Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República

Tesis para defender el título de maestría

La fotografía municipal de Montevideo y su rol en la construcción de un imaginario nacional. Similitudes y diferencias en relación al archivo fotográfico de la Prefectura de Río de Janeiro (1915-1930)

Alexandra Nóvoa

Tutora: Dra. Magdalena Broquetas
Cotutora: Dra. Ana Maria Mauad

Montevideo - 2019

El fotógrafo municipal Carlos Ángel Carmona en el Cerro de Montevideo. Año 1928.
(Foto: 0155FMHC.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Indice

Introducción

Capítulo 1. Fotografía y Estado en Uruguay. Producción y organización institucional (1905 - 1930).

Capítulo 2. La representación visual del "país modelo". Contenidos y usos del archivo fotográfico municipal de Montevideo.

Capítulo 3. El archivo fotográfico de la Prefectura de Río de Janeiro. Balance de similitudes y diferencias en relación al archivo municipal de Montevideo (1915-1930).

Conclusiones.

Bibliografía y fuentes.

Imágenes.

Resumen

Esta tesis estudia el proceso de construcción de un imaginario nacional en el contexto del primer batllismo en Uruguay a partir del análisis del archivo fotográfico del Municipio de Montevideo. Propone reconocer los usos y funciones de las fotografías en los primeros años de funcionamiento del servicio fotográfico municipal para comprender su rol en los mecanismos de autorepresentación del Estado y en la construcción de una cultura visual. En esa línea, analiza los canales en que las imágenes fueron puestas en circulación en la sociedad y en el mundo, un proceso de difusión en el que operaron tanto las autoridades como grupos sociales que las emplearon para diferentes fines. Al mismo tiempo tiene como objetivo poner en relación el archivo fotográfico montevideano con el de la Prefectura de Río de Janeiro, generado en el mismo período, con el fin de identificar puntos de encuentro y diferencias en el rol de la fotografía pública regional.

La investigación propone responder qué aspectos buscó introducir el primer batllismo en el imaginario nacional a través de una cultura visual en el que participaba la fotografía; qué usos hizo de la fotografía para fomentar ese imaginario y la industria turística; qué temas buscaban representar sus imágenes; sobre qué dimensiones del pasado informan, y qué diferencias y similitudes presenta el archivo montevideano en relación al de Río de Janeiro en aspectos como la proyección de la imagen del Estado y la generación de imaginarios nacionales.

PALABRAS-CLAVE

fotografía; archivos fotográficos; fotografía pública; historia de la fotografía; historia de la fotografía en Uruguay; historia de la fotografía en América Latina

Abstract

This thesis studies the construction process of a national imaginary in the context of the first *Batllismo* in Uruguay drawn from the analysis of Montevideo´s Town Hall photographic archive. It proposes the recognition of uses and functions of photographs in the first years of local photographic service to understand its role in the states´s self-representation mechanisms as well as the construction of a visual culture. In this line, the thesis analyses the channels through which these images were put into circulation in society and the world, a distribution process in which both authorities and social groups took part for different purposes. At the same time, it has as an objective to put in relation Montevideo´s photographic archive together with the one in Río de Janeiro´s Prefecture, generated during the same period, and with the aim of identifying common points as well as differences in the role played in regional public photography.

The investigation tries to answer what aspects did the first *Batllismo* try to introduce into the national imaginary through a visual culture in which photography took part; what were the uses of photography to nurture that imaginary as well as the tourism industry; what subjects did the images seek to represent and what dimension of the past they gave information about, and what differences and similarities do the archives from Montevideo and Rio de Janeiro present in aspects such as state image projection and the construction of national imaginary.

KEY WORDS

Photography; photographic archives; public photography; photography history; photography history in Uruguay; photography history in Latin America

Introducción

Montevideo, Barrio Sur, mediados de la década de 1920. Un hombre de unos cuarenta años, de oficio fotógrafo, trabajador del municipio, sube a un andamio cargando su pesada cámara para conseguir una toma inusual de las obras de construcción de la Rambla Sur. Al llegar a un punto suficientemente alto encuadra, toma de su bolso un *chasis* con una placa de vidrio, lo introduce en el interior de la cámara y aprieta el obturador. En esa imagen se congela un instante del aspecto de la zona antes de las transformaciones que experimentaría poco después para dejar paso a su remodelación. Para el fotógrafo y sus superiores mostraría la realidad de esa época, captada por un medio de reproducción fotomecánico que no permitía mentir.[1] (Imagen 1)

El trabajo de ese fotógrafo se enmarcaba en las disposiciones de las autoridades municipales de registrar la capital en proceso de modernización para, entre otros fines, ser apreciada en el futuro. En 1926 César Batlle Pacheco, integrante del Consejo de Administración Departamental, expresó esa intención al aprobar una moción por la que se disponía que "*la Oficina Municipal de Informaciones y Propaganda documente fotográficamente la zona de la Ciudad que ha de desaparecer en breve con motivo de la construcción de la rambla Sur, fotografías que tendrán un evidente interés histórico dentro de algún tiempo*".[2] Esa fotografía realizaría el mismo recorrido que tantas otras generadas por ese y

1 La fotografía aludida (código: 0528FMHB) pertenece al archivo de imágenes históricas custodiado en el Centro de Fotografía de Montevideo y forma parte de una serie dedicada a las obras de construcción de la Rambla Sur (1923-1935). A partir de la comparación de las fotografías de esa serie se ha podido determinar las condiciones y el punto de vista desde donde fue tomada la imagen. Ver: NÓVOA, Alexandra, "El registro de la modernidad. Fotografías de la Rambla Sur de Montevideo (1923-1935)", en *Revista Sueño de la Razón. Cidade maravilhosa*, Nº7, 2016, pp. 86-97, versión digital: http://www.suenodelarazon.org/07-cidade-maravilhosa.html [Acceso: 28 de agosto de 2019]. CDF, *La construcción de la Rambla Sur* (1923-1935), Gelatina y Plata, CdF Ediciones, Montevideo, 2017 (segunda edición), versión digital: https://issuu.com/cmdf/docs/2016_rambla

2 *Boletín Municipal*, Montevideo, abril de 1926, p.176.

otros fotógrafos del municipio: se sumaría a un archivo fotográfico que registraba numerosos aspectos urbanos y sociales de la ciudad de Montevideo en las primeras décadas del siglo XX. Un archivo del que hicieron uso diferentes agentes difusores de los logros de la gestión gubernamental, como diplomáticos uruguayos que se encontraban realizando misiones oficiales en el extranjero donde empleaban esas imágenes para *"poner de relieve los progresos de la ciudad";* o funcionarios de educación primaria para promover *"el amor patrio"* entre los escolares.[3]

Esta tesis estudia el proceso de construcción de un imaginario nacional en el contexto del primer batllismo en Uruguay a partir del análisis del archivo fotográfico del Municipio de la Montevideo. Propone reconocer los usos y funciones de las fotografías en los primeros años de funcionamiento del servicio fotográfico municipal para comprender su rol en los mecanismos de autorepresentación del Estado y en la construcción de una cultura visual. En esa línea, analiza los canales en que las imágenes fueron puestas en circulación en la sociedad y en el mundo, un proceso de difusión en el que operaron tanto las autoridades como la población que las empleó para diferentes fines. Al mismo tiempo tiene como objetivo poner en relación el archivo fotográfico montevideano con el de la Prefectura de Río de Janeiro, generado en el mismo período, con el fin de identificar puntos de encuentro y diferencias en el rol de la fotografía pública regional. El concepto de "fotografía pública" aquí empleado se basa en los estudios de la investigadora brasileña Ana Mauad y se define como la relación que históricamente se construyó entre fotografía y política. Se trata de la fotografía generada por el Estado y desde los medios de comunicación, refiere al espacio público como tema y tiene en ese espacio su lugar de preferencia política. Esta definición implica la idea de que la fotografía producida por el Estado desempeña un papel en la elaboración de la opinión pública, como "soporte de memoria pública que registra, retiene y proyecta en el tiempo histórico, una versión de los acontecimientos". Es la imagen de las instituciones estatales y de la

3 *Boletín Municipal,* Montevideo, 17 de setiembre de 1920, p.377, 16 de junio y 7 de julio de 1930.

acción estatal, del "control social" y de la "vigilancia". Desde esa mirada cabe incluir a la fotografía municipal examinada en esta tesis como "fotografía pública" al servicio de un relato y como sustento visual en la construcción de una imaginario nacional.[4]

Por otra parte, cabe detenerse en los atributos y contenidos de las "identidades nacionales" propuestos por las historiadoras Ana Frega y Ariadna Islas, para quienes estos "encuentran explicación en los procesos históricos, suponen la interacción entre distintos grupos sociales e implican el estudio de las formas de apropiación, intercambio e 'hibridación' de bienes y usos culturales". En las primeras décadas del siglo XX, el proceso de construcción de "una" identidad supuso la formulación e imposición de una imagen de los uruguayos como parte de una sociedad "igualitaria y homogénea, con origen y hábitos 'europeos'".[5]

El período estudiado se inicia en 1915 con la instalación del gabinete fotográfico del Municipio de Montevideo y finaliza en 1930, año del Centenario de la jura de la primera Constitución en Uruguay, cuyas celebraciones y debates se constituyeron, como expresó Gerardo Caetano, "en el símbolo identificatorio por excelencia del primer momento de apogeo de esa síntesis de identidad uruguaya". Asimismo el historiador Carlos Demasi sitúa las celebraciones de este año como "el final de un proceso de reconstrucción imaginada de la sociedad uruguaya".[6]

Si bien los comienzos de la década del treinta representaron un giro político con el ascenso del terrismo, sumado a la instalación de la crisis

4 MAUAD, Ana Maria, *Usos e funcoes da fotografía pública no conhecimento histórico escolar*, Hist. Educ. [Online], Porto Alegre, v.19, nº 47, set-dic. 2015, pp. 81-108. https://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/47244/pdf_93 [Acceso: 07 de enero de 2019]; MAUAD, Ana Maria, *Fotografia pública e cultura do visual em perspectiva histórica*, IN: Revista Brasileira de História da Mídia vol.2, n.2, jul/2013 – dez/2013, pp.11-20;

5 FREGA, Ana, ISLAS, Ariadna, "Identidades uruguayas: del mito de la sociedad homogénea al reconocimiento de la pluralidad", en FREGA, Ana, et alter, *Historia del Uruguay del siglo XX (1890-2005)*, Montevideo, Banda Oriental, 2010, p. 359.

6 CAETANO, Gerardo, *Lo privado desde lo público. Ciudadanía, nación y vida privada en el Centenario* [en línea]. Sociohistórica, 2000, p. 17. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2819/pr.2819.pdf [Acceso: 28 de agosto de 2019]; DEMASI, Carlos, *La lucha por el pasado. Historia y Nación en Uruguay, 1920-1930*, Montevideo, Trilce, 2000, p.19.

económica internacional -cuyos efectos no se hicieron sentir en el país al menos hasta 1931- no significó necesariamente un cambio abrupto en políticas impulsadas en el período anterior en aspectos como la expansión urbanística que había concitado la atención de los fotógrafos municipales, encargados de su seguimiento. Como señaló Nelly da Cunha, la década del treinta oficia como "bisagra", por lo que podría considerarse como "un punto de partida donde se ponen en evidencia aspiraciones, propuestas y proyectos originados en la década precedente". Entre esos proyectos el impulso de la actividad turística, concebida como un instrumento de diversificación económica.[7] Desde esa perspectiva, con el terrismo continuaron ejecutándose obras públicas (un ejemplo fue la inauguración de la Rambla Sur en 1935) y se dio inicio a la construcción de emprendimientos edilicios privados como resultado de la expansión de la industria turística. No obstante a los efectos prácticos de esta investigación resulta un corte temporal propicio, considerado como el fin de la política batllista que orientó los primeros momentos del laboratorio fotográfico del municipio y el inicio de una nueva etapa política para el país.

Por otro lado, fue seleccionado el archivo fotográfico municipal de Río de Janeiro como contrapunto para establecer similitudes y diferencias con el montevideano, dado que ambos servicios se iniciaron en el mismo período en el espacio de gobiernos comunales a partir de la iniciativa estatal, sobre la base de la difusión de ciudades costeras y turísticas. En ese aspecto, ambos archivos de base similar permiten observar la acción gubernamental sobre el espacio urbano para analizar sus diferentes estrategias discursivas en su representación de la imagen del Estado.

El estudio propone la hipótesis de que bajo el primer batllismo la fotografía ocupó un rol clave en la construcción de la visualidad del Uruguay modelo. El Estado la empleó para abonar un imaginario asociado a la idea de "progreso", "modernidad", convivencia e integración social armoniosa sobre la

7 DA CUNHA, Nelly, et alter, *Visite Uruguay. Del balneario al país turístico. 1930-1935*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2012, p. 7.

ciudad de Montevideo, idónea para la recepción de turistas, inversores y migrantes. La usó además, procurando realizar un seguimiento atento y cercano de esos canales de divulgación y apostando a su potencial de difusión. Este uso no fue un caso aislado, sino que se inscribió en un proceso, como señaló Gerardo Caetano, de construcción y consolidación de la forma Estado-nación promovido por el gobierno uruguayo en las primeras décadas del siglo XX, cuando la sociedad "pudo completar su primer modelo de configuración nacional", culminando con una tarea iniciada décadas atrás.[8] Asimismo la tesis postula la idea de que la tarea de difundir las imágenes del país no recayó únicamente en la iniciativa del gobierno departamental, sino que una vez generadas y puestas a circular diferentes sectores sociales se apropiaron de las mismas. Finalmente la tesis propone que, tanto el archivo montevideano como el de Río de Janeiro representan dos ejemplos sobre cómo la fotografía pública despliega diferentes mecanismos discursivos, que en definitiva proyectan una determinada imagen del Estado de acuerdo a la tradición fotográfica existente en cada una de las ciudades y a las características políticas de cada proyecto municipal.

Si en los últimos años los estudios sobre el análisis de la fotografía como fuente documental para la historia postulan su importancia para conocer la visión del productor, incluso más que lo representado visualmente, esta investigación sigue esa premisa y pone el foco en la manera en que el Estado pretendía verse representado.[9] En ese sentido el objetivo de la tesis es aportar al campo de estudios sobre la construcción de la imagen del Estado, de imaginarios sociales e identidades nacionales y regionales a partir del análisis de acervos fotográficos públicos. Busca avanzar en el estudio de la historia de la fotografía en Montevideo y sumar elementos para el análisis comparado de la fotografía gubernamental regional. Al mismo tiempo pretende aportar elementos sobre el desarrollo y la

8 CAETANO, Gerardo, *Lo privado desde lo público,* op.cit, p. 15.

9 Véase BURKE, Peter, *Visto y no visto*, Cultura Libre, España, 2001; KOSSOY, Boris, *Fotografía e Historia*, La Marca: Buenos Aires, 2001; RIEGO, Bernardo, "La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica", Ayer 24, 1996; "*¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital"* (Revista Zonzero Magazine, *www.zonezero.com*,2002); DEL VALLE, Félix, "Perspectivas para el tratamiento documental de Fotografía", en: AMADOR, Pilar, ROBLEDANO, Jesús, RUIZ, Rosario (eds.). Primeras Jornadas de Imagen, Cultura y Tecnología, Madrid, Editorial Archiviana, 2002, 165-177.

construcción del Estado en el primer batllismo. A partir de la relación de la fotografía municipal de Montevideo y Río de Janeiro se pretende establecer correlaciones y diferencias en las representaciones fotográficas de cada archivo, lo que ayudará a identificar particularidades y tendencias en la construcción y proyección pública de la imagen de la ciudad y del gobierno departamental. En términos generales, la tesis concibe a la fotografía en dos sentidos: como objeto de estudio, en tanto analiza sus condiciones de producción, circulación, consumo y apropiación, y como soporte de informaciones y representaciones del pasado.[10]

Las razones que motivaron esta investigación están directamente relacionadas con mi actual desempeño profesional como investigadora del Centro de Fotografía, una institución dependiente de la División Información y Comunicación de la Intendencia de Montevideo, encargada de conservar y de difundir el archivo de imágenes generado por el municipio a partir de la creación de un laboratorio fotográfico en la Oficina de Propaganda e Informaciones en 1915. Su archivo, conformado aproximadamente por treinta mil imágenes sobre el pasado de Uruguay, permite apreciar cómo era el aspecto de edificios hoy inexistentes de la Ciudad Vieja; desfiles de carnaval cuando se realizaban en la rambla del Parque Rodó; niños y adultos disfrazados para esa ocasión posando estáticos ante la cámara; actividades deportivas en espacios públicos; la Plaza Independencia decorada para los festejos del "Centenario Nacional" del 25 de agosto o el "Centenario de la Constitución" del 18 de julio; carruajes y tranvías circulando conjuntamente por la Avenida 18 de Julio antes del cambio de mano del tránsito en 1945; los barrios costeros cuando eran balnearios; la inauguración del barrio obrero Casabó; la construcción del puerto de Montevideo y de las ramblas costaneras; el Teatro Solís antes de sus primeras reformas; la construcción del Palacio Legislativo y su inauguración todavía inconcluso; las

10 MAUAD, Ana Maria, *Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas*, en *Revista Maracanan*, vol. 12, n.14, p. 33-48, jan/jun 2016, ISSN-e: 2359-0092, DOI: 10.12957/revmar.2016.20858. https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20858/15284 [Acceso: 28 de agosto de 2019].

obras del Palacio Salvo o del Hotel Casino Carrasco; la recepción oficial y civil de diplomáticos, entre algunos de los numerosos temas registrados en esas imágenes.

