi, *Contribución al tópico médico-legal de la identidad. Extracto de una polémica*, op. cit., p. 21.
- 27 "Trabajos de interés policial presentados al 3º Congreso Latino Americano de Río de Janeiro. De la excelencia del sistema dactiloscópico Vucetich y necesidad de creación de los gabinetes intercontinentales, por Félix Pacheco, Jefe del Gabinete de Identificación y estadística. Río de Janeiro", *Revista de Policía*, Montevideo, Setiembre 15 de 1905, pp. 8-10.
- 28 "El supuesto Steinhauff", *Revista de Policía*, Montevideo, agosto 15 de 1906, p. 15.
- 29 Alfredo Giribaldi, *Contribución al tópico médico-legal de la identidad. Extracto de una polémica*, op. cit., p. 42.
- 30 Alphonse Bertillon, op. cit. (traducción citada).
- 31 Alfredo Giribaldi, *Contribución al tópico médico-legal de la identidad. Extracto de una polémica*, op. cit., pp. 42-43.
- 32 *Ibidem*, p. 43.
- 33 *Ibidem*, p. 44-45.
- 34 "Identificación. Antropometría y dactiloscopia. Informe presentado a la Sociedad de Medicina de Montevideo por la Comisión nombrada en diciembre de 1905, y discutido en sesiones de fecha 11 y 19 de julio de 1906" [Firmado A. Turenne y B. Etchepare], *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, 1906, pp. 103, 120, 122.
- 35 *Ibidem*, pp. 102, 124.
- 36 Más allá de esto último, se establecía la exclusión del canje de "todo antecedente respecto de los delitos políticos". "Convenio celebrado entre las policías de La Plata y Buenos Aires (Argentina), de Río de Janeiro (Brasil), de Santiago de Chile y de Montevideo", *Revista Médica*

del Uruguay, Montevideo, 1906, pp. 123, 124, 126.

37 Daniel Fessler, "Bertillonaje y dactiloscopia. Entre la placa y la huella", trabajo inédito.

38 "Discusión. Doctor Saráchaga (Alejandro)", *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, 1906, p. 206.

39 *Prontuario consultivo policial*, Tomo III Montevideo, Talleres A. Barreiro y Ramos, 1906, p. 93.

40 *Prontuario consultivo policial*, Tomo II Montevideo, Talleres A. Barreiro y Ramos, 1906, pp. 106 y 119-120.

41 "Una necesidad. Vigilancia al servicio doméstico", *Revista Policial*, Montevideo, 15 de julio de 1906, p. 13. Con este método se evitaría que "hombres degenerados o antiguas mujeres de no limpia historia, lleven la mala influencia de su liviandad o degradación a la tierna imaginación de la niñez a sus cuidados confiada".

42 Una resolución de 1907 determinaba que "los retratos para las libretas de clases y Agentes se confeccionaran en el Gabinete Fotográfico de la Policía, a cuyo objeto se proveerá a los señores Inspectores y Comisarios de los boletos talonarios para órdenes." "Movimiento policial", *Revista de Policía*, Montevideo, febrero 15 de 1907, p. 1.

43 "Consulta", *Revista de Policía*, Montevideo, 15 de agosto de 1905, p. 4.

44 Decreto firmado por José Batlle y Ordóñez el 26 de noviembre de 1906. *Prontuario consultivo policial*, T. III, op. cit., p. 57.

45 "Trabajos de interés policial. De la excelencia del sistema dactiloscópico Vucetich y necesidad de creación de los gabinetes intercontinentales, por Félix Pacheco (continuación)", *Revista de Policía*, Montevideo, 15 de octubre de 1905, pp. 5-6.

46 En 1905 el reglamento concerniente a la circulación de automóviles en el Departamento de Montevideo establecía que "el aspirante a conductor [...] deberá ser mayor de 20 años, y presentará una solicitud de la Dirección de Obras

Municipales, firmada por él, con indicación de su nombre, apellido, edad, nacionalidad, domicilio y clase de automóvil que pretende dirigir; a la solicitud adjuntará dos ejemplares de su fotografía". Una vez verificado por la Dirección de Obras Municipales que el interesado sabía conducir el automóvil, la Dirección de Rodados "matriculará al interesado y le entregará una libreta numerada, que contendrá una de las fotografías (el segundo ejemplar quedará archivado)". *Prontuario consultivo*, T. II, op. cit., p. 55.

47 En 1914 se estableció por ley que "la Oficina [de Identificación de la Policía] será la única habilitada para expedir libretas de identidad personal, a excepción de las internacionales que otorga el Correo para uso de la institución, según las reglas de la Unión Postal Universal". *Registro Nacional de Leyes y Decretos*, Montevideo, Imprenta del Diario Oficial, leyes correspondientes al 5 de mayo y al 27 de octubre de 1914.

48 *Registro Nacional de Leyes y Decretos*, Montevideo, Imprenta del Diario Oficial, 1925, ley correspondiente al 2 de julio de 1924.

49 La ley de elecciones estableció la creación del Registro Cívico Nacional, que comprendería "el conjunto de las inscripciones de todos los ciudadanos aptos para votar". En este marco el Archivo Nacional Electoral englobaba "el conjunto de los Registros Dactiloscópicos, Patronímico, Domiciliario, Fotográfico, de Expedientes, Electoral, de Inscripciones Múltiples, de Cancelaciones y Supletorio." Específicamente, el Registro Fotográfico Nacional abarcaría el "conjunto de negativos fotográficos producidos por las personas que hayan obtenido o tramiten su incorporación al Registro Cívico Nacional". Se establecía también que los negativos debían ser agrupados por Departamentos, en series correspondientes a cada Oficina Inscriptora. *Registro Nacional de Leyes y Decretos*, Montevideo, Imprenta del Diario Oficial, 1925, pp. 81-129.

50 A través del análisis de la llamada "huelga de los cocheros" que en 1899 protestaron indig-

nados contra la obligatoriedad de adjuntar a su libreta de identificación un retrato fotográfico con copia en la municipalidad, Mercedes García Ferrari demuestra para el caso argentino cómo esta resistencia al registro estatal de identidades va desapareciendo en las dos primeras décadas del siglo XX, de modo muy ligado al proceso de ampliación de la ciudadanía. Mercedes García Ferrari, "Una marca peor que el fuego. Los cocheros de la ciudad de Buenos Aires y la resistencia al retrato de identificación", en: Lila Caimari (compiladora), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 99-133.



1. Calle Yermal (hoy desaparecida) esquina Bartolomé Mitre, año 1930 (aprox.). Las *vistas del país* fueron advertidas desde mediados del siglo XIX como un instrumento para mostrar los avances del progreso económico del país, así como para preservar la apariencia de los espacios que gracias a él desaparecerían.

8. La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras.

La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior. 1866-1930.

Clara Elisa von Sanden

Las ciudades y paisajes del país, su actividad económica, sus edificios, fueron fotografiados desde que llegaron las primeras cámaras fotográficas al Uruguay, pero sus imágenes fueron transformándose en forma, usos y contenidos. A partir de la circulación de las “vistas” fotográficas de Montevideo y el interior, la fotografía colaboró con un imaginario en torno al país, destinado a sus habitantes y al extranjero.

“¿Qué llevaré?” Colecciones de vistas del país

A mediados del siglo XIX comenzaron a circular en Montevideo, como sucedía en otros lugares de América, colecciones de “vistas del país”.

Estas imágenes eran producidas por fotógrafos y estudios locales. Se vendían en Montevideo, pero estaban pensadas también para mostrar la ciudad al mundo y se ofrecían especialmente

a viajeros, con frases sugerentes como “¿Qué llevaré? Así preguntan los que van a Europa y que ignoran que pueden obtener vistas características del país en lo de Bate y ca. ”.¹

Poco después de su aparición, las vistas se ofrecían de a docenas, a gran formato o como fotografías estereoscópicas, las cuales resultaban especialmente atractivas por la ilusión de tridimensionalidad que proporcionaban al observarlas por medio de un visor.

La mayoría de las fotografías de estas series eran de la capital. Las colecciones incluían panoramas de Montevideo, lugares o edificios emblemáticos como “La Matriz, la Aduana, el Cabildo, Casa de Gobierno, Mercado Nuevo, Mercado Viejo, Teatro de Solís, la Bolsa, el Correo, Templo Inglés, el Cerro”. También obras públicas o servicios novedosos como el “Tren-way a la Unión”, a la sazón la primera línea de tranvía que funcionó



2. Calle Yaguarón, al fondo Cementerio Central, año 1865.



3. Vista desde el campanario de la Iglesia Matriz, década de 1860 (aprox.).



4. Plaza Cagancha, década de 1870 (aprox.).



5. El Cerro de Montevideo, década de 1870 (aprox.).

en Montevideo.² Poco a poco iban incrementándose las colecciones, ofreciendo puntos de vista novedosos, como las “*vistas de la capital tomadas desde la cima del cerro*” e incorporando los nuevos espacios que se generaban con las transformaciones urbanísticas y edilicias de la ciudad, como la Plaza Independencia (inaugurada tras la demolición de la Ciudadela en 1877).³ Las fotografías estaban acompañadas en general de una breve leyenda que indicaba su contenido, pero no incluían textos.

Durante la década de 1860 las vistas ofrecidas no solían incluir lugares del interior y la amplia mayoría de las fotografías de la Capital no escapaba a los límites de la llamada “Ciudad Nueva” (delimitada por la actual calle Ejido). Como excepciones podían encontrarse zonas más alejadas que comenzaban a poblarse -como el Cerro de Montevideo- o establecimientos fabriles, y eventualmente algunos cruces de arroyos mediante balsas.

Las primeras colecciones de vistas correspondían a los estudios más activos en Montevideo en aquel entonces, como *Chute & Brooks*, *Bate y ca.*, *Fotografía Universal* y *J. Van der Weyde*. Los estudios agregaban en cada imagen un rótulo y un número, que resaltaba su condición de serie coleccionable.

A la par que realizaban estas colecciones de fotografías de edificios y espacios públicos, varios fotógrafos ofrecían “*sacar vistas de casas particulares, establecimientos, casas campestres, quintas, etc.*”, utilizando los mismos formatos.⁴ Estas propiedades particulares formaron parte más adelante de las colecciones que se ofrecían al público en general, que fueron aumentando el número de sus “*vistas*” hasta venderse de a cientos.⁵



6. Plaza Independencia y Mercado Viejo (ex Ciudadela de Montevideo), año 1870 (aprox.).

En casi todos los casos se trataba de edificios suntuosos, panoramas o calles del medio urbano, parques, plazas u obras públicas que exaltaban el carácter “moderno” de Montevideo. La ciudad mostraba así que estaba expandiéndose territorialmente, a la vez que renovaba su arquitectura, mejoraba su infraestructura y servicios, e inauguraba sus primeros monumentos y parques. De esta manera se intentaba demostrar el grado de civilización que había alcanzado el Estado Oriental.

En 1874 apareció un “*Álbum notable. Recuerdo de Montevideo*”, que fue editado por *Galli & cía.* aprovechando nuevas tecnologías de reproducción fotomecánica.⁶ El álbum reunía en una publicación las vistas de aquellos edificios emblemáticos que hasta entonces circulaban individualmente, y agregaba las de numerosas propiedades particulares. Las imágenes eran precedidas por una descripción de la ciudad, un plano de



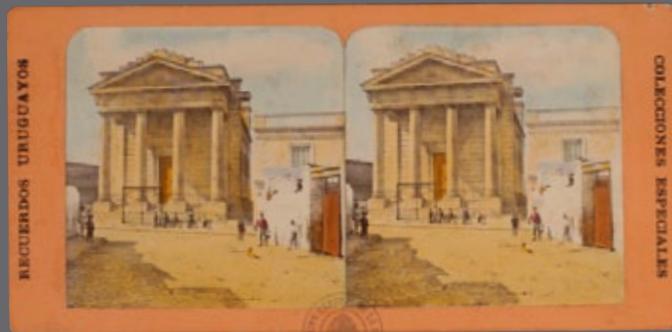
7a. Por medio de un estereoscopio estas fotografías podían apreciarse con sensación de profundidad.



7b.



8. Vista estereoscópica de la acera norte de la plaza Constitución (calle Rincón) tomada desde lo alto de la Iglesia Matriz, década de 1880 (aprox.).



9. Vista estereoscópica del Templo Inglés, año 1880.

Fotografía estereoscópica

Este formato fotográfico permite, mediante el uso de un instrumento binocular llamado estereoscopio, percibir el volumen de los elementos que fueron fotografiados. Dicho efecto se logra mediante un mecanismo óptico aplicado a dos fotografías tomadas al mismo tiempo, pero desde ángulos levemente distintos. Este sistema comenzó a aplicarse a la fotografía en 1849. La impresión de realidad que generaba en el público hizo que se convirtiera en un éxito comercial, usado principalmente para vistas de edificios y escenas callejeras. La fotografía estereoscópica fue utilizada por varios estudios en Montevideo y experimentó un momento de auge comercial en la segunda mitad de la década de 1860. En general se tomaban vistas estereoscópicas de edificios y paisajes, procurando captar las mejores perspectivas para aprovechar el efecto de profundidad. Se vendían junto a copias de otros formatos, aisladas o formando parte de series, y exigían que el comprador contara con un estereoscopio para poder apreciarlas correctamente. Hacia fines del siglo XIX algunos aficionados adoptaron este formato.



10.



11.



12. La colección de vistas de la *Escuela Nacional de Artes y Oficios* incluía varios ejemplos de zonas periféricas como las viviendas precarias en el cruce de las actuales avenida Constituyente y calle Magallanes en la década de 1880 (aprox.).



13. Fuente de la Plaza Constitución, década de 1890 (aprox.). En las colecciones de vistas aparecidas hacia fines del siglo XIX era más frecuente la aparición de personas, lo cual era posible gracias a la mejora en las técnicas fotográficas.

la misma y un mapa del Uruguay, que resaltaban que este álbum estaba directamente destinado a un público extranjero.

En las décadas siguientes aparecieron nuevas series de vistas, como las realizadas por la *Escuela de Artes y Oficios* y John Fitz Patrick, entre otros. Estas series reiteraban el contenido de las anteriores y lo ampliaban, incluyendo nuevos edificios, monumentos y espacios de esparcimiento como el Parque Urbano (actual Parque Rodó) o las playas, que comenzaban a tener resonancia en Montevideo, una ciudad cada vez más volcada hacia la costa.⁷

Además, estas nuevas colecciones -como es el caso de la de la *Escuela de Artes y Oficios*- incluían más imágenes de zonas alejadas del centro urbano de Montevideo como el Cordón, la Unión o el *Paso Molino*, y escenas de la vida urbana como las *ferias*.⁸ También estaban representados otros lugares del territorio uruguayo priorizando el paisaje urbano de las capitales de los departamentos, los establecimientos industriales o las obras de infraestructura como puentes carreteros y vías férreas.

Aparecían cada vez más edificios monumentales asociados a la infraestructura de servicios, que paulatinamente iban quedando en manos del Estado. Entre ellos figuraban cárceles y hospitales, que eran ejemplo del desarrollo edilicio y del progreso en la organización de los servicios de salud y de control del delito. Un ejemplo ilustrativo es el *Manicomio Nacional* (actual Hospital Vilardebó), que desde su construcción inspiraba gran orgullo como edificio y como establecimiento sanitario -"quizá el primero de Sud-América y uno de los primeros del mundo"- y se lo mostraba en colecciones de vistas, al tiempo

que se lo promocionaba como destino de paseos turísticos.⁹

Las colecciones de vistas de Montevideo distaban de ser originales. Por el contrario, tenían grandes similitudes con las de otras capitales de América.¹⁰ Al parecido que había entre los motivos e incluso los encuadres de estas imágenes, se sumaba la semejanza de las construcciones, de arquitectura ecléctica basada en los edificios y monumentos más representativos de las metrópolis europeas.

Las vistas fueron producidas también a instancias de algunos emprendimientos privados que hacia fin de siglo contrataron fotógrafos para realizar reportajes con imágenes de las obras que estaban realizando, y de esa forma promocionar su actividad en el Uruguay. En algunos casos los álbumes incluían también algunas vistas clásicas de la ciudad de Montevideo, o de paisajes y poblaciones de su entorno. Se confeccionaron álbumes de esta clase, por ejemplo, en torno a la construcción del Barrio Reus al norte, y en ocasión de las obras de la extensión del Ferrocarril en los departamentos de Tacuarembó y Rivera. Otros ejemplos mostraban establecimientos productivos como el de las minas de Cuñapirú (Rivera), o estaciones balnearias como Piriápolis.¹¹

Fotógrafos en la órbita del Estado

Hacia fines de siglo XIX y principios del XX la difusión de la fotografía creció exponencialmente. La mejora en los procesos de impresión fotomecánica permitió su inclusión en publicaciones ilustradas, en la prensa y en tarjetas postales.¹² Fue entonces que el Estado uruguayo captó la utilidad que tenía este medio como for-



ma de registro de personas o acontecimientos, así como el impacto publicitario que esta clase de imágenes podía tener y comenzó a hacer uso de ellas. Diferentes dependencias públicas contrataron fotógrafos profesionales y más tarde los incorporaron a su plantilla de funcionarios.

A fines del siglo XIX, algunos estudios de retratos como la *Fotografía Inglesa* o *Dolce hnos.* se vanagloriaban de ser los “*fotógrafos oficiales del Superior Gobierno*”, leyenda que colocaban al dorso de sus tarjetas de visita o en sus avisos. Además de realizar retratos del Presidente y demás autoridades, estos fotógrafos cubrían puntualmente eventos oficiales de importancia o confeccionaban álbumes, que a la par de los

14. El Barrio Reus al norte fue una de las obras privadas que se registraron a través de un álbum fotográfico. *Calle Independencia. Tomada del Este, Barrio Reus al norte, década de 1890 (aprox.)*.



15. Portada de una de las *Carpetas de Fotografías Documentarias* elaboradas por el *Foto Club de Montevideo* entre 1906 y 1911 para ser conservadas en el *Museo Nacional*, conteniendo paisajes y vistas urbanas, así como eventos oficiales y manifestaciones sociales y políticas, tanto contemporáneas como históricas.

emprendimientos privados se confeccionaron en torno a algunas obras públicas específicas.¹³

En 1905 y a iniciativa del *Foto Club de Montevideo*, el Ministerio de Gobierno acordó con esta institución que le otorgaría apoyo económico a cambio de que se reprodujeran y generaran fotografías con fines de archivo y promoción del país en el exterior. Se preveía que se confeccionarían álbumes de "*Fotografías Documentarias*" que se conservarían en el *Museo Nacional*. En estos álbumes se incluían copias de fotografías consideradas de valor histórico tomadas en décadas anteriores y fotografías contemporáneas.¹⁴ Estas imágenes consistían generalmente en reportajes sobre eventos oficiales y manifestaciones políticas y sociales (como la colocación de la piedra fundamental del nuevo edificio de la Universidad

de la República en 1906), obras públicas (como las fotografías de las "*obras de Saneamiento de Montevideo en 1906*", de Ángel Adami), escenas urbanas (como la "*feria de la calle Rondeau*" en 1901, de A. Pernin), y algunas vistas de paisajes y edificios como el Teatro Solís (en 1862, 1878, 1905) o la Cárcel Penitenciaria (1908). Por otra parte, se acordó la confección de una colección de diapositivas destinada a "*ilustrar las conferencias que den los Agentes Diplomáticas de este país acreditados en el extranjero*", mostrando las bellezas y progresos del país en otros lugares. Para tomar fotografías en "*las ceremonias y fiestas de carácter público*" y tener acceso a las dependencias del Estado, los miembros del *Foto Club de Montevideo* contaban con una autorización especial y un carné de identificación expedido por la Policía.¹⁵

Este acuerdo revelaba la importancia que comenzaba a atribuirse a la conservación y el rescate de imágenes históricas, y es a su vez elocuente de la toma de conciencia por parte del gobierno y de algunos fotógrafos de la utilidad de la fotografía como medio de propaganda oficial. Los miembros del *Foto Club de Montevideo* destacaban que "*muchos países destinan sumas cuantiosas a la propaganda gráfica, y mientras esto no se realice también aquí, tendremos la satisfacción de haber propendido con nuestro contingente a hacer práctica la idea.*"¹⁶

Pocos años después aparecieron los primeros laboratorios fotográficos bajo la órbita estatal. En ese marco, el 24 de enero de 1912 se creó en el *Ministerio de Industrias* una "*Oficina de Exposición*", que sería la "*encargada de hacer conocer al país en el exterior*".¹⁷ Su cometido principal era en aquel momento organizar y gestionar



16. Fotografía tomada por los miembros del *Foto Club de Montevideo* de una *Manifestación pro Artigas en la Plaza Constitución*, año 1911.

los pabellones uruguayos que se montarían en las Exposiciones Internacionales. Se trataba de eventos de gran importancia en la época, en los que participaban delegaciones de varios países con la finalidad de difundir sus principales productos y sus avances tecnológicos, a efectos de promocionar el comercio internacional y el turismo. Ya desde la creación de esta oficina estaba previsto que hubiera un fotógrafo dentro de su plantilla de empleados. En 1917 pasó a estar a cargo del *Ministerio de Relaciones Exteriores*, decisión que resaltaba su carácter de promotora del país en el exterior, a la vez que facilitaba sus vínculos con la labor de cónsules y embajadores.

Los primeros fotógrafos de la Oficina fueron Isidoro Damonte y Rómulo Rossi. En 1915 la *Oficina de Exposiciones* fue encargada de realizar todos los trabajos fotográficos correspondientes a dependencias que no contaran con un laboratorio propio, con la condición de que su archivo conservara los negativos de estas imágenes.¹⁸ En marzo de 1926 se creó a partir de este laboratorio la *Sección Fotocinematográfica*, que además de generar fotografías para la *Oficina de Exposiciones* y otras ramas de la administración, se encargaría de venderlas al público, así como de crear y difundir material cinematográfico con el mismo carácter.

En 1935 la *Sección Fotocinematográfica* pasó a depender del *Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social*. En esa época se realizó un proyecto para la nueva sede de la Sección.¹⁹ El edificio, situado en el predio donde se encontraba el Hotel de Inmigrantes en la Ciudad Vieja, tendría tres niveles, en los que se repartían varios laboratorios, salas de secado y copiado, y una galería.²⁰ La magnitud del proyecto demostraba



17. Archivo de la Sección Fotocinematográfica, año 1925 (aprox.).



18.

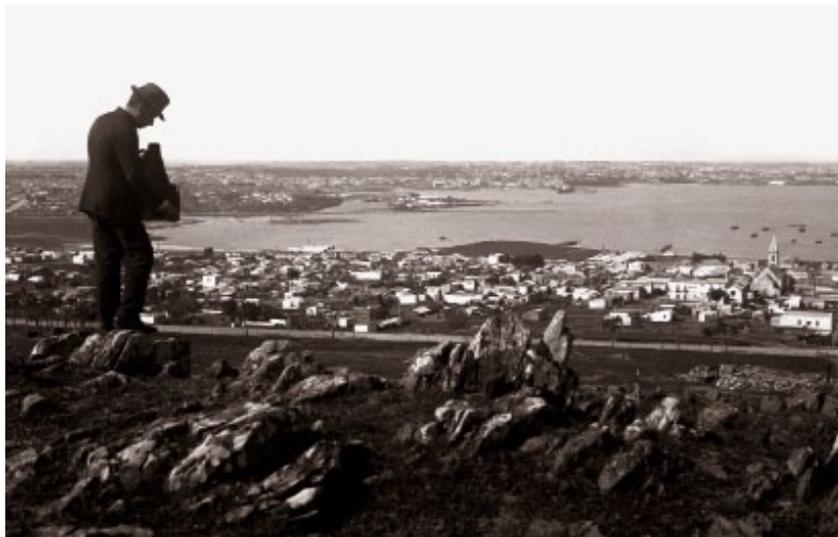


19. Afiche cinematográfico que promocionaba el trabajo de la *Sección Fotocinematográfica* en la década de 1930.



20. Isidoro Damonte era fotógrafo en Montevideo desde el siglo XIX. Tuvo un estudio en sociedad con Marcelino Buscasso, que realizaba retratos a la par que trabajos para la prensa y el Estado. Interesado por el cine, fue director de fotografía en películas documentales y de ficción como *Almas de la costa* (Juan Antonio Borges, 1923), y *Puños y Nobleza* (Edmundo Figari, 1919). Trabajó en la *Oficina de Exposiciones* y en la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*, impulsando la conformación de los primeros registros fotográficos oficiales del acontecer del país en su época.

Durante sus primeras décadas la Oficina de Exposiciones estuvo a cargo de Isidoro Damonte, quien colaboró a convertirla en un espacio de gran importancia para el Estado.



21. Carlos Ángel Carmona en la cima del Cerro de Montevideo, año 1928 (aprox.).

que la labor de esta sección había logrado ser considerada de gran importancia para el Estado.