La totalidad de las series históricas que integran el archivo están comprendidas entre la segunda mitad del siglo XIX y finales de la década de 1980. Este conjunto de fotografías integrado por ocho series (denominadas A, B, C, D, E, F, G y General), fue objeto de un proyecto de preservación y acceso público emprendido por el equipo de la sección fotográfica de la Oficina de Prensa y Comunicación de la Intendencia de Montevideo en 1997. Esa acción significó la creación del Archivo Fotográfico de Montevideo (Afmvd), que funcionó desde 1997 hasta la creación del Centro Municipal de Fotografía en 2002 (Centro de Fotografía a partir de 2013) y se ocupó de la instalación del archivo en condiciones adecuadas de almacenamiento, de la adquisición de equipamiento para la digitalización y del establecimiento de los primeros parámetros de tratamiento documental según normativas internacionales. El CdF continuó esta línea de trabajo desde su creación hasta la actualidad. Actualmente las series históricas se encuentran en un proceso de gestión de archivos que implica su limpieza y conservación preventiva, digitalización y documentación. A medida que esa cadena de trabajo avanza las fotografías son puestas en acceso público mediante un catálogo en línea, cuya búsqueda puede ser emprendida por fechas y/o palabras clave. Hasta el momento se han subido al visualizador aproximadamente cuatro mil fotografías.[11]

Con el inicio del Área Historia (actual Área Investigación) desde los comienzos del CdF, sus integrantes, contando con las anotaciones originales realizadas por los fotógrafos en los sobres que contenían las placas, lograron identificar, ubicar y reunir diferentes informaciones relativas a los inicios del laboratorio fotográfico municipal que dan pautas sobre su proceso de creación y primeros años. Al mismo tiempo, aprovechando la posibilidad de acceder a álbumes con copias fotográficas de gran parte del archivo (confeccionados probablemente a partir de 1940 para la consulta al público), realizaron una

11 Para consultar el catálogo, véase: http://cdf.montevideo.gub.uy/catalogo

primera visualización del material para reconocer sus principales líneas temáticas y contenidos por unidad documental.[12] A partir de ese primer acercamiento, la mayoría de los estudios sobre las fotografías pertenecientes al grupo de series históricas se han desarrollado principalmente en el marco de las actividades CdF. Además sus investigadores han avanzado de manera constante en la documentación (contextualización) de las fotografías y han recopilado y producido fuentes de diversa índole que informan sobre el proceso de conformación y la historia del archivo histórico fotográfico.[13]

Si bien estos avances han servido como antecedente para conocer los contenidos del grupo de imágenes, elaborar textos institucionales, exposiciones o publicaciones temáticas, al momento de esta tesis no se había realizado un estudio en profundidad sobre los orígenes y conformación del archivo, así como los usos y funciones de las imágenes. Por tanto se hacía necesario un abordaje que hilara más fino y que, a través del estudio de prácticas fotográficas impulsadas por el Estado aporte a la identificación de aspectos sobre la creación de una identidad visual y los mecanismos de representación estatal, análisis que propone este estudio.[14]

12 Esta tarea fue emprendida por las investigadoras Magdalena Broquetas e Isabel Wschebor en el período 2002 - 2003.

13 Al momento la colección "Gelatina y Plata" de Ediciones CdF ha publicado tres tomos sobre diferentes temas representados en el grupo de series históricas: Ciudad Vieja, el Mundial de fútbol de 1930 y la construcción de la Rambla Sur (1923-1935). Las publicaciones se encuentran disponibles en el sitio web del CdF: http://cdf.montevideo.gub.uy/

14 En relación a los antecedentes personales sobre el tema de la tesis, a lo largo de mi desempeño en el CdF desde 2005 a la fecha participé en la elaboración de numerosas exposiciones sobre las fotografías del archivo histórico con el diseño de textos de sala, documentación y edición fotográfica. Asimismo formo parte de la cadena de gestión de fondos fotográficos del CdF, realizando la documentación diaria de sus fotografías históricas. Estas instancias han servido para avanzar en el conocimiento de los contenidos del acervo municipal de imágenes históricas y en su valoración en tanto fuentes para las transformaciones urbanas y arquitectónicas de Montevideo, los cambios sociales y los empleos políticos de las imágenes por parte del Estado. En cuanto a estudios de mi autoría sobre los contenidos de las fotografías municipales y algunas de las líneas temáticas que plantean, cabe nombrar el artículo "El registro de la modernidad. Fotografías de la Rambla Sur de Montevideo (1923-1935)" (publicado en la revista latinoamericana *Sueño de la Razón*, tomo "Cidades Maravilhosas", 07/2016, pp. 462-473) y el texto "La construcción de la Rambla Sur: obra vial, turística e higienista" (incluido en la publicación "La construcción de la Rambla Sur. 1923-1935", Ediciones Gelatina y Plata del CdF, pp. 5-7, 2015). Ambos estudios parten de uno de los temas representados profusamente en el grupo de Series Históricas del CdF - el proceso de construcción de un sector de la rambla de Montevideo-, vinculando informaciones contenidas en documentación municipal y prensa, empleando las fotografías como documentos históricos.

La investigación se inscribe en la propuesta historiográfica que postula el empleo de las fotografías como plataforma para analizar aspectos históricos y culturales como la organización, funcionamiento y transformación de las sociedades. Esta corriente es fruto de una renovación historiográfica que tuvo lugar en Europa a finales de los setenta y comienzos de los ochenta, que impulsó un importante cambio acerca de cómo construir la historia del medio fotográfico, concebido como un producto cultural que revelaba, al decir de André Rouillé "no solamente la expresión de un individuo, sino [...] el producto de determinaciones históricas múltiples".[15]

El abordaje teórico y metodológico de la fotografía, concebida como un documento de valor para el conocimiento histórico, resulta un ejercicio que plantea diversos problemas epistemológicos. Esto puede explicarse en parte debido a los diversos usos de las imágenes fotográficas a través del tiempo, su valor polisémico y relacionamiento directo y ambiguo con la realidad. En las últimas décadas los historiadores han ampliado sus intereses, trascendiendo la dimensión de los acontecimientos políticos, económicos o las estructuras sociales para adentrarse en los terrenos de la historia de las mentalidades, la vida cotidiana, la cultura material, la historia del cuerpo, entre otros aspectos. Gran parte del avance en estas investigaciones no habrían sido posibles si se hubieran limitado a las fuentes tradicionales. Por ese motivo cada vez más se utilizan distintos tipos de documentos, entre los cuales, junto a los textos literarios y los testimonios orales, también las imágenes ocupan un lugar.[16]

En ese marco la propuesta metodológica más novedosa fue impulsada por la historiografía francesa y se llamó "nueva historia de la Fotografía", que formuló un modelo de historia de los usos sociales de la fotografía fundada a partir de los aportes de diversos especialistas. Algunos de sus resultados más destacados fueron las publicaciones "Histoire de la Photographie" (París, 1988) dirigida por Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, la "Nouvelle Histoire de la Photographie"

15 RIEGO, Bernardo, "La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica", Ayer 24, 1996, en https://bernardoriego.files.wordpress.com/2018/01/la-historiografc3ada-espac3b1ola.pdf, p. 106. [Acceso: 07 de enero de 2019]
16 BURKE, Peter, *Visto y no visto*, Cultura Libre, España, 2001, p. 11.

(París, 1994) coordinada por Michel Frizot y la "Historia general de la Fotografía" (Madrid, 2007) dirigida por Marie Loup Sougez. Estos trabajos presentaron posiciones similares en su concepción del medio fotográfico y su abordaje metodológico, que en líneas generales pueden resumirse en los siguientes puntos: 1) pensar en la fotografía como un fenómeno histórico; 2) insertar el fenómeno fotográfico en la Historia, en el sentido de hacer Historia *con* la fotografía; 3) contemplar el fenómeno fotográfico en su generalidad, lo que implica detenerse analíticamente en sus usos sociales, ampliando el criterio acerca del tipo de fotografía a estudiar.

En América Latina a comienzos de la década de 1980 la producción académica se fue desplazando de una historia *de* la fotografía a una historia hecha *con* fotografías, como fuentes primarias y soporte de relaciones sociales para identificar las diferentes prácticas fotográficas y las formas como se asocian a su contexto histórico. En esa línea resultan un aporte fundamental los estudios pioneros del historiador estadounidense John Mraz sobre cómo hacer investigación desde las fotografías y el cine de los siglos XIX y XX en México y América Latina. Sus investigaciones se han centrado en las culturas visuales asociadas a sus contextos y como productos de su tiempo. Para comprender ese complejo vínculo, Mraz ha elaborado diferentes textos que proponen metodologías de investigación para abordar estas fuentes documentales desde las particularidades del medio fotográfico. Entre otros aspectos contemplan su dimensión tecnológica, el *quién*, *cómo* y *cuándo* se ven o se reproducen.[17] En relación a los estudios sobre la construcción de la identidad nacional por medio de la cultura visual, también Mraz ha producido investigaciones clave que han abordado específicamente esos procesos en diferentes épocas en México y América Latina. En el libro "México en sus imágenes", el autor examinó cómo la fotografía fue empleada y puesta en circulación por el Estado para generar una cultura visual afín al régimen del Partido Revolucionario Institucional.

17 Entre algunos de los trabajos de Mraz en esa dirección, véanse: "*¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital"*(Revista Zonzero Magazine, www.zonezero.com, 2002); "Ver fotografías históricamente. Una mirada mexicana", en *Fotografía e Historia en América Latina* (coordinado por Mraz y Ana Maria Mauad), Ediciones CdF, 2017; *Historiar fotografías* (Edén subvertido, México, 2018).

Es de destacar que Mraz define a la "cultura visual moderna" como la producida por imágenes y sonidos técnicos que circulan de forma masiva y cuyos contenidos son considerados verosímiles.[18]

En Uruguay, si bien los avances en materia de historia de la fotografía en el país siguen siendo reducidos, el CdF y el Departamento de Historia del Uruguay de la Facultad de Humanidades han trazado, conjuntamente, nuevas rutas que incorporan los documentos fotográficos como herramienta de estudio de fenómenos sociales. En ese sentido generaron publicaciones que entre otros temas contemplan el proceso en el cual el Estado va incorporando la tecnología y personal técnico al servicio de diferentes fines y que han sido punto de partida para esta investigación. Como resultado de esa asociación, un aporte historiográfico pionero que estudia el vínculo entre fotografía y Estado en Uruguay es elaborado por el Equipo Núcleo Interdisciplinario de Investigación y Preservación del Patrimonio Fotográfico Uruguayo, que en 2011 publicó el libro "Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930", coordinado por Magdalena Broquetas. La publicación, además de tratarse de la primera en abordar la historia de la fotografía en Uruguay desde el enfoque de la diversidad de empleos del medio fotográfico y a partir de los estudios de diferentes investigadores, constituye un importante antecedente en tanto analiza la fotografía en la órbita del Estado desde fines del siglo XIX hasta comienzos del XX.

En esa publicación, el capítulo "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" de Clara Von Sanden se vincula directamente al tema de esta tesis, reparando en la fotografía oficial y específicamente en la actividad de la Oficina de Propaganda e Informaciones del Municipio, desde donde fue generado su archivo fotográfico. Atendiendo a los fines de la publicación que buscó realizar una primera identificación de los principales ámbitos donde la fotografía fue empleada por la sociedad y analizar ese vínculo, en este capítulo Von Sanden

18 Como parte del proceso de "construcción de identidad", señala Mraz, cumplieron un rol fundamental la *carte de visite*, la tarjeta postal, la publicación de fotografías en periódicos y revistas a partir de la invención de la máquina de rotograbado y finalmente el cine. MRAZ, John, *México en sus imágenes*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2014, p. 23.

estudia los principales espacios de producción de fotografías generadas por el Estado y analiza de qué manera esas imágenes buscaban representar al país y a la sociedad uruguaya. En ese contexto aborda de manera acotada la fotografía producida en el espacio del municipio y, a diferencia de esta tesis, no se detiene en sus canales de circulación. También de esa publicación representa un antecedente el capítulo de Magdalena Broquetas "Fotografía e información. Las imágenes como modelo, ilustración y documento. 1840-1919", que estudia los medios de comunicación, las técnicas de reproducción y la circulación masiva de imágenes. Si bien este trabajo aporta elementos para el estudio de la fotografía en medios impresos en Uruguay -una de las formas de circulación de la fotografía municipal- no abarca la gran parte del período que aborda esta tesis ni se detiene en las fotografías municipales.

En 2018 el CdF y el Departamento de Historia del Uruguay de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación produjeron un segundo tomo de "Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales" comprendido entre 1930 y 1990, coordinado por Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno. En los capítulos "Uruguay para propios y extraños. Fotografía, propaganda e identidad nacional (1929-1972)" y "Fotografía y propaganda durante la dictadura cívico-militar (1973-1983)", Mauricio Bruno analiza las estrategias del Estado en la construcción de relatos sobre el país y su empleo para la promoción turística. Estas producciones parten del mismo paradigma historiográfico de esta tesis y pone el foco en problemas similares, como las estrategias del Estado en la generación de una narrativa sobre el país, los canales de circulación de las imágenes y de qué manera interactuaban con la sociedad. El estudio de ambos capítulos aporta elementos de análisis a instrumentar en este trabajo, si bien la gran diferencia es que esta tesis comprende el período anterior a ambos, puntualiza en un ámbito estatal concreto y va más allá del ámbito nacional al relacionarlo con otro archivo regional.

Existen diversos estudios sobre la construcción de imaginarios nacionales en Uruguay en las dos décadas del "Centenario" (1910-1930), enmarcados en el

proceso de modernización del Estado y de la consolidación de los modelos de nación y ciudadanía. Si bien no contemplan el rol de las imágenes fotográficas en ese proceso,[19] examinan los diferentes mecanismos del Estado para crear una imaginería sobre el país durante el primer batllismo.[20] En relación a los usos propagandísticos y turísticos de la fotografía municipal, cabe destacar la publicación "Montevideo ciudad balnearia (1900-1950). El Municipio y el fomento del turismo" de Nelly da Cunha, un antecedente relevante para conocer el trasfondo de decisiones políticas que motivaron la generación de un laboratorio fotográfico en el municipio de Montevideo y los posibles sentidos que se pretendía tuvieran las imágenes allí producidas.

En cuanto a la bibliografía consultada para el estudio del archivo fotográfico producido por Augusto Malta por encargo de la Prefectura de Río de Janeiro, se consultaron textos de apoyo sobre el contexto de producción de las fotografías y artículos de prensa contemporáneos al autor puestos a disposición en los portales *Augusto Malta* y *Brasiliana Fotográfica*.[21] Es de destacar la consulta a los textos "O mar, ícone e indício na fotografía pública do Río de Janeiro (1906-1922)" de Maria Pace Chiavari, incluido en la recopilación de textos titulado "Fotográficamente Rio. A cidade e seus temas" coordinado por Ana Maria Mauad y "Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de Sao Paulo (1887-1954)" de Solange Ferraz de Lima y Vania Carneiro de Carvalho (1997). Ambos trabajos profundizan en la construcción de una referencia visual de

19 Una excepción es el estudio de Magdalena Broquetas sobre el rol de las imágenes en la construcción de un imaginario nacional a través de "Mundo Uruguayo". Ver BROQUETAS, Magdalena, *Fotografía e identidad. La Revista 'Mundo Uruguayo' en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario,* en Arteologie No7, Diciembre 2015-enero 2016.

20 Véase: CAETANO, Gerardo, "Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis perdurable del Centenario", en CAETANO, Gerardo, ACHUGAR, Hugo (comps.), *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación*, Montevideo, Trilce, 1992; CAETANO, Gerardo (dir.), *Los uruguayos del Centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación, 1910-1930*, Montevideo, Taurus, 2000; DEMASI, Carlos, *La lucha por el pasado. Historia y Nación en Uruguay, 1920-1930*, Montevideo, Trilce, 2000; FREGA, Ana, ISLAS, Ariadna, "Identidades uruguayas: del mito de la sociedad homogénea al reconocimiento de la pluralidad", en FREGA, Ana, et alter, *Historia del Uruguay del siglo XX (1890-2005)*, Montevideo, Banda Oriental, 2010.

21 Especialmente los estudios de Andrea C. T.Wanderley en http://brasilianafotografica.bn.br/ y Regina Da Luz Moreira en http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/

Río de Janeiro y de San Pablo, siendo ejemplos del avance en los enfoques sobre fotografía y sociedad desarrollados en la producción académica brasileña.

La bibliografía presentada aborda diferentes aspectos relacionados con el tema de esta tesis, como la construcción de imaginarios nacionales durante el primer batllismo, la conformación de archivos públicos en Uruguay en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX y el uso de la fotografía por el Estado para fines propagandísticos desde los años treinta a noventa. Sin embargo deja planteados vacíos informativos y preguntas. Esta tesis busca avanzar en las siguientes: qué aspectos pretendió introducir el primer batllismo en el imaginario nacional a través de una cultura visual centrada en fotografías; qué usos hizo de la fotografía para fomentar ese imaginario y la industria turística; qué temas buscaban representar sus fotografías y sobre qué dimensiones del pasado informan; qué diferencias y similitudes presenta el archivo montevideano en relación al de Río de Janeiro en aspectos como la proyección de la imagen del Estado y la generación de imaginarios nacionales.

Para realizar esta investigación se han visualizado más de tres mil fotografías disponibles en el sitio web del CdF y en los álbumes históricos del servicio fotográfico, que reúnen una tercera parte de las imágenes del archivo en copias fotográficas. También fueron relevadas aproximadamente quinientas fotografías de Río de Janeiro a través de diferentes portales digitales. Al mismo tiempo se identificaron y relevaron diversas fuentes producidas en el ámbito del Municipio de Montevideo que ofrecen información directa o indirecta sobre su producción de imágenes. Los documentos se encuentran en el Archivo Histórico del Cabildo de Montevideo y la Biblioteca Jurídica del Palacio Municipal y son el boletín municipal, actas de la Junta Económico Administrativa, diarios de sesiones de la Asamblea Representativa, digestos municipales y legajos funcionariales de fotógrafos.

Las lecturas de estos materiales, puestos en relación a la bibliografía general y específica, han permitido acercarse al entramado de situaciones y voluntades políticas que motivaron y sustentaron la existencia y actividad de un

laboratorio fotográfico en el Municipio, así como los diferentes canales de salida, control y consumo de las fotografías. El boletín municipal realiza un seguimiento detallado de las diferentes solicitudes de grupos sociales y de otros ámbitos estatales respecto al uso de las fotografías de la comuna y las decisiones asumidas por los jerarcas municipales frente a esas demandas. Estas informaciones han resultado de suma importancia para comprender las expectativas de los gobernantes respecto a la creación del archivo fotográfico, sus intenciones en cuanto al alcance de su circulación, así como el uso de estas imágenes por diferentes actores sociales (diplomáticos, escuelas, estudiantes, medios de prensa, entre otros), como intermediarios para una llegada más amplia de estas imágenes a la población local y extranjera. Por fuera de los documentos municipales, se ha consultado algunos ejemplares de la revista ilustrada *Mundo Uruguayo* -publicada desde 1919, destinada a un público masivo compuesto fundamentalmente por clases medias- que incluyen fotografías del archivo municipal y que han posibilitado conocer cómo este medio de prensa, vinculado a jerarcas municipales, empleaba las fotografías para apoyar un discurso sobre la identidad de la nación asociada a la imagen de progreso y modernidad.[22]

Sobre la metodología empleada en esta investigación, el análisis de las fotografías se realizó en relación a los documentos escritos, poniendo el foco en la visión del Municipio de Montevideo como productor de las imágenes. Se procuró subsanar la inexistencia de testimonios directos de los fotógrafos municipales que expliquen los criterios con que realizaban sus tomas con la consulta a las fuentes escritas que refieren indirectamente a esas decisiones. En ese marco se partió del relevamiento de los documentos fotográficos concebidos como reflejos de un discurso político, para luego contrastarlos con las fuentes escritas como otro canal de acercamiento al pensamiento y gestión del Municipio. De ese modo se buscó

22 Un estudio sobre el rol de las imágenes en la construcción de un imaginario nacional a través de "Mundo Uruguayo" fue realizado por Magdalena Broquetas, en: BROQUETAS, Magdalena *Fotografía e identidad. La Revista 'Mundo Uruguayo' en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario,* en Arteologie No7, Diciembre 2015-enero 2016.

obtener informaciones relacionadas con las intenciones de los jerarcas municipales que dieran pautas sobre la construcción de un imaginario nacional a partir de la producción, uso y circulación de las imágenes. En cuanto al examen del archivo carioca, no se planteó establecer un estudio comparado que rebasaría los límites de la tesis, sino que a través de lectura bibliográfica, la consulta a las imágenes disponibles en línea y otras publicaciones, se buscó reconocer coincidencias y diferencias generales entre los contenidos de cada acervo de imágenes y cómo fue representada una referencia visual de la urbanización y sociedad en cada caso, identificando líneas en común y diferencias que puedan responder a los alcances y expectativas políticas que los generaron. Ese ejercicio, a su vez, sirvió como herramienta de análisis para apoyar o revisar la confirmación de suposiciones sobre el archivo municipal montevideano a partir de su puesta en relación con otro caso cercano en la región.

La tesis está organizada en tres capítulos. El primero examina el proceso de construcción de institucionalidad (creación, conformación, cometidos y actividades) del archivo fotográfico municipal de Montevideo. Incluye los antecedentes de la fotografía pública en el país desde el siglo XIX y la generación de otros archivos fotográficos estatales creados en las primeras décadas del siglo XX. En ese último aspecto importa señalar que, si bien en la actualidad la valoración patrimonial de las colecciones fotográficas y los avances locales en las ciencias de la conservación de imágenes han posibilitado el conocimiento de colecciones fotográficas públicas que en ocasiones se encontraban en situación de riesgo y en camino hacia su desaparición, aún resta trabajo por hacer en relación al tratamiento documental de estas colecciones que permita conocer su procedencia y contenidos.[23]

23 Para un estudio de la constitución de los archivos públicos en Uruguay véase: ZUBILLAGA, Carlos, *Historia e historiografía en el Uruguay del siglo XX: Entre la profesión y la militancia*, Montevideo, FHCE-UdelaR, 2002. Un panorama de los archivos fotográficos en Uruguay a lo largo del siglo XX puede verse en este link a la muestra del CdF "Fotografías históricas, memoria contemporánea. Preservando el patrimonio fotográfico uruguayo" (2015): http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/fotografias-historicas-memoria-contemporanea-preservando-el-patrimonio-fotografico

El segundo capítulo analiza los contenidos generales del archivo fotográfico montevideano y los modos de divulgación y circulación de las fotografías durante la primera década y media de funcionamiento del laboratorio fotográfico municipal. Con el estudio de esos aspectos se buscó aportar información acerca de los mecanismos de representación visual del Estado, las estrategias de difusión de las fotografías públicas y su apropiación social por parte de diferentes agentes sociales.

El tercer capítulo plantea una mirada comparativa entre la fotografía municipal en Río de Janeiro y Montevideo. Se inicia con un panorama de la construcción de un imaginario visual sobre la ciudad de Río de Janeiro y una reseña biográfica de Augusto Malta, el autor de las imágenes producidas por la Prefectura de Río de Janeiro. Luego revisa los puntos de encuentro y las diferencias entre ambos archivos, deteniéndose en sus modos de representar las ciudades; las omisiones; los canales de circulación; aspectos formales y en los recursos que ambas producciones visuales desplegaron en su proyección de la imagen del Estado.

Capítulo 1. Fotografía y Estado en Uruguay. Producción y organización institucional (1840-1930)

1.1. La fotografía pública desde la segunda mitad del siglo XIX

A finales del siglo XIX, cuando la fotografía comenzó a ser utilizada por el Estado como medio de promoción y proyección al futuro, ya había atravesado una primera etapa de consumo y circulación entre la sociedad. Bajo la ilusión de representar de manera objetiva la realidad, desde sus inicios consistió en un medio para acceder visualmente a destinos lejanos, a otras culturas y para reconocerse al interior de cada país.

Desde que el daguerrotipo -el primer proceso fotográfico comercializado- fue presentado en París por Louis Jacques Daguerre a la Academia de Artes y Ciencias en 1839, fue puesto en circulación y empleado para diversos usos sociales, desde comerciales, artísticos, documentales, publicitarios, políticos, informativos a científicos, entre otros.[24] Para 1840 buena parte de los países de América Latina ya conocían el daguerrotipo, lo que evidencia la rápida circulación comercial del medio junto un interés social por consumir sus propias imágenes y fotografiar nuevos y lejanos territorios.[25]

24 Sobre el proceso que culminó en la invención de la fotografía ver: BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004; BAJAC, Quentin, *La invención de la fotografía. La imagen revelada*, Blume, París, 2011.

25 Luego de un pasaje por Bahía en enero de 1840 llegó a Río de Janeiro -por ese entonces capital del Imperio de Brasil-, el buque escuela *L'Oriental*, que había partido de Francia en setiembre de 1839 con un aparato de daguerrotipo con el fin de dar la vuelta al mundo tomando fotografías. Allí el abate Louis Compte, profesor que participaba de la expedición, registró a la familia real portuguesa, el Palacio Real y otros edificios destacados de la ciudad. La expedición de la corbeta continuó su rumbo y en febrero de ese año Compte realizó las primeras tomas con daguerrotipo en Montevideo. A partir de sus exhibiciones fotográficas, el escritor y periodista argentino Florencio Varela realizó un daguerrotipo de la Iglesia Matriz. En noviembre el periódico *El Talismán* publicó una litografía realizada por el conocido litógrafo José Gielis a partir del daguerrotipo de Varela, que representa una de las primeras fotografías de Uruguay. Ese fue uno de los primeros usos del daguerrotipo en Montevideo: como modelo para la realización de obras artísticas, grabados y litografías sobre la ciudad. BELLIDO GANT, Mª Luisa, "Fotografía Latinoamericana. Identidad a través de la lente", en *Artigrama*, núm. 17, 2002, p. 113; BILLITER, Erika, *Fotografía Latinoamericana desde 1860 hasta nuestros días*, Madrid, Ediciones El Viso, 1981, p. 12. Véase

La generación de una fotografía pública puede situarse desde la instalación de los primeros estudios fotográficos, tarea que en Uruguay estuvo a cargo principalmente de fotógrafos europeos. A partir de 1851 su establecimiento se vio favorecido con la finalización de la Guerra Grande, el inicio de una etapa de crecimiento económico que afianzó la emigración europea y la intensificación de los circuitos comerciales. El advenimiento de un relativo período de paz interna más la riqueza generada por la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay (1865-1871), permitieron una etapa de bonanza y consumo social que incluyeron obras de arte y fotografías.[26]

Los estudios ofrecían retratos al daguerrotipo a los que accedían las clases pudientes, identificadas con las costumbres europeas. Algunos de los estudios más conocidos en el rubro y en la retratística en Uruguay fueron Chute & Brooks, Bate & Ca., Fotografía Universal, J. Van der Weyde, Galli & Cía y Fleurquin & Cía.[27]

En las décadas siguientes circularon imágenes fotográficas denominadas "vistas" que buscaban reflejar diferentes aspectos de las ciudades. Realizadas tanto por estudios como por fotógrafos independientes se vendían en colecciones y, aprovechando los avances en las tecnologías de la reproducción fotomecánica, compiladas en álbumes. También eran producidas a partir de emprendimientos privados que hacia finales de siglo contrataban fotógrafos para realizar reportajes con imágenes de las obras y así promocionar su actividad en el país.[28]

además VON SANDEN, Clara, "Una nueva tecnología, un nuevo negocio, un nuevo arte. Llegada del daguerrotipo a Montevideo y su primera década en Uruguay. 1840-1851", en BROQUETAS, Magdalena (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Centro Municipal de Fotografía, Montevideo, 2011, pp. 19-38; 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, 2006.

26 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, 2006, p. 3.

27 Sobre la función del retrato fotográfico en los inicios de la fotografía en Uruguay véase: BROQUETAS, Magdalena, "El retrato fotográfico desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XX. Negocio y medio de autorepresentación social. 1840-1900", en BROQUETAS, Magdalena (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930,* op.cit, pp. 40-69.

28 VON SANDEN, Clara, Op.Cit, p. 203. En el sitio web de la Biblioteca Nacional puede consultarte una colección de "Vistas de Montevideo" de Bate & Ca resguardadas por la institución: http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/48630 Sobre la identificación de los primeros estudios fotográficos en Uruguay, véase BROQUETAS, Magdalena (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Op.Cit; VARESE, José Antonio, *Historia de la fotografía en Uruguay*, EBO, Montevideo, 2007, pp. 416-429.

Con la introducción de la *carte de visite* y la fotografía estereoscópica se ampliaron las prácticas fotográficas y su consumo social. Además de tomar fotografías a demanda, los estudios ofrecían piezas para coleccionar e intercambiar cuyas temáticas incluían vistas de paisajes y retratos de "tipos humanos", "pintorescos" y populares, costumbres y vida cotidiana. Uno de los principales fines en la comercialización y circulación de estas imágenes era su cometido turístico.[29]

En la década de 1860 los contenidos de las vistas fotográficas ilustraban las transformaciones urbanas que estaban en proceso, procurando evidenciar a través de la prueba visual, el "grado de civilización" y de avance alcanzado por el Estado Oriental. Las imágenes se centraban en el área de la Ciudad Vieja de la capital y en la zona denominada Ciudad Nueva (hacia el Este desde las murallas de la Ciudadela). Registraban el funcionamiento cotidiano de la ciudad y de algunos de sus espacios públicos por su incipiente valor turístico y ornamental, como los parques y las playas. También edificios considerados representativos de la capital, como la Iglesia Matriz, la Aduana, el Cabildo, la Casa de Gobierno, el Teatro Solís, la Bolsa, el Correo, el Templo Inglés; o espacios típicos, como mercados, el Cerro de Montevideo y la Plaza Independencia. Igualmente difundían actividades novedosas, como los avances en los medios de transporte urbanos.

En ese contexto, es necesario considerar la concepción decimonónica de la fotografía -extendida en buena parte del siglo XX- como un acto mecánico en donde la intermediación humana era mínima, y por tanto sus resultados consistían en pruebas "neutras" de registro del mundo circundante. En las investigaciones

29 La *carte de visite* consistió en una pequeña fotografía rectangular, generalmente vertical, aproximadamente de 9 centímetros de altura por 5.5 de ancho, de papel a la albúmina utilizada para retratos de estudio. Fue inventada en 1854 por André-Adolphe Disderi y alcanzó una gran popularización. Mientras que el empleo de la fotografía estereoscópica data de finales del siglo XIX hasta 1910 aproximadamente. Por este medio la toma fotográfica era realizada con una cámara con dos objetivos que permitían la impresión de las placas sensibles con dos imágenes distintas. Luego la copia positivada era colocada en un dispositivo que permitía observar al mismo tiempo las dos imágenes, creando el efecto de tridimensionalidad. Véase DEL VALLE GASTAMINZA, Félix, "La carte de visite: el objeto y su contexto", en https://eprints.ucm.es/32841/1/Carte%20de%20visite%20FV.pdf [Acceso: 19 de enero de 2019].

científicas del siglo XIX el control de la subjetividad era una preocupación intelectual y moral, por lo que la fotografía ofrecía reducir la intervención humana sobre los datos recogidos, garantizando la "objetividad" y exponiendo las "evidencias". En ese sentido fue empleada como una herramienta de registro documental.[30]

Las vistas fotográficas compartían parámetros técnicos, compositivos y temáticos. La monumentalidad de los paisajes y las ciudades portuarias representaban algunos de los ámbitos preferidos por los fotógrafos. Además registraban aspectos en común de las ciudades, fundamentalmente aquellos asociados al progreso -varias compartían arquitectura ecléctica basada en modelos europeos- dejando de lado los que no armonizaban con un imaginario integrador.[31]

Para los visitantes las imágenes enseñaban aspectos típicos o "pintorescos" que resultaban atractivos o exóticos para la sensibilidad de la época. Si bien las vistas resultaban un perfecto *souvenir* para los forasteros, el público uruguayo era uno de los principales destinatarios de estas imágenes. Éstas fueron el primer canal directo de reconocimiento propio de los habitantes de Uruguay y de su territorio. Surgieron con una finalidad comercial y al mismo tiempo abonaban a la construcción de una manera de identificarse y reconocerse. Son los comienzos de la circulación de imágenes y de publicidad sobre el país que, a la larga, conformaron una referencia visual sobre una identidad nacional.

A partir de 1880 la captura instantánea de imágenes a través de la técnica de gelatina y plata sobre vidrio facilitó los tiempos de trabajo y la salida de la fotografía a la escena pública fuera de los estudios. En los primeros años del siglo XX las revistas ilustradas incorporaron el uso de fotografías y a partir de 1904 ingresaron a la prensa diaria. Sin embargo, la familiarización con su presencia a través de los medios gráficos comenzó a asentarse entre la población recién en los

30 PESTARINO, Julieta, "La imagen fotográfica bajo la mirada antropológica. El caso de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados", en PIDERIT, María Fernanda; CANNOCK, Alejandro León, et alter, *Artículos de investigación sobre fotografía*, CdF Ediciones, Montevideo, 2018, p. 128.

31 BILLITER, Erika, op.cit., p. 12; VON SANDEN, Clara, "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", en BROQUETAS, Magdalena (coord.), op.cit., p. 214.

años veinte.[32]

La mejora de los procesos técnicos fotográficos, la velocidad en la producción de imágenes, la ampliación de sus canales de circulación y el consenso social sobre la "objetividad" de la fotografía llamaron la atención de las élites políticas que captaron el poder de persuasión de la fotografía como herramienta propagandística y para la construcción de referencias visuales que contribuyeron a la identidad colectiva de cada país. Esa voluntad se enmarcó en la fundación de un proyecto "civilizador", en el cual cabía el diseño de un paisaje urbano y de una sensibilidad cultural que emulaban el modelo de "progreso" representado por los países más avanzados de Europa occidental.[33]

En América Latina desde finales del siglo XIX los estados de Uruguay, Brasil o Argentina comenzaron a incorporar fotógrafos a su plantel de funcionarios para realizar el registro de las transformaciones urbanas impulsadas por sus gobiernos. Los temas abarcaban la documentación de espacios públicos como parques, edificios gubernamentales, puertos, mercados, hipódromos, zoológicos, hoteles de inmigrantes, monumentos, hospitales, cárceles, calles, fábricas, habitantes, escenas rurales, entre otros. De ese modo la fotografía operó como un medio funcional a los proyectos de construcción de la imagen de cada país a través del registro de los procesos de metropolización y modernización de los estados, generando así, según José Antonio Navarrete, "la identificación con un espacio particular, propio, en el que la naturaleza se hace cultura, es decir, se convierte en discurso; así como [...] políticas orientadas a la sincronización del cuerpo social, lo que implicaba 'eliminar' la diversidad de tiempos históricos y modos culturales coexistentes en beneficio del orden económico-social y político de las elites."[34]

Hacia fines del siglo XIX el gobierno uruguayo contrató los servicios de estudios fotográficos como Fotografía Inglesa de John Fitz Patrick o Dolce Hnos para realizar retratos del presidente y otras autoridades, cubrir eventos oficiales y

32 Véase BROQUETAS, Magdalena, "Fotografía e información, Las imágenes como modelo, ilustración y documento. 1840-1919", Ibidem, pp. 144-174.
33 NAVARRETE, José Antonio, *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*, Montevideo, Ediciones CdF, 2017, p. 30; PESTARINO, Julieta, op.cit., p. 145.
34 Ibidem, p.48.

confeccionar álbumes centrados en obras públicas específicas. Sin embargo el empleo de la fotografía por el Estado uruguayo como medio de propaganda se acentuó en las primeras décadas del siglo XX.[35]

Ese lapso coincide con la consolidación y el predominio de la corriente política del primer batllismo -cuyo programa de reformas trascendió más allá de su período de gobierno-, encabezado por el político del Partido Colorado José Batlle y Ordóñez (1856-1929), presidente en 1903-1907 y 1911-1915, que implicó importantes transformaciones a nivel político, económico y social. Se caracterizó por el impulso de políticas reformistas, la estatización y nacionalización de servicios y la promoción de la legislación laboral, entre otros aspectos que marcaron al futuro desarrollo del país.

El cambio de siglo supuso profundas transformaciones para Uruguay. Con la paz de 1904 finalizó el ciclo de guerras civiles que había sido la característica sobresaliente del siglo anterior, lo que permitió "mirar hacia adentro y construir un nuevo país". Con el primer batllismo Uruguay experimentó su primera modernización capitalista entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, cuando comenzó a prefigurarse "en procesos tempranos de urbanización, secularización y conformación de un primer imaginario nacionalista, desde una orientación básicamente transatlántica y occidentalista"[36]

Uruguay afloraba a la nueva centuria con potencial pecuario, comercial y receptor de inmigrantes, inaugurando un período que permitía ambicionar un nuevo proyecto de país. Como señaló Rául Jacob, los uruguayos, "mirándose en un espejo europeo porque la pequeñez territorial no permitía alcanzar el norteamericano, soñaron entre 1903 -en que Batlle y Ordóñez asumió la Presidencia de la República- y 1933 -cuando un golpe de Estado conservador interrumpió la siesta– en transformar a Uruguay en la Francia primero, y la Dinamarca después, de América del Sur".[37]

35 VON SANDEN, Clara, op.cit, p. 207.

36 JACOB, Raúl, *Modelo batllista. ¿Variación sobre un viejo tema?,* Colección Historia V, Montevideo, 1988, p.8; CAETANO, Gerardo, "Las claves del período", en CAETANO, Gerardo (coord.), *Uruguay. Reforma social y democracia de partidos. Tomo II. 1880 - 1930*, América Latina en la Historia contemporánea, Montevideo, Planeta - Fundación Mapfre, 2015, p. 20.