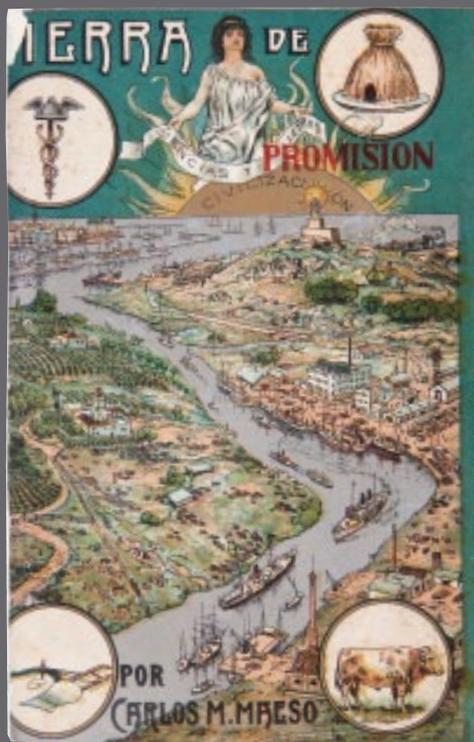
A nivel del gobierno departamental, en setiembre de 1915 se creó dentro de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones* un laboratorio, para el que se contrató al fotógrafo Isidoro Damonte, director de la sección fotografía de la *Oficina de Exposiciones*, quien ya había realizado trabajos puntuales para las autoridades municipales. Al año siguiente se incorporó al fotógrafo Carlos Ángel Carmona.

Este laboratorio se encargaría de registrar el entorno urbano de Montevideo, especialmente sus zonas céntricas y de esparcimiento, las actividades sociales y culturales (especialmente las de interés turístico, como el Carnaval), actos y obras del Gobierno Municipal. Ya desde ese entonces se preveía el espacio y material necesario para crear un archivo con los negativos que se obtuvieran y álbumes con sus copias. Además de las producidas por los fotógrafos municipales, la

Oficina de Propaganda e Informaciones reproducía imágenes procedentes de publicaciones, de otros archivos y de particulares con el objetivo de generar postales y publicaciones que fueran atractivas al público para ser vendidas, y de archivar para el futuro una variada colección de imágenes en torno a la historia y el desarrollo de la ciudad.

En 1920 el municipio adquirió de Anselmo Carbone diez “*placas de fotografías tomadas desde un aeroplano a cincuenta pesos cada una*”. Se trataba de un precio elevado, que se aceptó pagar con la intención de que la *Oficina de Propaganda e Informaciones* pudiera “*sacar reproducciones ampliadas y postales, para vender a un buen precio*”.²¹ Según la información contable del municipio, la venta de postales resultaba un negocio muy reductible para la comuna.²² Estas tarjetas, cuyo contenido se renovaba regularmente, se vendían a través de un kiosco que la municipalidad tenía en el puerto, en las oficinas de correo y en distintos comercios. En el mismo año se adquirió, de Gastón Bertón, “*el material completo para sacar vistas cinematográficas por la suma de 1500 pesos*”, una nueva inversión que demuestra la importancia que el laboratorio y su trabajo comenzaba a tener para la Administración Municipal.²³

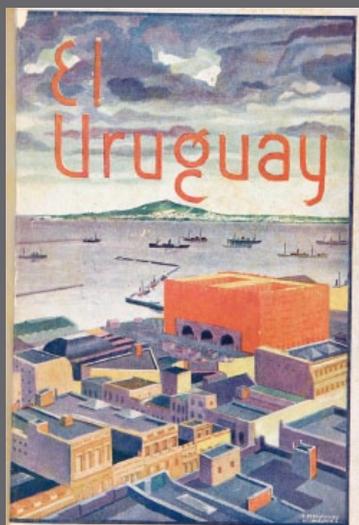
A partir de su creación, la *Oficina de Propaganda e Informaciones* también recibía pedidos por parte de cónsules y diplomáticos, así como de delegaciones deportivas, entre otros, para llevar materiales fotográficos al exterior. Por lo general se facilitaban “*algunas [fotografías] tomadas desde aeroplano y otras de playas y puntos que pongan de relieve los progresos de la ciudad*”.²⁴ La fotografía, especialmente las vistas de la capital, continuaban siendo el principal medio de propaganda en el exterior.



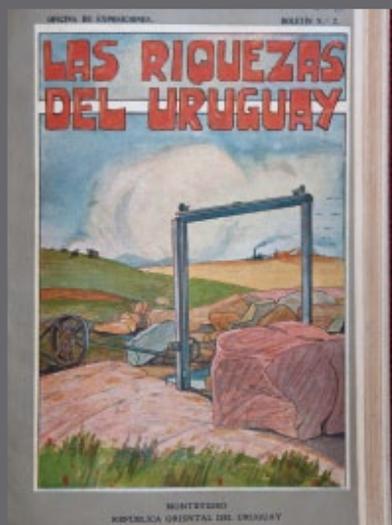
22. Maeso, Carlos M. *Tierra de promisión*, 1904.



23. Oficina de Exposiciones. *Uruguay en 1915. Sinopsis de sus riquezas y adelantos*. 1915.



24. Nin y Silva, Celedonio. *El Uruguay*, 1929.



25. Oficina de Exposiciones. *Boletín n.º2. Riquezas del Uruguay*. 1913.



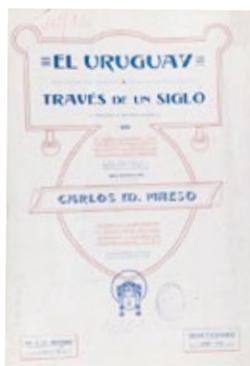
26. Oficina de Exposiciones. *Boletín n.º1. El Uruguay como país agrícola*, [1912-1913 (aprox.)].



27a. *El Libro del Centenario del Uruguay*, Montevideo, Agencia Publicidad Capurro & Cía., 1925.



27b.



28a. Carlos M. Maeso, *El Uruguay a través de un siglo*, Montevideo, Tipografía y Litografía Moderna, 1910.



28b.

Publicaciones para la promoción del Uruguay

Ya en el siglo XIX y en paralelo con los “álbumes de vistas” fotográficas, circulaban “guías” conteniendo la descripción del Uruguay y sus características geográficas, socioeconómicas y políticas, junto con datos prácticos para el viajero, ya fuera inmigrante o turista.²⁵ Procuraban, entre otras cosas, promocionar al país y atraer extranjeros. A comienzos del siglo XX, los progresos de la imprenta en el campo de la fotomecánica posibilitaron la impresión conjunta de texto e imágenes, lo cual hizo posible que apareciera un nuevo tipo de publicaciones que combinaba las descripciones y explicaciones textuales sobre el país y sus ventajas con fotografías a modo de ilustración.

Estos folletos y libros promocionales eran editados por el Estado y por empresas u organizaciones privadas.²⁶ Los más representativos de ellos fueron realizados con el auspicio estatal en 1910 y 1925 aprovechando las conmemoraciones de los centenarios de dos fechas significativas de la historia de la región (la Revolución de Mayo de 1810 y la Declaratoria de la Independencia del 25 de Agosto de 1825), que se asociaban a la fundación del Estado uruguayo: *El Uruguay a través de un siglo* de Carlos M. Maeso, y *El Libro del Centenario del Uruguay*. Ambos tenían la expresa finalidad de “poner en evidencia, ante propios y extraños, los progresos realizados por el país, en las diversas esferas de su actividad orgánica”.²⁷

El Uruguay a través de un siglo era la reedición ampliada, de mayores dimensiones y con más imágenes de *Tierra de Promisión* un trabajo que Carlos M. Maeso había publicado en 1900 sin imágenes, y en 1904 con algunas fotografías y



29. En su primera página, el libro *El Uruguay a través de un siglo* de Carlos M. Maeso contenía dos vistas comparativas de Montevideo, mostrando el acelerado crecimiento de la ciudad.

grabados, aunque en formato pequeño.

El *Libro del Centenario del Uruguay* fue preparado y organizado por Perfecto López Campaña y Raúl Castells Carafí, y editado por la agencia publicitaria de *Capurro & cía.* luego de un proceso de preparación de tres años. La idea había sido concebida varios años atrás. Ya en 1919 las autoridades municipales adquirieron de John Fitz Patrick placas de “*fotografías antiguas*”, con el fin de “*preparar en el futuro el Álbum del Centenario de 1925*”.²⁸ Con la colaboración de la *Oficina de Propaganda e Informaciones* y de dos fotógrafos –Horacio Couto y Anselmo Carbone– para la parte gráfica, además de decenas de ensayistas e investigadores para la escrita, la agencia publicitaria de *Capurro & cía.* presentó el libro, cuya magnitud colaboraba en convertirlo en la obra “*monumental*” que pretendía ser.²⁹ Los editores del *Libro del Centenario* destacaban “*su impresión suntuosa y esmerada*” en la que se había puesto un especial énfasis.³⁰ La obra contó además con el auspicio del gobierno nacional, que le otorgó

carácter oficial tras una verificación previa del original.

Otras publicaciones de carácter promocional, como los Boletines de la *Oficina de Exposiciones*, guías turísticas de la *Comisión de Atracción al Forastero*, guías de Montevideo, capitales del Interior o de balnearios editadas por empresas, bancos o asociaciones, entre otros, surgieron durante estas dos décadas. Algunas priorizaban el carácter turístico, otras la promoción de la inmigración y la inversión. Sin embargo, todas estas publicaciones reproducían un discurso que desde esferas oficiales se intentaba reforzar, que mostraba al Uruguay hacia adentro y hacia afuera como un “*país modelo*”. Este discurso perseguía por una parte fomentar dentro de fronteras un “*imaginario integrador*”, que contribuyera a generar una sociedad más homogénea, con cierto sentimiento de pertenencia y orgullo relacionados a lo nacional, sin dejar de ser cosmopolita y principalmente urbana, una sociedad de excepción en comparación con sus pares americanas, de la que



30. El progreso del país era mostrado gráficamente a través de fotografías comparativas, por ejemplo, de diferentes momentos de la infraestructura de transporte y comunicaciones.

signaban.³³ Los pies de foto reforzaban el tipo de lectura que se pretendía. Si una fotografía del edificio de un banco de estilo *Art Nouveau* podía impactar al lector como un ejemplo de arquitectura moderna, lo haría más junto a una leyenda que indicara su extraordinaria belleza en comparación con las construcciones de origen colonial que estaban a su lado.³⁴ De la misma manera, rótulos como "*Uruguay Pintoresco*" exaltaban las cualidades plásticas de los paisajes incluidos en las publicaciones.³⁵

Algunas de estas obras, como *Tierra de Promisión* o el *Boletín de la Oficina de Exposiciones* contenían en la tapa un grabado a mano con color, representando un paisaje rural o urbano,

donde se destacaban las actividades productivas. Estos grabados solían condensar en una sola imagen distintos elementos del mensaje central que la publicación pretendía dar y tenían una ineludible relación con las fotografías incluidas en su interior. Por ejemplo, el Boletín nº2 de la *Oficina de Exposiciones*, denominado "*Riquezas del Uruguay*" mostraba en su portada en varios planos trabajos de minería, agricultura y ganadería. Al interior de la publicación las ilustraciones de carácter fotográfico incluían vitrinas y muestrarios de piedras semipreciosas y frutos de la producción agropecuaria que estaban expuestos en la Galería de la *Oficina de Exposiciones*. Del mismo modo, *Tierra de Promisión* contenía en la tapa un grabado que representaba la bahía de Montevideo vista desde el lado oeste. Allí se podían reconocer el Cerro de Montevideo, los dos arroyos que desembocan en la bahía (Miguelete y Pantanoso) y -a lo lejos- la Ciudad Vieja y el puerto. Aparecían, además, numerosos establecimientos fabriles con chimeneas y galpones, repartidos por todo el entorno de la ciudad; también quintas y plantíos, ferrocarriles, barcos cargueros entrando por el arroyo y un faro, en una escena que podría asociarse a grabados o fotografías de ciudades portuarias estadounidenses o inglesas de la época. En la primera página del libro aparecía una fotografía panorámica de Montevideo visto desde la zona del Reducto, donde coincidentemente el lector podía encontrar algunos de los elementos que estaban en el grabado.

Algunas publicaciones como *El Uruguay a través de un siglo* incluían numerosas imágenes a página completa, con los contenidos que eran clásicos en las series de vistas desde mediados del siglo XIX. En algunos casos, se realizaba una

John Fitz-Patrick (1847-1928)

Llegó a Montevideo en febrero de 1868. Nacido en Inglaterra, se había formado en Bélgica y Estados Unidos. Al llegar al país estuvo un tiempo en Montevideo y trabajó como fotógrafo en el estudio de retratos de Saturnino Masoni y luego en el establecimiento de *Chute y Brooks*. A inicios de la década de 1880 estableció un estudio de retratos en sociedad con otro fotógrafo en la ciudad de Minas, y más tarde en San Carlos. Dos años después, regresó a Montevideo, y en 1890 abrió un nuevo estudio en la capital, llamado *Fotografía Inglesa*. Varios medios de prensa difundieron la apertura de la nueva casa, asociada a un fotógrafo cuyo nombre ya era reconocido por la sociedad montevideana.

Fue autor de varias fotografías que documentan hechos trascendentes de la historia política del país, como el retrato póstumo de Saturnino Ortíz (autor del atentado contra Máximo Santos en 1886), o las tomas de la salida del *Te Deum* (ceremonia religiosa con una gran connotación política en la época, que se realizaba anualmente los 25 de agosto), entre otros. Este tipo de fotografías se vendían al público en distintos formatos.

Realizó además varias series de *vistas de Montevideo* y algunos trabajos contratados por empresas o particulares como la cobertura de las obras del Ferrocarril en el norte del país, las exposiciones organizadas por la Asociación Rural, y el naufragio de la embarcación *La Rosales* en las costas de Rocha.

Colaboraba con varias revistas ilustradas como la *Revue illustrée du Rio de la Plata*, *La Ilustración Sudamericana*, *Caras y Caretas*, *La Alborada*, entre otras.

En enero de 1923 ofreció parte de su archivo de negativos en venta al *Museo Histórico Nacional*. El director del Museo argumentó ante la Administración que se trataba de una “*valiosa colección*” de fotografías “*que documentan varias épocas políticas y sociales así como guardan los movimientos esenciales del progreso económico*”, y el traspaso se efectuó sin demoras. Este conjunto, de más de mil placas de vidrio, pasó a manos de la *Sección Fotocinematográfica* en 1952 y se conserva actualmente en el *Archivo Nacional de la Imagen (SODRE)*.

John Fitz Patrick falleció el 2 de noviembre de 1928. Los obituarios publicados en medios de prensa como *El País*, *Diario del Plata*, *El Día* y *The Montevideo Times* reconocían su larga y variada trayectoria como fotógrafo en Uruguay.



31. John Fitz-Patrick, s.f.

32. Dorso de un retrato producido por John Fitz-Patrick en el que puede verse uno de los logos que distinguió a su estudio, denominado *Fotografía Inglesa*.

33. Tercera Exposición Nacional de Ganadería y Agricultura, año 1895. Fotógrafos profesionales como John Fitz Patrick registraban eventos oficiales y sociales, así como sucesos políticos o accidentes, proveyendo de imágenes a la prensa, al Estado y al público en general.

34. Los establecimientos rurales exhibían sus instalaciones, ejemplares de ganado de raza y muestras de diversificación de las actividades agropecuarias. El ideal de poblador rural era el peón sedentario, sumiso y pacífico.



35. Miembros de la colonia rusa de San Javier. Río Negro, año 1914. Las colonias agropecuarias extranjeras eran presentadas como una opción viable y conveniente para el inmigrante.

exposición comparativa de fotografías de diferentes etapas del “progreso del país”, como aquellas en torno a “la descarga de mercaderías en el puerto de Montevideo”, donde se mostraban en paralelo tres tecnologías que habían sido utilizadas en diferentes momentos para transportar la carga de las embarcaciones (guinche de mano, guinche a vapor y las grúas eléctricas). Estas series de imágenes evolutivas ilustraban el proceso de modernización que había experimentado la economía y la sociedad en el país.³⁶

Maeso aclaraba, en un intento de legitimar los contenidos de estas publicaciones, que si bien estaban escritas “con profundo amor al Uruguay, también lo est[aban] con sujeción a la más

profunda verdad. En sus páginas no se encontrará sino la realidad de lo que es nuestro país”.³⁷ Las imágenes fotográficas constituían una pieza clave entre los recursos que buscaban otorgar credibilidad a este tipo de obras, preocupadas en aclarar que lo que expresaban era sin excepción “la historia imparcial del país, ajustada rigurosamente a la verdad”.³⁸ No obstante, el tono publicitario que se imponía en estas obras era una muestra de que se trataba de un discurso promocional e idealista.

El objetivo de esta publicación era presentar al Uruguay como uno “de aquellos Estados que constituyen la tierra ideal para los hombres de otras latitudes que desean mejorar sus condiciones de vida”.³⁹ En este grupo cabían explícitamente

los inmigrantes -en especial los de Europa Central- y también los empresarios que optaran por invertir dinero y desarrollar negocios en el país. El libro, *“más que para los habitantes de la República, est[aba] escrito para el extranjero. Es fuera de nuestras fronteras donde debemos ejercitar el noble derecho de mostrar nuestro grado actual de Nación floreciente, exhibir nuestros tesoros naturales y revelar cómo hemos cumplido nuestra misión de hombres libres”*.⁴⁰ Por ello la obra estaba traducida al francés, una lengua asociada en aquel momento al arte y la alta cultura a nivel internacional.

A comienzos del siglo XX el fomento de la inmigración fue visto como una de las soluciones definitivas al estancamiento económico. La mayor parte de los inmigrantes que arribaban a Montevideo seguía viaje hasta otros lugares de la región, especialmente a Argentina. Junto a los incentivos económicos o los planes de colonización, entre otras medidas que se llevaron a cabo para la *“atracción de forasteros”*, deben incluirse estas estrategias propagandísticas.

Hasta la primera guerra mundial las cifras muestran poco éxito en estas políticas de atracción de inmigrantes. Las condiciones económicas no generaban una situación suficientemente propicia para insertarse en el país como extranjero. Mientras en Argentina la agricultura favorecía el asentamiento de inmigrantes al medio rural, en Uruguay tanto el predominio de la ganadería extensiva como de la propiedad latifundista expulsaban a la población del campo. El latifundio ganadero era visto por el reformismo en aquel entonces como la razón del estancamiento económico, ya que dificultaba la entrada de nuevos emprendimientos y empleaba poca mano de



36. Algunas empresas comerciales e industriales, así como establecimientos agropecuarios aprovechaban estas publicaciones para publicitar su labor, y mostraban junto al retrato de sus propietarios vistas de las instalaciones, y del personal.

obra, que en general recolectaba zafraalmente de los numerosos *“pueblos de ratas”* donde habitaba la población rural desocupada en situación de miseria.⁴¹

En este marco, las fotografías de establecimientos agropecuarios que aparecían en las publicaciones del Centenario eran las correspondientes a estancias modelo, y en general tenían como protagonistas al ganado de raza, a personas realizando labores agrícolas o pequeñas industrias agropecuarias (como tambos o queserías). En algunos casos estos establecimientos correspondían a colonias extranjeras, que se mostraban como ejemplos de éxito de un nuevo modelo económico que combinaba la agricultura con la ganadería y sus industrias derivadas, y servían de carta



37. Postal conmemorativa de la inauguración del Tranvía eléctrico, año 1910.



38. Plaza Cagancha (postal), década de 1900 (aprox.).



39. Puerto de Montevideo (postal coloreada), década de 1910 (aprox.).



40. Dorso de una postal dedicada, año 1922.



41. Postal personalizada, s.f.

El auge de la tarjeta postal ilustrada

Las tarjetas postales surgieron en Austria en 1865 como una alternativa económica para comunicaciones breves. Su uso se extendió velozmente por distintos países de Europa y de otras partes del mundo. A su utilidad para el intercambio epistolar se sumó el hecho de que, por tratarse de un medio que circulaba al descubierto, las postales fueron vistas como excelentes vehículos para la difusión propagandística. Hasta los últimos años del siglo XIX el Correo mantenía el monopolio postal y disponía la normativa al respecto. Esto cambió a fines de la década de 1890 con la mejora en las técnicas de impresión de la imagen y la llegada de emprendedores particulares al negocio. Desde entonces se editaron postales que incorporaron imágenes en una de sus caras, incluyendo paisajes, retratos, monumentos u acontecimientos relevantes. En Uruguay durante los primeros años del siglo XX, a semejanza de la “postalomanía” producida pocos años antes en otros lugares del mundo, se vivió el auge de la tarjeta postal ilustrada empleada como medio de comunicación y publicidad. También se experimentó el gusto por coleccionarlas y armar series o álbumes con motivos diversos. Ciertas firmas ofrecían postales personalizadas que incluían fotografías a pedido de los clientes.



42. Salto Grande (postal), década de 1920 (aprox.).

de presentación ante el potencial inmigrante.⁴² En estos casos también se enfatizaba la presencia de personas y en algunos casos familias en las fotografías, subrayando el interés que despertaban los emprendimientos familiares. No obstante, las mismas imágenes mostraban que las condiciones de vida de los colonos eran sacrificadas y austeras, características que se explicaban con leyendas que planteaban que si estos inmigrantes habían “*podido alcanzar tanta prosperidad en el Uruguay, calcúlese la que podrán alcanzar los que llegan ahora, encontrando al país en pleno progreso, dotado de todos los elementos modernos para proteger y fomentar el trabajo agrícola*”.⁴³

Más allá de los establecimientos agropecuarios, este tipo de publicaciones mostraba especialmente la parte del país y de la economía que estaba en mejores condiciones de dar la bienvenida al extranjero: la ciudad, la industria y el comercio. Obras como *El Uruguay a través de un siglo*, *El Libro del Centenario* o los Boletines de la *Oficina de Exposiciones* incluían descripciones de distintos establecimientos comerciales e industriales.

En todos los casos se enfatizaba y se promovía el desarrollo de emprendimientos industriales, de acuerdo con la idea reformista de que “*la riqueza, el bienestar y el poderío de un pueblo son la consecuencia directa e inmediata del desarrollo de sus industrias*”.⁴⁴ Estas descripciones tenían un carácter publicitario, a la vez que ejemplificante, y como tales estaban acompañadas de fotografías de los establecimientos, retratos de sus dueños y -especialmente en el *Libro del Centenario*-, vistas del interior de fábricas y salones de venta, en las que podían apreciarse el personal y las instalaciones. En muchos casos se trataba de



43. Carlos M. Maeso, *El Uruguay a través de un siglo*, 1910, p. 23.

compañías cuyos propietarios eran extranjeros, como sucedía mayoritariamente a principios del siglo XX. La presencia de los trabajadores en la descripción de fábricas y otros establecimientos podría ser una alusión a las políticas de bienestar social que el reformismo batllista había impulsado. Éstas implicaban que los sectores trabajadores se beneficiaran de medidas como la reducción de la jornada laboral, o el derecho a licencia y jubilación. Según Barrán y Nahum, este tipo de medidas tenía como uno de sus principales objetivos atraer la inmigración.⁴⁵ La inclusión de fotografías de interiores de fábricas en las publicaciones promocionales tenían probablemente esa misma función.

Además del extranjero, otro destinatario de estas publicaciones era el público local. Las publicaciones promocionales y conmemorativas eran parte de la estrategia impulsada desde



44. Playa Pocitos, año 1919. Fotografías de parques, ramblas y playas de la capital eran parte de la incipiente promoción turística desde fines del siglo XIX, y en ellas se combinaba lo atractivo del paisaje agreste con elementos del diseño del paisaje y mobiliario urbano de clara influencia europea.

esferas estatales en procura de crear un *"relato nacional"*, que homogeneizara el *"crisol de razas"* en una sociedad con una identidad común vinculada al ser *"uruguayo"*.⁴⁶ En la introducción del *Libro del Centenario* no cabía duda de que el lector residente en Uruguay era uno de los principales destinatarios de la obra, que estaba *"ilustrada profusamente con todo lo que pueda interesar al anhelo patriótico en la primer centuria de la Independencia Nacional"*.⁴⁷ Además de fomentar el turismo interno, estas obras pretendían animar al público radicado en Uruguay a valorar las bellezas y progresos del país. En este marco, las imágenes

le otorgaban credibilidad, servían de elementos de prueba del discurso que explicaba y celebraba al Uruguay como un buen lugar para vivir, tanto ante el extranjero que a través de ellas conocía el país, como ante el uruguayo que veía a través de ese lente su propia tierra. Al respecto, es ilustrativo el pasaje del relato de Samuel Blixen que se incluye en *El Uruguay a través de un siglo* acompañado de varios panoramas de las sierras, en el que el caminante exclamaba, en la cima del cerro Pan de Azúcar: *"-¡Patria! [...]; Qué hermosa eres!... ¡Y pensar que hay quien va a buscar para-jes lindos a dos mil leguas de esta maravilla!"*⁴⁸

En estas publicaciones, Uruguay era presentado como un país joven, “obra” de los europeos y por lo tanto portador de su herencia cultural y social, podía ser considerado “la prolongación de Europa en tierras vírgenes”, lo cual destacaba que aún había espacio y oportunidades para nuevas iniciativas económicas y aluviones de población inmigrante.⁴⁹

Esta similitud con Europa era parte del discurso de la “excepcionalidad uruguaya” que pretendía establecerse hacia dentro y hacia fuera del país. Imágenes y texto se combinaban para reforzar el concepto de una tierra ideal, por una parte nueva, pero sin elementos exóticos para un europeo. Uruguay reunía la suma de las ventajas de diferentes países de Europa, y todo ello en una “tierra virgen”, lista a ser habitada y explotada por el extranjero que estuviera dispuesto a hacerlo. Las imágenes de estas obras acompañaban y fundamentaban esta comparación con Europa, suministrando una prueba visible de la similitud que podía hallarse en lo arquitectónico, lo urbanístico, lo social e incluso en algunos elementos del paisaje natural.

Por ejemplo, en varias de estas obras se incluían diversas ilustraciones y gráficos que cumplían la función de mostrar estadísticas significativas, y entre ellas se encontraba un mapa del Uruguay dentro del cual se colocaba, a modo de piezas de un rompecabezas, las siluetas de algunos países europeos cuya extensión territorial era menor a la del Uruguay.⁵⁰ Este diagrama era, sin embargo, algo más que la comparación de superficies. Demostraba gráficamente el planteo que mencionábamos sobre el origen y las características del país, ya que, según Maeso “parecería que la tierra uruguaya fuera una región formada por trozos de diversos países europeos”. Destacaba

que para el europeo, esta tierra era “una visión del hogar lejano”, ya que aquí podía encontrar similitudes con su lugar de origen en “el sol brillante, en la atmósfera diáfana, en la gama del verde, triunfadora de los campos ondulados, pero vencida en las abruptas y rocosas subidas de los caprichosos cerros y serranías, en los arroyos murmuradores que escapan entre la espesura de las arboledas, los sembrados que alzan sus espigas doradas, los ganados que cruzan lentamente los campos, y el caseño de las cabañas y estancias que recortan el amplio horizonte azulado con sus manchas blancas y rojizas.”⁵¹ Todos estos elementos podían verse ejemplificados en fotografías de paisajes uruguayos como el Salto del Penitente, la Sierra de las Ánimas, u otras de las imágenes de la campaña que estaban incluidas en estos libros y folletos.⁵² Las fotografías del entorno rural usualmente seleccionadas para estas publicaciones excluían los elementos que podían resultar exóticos al europeo, y mostraban aquellos que le eran familiares, como la vegetación (por ejemplo pinos u otras coníferas), animales (ganado lechero u ovino) o viviendas (con techos a dos aguas, viviendas tipo chalet). De esa manera, a pesar de que este paisaje tenía poco de parecido con respecto a Europa, tanto los elementos de la imagen como de las leyendas



45. La arquitectura era uno de los elementos que se consideraban símbolos de adelanto y modernidad. La exaltación de los estilos modernos se combinaba con una expreso desprecio por la arquitectura colonial, cuyos exponentes merecían ser demolidos.



46. Demolición del antiguo Café la Giralda y sus edificios contiguos para la construcción del Palacio Salvo, década de 1920 (aprox.).

Carlos Ángel Carmona y el registro de la “*piqueta fatal del progreso*”

Tal como había ocurrido en varias ciudades europeas en el siglo XIX, poco tiempo antes de las obras de modernización urbana, en Montevideo la fotografía fue un instrumento para preservar espacios y monumentos amenazados -como diría el tango de Ramón Collazo- por la “*piqueta fatal del progreso*”.

Carlos Ángel Carmona (1881-1961) fue fotógrafo de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Según testimonios de quienes lo conocieron, fue por su iniciativa que el archivo fotográfico que a partir de 1915 comenzó a reunirse en la Municipalidad tuviera numerosas reproducciones de imágenes de la ciudad anteriores a la época, y que se realizaran algunos relevamientos de espacios como el “bajo montevideano” -demolido para la construcción de la rambla Sur-, o de edificios como el *cuartel de Bastarrica* -que se tiró abajo al trazarse la actual avenida del Libertador-. Distintos espacios de la ciudad eran fotografiados en estas series, y en ellos se testimoniaba, además del aspecto arquitectónico y urbanístico de zonas en las que permanecían construcciones de más de un siglo de antigüedad, la decadencia y la miseria que existía en algunas zonas de la capital, donde vivían y trabajaban los sectores más desfavorecidos de la sociedad montevideana. Este tipo de relevamientos no estaban contemplados en las publicaciones conmemorativas o promotoras del país, y probablemente se realizaban con el sólo fin de generar un archivo histórico visual que preservara el aspecto de la vieja ciudad para las generaciones futuras.



47. Calle Misiones, año 1929.

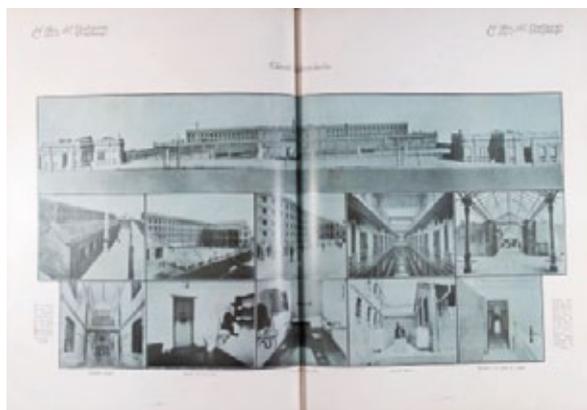


48. Calle Piedras esquina Ituzaingó, año 1920 (aprox.).



49. Calle 25 de Agosto esquina Treinta y Tres, año 1920 (aprox.).

50. Interior de la cárcel Penitenciaría de Punta Carretas, año 1918. Las fotografías de comisarías, cárceles y fuerzas policiales intentaban establecer que el país podía considerarse un territorio pacífico, controlado por las fuerzas del orden, donde no cabían nuevos levantamientos armados.



51.

en el pie de foto colaboraban en la enunciación de similitudes. A modo de ejemplo, entre las imágenes de las sierras que contenían los libros de Maeso aparecía una que mostraba el Cerro Blanco -ubicado en la sierra de Mal Abrigo, departamento de San José-, que era traducido como "*Mont Blanc*", coincidentemente el nombre de la montaña más alta de Europa occidental.⁵³

Entre las fotografías de paisajes "*pintorescos*" predominaban las de praderas y del entorno serrano, que estaban en general despojadas de huellas humanas, y se presentaban como muestra de la tierra inexplorada pero "*susceptible de colo-*

sal desenvolvimiento" que el país podía ofrecer al extranjero.⁵⁴

Las fotografías de arquitectura abundaban en este tipo de publicaciones. Y en la arquitectura había, como ya desde las primeras vistas de la ciudad, un sentido de modernidad, de progreso. Poseer edificios de estilo y grandiosidad que los asemejaran a los monumentos europeos, especialmente a los franceses, era un medio para lograr el reconocimiento del Uruguay como un país civilizado, atractivo para el extranjero, alejando a la vez la imagen del país "indígena" o "bárbaro" que se atribuía a los países latinoamericanos. Se advertía explícitamente que Montevideo, "una de las ciudades más bellas de América", tenía la particularidad frente a las demás del continente de ser una ciudad "nueva", lo cual implicaba también que no tenía rastros de la época colonial o de las poblaciones indígenas, como edificaciones bajas, o monumentos antiguos ni otros elementos que fueran resabios de tradiciones anteriores. Por el contrario, se la mostraba como una ciudad joven, donde predominaba "la edificación moderna de aspecto europeo".⁵⁵ Se destacaban las fotografías que mostraban las fachadas de edificios suntuosos pertenecientes al Estado o a empresas e instituciones privadas como la Estación de Ferrocarriles, bancos, teatros, palacios y residencias particulares (como el Palacio Gómez o el Palacio Estévez), la Bolsa de Valores, la Universidad de la República, entre otros. Se trataba de edificios de estilo ecléctico o *art nouveau*, de marcada influencia francesa, ubicados en las zonas céntricas o balnearias. El afán laicista del reformismo también pesaba en la selección de imágenes de arquitectura, entre las cuales no

abundaban los edificios de carácter religioso. En las publicaciones de la década de 1920 se sumaban cada vez más ejemplos de arquitectura moderna como los de estilo *Art déco*, edificios de gran funcionalidad y poca ornamentación que empezaban a aparecer en Montevideo y en el interior, y se consideraban una manifestación de modernidad indudable.⁵⁶

Maeso argumentaba que era "inútil que se busque [en Montevideo] casas y calles viejas, ni monumentos de otras edades: aquí todo es nuevo".⁵⁷ Se realizaba así una interpretación arquitectónica, probada a partir de las imágenes, de la teoría de que la sociedad uruguaya no tenía ninguna herencia indígena ni colonial. En la arquitectura se transmitía uno de los fundamentos de estas obras: más que al pasado, el país debía mirar hacia el futuro. Además de los ejemplos de edificios nuevos, aparecían varias reproducciones de croquis y planos de edificios y obras proyectadas, como la Academia Militar, el Palacio de Gobierno (que no llegó a concretarse) o el Palacio Legislativo. Estas imágenes eran parte del discurso que la publicación pretendía dar sobre las proyecciones de futuro que el país tenía. Según Maeso, en la obra podía apreciarse el país como era, y "la justa presunción de lo que será, fundada en sus recursos y desarrollo actual."⁵⁸

Estas publicaciones tenían además el cometido de engrandecer la labor del Estado, que debía probar su solidez y capacidad emprendedora.⁵⁹ Planteaban la existencia de un Estado fuerte y benefactor, idea que estaba enmarcada en una estrategia política del reformismo de mostrar ante el habitante del país así como ante el extranjero un aparato estatal bajo cuya égida podía acogerse y desarrollarse plenamente. En consonancia



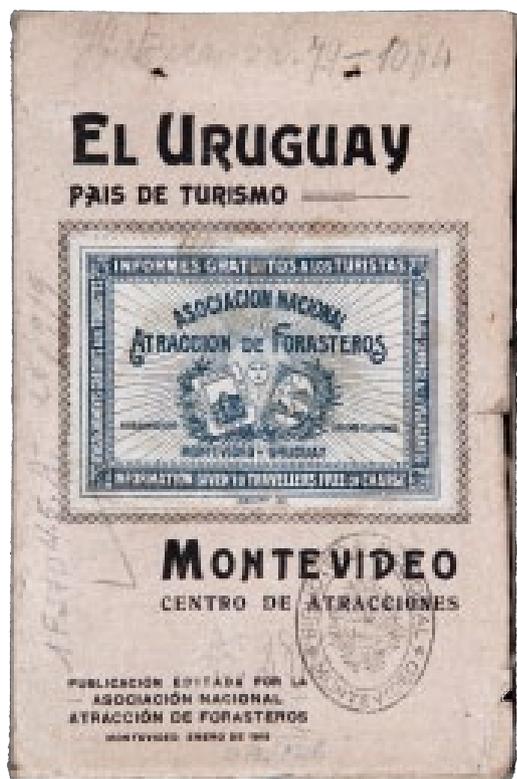
52. Los edificios escolares pretendían ser una muestra del valor que tenía la educación para el gobierno y el país.



53. Escuela pública, año 1918.



54. Escuela de Sarandí Grande (Florida), año 1914.



55a. El turismo era uno de los cometidos de las publicaciones de promoción del país desde inicios del siglo XX.



55b.

con esa idea, abundaban en estas publicaciones las fotografías de obras de infraestructura como puentes y cruces de ríos y arroyos, caminos o medios de transporte urbano e interurbano como tranvías y ferrocarriles.

Además aparecían fotografías de las fuerzas militares y policiales y sus dependencias. Mientras los textos enfatizaban la no obligatoriedad del servicio militar y la eficiencia de las fuerzas del orden público, las imágenes mostraban batallones no muy numerosos, comisarías y embarcaciones de guardia.

Este mensaje también cobraba importancia a la interna del país, donde se procuraba incentivar un imaginario nacional ligado a la existencia de un

Estado garante de la paz y la prosperidad. Las fotografías de las fuerzas del orden y sus dependencias transmitían la idea de un Estado capaz de controlar su territorio y de combatir cualquier alzamiento armado. Los levantamientos saravistas que se habían producido en 1904, por ejemplo, aparecían en la obra *Tierra de Promisión* -editada en el mismo año- apenas mencionados, y no había rastros de conflicto o elementos que aludieran a los revolucionarios visibles en las imágenes. La población rural local casi no aparecía en estas fotografías hasta *El Libro del Centenario*, y en él se la mostraba más bien como un sector débil y dócil, y en general sin elementos de la indumentaria tales como ponchos, asociados a la apariencia de los revolucionarios.



56. Pista de patinaje del Parque Capurro, 1915-1916 (aprox.).

Entre los edificios que se mostraban en estas publicaciones aparecían frecuentemente aquellos dedicados a la enseñanza. La expansión de la educación primaria y la inversión en educación era uno de los argumentos más utilizados en la construcción de una idea de Estado sólido, por lo tanto, las imágenes que se incluían eran edificios monumentales de escuelas primarias, Facultades y otras dependencias de la Universidad, u otros edificios como la Escuela de Artes y Oficios. Los edificios relacionados al cuidado de la salud

abonaban el mismo argumento, por ello se incluían especialmente los hospitales, y el Lazareto de la Isla de Flores, donde los viajeros pasaban la cuarentena antes de entrar a Montevideo.

Promoción turística

El turismo, si bien era una actividad poco desarrollada en las primeras décadas del siglo XX, se mencionaba desde inicios del siglo como una de las formas de ofrecerse al extranjero que tenía



57. Baños de la playa Ramírez, año 1920 (aprox.).

el país, un lugar *“lindo para vivir, para negociar y hacer fortuna y para pasear”*.⁶⁰ Así, los espacios de esparcimiento y balnearios en Montevideo y el interior eran incluidos en las imágenes, cuya leyenda muchas veces contenía adjetivos como *“pintoresco”* o *“hermoso”*. Convertir a Montevideo en una ciudad balnearia era una de las ideas que el reformismo impulsó, viendo en la actividad turística un área redituable, además de una fuente de bienestar social. El gobierno y algunas empresas llevaron a cabo desde fines del siglo XIX obras como la creación de balnearios en la costa, la instalación de parques, paseos y ramblas,

así como de hoteles, que intentaban fortalecer esta actividad.⁶¹ Según Nelly Da Cunha, durante estas primeras décadas el turismo tuvo un lento pero sostenido desarrollo en el país, siendo principalmente dedicado al público regional. Hasta 1933 no existía un organismo estatal dedicado exclusivamente a la promoción turística, por lo tanto, esta función era cumplida por las oficinas públicas de promoción del país que hemos mencionado, o por organizaciones privadas como el *Touring Club Uruguayo*, o diferentes empresas.⁶²

Los espacios de esparcimiento eran uno de los tópicos que ya aparecían en las primeras



58. Parque Urbano, lago artificial y Castillo., año 1916.



59. Avenida Luis Morquio hacia el Parque José Batlle y Ordóñez, década de 1920 (aprox.).

coleccionas de vistas en la década de 1860. Su desarrollo y jerarquización en el espacio urbano a través de las décadas siguientes se vio reflejada en las publicaciones promocionales, que reproducían con especial interés parques, plazas y ramblas de Montevideo y ciudades del interior. Las imágenes son ilustrativas del valor que tenía para la ciudad de Montevideo la transformación urbanística que estaba en proceso y que enfatizaba los espacios libres, por su valor turístico y ornamental. Es de destacar que en este tipo de imágenes solían aparecer personas, y se intercalaban las fotografías de paisaje con las de eventos sociales, quizás como una muestra de que se trataba de espacios destinados a la vida social, en contraste con los paisajes -por ejemplo, de las sierras- que pretendían mostrarse agrestes.⁶³

Según Nelly da Cunha, hacia 1920 la industria del turismo inició una etapa de expansión a nivel nacional. En este período comenzaron a aparecer publicaciones que enfatizaban especialmente lo turístico. Estos folletos contenían textos cortos

y específicos sobre las peculiaridades de balnearios y paseos, y estaban dedicadas especialmente al visitante ocasional y ocioso, tanto nacional como regional y extrarregional. En ellas, las imágenes ganaban terreno, en un intento de presentar el paisaje y los establecimientos turísticos de manera atractiva. Para ello se aprovechaban las mejoras técnicas en la fotografía y la impresión que posibilitaban, por ejemplo, incorporar el color, así como captar el movimiento y por lo tanto reproducir personas con poses más espontáneas. El folleto impreso por Jesús Cubela en 1920 promocionando a Punta del Este y su entorno es un ejemplo de este fenómeno.⁶⁴ La presencia de personas en las fotografías de estos balnearios cumplían varias funciones. Por una parte, mostrar un espacio poblado y por lo tanto con un cierto grado de vida social -lo cual se explotaba como un elemento de la atracción turística-. Por otro lado, -y al incluir sus nombres propios-, colaboraba con promocionarlos como el destino de muchas de las personalidades más reconocidas de la clase alta uruguaya.

Bibliografía

- ALTEZOR, C. Y BARACCHINI. Hugo. *Historia urbanística y edilicia de la ciudad de Montevideo*, Montevideo, Junta Departamental, 1971.
- BARRÁN, José Pedro y NAHUM. Benjamín. *Batlle, los estancieros y el Imperio Británico. Tomo 1. El Novecientos*, Montevideo, Banda Oriental, 1990.
- BARRÁN, José Pedro y NAHUM. Benjamín. *Batlle, los estancieros y el Imperio Británico. Tomo 2. Un diálogo difícil*. 1903-1910, Montevideo, Banda Oriental, 1985.
- CAETANO, Gerardo (dir.). *Los uruguayos del Centenario*, Montevideo, Taurus, 2000.
- CAETANO, Gerardo. "Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis perdurable del Centenario". En: ACHUGAR, Hugo y CAETANO, Gerardo (comp.). *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, Montevideo, Trilce, 1993.
- CASTELLANOS, Alfredo R. *Historia del desarrollo edilicio y urbanístico de la ciudad de Montevideo (1829-1914)*. Montevideo, Junta Departamental, 1971.
- DA CUNHA, Nelly. *Montevideo, ciudad balnearia (1900-1950)*, Montevideo, FHCE, 2010.
- DA CUNHA, Nelly. *La actividad turística regional en el Uruguay. El caso del turismo argentino (1920-1945)*. Documentos de Trabajo n°29. Montevideo, Unidad Multidisciplinaria/facultad de Ciencias Sociales, 1996.
- ESKILDSEN, Ute y otros. "La fotografía y el estado en el período entre las dos guerras", en: LEMAGNY Jean-Claude, ROULLIÉ André (dirs.), *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988, pp. 125-164.
- FARAONE, Roque. *De la prosperidad a la ruina*, Montevideo, Arca, 1987.
- FINCH, Henry. *Historia económica del Uruguay contemporáneo*, Montevideo, Banda Oriental, 1980.
- FREGA, Ana, RODRÍGUEZ AYÇAGUER, Ana María, RUIZ, Esther, PORRINI, Rodolfo, BONFANTI, Daniele, BROQUETAS, Magdalena y CUADRO, Inés. *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009.
- JACOB, Raúl. *Modelo batllista. ¿Variación sobre un viejo tema?*. Montevideo, Proyección, 1988.
- MILLOT, Julio y BERTINO, Magdalena. *Historia económica del Uruguay*, Montevideo: FCU, 1991.
- ROUILLÉ, André. "La expansión de la fotografía", en: LEMAGNY Jean-Claude, ROULLIÉ André (dirs.), *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988, pp. 28-51.
- ROUILLÉ, André. "La explosión fotográfica del mundo en el siglo XIX", en: LEMAGNY Jean-Claude, ROULLIÉ André (dirs.), *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988, pp. 52-59.
- VARESE, Juan Antonio. *Historia de la fotografía en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- VEGA, Carmelo. "Reconocimientos del mundo", en: Marie-Loup SOUGEZ, (coord.), *Historia general de la Fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, pp. 117-181.
- (1829-1914). Montevideo, Junta Departamental, 1971, p. 143.
- 8 Ver como ejemplos fotos 841FMHB Y 846FMHB del Grupo de Series Históricas del CMDF.
- 9 *El Secretario del Turista. Guía semestral*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1903, p. 40. Como ejemplos de imágenes del *Manicomio Nacional* provenientes de diferentes colecciones: CMDF, Grupo de Series Históricas, fotos 590FMHB, 788FMHB, 796FMHB, 1200FMHB.
- 10 Ver como ejemplo: Vistas de Buenos Aires. MHN/CI, caja 65.
- 11 Barrio Reus (MHN/CI, álbum n° 128), Construcción del Ferrocarril Ext. Norte (MHN/CI, cajas 18, 43 y 59), Mina de Cuñapirú (MHN/CI, caja 159 y BN, Carpeta 2151_2169).
- 12 Ver capítulo 6.
- 13 Entre ellos *Fotografía Inglesa* de John Fitz Patrick, *Dolce hnos. y Fillat y cia*.
- 14 Algunos de estos álbumes se conservan actualmente en el Museo Histórico Nacional. Incluyen copias fotográficas de imágenes de entre 1868 y 1911.
- 15 Orden n° 5002. 1906. *Prontuario consultivo policial, Tomo II*, Montevideo, Talleres A. Barreiro y Ramos, 1906, p. 155 y Orden n° 5166, S.f. *Prontuario consultivo policial, Tomo III*, Montevideo, Talleres A. Barreiro y Ramos, 1906, p. 102.
- 16 Foto Club de Montevideo, *Memoria Ejercicio 1905-1906*, Montevideo, Imprenta El Siglo Ilustrado, junio 27 de 1906 [firmada por Alfredo J. Pernin, Augusto Turenne, Manuel B. Rossi, Pedro Villamil y Casas, José F. Cateura, y Alberto Peña].
- 17 Ley de creación de la Oficina de Exposiciones, 24 de enero de 1912. En: *Registro Nacional de Leyes y Decretos. Año 1912*. Montevideo, Diario Oficial, 1913, p. 210.
- 18 Decreto del 23 de octubre de 1915. En: *Registro Nacional de Leyes y Decretos. Año 1915*. Montevideo, Diario Oficial, 1916, p. 783-784.

Notas

- 1 *El Siglo*, Montevideo, 18 de mayo de 1866.
- 2 *El Siglo*, Montevideo, 16 de julio de 1869.
- 3 *El Siglo*, Montevideo, 31 de diciembre de 1869.
- 4 *El Siglo*, Montevideo, 22 de agosto de 1869.
- 5 *El Siglo*, Montevideo, 10 de julio de 1871.
- 6 *El Ferrocarril*, Montevideo, 1 de julio de 1875. Ver capítulo 6.
- 7 Alfredo R Castellanos, *Historia del desarrollo edilicio y urbanístico de la ciudad de Montevideo*

Un decreto del 13 de junio de 1936 reitera el carácter obligatorio de la disposición de remitir a la *Sección Fotocinematográfica* los trabajos fotográficos necesarios a otras dependencias estatales, lo cual hace suponer que la norma no se estaba cumpliendo. Para ese entonces, otras dependencias, como la *Comisión Nacional de Educación Física*, la *Jefatura de Policía* y otras oficinas públicas contaban con laboratorios propios.

19 Decreto del Poder Ejecutivo del 29 de enero de 1932. *Registro Nacional de Leyes y Decretos. Año 1932*. Montevideo, Diario Oficial, 1932, p.585.

20 Este edificio fue construido en la década de 1940 y fue ocupado por esta dependencia hasta su traspaso al Ejército Nacional en la década de 1960. Ver: ANI/SODRE, colección División Fotocinematográfica, fotos 15 a 66.

21 Resolución del Concejo Departamental n°2087/920, 18 de junio de 1920. *Boletín Municipal. Año 1920*, Montevideo, Concejo Departamental, 1920, p. 229.

22 La administración debió pagar sesenta mil “tarjetas postales con vistas” a doce pesos por cada mil, y recogió en el mismo año más de dos mil pesos por la venta de fotografías y postales. Resolución del Concejo Departamental n°4436/920, 24 de diciembre de 1920. *Boletín Municipal. Año 1920*, p. 543.

23 Resolución del Concejo Departamental n°2370/920, 20 de agosto de 1920. *Boletín Municipal. Año 1920*, Montevideo, Concejo Departamental, 1920, p. 317.

24 Resolución del Concejo Departamental n°3313/920, 17 de setiembre de 1920. *Boletín Municipal. Año 1920*, p. 377.

25 Ver por ejemplo: José A. Tivolara. *Guía del viajero en las Repúblicas del Río de la Plata*, Montevideo, Est. Tipogr. a Vapor de La Idea, 1874. Ezequiel Duarte. *La República Oriental del Uruguay; obra escrita con el objeto de hacer co-*

nocer los adelantos del Uruguay, como también las incomparables ventajas que ofrece a los emigrantes, Vigo: El Independiente, 1892. Carlos M. Maeso. *Tierra de Promisión*, Montevideo, Imprenta a Vapor de la Nación, 1900. *El Secretario del Turista. Guía semestral*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1903. Touring Club Uruguayo. *Guía Turística*, Montevideo, S.d., 1911. Francisco Piria. *Riquezas desconocidas del Uruguay*, Montevideo, Tipografía El arte, s.f. *Haga turismo en el Uruguay. Guía Uruguaya de Orientación Turística*, Montevideo, s.d., 1930.