37 JACOB, Raúl, op.cit, p. 9.

En ese contexto se emprendieron diversas acciones que apuntaron a fomentar el concepto de nación y de sociedad integrada de acuerdo a los parámetros gubernamentales. Cabe señalar que buena parte de los valores e ideales articulados "en un mismo cuerpo de significaciones colectivas", como la estatización de la idea de lo público, la primacía de lo urbano y de lo público sobre lo privado, la reivindicación del camino reformista, el cosmopolitismo de preferencia eurocéntrico y el culto a la "excepcionalidad uruguaya", el tono optimista de la convivencia, el destaque de la seguridad y de la integración social, entre otros, se habían cimentado en las últimas décadas del siglo XIX, en un "primer imaginario nacionalista propuesto por la generación de 1880" a través de un amplio "sistema de relatos, símbolos y mitos". Del legado de ambos períodos resultaría una "nueva síntesis identitaria" que perduraría en las siguientes décadas.[38]

El batllismo procuró revertir una de las consecuencias arrastradas a partir de los conflictos armados de períodos anteriores: el relativo estancamiento de un proyecto de desarrollo urbanístico que, salvo casos puntuales, no prosperó de acuerdo con algunos de los planes propuestos por las autoridades gubernamentales desde 1829 en adelante. Con ese fin comenzaron a procesarse cambios perdurables en la fisionomía de la ciudad, marcados por la habilitación de espacios públicos y una gran expansión urbanística. Ese cometido se vinculó con otra de las apuestas fuertes del gobierno: el turismo, entendido como un proyecto que implicó el embellecimiento de la ciudad para atraer visitantes e inmigrantes, a la vez que para mejorar las condiciones de vida de la población. No obstante como analizó Raúl Jacob, la proyección turística de Montevideo fue una idea que tuvo sus primeros impulsos a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la construcción de casas quintas en las cercanías de la capital, los primeros hoteles y las instalaciones en las playas entre otras iniciativas.[39]

38 CAETANO, Gerardo, *Lo privado desde lo público,* op.cit, p.12.
39 JACOB, Raúl, op.cit, p. 91; JACOB, Raúl, Introducción a DA CUNHA, Nelly, *Montevideo ciudad balnearia (1900-1950). El Municipio y el fomento del turismo,* Montevideo, FHCE-UdelaR, 2010, p. 9; TORRES, Alicia, *La mirada horizontal. El paisaje costero de Montevideo*, Banda Oriental-FARQ, Montevideo, 2007, p. 100. Nelly Da Cunha define al turismo "como un fenómeno social que implica el acondicionamiento de recursos naturales para la explotación

Para impulsar la industria turística los gobernantes se inspiraron en los avances urbanísticos procesados en el siglo XIX en Europa, según los cuales las ciudades no se concebían sin ámbitos recreativos, considerados necesarios para mejorar la calidad de vida de la población.[40] *"Podemos tener una razón para animarnos a todo y lo que sea para embellecer a Montevideo* -expresaba Batlle y Ordóñez en 1907- *no debe considerarse como un gasto de lujo, sino como un buen negocio hecho con nuestros vecinos los porteños, llamados a darnos cada día mejores rendimientos"*. En consonancia con esa ambición sugería que la ciudad presentaba una serie de similitudes con París, como la iluminación, el transporte y el aspecto de la población. El líder colorado proponía que, para la mejora de la comuna, el gobierno debía contribuir al realce de la naturaleza y adaptar el modelo marítimo de los balnearios europeos. Para alcanzar esas mejoras, decía, se debía tener administraciones "honradas" y recortar las ganancias de las empresas extranjeras.[41]

Las coincidencias ideológicas y de intereses entre los dirigentes políticos del Partido Colorado, unidos por el mismo objetivo de valorización urbana, favorecieron la instrumentación del proyecto de una ciudad pujante y moderna. Se esperaba que la atracción de turistas e inmigrantes impactara favorablemente en la economía del país, un propósito que se extendió más allá de la crisis de los años treinta y el golpe de Estado de Gabriel Terra.

Las transformaciones urbanas estuvieron acompasadas por nuevas pautas de consumo y de acceso social a bienes y servicios públicos en el marco del uso del tiempo libre y de una nueva valoración del espacio y de la vida en la ciudad. Los espacios verdes comenzaron a ser vistos como ámbitos colectivos formadores de ciudadanía, centros de participación democrática, de nivelación social y de mejora de la calidad de vida de la población. La implantación de proyectos turísticos y recreativos se produjo también en el resto del país (sobre todo en su franja costera), aunque con diferentes ritmos de crecimiento, particularidades y

racional, la instrumentación de diversos servicios con el objetivo de satisfacer las necesidades de las costumbres y la moral imperante en un tiempo histórico". DA CUNHA, Nelly, op.cit., p.22.

40 Ibidem, p. 23.

41 Ibidem, pp. 37-38.

significados sociales.[42]

En ese proceso de transformación del país tuvieron lugar diferentes iniciativas gubernamentales de producción y difusión de fotografías. En paralelo con los álbumes de vistas circulaban publicaciones gubernamentales o auspiciadas por empresas u organizaciones privadas que describían el país, sus características geográficas, socio-económicas, políticas y otros datos prácticos para el recién llegado. Los soportes eran folletos, libros promocionales y guías, 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. Su cometido era promocionar Uruguay, atraer migrantes y turistas y dar cuenta del proceso de modernización que estaba atravesando la economía y la sociedad uruguaya. Las publicaciones estaban acompañadas de textos y otras ilustraciones que reforzaban el sentido de las fotografías y guiaban su lectura[43]

Las imágenes producidas bajo la órbita del Estado enseñaban un país ideal para la recepción de migrantes e inversionistas. A través de diferentes publicaciones se mostraban las condiciones económicas favorables, los avances de la ciudad, la industria y el comercio, señalando que lo que allí se mostraba era "la historia imparcial del país, ajustada rigurosamente a la verdad".[44]

Algunas de las obras que incluían descripciones de distintos establecimientos comerciales e industriales fueron "Tierra de promisión" (1904) y "El Uruguay a través de un siglo" (1910), ambos de Carlos Maeso; "El Libro del Centenario" (1925) y los boletines de la Oficina de Exposiciones. "En estas publicaciones -señala Von Sanden- 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".[45]

42 Ibidem, p. 22; TORRES, Alicia, op.cit., p. 100.

43VON SANDEN, Clara, op.cit, p. 213.

44 Ibidem, p. 216.

45 Ibidem, pp. 216-221.

En suma, como otros gobiernos del continente el batllismo vio en la fotografía una herramienta fundamental para la construcción y difusión de un imaginario sobre el país. Concebida como un documento de registro neutro de la realidad, fue un perfecto medio tanto para exponer en el exterior los "progresos" del país como para extender entre la población uruguaya el sentimiento de comunidad nacional. Uno de los ámbitos estatales que cumplió esa función fue la sección fotográfica creada en la Oficina de Propaganda e Informaciones del Municipio de Montevideo en 1915.[46]

1.2. Reparticiones gubernamentales dedicadas a la fotografía

En un proceso en el cual el aparato del Estado se amplificaba y las oficinas y el funcionariado público comenzaban a incrementarse significativamente, desde finales del siglo XIX diferentes dependencias públicas organizaron los primeros laboratorios fotográficos, contrataron fotógrafos profesionales que luego fueron incorporándose a su plantilla de funcionarios, realizaron convenios con asociaciones de fotógrafos aficionados y crearon oficinas de producción fotográfica.[47]

Entre los primeros gabinetes fotográficos del Estado se encuentra el de la Policía, que desde la década de 1880 incorporó la fotografía a sus archivos y la empleó como medio de identificación.[48]

En 1905 el Ministerio de Gobierno realizó un acuerdo económico con el Foto Club de Montevideo para que fotógrafos de esa institución reprodujeran fotografías consideradas de carácter histórico y generaran otras "documentarias", con "fines de archivo y promoción del país en el exterior". La iniciativa de recopilación de esas imágenes da la pauta de la importancia que las autoridades

46 BRUNO, Mauricio, "Uruguay para propios y extraños. Fotografía, propaganda e identidad nacional (1929-1972)" en BROQUETAS, Magdalena, BRUNO, Mauricio (coord.), en *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1930-1990),* CdF Ediciones, Montevideo, 2018. p. 19.

47 Ibidem, pp. 17 y 18.

48 BROQUETAS, Magdalena, BRUNO, Mauricio, "La fotografía al servicio de la vigilancia y el control social. 1870-1925" en BROQUETAS, Magdalena, (coord.), op.cit, p. 181.

comenzaban a otorgar a la generación de un archivo fotográfico de carácter histórico y como medio de propaganda oficial.[49]

En 1912 se creó en el Ministerio de Industrias una Oficina de Exposiciones con una sección fotográfica, con el fin de "hacer conocer al país en el exterior". A partir de ese momento se estableció una política de creación de fotografías e incorporación de colecciones. Entre las primeras tareas de esta oficina -que desde sus inicios contó con los fotógrafos Isidoro Damonte y Rómulo Rossi en su plantel- estuvo la organización y seguimiento de los pabellones uruguayos presentados en las exposiciones internacionales. En 1915 estuvo encargada de realizar los trabajos fotográficos relativos a otras dependencias del Estado que no contaban con un laboratorio propio, conservando en esa oficina los negativos generados. En 1920 pasó a estar a cargo del Ministerio de Relaciones Exteriores, acorde a su finalidad de promoción del país en el exterior. En marzo de 1926 se creó la Sección Fotocinematográfica a partir del laboratorio de la Oficina de Exposiciones, responsable de generar fotografías para esa repartición y otras ramas de la administración, venderlas al público, generar y difundir material cinematográfico. En 1935 pasó a la órbita del Ministerio de Instrucción Pública con el nombre de División Fotocinematográfica. El trabajo de estos fotógrafos conformó un archivo de más de cien mil fotografías que actualmente es custodiado por el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra.[50]

Por su parte en 1914 se generó una sección fotográfica en la Comisión Nacional de Educación Física (antecesora de la actual Secretaría Nacional de Deporte) que había sido creada en 1911. La comisión tenía como objetivo promover, centralizar y gestionar la actividad física a partir de diferentes iniciativas. En 1915 esa comisión fundó la Federación Deportiva Uruguaya que supervisaba todo el deporte nacional y centralizaba la organización de las federaciones deportivas del país. También promovió y apoyó financieramente la

49 VON SANDEN, Clara, Ibidem, p. 208.

50 Ibidem, pp. 208-209; VARESE, Antonio, op.cit., p. 85; NÓVOA, Alexandra, *El Archivo Nacional de la Imagen del SODRE. Conformación, estado actual y contenidos de su acervo,* Cuadernos de Estudiantes de la FHCE, Montevideo, 2008. Además véase: "Un siglo de historia", exposición sobre el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra en fotogalería CdF. http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/un-siglo-de-historia

construcción de espacios deportivos, como plazas de cultura física o el Parque Pereira. Además centralizó la enseñanza de la educación física en Primaria, Secundaría y UTU. El trabajo de los fotógrafos de esa sección generó un archivo de imágenes comprendidas entre 1914 y 1958 de aproximadamente veinte mil fotografías.

Siguiendo la misma línea de intención en la generación de los archivos públicos en este período, la producción de imágenes por la Comisión Nacional de Educación Física estaba alineada con el proyecto que otros organismos estatales impulsaban por esos años, "crear imágenes positivas sobre los uruguayos, que sirvieran para difundir un imaginario del cual la población local pudiera enorgullecerse, pero también para mostrar en el exterior los progresos y el alto nivel de civilización alcanzado por el país".[51] Algunos de los fotógrafos que pasaron por la sección desde sus inicios hasta la década de 1950 fueron Rómulo Rossi, José Lorenzo (también fotógrafo de la *Tribuna Popular)* y Carlos Ángel Carmona (a su vez fotógrafo del municipio). Las fotografías se centraban en el registro de numerosas actividades deportivas, como inauguraciones de plazas de deportes, partidos de fútbol, carreras de ciclismo, atletismo, hipismo, fiestas de la educación física en las escuelas y actividades en el interior. Al mismo tiempo eran generadas en el marco de las actividades de diversas federaciones deportivas que solicitaban la presencia de fotógrafos para su registro. Las fotografías alimentaban el archivo de la comisión, se vendían al público y se entregaban a los diarios para su circulación en prensa y como medio de propaganda. Igualmente con las delegaciones uruguayas que salían del país o con los técnicos que iban a estudiar al extranjero, se enviaban álbumes como presentes que compilaban algunas de esas fotografías.[52]

51 Exposición "Salud, diversión y disciplina" del archivo de la Comisión Nacional de Educación Física (CdF, 2018): http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/salud-diversion-y-disciplina

52 Actualmente el archivo de la Comisión Nacional de Educación Física se encuentra en tratamiento de limpieza y digitalización por un equipo contratado por el CdF para el abordaje específico de archivos externos. Para un estudio sobre las políticas públicas sobre el deporte en Uruguay en las primeras décadas del siglo XX, véase: MILLÁN, Rodrigo, *O urbanismo esportivo. Ordem, espetáculo e projetos imobiliários em três cidades da América do Sul (1920-1955*)**,** Tesis de Doctorado, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidade de São Paulo (FAU-USP), Profesor guía: Dr. Renato Cymbalista.

1.3. La fotografía municipal

En el siglo XX el rol del Municipio de Montevideo fue crucial para generar las condiciones para una ciudad "de turismo". Su acción abarcó la construcción de importantes obras y edificios, la habilitación y remodelación de paseos y espacios públicos, el impulso de emprendimientos hoteleros y la promoción de propuestas sociales de gran alcance, como el carnaval, la Rural del Prado y otras celebraciones populares.[53]

Desde el punto de vista de la organización del gobierno departamental, desde 1830 a 1908 el Poder Ejecutivo estuvo representado por jefes políticos y el Legislativo por la Junta Económica Administrativa. En 1908, bajo la administración del presidente Claudio Williman (1907-1911) se promulgó la Ley de Intendencias, que creó el órgano ejecutivo dentro del gobierno departamental, designando intendentes nombrados por el Poder Ejecutivo. La figura del Intendente fue suprimida por la Constitución de 1918 y desde 1920 hasta 1933 rigió un sistema colegiado y de representación partidaria en manos del Consejo de Administración y la Asamblea Representativa Departamental. Esta última (integrada por un número de diputados departamentales honorarios electos cada tres años por el sistema del doble voto simultáneo y representación proporcional) definía, entre otras funciones, aspectos financieros del municipio a partir de las propuestas presentadas por el Consejo de Administración. Con el golpe de Estado de Gabriel Terra y con la Constitución de 1934 se restablecieron las intendencias.[54]

A través de sucesivos viajes a Europa, especialmente a París, políticos y funcionarios municipales actuaron como "agentes importadores de la modernización". Con esa visión cosmopolita y "abierta al cambio" el gobierno

53 *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa*. Sesiones del 2 de setiembre al 30 de diciembre de 1920, Montevideo, 1921.

54 SABELLI, Martha, *Régimen Municipal Uruguayo. 1830-1935. Guía para su estudio*, Junta Departamental de Montevideo, Montevideo, 1993, p. 36. Desde 1908 a 1919 los intendentes de Montevideo fueron: Daniel Muñoz (1908-1911); Ramón Benzano (1911-1913); Santiago Rivas (1914-1914) y Francisco Accinelli (1915-1919).

contrató gestores extranjeros y envió emisarios fuera del país para que transmitieran luego lo visto y aprendido en el exterior.[55]

La promoción del turismo como parte de un plan de gobierno en las primeras dos décadas del siglo XX fue uno de los principales temas de discusión entre los gobernantes municipales. Además del acondicionamiento estratégico de algunas zonas de la ciudad con ese fin se definían otras acciones, como el control de los precios de los pasajes entre Uruguay y Argentina (dada la importante afluencia de argentinos al país, uno de los principales fuertes del turismo local), o diferentes estrategias para la organización de las fiestas de carnaval como atractivo turístico.[56]

En ese contexto la fotografía, ya en uso en otros esferas públicas- fue entendida por las autoridades municipales como una potente herramienta de propaganda y también de registro para la posteridad. A través de su empleo era posible documentar las obras del gobierno y difundir entre la población y fuera de fronteras el proceso de crecimiento urbanístico de Montevideo y su transformación en una ciudad moderna y pujante, atractiva para los visitantes y motivo de orgullo para los habitantes del país.

La generación y gestión de imágenes en el municipio tuvo su centro en dos ámbitos: la Comisión Municipal de Fiestas y la Oficina de Propaganda e Informaciones. Ambas dependencias -cuyas denominaciones, integrantes y estructura fueron modificándose a lo largo del tiempo-, estaban abocadas al fomento de la industria turística en la capital. Si bien no se dispone de información suficiente sobre el vínculo formal entre estos dos ámbitos sí se identifican actividades conjuntas, por lo que es posible suponer que funcionaban de manera complementaria.

55 JACOB, Raúl*,* Introducción a DA CUNHA, Nelly, op.cit., p. 10.

56 Ejemplo de ello fue en 1922, cuando la Asamblea Representativa votó un proyecto por el cual se subvencionaba el vapor Río Uruguay con el propósito *"de intensificar el turismo"* entre Montevideo y Buenos Aires. *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa,* Montevideo, 19 de enero de 1922, p.80.