26 Entre las publicaciones relevadas se encuentran: *Álbum Vistas de Montevideo*, Montevideo, Maveroff & cia, [década de 1900 (aprox.)]; *Álbum del Salto*. Salto: Talleres Gráficos La Minerva, 1910; *El Libro del Centenario del Uruguay*. Montevideo, Agencia “Publicidad” Capurro & Co., 1925; *Gran Panorama Nacional. Portfolio de fotografías artísticas y pintorescas de la República Oriental del Uruguay*, Montevideo, s.d., [década de 1920 (aprox.)]; *Los balnearios del Uruguay. Punta del Este*. Montevideo, La Razón, 1924; *Montevideo y otras playas del Uruguay, álbum homenaje Centenario*, Montevideo: Urta y Curbelo, [1930]; *Souvenir de Montevideo, capitale de la République de l’Uruguay*, Montevideo, s/d, 1909; Acción Colectiva del Turismo Uruguayo. *Uruguay. Álbum guía*, Montevideo, s.d., [1930 (aprox.)]; Alfonso Acosta y Lara. *Florida y sus progresos*, Montevideo, Dornaleche y Reyes, 1909; Federico E. Acosta y Lara. *Guía ilustrada de Cerro Largo*, Montevideo, Talleres Gráficos Perea, 1921; Orestes Araújo. *Guía Pintoresca de Montevideo*, Montevideo, Dornaleche y Reyes, 1907; Asociación Nacional Atracción de forasteros, Montevideo. *El Uruguay, país de turismo; Montevideo, centro de atracciones*, Montevideo, s.d., 1918; Cámara mercantil de productos del país. *El Uruguay en la Exposición de Bruselas*, Montevideo, Tipografía de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, 1910; Comisión Municipal de

Fiestas. *Guía del Turista en Montevideo. Temporada balnearia de 1919*. Montevideo, Oficina de Informaciones y Propaganda, 1919; Jesús Cubela. *Punta del Este, Punta Ballena, Maldonado*. De la serie “Playas uruguayas” n°1, Montevideo, Lit. e Imp. Del Comercio, [1920]; Norberto Estrada. *Uruguay Contemporáneo*, Valencia, F. Sempere y Compañía, [1908-1910 (aprox.)]; Carlos M. Maeso. *Tierra de promisión*, Montevideo: Tipografía de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, 1904; Carlos M. Maeso. *El Uruguay a través de un siglo*, Montevideo, Tipografía y Litografía Moderna, 1910; Ministerio de Relaciones Exteriores. Oficina de Exposiciones. *Boletín n°1. El Uruguay como país agrícola. Ventajas que ofrece para la inmigración y colonización*, Montevideo, Of. De Exposiciones, [1912-1913 (aprox.)]; Ministerio de Industrias. Oficina de Exposiciones. *Boletín n°2. Riquezas del Uruguay*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1913; Ministerio de Industrias. Oficina de Exposiciones. *Uruguay en 1915. Sinopsis de sus riquezas y adelantos. Uruguay en 1915. Sinopsis of its riches and progress*, Montevideo, Talleres Gráficos A. Barreiro y Ramos, 1915; Celedonio Nin y Silva. *El Uruguay*, Montevideo, Urta y Curbelo, 1929; Francisco Piria. *Piriápolis pintoresco de colosal porvenir*, Montevideo: Tipografía Kosmos, s.f.; Virgilio Sampognaro. *L’Uruguay au commencement du XXe. Siècle*, Amsterdam, L.J.C. Boucher, 1910; Touring Club Uruguayo. *Anexo a la guía Turística*, Montevideo, Imp. De Sanz y Martínez, 1915.

27 *El Libro del Centenario del Uruguay*, op. cit., p. 5.

28 Decreto de la Junta Económico Administrativa de Montevideo, 22 de diciembre de 1919. *Boletín Municipal. Año 1919*, Montevideo, Concejo Departamental, 1920, p. 352.

29 Según un folleto promocional, la obra tenía un tamaño de 290 x 490 x 95 mm y pesaba 9,5 kg.

- 30 Decreto del Consejo Nacional de Administración, 24 de diciembre de 1925. *Registro Nacional de Leyes y Decretos. Año 1925*. Montevideo, Diario Oficial, 1926, p. 545.
- 31 Gerardo Caetano. Prólogo a Gerardo Caetano (dir.). *Los uruguayos del Centenario*, Montevideo, Taurus, 2000, p. 10.
- 32 Nelly da Cunha, "La actividad turística regional en el Uruguay. El caso del turismo argentino (1920-1945)", *Documentos de Trabajo n°29*. Montevideo, Unidad Multidisciplinaria/Facultad de Ciencias Sociales, 1996, pp. 7-9.
- 33 Recién en el *Libro del Centenario* se comenzó a documentar las imágenes de forma más precisa, incluyendo datos como el lugar y el departamento del que se trataba la fotografía y en algunos casos autor, y diferenciando explícitamente cuando se trataba de una reproducción de una obra pictórica o de una fotografía no contemporánea.
- 34 "A coté du bâtiment Art-Nouveau, ces maisons du temps des vice-rois semblent demander la pioche" [Al lado del edificio Art Nouveau, estas casas del tiempo del virrey parecen pedir que se las tire abajo]. Virgilio Sampognaro. *L'Uruguay au commencement du XXe. Siècle*, Amsterdam, L.J.C. Boucher, 1910, p. 269.
- 35 Carlos M. Maeso, 1910, op. cit., p. 80.
- 36 Ver como ejemplo: Celedonio Nin y Silva, op. cit., p. 47.
- 37 Carlos M. Maeso, 1910, op.cit., p. 7.
- 38 *El Libro del Centenario del Uruguay*, op.cit., p. 6.
- 39 Carlos M. Maeso, 1910, op.cit., p. 1.
- 40 *Ibidem*, p. 7.
- 41 José Pedro Barrán y Benjamín Nahum. *Battle, los estancieros y el Imperio Británico. Tomo 2. Un diálogo difícil*. 1903-1910, Montevideo, Banda Oriental, 1985, p.54. Empleamos el término "reformismo" con la ascepción que plantean J. P. Barrán y B. Nahum, refiriéndonos a la ideología política que guió el accionar del gobierno durante los gobiernos de José Battle y Ordóñez (1903-1907 y 1911-1915) y sus correligionarios, que entre otras cosas postulaba la importancia del papel del Estado como cohesionador de la sociedad e impulsor del desarrollo económico.
- 42 Oficina de Exposiciones. Boletín n°1, op.cit., p. 98.
- 43 *Ibidem*, p.98.
- 44 José Battle y Ordóñez. *Discurso pronunciado en un banquete ofrecido por los industriales de Montevideo*, El Día, Montevideo, 24 de julio de 1906. Extraído de: "Battle", Cuadernos de Marcha n° 31, noviembre de 1969, p. 38.
- 45 José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, 1985, op.cit., p. 40.
- 46 Gerardo Caetano, op.cit., p. 9.
- 47 *El Libro del Centenario del Uruguay*, op.cit., p. 6.
- 48 Carlos M. Maeso, 1910, op.cit., p. 20.
- 49 *Ibidem*, p. 11.
- 50 *Ibidem*, p. 15; *El Libro del Centenario del Uruguay*, op.cit., p. 21.
- 51 Carlos M. Maeso, 1910, op.cit., p. 15.
- 52 Como ejemplo, Carlos M. Maeso, 1910, op.cit., pp. 80 y 141.
- 53 Carlos M. Maeso, 1910, op.cit., p. 5.
- 54 *Ibidem*, pp. 5-6.
- 55 *Ibidem*, p. 45.
- 56 Ricardo Álvarez Lenzi, Mariano Arana, y Livia Bocchiardo. *El Montevideo de la expansión (1868-1915)*. Montevideo, Banda Oriental,
- 57 Carlos M. Maeso, 1910, op.cit., p. 45.
- 58 *Ibidem*, p. 7.
- 59 *Ibidem*, p. 109.
- 60 *Ibidem*, p. 15.
- 61 Raúl Jacob menciona como ejemplos de privados que llevaban adelante emprendimientos turísticos a las empresas de transporte y las inmobiliarias, como el banco francés Supervielle. Raúl Jacob, *Modelo batlista. ¿Variación sobre un viejo tema?*. Montevideo, Proyección, 1988, pp. 101-107.
- 62 Como reconociera el decreto de creación de la *Comisión Nacional de Turismo* del 24 de Noviembre de 1932, había instituciones que ya hacía décadas estaban impulsando el desarrollo del turismo en el país, como los "representantes del Concejo de Administración Departamental de Montevideo, de la Jefatura de Policía de la Capital, de la Capitanía General de Puertos, de los Ferrocarriles y Tranvías del Estado, de la Dirección General de Aduanas, de la Administración Nacional del Puerto, del Ferrocarril Central del Uruguay, del Círculo de la Prensa, del Golf Club, del Automóvil Club del Uruguay, del Centro de Navegación Transatlántica, de la Asociación Uruguay-Brasil Pro Solidaridad Americana, de la Compañía Uruguaya de Navegación, de la Liga profesional de Football, del Touring Club, del Yatch Club, del Centro de Propietarios de Hoteles, y [...] destacadas personas especialmente versadas en asuntos relacionados al turismo". *Registro Nacional de Leyes y Decretos. Año 1932*. Montevideo, Diario Oficial, 1933, pp. 744-745.
- 63 Jesús Cubela. *Punta del Este, Punta Ballena, Maldonado*. De la serie "Playas uruguayas" n°1. Montevideo, Litografía e Imprenta Del Comercio, [1920].
- 64 *Ibidem*.

Anexos

I. Archivos fotográficos analizados

Las fichas que se presentan a continuación contienen una síntesis que contempla aspectos cualitativos y cuantitativos de los archivos fotográficos examinados en el transcurso de la investigación que dio origen a este libro. No se trata por tanto de fichas descriptivas de los respectivos acervos, que en todos los casos contienen un volumen mayor de fotografías y superan el límite temporal al que se circunscribió esta investigación. En ellas se resume el volumen y las características relativas al soporte y al contenido de las fotografías relevadas y se sistematizan los autores y productores identificados.

Fecha inicial: 1860 (aprox.).

Características físicas del material fotográfico

Copias de época y posteriores en papel, reproducciones fotomecánicas en papel y cartón, álbumes.

Tipología documental: fotografía, negativo y positivo

Técnica(s) fotográfica(s): fundamentalmente papel albuminado, papeles aristotipos (colodión y gelatina y plata) y papeles de revelado.

En menor medida fotografías al carbón, cianotipos y platinotipos.

Volumen examinado: 10.000 fotografías (aprox.)

Soporte(s): papel, plástico

Cromía: monocromo, coloreado

Tradicción documental: original y reproducción

Autores y productores identificados:

Establecimientos

Montevideo

A. Marchetti & cia (editor); Alberto Bixio y Cia. ; Aldanondo y Martínez foto; Antigua Fotografía Maurel; Bate y ca.; Bidart Fotógrafos; Caruso Hnos.; Chute y Brooks; Diario El Imparcial; Diario El Pueblo; Dolce Hermanos; Enrique Moneda (editor); Estudio fotográfico Blanco y Padilla; Estudio Fotográfico Chiarle y Etchart; Estudio fotográfico de Alejandro Baselli; Estudio fotográfico Lorenzo; Fillat & cia.; Fleurquin y Cia.; Fleurquin y Danz; Foto Cosmopolita; Fotografía 'El Sol'; Fotografía A. A. Vera; Fotografía Alemana; Fotografía Americana; Fotografía Argentina; Fotografía Británica; Fotografía calle del Cerro 17; Fotografía Calle del Cerro 21; Fotografía Cosmopolita; Fotografía de José Martinoli; Fotografía de la Escuela de Artes y Oficios; Fotografía de la Paz de J. Vigoroux; Fotografía de Roma de D. Capellano; Fotografía del Antiguo Mercado; Fotografía del Mercado; Fotografía del Plata; Fotografía del Puerto de Oseas Falleri; Fotografía Francesa; Fotografía francesa Cassa-

rino; Fotografía Inglesa; Fotografía la Elegancia; Fotografía Libertad; Fotografía Libertad de Martín Martínez.; Fotografía Luz y Sombra; Fotografía Montevideo; Fotografía Nocturna de R. Blanco; Fotografía Sudamericana de Santini hnos.; Fotografía Universal; Fototipia de la Escuela de Artes y Oficios; Galería de retratos Desiderio Jouant y hno.; Galli & cia. Impresores (editor); Galli, Franco & cia. (editor); Gomini hnos. (editor); Gran fotografía. Brunel y Cia.; J. B. Varone y Cia; Jorge Soler Vilardebó (editor); Jouant y Lahore; Litografía Oriental; London Photo; M. Morales (editor); M. Romano (editor); Martínez y Bidart fotógrafos; Ministerio de Instrucción Pública-Sección fotocinematográfica; Photographie et Microscopie parisienne A. C. et Cia.; Union Postale Universelle; Valentín Ducoy & cia.; Zugarramurdi y cia.

Interior

Aurora Fotográfica de A. Mautone (Paysandú); Foto Perez (Melo); Fotografía Americana (Salto); Fotografía La Elegancia de J. De Servi (Mercedes); Fotografía Suiza (Rivera);

Fotografía Tacuarembó de Seron y Segui (Tacuarembó); José Alassio y Herman (Paysandú); Migueles y Cassalino (Salto); Rosea y Coppetti (Florida).

Exterior

A. Hautmann & Co. (Florencia); Agence ROL G. Derved (París); Alliance Des Arts (París); Bernardet Hnos. (Asunción y Corrientes); Bradley Bro. Photos (Rio Grande do Sul); Bureau Palais-Royal (París); Caldest Blanford photographers (Londres); Capitanio (Buenos Aires); Carlos Descalzo e hijos (Buenos Aires); Carlos Serres e Irmao (Pelotas); Carneiro & Gaspar (Rio de Janeiro, San Pablo y París); Casa central de Fotografía Mangel du Mesnil (Buenos Aires); Dre. Lagriffe (París); Duroni & Murer (París, Milán); Establecimiento Photographico Progresso (Porto Alegre); Fermepin-Estudio de fotografía y pintura (Buenos Aires); Foto Bragaglia (Roma); Foto Mandri (Mar del Plata); Fotografía artística de Emilio Lahore (Buenos Aires-París); Fotografía Artística de Juan Marroig (Asunción); Fotografía de la Florida (Buenos Aires); Foto-

grafía Loudet-Trabajos Artísticos (Buenos Aires); Fotografía Piedad 13 (Buenos Aires); Fotografía reale Montabone (Florencia); Fotografía Uruguay (Entre Ríos); Fotografía Di Augusto Rinaldi (Roma); Fototipia Peuser (Buenos Aires); Graham Photographer (Glasgow); Guigoni y Bossi (Milán); Guimarães & Cia. Photos. (Rio de Janeiro); Gutiérrez y cia (Buenos Aires); John & Charles Watkins (Londres); L. Miault y Cia. (Buenos Aires); London stereoscopic & photographic Company (Londres); Meeks y Kelsey (Buenos Aires); Moliné y Albareda (Barcelona); Nuova fotografia dei Fratelli Allinari (Florencia); Photographie Thiébault (París); Photographie Walery (París); Spencer y Ca. (Santiago y Valparaíso); Terry & cia. (Buenos Aires); Bate & ca. (Montevideo, La Habana).

Sin datos

Burgaud & Cie. Phot.; Erdmann y Cattermole; F. González y Cia.-Foto Chic Paris; Feltscher foto; Fotografía Madrileña; Fotografía Nacional de Corral; Photographia Central.

Origen de los materiales:

Colecciones particulares. La mayor parte del material examinado corresponde a la colección *Fernández Saldaña*, adquirida por la institución en 1956.

Resumen de contenidos:

CATEGORÍA	FRECUENCIA DE APARICIÓN
RETRATOS	FRECUENTE
MANIFESTACIONES PÚBLICAS, CORTEJOS Y HONRAS FÚNEBRES	OCASIONAL
CONMEMORACIONES HISTÓRICAS, HOMENAJES	OCASIONAL
ACTOS Y ACTIVIDADES MILITARES	FRECUENTE
ACTIVIDADES PROTOCOLARES DE PRESIDENTES U OTROS MIEMBROS DEL GOBIERNO	FRECUENTE
VISITAS DE FIGURAS ILUSTRES	OCASIONAL
FOTOGRAFÍAS BÉLICAS (LEVANTAMIENTOS, GUERRAS, DAÑOS MATERIALES, LUGARES DE BATALLA)	FRECUENTE
PAISAJES NATURALES Y AGRESTES	ESCASO
ESTABLECIMIENTOS PRODUCTIVOS DEL MEDIO RURAL	ESCASO
EXPOSICIONES INDUSTRIALES, DE GANADERÍA Y DE AGRICULTURA	ESCASO
FOTOGRAFÍAS DE LA ÓRBITA DEL DELITO (EJECUCIONES CAPITALES, CÁRCELES)	ESCASO
ARQUITECTURA Y PAISAJE URBANO DE LA CAPITAL Y EL INTERIOR DEL PAÍS (CALLES, EDIFICIOS, PLAZAS, MONUMENTOS, VISTAS PARCIALES)	FRECUENTE
SERVICIOS PÚBLICOS E INFRAESTRUCTURA (ABASTECIMIENTO DE AGUA, ILUMINACIÓN, VÍAS FÉRREAS, INSTALACIONES PORTUARIAS)	OCASIONAL
EDIFICIOS PÚBLICOS (CENTROS EDUCATIVOS, HOSPITALES, OFICINAS DEL ESTADO)	OCASIONAL
ACTIVIDADES DE OCIO Y TIEMPO LIBRE EN ESPACIOS PÚBLICOS	OCASIONAL
PROPAGANDA POLÍTICA	OCASIONAL
REPRODUCCIONES DE ARTE, DOCUMENTOS, SÍMBOLOS PATRIOS Y OTROS OBJETOS	OCASIONAL
EFFECTOS DE CATÁSTROFES O EVENTOS CLIMÁTICOS	ESCASO
ESPACIOS DE OCIO Y TIEMPO LIBRE	ESCASO
MEDIOS DE TRANSPORTE	ESCASO

Fotógrafos

Montevideo

Pedro Beretervide; León Bidart; Alberto Bixio; Ramón Blanco; Calligaris; Carlos Ángel Carmona; J. P. Chabalgoity; Civitate; Jesús Cubela; Adrien Dieu; A. Donavaro; Juan Espelet; Oseas Falleri; Julio Fermepin; John Fitz Patrick; Frangella; G. Gandulfo; Samuel Linnig; Desiderio Jouant; Kador Fotógrafo; Emil Mangel du Mesnil; Marchese; Martín Martínez; José Martinoli; Saturnino Masoni; Maurel; Emilio Meyer; C.A. Olivieri; Alfonso Padilla; Luis Pastorino; Antonio Pino; G. Renouveau; A. F. Rodríguez; Vicente Sacco; Scaranello; H. Shickendantz; Lorenzo Spatola; Ricardo Suárez; Benito L. Torres; J. J. Van der Weyde; Agosto Vera; A. Vigouroux; Nicolás Yarovoff; Pedro Yriarte; Zugarramurdi.

Interior

Bradley (Salto); Mauricio Brunel (Rivera); Macedonio Busto (Minas); Juan Carbone (Colonia); Pedro Chabalgoity (San José); Juan M. Chanfrau (San José); A. Clavé (Salto); José Dalto (Rocha); J. de Servi (Mercedes); Guillermo Franke (Salto); Máximo González (Salto); Andrés López (Salto); A. Mautone (Paysandú); J. Olaran (Mercedes); A. Salazar (Minas); P. Sasiain (Melo); Manuel Seron (Paysandú); D. B. Soumastre (Mercedes).

Exterior

Aldanondo (Buenos Aires); Adolfo Alexander (Buenos Aires); Augusto Amoretty (Pelotas); E. Appert (Paris); Artigue (Buenos Aires); E. Banchieri (Génova y Brasil); L. Bartoli (Buenos Aires); Emilio Bertini

(Rosario); Numa Blanc (Paris); M. I. Boris (Nueva York); Brion (Marsella); Calzolari (Milán); Etienne Carjat (Paris); Christiano Junior (Rio de Janeiro, Buenos Aires); F. Corte (Rosario); Egd. Debas (Madrid); J. Deplanque (Paris); Mme. Disderi (Brest); A. Fillon (Lisboa); L. Girot (Agen, Francia); Emanuel Holzach (Valparaíso); Rodolfo Kratzenstein (Buenos Aires); Emilio Lahore (Buenos Aires y Paris); Levitsky (Paris); Lebeaud (Buenos Aires); A. Liébert (Paris); B. Loudet (Buenos Aires); Militao Machado dos Santos (Santa Ana do Livramento); Emil Mangel du Mesnil (Montevideo, Brest, Buenos Aires); E. Manoury (Paris); H. Marcora (Buenos Aires); Henry Masmes. (Paris); Juan Mon (Madrid); Pacheco (Rio de Janeiro); Pagarelli

(Tucumán); Pierre Petit (Paris); Juan Pia (Buenos Aires); Carlo Ponti (Venecia); G. Renouveau (Montevideo, Pelotas, Livramento, Bagé, Yaguarón); Emile Robert (Paris); Giulio Rossi (Milán, Trieste, Génova); Teixeira Bastos (Rio de Janeiro); W. Saunders (Shanghai); Schemboche (Florencia y Turin); J. J. Van der Weyde (Montevideo, Londres); Vandyk (Londres); A. J. Witcomb (Buenos Aires).

Sin datos

Bilordeaux; L. Bipes; Busatti; R. Castro ("fotógrafo de la comisión del Pacífico"); Antonio Luiz Ferreira; Pierson; Adolfo Scheper Jassin.

Museo Histórico Nacional (Casa de Juan Francisco Giró)

Fecha inicial: 1840 (aprox.).

Características físicas del material fotográfico

Daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos enmarcados o estuchados. Un opalotipo. Copias de época y reproducciones posteriores en papel. Reproducciones fotomecánicas en papel y cartón. Álbumes.

Tipología documental: fotografía, negativo y positivo

Técnica(s) fotográfica(s): fundamentalmente papel albuminado, papeles aristotipos (colodión y gelatina y plata) y papeles de revelado.

En menor medida fotografías al carbón, cianotipos y platinotipos, daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos y opalotipo.

Volumen: 8.000 fotografías (aprox.)

Soporte(s): papel, vidrio, metal, porcelana, plástico

Cromía: monocromo, coloreado

Tradición documental: original y reproducción

Autores y productores identificados:

Establecimientos

Montevideo

A. Marchetti y Cía. (editores); Bate y ca.; C. Maveroff y Cia; Caruso Hnos.; Casa Lamaison; Chute y Brooks ; Colección Comandante Olivieri; Concejo Departamental de Montevideo/Sección Fotografía; Dolce Hnos.; E. Dellazoppa Editor; Edic. F. Cugnasca; A. Carluccio (editor); Editores Adroher Hnos.; Almera hnos. (editores); C. Galli (editores); El Indio de Montevideo; Estudio de Fotografía y Pintura Agosto A. Vera; Estudio fotográfico de H. Mercader; Estudio Fotográfico Lanoo y Padilla; Estudio Fotográfico P. Calligaris; Fillat; Fleurquin y cia.; Foto A. Clergue; Foto Faig; Foto Pepemora; Foto y Arte de Marcora; Fotog. Strobach; Fotografía A. Barros; Fotografía Artística Italiana de Lorenzo Spatola; Fotografía artística y Galería de Retratos Desiderio Jouant; Fotografía Británica de Samuel Linnig; Fotografía Brunel y cia.; Fotografía calle del Cerro 17; Fotografía Calle del Cerro 21;

Fotografía de la Escuela de Artes y Oficios; Fotografía de La Paz (con variante: Haut – Ton. Fotografía de La Paz. Adrien Dieu); Fotografía de Roma; Fotografía de Serafino Basello; Fotografía del Indio; Fotografía del Puerto Juan B. Varonne; Fotografía Inglesa de Fitz-Patrick; Fotografía Libertad; Fotografía Nacional; Fotografía Nacional de Pedro Chabalgoity; Fotografía Oriental; Fotografía Oriental de J. Vigoroux; Fotografía Relámpago; Fotografía Sud-Americana; Fotografía y Pintura D. Rovida; Fototipia de la Escuela Nacional de Artes y Oficios; Franco & Cía; Galería Río de la Plata; Garese y Crespo; Imprenta fotomecánica de Guillermo Kraft Ltda.; J. P. Chabalgoity y Ca.; Jorge Behrens & Cía.; Jouant y Lahore; La Parisienne; La Universal Fotografía; Librería José Ma. Serrano; Librería Vázquez y Cores; M. Jaeger librería y fotografía; Nuova fotografía; Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones; Oficina Nacional del Comercio Exterior/Sección Fo-

tocinematográfica; Raphael Tuck & Sons; Santini Hnos.; Sección fotocinematográfica del Ministerio de Instrucción Pública.