1.3.1. La Comisión Municipal de Fiestas

A comienzos de la década de 1910 se creó en la órbita del gobierno departamental la Comisión Municipal de Fiestas de Verano y Carnaval (CMF), un organismo de carácter transitorio concebido con el fin de encargarse de las actividades estivas patrocinadas por el municipio para *"atracción de extranjeros"* y *"diversiones populares"*.[57]

Previamente a la modificación del sistema municipal en 1918 la formación de la CMF estuvo a cargo del Intendente y del Jefe de Policía. Luego pasó a designarse anualmente por la Junta Económica Administrativa y, a mediados de la década de 1920, a depender del Consejo de Administración Departamental que designaba a sus miembros.[58]

Por su presidencia pasaron integrantes de las elites intelectuales y políticas del país. Entre ellos César Batlle Pacheco -político y periodista del diario *El Día* que para 1925 había sido dos veces miembro de la CMF y en quien se identifica un seguimiento muy cercano de las fotografías municipales y sus empleos-, o Justino Zavala Muniz- presidente de la comisión en 1924-, ambos de la tendencia batllista que lideraba el gobierno departamental. En 1922 *Mundo Uruguayo* destacó la notoriedad social de los miembros de la comisión, *"perfectamente conocidos de nuestro ambiente al que se vinculan, los unos por sus actividades, los otros por el prestigio social de sus nombres".* Y para 1923 señaló que la CMF estaba *"compuesta por elementos desinteresados y altruistas, amantes de la ciudad y vinculados a todas las esferas de sus actividades creadoras"*.[59]

La CMF cumplió un rol fundamental en la tarea de estimular la industria turística desde el Estado. En mayo de 1918 el edil Roberto Pietracaprina expuso los motivos por los cuales consideraba que la comisión debía ser reorganizada. Alegaba que, desde sus comienzos como legislador, se había abocado a *"fomentar*

57 *Digesto Municipal. Ordenanzas y resoluciones sancionadas por la Junta Económica Administrativa de Montevideo en su carácter de Consejo Deliberante en el periodo de sesiones de 1911. Publicación anual*, Montevideo, Talleres Gráficos del Estado, 1913, p. 27.
58 *Boletín Municipal*, Montevideo, octubre de 1919; p.287; *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa,* Montevideo, Año 1926.
59 *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 21 de setiembre de 1922 y 1 de febrero de 1923.

la atracción del turismo" en la capital, reglamentando los balnearios y *"haciendo de ellos un exponente claro de las maravillas que encierran las playas que nos ha dado la naturaleza"*. Señalaba que si bien las autoridades municipales habían avanzado a ese respecto restaba *"dar todavía mayor impulso, si queremos aumentar la afluencia de visitantes, y para ello es necesario estimular por todos los medios el patriotismo y hacer una acción conjunta perfectamente encarrilada, de las iniciativas particulares y oficiales"*. En su exposición Pietracaprina insistía en el elevado valor que representaban las riquezas naturales del país y que por medio de la CMF, ese capital *"bien explotado, creará la nueva gran industria del turismo"*. Para el gobernante era necesario invertir en la mejora de las fiestas, otorgándoles un aspecto *"más artístico y novedoso",* creando todos los años *"otras nuevas y atrayentes"*.[60]

En cuanto a la denominación del organismo, hasta 1921 fue "Comisión de Verano y Carnaval". A partir de ese año la Comisión de Hoteles y Casinos solicitó su cambio de nombre por el de "Comisión de Fomento de Turismo". Sin embargo el Consejo propuso una opción más "simple" y resolvió que se denominara "Comisión Municipal de Fiestas". En 1924 la Asamblea Representativa de Montevideo decretó que la CMF cambiara su denominación a "Comisión Municipal de Fiestas y Turismo". En el decreto se reafirmaban que sus funciones y cometidos serían *"la atracción del forastero, especialmente del exterior";* que para conseguirlo "*programará fiestas y diversiones de carácter social popular, tendientes a hacer de Montevideo una ciudad propicia a quienes deseen hallarse en una población de esparcimiento"*. También que estaría constituida por quince miembros designados por el Consejo de Administración Departamental que durarían tres años en su desempeño y se renovarían el 1ero de julio de cada año. El decreto buscaba dar permanencia a la CMF (que con antelación era designada anualmente) y asimismo expresaba el creciente interés del municipio en impulsar la industria del turismo y generar estructuras organizativas sólidas para su mayor desarrollo.[61]

60 *Boletín Municipal*, Montevideo, Mayo de 1918, pp.116-118.

61 *Boletín Municipal*, Montevideo, noviembre de 1921 y febrero de 1926.

La inversión de dineros públicos provenientes de rentas generales para la celebración de las fiestas de carnaval asignados a la Comisión Municipal de Fiestas, eran motivo de debate y discusión entre los diferentes sectores políticos que integraban la Asamblea de Representantes. Las extensas discusiones en sus sesiones acerca de la estructura e inversiones en la CMF a través de los años, dan la idea de las perspectivas de algunos gobernantes con respecto al potencial que el turismo tendría para la capital y por tanto del destacado rol que, bajo esas expectativas, esa comisión cumplía.

En la sesión celebrada en 1920 con motivo de un pedido de autorización por parte de la Presidencia para hacer las *"designaciones respectivas"* a la CMF, Juan J. Santoro, representante de la lista Bandera Colorada, argumentó a favor de la inversión para la atracción del turismo y de acrecentar los fondos públicos para ese fin: *"nosotros que pretendemos ser una ciudad de turismo, debemos atraer a ese turismo en todas las formas posibles, a fin de que venga a acrecentar las rentas aduaneras, atraerlo en diversas formas con las fiestas que anualmente se proyectan.* […] *Por ese motivo yo creo* […] *que si nosotros pretendemos atraer al forastero, es necesario que gastemos no solamente esa cantidad ínfima, sino mucho más, porque ella entrará nuevamente por diversos conceptos a las áreas del Estado en forma mayor, por derechos de aduana y otros renglones que al Municipio y al Estado compensan con creces de lo que pueda gastar"*.[62]

En contraposición, el consejero Coelho de Oliveira del Partido Socialista argumentó que su sector político era "*enemigo*" de las fiestas de carnaval y de otras patrocinadas por el Municipio*, "porque entendemos que* […] *que tienden a producir solaz a las clases adineradas de la sociedad y que no dicen mayor relación con los verdaderos intereses públicos".* Para ese gobernante los recursos destinados a estas actividades *"sería acaso más conveniente* […] *dedicarla a la compra y construcción de casas para obreros, a la construcción de barrios obreros. Se daría así a ese dinero un destino más eficaz, más conveniente para los verdaderos intereses de la comunidad"*.[63]

62 *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa,* Montevideo, sesión celebrada el 12 de enero de 1920, p. 68.
63 *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa,* Montevideo, sesiones del 1ero de enero al

La idea de Montevideo como una *"ciudad del turismo"* era cuestionada por Coelho de Oliveira y expresa las contradicciones políticas que encerraba esa aspiración: *"Yo no sé* […] *que se entiende en nuestro país por ciudad de turismo; pero pienso que debe ser algo así como tener muy limpia la sala, y sucios, muy sucios, los departamentos del interior de la casa. Digo esto porque cada vez que se presenta una cuestión como esta, sale eso de 'Montevideo, ciudad de turismo' y es del caso pensar que aún en plena urbe, porque no se trata de barrios muy lejanos, se carece de aguas corrientes y hasta de cloacas* […] *si queremos tener cortesía con los extranjeros, hay que tener antes que nada, cortesía y caridad con los de casa* […]*".* En el transcurso de las discusiones en esa sesión se aludía a las fuerzas políticas con mayor poder de decisión, y que en las administraciones de Batlle se habían realizado las fiestas de carnaval a partir de su voluntad y autoridad "*omnipotente*" y que se había asociado con el Partido Nacional para ese fin.[64]

En los siguientes años el tema continuó separando aguas entre los legisladores municipales. La discusión aludía a una disputa entre diferentes posiciones ideológicas sobre el sentido del turismo, una apuesta del gobierno que no era consensuada, sino que implicó una batalla entre diferentes posturas políticas al interior del gobierno municipal, divididos entre los que consideraban que debía ser uno de los objetivos de la administración y los que aducían que las urgencias económicas del *"pueblo trabajador"* debían ser atendidas con anterioridad. Desde esa segunda posición, en 1924 el diputado Pintos, representante del Partido Comunista, expresó su rechazo a la inversión en las fiestas de verano y carnaval: *"Yo me atrevo a asegurar que la mayoría del pueblo no se beneficia en nada: los únicos que ganan son los hoteleros y ciertos comerciantes. De manera* […] *que los comunistas votaremos en contra del proyecto de fiestas de verano y carnaval y de los recursos que se quieren establecer para estas fiestas".*[65] Un año después expresó el diputado

29 de abril de 1920, p.68.

64 *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa,* Montevideo, 12 de enero de 1920, p. 69; sesiones del 1ero de enero al 29 de abril de 1920.

65 *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa,* Montevideo, 04 de diciembre de 1924, p17.

departamental González Vidart: "[…] *la industria del turismo es una de las* […] *que tiene para Montevideo la capital importancia de ser casi la única industria del futuro, casi la única industria sobre la cual la población de Montevideo, debe poner sus miras a fin de explotarlas, perfeccionándola para que rinda los frutos que se pueden esperar de ella. Los actos, las fiestas de Verano y Carnaval son los elementos que más directamente contribuyen a fomentar esa industria. Unidas esas fiestas a las obras edilicias, al complemento de las playas, paseos públicos, hoteles y mejoras de servicios públicos generales* […]".[66]

Acercarse a las diferentes posiciones que integraban la Asamblea Representativa contribuye a dimensionar que, si bien el municipio realizaba un trabajo de registro fotográfico de la ciudad enmarcado en el fomento del turismo y de propaganda del país, esa definición no era parte de una línea política homogénea, sino que provenía de un grupo específico: la del batllismo gobernante, por lo que respondió mayormente a las propuestas impulsadas por ese sector.

Las acciones emprendidas por la CMF tuvieron su difusión y legitimación a través de *Mundo Uruguayo*, afín ideológicamente a la línea política preponderante en el gobierno Municipal. En enero de 1922 repasaba los logros obtenidos por ese organismo: *"La Comisión Municipal de Fiestas:* […] *ha hecho mucho y bueno* […] *Las fiestas del Prado, al aire libre* […] *del Parque Hotel, la de Carrasco, los conciertos sinfónicos, la conmemoración del Día de las Familias* […]". A su vez enfatizaba en la necesidad de generar actividades festivas para el turismo y por tanto afirmaba el sentido de la comisión: "*Montevideo, por su condición de ciudad balnearia, está llamada a ser el punto donde se congregue el mayor número de turistas de la zona sud-tropical sudamericana, el día que a la belleza de sus playas y a sus características de urbe populosa, se le añada la animación extraordinaria de su ambiente, con el desarrollo de un programa de fiestas y atractivos adecuados a las diversas exigencias de los que lleguen".*[67]

En la misma línea en 1925 *Mundo Uruguayo* señaló la importancia del

66 *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa,* Montevideo, 31 de agosto de 1925, p.36.

67 *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 12 de enero de 1922.

empuje edilicio y urbano de Montevideo y la necesidad de que la CMF fuera el organismo que acompañara esa acción de forma paralela hacia el turismo. Asimismo destacó su carácter moderno e innovador: *"La Comisión de Fiestas de Verano y Carnaval* [...] *tiene como cometido brindar atractivos a los de la casa y a los que llegan a vivir transitoriamente nuestra vida durante el verano.* [...]. *Si el Municipio realiza año tras año un esfuerzo digno de encomio para mejorar las condiciones urbanas de la ciudad y las características y bellezas de sus playas, avenidas costaneras, plazas y paseos públicos, a fin de que el turismo goce, durante su permanencia en Montevideo, de múltiples atractivos, la CMF debe secundar esos esfuerzos realizando también su obra y su acción social en un sentido paralelo, a fin de que el que convive con nosotros una breve temporada de descanso, al retirarse de la ciudad, lleve conjuntamente con la sensación de nuestros progresos edilicios evidentes, la de nuestra cultura y la de nuestra animación social".*[68]

1.3.2. La sección fotográfica de la Oficina de Propaganda e Informaciones

En 1915 a partir de la iniciativa de Francisco Ghigliani, batllista integrante de la Junta Económica Administrativa, se instaló un *"gabinete fotográfico"* en la Oficina de Propaganda e Informaciones (OPI), una repartición municipal destinada a brindar servicios al turismo y a cubrir sus demandas.

Para su instalación el municipio destinó fondos provenientes de una fiesta en el Teatro Solís organizada por la CMF. También la suma mensual de treinta pesos para cubrir el sueldo del primer fotógrafo de la repartición, Isidoro Damonte, que en setiembre de ese año había sido contratado por una suma de cien pesos por la Junta Económica Administrativa para prestar *"servicios extraordinarios"* a la Comisión Municipal de Fiestas. En junio de 1916 fue incorporado el fotógrafo Carlos Ángel Carmona, al que se le asignó el sueldo de

68 *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 29 de octubre de 1925. Ese mismo año el municipio otorgó a la CMF un local en Carapé, antes ocupado por el garage municipal, *"a objeto de facilitar la organización de los servicios de aquella entidad". Boletín Municipal*, Montevideo, noviembre de 1925, p. 659.

sesenta pesos mensuales a cargo de la CMF. Estos gastos por cuenta de la CMF, que ya había contratado a Damonte para sus actividades, son elocuentes del interés de ese organismo por contar con un servicio fotográfico estable para su uso en actividades vinculadas a su labor.[69]

La información recabada sobre Isidoro Damonte es limitada, aunque permite reconocer parte de su desempeño en la generación de un archivo visual público de Montevideo en sus primeras décadas. Nació en 1880, su padre había sido un fotógrafo de origen italiano. En 1910 dirigió un estudio junto a Marcelino Buscasso con quien realizaba retratos, trabajos para la prensa (las "Notas Gráficas" del diario *El Día* desde 1907) y para el Estado. También estuvo vinculado al cine: fue camarógrafo y 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). Antes de trabajar como fotógrafo del municipio había ingresado a la Oficina de Exposiciones del Ministerio de Industrias, estando bajo su cargo en sus primeras décadas.[70]

Por su parte Carlos Ángel Carmona, hijo de andaluces, nació en Montevideo en 1881. De joven trabajó con su tío Eduardo Carmona como artista de teatro. Luego vivió en la ciudad de Buenos Aires, donde se desempeñó en el estudio de un fotógrafo francés (en la calle Corrientes y Esmeralda) y adquirió sus conocimientos en el oficio. De vuelta en Montevideo instaló en la Avenida 18 de Julio el estudio *Fotografía El Sol*, junto a una sucursal en la calle San José llamada *El Cometa,* que cerró en 1914. Contando únicamente con estudios primarios y experiencia en fotografía, alcanzó el puesto de jefe de fotografía en la Oficina de Propaganda e Informaciones. Además de dedicarse al registro de Montevideo (junto a un ayudante y en un automóvil conducido por un chofer del municipio) dada su afición por la historia hurgó en archivos tanto públicos como particulares realizando reproducciones para ensanchar el archivo municipal.

69 *Actas de la Junta Económica Administrativa*, Montevideo, 15 de setiembre de 1915 y 30 de junio de 1916.

70 VON SANDEN, Clara, op.cit, p. 209; BROQUETAS, Magdalena, *Fotografía e identidad. La Revista 'Mundo Uruguayo' en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario,* en Arteologie No7, Diciembre 2015-enero 2016, p. 4. Para conocer más sobre el desempeño de Damonte en el área cinematográfica, véase: TORELLO, Georgina, *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932),* Montevideo, Yaugurú, 2018, pp. 35-57.

Carmona se preocupó por conservar en su domicilio un respaldo de ese archivo por temor a su desaparición o falta de cuidado a futuro. Se jubiló el 30 de junio de 1948 y falleció en 1961.[71]

Los fotógrafos de la Oficina de Propaganda e Informaciones se encargaban del registro diario del entorno capitalino y de las actividades en la órbita municipal. Además la oficina realizaba trabajos *"de fotografías y confección de álbumes",* entre los cuales se tomaban fotografías por encargo para ilustrar diferentes publicaciones que eran remitidas a distintas personas por orden del Consejo y cuyo costo era cubierto por el municipio.[72]

En cuanto a la conformación de la OPI, para 1917 contaba con dos empleados *"superiores"*, un Tenedor de Libros (que se mantuvo hasta 1921), un fotógrafo y un portero. En 1921 se agregaron los cargos de auxiliar, auxiliar fotógrafo y un encargado del quiosco de la Aduana. En 1925 se nombraron como fotógrafos auxiliares a Nicolás Barrios y Enrique Rodríguez (que en 1926 se trasladó de oficina).[73]

Sobre el equipamiento técnico de los fotógrafos del municipio, el mismo año que entró Carmona a la OPI las autoridades municipales aprobaron la adquisición de una máquina fotográfica "grande", dado que la utilizada en ese momento no pertenecía a la oficina. Por entonces las cámaras eran de gran formato y peso, modelos *Gaumond* que cargaban chasis para placas de vidrio hasta 20x25 centímetros (aunque las más utilizadas por el servicio fotográfico fueron 18x24 centímetros) sensibilizadas con gelatino-bromuro, el proceso fotográfico más extendido por entonces. Por eso la operativa fotográfica no era una tarea ágil; por el contrario, implicaba dificultades para el transporte y el uso del equipamiento, lo cual debe ser considerado al imaginar las posibilidades a la

71 Ficha personal de Carlos Ángel Carmona, Nº 509, Municipio de Montevideo, Oficina de personal; Entrevista a Ricardo Estévez Carmona por Isabel Wschebor y Magdalena Broquetas, Montevideo, 2003; "Un artista fotógrafo. Carlos Ángel Carmona", *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 1 de abril de 1937; VARESE, José Antonio, op.cit., pp. 129-132.

72 Como el caso de una publicación sobre flora y fauna a cargo del doctor Florentino Felippone. *Boletín Municipal*, Montevideo, diciembre de 1923, p. 1428.

73 *Actas de la Junta Económica Administrativa*, Montevideo, 30 de agosto de 1917; *Boletín Municipal,* Montevideo, agosto de 1921, febrero de 1925 y febrero de 1926; *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa,* Montevideo, 28 de noviembre de 1924.

hora de elaborar la toma. Asimismo en la mayoría de los casos implicaba el uso de grandes trípodes, lo que complejizaba aún más la tarea del fotógrafo.[74]

Desde su inicio la oficina se ubicó en diferentes espacios del Palacio Jackson -sobre la Avenida 18 de Julio, esquina con la calle Paraguay-, donde funcionaba la sede del Ejecutivo Comunal desde 1909.[75] En mayo de 1917 fue trasladada a un local más amplio dentro del mismo edificio, cuyos gastos de instalación estuvieron a cargo de la CMF. En agosto de ese año se acordó regularizar el presupuesto de la OPI y aumentar la partida de dinero que mensualmente le era asignada.[76] (Imágenes 2 y 3)

En 1923 la oficina solicitó al Consejo la reparación del toldo del local que daba a 18 de Julio y la colocación de una chapa de bronce en la puerta de entrada que indicara su nombre, lo que alude su función de atención directa al público. Tres años después la OPI promocionaba sus servicios en el boletín municipal con la dirección Avenida 18 de Julio nº1110.[77]

A partir de 1924 la Oficina de Propaganda e Informaciones pasó a formar parte de la Comisión Municipal de Fiestas y Turismo, *"con los empleados, útiles y funciones que le incumben"*. Con ese decreto la CMF recibía una cantidad anual equivalente al presupuesto de la Oficina de Propaganda e Informaciones. A partir de esa definición la CMF solicitó servicios *"en comisión"* de personal de la OPI por períodos limitados para cumplir funciones en ese organismo, cuya resolución era definida por esa oficina.[78]

En julio de 1926 la OPI elevó al Consejo un proyecto con el fin de *"dar mayor impulso y hacer una propaganda más intensa de sus actuales cometidos"*. Poco después solicitó los recursos para cubrir gastos de postales y placas fotográficas. En 1927 se identifican otras iniciativas de la oficina para mejorar su equipamiento técnico a través de un proyecto presentado para adquirir *"un amplio*

74 El costo de la cámara más sus accesorios ascendía a ciento ochenta pesos aproximadamente. *Actas de la Junta Económica*, Montevideo, 22 de noviembre de 1916.