Interior

Aurora Fotográfica (Mercedes); Chute & Brooks (Montevideo y Buenos Aires); Editores: Prandi y Landini (Colonia); Foto Almondos hnos. (Minas); Foto Ernst (Colonia); Fotografía Americana de A. Clavé (Salto); Fotografía artística de Juan M. Chanfrau (San José); Fotografía Bella Sanducera de Julio A. Dorotte & Cia. (Paysandú); Fotografía de Soumastre (Mercedes); Fotografía Salazar (Minas); Rodríguez y cia. (Rosario Oriental).

Exterior

A. Bogardus. Photo (Estados Unidos); A. C. Witcomb (Buenos Aires); Antonio y Emilio Fdits (Barcelona y Madrid); Brion (Marsella); E. Della Croce & cia. (Buenos Aires); E. J. Peluffo Alviach (Madrid); J. Corporales (editor, Buenos Aires); Establecimiento

fotográfico Rua Do Riachuelo (Antiga Da Ponte); Estudio Cristiano Junior (Buenos Aires); Estudio fotográfico E. Della Croce y Cia. (Buenos Aires); F. Bixio y Cia. (Buenos Aires); Fermepin Hnos. (Buenos Aires); Fotografía del Porvenir de Felix Pozzo y Cia (Buenos Aires); Fotografía Parisienne de Fernando Fallace (Buenos Aires); Fotografía R. Monti (Buenos Aires); Fotografía San Martín de Ernesto Guinche (Asunción, Paraguay); Fratelli Alinari (Florenza y Roma); Gran Fotografía de Santos Castillo (Buenos Aires); Gravure Napoleón (Barcelona); Panel (Chicago); Stabilimento Artístico fotografico Albino y cia (Italia). Dueños anteriores: Alberto Murillo; Tobey (Paris); Witcomb & Mackern (Buenos Aires).

Sim datos

L. Czacinski. Kongl. Hoffotograf. CHIRSTIANIA Carl Johansgade.

Origen de los materiales:

Donaciones de particulares y adquisiciones realizadas por el Museo. Documentación procedente de otras dependencias públicas (como el Archivo General de la Nación).

Resumen de contenidos:

CATEGORÍA	FRECUENCIA DE APARICIÓN
RETRATOS	FRECUENTE
MANIFESTACIONES PÚBLICAS, CORTEJOS Y HONRAS FÚNEBRES	OCASIONAL
CONMEMORACIONES HISTÓRICAS, HOMENAJES	FRECUENTE
ACTOS Y ACTIVIDADES MILITARES	FRECUENTE
ACTIVIDADES PROTOCOLARES DE PRESIDENTES U OTROS MIEMBROS DEL GOBIERNO	FRECUENTE
VISITAS DE FIGURAS ILUSTRES	FRECUENTE
FOTOGRAFÍAS BÉLICAS (LEVANTAMIENTOS, GUERRAS, DAÑOS MATERIALES, LUGARES DE BATALLA)	FRECUENTE
PAISAJES NATURALES Y AGRESTES	OCASIONAL
ESTABLECIMIENTOS PRODUCTIVOS DEL MEDIO RURAL	OCASIONAL
EXPOSICIONES INDUSTRIALES, DE GANADERÍA Y DE AGRICULTURA	OCASIONAL
FOTOGRAFÍAS DE LA ÓRBITA DEL DELITO (EJECUCIONES CAPITALES, CÁRCELES)	FRECUENTE
ARQUITECTURA Y PAISAJE URBANO DE LA CAPITAL Y EL INTERIOR DEL PAÍS (CALLES, EDIFICIOS, PLAZAS, MONUMENTOS, VISTAS PARCIALES)	FRECUENTE
SERVICIOS PÚBLICOS E INFRAESTRUCTURA (ABASTECIMIENTO DE AGUA, ILUMINACIÓN, VÍAS FÉRREAS, INSTALACIONES PORTUARIAS)	OCASIONAL
EDIFICIOS PÚBLICOS (CENTROS EDUCATIVOS, HOSPITALES, OFICINAS DEL ESTADO)	OCASIONAL
ACTIVIDADES DE OCIO Y TIEMPO LIBRE EN ESPACIOS PÚBLICOS	OCASIONAL
PROPAGANDA POLÍTICA	OCASIONAL
REPRODUCCIONES DE ARTE, DOCUMENTOS, SÍMBOLOS PATRIOS Y OTROS OBJETOS	FRECUENTE
EFFECTOS DE CATÁSTROFES O EVENTOS CLIMÁTICOS	FRECUENTE
ESPACIOS DE OCIO Y TIEMPO LIBRE	OCASIONAL
MEDIOS DE TRANSPORTE	FRECUENTE

Fotógrafos

Montevideo

A. Barros; Lorenzo Alberto Baselli; Pedro Beretervide; Alberto Bixio; Federico Brunel; P. Calligaris; Jesús Cubela; C. Dolce Ceballos; John Fitz Patrick; H. Giorello; Hoffmann; Desiderio Jouant; Lorenzo Laurente; Samuel Linnig; J. G. Milles; L. E. Odin; M. Pankow; F.

Pelliciar; Esteban J. Peluffo; Manuel Perea; H. F. Rodríguez; Henrique Schickendantz; Martiniano Sosa; Lorenzo Spatola.

Interior

Mauricio Brunel (Tacuarembó); P. Chabalgoity (San José); Julio A. Dorotte (Paysandú); Manuel Serón (Paysandú).

Exterior

José Fresen (Buenos Aires); A. Insley Pacheco (Rio de Janeiro); H. Le Lieure (Turín, Italia); B. Loudet (Buenos Aires); Molina (Buenos Aires); Nuno Perestrello da Camara (Brasil); Juan Pia (Buenos Aires); Antonio Pozzo (Buenos Aires); F. Stachinae (Buenos Aires).

Sin datos

A. Armeilla; John Calvo; Francisco V. Da Cunha ; R. de Cesare; H. Ferrer y Aruffe; Valentín García Sanz; R. Gatti; Octavio Risso; Carlos Seijo.

Archivo Nacional de la Imagen/SODRE

Fecha inicial: 1870 (aprox.)

Características físicas del material fotográfico

Negativos y diapositivas sobre vidrio y plástico.

Tipología documental: fotografía, negativo y positivo

Técnica(s) fotográfica(s): gelatina y plata

Volumen examinado: 1.200 fotografías (aprox.)

Soporte(s): vidrio y plástico

Cromía: monocromo

Tradición documental: original y reproducción

Autores y productores identificados:

John Fitz Patrick; Oficina de Exposiciones y Sección Fotocinematográfica (Ministerio de Relaciones Exteriores y Ministerio de Instrucción Pública)

Origen de los materiales:

Negativos producidos por la Oficina de Exposiciones (más tarde Sección y División Fotocinematográfica) y otras dependencias estatales. Donaciones de particulares y materiales adquiridos por el Estado, como la colección de John Fitz Patrick.

Resumen de contenidos:

CATEGORÍA	FRECUENCIA DE APARICIÓN
RETRATOS	OCASIONAL
MANIFESTACIONES PÚBLICAS, CORTEJOS Y HONRAS FÚNEBRES	OCASIONAL
CONMEMORACIONES HISTÓRICAS, HOMENAJES	OCASIONAL
ACTOS Y ACTIVIDADES MILITARES	OCASIONAL
ACTIVIDADES PROTOCOLARES DE PRESIDENTES U OTROS MIEMBROS DEL GOBIERNO	FRECUENTE
VISITAS DE FIGURAS ILUSTRES	OCASIONAL
FOTOGRAFÍAS BÉLICAS (LEVANTAMIENTOS, GUERRAS, DAÑOS MATERIALES, LUGARES DE BATALLA)	ESCASO
PAISAJES NATURALES Y AGRESTES	ESCASO
ESTABLECIMIENTOS PRODUCTIVOS DEL MEDIO RURAL	OCASIONAL
EXPOSICIONES INDUSTRIALES, DE GANADERÍA Y DE AGRICULTURA	FRECUENTE
FOTOGRAFÍAS DE LA ÓRBITA DEL DELITO (EJECUCIONES CAPITALES, CÁRCELES)	ESCASO
ARQUITECTURA Y PAISAJE URBANO DE LA CAPITAL Y EL INTERIOR DEL PAÍS (CALLES, EDIFICIOS, PLAZAS, MONUMENTOS, VISTAS PARCIALES)	OCASIONAL
SERVICIOS PÚBLICOS E INFRAESTRUCTURA (ABASTECIMIENTO DE AGUA, ILUMINACIÓN, VÍAS FÉRREAS, INSTALACIONES PORTUARIAS)	FRECUENTE
EDIFICIOS PÚBLICOS (CENTROS EDUCATIVOS, HOSPITALES, OFICINAS DEL ESTADO)	FRECUENTE
ACTIVIDADES DE OCIO Y TIEMPO LIBRE EN ESPACIOS PÚBLICOS	OCASIONAL
PROPAGANDA POLÍTICA	ESCASO
REPRODUCCIONES DE ARTE, DOCUMENTOS, SÍMBOLOS PATRIOS Y OTROS OBJETOS	FRECUENTE
CATÁSTROFES NATURALES	ESCASO
ESPACIOS DE OCIO Y TIEMPO LIBRE	FRECUENTE
MEDIOS DE TRANSPORTE	ESCASO

Centro de Fotografía/Intendencia de Montevideo

Fecha inicial: 1865

Características físicas del material fotográfico

Negativos sobre vidrio y plástico y copias en álbumes.

Tipología documental: fotografía, negativo y positivo

Técnica(s) fotográfica(s): gelatina y plata

Volumen examinado: 25.000 fotografías (aprox.)

Soprote(s): papel, vidrio, plástico

Cromía: monocromo

Tradición documental: original y reproducción

Autores y productores identificados:

Fotógrafos municipales. Entre ellos Isidoro Damonte, Carlos Ángel Carmona, Carmelo Di Martino, Humberto Pesce. Reproducciones de imágenes provenientes de otros productores como Chute y Brooks, John Fitz Patrick, Anselmo Carbone, Bate y ca., Escuela Nacional de Artes y Oficios.

Origen de los materiales:

El Fondo Municipal Histórico fue producido por fotógrafos municipales, que a partir de 1915 registraron diferentes aspectos del acontecer en la ciudad, su evolución urbanística y su vida social. También cuenta con reproducciones de fotografías de otros archivos, particulares y publicaciones, así como de representaciones iconográficas, objetos de arte y documentos históricos.

Resumen de contenidos:

CATEGORÍA	FRECUENCIA DE APARICIÓN
RETRATOS	ESCASO
MANIFESTACIONES PÚBLICAS, CORTEJOS Y HONRAS FÚNEBRES	FRECUENTE
CONMEMORACIONES HISTÓRICAS, HOMENAJES	FRECUENTE
ACTOS Y ACTIVIDADES MILITARES	OCASIONAL
ACTIVIDADES PROTOCOLARES DE PRESIDENTES U OTROS MIEMBROS DEL GOBIERNO	FRECUENTE
VISITAS DE FIGURAS ILUSTRES	OCASIONAL
FOTOGRAFÍAS BÉLICAS (LEVANTAMIENTOS, GUERRAS, DAÑOS MATERIALES, LUGARES DE BATALLA)	ESCASO
PAISAJES NATURALES Y AGRESTES	ESCASO
ESTABLECIMIENTOS PRODUCTIVOS DEL MEDIO RURAL	ESCASO
EXPOSICIONES INDUSTRIALES, DE GANADERÍA Y DE AGRICULTURA	OCASIONAL
FOTOGRAFÍAS DE LA ÓRBITA DEL DELITO (EJECUCIONES CAPITALES, CÁRCELES)	ESCASO
ARQUITECTURA Y PAISAJE URBANO DE LA CAPITAL Y EL INTERIOR DEL PAÍS (CALLES, EDIFICIOS, PLAZAS, MONUMENTOS, VISTAS PARCIALES)	FRECUENTE
SERVICIOS PÚBLICOS E INFRAESTRUCTURA (ABASTECIMIENTO DE AGUA, ILUMINACIÓN, VÍAS FÉRREAS, INSTALACIONES PORTUARIAS)	FRECUENTE
EDIFICIOS PÚBLICOS (CENTROS EDUCATIVOS, HOSPITALES, OFICINAS DEL ESTADO)	FRECUENTE
ACTIVIDADES DE OCIO Y TIEMPO LIBRE EN ESPACIOS PÚBLICOS	FRECUENTE
PROPAGANDA POLÍTICA	OCASIONAL
REPRODUCCIONES DE ARTE, DOCUMENTOS, SÍMBOLOS PATRIOS Y OTROS OBJETOS	OCASIONAL
CATÁSTROFES NATURALES	OCASIONAL
ESPACIOS DE OCIO Y TIEMPO LIBRE	FRECUENTE
MEDIOS DE TRANSPORTE	FRECUENTE

II. Glosario

Aglutinante: Sustancia usualmente líquida —albúmina, colodión, gelatina— vertida sobre un soporte, que logra mantener en suspensión las sales fotosensibles formadoras de la imagen.

Albertipo: Ver Fototipia

Albúmina: Proteína de origen animal o vegetal. En fotografía denomina popularmente a un aglutinante realizado en base a claras de huevo y sales de plata. Fue descubierta por Abel Niépce de Saint Victor en 1847, e inicialmente utilizada para sensibilizar placas de vidrio, conformando el primer tipo de negativo de este material. Debido a los elevados tiempos de exposición que requería para formar la imagen, este uso no se popularizó. En 1850 comenzó a utilizarse para elaborar positivos sobre papel, siendo el principal proceso en la fotografía comercial hasta la aparición de la gelatina.

Ambrotipo: Placa de vidrio cubierta con una solución de colodión y sensibilizada con nitrato de plata. La imagen era subexpuesta y luego de procesada se colocaba sobre una superficie oscura, usualmente una tela o papel negro. El fondo oscuro permitía que la imagen negativa se viera como un positivo. El procedimiento fue popularizado por James Ambrose Cutting en 1852. Los ambrotipos son piezas únicas (positivo directo de cámara), usualmente presentadas en cajas y marcos, tal como sucedía con los daguerrotipos. Estas características le convirtieron en una alternativa más económica a aquél tipo de fotografías. La técnica se conoce con el nombre de *ambrotipia*.

Ampliación: Copia fotográfica de mayor tamaño que el negativo base. Pese a experiencias pioneras realizadas con luz solar, esta práctica se generalizó recién en el siglo XX a partir de la invención de la energía eléctrica.

Aristotipo: Papel para copias fotográficas de ennegrecimiento directo compuesto por tres capas (soporte, barita y emulsión). Los papeles aristotipos (al colodión o a la gelatina) fueron los primeros papeles fotográficos fabricados industrialmente a partir de 1885.

Autocromo: Placa de vidrio recubierta de una capa compuesta por pequeñas partículas de fécula de papa, teñidas de color anaranjado, verde y violeta en partes iguales. Sobre esto se colocaba un barniz y una emulsión al gelatino-bromuro. La placa se exponía al revés en la cámara. De esta forma el colorante filtraba la luz antes de alcanzar la plata y, tras el revelado normal, aparecían los colores. Luego de esto, sobre la misma placa, se revelaba el bromuro de plata que no había sido alterado por la exposición, y así aparecían los colores complementarios. Este procedimiento diapositivo arrojaba piezas únicas. Descubierta por los hermanos Lumière en 1904, fue el primero capaz de captar los colores del espectro lumínico que logró consolidarse.

Autotipo: Ver medios tonos

Barita: Capa de color blanco compuesta por sulfato de bario y gelatina que, colocada sobre el soporte de papel y bajo la emulsión, sirve para

ocultar las fibras del papel y así proporcionar una imagen más nítida.

Belinógrafo: Dispositivo empleado para la transmisión de imágenes fotográficas a distancia. Presentado en 1907 por Edouard Belin, su uso se generalizó a partir de la década de 1920, manteniéndose vigente por lo menos hasta la década de 1980 y siendo paulatinamente remplazado por la tecnología digital. Consiste en la colocación de un positivo sobre un cilindro giratorio. Los tonos de la imagen son analizados por una célula fotosensible que los convierte en frecuencias sonoras (los blancos se transforman en agudos y los negros en graves). Estas frecuencias son transmitidas telefónicamente y decodificadas con el mismo principio, creando la imagen.

Bromóleo: Ver Impresión al óleo.

Bromuro de plata: Halogenuro de plata que combinado con la gelatina posibilita la obtención de emulsiones fotográficas muy sensibles a la luz.

Calotipo [Talbotipo]: Primer proceso fotográfico negativo positivo. Consistió en la sensibilización de un papel con yoduro de plata, que era expuesto a la luz solar por períodos de cinco a diez minutos en la cámara oscura, y posteriormente revelado. Este proceso tenía como resultado una imagen negativa. Utilizando otro papel sensibilizado de la misma forma y expuesto a la luz solar por contacto con el negativo, se obtenía el positivo. Los principios básicos fueron desarrollados por el inglés William Henry Fox Talbot en

1835, que patentó el proceso en 1840 con el nombre de *calotipia*.

Cámara clara [Cámara lúcida]: Dispositivo óptico empleado por artistas y científicos como elemento auxiliar para el dibujo. Fue patentado por el británico William Hyde Wollaston en 1806, sobre trabajos realizados por Johannes Kepler casi doscientos años antes. Se compone de dos espejos que permiten realizar una superposición óptica de dos plano, el del objeto que busca representarse y el del papel en que se está realizando el dibujo.

Cámara oscura: Caja herméticamente cerrada con un pequeño orificio en una de sus paredes, por el cual la luz se proyecta en la pared opuesta, formando una imagen invertida. Estos principios fueron descritos por Aristóteles hacia el siglo IV antes de Cristo, y el aparato fue utilizado por los artistas desde el siglo XVI como auxiliar del dibujo. En la década de 1820 investigadores como Nicéphore Niépce comenzaron a utilizarla en sus investigaciones para lograr captar imágenes fieles de la naturaleza por medio de sustancias fotosensibles.

Carbón, fotografía al [Gelatina bicromatada]: Ver Papel al carbón.

Carte de visite: Fotografías en formato pequeño popularizadas en 1854 por Disderi en París para la realización de retratos. Sobre un mismo negativo al colodión se realizaban entre 4 y 8 tomas. Tras la obtención de la copia sobre papel albuminado, las imágenes se recortaban y se montaban sobre un

cartón (soporte secundario) de aproximadamente 6,5 x 10,5 cm.

Cianotipo: Copia fotográfica derivada del procedimiento llamado *cianotipia*, realizada a partir de la sensibilización de un papel con una solución de sales de hierro. El papel se exponía a un negativo por contacto. Durante ese proceso iba apareciendo la imagen, con una tonalidad marrón amarillenta. Luego del lavado y el secado adquiría una coloración azul. Esta técnica, concebida por John Herschel en 1842, resultaba muy económica debido a que no requería la utilización de plata.

Cliché [Clisé]: Ver Negativo fotográfico.

Copia: Imagen fotográfica positiva obtenida a partir de un negativo. Se llama *copia de época* a aquella obtenida contemporáneamente al negativo original, y *copia posterior* a la que fue realizada en otro contexto.

Cronofotografía: Toma secuencial de imágenes al servicio del análisis fotográfico del movimiento, desarrollada por Eadweard Muybridge a partir de 1878 y continuada por Étienne-Jules Marey. Sus estudios estuvieron en la base del cinematógrafo y las cámaras fotográficas con rápidas velocidades de obturación.

Daguerrotipo: Placa de cobre recubierta de una capa de plata pulida, sensibilizada con vapores de yodo. Una vez expuesta y revelada formaba una imagen única (positivo directo de cámara) e invertida lateralmente, que puede verse como positivo o negativo según el ángulo de visión y la incidencia de la luz. Presentado públicamente

por Louis-Jacques Mandé Daguerre en 1839, la *daguerrotipia* fue el primer procedimiento fotográfico comercializado. El término *daguerrotipo* también se utilizaba, durante las primeras décadas, para referirse a la técnica o a la cámara.

Diafragma: Dispositivo de apertura variable mediante el cual puede regularse la cantidad de luz que entra a la cámara fotográfica.

Diapositiva: Positivo fotográfico que se observa por transparencia o proyección.

Dibujo fotogénico: Fotografía obtenida al exponer objetos a la luz solar sobre una hoja de papel sensibilizada. La exposición al sol produce una imagen negativa, en la que las zonas más claras corresponden a las partes más opacas del objeto. Thomas Wedgwood había propuesto utilizar la sensibilidad de las sales de plata para copiar diseños por contacto, pero fue recién en 1834 que Henry Fox Talbot halló un método para producir y fijar estas imágenes, utilizando cloruro de sodio.

Emulsión: Suspensión de halogenuro de plata en un aglutinante (albúmina, colodión, gelatina) que al vertirse sobre algún soporte constituye una capa fotosensible. Con la invención de la emulsión, en la década de 1880, se inició la fabricación industrial de papeles para copias y negativos. Hasta entonces, con los negativos al colodión y los papeles albuminados, el proceso de sensibilización debía hacerlo el fotógrafo o los estudios.

Ennegrecimiento directo [Impresión directa]: Procedimientos fotográficos en los cuales la formación de la imagen se logra solo por acción de

la luz solar, sin necesidad de aplicar un revelador. Durante el siglo XIX estos procedimientos se usaron para el copiado por contacto de los negativos.

Estereoscopia: Técnica que permite a partir de dos imágenes levemente distintas percibir una imagen de apariencia tridimensional. En 1832 Charles Wheatstone inventó el estereoscopio, un aparato óptico que hacía posible apreciar una imagen con profundidad a partir de dos láminas levemente distintas. En 1849 este sistema comenzó a aplicarse a la fotografía. Las fotografías estereoscópicas eran tomadas simultáneamente con una pequeña diferencia en el ángulo de visión, y montadas en un mismo soporte, de un formato estandarizado (9 x 17 cm. aprox.) para ser observadas por medio de un estereoscopio.

Exposición: Cantidad de luz que recibe el material fotosensible para formar una imagen fotográfica. El *tiempo de exposición* es el lapso en el que el material fotosensible se somete a la acción de la luz dentro de una cámara.

Ferrotipo: Imagen fotográfica obtenida mediante el procedimiento del colodión húmedo sobre una placa de hojalata cubierta con barniz negro. Se trata de una imagen única (positivo directo de cámara) y su principio es el mismo que el de la ambrotipia, pero en un soporte no tan frágil y más económico. Este proceso, llamado *ferrotipia*, también se denominó “tintipia” o “melanotipia”.

Fijado: Procedimiento químico realizado con el objetivo de retirar el material fotosensible residual para lograr que la imagen fotográfica permanezca inalterable ante la acción de la luz.

Flash: Dispositivo que actúa como fuente de luz artificial para iluminar el objeto fotográfico, disparándose en forma simultánea con el obturador de la cámara. Los primeros experimentos de iluminación de este tipo datan de 1859, aunque durante el siglo XIX no se generalizaron. Recién hacia mediados de la década de 1920 aparecieron modelos cuya practicidad los hizo más frecuentes para ciertos usos, como la prensa.

Fotocopia: Término que se utilizaba para referirse a una fotografía positiva obtenida a partir de un negativo.

Fotografía: Del griego *photos* –luz- y *graphein* –dibujar-, es traducido habitualmente como *escritura con luz*. El término fue utilizado por varias personas como John Herschel, Hercules Florence y Henry Fox Talbot en la década de 1830 para designar al procedimiento mediante el cual se formaba la imagen, pero no al objeto resultante. Este uso del término se adoptó posteriormente.

Fotolitografía: Sistema de reproducción inventado en 1855 por Alphonse Poitevin quien logró avances sustanciales para la fotomecánica a partir de sus investigaciones sobre las propiedades de la gelatina bicromatada. Esta sustancia aplicada a la piedra litográfica, permitía la estampación de la imagen fotográfica.

Fotómetro: Instrumento utilizado para medir la intensidad de la luz.

Fototipia [colotipia]: Proceso de impresión fotomecánica desarrollado en la década de 1860, heredero de la fotolitografía, ambos derivados de los descubrimientos de Louis- Al-

phonse Poitevin sobre las propiedades de la gelatina bicromatada. Este procedimiento fue perfeccionado en las décadas siguientes por Joseph Albert, lo cual le valió la denominación de “albertipia” y “albertipos”. Fue el primer procedimiento fotomecánico, relativamente económico, que soportó tiradas de varios ejemplares. Su uso se extendió hasta entrado el siglo XX.

Fuelle [Cámara de]: Accesorio expandible utilizado en las cámaras de mediano y gran formato, que permitió el movimiento del lente con respecto al plano focal.

Gelatina: Proteína extraída de huesos y tejidos animales que puede volverse sensible a la luz si se la mezcla con bicromatos alcalinos. No obstante, en general se la utiliza para fabricar emulsiones con partículas suspendidas de diferentes sales de plata.

Gelatinobromuro de plata [procedimiento de]: Procedimiento inventado por Richard Leach Maddox en 1871 consistente en una suspensión de bromuro de plata en gelatina. Con este sistema se lograron negativos sumamente sensibles a la luz. El gelatinobromuro de plata rápidamente comenzó a fabricarse industrialmente, utilizándose para emulsionar placas de vidrio, negativos de papel y plástico, y papeles para copias. La gelatina también fue empleada en combinación con otras sustancias químicas, como el cloruro de plata, entre otras.

Heliografía: Primer procedimiento fotográfico (no explotado comercialmente), concebido por Nicéphore Niepce en 1816. Consistía en el recubrimiento de una placa de estaño con betún de Judea. Durante la exposición en la cámara oscura la acción de la luz blanqueaba el betún,

produciendo un positivo directo de cámara, que se fijaba con una mezcla de aceite de espliego y trementina.

Impresiones al óleo: Procesos como el bromóleo o las tintas grasas fueron desarrollados a partir de 1904, en base a las investigaciones de G. E. Rawlins. Consisten en la impregnación con tintas al óleo de un papel recubierto con gelatino bromuro, previamente expuesto por contacto a un negativo. Debido a la acción de la luz sobre la gelatina las partes expuestas se endurecen. Utilizando una matriz se moja el papel. Las partes no endurecidas se hinchan y absorben el agua, mientras que las otras la rechazan. Luego, por medio de un pincel o un rodillo, se aplican las tintas grasas, que son rechazadas por las partes húmedas y absorbidas por las duras. Así se forma la imagen. Debido a la variedad de pinceles o rodillos mediante los cuales se podía aplicar la tinta, y a las distintas formas de hacer los trazos sobre el papel, podía lograrse una gran variedad de resultados. Estas imágenes presentaban un aspecto texturado y carecían de detalles.

Impresión fotomecánica: Imagen de origen fotográfico que en su fase final de elaboración es tratada por un dispositivo de impresión mecánico.

Instantánea: Fotografía que presenta una imagen en la que el movimiento parece *congelado*. Hacia la década de 1880, a partir de la fabricación industrial de las placas al gelatinobromuro y los obturadores capaces de operar en pequeñas fracciones de segundo, la fotografía instantánea se popularizó.

Litografía: Procedimiento de impresión creado en 1796 por Aloys Senefelder para la obtención y du-

plicación de obras artísticas. Consiste en dibujar sobre una piedra caliza pulida la imagen deseada. Esto debe realizarse con una materia grasa y en forma invertida al resultado esperado. Posteriormente la piedra es humedecida y entintada. Las partes grasas rechazan el agua y absorben las tintas, quedando así conformada la matriz de impresión, que luego se aplica sobre el material a imprimir.

Medios Tonos [half-tone]: Primer proceso de reproducción fotomecánica que permite restablecer la gradación de grises de las imágenes fotográficas. La idea de utilizar una trama es muy anterior a su primera aplicación industrial en 1878. Por esta época, Charles Guillaume Petit y Frédéric Ives patentaron una técnica llamada half-tone (medios tonos) que fue perfeccionada luego por Georg Meisenbach quien en 1882 comercializó el procedimiento llamado “autotipia”. En 1893 los hermanos Max y Louis Levy presentaron un sistema de placa de medios tonos que mejoró la calidad de estas impresiones fotomecánicas. Este descubrimiento permitió la incorporación directa de la fotografía en publicaciones y revistas ilustradas y, hacia comienzos del siglo XX, en la prensa diaria.

Negativo: Soporte que se utiliza en la cámara fotográfica para realizar la toma y que arroja una imagen cuya escala de valores tonales y de color es inversa a la de lo fotografiado.

Negativo de colodión húmedo: Placa de vidrio recubierta de colodión –nitrato de celulosa disuelto en alcohol y eter- sensibilizado con nitrato de plata. Este procedimiento requería gran agilidad en la preparación de las placas. Tanto durante la exposición a la luz como durante el revelado el

colodión debía estar húmedo, por lo cual debía extenderse sobre el vidrio inmediatamente antes de realizar la toma y procesarse inmediatamente después. Entre el comienzo y el final de proceso no podían pasar más de quince minutos. Fue descubierto por Frederick Scott Archer en 1851 y se utilizó ampliamente hasta comienzos de la década de 1880.

Negativo de colodión seco: Placa de vidrio trabajada con el mismo proceso que el colodión húmedo, con el agregado de alguna sustancia al aglutinante –por ejemplo la resina- que permitiera preservar la placa por un tiempo más prolongado una vez sensibilizada. A partir de 1855 se desarrollaron varias fórmulas exitosas de este proceso, aunque todas presentaron la dificultad de que la emulsión perdía gran parte de su sensibilidad, requiriendo tiempos de exposición muy prolongados. Por ese motivo estos negativos fueron utilizados para registros fotográficos fuera de los estudios, pero no pudieron emplearse en la realización de retratos.

Objetivo: Conjunto de lentes que forman parte de la óptica de una cámara fotográfica, con la función de recibir los haces de luz reflejados por el objeto a fotografiar y crear una imagen óptica que será plasmada en el soporte sensible. El agujero de la cámara oscura –o estenopo- puede ser considerado el primer objetivo fotográfico.

Obturador: Dispositivo cuya velocidad de apertura y cierre controla el tiempo durante el cual la luz penetra en la cámara oscura. Hasta la década de 1880 la obturación era realizada manualmente, quitando la tapa del objetivo para dejar ingresar la luz a la cámara, y volviéndola a colocar

cuando el fotógrafo consideraba que la exposición era suficiente para fijar la imagen. La búsqueda de la *instantaneidad* y la aparición de preparados más sensibles, obligó a desarrollar dispositivos que logaran aperturas controladas y fugaces.

Papel al carbón: Copia fotográfica obtenida mediante el recubrimiento de un papel con una capa de gelatina bicromatada impregnada de carbón vegetal pulverizado. Este papel se exponía al sol en contacto con el negativo y luego se sumergía en agua tibia. Allí surgía la imagen. La acción de luz sobre las partes expuestas volvía insoluble la gelatina bicromatada, conservando así el pigmento y formando las tonalidades oscuras. Por el contrario, el agua disolvía la gelatina y arrastraba el pigmento en los sectores a los que no había llegado la luz, formando así las partes claras. Debido a la distribución irregular de la gelatina sobre el papel al finalizar el proceso, los papeles al carbón presentan una imagen en relieve. Esta técnica fue desarrollada por Louis-Adolphe Poitevin en 1855.

Papel Salado: Procedimiento de copiado utilizado entre 1840 y 1860. El papel era sumergido en una solución de agua y cloruro de sodio –sal común–, luego se lo dejaba secar y se lo sensibilizaba con nitrato de plata. Una vez seco se exponía a la luz solar en contacto con un negativo, y por ennegrecimiento directo se obtenía la imagen. En la etapa final se realizaba el virado y el fijado. Este proceso fue patentado por William Henry Fox Talbot en 1840.

Placa fotográfica: Soporte anterior a la película fotográfica conformado por una plancha de vidrio recubierta por una emulsión sensible a la luz.

Entre 1850 y 1880 se emplearon placas húmedas al colodión cuyo uso implicaba que hubiese que distribuir la emulsión fotográfica pocos minutos antes de su uso. Con el invento del procedimiento del gelatino-bromuro desde la década de 1880 se fabricaron industrialmente “placas secas” –como se las llamó popularmente– que sólo debían ser expuestas y podían revelarse en un plazo mayor. En las primeras décadas del siglo XX fueron sustituidas paulatinamente por la película fotográfica, aunque en varios países su uso se extendió por más tiempo.

Platinotipia: Procedimiento fotográfico para la realización de copias consistente en la aplicación de un compuesto de sales de platino y hierro sobre el papel, mediante un pincel plano. Luego, el papel se expone a la luz solar en contacto con un negativo. La luz descompone las sales de platino y forma platino metálico, que forma la imagen. El proceso fue descubierto por William Willis en 1880. Tiene como resultado un *platinotipo*, imagen embebida en el papel, pero de gran definición, muy estable y de una gama tonal del gris al negro muy rica.

Positivo: Imagen cuya tonalidad con respecto al motivo fotografiado no aparece invertida. Por lo general la palabra se usa para designar copias fotográficas obtenidas a partir de negativos, aunque también se realizaron positivos directos de cámara.

Pieza única [Positivo directo de cámara]: Imagen fotográfica directa de cámara, a partir de la cual no pueden realizarse copias por procedimientos fotográficos.

Revelado: Procedimiento químico por el cual se transforma una imagen

latente en una imagen visible. Hacia 1890 los papeles al gelatino-bromuro de plata o al clorobromuro de plata, posibilitaron la sustitución de proceso de ennegrecimiento directo por el revelado directo.

Sensibilidad [Fotosensibilidad]: Capacidad de una emulsión fotográfica para reaccionar ante una intensidad lumínica determinada. Según sus compuestos fisicoquímicos los procesos fotográficos tienen diferentes sensibilidades.

Sensibilización: Proceso mediante el cual un soporte o aglutinante es revestido de un compuesto sensible a la luz.

Soporte: Objeto en el que queda fijada la imagen obtenida por algún procedimiento fotográfico. En procesos como el daguerrotipo o el papel salado, entre otros, los elementos formadores de la imagen se encuentran *en él*, mientras que en otros, como los papeles albuminados o a la gelatina, sirve de sostén para el aglutinante o la emulsión. Históricamente se han utilizado como soporte diferentes tipos de metal, papel, vidrio y plástico, y en menor medida otros materiales como tela, porcelana o piedra.

Talbotipo: Ver Calotipo.

Tarjeta de Visita: Ver Carte de Visite.

Telefotografía: Sistema mediante el cual se transmiten fotografías a distancia empleando las ondas electromagnéticas. Ver Belinógrafo.

Tinta Grasa: Ver Impresión al óleo.

Woodburytipia (fotoglitipia): Proceso fotomecánico desarrollado en

Estados Unidos en 1864 por Walter Bentley Woodbury. Su imagen final (woodburytipo), formada a partir de pigmentos y de apariencia idéntica a las copias al carbón, tiene gran permanencia a lo largo del tiempo. Se utilizó comercialmente hasta 1900.

Bibliografía

BOADAS, Joan, CASELLAS, Lluís-Esteve, SUQUET, M. Àngels. *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*, Girona, Biblioteca de la imàgen, 2001.

CASTELLANOS, Paloma. *Diccionario histórico de la fotografía*, Madrid, Ediciones Istmo, 1999.

CSILLAG PIMSTEIN, Ilonka. *Conservación. Fotografía patrimonial*, Santiago de Chile, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2000.

FUENTES DE CÍA, Ángel María, ROBLEDANO ARILLO, Jesús. “La identificación y preservación de los materiales fotográficos”, en: DEL VALLE GASTAMINZA, Félix, *Manual de documentación fotográfica*, Síntesis, 1999, pp. 43-76.

LAVÉDRINE, Bertrand. *(re)Conocer y conservar las fotografías antiguas*, París, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2010.

PAVAO, Luis. *Conservación de colecciones de Fotografía*, Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico / Centro Andaluz de la Fotografía, 2001.

SOUGEZ, Marie-Loup, PÉREZ GALLARDO, Helena. *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.

Joseph Nicéphore Niépce obtiene los primeros negativos fotográficos de la historia sobre papel. Dos años después logra imágenes en positivo sobre metal con un procedimiento al que denomina "heliografía".

1816

En Brasil Hercule Florence reproduce diplomas y rótulos de farmacia a través de un procedimiento fotográfico. Es pionero en el empleo de la palabra "fotografía" y en la utilización comercial del invento.

1833

El 19 de agosto ante las Academias de Ciencias y Bellas Artes de París se divulga la existencia del daguerrotipo, primer procedimiento fotográfico comercializado, inventado por Louis-Jacques-Mandé Daguerre.

1839

El 17 de enero se obtienen en Río de Janeiro los primeros daguerrotipos de América del Sur. Se trata de tomas realizadas por el abate Louis Comte que viajaba en el buque escuela *L'Oriental* con el objetivo de dar la vuelta al mundo. En Montevideo la prensa difunde la noticia y espera con expectativa su llegada a Uruguay.

1840

Apertura de los primeros estudios de retratos al daguerrotipo en Londres y París.

1841

En Bélgica se toman los primeros retratos fotográficos de personas detenidas por la Policía. Son los orígenes de la fotografía de identificación.

1847

Se forma en Gran Bretaña la primera sociedad fotográfica de aficionados, llamada *Calotype Club*.

1848

Comienzan a utilizarse los negativos de vidrio al colodión húmedo.

1852

Inventión del ambrotipo, un negativo de vidrio al colodión, subexpuesto y con un aspecto final similar al daguerrotipo. Su uso se patenta dos años más tarde.

1854

Industrialización del papel albuminado, desarrollado por Louis Désiré Blanquard-Évrard en 1849.

André Adolphe Disdéri populariza el formato *carte de visite*.

El 26 y 29 de febrero el abate Louis Comte realiza las primeras tomas al daguerrotipo en Montevideo. En noviembre el periódico *El Talismán* ofrece una reproducción litográfica del daguerrotipo tomado en la demostración pública del 29 de febrero en la que se ve la fachada de la Iglesia Matriz de Montevideo.

Primeros retratos al daguerrotipo en Montevideo, aunque recién en la segunda mitad de la década comienzan a aparecer avisos de este tipo de retratistas en la prensa diaria.

Apertura de la *Gran Galería Oriental de Retratos* (primer establecimiento fotográfico en Montevideo).

En Francia Alphonse Bertillon organiza el primer fichero antropométrico acompañado por fotografías.

1882

Robert Koch presenta de forma completa los postulados de la bacteriología, mostrando cómo la propagación de una bacteria puede originar ciertas enfermedades y dando un fuerte impulso a los medios de reproducción fotográfica de la microbiología.

1884

Se crea en Viena el *Club de fotografías amateurs*, primera asociación de aficionados dedicada a la promoción del pictorialismo.

1887

La *Eastman Dry Co.* pone a la venta la Kodak N° 1, primera cámara con negativos de rollo.

1888

Aparición del procedimiento de la goma bicromatada.

1890

Presentación del cinematógrafo en París por los hermanos Lumière.

1895

Wilhelm Roentgen realiza las primeras tomas radiográficas.

1896

Se elabora el *Registro General de Prostitutas*, incluyendo su retrato fotográfico.

Se promocionan por primera vez los retratos *instantáneos* (al gelatinobromuro de plata), y los retratos *permanentes* al carbón.

La *Ilustración Uruguaya* incorpora la fotolitografía para reproducir imágenes fotográficas en la revista.

Creación de la *Sociedad Fotográfica de Montevideo*.

1885

La Facultad de Medicina monta un laboratorio fotográfico orientado a desarrollar la fotomicrografía en el ámbito local.

1885

Apertura en Montevideo del estudio *Fotografía Inglesa* de John Fitz Patrick.

1887

Primeras proyecciones del cinematógrafo en Uruguay.

Creación de la *Oficina de Identificación Antropométrica* y realización de retratos por el sistema de Bertillon. Comienzan a circular en las comisarías fotografías de *ladrones conocidos*.

El ayudante de física Ángel Maggiori realiza una radiografía de su mano.

1888

Creación del *Foto-Club de Montevideo* y realización de su primera exposición. Pronto se transformará en un activo promotor del pictorialismo.

Aparecen las primeras fotografías nocturnas reproducidas en las revistas ilustradas.

1890

La prensa diaria comienza a reproducir fotografías en sus ediciones.

Carlos M. Maeso reedita la obra de promoción de Uruguay, *Tierra de Promisión*, incluyendo numerosas fotografías.

1896

Acuerdo entre el *Foto-Club de Montevideo* y el gobierno para registrar eventos oficiales y reproducir fotografías de valor histórico.

Convenio entre las policías de Buenos Aires, La Plata, Río de Janeiro, Santiago de Chile y Montevideo para el intercambio de información y antecedentes de criminales. Esto incluía, para algunos casos, la fotografía según el sistema de Bertillon.

El Estado comienza a registrar fotográficamente a los conductores de automóviles.

1901

1904

1905

1855 1856 1862 1864 1865 1866 1868 1871 1880

Comienzan a venderse ambrotipos, retratos sobre papel (en formato *carte de visite*) y retratos estereoscópicos. Primeras apariciones de los términos *fotografía* y *aficionado*.

Se ofrecen al público los primeros álbumes para fotografías.

Apertura en Montevideo de un local de la firma internacional *Bate & Co.* que desde fines de la década anterior ofrecía servicios en el país de manera esporádica.

En enero la casa *Bate y Co.* envía un fotógrafo a la ciudad de Paysandú para fotografiar los daños provocados en la ciudad tras el bombardeo de las fuerzas brasileñas.

Se ofrecen a la venta las primeras colecciones de vistas del país, entre las que se incluyen las de formato estereoscópico.

Bate y Co. realiza un reportaje fotográfico sobre la Guerra del Paraguay.

Inauguración de la filial uruguaya de la casa fotográfica *Chute y Brooks*.

Comienzan a comercializarse ferrotipos.

Realización del primer foto-reportaje bélico en el marco de la Guerra de Crimea.

Desarrollo de los primeros procesos pigmentarios (fotografía al carbón) y nuevas formas de impresión fotomecánica como la fotolitografía.

Inventación del ferrotipo, una variante del proceso de colodión húmedo extendido sobre una plancha de hierro lacada en negro por ambos lados.

Presentación del proceso de impresión fotomecánica llamado fototipia.

Fabricación de las primeras placas de colodión seco, que flexibilizan el trabajo del fotógrafo fuera del estudio.

Creación del proceso de impresión fotomecánica llamado "woodburytipia" o "fotogliptia".

En Francia la Policía utiliza por primera vez fotografías como documentos probatorios de la identidad de los integrantes del movimiento insurgente en la Comuna de París.

Richard Maddox inventa el procedimiento de gelatinobromuro que aplicado sobre los negativos de vidrio permite mejorar sustancialmente la sensibilidad, dando origen a la fotografía "instantánea".

El 4 de marzo, el periódico "New York Daily Graphic" publica la primera impresión fotomecánica por medio del sistema de medios tonos ("half-tone").

La sociedad Lumière ofrece a la venta el autocromo, primer procedimiento fotográfico color al alcance del público en general.

1907 1911 1912 1914 1915 1917 1923 1924 1925

Introducción del autocromo en Uruguay.

Creación de la *Oficina de Exposiciones* del Ministerio de Relaciones Exteriores, incluyendo un laboratorio fotográfico.

Promulgación de la ley sobre "libretas de identidad personal" o "cédulas de identidad", expedidas por la *Oficina de Identificación de la Policía*. Su uso se hace progresivamente obligatorio para los funcionarios públicos.

Instalación del laboratorio fotográfico de la Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones.

Cierre del *Foto-Club de Montevideo*.

El Estado uruguayo adquiere la colección fotográfica de John Fitz Patrick.

Comienza a emitirse la Credencial Cívica, primer documento que incluye la huella digital y la fotografía como elementos demostrativos de la identidad personal.

Comienzan a funcionar las *Oficinas Dactiloscópicas de Campaña*, que incluyen un fotógrafo en su plantilla. Con ello se extiende la identificación de la ciudadanía al Interior del país.

Edición de *El Libro del Centenario del Uruguay* en el que las fotografías tienen un papel destacado como documentos ratificatorios de las ideas de bonanza y progreso nacional defendidas en esta publicación.

Índice de imágenes

Capítulo 1. Una nueva tecnología, un nuevo negocio, un nuevo arte. Llegada del daguerrotipo al Uruguay y su primera década en el país. 1840-1851

Imagen 1.

Esquema del trayecto recorrido por la Corbeta *L'Oriental* en torno al continente americano entre 1839 y 1840.

Imagen 2.

Point de vue du Gras [Punto de vista desde la ventana de Gras], año 1926. Digitalización realizada por el museo J. Paul Getty (Los Angeles). Autor: Nicéphore Niépce. Heliografía. 16 x 20 cm. Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Texas (Austin).

Imagen 3.

Reconstrucción posterior del *punto de vista desde la ventana de Gras* (heliografía tomada por Nicéphore Niépce en 1926), año 1952. Autor: Helmut Gernsheim. Papel de revelado con retoques a la acuarela. 20 x 25 cm. Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Texas (Austin).

Imagen 4.

Boulevard du Temple [Bulevar del templo], año 1838. Autor: Jacques Louis Mandé Daguerre. Daguerrotipo. 18 x 14,5 cm. Bayerisches Nationalmuseum (Munich).

Imagen 5.

Estudio de especies vegetales, año 1839. Autor: Henry Fox Talbot. Di-

bujó fotogénico. 22,5 x 17,5 cm. British Library (Londres), Talbot Collection.

Imagen 6.

The Open door [la puerta abierta], año 1844. Autor: Henry Fox Talbot. Calotipo. 14,3 x 19,3 cm. British Library (Londres), Talbot Collection.

Imagen 7.

Fachadas oeste y sur de la abadía de Lacock, década de 1850 (aprox.). Autor: S.d. Copia en Calotipo a partir de un negativo de colodiónw. 17,4 x 22,4 cm. British Library (Londres), Talbot Collection.

Imagen 8.

Fragmento de *“El Daguerrotipo en América”*, *El Nacional*, Montevideo, 8 de febrero de 1840.

Imagen 9.

Palacio Imperial, año 1840. Autor: atribuida a Louis Compte o Augustus Morand. Daguerrotipo. 7 x 9 cm. Archivo Grão-Pará.

Imagen 10.

Cámara oscura de corredera. En: A. Ganot, *Tratado elemental de física experimental y aplicada y de meteorología*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, p. 370.

Imagen 11.

Linterna mágica. En: A. Ganot, *Tratado elemental de física experimental y aplicada y de meteorología*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1862, p. 379.

Imagen 12.

Diorama de Arrowsmith. En: William Newton, *London journal of arts and sciences*. Vol. 9. Londres, Sherwood, Jones & co., 1925, lámina XIII.

Imagen 13.

Cámara negra de prisma. En: A. Ganot, *Tratado elemental de física experimental y aplicada y de meteorología*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, p. 371.

Imagen 14.

Fragmento del aviso publicitario “Gabinete Óptico”, El Nacional, Montevideo, 14 de julio de 1842.

Imagen 15.

Iglesia Matriz, Montevideo, año 1840. Autor: José Gielis. Litografía. *El Talismán*, Montevideo, 8 de noviembre de 1840.

Imagen 16.

Catalina Mellis de O'Neill, año 1852. Autor: S.d. Daguerrotipo. 11 x 13 cm. MHN/CI n°4.

Imagen 17.

Aviso publicado en la prensa londinense en el año 1843.

Imagen 18.

Cámara de daguerrotipo fabricada por los hermanos Susse en 1839 (lente: 81 mm. de diámetro, apertura focal f16,6, distancia focal 382 mm). 52 x 28 x 37 cm. Westlicht Photographica Auctions Vienna (Viena).

Imagen 19.

Estuche de un retrato al daguerrotipo de Joaquín Requena y García, década de 1840 (aprox.). Cuero con relieve. 9 x 8 x 1,5 cm. MHN/CI n°3.

Imagen 20.

Estuche de un retrato al daguerrotipo de José Ramón Seijó, año 1855 (aprox.). Cuero y nácar. 10 x 8,5 x 2 cm. MHN/CI n°5.

Imagen 21.

Jacques Louis Mandé Daguerre, *Historia y Descripción de los procedimientos del daguerrotipo y diorama por Daguerre*, Traducción al castellano por Pedro Mata, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, 1839, carátula. Colección particular de Andrés Linnardi.

Imagen 22.

“Aviso”, El Nacional, Montevideo, 8 de octubre de 1840.

Capítulo 2. El retrato fotográfico desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XX. Negocio y medio de autorepresentación social. 1840 - 1900

Imagen 1.

S.d., s.f. Autor: Masoni. Daguerrotipo. 9,5 x 8,2 cm. MHN/CI, n° 53.

Imagen 2a y 2b.

Sucini, año 1843 (aprox.). Autor: Amadeo Gras. Daguerrotipo. 6,6 x 8,2 cm. MHN/CI, n° 40.

Imagen 3.

José Benito Lamas, año 1850 (aprox.). Autor: s.d. Daguerrotipo. 9,1 x 7,9 cm. MHN/CI, n° 16.

Imagen 4.

Señora de Ferreira, década de 1850 (aprox.). Autor: s.d. Daguerrotipo. 9,2 x 8 cm. MHN/CI, n° 51.

Imagen 5.

Juan Lema, década de 1850 (aprox.). Autor: s.d. Ambrotipo. 27 x 22 cm. MHN/CI, n° 88.

Imagen 6.

Eugenio O'Neill, María García, Bernardo O'Neill y Natividad Melis de García, año 1860 (aprox.). Autor: Arnaud. Ambrotipo. 31,5 x 36,5 cm. MHN/CI, n° 20.

Imagen 7a y 7b.

Rodolfo Brunel Solsona, s.f. Autor: s.d. Ambrotipo. 10,6 x 8,1 cm. MHN/CI, n° 35.

Imagen 8a y 8b.

Águeda Susviela de Rodríguez, s.f. Autor: s.d. Ambrotipo. 13 x 16 cm. MHN/CI, n° 73.