75 Este edificio, demolido en el año 1980, funcionó como sede de la Intendencia de Montevideo hasta la habilitación del Palacio Municipal en 1941.

76 *Actas de la Junta Económica Administrativa*, Montevideo, 19 de mayo de 1917.

77 *Boletín Municipal,* Montevideo, agosto de 1923, p. 847; octubre de 1926.

78 *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa,* Montevideo, 9 de octubre de 1924, p.40.

local; aumento del rubro de adquisiciones de materiales; crear un rubro de propaganda; instalar en la dársena un kiosco a cargo de un intérprete para atender a los forasteros; autorizar a la Oficina a adquirir en consignación películas y placas; adquirir para el taller fotográfico una placa instantáneas rápidas y una impresora [ampliadora]*, etc"*. También ese año la OPI solicitó recursos para reparaciones de las piletas del taller fotográfico. Sin embargo el pedido fue denegado, salvo *"la adquisición de las máquinas a que se alude,* [si] *no fuera de costo muy elevado y realmente que fueran necesarias, podría estudiarse la forma en que se adquirirían"*. [79]

Desde sus inicios uno de los principales servicios y canales de ingreso de la oficina mantenidos a lo largo del tiempo fue la venta de *"vistas en postales"* y fotografías de *"Montevideo antiguo",* realizadas a partir de las imágenes generadas por los fotógrafos de la oficina y las adquiridas por el municipio correspondientes a épocas anteriores a la creación del servicio fotográfico.[80]

Además la OPI ofrecía diferentes materiales informativos para los viajeros, como guías de calles y servicios de tranvías de Montevideo o sobre algunos de los barrios más turísticos de la ciudad, como Pocitos. Parte de sus publicaciones provenía de la consignación de particulares que dejaban un porcentaje de las ventas a la oficina. Ese mismo año se identifican los trámites para instalar una sucursal de la oficina en el salón de equipajes de la Dirección de Aduana.[81]

El espacio de la Oficina de Propaganda e Informaciones también fue utilizado para exposiciones con vista al público. En agosto de 1929 se aprobó la solicitud del fotógrafo aficionado Eugenio Barth de exhibir en la vidrieras de la oficina *"unos diapositivos con vistas de Montevideo, en colores naturales"*. El permiso se le había otorgado *"por tratarse de una novedad que llamaría la atención del público"*. Sin embargo en la sesión departamental donde se discutió el pedido, el concejal Larrayoz advirtió que no había inconveniente en acceder a

79 *Boletín Municipal*, Montevideo, julio de 1926, p. 24; setiembre de 1926, p. 134; 28 de enero, p. 217 y 03 de junio de 1927, p. 584.
80 *Actas de la Junta Económica Administrativa*, Montevideo, 22 de noviembre de 1916.
81*Boletín Municipal*, Montevideo, enero de 1921, diciembre de 1923 y octubre de 1926.

lo solicitado *"siempre que la reclame no fuera exagerada"*, ante lo que Batlle Pacheco indicó que se trataba de un trabajo particular y que no estaba acompañado de propaganda. A pedido de Cruz se llevaron los diapositivos para que los integrantes del Consejo pudieran conocerlos directamente y luego se facultó a la Mesa para acordar con el interesado y la oficina *"la mejor forma de realizar esa exhibición"*.[82]

Un informe publicado por la Intendencia de Montevideo en 1937, que incluye un cuadro demostrativo de los productos y servicios ofrecidos por la OPI entre 1933 y 1936 da cuenta de la actividad sostenida por esta oficina desde sus inicios en adelante, con énfasis en la fotografía y la diversificación de sus actividades vinculadas al turismo: "*Postales fotográficas expedidas (82.125); fotografías expedidas en distintos tamaños (48.000); guías de turismo expedidas (1430); Álbumes de vistas expedidas (1700)"*. Entre los servicios se cuenta "*expedición de ordenanzas de tráfico, planos de turismo, conferencias telefónicas de larga distancia, distribución de folletos de propaganda (70.000), excursiones realizadas en ómnibus a distintas playas durante el verano y emisión de timbres"*. Sobre la producción del taller fotográfico desde 1933 a 1938 figuran: "*Postales impresas (128.000); Negativos catalogados, tamaño 9x12 (1300); tamaño 13x18 (5000), tamaño 18x24 (1700)"*. Además la OPI se encargaba del control de entrada y salida de pasajeros de Montevideo y Colonia en los meses de verano y de excursiones desde el Parque Hotel hasta el Hotel Casino Carrasco; o de Montevideo a Piriápolis, Atlántida y Punta del Este.[83]

En esa misma publicación se enfatizaba en la importancia de la oficina para el desarrollo del turismo en el país: "*Pocos son los viajeros y turistas que llegan a Montevideo que por algún motivo no visiten esta útil repartición municipal. Esencialmente destinada a facilitar con sus informaciones la permanencia del turista en nuestras playas, dicha Oficina dispone de un gran caudal de datos generales, que sean suministrados rápida y gratuitamente a toda persona que los solicite, ya sea personalmente, por teléfono o correspondencia.*

82 *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa,* Montevideo, 12 de agosto de 1929.
83 *La labor municipal en el progreso del país. Montevideo. 1933-1937*, Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo, 1937.

[...] *Dicha repartición que es conocida hasta en los países limítrofes por todas aquellas personas que visitan nuestra ciudad, cuenta con una gran variedad de cometidos que tienden al mismo fin de cooperar con otras instituciones al desarrollo y al aumento del turismo en Uruguay"*.[84]

Asimismo permite conocer la dinámica de entrega de postales a extranjeros: *"El Municipio se preocupa actualmente de suministrar a los viajeros y turistas una variadísima colección de tarjetas postales con fotos de todos los sitios pintorescos de la ciudad, edificios, playas, monumentos y acontecimientos o ceremonias que hayan tenido resonancia en nuestro medio, vistas que son obtenidas por expertos en esa índole de fotografías. Las tarjetas, cuya venta diaria actualmente es enorme, son entregadas al público al precio de cinco centésimos y van acompañadas de su correspondiente sobre. En la misma sede de la Oficina funciona una sucursal de correos que facilita al turista el rápido despacho de su correspondencia"*.[85]

Para ese entonces la sección fotográfica de la OPI había reunido una cantidad de imágenes que eran destacadas por esta publicación como *"una de las mejores colecciones de fotografías y grabados de Montevideo antiguo. Allí puede observarse el desarrollo edilicio de nuestra ciudad desde la época de la colonia hasta nuestros días. Con una gran paciencia y amplios conocimientos en la materia el encargado de esta sección ha logrado formar un conjunto tal de esas fotografías que creemos no tenga igual en nuestro medio, tanto por la calidad y estado de conservación de los negativos como también por su variedad y gran valor evocativo. En los laboratorios de la oficina se aceptan órdenes para trabajos de reproducción o ampliación de esos grabados o fotografías"*.[86]

El trabajo de los primeros fotógrafos municipales se extendió hasta finales de la década del cuarenta. Otros fotógrafos continuaron con la misma tarea, pero el ritmo de producción de imágenes decreció.[87]

En otro orden, cabe señalar que en los documentos municipales que

84 Ibidem.
85 Ibidem.
86 Ibidem.
87 CDF, *Guía del archivo fotográfico,* CdF Ediciones, Montevideo, 2017, p. 371.

recogen las fotografías producidas por la OPI no se consigna la firma del fotógrafo, por lo que se desconoce su autoría particular. No obstante dado el trabajo sostenido de Carmona en esa repartición en las primeras décadas del siglo XX, probablemente sea su mayor productor. La ausencia de esta información expresa el concepto sobre estas imágenes por parte de los fotógrafos y las autoridades de la época, concebidas como documentos públicos pertenecientes a la administración municipal y alejadas del estatus artístico.

1.3.3. Los fotógrafos ambulantes

Además de los fotógrafos municipales, también los ambulantes se ocupaban del registro del espacio público. Este oficio fue reglamentado paulatinamente por el municipio, en tanto su presencia fue en aumento en el marco del crecimiento de la actividad comercial en torno a la fotografía. Si bien el material generado por los fotógrafos ambulantes no era conservado dentro de la órbita municipal sino que quedaba en manos de los propios fotógrafos, su creciente actividad en el período estudiado informa sobre la expansión de la fotografía en el espacio público, su reglamentación y demanda por parte de la sociedad uruguaya.[88]

La actividad de los fotógrafos ambulantes vinculada al municipio existió al menos desde 1917. A través de permisos pagos otorgados por la comuna, inicialmente a través de la Comisión de Playas y luego por la Dirección General de Paseos Públicos, trabajaban en diversos puntos de la ciudad. Las autorizaciones eran con carácter *"precario y revocable"* en playas *"balnearias"* y paseos públicos. Las zonas más demandadas para el ejercicio del negocio eran las playas Pocitos y Ramírez, Parque Urbano y Prado. Asimismo en la década de 1920 se registran solicitudes de permiso sin costo al municipio por parte de fotógrafos de estudio para realizar fotografías en el Prado y en el Jardín Zoológico. Luego de la

88 Para saber más sobre la expansión de la fotografía social y familiar véase VON SANDEN, Clara, "Fotografía y vida familiar en el siglo XX (1930-1990)", en BROQUETAS, Magdalena, BRUNO, Mauricio (coord.), op.cit, pp. 160-196.

toma los fotógrafos entregaban una tarjeta con la orden para que la copia fuera retirada en un determinado comercio del ramo.[89]

A partir de 1924 la actividad fue reglamentada con una ordenanza municipal, lo que indica probablemente la extensión de esa práctica laboral fuera del control estatal y la necesidad por parte del Estado de otorgarle un marco estable que la organizara. En la ordenanza, los solicitantes debían cumplir con diversos requisitos para el desempeño legal de su función, siendo las infracciones penadas con multas. Entre las indicaciones, cada fotógrafo tenía que informar sobre la dirección a la cual llevaría el archivo de placas. Éstas debían tener marcado el número de talón de recibo, *"para que en caso de reclamaciones la Dirección General de Paseos tenga los elementos necesarios para producir dictamen*". Además, los fotógrafos tenían prohibido vender, ceder copias o negativos a personas que no hubieran sido fotografiadas. Cada mes debían abonar la suma de diez pesos y las fotografías podían ser tomadas únicamente por el fotógrafo autorizado, por lo que no podían facilitarle la máquina a otra persona. El fotógrafo tenía prohibido *"obtener otras fotografías que aquellas que le soliciten los interesados"* y en el caso de que fuera un grupo el solicitante, debía recabar *"la autorización de todas las personas que lo componen, debiendo éstas indicar a quien deben ser entregadas las copias"*. Finalmente el fotógrafo ambulante tenía que vestir *"con decencia",* dirigirse a sus clientes *"con toda corrección"* y portar un trípode para ser identificado rápidamente por el público.[90]

En 1927 las autoridades municipales volvieron a debatir sobre la conveniencia o no de permitir la actividad de los fotógrafos ambulantes. A partir

89 "Reglamentación de profesiones" en *Digesto municipal*, Ordenanza, Art. 1620, Montevideo, octubre de 1924 y noviembre de 1928; *Boletín Municipal,* Montevideo, junio y octubre 1920, 20 de mayo de 1927, p. 519.

90 Algunos de los fotógrafos autorizados a trabajar como ambulantes en el período comprendido en este estudio fueron: Lucas Salmerón, Elías Benedetti, Antonio Vaquer, Antonio Pérez, Emilio Sayaco, Eugenio Uraz, Rafael Abila, Gervasio González, Carlos Balunelli, Giovanni Savino (o Lanino?), Juan Savino, Giacosa, Fernando García, Rosendo Cuberas, Ezequiel Ulpiano Valdez, Joaquín Vila y Ángel Camiglia. "Reglamentación de profesiones" en *Digesto municipal*, Ordenanza, Art. 1620, Montevideo, octubre de 1924 y noviembre de 1928; *Boletín Municipal,* Montevideo, noviembre de 1919, octubre 1921, enero y febrero de 1924, diciembre de 1925 y 13 de mayo de 1929; *Actas de la Junta Económica Administrativa*, Montevideo, 19 de julio, 7 de noviembre, 21 de diciembre de 1917.

de un informe de la Dirección de Paseos acerca del modo en que se concedían permisos para obtener fotografías en los paseos públicos y playas, Batlle Pacheco argumentó que no era *"conveniente prohibir la toma de fotografías mientras no existan quejas por parte del público.* [...] *por esa prohibición no se evitaría la mala fe que pueda existir en los que toman vistas o retratos pues el que quiera perjudicar a otras personas, puede hacerlo por medio de trusts fotográficos".* Finalmente, apoyado por los concejales Enrique Ambrosoli Bonomi y Cruz, se dispuso *"dejar completa libertad para tomar fotografías en los parques y playas".*[91]

Los límites establecidos a los fotógrafos ambulantes en su tarea probablemente buscaran evitar la competencia con la producción fotográfica desplegada por el municipio en el registro de espacios públicos y comercialización de esas imágenes. Por otra parte, llama la atención la temprana defensa de parte del Estado del derecho del fotografiado, un tema que ha resurgido con fuerza desde los últimos años del siglo XX.

91 *Boletín Municipal,* Montevideo, 28 de enero de 1927, p.224.

Capítulo 2. La representación visual del país "modelo". Contenidos y usos del archivo fotográfico municipal de Montevideo (1915-1930)

2.1. Principales líneas temáticas

A diferencia de otros archivos fotográficos estatales, cuyas reproducciones se encuentran compiladas en álbumes organizados contemporáneamente a las tomas -como el caso de los "álbumes-informes" sobre la Avenida Central (1903-1906) o de obras del puerto (1903-1913) de Río de Janeiro-, no se identifican álbumes temáticos de las fotografías del Municipio de Montevideo realizados en las primeras dos décadas del siglo XX. Sin embargo, como fue señalado, sí existen álbumes con copias fotográficas cuya realización fue posterior al período comprendido en este trabajo y que no responden a un criterio temático, sino cronológico.[92]

Si bien la ausencia de esas fuentes resulta una desventaja, ya que permitirían conocer los criterios originales de organización de las series fotográficas, sus relaciones y conexiones, es posible acercarse a la generalidad de temas representados en la colección de fotografías históricas municipales a partir de la visualización de los casi ochenta álbumes con copias fotográficas correspondientes al archivo y la documentación diaria de sus reproducciones digitales. A su vez, para identificar los temas más fotografiados, se ha empleado el programa de análisis cuantitativo *Atlas* aplicado a una base de datos elaborada en el Centro de Fotografía entre 2002 y 2003 que contiene las fechas y los temas

92 Un estudio de los álbumes señalados puede verse en: PACE CHIAVARI, Maria, "O mar, ícone e indício na fotografia pública do Rio de Janeiro (1906-1922)", en MAUAD, Ana Maria (coord), *Fotográficamente Río. A cidade e seus temas*, Niteroi, RJ. PPGHistória-LABHOI-UFF/FAPERJ, 2016.

representados en las imágenes.[93]

Según ese análisis, a partir de las primeras veinte palabras que más se repiten en la base, se ratifica la sobre representación de barrios de clases medias y altas (Parque Rodó, Prado y Pocitos); Puerto de Montevideo; avenidas; monumentos; ramblas; inauguraciones y edificios. En segundo lugar se suman las construcciones de grandes obras, como el Palacio Legislativo, Palacio Salvo, Rambla Sur, Hotel Casino Carrasco y Palacio Municipal.

A partir de ese estudio y conociendo el contexto de producción del archivo y los fines políticos que perseguía, es posible trazar grandes líneas y temas representados fotográficamente bajo esas premisas (si bien en su mayoría presentan cruces entre sí):

- Montevideo en proceso de transformación urbana y edilicia, como una ciudad "moderna", "pujante" y en "progreso": sobre representación de barrios costeros (Parque Rodó, Prado y Pocitos); avenidas (principalmente 18 de Julio); construcción e inauguración de grandes obras y edificios (Palacio Legislativo, Salvo y Municipal, Rambla Sur, Estadio Centenario, Hotel Casino Carrasco); realización del primer mundial de fútbol (1930); medios de transporte (innovaciones y primeros usos); fotografías aéreas. (Fotografías: 4 - 18).

- Montevideo como ciudad balnearia, receptora de turistas, inmigrantes e inversores: carnaval (desfiles, corsos, tablados y retratos de niños y adultos disfrazados para esa ocasión); playas, ramblas, paseos y espacios públicos (plazas, parques, hoteles); inauguración del barrio obrero Casabó. (Fotografías: 19 - 26).

- Presencia y control del Estado: edificios públicos en Ciudad Vieja; hospitales, cárceles, hoteles para emigrantes; puerto y bahía; actividades organizadas por el Municipio de Montevideo (deportivas, lúdicas y culturales); recibimiento de políticos y personalidades extranjeras. (Fotografías: 27 - 33).

- Montevideo "pintoresco": ferias barriales, oficios callejeros, espacios de

93 La creación de la base de datos estuvo a cargo de las investigadoras Magdalena Broquetas e Isabel Wschebor.

la Ciudad Vieja, fotografías del siglo XIX. (Fotografías: 34 - 39).

- Imágenes para generar sentimiento de comunidad nacional: monumentos (principalmente el de Artigas en Plaza Independencia); conmemoraciones nacionales (25 de agosto, 18 de julio). (Fotografías: 40 - 43).

- Montevideo "antiguo": colecciones fotográficas adquiridas por el municipio correspondientes a la primera mitad del siglo XIX (entre ellas de John Fitz Patrick; aéreas de Anselmo Carbone y de *Aerofoto Montevideo*). (Fotografías: 5, 7 , 38, 39, 44 - 47).

Si bien a fines del siglo XIX y principios del XX no era sencillo para la tecnología fotográfica captar el movimiento de la ciudad más allá de sus edificaciones estáticas, hacia mediados del siglo XX esta forma de representar el espacio urbano seguía siendo hegemónica. En ese sentido, ciertas prácticas fotográficas decimonónicas parecen haber convivido -hasta entrado el siglo pasado- con los cambios y las nuevas posibilidades en materia tecnológica.