Imagen 9.

Cadáver de Juan Mora, década de 1840 (aprox.). Autor: s.d. Daguerrotipo. 13 x 15 cm. MHN/CI, n° 42.

Imagen 10.

S.d., año 1850 (aprox.). Autor: s.d. Daguerrotipo. 12,5 x 14,5 cm. MHN/CI, n° 50.

Imagen 11.

Cadáver de Venancio Flores, año 1868. Autor: s.d. Albúmina. 10,7 x 6,3 cm. BN, carpeta 526-539, foto 531.

Imagen 12.

Cadáver de José Gabriel Palomeque acompañado por familiares, década de 1860 (aprox.). Autor: s.d. Albúmina. 10,7 x 6,3 cm. BN, carpeta 5597_5629, foto 5602.

Imagen 13.

Adolfo Vaillant, década de 1850. Autor: s.d. Daguerrotipo. 12 x 8,5 cm. MHN/CI, n° 74.

Imagen 14.

Fortunato Flores, década de 1860 (aprox.). Autor: Emil Mangel Du Mesnil. Albúmina. 10,7 x 6,3 cm. BN, carpeta 401_425, foto 411.

Imagen 15.

Fortunato Castro, década de 1860 (aprox.). Autor: Saturnino Masoni. Albúmina. 10,7 x 6,3 cm. BN, carpeta 2363_2394, foto 2391.

Imagen 16.

Aviso publicitario, *El Ferrocarril*, Montevideo, 14 de marzo de 1872.

Imagen 17.

Álbum fotográfico. 24 x 29 x 6,5 cm. MHN, álbum n° 18.

Imagen 18.

Álbum fotográfico. 19 x 10 x 29,5 cm. MHN, álbum n° 79

Imagen 19.

Álbum fotográfico. 24 x 29 x 6,5 cm. MHN, álbum n° 18.

Imagen 20.

Álbum fotográfico perteneciente a Alejandro Chucarro. 28 x 34 x 7,5 cm. MHN, álbum n° 3.

Imagen 21.

Álbum fotográfico. 12 x 16 x 6,5 cm. MHN, álbum n° 15.

Imagen 22.

Álbum fotográfico. 12 x 16 x 6,5 cm. MHN, álbum n° 15.

Imagen 23.

Ricardo Grille y Julio Ruy en el zoológico de Palermo, Buenos Aires, 27 de octubre de 1902. Autor: s.d. Ferrotipo, 11,8 x 7,8 cm. BN, carpeta 2531_2560, foto 2559.

Imagen 24.

Tarjeta mosaico con retratos de personas vinculadas a la defensa de Paysandú en 1864 y 1865, década de 1860 (aprox.). Autor: s.d. Albúmina. 10,7 x 6,3 cm. BN, carpeta 376_400, foto 393.

Imagen 25.

Luis Federico Albin, década de 1860 (aprox.). Autor: *Desiderio Jo-uant y Hno.* Albúmina. 10,7 x 6,3 cm. BN, carpeta 2170_2200, foto 2179.

Imagen 26.

Fachada de *Bate y ca.*, calle 25 de mayo y Bartolomé Mitre, década de 1860. Albúmina. 26 x 35 cm. MHN/CI álbum 61, p. 4.

Imagen 27.

Dorso de un soporte secundario de Fleurquin y Cía., década de 1880. Autor: *Fleurquin y Cía.* 20,5 x 10 cm. MHN/CI, caja 33, foto 8.

Imagen 28.

Teodoro Vilardebó, década de 1860. Autor: Henrique Schickendantz. Albúmina. 11 x 17 cm. MHN/CI, caja 9, foto 35.

Imagen 29.

Teodoro Vilardebó, década de 1870. Autor: Juan B. Varone. Albúmina. 11 x 17 cm. MHN/CI, caja 33, foto 17.

Imagen 30.

Juan Francisco Giró, década de 1890. Autor: Alejandro Baselli. Albúmina. 25 x 19,5 cm. MHN/CI, caja 40, foto 35.

Imagen 31.

Aviso publicitario, *El Ferrocarril*, Montevideo, 4 de setiembre de 1869.

Imagen 32.

Aviso publicitario de *Civitate. El Consultor Uruguayo. Periódico descriptivo y gráfico del Uruguay*, Montevideo, Figuerido y Brignole, año 1912, n°1.

Imagen 33a y 33b.

Eduardo Vázquez, década de 1870 (aprox.). Autor: Francisco Dolce. Albúmina. 11 x 17 cm. BN, carpeta 3556_3596, foto 3595.

Imagen 34a y 34b.

Romualdo Castillo, década de 1870 (aprox.). Autor: fotógrafos de *Chute y Brooks*. Albúmina. 11 x 17 cm. BN, carpeta 2281_2310, foto 2301.

Imagen 35a y 35b.

Plácido Casariego, década de 1870 (aprox.). Autor: fotógrafos de *Bate y Ca.* Albúmina. 11 x 17 cm. BN, carpeta 2281_2310, foto 2303.

Imagen 36.

Aviso publicitario, *El Siglo*, Montevideo, 29 de noviembre de 1872.

Imagen 37.

Aviso publicitario, *El Siglo*, Montevideo, 29 de abril de 1870.

Imagen 38.

Saturnino Pino, década de 1870 (aprox.). Autor: fotógrafos de *Fleurquin y Cía.* Albúmina. 10,7 x 6,3 cm. BN, carpeta 5875_5922, foto 5902.

Imagen 39.

Elbio López Real, año 1898. Autor: fotógrafos de *Fleurquin y Cia.*. Albúmina. 10 x 12 cm. BN, carpeta 3818_3843, foto 3829.

Imagen 40.

S.d., San José, año 1898. Autor: Juan B. Varone. Albúmina. 33,5 x 26,5 cm. MHN/CI, caja 90, foto 49.

Imagen 41.

Fiesta en Santa Lucía (Departamento de Canelones) en homenaje al Coronel Diego Lamas, año 1898. Autor: Victoriano Pérez. Aristotipo. 26 x 21 cm. MHN/CI, caja 90, foto 22.

Imagen 42.

Pedro Manini Rios, año 1904. Autor: Pablo Paladino. Aristotipo. 11 x 17 cm. BN, carpeta 2906_2940, foto 2936.

Imagen 43.

Carolina Blanco de Arocena, década de 1890 (aprox.). Autor: John Fitz Patrick. Papel de revelado. 14,5 x 19,5cm. MHN/CI, caja 122, foto 1.

Imagen 44a y 44b.

Adriana Montero Bustamante, década de 1900 (aprox.). Autor: fotógrafos de *Viuda de Dolce*. Albúmina. 11 x 16,5 cm. MHN/CI, caja 122, foto 6.

Imagen 45a y 45b.

María Santos y su hijo, Manuel Larravide, año 1904. Autor: fotógrafos de *Chute y Brooks*. Papel de revelado. 7,5 x 7,5 cm. MHN/CI, caja 2, foto 40c.

3. Fotografía militar. Guerra e identidad a través de las imágenes 1865-1910.**Imagen 1.**

Campamento de las fuerzas revolucionarias durante la guerra civil de 1904. Al centro el General Basilio Muñoz, año 1904. Autor: s.d. Aristotipo. 10 x 15 cm. MHN/CI caja 41, foto 57.

Imagen 2.

Presumiblemente cadáveres de personas fallecidas durante el sitio a Paysandú, enero de 1865. Autor: S.d. Albúmina. 12 x 18 cm. MHN/CI caja 69, foto 15.

Imagen 3.

La fortificación militar denominada el *Baluarte de la ley*, después del bombardeo de la ciudad, Paysandú, enero de 1865. Autor: fotógrafos de *Bate y Ca*. Albúmina. 24 x 31 cm. MHN/CI caja 71, foto 20.

Imagen 4.

Litografía de la revista francesa *Le Monde Illustré*, compuesta a partir de las fotografías realizadas por *Bate y Ca*. luego del bombardeo a Paysandú. En: Fernando Shulkin, *Sitiados. La epopeya de Paysandú. 1864-1865*, Young, Colección Los Muros de la Patria, 2000, p. 89.

Imagen 5.

El Mangrullo, Tuyuty, Paraguay, junio-julio de 1866. Autor: Javier López / *Bate y Ca*. Albúmina. 26,5 x 35 cm. BN, carpeta 201-225, foto 202.

Imagen 6.

Portada de un álbum compuesto con las fotografías realizadas por *Bate y Ca*. durante la guerra del Paraguay, año 1866. MHN/CI Álbum 62.

Imagen 7.

Batallón 24 de abril en las trincheras de Tuyuty, Paraguay, junio-julio de 1866. Autor: Javier López / *Bate y Ca*. Albúmina. 26,5 x 35 cm. MHN/CI Álbum 62.

Imagen 8.

Cuartel general de Flores. Tuyuty, Paraguay, junio-julio de 1866. Autor: Javier López / *Bate y Ca*. Albúmina. 26,5 x 35 cm. MHN/CI Álbum 62.

Imagen 9.

Muerte del Coronel Palleja, Tuyutí, Paraguay, 18 de julio de 1866. (aprox.). Autor: Javier López / *Bate y Ca*. Albúmina. 26,5 x 35 cm. MHN Álbum 62.

Imagen 10.

Octavo montón de cadáveres paraguayos (Potrero de Piris), Tuyuty, Paraguay, junio-julio de 1866. Autor: Javier López / *Bate y Ca*. Albúmina. 26,5 x 35 cm. MHN/CI Álbum 62.

Imagen 11.

Reproducción fotográfica del cuadro de Juan Manuel Blanes *General Palleja a Caballo*, año 1866. Autor: fotógrafos de *Bate y Ca*. Albúmina. 6,3 x 10,7 cm. BN carpeta 3107_3137, foto 3129.

Imagen 12.

Timoteo Aparicio, año 1870 (aprox.). Autor: fotógrafos de *Bate y Ca*. Albúmina. 10,7 x 16,4 cm. BN carpeta 3951_3980, foto 3964.

Imagen 13.

Campo de la batalla de Tres Árboles, Río Negro, año 1897. Autor: John Fitz Patrick. Albúmina. 30 x 36 cm. MHN/CI caja 72, foto 14.

Imagen 14.

Edificio parcialmente destruido luego del bombardeo, Montevideo, 4 de julio de 1898. Autor: John Fitz Patrick. Aristotipo. 30 x 36 cm. MHN/CI caja 72, foto 1.

Imagen 15.

Cuartel de la Plaza Artola –actual Plaza de los Treinta y Tres Orientales– con el Batallón de Artillería de Plaza atrincherado, Montevideo, 4 de julio de 1898. Autor: John Fitz Patrick. Albúmina. 30 x 36 cm. MHN/CI caja 72, foto 21.

Imagen 16.

Tropas del ejército revolucionario durante la guerra civil de 1904, río Santa Lucía, año 1904. Autor: s.d. Aristotipo. 23,5 x 27 cm. MHN/CI caja 47, foto 18.

Imagen 17.

Integrantes de la división Maldonado del ejército revolucionario, Sayago, Montevideo, s.f. Autor: s.d. Papel de revelado (reproducción posterior). 25,5 x 30 cm. MHN/CI caja 52, foto 35.

Imagen 18.

Hospital improvisado de las fuerzas revolucionarias durante la guerra civil de 1904. Al centro los médicos Baldomero Cuenca y Lamas y Bernardino Fonticiella operando a un herido, Río Grande do Sul, Brasil, año 1904. Autor: s.d. Albúmina, 20 x 27 cm. MHN/CI caja 97, foto 53.

Imagen 19.

Cadáveres de combatientes luego de la batalla del paso del parque del Daymán, producida durante la guerra civil de 1904. Salto, 2 de marzo de 1904. Fotografías de Ángel Adami en “La revolución oriental”, *Caras y Caretas*, 16 de marzo de 1904.

Imagen 20.

Heridos durante la batalla del paso del parque del Daymán, producida durante la guerra civil de 1904, recibiendo atención médica, Salto, 2 de marzo de 1904. Fotografías de Ángel Adami en “La revolución oriental”, *Caras y Caretas*, 16 de marzo de 1904.

Imagen 21.

Justo José de Urquiza, década de 1840. Autor: s.d. Daguerrotipo. 8 x 9,6 cm. MHN/CI n° 43.

Imagen 22.

Eugenio Garzón, década de 1840. Autor: s.d. Daguerrotipo. 8 x 9,2 cm. MHN/CI n° 48.

Imagen 23.

Leandro Gómez, Salto, diciembre de 1864 (aprox.). Autor: fotógrafos de *Miguel y Cassalino*. Albúmina. 6,3 x 10,7 cm. BN, carpeta 351_375, foto 368.

Imagen 24.

Tumba de Diego Lamas. Composición realizada a partir de fotografía de *Chute y Brooks*. En: Revista *Mercedes Ilustrada*, Montevideo, 20 de junio de 1898.

Imagen 25.

María Angélica Estévez con su muñeca obsequiada por Diego Lamas, año 1898. Autor: s.d. Albúmina. 18 x 24,5 cm. MHN/CI caja 97, foto 50.

Imagen 26.

Caballo utilizado por Diego Lamas durante la revolución de 1897, año 1897. Autor: John Fitz Patrick. Papel de revelado. 9 x 18 cm. MHN/CI caja 90, foto 7.

Imagen 27.

Carmelo Colman, año 1862. Autor: s.d. Albúmina. 6,2 x 10,5 cm. BN carpeta 1776_1803, foto 1784.

Imagen 28.

Marcelino Cardozo, 20 de agosto de 1900. Autor: s.d. Albúmina. 10 x 15 cm. MHN/CI caja 50, foto 2.

Imagen 29.

Fotomontaje incluyendo el rostro y la vivienda de Juan Francisco González, 20 de agosto de 1900. Autor: s.d. Albúmina. 10 x 15 cm. MHN/CI caja 50, foto 14.

Imagen 30.

Aparicio Saravia en su lecho de muerte, año 1904. Autor: s.d. Tarjeta postal de impresión fotomecánica. 9 x 14 cm. MHN/CI caja 101, foto 24a.

Imagen 31.

Pablo Galarza, año 1904. Autor: s.d. Tarjeta postal de impresión fotomecánica. 9 x 13,8 cm. BN, carpeta 901_912, foto 913.

Imagen 32.

Teniente C. Cánepa y soldados posando frente al monumento conmemorativo de la batalla de Tres Árboles, Río Negro, 17 de marzo de 1899. Autor: s.d. Albúmina. 13 x 21 cm. MHN/CI caja 15, foto 14.

Imagen 33.

Batallón de asilo de huérfanos, década de 1910 (aprox.). Autor: s.d. Papel de revelado. 16 x 22 cm. MHN/CI caja 134, foto 8.

Imagen 34.

Integrantes del Batallón Florida, 30 de julio de 1911. Autor: s.d. Albúmina. 13 x 18 cm. MHN/CI caja 111, foto 10.

Imagen 35.

Integrantes del Batallón N° 4 de Cazadores en la escuela del regimiento 1° de Caballería, Arapey, año 1888-1889. Autor: Lorenzo Spátola. Albúmina. 25,8 x 27,9 cm. BN, carpeta 751_775, foto 774.

Imagen 36.

Integrantes de las compañías N° 2 y 4 del Batallón N° 4 de Cazadores en el saladero Harriague, Salto, 27 de junio de 1888. Autor: Lorenzo Spátola. Albúmina. 25,8 x 27,9 cm. BN, carpeta 776_800, foto 787.

Imagen 37.

Expedición de entrenamiento de integrantes del Batallón N° 4 de Cazadores, cruzando el arroyo de Las Cañas, Salto, Año 1888-1889. Autor: Lorenzo Spátola. Tarjeta postal de impresión fotomecánica. 8,7 x 13,4 cm. BN, carpeta 901_925, foto 905.

Imagen 38.

Expedición de entrenamiento de integrantes del Batallón N° 4 de Cazadores, cruzando el arroyo de Las Cañas, Salto, Año 1888-1889. Autor: Lorenzo Spátola. Albúmina. 25,8 x 27,9 cm. Lorenzo Spátola. BN, carpeta 776_800, foto 781.

4. Aficionados a la fotografía. La extensión del amateurismo y los primeros años de la fotografía artística. 1860-1917.**Imagen 1.**

Atardecer en el puerto de Montevideo, s.f. Autor: Alfredo Pernin. Papel de revelado (reproducción posterior). 40,6 x 28,4. Archivo del Foto Club Uruguayo.

Imagenes 2a, 2b, 2c, y 2d.

Demolición de los muros de la ciudadela de Montevideo, año 1876-1877. Fotografías de Ramón Escarza en José María Fernández Saldaña, “La demolición de la ciudadela documentada fotográficamente”, *Suplemento dominical del diario El Día*, Montevideo, 8 de enero de 1939.

Imagen 3.

Aviso publicitario. *El Siglo*, Montevideo, 2 de mayo de 1892.

Imagen 4.

Aviso publicitario. *El Siglo*, Montevideo, 24 de diciembre de 1884.

Imagen 5.

Cámaras de detective Fox n° 1 y n° 2. Pablo Ferrando. Primer Instituto óptico oculístico, *Sección fotografía. 675-Sarandí-681*, Montevideo, 1912-13, p. 10.

Imagen 6.

Aviso publicitario. *El Día*, Montevideo, 1 de julio de 1910.

Imagen 7.

Cámara Kodak modelo *Brownie* n° 2. En: Pablo Ferrando. Primer Instituto óptico oculístico, *Sección fotografía. 675-Sarandí-681*, Montevideo, 1912-13, p. 26.

Imagen 8.

Cámara Kodak plegadiza modelo *Brownie* n° 2. En: Pablo Ferrando. Primer Instituto óptico oculístico, *Sección fotografía. 675-Sarandí-681*, Montevideo, 1912-13, p. 27.

Imagen 9.

Cámara Kodak plegadiza de bolsillo Nº 3. En: Pablo Ferrando. Primer Instituto óptico oculístico, *Sección fotografía. 675-Sarandi-681*, Montevideo, 1912-13, p. 29.

Imagen 10.

Caricaturas para montar sobre fotografías. En: Pablo Ferrando. Primer Instituto óptico oculístico, *Sección fotografía. 675-Sarandi-681*, Montevideo, 1912-13, p. 99.

Imagen 11.

Al fondo edificio del establecimiento óptico y fotográfico Pablo Ferrando, año 1917 (aprox.). Autor: s.d. Papel de revelado. 15,5 x 8 cm. CMDF, Grupo de Series Históricas, foto 1982FMHGE.

Imagen 12.

Aviso publicitario. *La Mañana*, Montevideo, 31 de octubre de 1917.

Imagen 13.

Aviso publicitario. Revista *Rojo y Blanco*, Montevideo, 2 de junio de 1901.

Imagen 14.

Comisión directiva y grupo de socios del *Foto Club de Montevideo*, año 1907. Autor: s. d. En: *Revista del Foto Club Uruguayo*, Montevideo, noviembre de 1953, p. 8

Imagen 15.

Cañonera General Rivera, año 1895. Autor: Alfredo J. Pernin. Papel de revelado, 40 x 50 cm. MHN/CI carpeta de fotografías documentarias nº 2.

Imagen 16.

Probablemente estudiantes de la Facultad de Medicina durante un picnic, año 1887 (aprox.). Autor: Luis Mondino. Papel de revelado (reproducción posterior). 30 x 36,5 cm. MHN/CI caja 121, foto 43.

Imagen 17.

Socios del *Foto Club de Montevideo* en la Galería de la institución, año 1913. Autor: s.d. En: *Revista del Foto Club Uruguayo*, Montevideo, noviembre de 1953, p. 7.

Imagen 18.

Atardecer, s.f. Autor: Augusto Turenne. Bromóleo, 20,7 x 25,2 cm., Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del *Foto Club Uruguayo*.

Imagen 19.

En casa tienen sed. Autor: Augusto Turenne. En: *Revista del Foto Club Uruguayo*, Montevideo, mayo de 1953, p. 11.

Imagen 20.

Foto Club de Montevideo, *Catálogo del concurso y exposición fotográfica*, Imp. y Lit. Oriental, 1903.

Imagen 21.

Inauguración de la exposición fotográfica del *Foto Club de Montevideo*, salones del *Ateneo de Montevideo*, 18 junio de 1903. Autor: s.d. Papel de revelado, 16,7 x 20,7 cm. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del *Foto Club Uruguayo*.

Imagen 22.

Instalaciones del *Foto Club de Montevideo* durante su primera exposición, diciembre de 1901. Autor:

s.d. En: *“La exposición del foto-Club”, Rojo y Blanco*, Montevideo, 22 de diciembre de 1901.

Imagen 23.

Integrantes del *Foto Club de Montevideo* durante una excursión a Pando, año 1901. Autor: s.d. Arisotipo. 10 x 16,4 cm. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del *Foto Club Uruguayo*.

Imagen 24.

Integrantes del *Foto Club de Montevideo* durante una excursión, año 1901 (aprox.). Autor: s.d. Papel de revelado. 20,4 x 24,4 cm. Álbum personal de Héctor González Soubes. Archivo del *Foto Club Uruguayo*.

5. Mostrar lo invisible y revelar la cura. Los orígenes de la fotografía científica en Uruguay. 1890-1930.**Imagen 1.**

Fotomicrografía, s.f. Autor: s.d. Diapositiva de gelatinobromuro de plata en placa de vidrio. 10 x 8,5 cm. AGU, Subfondo Institucional/ Facultad de Ciencias.

Imagen 2.

Fotomicrografía adquirida de la colección de Histología de la Facultad de Medicina de Bordeaux, s.f. Autor: s.d. Diapositiva de gelatinobromuro de plata en placa de vidrio. 10 x 8,5 cm. AGU, Subfondo Institucional/ Facultad de Ciencias.

Imagen 3.

Fotomicrografía adquirida de la colección de Histología de la Facultad de Medicina de Bordeaux.

s.f. Autor: s.d. Diapositiva de gelatinobromuro de plata en placa de vidrio. 10 x 8,5 cm. AGU, Subfondo Institucional/ Facultad de Ciencias.

Imagen 4.

S.d. 1809-1825 (aprox.). Autor de la iconografía: Dámaso Antonio Larrañaga. Serie “Aves”. AGN, Colección de dibujos del Fondo Dámaso Antonio Larrañaga.

Imagen 5.

S.d. 1809-1825 (aprox.). Autor de la iconografía: Dámaso Antonio Larrañaga. Serie “Botánica”. AGN, Colección de dibujos del Fondo Dámaso Antonio Larrañaga.

Imagen 6.

S.d. [1809-1825]. Autor de la iconografía: Dámaso Antonio Larrañaga. Serie “Botánica”. AGN, Colección de dibujos del Fondo Dámaso Antonio Larrañaga.

Imagen 7.

Luis Demicheri, “Actinomicosis conjuntival”, *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, Mayo de 1899, nº 14, Año II. Reproducción fotomecánica de dibujo a la cámara clara realizado por Juan B. Morelli.

Imagen 8.

Luis Demicheri, “Papiloma de la córnea”, *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, enero de 1900, nº1, Año III. Reproducción fotomecánica.

Imagen 9.

Oliver, “Exámen histológico de un apéndice”, *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, octubre de 1902, nº 10, Año V. Reproducción fotomecánica.

Imagen 10.

Juan Pou Orfila, "Piosalpinx abierta en la vejiga", *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, octubre de 1912, n° 10, Año XV. Reproducción fotomecánica.

Imagen 11.

Juan B. Morelli, "Pleuresía enquistada del lado izquierdo", *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, noviembre de 1900, n° 11, Año III. Reproducción fotomecánica de radiografía realizada por Juan B. Morelli.

Imagen 12.

Augusto Turenne, "Quiste congénito de la vagina y prolapso útero vaginal", *Revista Médica del Uruguay*, octubre de 1901, n°10, Año IV. Reproducción fotomecánica de dibujo realizado por Augusto Turenne.

Imagen 13 y 14.

Augusto Turenne, "Fístula estercoral del ombligo por abocamiento del divertículo de Meckel", *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, Año 1904, Año VII. Reproducción fotomecánica.

Imagen 15.

Luis Mondino, "Tuberculosis cecal-resección", *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, agosto de 1903, n° 8, Año VI. Reproducción fotomecánica.

Imagen 16.

Oliver, "Exámen histológico de un apéndice", *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, octubre de 1902, n° 10, Año V. Reproducción fotomecánica.

Imagen 17.

Juan Pou Orfila, "Sobre la enseñanza de la medicina", *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, Año 1904, Año VII. Reproducción fotomecánica.

Imagen 18.

José Brito Foresti, "Un caso de psoriasis artropático", *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, junio de 1915, n° 6, Año XVIII. Reproducción fotomecánica.

Imagen 19.

F. Giribaldo, "Un caso de halomegalía: hipertrofia congénita del segundo dedo del pie derecho", *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, julio de 1907, n° 7, Año X. Reproducción fotomecánica.

Imagen 20.

Fotomicrografía, s.f. Autor: s.d. Diapositiva de gelatinobromuro de plata en placa de vidrio. 10 x 8,5 cm. AGU, Subfondo Institucional/Facultad de Ciencias.

Imagen 21.

Fotomicrografía, s.f. Autor: s.d. Diapositiva de gelatinobromuro de plata en placa de vidrio. 10 x 8,5 cm. AGU, Subfondo Institucional/Facultad de Ciencias.

Imagen 22.

Bernardo Etchepare, "La menstruación en las alienadas", *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, Año 1904, Año VII. Reproducción fotomecánica.

Imagen 23.

Carlos Butler, Mario Simeto y Federico Susviela Guarch, "Cien casos de epiteloma cutáneo tratados por

el radium", *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, julio de 1915, n° 7, Año XVIII. Reproducción fotomecánica.

Imagen 24.

José May, "Sífilis inicial arseno resistente", *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, enero de 1923, n° 1, Año XXVI. Reproducción fotomecánica.

Imagen 25.

Carlos Brito Foresti, "Un caso de ginecomastia", *Revista Médica del Uruguay*, Montevideo, enero de 1909, n° 1, Año XII. Reproducción fotomecánica.

Imagen 26.

Observatorio de la Universidad, año 1888. Alúmina. 19 x 13 cm. MHN/CI caja 121, foto 1.

6. Fotografía e información. Las imágenes como modelo, ilustración y documento. 1840 – 1919.**Imagen 1.**

El Plata, Montevideo, 2 de febrero de 1915.

Imagen 2.

Iglesia Matriz, Montevideo, año 1840. Autor: José Gielis. Litografía. *El Talismán*, Montevideo, noviembre de 1840.

Imagen 3.

Litografía. *Muera Rosas*, Montevideo, 9 de abril de 1842.

Imagen 4.

Monumento a la paz de abril, plaza de los Treinta y Tres, San José, año 1873. Autor: fotógrafos de Bate y

Ca. Reproducción posterior. Gelatina y plata sobre vidrio. 12 x 18 cm. ANI-SODRE, Álbum Histórico, foto 1644.

Imagen 5.

Grabado tomado de: Intendencia Municipal de Montevideo, *Iconografía de Montevideo*, Montevideo, Posadas, Posadas & Vecinos, 2001, p. 180.

Imagen 6a y 6b.

Álbum *Recuerdos de Montevideo*, Montevideo, año 1874. Autor: Galli y Cia.

Imagen 7.

Los dos Mundos. *Revista Universal Ilustrada*, Montevideo, 16 de octubre de 1870.

Imagen 8a, 8b y 8c.

Vistas en fototipia de varios puntos de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, año 1894. Autor: Escuela Nacional de Artes y Oficios.

Imagen 9.

Almirante Guillermo Brown, en: *La Ilustración Uruguaya*, Montevideo, 15 de octubre de 1884.

Imagen 10.

Lucía de Arteaga en: *Caras y Caretas*, Montevideo, 11 de agosto de 1895. Autor: Aurelio Giménez (a partir de fotografía de Chute y Brooks).

Imagen 11.

Elvira Moreno en: *Caras y Caretas*, Montevideo, 18 de agosto de 1895. Autor: Aurelio Giménez (a partir de fotografía de John Fitz Patrick).

Imagen 12.

Monumento en homenaje a Joaquín Suárez en: *Caras y Caretas*, Montevideo, 19 de Julio de 1896. Autor: [Wimplaine II] (a partir de fotografía de John Fitz Patrick).

Imagen 13.

Portada *Rojo y Blanco*, Montevideo, 31 de marzo de 1901. Reproducción fotomecánica de fotografía tomada por fotógrafos de *Fillat*.

Imagen 14.

Villa de Melo, Cerro Largo, en: *La Alborada*, Montevideo, 18 de diciembre de 1898. Reproducción fotomecánica.

Imagen 15.

Playa Ramírez, Montevideo, en: *La Alborada*, Montevideo, 15 de mayo de 1898. Reproducción fotomecánica.

Imagen 16.

Inundaciones en Paysandú, en: *La Alborada*, Montevideo, 8 de octubre de 1899. Reproducción fotomecánica. Autor: s.d.

Imagen 17.

Inundaciones en Paysandu, en: *La Alborada*, Montevideo, 8 de octubre de 1899. Reproducción fotomecánica. Autor: s.d.

Imagen 18.

"Manifestación política" en: *La Alborada*, Montevideo, 10 de marzo de 1901. Reproducción fotomecánica de fotografías tomadas por A. Casterán y José Castro.

Imagen 19.

Escrituración del contrato para la construcción del Puerto de Montevideo con la casa *Allard y Compa-*

ña, en: *La Alborada*, Montevideo, 27 de enero de 1901. Reproducción fotomecánica de fotografía tomada por John Fitz Patrick.

Imagen 20.

Acto protocolar durante la colocación de la piedra fundamental de las obras del Puerto de Montevideo en: *La Alborada*, Montevideo, 28 de julio de 1901. Reproducción fotomecánica de fotografías tomadas por José Castro.

Imagen 21.

Feria dominical en el centro de Montevideo, en: *La Alborada*, Montevideo, 17 de marzo de 1901. Reproducción fotomecánica de fotografía tomada por José Castro.

Imagen 22.

"La gran manifestación de ayer", en: *La Tribuna Popular*, Montevideo, 2 de Julio de 1894. Grabado.

Imagen 23.

"Los horrendos crímenes del Durazno", en: *La Tribuna Popular*, Montevideo, 13 de junio de 1894. Grabado.

Imagen 24.

"El naufragio del 'Poitou'", en: *El Día*, Montevideo, 10 y 15 de mayo de 1907. Reproducción fotomecánica de fotografía tomada por José Adami.

Imagen 25.

Claudio Williman con su esposa e hijos, en: *El Día*, Montevideo, 2 de marzo de 1907. Reproducción fotomecánica.

Imagen 26.

"Progresos edilicios. El puente en la Avenida Buschental", en: *El Día*, Montevideo, 13 de octubre de 1911. Reproducción fotomecánica.

Imagen 27.

"La gran huelga. La ciudad sin eléctricos", *El Día*, Montevideo, 13 de mayo de 1911. Reproducción fotomecánica.

Imagen 28.

"En los mataderos de la Barra", *El País*, Montevideo, 14 de octubre de 1918. Reproducción fotomecánica.

Imagen 29.

"La historia del telefono en Montevideo", *El Plata*, Montevideo, 6 de abril de 1915. Reproducción fotomecánica.

Imagen 30.

"Bellezas de la metrópoli. Los bomberos acarreando basura", *El País*, Montevideo, 6 de octubre de 1918. Reproducción fotomecánica.

Imagen 31.

El Siglo Ilustrado, Montevideo, 16 de abril de 1916.

Imagen 32.

"El gran torneo ganadero se inicia hoy en El Salto", *La Mañana*, Montevideo, 8 de setiembre de 1917. Reproducción fotomecánica.

Imagen 33.

"Nota gráfica de la guerra", en: *El Plata*, Montevideo, 31 de diciembre de 1914. Reproducción fotomecánica.

Imagen 34.

El Plata, Montevideo, 31 de diciembre de 1915. Reproducción fotomecánica.

Imagen 35.

El Plata, Montevideo, 31 de diciembre de 1914. Reproducción fotomecánica.

7. La fotografía al servicio de la vigilancia y el control social. 1870-1925.**Imagen 1.**

Condenados a muerte por el asesinato de Bacacúa, s.f. Autor: A. Mautone. *Aurora Fotográfica*. Albúmina. 11 x 17 cm. MHN/CI caja 134, foto 40.

Imagen 2a.

Al frente de izquierda a derecha Esteban Netto, Lorenzo Dotta, José Gaetán e Higinio Inzúa, condenados a muerte por el asesinato de Vicente Feliciangelli, previo a ser fusilados, 22 de setiembre de 1871. Autor: fotógrafos de *Bate y Ca*. Albúmina. 11,7 x 16,2 cm. BN, carpeta 7721-7755, foto 7754.

Imagen 2b.

BN, carpeta 7721-7755, foto 7754. Dorso.

Imagen 3.

Fusilamiento en la cárcel de Miguelete. Década de 1890 (aprox.), S.d. de autor. Albúmina. 14 x 19 cm. MHN/CI caja 9, foto 34.

Imagen 4.

Mosaico de retratos con los protagonistas del caso Volpi Patrone, año 1882. Autor: fotógrafos de *fotografía del Puerto*. Albúmina. 11 x 17 cm. MHN/CI caja 38, foto 30.

Imagen 5.

Al frente de izquierda a derecha Ángelo Valini, Pedro Vázquez, Constantino Jorge y Avate Giovanni, condenados a muerte por el asesinato del Sr. Rucker, previo a ser fusilados, década de 1870 (aprox.). Autor: fotógrafos de *Chute y Brooks*. Albúmina. 11 x 17 cm. MHN/CI caja 38, foto 10.

Imagen 6.

Grabado con el retrato de Tomás Pérez en *La Tribuna Popular*, Montevideo, 12 de junio de 1894.

Imagen 7.

Grabado con el retrato de Justo Fernández. *La Tribuna Popular*, Montevideo, 16 de julio de 1894.

Imagen 8.

Grabado con el retrato de Eulogio Vigury y Montenegro en *La Tribuna Popular*, Montevideo, 28 de julio de 1894.

Imagen 9.

Grabado con el retrato de Elena Parsons Horne en *La Tribuna Popular*, Montevideo, 8 de agosto de 1894.

Imagen 10.

Portada del libro de Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, París, Gauthier-Villars et fils, imprimeurs-libraires, éditeurs de la bibliothèque photographique, 1890.

Imagen 11.

Prontuario de antecedentes de Juan Guillermo Reus, año 1916. Papel de revelado. 12,5 x 17 cm. AGN, Archivo Particular de Virgilio Sampognaro, caja 218, carpeta 14.

Imagen 12.

Prontuario de antecedentes de José Antonio Fonseca, año 1916. Papel de revelado. 12,5 x 17 cm. AGN, Archivo Particular de Virgilio Sampognaro, caja 218, carpeta 14.

Imagen 13.

“El supuesto Steinhauﬀ”, *Revista de Policía*, Montevideo, agosto 15 de 1906, p. 14.

Imagen 14.

“El archivo de los dedos revelados”, *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 17 de noviembre de 1927.

Imagen 15.

“Los que no dejan descansar a los malhechores para que los seres honestos puedan descansar”, *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 22 de setiembre de 1927.

Imagen 16.

“Los que no dejan descansar a los malhechores para que los seres honestos puedan descansar”, *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 22 de setiembre de 1927.

Imagen 17.

“El archivo de los dedos revelados”, *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 17 de noviembre de 1927.

Imagen 18a y 18b.

Cédula de identidad de Joaquín Broquetas Tafanell. 20 de julio de 1925. Archivo particular Familia Broquetas.

8. La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda en el exterior. 1866-1930.**Imagen 1.**

Calle Yerbal (hoy desaparecida) esquina Bartolomé Mitre, año 1930 (aprox.). Autor: fotógrafos de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Gelatina y plata sobre vidrio. 13 x 18 cm. CMDF, Grupo de Series Históricas, foto 728FMHB.

Imagen 2.

Calle Yaguarón, al fondo Cementerio Central, año 1865. Autor: G. Gandulfo. Albúmina. 24,8 x 31,9 cm. BN, Carpeta 1101_1125, foto 1121.

Imagen 3.

Vista desde el campanario de la Iglesia Matriz, década de 1860 (aprox.). Autor: fotógrafos de *Bate y cia*. Albúmina. 21 x 17 cm. BN, carpeta 1126_1151, foto 1139.

Imagen 4.

Plaza Cagancha, década de 1870 (aprox.). Autor: s.d. Papel de revelado (reproducción posterior). 32 x 23 cm. MHN/CI Caja 61, foto 2.

Imagen 5.

El Cerro de Montevideo en 187[4], década de 1870 (aprox.). Papel de revelado (reproducción posterior). 32 x 23 cm. MHN/CI Caja 61, foto 3.

Imagen 6.

Plaza Independencia y Mercado Viejo (ex Ciudadela de Montevideo), año 1870 (aprox.). En: *Recuerdo de Montevideo*, Montevideo, Galli y cia, 1875, sin paginar.

Imágenes 7a y 7b.

Esteroscopio. Colección particular de Andrés Linardi. Foto: Gabriel García.

Imagen 8.

Vista estereoscópica de la acera norte de la plaza Constitución (calle Rincón) tomada desde lo alto de la Iglesia Matriz, década de 1880 (aprox.). Autor: G. Monegal. Albúmina. 17,5 x 8,5 cm. MHN/CI Caja 30, foto 43.

Imagen 9.

Vista estereoscópica del Templo Inglés, año 1880. Autor: G. Monegal. Albúmina coloreada. 17,5 x 8,5 cm. MHN/CI Caja 30, foto 42.

Imagen 10.

Vista estereoscópica de la plaza Independencia, año 1896. Autor: E. J. Peluffo. Papel de revelado. 18 x 8,5 cm. MHN/CI Caja 48, foto 61.

Imagen 11.

Vista estereoscópica de la feria en la actual avenida Gral. Rondeau, año 1894. Autor: Esteban J. Peluffo. Papel de revelado. 18 x 8,5 cm. MHN/CI Caja 28, foto 21.

Imagen 12.

Viviendas precarias en el cruce de las actuales avenida Constituyente y calle Magallanes, década de 1880 (aprox.). Autor: fotógrafos de la *Escuela Nacional de Artes y Oficios*. Albúmina. 31 x 23,5 cm. MHN/CI Caja 129, foto 15.

Imagen 13.

Fuente de la Plaza Constitución, década de 1890 (aprox.). Autor: John Fitz Patrick. Reproducción posterior en gelatina y plata sobre vidrio. 13 x 18 cm. CMDF, Grupo de Series Históricas, foto 309FMHB.

Imagen 14.

Calle Independencia. Tomada del Este, Barrio Reus al norte, década de 1890 (aprox.). Autor: fotógrafos de *Dolce Hnos*. Albúmina. 23,9 x 29 cm. BN, carpeta 1051_1075, foto 1075.

Imagen 15.

Portada de Carpeta elaborada por el Foto Club de Montevideo. 40 x 50

cm. MHN/CI Carpetas de Fotografías Documentarias del Foto Club de Montevideo, n°2.

Imagen 16.

Manifestación pro Artigas en la Plaza Constitución, año 1911. Autor: fotógrafos del Foto Club de Montevideo. Papel de revelado. 40 x 50 cm. MHN/CI Carpetas de Fotografías Documentarias del Foto Club de Montevideo, n°35.

Imágenes 17 y 18.

Archivo de la Sección Fotocinematográfica, año 1925 (aprox.). Autor: S.d. Gelatina y plata sobre vidrio. 13 x 18 cm. ANI/SODRE, Colección División Fotocinematográfica, fotos 08 y 06.

Imagen 19.

Afiche cinematográfico promocional del trabajo de la Sección Fotográfica, década de 1930 (aprox.). Autor: S.d. Gelatina y plata sobre vidrio. 13 x 18 cm. ANI/SODRE, Colección División Fotocinematográfica, foto 96.

Imagen 20.

Isidoro Damonte, s.f. Autor: S.d. Gelatina y plata sobre vidrio. 9 x 12 cm. ANI/SODRE, Colección División Fotocinematográfica, foto 99.

Imagen 21.

Carlos Ángel Carmona en la cima del Cerro de Montevideo, año 1928 (aprox.). Autor: fotógrafos de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Gelatina y plata sobre vidrio. 9 x 12 cm. CMDF, Grupo de Series Históricas, foto 155FMHC

Imagen 22.

Carlos M. Maeso, *Tierra de promisión*, Montevideo: Tipografía de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, 1904, portada.

Imagen 23.

Ministerio de Industrias. Oficina de Exposiciones. *Uruguay en 1915. Sinopsis de sus riquezas y adelantos. Uruguay in 1915. Synopsis of its riches and progress*, Montevideo, Talleres Gráficos A. Barreiro y Ramos, 1915, portada.

Imagen 24.

Celedonio Nin y Silva, *El Uruguay*, Montevideo, Urta y Curbelo, 1929, portada.

Imagen 25.

Ministerio de Industrias. Oficina de Exposiciones. *Boletín n°2. Riquezas del Uruguay*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1913, portada.

Imagen 26.

Ministerio de Relaciones Exteriores. Oficina de Exposiciones. *Boletín n°1. El Uruguay como país agrícola. Ventajas que ofrece para la inmigración y colonización*, Montevideo, Of. De Exposiciones, [1912-1913 (aprox.)], portada.

Imágenes 27a y 27b.

El Libro del Centenario del Uruguay. Montevideo, Agencia "Publicidad" Capurro & Co., 1925, carátula y p. 289.

Imágenes 28a y 28b.

Carlos M. Maeso, *El Uruguay a través de un siglo*, Montevideo, Tipografía y Litografía Moderna, 1910, carátula y p. 80.

Imagen 29.

Vistas de Montevideo en 1865 y 1905, en: Carlos M. Maeso, *El Uruguay a través de un siglo*, Montevideo, Tipografía y Litografía Moderna, 1910, p 1.

Imagen 30.

"Puerto de Montevideo", en: Celedonio Nin y Silva, *El Uruguay*, Montevideo, Urta y Curbelo, 1929, p 92.

Imagen 31.

John Fitz Patrick, S.f. Autor: S.d. Aristotipo. 24,5 x 17 cm. MHN/CI Caja 29, foto 28.

Imagen 32.

Dorso de un retrato de Emilio Más, s.f. Autor: John Fitz Patrick. Álbumina. 17,5 x 25,5 cm. MHN/CI Caja 41, foto 14.

Imagen 33.

Tercera Exposición Nacional de Ganadería y Agricultura, año 1895. Autor: John Fitz Patrick. Álbumina. 32 x 42,5 cm. MHN/CI Caja 101, foto 1.

Imagen 34.

Establecimiento agropecuario "Santa Blanca", en: *El Libro del Centenario del Uruguay*. Montevideo, Agencia "Publicidad" Capurro & Co., 1925, p. 126.

Imagen 35.

Colonia rusa de San Javier. Río Negro, año 1914. Autor: John Fitz Patrick. Gelatina y plata sobre vidrio. 18 x 24 cm. ANI/SODRE, Colección Fitz Patrick, foto 813.

Imagen 36.

"Alberto Puig & cia.", en: *El Libro del Centenario del Uruguay*. Montevideo, Agencia "Publicidad" Capurro & Co., 1925, p. 907.

Imagen 37.

Postal conmemorativa de la inauguración del Tranvía eléctrico, año 1910. Autor: Carlunccio editor. Reproducción fotomecánica. 9 x 13,5 cm. MHN/CI Caja 177, foto 28.

Imagen 38.

Postal de la Plaza Cagancha, década de 1900 (aprox.). Autor: A. Armeilla (editor: Comini hnos.). Reproducción fotomecánica. 9 x 14 cm. MHN/CI Caja 15, foto 33 (15).

Imagen 39.

Postal del Puerto de Montevideo, década de 1910 (aprox.). Autor: fotógrafos de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Papel de revelado coloreada. 9 x 14 cm. MHN/CI Caja 177, foto 10.

Imagen 40.

Dorso de postal con imagen de Salto Grande, 14 x 8,8 cm. Autor: S.d. Papel de revelado. 14 x 8,8 cm. MHN/CI Caja 170, foto 16.

Imagen 41.

S.d., s.f. Autor: S.d. Aristotipo. 9 x 14 cm. MHN/CI Caja 15, foto 33 (1).

Imagen 42.

Postal de Salto Grande, s.f. Autor: S.d. Papel de revelado. 14 x 8,8 cm. MHN/CI Caja 170, foto 16.

Imagen 43.

"Puente sobre el río Yi", en: Carlos M. Maeso, *El Uruguay a través de un siglo*, Montevideo, Tipografía y Litografía Moderna, 1910, p. 23.

Imagen 44.

Playa Pocitos, año 1919. Autor: fotógrafos de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Gelatina y plata sobre vidrio. 13 x 18 cm. CMDF, Grupo de Series Históricas, foto 2332FMHGE.

Imagen 45.

A coté du bâtiment art nouveau, ces maisons du temps des vice-rois semblent demander la pioche.[Al costado del edificio Art Nouveau, estas casas de la época del virrey parecen pedir la piqueta]. Sampognaro, Virgilio. *L'Uruguay au commencement du XXe. Siècle*, Amsterdam, L.J.C Boucher, 1910, p. 55.

Imagen 46.

Demolición del Café la Giralda y sus edificios contiguos para la construcción del Palacio Salvo, década de 1920 (aprox.). Autor: fotógrafos de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Gelatina y plata sobre vidrio. 13 x 18 cm. CMDF, Grupo de Series Históricas, foto 670FMHB.

Imagen 47.

Calle Misiones, año 1929. Autor: fotógrafos de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Gelatina y plata sobre vidrio. 13 x 18 cm. CMDF, Grupo de Series Históricas, foto 739FMHB.

Imagen 48.

Calle Piedras esquina Ituzaingó, año 1920 (aprox.). Autor: fotógrafos de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Gelatina y plata sobre vidrio. 13 x 18 cm. CMDF, foto 125FMHB.

Imagen 49.

Calle 25 de Agosto esquina Treinta y Tres, año 1920 (aprox.). Autor: fotógrafos de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Gelatina y plata sobre vidrio. 13 x 18 cm. CMDF, foto 252FMHB.

Imagen 50.

Interior de la cárcel Penitenciaria de Punta Carretas, año 1918. Autor: fotógrafos de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Gelatina y plata sobre vidrio. 13 x 18 cm. CMDF, Grupo de Series Históricas, foto 1917FMHGE.

Imagen 51.

"Cárcel penitenciaria", en: *El Libro del Centenario del Uruguay*. Montevideo, Agencia "Publicidad" Capurro & Co., 1925, pp. 352-353.

Imagen 52.

Composición en torno a la escuela pública, en: Celedonio Nin y Silva, *El Uruguay*, Montevideo, Urta y Curbelo, 1929, p. 47.

Imagen 53.

Escuela pública sin identificar, año 1918. Autor: fotógrafos de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Gelatina y plata sobre vidrio. 13 x 18 cm. CMDF, Grupo de Series Históricas, foto 1941FMHGE.

Imagen 54.

Escuela de Sarandí Grande (Florida), año 1914. Autor: John Fitz Patrick. Gelatina y plata sobre vidrio. 18 x 24 cm. ANI/SODRE, Colección Fitz Patrick, foto 599.

Imágenes 55a y 55b.

Asociación Nacional Atracción de forasteros, Montevideo. *El Uruguay, país de turismo; Montevideo, centro de atracciones*, Montevideo, s.d., 1918.

Imagen 56.

Pista de patinaje del Parque Capurro, 1915-1916 (aprox.). Autor: fotógrafos de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Gelatina y plata sobre vidrio. 13 x 18 cm. CMDF, Grupo de Series Históricas, foto 1036FMHGE.

Imagen 57.

Baños de la playa Ramírez, año 1920 (aprox.). Autor: fotógrafos de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Gelatina y plata sobre vidrio. 13 x 18 cm. CMDF, Grupo de Series Históricas, foto 161FMHB.

Imagen 58.

Parque Urbano, lago artificial y castillo, año 1916. Autor: fotógrafos de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Gelatina y plata sobre vidrio. 13 x 18 cm. CMDF, Grupo de Series Históricas, foto 604FMHGE.

Imagen 59.

Avenida Luis Morquio hacia el Parque José Batlle y Ordóñez, década de 1920 (aprox.). Autor: fotógrafos de la *Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones*. Gelatina y plata sobre vidrio. 18 X 24 cm. CMDF, Grupo de Series Históricas, foto 605FMHA.

Autores

Magdalena Broquetas San Martín (1978)

Licenciada en Ciencias Históricas por la Facultad de Humanidades y Ciencias de Educación de la Universidad de la República (UDELAR). Doctoranda en Historia en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Investigadora y docente en el Departamento de Historia del Uruguay de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Educación (UDELAR). Desde el año 2002 integra el equipo del Centro de Fotografía en donde coordina el Área de Investigación.

Mauricio Bruno Tamburi (1984)

Licenciado en Ciencias Históricas por la Facultad de Humanidades y Ciencias de Educación de la Universidad de la República. Investigador y docente del Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Educación (UDELAR). Desde 2008 forma parte del Área de Documentación y del Área de Investigación del Centro de Fotografía.

Clara Elisa von Sanden Oholeguy (1985)

Estudiante avanzada de la Licenciatura en Ciencias Históricas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Ha realizado varios cursos y talleres sobre identificación y conservación de procedimientos fotográficos. Desde 2010 forma parte del Área de Documentación y del Área de Investigación del Centro de Fotografía.

Isabel Wschebor Pellegrino (1978)

Licenciada en Ciencias Históricas por la Facultad de Humanidades y Ciencias de Educación de la Universidad de la República. Maestranda en Historia Latinoamericana en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Educación de la Universidad de la República. Investigadora en el Archivo General de la Universidad (UDELAR). En el período 2002-2010 integró el equipo del Centro de Fotografía donde coordinó el Área de Documentación.



S.d., s.f. Autor: S.d. Daguerrotipo. 11 x 16 cm. MHN/CI, nº 34.