La sobre representación del proceso de urbanización de los barrios costeros expresa una operación de selección. Los fotógrafos municipales trabajaron bajo la premisa de mostrar una ciudad que se estaba renovando y presentaba un gran potencial turístico, lo cual se explica por los fines turísticos y de propaganda que tenían esas imágenes. Buscaban "mostrar la belleza, el orden y el progreso del país, así como la homogeneidad del pueblo uruguayo y su identificación con la democracia política y el Estado nación". A partir de esa idea se entiende en gran medida la elección de los puntos de vista y de lugares, actividades y personas representadas, pertenecientes en su gran mayoría a las clases medias y altas, blancas y de impronta europea.[94]

El crecimiento urbano que era objeto de registro también fue motivando los cambios en las perspectivas fotográficas. Acerca del final del período comprendido en este estudio y años después, Mauricio Bruno señala que "la proliferación de edificios y de otras construcciones de alturas inusitadas para lo

94 *Guía del archivo fotográfico*, op. cit., p. 17; BRUNO, Mauricio, op.cit., p. 19.

que los uruguayos estaban acostumbrados –como los palacios Salvo, Lapido y Díaz, el edificio Santiago de Chile y el Obelisco a los Constituyentes de 1830, todos construidos entre 1928 y 1938- ofreció a los fotógrafos no sólo puntos de vista novedosos desde los cuales mirar la ciudad y atraer nuevos lectores/espectadores, sino también la posibilidad de materializar la modernidad de Montevideo en imágenes de sus 'rascacielos'".[95]

En las tomas amplias la mirada de los fotógrafos plantea una primacía de lo colectivo sobre lo individual, afín con las formas de estatismo cultural, al decir de Gerardo Caetano "como clave de bóveda de todo ese imaginario 'hiperintegrador'".[96] Los barrios periféricos o populares no fueron prácticamente incluidos en ese registro, salvo los aspectos que podían apreciarse como "pintorescos", como la feria de la calle Yaro (actual Tristán Narvaja), mercados (imágenes 37 y 39) y espacios de la Ciudad Vieja (imágenes 25, 27 - 29, 34 -36, 48, 52, 53) o barrios como el Cerro y Casabó (imágenes 1, 26 y 31) que estaban siendo intervenidos por el gobierno municipal en su proceso poblacional con gran presencia de inmigrantes. Mientras que los sectores populares también aparecen sub representados en las fotografías producidas por la Oficina de Propaganda e Informaciones, excepto como sujetos secundarios en el contexto de esas tomas barriales amplias, enfatizando la idea de una ciudad exitosa cuya población tenía un nivel de vida acorde al de las metrópolis europeas.[97]

Las fotografías presentan una mirada cercana y empática a diferentes grupos sociales, principalmente los que participaban de eventos en el que el municipio se veía involucrado. Entre estos temas se destaca el carnaval, en donde se observan adultos y niños participando de esa fiesta popular (imágenes 19 – 21, 54 y 55) y las actividades lúdicas y deportivas (imágenes 14, 31, 32). En esa línea es posible identificar aspectos de la cultura material, las relaciones vinculares y familiares de la época, indumentarias, maquillajes, apariencias en general y diferencias entre los sectores sociales. Igualmente la sensibilidad vinculada a las

95 BRUNO, Mauricio, op.cit., p. 25.

96 CAETANO, Gerardo, "Las claves del período", op. cit., p. 64.

97 BRUNO, Mauricio, op.cit., p. 23.

temáticas de los disfraces: algunos niños eran vestidos con ropas alusivas a labores callejeras, como limpiabotas o barranderos, denotando una mentalidad de época que naturalizaba el trabajo infantil. (Fotografías 54 y 55).

Por su parte en las fotografías de deportes al aire libre se observa la participación de ambos géneros, llamando la atención la inclusión de niñas y mujeres en las actividades realizando los mismos ejercicios que los varones, en roles activos y protagónicos. En este punto es de señalar que una gran parte de fotografías sobre deportes se encuentran en el archivo municipal en copias fotográficas, mientras que los negativos (los originales) se ubican en el archivo de la Comisión Nacional de Educación Física. Esta repetición de imágenes en un archivo y en otro -dada la capacidad de reproductibilidad del medio fotográfico- puede entenderse debido a que, en los momentos de formación de los archivos fotográficos públicos, existieron coincidencias entre los fotógrafos en diferentes dependencias. Como fue visto, Isidoro Damonte trabajó para la Oficina de Exposiciones del Ministerio de Industrias y en la sección fotográfica de la Oficina de Propaganda e Informaciones de la Intendencia; Carlos Ángel Carmona para la Comisión Nacional de Educación Física y luego pasó a desempeñarse como fotógrafo municipal; o Rómulo Rossi, que participó de la Oficina de Exposiciones del Ministerio de Industrias y de la sección fotográfica en la Comisión Nacional de Educación Física. Es probable que los fotógrafos cubrieran solicitudes en diversas dependencias empleando las mismas fotografías. Eso puede explicar que en la actualidad se identifiquen copias repetidas en un archivo u otro; negativos cuyas copias se encuentran ubicadas en otro repositorio, o negativos y copias realizadas a partir de reproducciones fotográficas.

Otro dato que arroja estas coincidencias es la escasa regulación que todavía existía sobre la función de los fotógrafos en la órbita del Estado, que conforme fue pasando el tiempo se identifica el proceso de ordenamiento de sus actividades y en trabajo *"exclusivo"* para sus oficinas. A su vez permite pensar en el poco valor otorgado al original fotográfico o a la copia "de autor" -un concepto acuñado en la década de 1980- en el ámbito de los fotógrafos oficiales, dado que

lo que importaba era el producto final y no su origen.[98]

Si bien no se cuenta con registros o documentos que expliquen la edición temática realizada por los fotógrafos, es posible establecer correlaciones temáticas y cronológicas entre los temas discutidos en las sesiones departamentales y la producción fotográfica en el mismo período. En esa línea, es probable que los fotógrafos recibieran la orden de realizar el seguimiento de los temas de actualidad municipal. Como ejemplo, en el año 1923 algunos de los temas más tratados en las sesiones se ven registrados en el archivo fotográfico correspondiente a ese año, como la decoración del Parque del Prado, cambios en los recorridos de los tranvías, modificación de calles, eventos vinculados con las fiestas de carnaval, obras de construcción del tramo correspondiente a la Rambla Presidente Wilson, el ensanche de la Avenida General Flores, la inauguración del monumento a Artigas en la Plaza Independencia y los daños ocasionados por el temporal del mes de julio de ese año.

También sobre el carnaval pueden establecerse relaciones entre los temas abordados en las sesiones departamentales y la actividad de los fotógrafos. En 1920 en el boletín municipal se indica el recorrido de la iluminación para estas fiestas, que coinciden con los espacios fotografiados: *"Plaza Constitución, calle Sarandí, Plaza Independencia y Avenida 18 de Julio hasta Ejido, incluyendo Plaza Cagancha y la iluminación del frente del edificio que ocupa el Consejo (y parte de las ramblas)".*[99]

Además del momento del desfile, el registro del carnaval comprendía las decoraciones de las avenidas, los tablados barriales o retratos grupales. Esta documentación responde a que la OPI trabajaba coordinadamente con la CMF encargada de los organización de estos festejos, pero también pueden concebirse como documentos de justificación de los logros de este organismo, reiteradamente cuestionado por su gestión.

98 En 1916 a Carlos Ángel Carmona, ya fotógrafo del municipio, se le subió el sueldo exigiéndole que dejara de prestar servicios en la Comisión Nacional de Educación Física. *Actas de la Junta Económica*, Montevideo, 30 de junio de 1916.
99 *Boletín municipal,* Montevideo, febrero de 1920, p.23.

2.2. Estrategias de adquisición, canales de circulación y divulgación

A la comuna llegaban diferentes solicitudes de particulares, medios de prensa e instituciones privadas o gubernamentales para hacer uso de sus fotografías. A través del boletín municipal, que recoge las sesiones de la cámara de representantes de la Junta Económica Administrativa primero y luego del Consejo Municipal, puede recuperarse la información sobre los pedidos y su destino. Aunque todos los usos respondieron a una intención fundamentalmente propagandística, se reconocen diferentes canales de circulación y demanda específicos que serán los que se propone desglosar este apartado, trazando un mapa de los recorridos de las fotografías municipales. El apartado abordará cuáles fueron puntualmente esos canales de circulación, uso y llegada a la población de las imágenes municipales.

2.2.1. Adquisiciones de colecciones fotográficas

Además de la función propagandística, al igual que había ocurrido en varias ciudades europeas en el siglo XIX, la fotografía del Municipio de Montevideo cumplió la función de preservar la imagen de espacios y monumentos que se encontraban en proceso de desaparición. Con ese fin los fotógrafos municipales -como se vio, Carlos Ángel Carmona fundamentalmente- se encargaron de recolectar imágenes de Montevideo realizadas con anterioridad a la creación del servicio fotográfico municipal, producidas principalmente por estudios comerciales. Eso explica que el archivo histórico municipal contenga imágenes datadas desde el año 1865.[100]

Una de las primeras adquisiciones por parte de las autoridades municipales

100 Un caso paradigmático fue el del fotógrafo francés Eugène Atget (1857-1927) que se dedicó a registrar la vida diaria de la ciudad y los oficios en extinción a principios del siglo XX en París.

fue una colección de *"fotografías antiguas"* en placas de vidrio de John Fitz Patrick en 1919. El material fue *"depositado en la OPI al igual del otro que se encuentra allí guardado"* con propósito de emplear en el futuro "Libro del Centenario" de 1925.[101] En 1923 fotografías de Fitz Patrick también fueron adquiridas por el Archivo y Museo Histórico del Ministerio de Instrucción Pública, el cual le compró trescientas placas de vidrio *"de carácter documental"* con los mismos temas que las adquiridas por el municipio. Sobre la colección del museo expresó Pablo Blanco Acevedo, por entonces director de ese ministerio: *"Se trata* [...] *de una valiosa colección de negativos -retratos de personajes, fotografías de uso, costumbres y paisajes del país, comprendidos entre los años 1870-1910- que documentan varias épocas políticas y sociales así como guardan los movimientos esenciales del progreso edilicio de la República. Son más de mil trescientas placas, en su mayoría de tamaño máximo (son de 25x30) y en excelente estado de conservación. La compra de este archivo avalorará considerablemente el material histórico de reconstrucción que poseemos, además de completar las colecciones adquiridas anteriormente* [...]. *Por otro parte* [...] *existe la necesidad de evitar que se dispersen estos materiales documentarios cuyo valor acrece con el tiempo y han de ser mañana la fuente positiva de los historiadores que vendrán"*.[102]

Estas imágenes del pasado uruguayo tuvieron un amplio uso dentro y fuera del ámbito público, tal vez apoyando lo sugerido por Demasi para la década de 1920, en la que entre la sociedad de la época "existía la 'conciencia' de vivir un tiempo nuevo, una fractura significativa entre el presente y el pasado inmediato que se expresaba en un fervoroso retorno a los orígenes […] La sociedad toda sintió el desafío de un proceso de cambio que amenazaba escapar al control de los partidos y de los sectores dirigentes, y las tendencias de la época orientaron hacia el pasado la búsqueda de aquello que permitiera ver como certezas a las

101 *Boletín Municipal*, Montevideo, diciembre de 1919, p. 352. Un estudio biográfico de John Fitz Patrick puede consultarse en VON SANDEN, Clara, op.cit, p. 215 y VARESE, Juan Antonio, op.cit., pp. 65-84 .

102 Esta colección pasó a resguardo de la Sección Fotocinematográfica en 1952 y se conserva actualmente en el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra/SODRE. *Donaciones Generales*. Tomo V. 1922 - 1924, MHN, Fojas 55 y 56, Montevideo, 18 de enero de 1923.

incertidumbres del presente: de allí surgirá la demanda por un nuevo relato del origen de la nación".[103] Desde esa perspectiva la evocación directa del pasado a través de imágenes puede ser otra de las funciones que cumplieron estas adquisiciones por parte del Estado.

Además de fotografías del siglo XIX el municipio adquirió otras contemporáneas producidas por particulares y empresas para ensanchar su archivo y ampliar las posibilidades de venta de reproducciones. En 1929 con el fin de participar del "Libro de oro iberoamericano", el catálogo oficial de la Exposición Internacional de Sevilla que se llevaría a cabo entre mayo de ese año y junio del siguiente, el Consejo de Administración de Montevideo realizó un llamado para adquirir fotografías "*de carácter artístico sobre los diversos motivos de Montevideo, sus playas, paseos, etc"*. Al llamado se presentaron cuatro ofertantes con diversas colecciones cuyas propuestas fueron estudiadas por una "Comisión Especial de Arte" integrada por Batlle Pacheco y Larrayoz. Finalmente al siguiente año el Consejo compró veintisiete negativos de gelatina y plata sobre vidrio ofrecidos por Antonio Duró, con el fin de "*completar la colección que se posee"*. A ese llamado se sumaron las propuestas de Armando Mattos y David Porta para la preparación de una *"cinta cinematográfica de los paseos, playas, etc"* destinada a la exposición Ibero Americana de Sevilla, cotizadas por *"metro de película, en positivo, pronto para ser exhibida"*. También la Comisión Administradora de Hoteles recibió una propuesta de la misma índole.[104]

Otro de los intereses del municipio fue la adquisición de fotografías aéreas. Los primeros vuelos habían comenzado en Uruguay a mediados de la década de 1910, por lo que estas tomas resultaban novedosas y modernas, ofreciendo "la posibilidad de mostrar la ciudad desde lugares inéditos para los ciudadanos comunes y corrientes y, además, de resaltar los edificios y las obras públicas que eran signo del progreso de la ciudad".[105]

En 1920 el municipio aceptó la propuesta del fotógrafo Anselmo Carbone

103 DEMASI, Carlos, op.cit, p. 57-58.
104 *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa,* Montevideo, 7 de febrero de 1929, p. 3111; 18 de febrero de 1929, p. 3292; 17 de marzo de 1930; BRUNO, Mauricio, op. cit., p. 21.
105 Ibidem, p. 23.

para comprar veinticinco placas de fotografías tomadas desde un aeroplano: *"*[...] *se trata de vistas de Montevideo, de las que se adquirieron algunos negativos; la Oficina de Propaganda e Informaciones podría sacar reproducciones ampliadas y postales, para vender a buen precio, lo que importaría un beneficio para el Municipio"*.[106]

En 1930 el Consejo adquirió ochenta y cinco placas fotográficas de 18x24 centímetros de fotografías aéreas de Montevideo ofrecidas por la empresa *Aerofoto Montevideo*, a la que ya se había comprado negativos ese mismo año. Se vendían por *"negativo aislado* [...] *pero que si se trata de cierta cantidad no inferior a 10 negativos, puede ser establecido en $30 por cada uno"*. Las fotografías fueron empleadas para confeccionar "*colecciones de postales en álbumes de tamaño grande"* mediante la técnica del huecograbado. Ese mismo año el municipio recibió la oferta del particular Medardo Farias, quien propuso *"tomar fotografías aéreas de los paseos y de la Ciudad como medio de difusión de los adelantos alcanzados, así como de bellezas edilicias, adquiriéndose los negativos para su reproducción, destinados a la venta pública"*.[107]

En 1920 se sumó a la OPI la propuesta de agregar una sección cinematográfica. La idea había surgido a partir de un ofrecimiento de Gastón Bertón de venta de *"material completo para sacar vistas cinematográficas",* compuesto por *"aparato y accesorios de cinematografía",* por la suma de 1500 pesos. El Consejo manifestó *"que el precio es conveniente y le parece de utilidad la creación de la Sección Cinematográfica"*. Meses después la Comisión de Hacienda informó favorablemente sobre esa propuesta, por lo que se concretó la compra destinada a la OPI. Ese mismo año la oficina solicitó *"autorización para adquirir cintas negativas y positivas destinadas a tomar vistas cinematográficas para propaganda de Montevideo"*. También recibió el ofrecimiento de un taller cinematográfico a cargo del particular Renzo Raboglietti. Tales inversiones demuestra la importancia creciente del rol y expansión del laboratorio fotográfico

106 *Boletín Municipal,* Montevideo*,* junio de 1920, p.229.

107 *Boletín Municipal,* Montevideo*,* 13 de enero de 1930; 15 de setiembre de 1930, p. 2729; 6 de octubre de 1930, BRUNO, Mauricio, op. cit., p. 21.

para la administración municipal. El interés del municipio por la cinematografía había quedado demostrado desde la década anterior, cuando organizó *"espectáculos cinematográficos"* de *"carácter moral"* destinados a obreros en espacios públicos durante la temporada estival en los cuales se exhibía *"solamente vistas cómicas e instructivas"* a partir de la licitación de empresas de biógrafos radicados en Uruguay. [108]

El Consejo de Administración organizaba concursos fotográficos sobre Montevideo como otra estrategia de ampliación de su acervo de imágenes. En febrero de 1929 se aprobó un proyecto presentado por el concejal Batlle Pacheco para la realización de una exposición anual de *"arte fotográfico"* para el comienzo de la temporada de verano en hoteles municipales, por lo que la fotografía sería, además de un medio de promoción, un atractivo turístico. Los premios consistían en sumas de dinero para otorgar a *"las mejores producciones que tengan por temas asuntos de la ciudad o de zona rurales y que puedan ser de utilidad para la propaganda del turismo"*. Las fotos premiadas pasaban a ser *"propiedad"* del Municipio, que tendría *"todos los derechos que se derivan de su carácter de propietario. Las producciones que se publiquen de estas fotografías, llevarán impreso el premio obtenido y el nombre de su autor, siempre que a esto último no hiciera oposición el interesado"*. En las discusiones sobre este concurso en las sesiones de representantes, ante la recomendación de Cruz de que el municipio adquiriera otras fotografías *"interesantes"* de las presentadas además de las premiadas, Batlle Pacheco objetó que no era necesario, *"por cuanto siempre se estaría en tiempo y situación de efectuar adquisiciones de fotografías en forma directa",* lo que apoya la idea de una disponibilidad de las autoridades municipales por acrecentar y potenciar las posibilidades de su archivo de imágenes.[109]

108 "Espectáculos cinematográficos para obreros", en *Digesto Municipal. Ordenanzas y resoluciones sancionados por la Junta Económica Administrativa de Montevideo en su carácter de Consejo Deliberante en el período de Sesiones de 1913*, Montevideo, Imprenta Calle Piedras Nº490, 1913, p. 352; *Boletín Municipal,* Montevideo, abril, agosto de 1920, p. 311; noviembre de 1920, p. 468 y octubre de 1921.

109 *Boletín Municipal*, Montevideo, 4 de febrero de 1929, p. 3220; BRUNO, Mauricio,op.cit., p. 21.

2.2.2. Un archivo para el futuro

Desde los inicios del laboratorio fotográfico de la OPI se identifican referencias en la documentación municipal que permiten reconocer una voluntad de los gobernantes para que las imágenes generadas trascendieran sus usos contemporáneos y conformaran un acervo visual histórico de Montevideo para el futuro. El primer indicio se ubica en 1915, cuando entre los acondicionamientos realizados al espacio destinado al gabinete fotográfico de la Oficina de Propaganda e Informaciones se dispuso la confección de cajones para albergar el *"archivo"* de la oficina.[110]

El registro fotográfico de las obras de la Rambla Sur y las discusiones de los consejeros municipales sobre su transcurso, apoyan la tesis sobre la apuesta de los gobernantes en la generación de un archivo visual para ser apreciado en la posteridad. Las obras de construcción de las ramblas costaneras de Montevideo se ejecutaron en las primeras décadas del siglo XX. Emprendidas por las autoridades departamentales buscaban solucionar diversas necesidades urbanísticas, como la fijación del límite marítimo de la ciudad, la mejora en el acceso a barrios alejados del Centro y el creciente aumento de los automóviles que requería nuevas obras viales para una circulación organizada. Otras de las razones para la construcción de la Rambla Sur fue la disposición gubernamental de eliminar la zona del Bajo, barrio pobre y prostibulario emplazado en la costa de la Ciudad Vieja. En 1922 el ingeniero Juan P. Fabini, integrante del Consejo Departamental, presentó un proyecto de trazado de rambla costanera a este organismo. Entre las principales modificaciones planteaba la eliminación de playas y la erradicación del Bajo, opinando que constituía *"un desagradable contraste la presencia de esas viejas y feas construcciones ubicadas cerca de uno de los puntos comerciales de más vida de la ciudad* [...] *Por ello planteaba que tanto la higiene, como la estética urbana y aún razones de una bien entendida economía aconsejaban para este barrio*

110 *Actas de la Junta Económica*, Montevideo, 15 de setiembre de 1915.

costero una obra radical que sólo podía tener éxito si se realizaba a gran escala".[111]

Un discurso pronunciado en 1926 por Batlle Pacheco, en ese entonces vicepresidente del Consejo de Administración Departamental y miembro de la Comisión Financiera de las Obras de la Rambla Sur, expresaba las expectativas de las autoridades sobre su modificación en la fisonomía de la ciudad: *"La obra que va a realizar esta comisión puede afirmarse sin temor, es la de mayor trascendencia que ha realizado y que quizás pueda realizar en mucho tiempo el Municipio de Montevideo".*[112] Un mes después Batlle Pacheco aprobó una moción por la que se disponía *"que la Oficina Municipal de Informaciones y Propaganda documente fotográficamente la zona de la Ciudad que ha de desaparecer en breve con motivo de la construcción de la rambla Sur, fotografías que tendrán un evidente interés histórico dentro de algún tiempo".*[113]

Siguiendo esta voluntad política, desde los inicios de la construcción de la Rambla hasta su inauguración en 1935, los fotógrafos municipales realizaron un detallado registro del transcurso de las obras, produciendo más de trescientas fotografías que reparan en diferentes aspectos de su desarrollo.

La importancia que las imágenes del municipio iban adquiriendo entre la población así como la noción de su proyección a futuro entre diferentes actores sociales, puede reconocerse en la prensa y en diferentes pedidos que llegaban a la comuna. En 1926 la Sociedad de Arquitectos del Uruguay solicitó al municipio que *"las fotografías de edificios, exhibidas por Informaciones y Propaganda, ostenten el nombre del técnico proyectista de la obra"*. El pedido fue desestimado con la argumentación de que la misma solicitud podrían presentar *"los constructores y otros artistas* [...] *con el mismo derecho que los arquitectos"*. La

111 Citado en TROCHÓN, Yvette, *Las mercenarias del amor. Prostitución y modernidad en el Uruguay (1880- 1932),* Taurus, 2003, p. 214.

112 *Libro de actas número 1 de la Comisión Financiera de las Obras de la Rambla Sur*, Montevideo, marzo de 1926.

113 *Boletín Municipal*, Montevideo, abril de 1926, p. 176. Véase NÓVOA, Alexandra, "El registro de la modernidad. Fotografías de la Rambla Sur de Montevideo (1923-1935)", en *Revista Sueño de la Razón. Cidade maravilhosa*, Nº7, 2016, pp. 86-97, versión digital: http://www.suenodelarazon.org/07-cidade-maravilhosa.html;. CDF, *La construcción de la Rambla Sur* (1923-1935), Gelatina y Plata, CdF Ediciones, Montevideo, 2017 (segunda edición), versión digital: https://issuu.com/cmdf/docs/2016_rambla

discusión sobre este pedido aporta información acerca de los criterios sobre las fotografías municipales que manejaban las autoridades. Por ejemplo, Batlle Pacheco opinó que *"el Municipio rara vez toma fotografías de edificios aislados, sino que reproduce vistas en conjunto"*. Por su parte el concejal José P. Turena señaló que los edificios fotografiados *"al reproducirse en postales, es porque se trata de obras artísticas que merecen el aplauso de la población. Entonces viene a ser un estímulo y un aplauso a los profesionales de talento"*.[114]

Asimismo es posible identificar el afán de registro para la "posteridad" al observar fotografías municipales de distintos espacios de la ciudad, en donde se documentan los aspectos "modernos" y en crecimiento pero también de aquellas zonas que se transformarían a partir de las disposiciones gubernamentales, o diferentes recintos que dejarían de existir para dar paso a la construcción de grandes edificaciones, registro que permitiría mostrar el *antes* y el *después* de la zona.

Cabe señalar que esta misma preocupación por generar registros del presente *"para las generaciones futuras"* se reitera en el campo de la cinematografía bajo el primer batllismo. A su vez, al igual que la fotografía municipal se esperaba que los documentales producidos bajo la órbita estatal -que en varios de ellos Isidoro Damonte cumplió un rol de dirección de cámaras- fueran empleados como medio de propagar en el exterior los avances del país.[115]

La generación de imágenes se respaldaba en el concepto extendido y naturalizado en la época de la fotografía como medio mimético de reproducción de la realidad y por tanto objetiva. Por eso era concebida por el municipio como *"documento"* que reflejaba la *"verdad"* irrefutable. Bajo esa noción, además de producirse imágenes para el futuro, se la empleaba como testimonio y evidencia en diferentes casos en que era necesario exhibir pruebas de las acciones del municipio o como intercambio de referencias visuales de lugares o productos. Ese fue el caso del uso de fotografías municipales por parte del ingeniero F. Vázquez, como delegado del Consejo ante el Primer Congreso de Vialidad, Turismo y Transportes que se celebró en Buenos Aires en mayo de 1926. Para esa ocasión y

114 *Boletín Municipal*, Montevideo, mayo de 1926, p. 236; julio de 1926, p. 39.
115 TORELLO, Georgina, op.cit, pp. 35-57; DEMASI, Carlos, op.cit, p. 143.

para *"el mejor desempeño de su cometido",* Vázquez indicó al Consejo *"la conveniencia que existe en concurrir a ese Congreso con fotografías ampliadas, de distintos lugares de nuestra Capital, las que constituirán documentos ilustrativos de positivo interés, y el medio de exponer debidamente nuestros progresos edilicios"*. Finalmente se autorizó el pedido y la inversión para *"ampliaciones fotográficas"* para ese fin.[116]

En el mismo sentido el particular Enrique Hughes presentó un informe al municipio al que adjuntó dos fotografías *"de un sistema de su invención especial para compostura de caminos pantanosos, bajos, etc"* probablemente para su venta. También el particular Guillot, que presentó fotografías *"de modelos de columnas de alumbrado reducidas* [...] *y de diversos tipos de faroles"* para que las autoridades consideraran su adquisición para incorporar al sistema de alumbrado público.[117]

Igualmente la fotografía era empleada por el municipio en casos puntuales en que era necesario exhibir pruebas, aleccionar o denunciar públicamente una situación irregular. En 1926 ante la *"mutilación anónima del jarrón artístico que debía colocarse a la entrada del Parque de los Aliados"* Batlle Pacheco propuso que *"se sacara una fotografía que, -además de darse a la prensa-, se exhibirá en la vidriera de la Oficina de Informaciones, con una leyenda alusiva a la incultura que entraña esa mutilación"*.[118]

2.2.3. Venta de postales

La venta de fotografías en formato postal a comerciantes o directamente al público en los locales del municipio representó un ingreso constante para la Oficina de Propaganda e Informaciones. Además del fin comercial, esta tarea cumplía con el objetivo propagandístico que desde sus primeros años marcó el

116 *Boletín Municipal*, Montevideo, mayo de 1926, p. 247.

117 *Boletín Municipal*, Montevideo, octubre de 1926, p. 18; *Boletín Municipal*, Montevideo, 27 de mayo de 1927, p. 541.

118 *Boletín Municipal*, Montevideo, mayo de 1926, p.248.

rumbo del laboratorio fotográfico de facilitar y difundir en el exterior *"el grado de progreso operado en la Ciudad y hacer a esta más visitada en la estación veraniega"*.[119]

Las solicitudes de postales llegaban directamente a la oficina o por medios de otros organismos del Estado. En 1920 la Comisión de Hacienda pidió autorización a la Oficina de Propaganda e Informaciones para invertir $1.50 en la preparación de fotografías solicitadas por Mateo Brunet y Cª para *"propaganda"*, dinero que fue proporcionado por la Secretaría.[120]

Hasta 1923 los diferentes pedidos de postales debían pasar por la autorización del Consejo de forma previa a la oficina. Esa dinámica fue modificada a partir de una *"denuncia"* del diario *El Telégrafo* por agilizar el trámite sobre esa solicitud, por lo que en noviembre de ese año pasaron a venderse directamente en la OPI. Para acceder al pedido Batlle Pacheco puso como condición que las postales se pusieran a la venta siempre que llevaran la fecha de cuando habían sido tomadas, tal vez como una manera de asegurar que las imágenes "de archivo" no fueran confundidas con la actualidad de la ciudad, mucho más flamante visualmente que en su pasado.[121]

Además de comercializarse en la propia oficina, la venta de postales era canalizada a través del quiosco gestionado por la Comisión Municipal de Fiestas como un servicio de *"propaganda e información"*. En 1918 la CMF tenía bajo su dominio el arrendamiento de un quiosco en el Pasaje Policía Vieja, adquirido por el municipio con el fin de vender postales de la ciudad. El local era considerado como un *"complemento"* de la Oficina de Propaganda e Informaciones y *"para el rol más práctico de esta repartición"* funcionaba también como una sucursal del correo. Se alquilaba a particulares quienes además de vender postales, sellos de correo, periódicos y revistas, se encargaba de brindar información a los viajeros. El particular estaba autorizado a vender cigarrillos que era su único ingreso directo por esas ventas. Este servicio de propaganda e información era conducido

119 *Boletín Municipal*, Montevideo, octubre de 1918.

120 *Boletín Municipal*, Montevideo, setiembre de 1920.

121 *Boletín Municipal*, Montevideo, noviembre de 1923, p.1293.

bajo las *"indicaciones"* de la Oficina de Propaganda e Informaciones.[122]

La venta de las postales en comercios ubicados en la vía pública dan cuenta de un doble propósito del municipio: generar ingresos con su venta y hacer llegar ese producto a un público amplio. Al disponer de postales por diferentes canales de venta los consumidores podían ser tanto turistas interesados en llevarse un recuerdo visual de la ciudad como los propios locales, para obsequiar o coleccionar. Si bien no es posible conocer esas rutas, su puesta al público constata su circulación entre la población local y extranjera que llegaba a Uruguay.

Por otra parte, como había sucedido con los centenarios de la Batalla de Las Piedras en 1911 y la declaratoria de la independencia en 1925, la celebración del centenario de la jura de la primera Constitución el 18 de julio de 1930 funcionó como una nueva oportunidad para celebrar la fundación del Estado. El significado de esa fecha reprodujo "la polarización político-ideológica predominante en la época, que ubicaba por un lado al reformismo batllista y por el otro a sus opositores blancos y en algunos casos colorados, con una situación marginal de otras fuerzas".[123]

A su vez estas celebraciones cumplían la función de construcción de comunidad, "muy importante para el funcionamiento de la sociedad ya que es una de las pocas instancias donde los integrantes se reúnen por encima de sus diferencias […] los festejos del Centenario en los años veinte fueron una 'fiesta de la reconciliación', en cuanto quienes participaron (que eran buena parte del colectivo nacional) pudieron 'sentirse uruguayos' simultáneamente y además sentir la satisfacción de serlo. La comunidad encontró en los festejos la forma de clausurar una época: una manera de exorcizar aquellos demonios (la guerra civil, la amenaza del 'afuera') que eran vistos como la causa de los conflictos del pasado".[124]

Para los festejos del Centenario la Oficina de Propaganda e Informaciones y la Comisión Municipal de Fiestas impulsaron diferentes celebraciones, como

122 También la OPI contó con una sucursal del correo en sus oficinas. *Boletín Municipal*, Montevideo, octubre de 1918; julio y agosto de 1919.
123 CAETANO, Gerardo, *Lo privado desde lo público,* op.cit., p. 30.
124 DEMASI, Carlos, op.cit, p. 130 y 151.

concentraciones públicas, la decoración e iluminación especial de calles, desfiles militares y la organización del Campeonato Mundial de Fútbol en el recientemente inaugurado Estadio Centenario. Los fotógrafos municipales realizaron un seguimiento de estas actividades incluso fuera de Montevideo, por ejemplo del izamiento de la bandera nacional en el Cerro de las Ánimas en el departamento de Maldonado.[125]

En los meses previos la OPI recibió más pedidos de postales de los habituales por parte de establecimientos comerciales. En junio de 1929 la oficina elevó una gestión de Juan Brignoni en representación de la casa Berardi y Cia de Milán que proponía la confección de cincuenta mil postales de veinticinco modelos distintos, a elección de la oficina. La solicitud pedía expresamente que el material estuviera pronto en los primeros meses del año siguiente, *"a fin de que para el Centenario pueda contarse con una cantidad considerable de postales, dado que para esa época será enorme la afluencia de forasteros a esta capital"*.

La propuesta fue finalmente aceptada, bajo la condición de que fuera el Consejo el encargado de seleccionar las fotografías, lo que sugiere el afán de control por parte de las autoridades municipales respecto a los contenidos de las imagen que circularían en esa ocasión de especial demanda.[126]

En este período se observa la expansión de la fotografía en la industria turística y su implementación según modelos europeos. Una iniciativa alusiva a ese proceso fue en 1920, cuando para ampliar el alcance publicitario del municipio, el concejal Larrayoz propuso que la OPI gestionara la distribución de *"reproducciones"* de *"fotografías de gran tamaño"* con empresas navieras para que, al igual que se hacía en países de Europa, se colocaran en salones de las embarcaciones y en las oficinas centrales de las compañías. [127]

También en 1921, cuando el municipio contrató los servicios de la compañía de los agentes de propaganda Salvatierra y Gollan para promocionar Uruguay en Buenos Aires, ofreciendo estadías en el recién inaugurado Hotel

125 BRUNO, Mauricio, op.cit, p. 27.
126 *Boletín Municipal*, Montevideo, 24 de junio de 1929.
127 *Boletín Municipal,* Montevideo, año 1920.

Casino Carrasco. Como parte de su labor, los propagandistas contratados disponían de fotografías del interior de ese hotel suministradas por la OPI. En 1923 se propuso sumar la instalación de una *"Oficina de Propaganda en Buenos Aires, destinada al fomento del turismo",* un proyecto planteado en 1921 por la Comisión de Hoteles y Casinos municipales. No obstante ante la propuesta la Comisión de Hacienda consideró que por el momento convenía *"mantener la situación actual para la propaganda del Hotel Carrasco en la ciudad de Buenos Aires. Si más adelante las circunstancias exigieran el establecimiento de una Agencia propia, sería del caso volver a estudiar este asunto".*[128]

2.2.4. Diplomáticos y agentes en el exterior

Uno de los pedidos más recurrentes de fotografías que llegaban al municipio fue por parte de diplomáticos uruguayos que se encontraban realizando misiones oficiales en el extranjero. Su finalidad era llevar a otros países imágenes de Montevideo para *"poner de relieve los progresos de la ciudad".* Esta consigna, expresada profusamente por gobernantes y solicitantes en la documentación municipal, sintetiza tanto la voluntad de las autoridades por proyectar una imagen en crecimiento de la ciudad como de la apropiación de esa imagen por la ciudadanía.[129]

Este uso de las imágenes era parte de una planificación expresa por parte de las autoridades departamentales. En la documentación municipal a lo largo de los años, puede apreciarse el seguimiento realizado por los gobernantes de los destinos de las fotografías que les eran solicitadas, lo que abona la idea de su voluntad de control en la circulación de las imágenes y evidencia la confianza depositada en su potencial como canal propagandístico.

El propósito de los gobernantes departamentales de que las imágenes municipales se emplearan en el exterior, fue planteado a los pocos años de funcionamiento del laboratorio fotográfico de la OPI. En 1920 la Asamblea

128 *Boletín Municipal,* Montevideo, octubre de 1923, p. 1193; noviembre de 1923, p.1319.
129 *Boletín Municipal,* Montevideo, 17 de setiembre de 1920, p.377.

Representativa aprobó una propuesta que consignaba un interés directo por parte de las autoridades para que sus fotografías fueran empleadas por diplomáticos. La iniciativa fue manifestada por el concejal Cruz, que previamente a las fiestas de carnaval sugirió que *"aprovechándose, la mayor afluencia de turistas a la ciudad con motivo de esos festejos, la Oficina Municipal de Propaganda obtuviera vistas de las playas y lugares de esparcimientos, donde mayor fuera la afluencia de público y se considerara de interés para demostrar el grado de adelanto de Montevideo.* [...] *además que terminados los festejos esas fotografías serían sometidas a la aprobación del Consejo para que este eligiera la más adecuada al fin que se perseguía, que no era otro que el de concurrir a la propaganda en el exterior de las bellezas de nuestra capital y de su animación en la época veraniega".* Para concretar su propuesta, Cruz añadió que se gestionara con el Ministerio de Relaciones Exteriores *"la colaboración de los cónsules, radicados en las distintas localidades de importancia, de la Argentina, Brasil, Chile y Paraguay, para hacer conocer los grandes progresos alcanzados por nuestro país en los últimos años, preferentemente en lo que se refiere al turismo".* Confirmada esa *"colaboración"* se dispondría que la OPI reuniera varias *"colecciones de vistas, hipódromo, parques, paseos, establecimientos importantes, lugares de esparcimientos, planos y guías de la ciudad, carreteras, tarifas de hotel, de ferrocarriles, de taxímetros, autobuses, tranvías y todo dato ilustrativo que pueda interesar al turista. Si los cónsules del país en el exterior se preocuparan de dar a esto una difusión adecuada, en sus respectivas jurisdicciones, se lograría para nuestro país sin duda alguna magníficos resultados."* La apuesta recaía en las habilidades de los diplomáticos para difundir de manera efectiva los materiales suministrados por la OPI, ya que *"conocen los núcleos sociales en que han de actuar y en que esa propaganda puede ser más eficaz".*[130]

Los pedidos de integrantes del cuerpo diplomático no demoraron en llegar. Sus solicitudes informan sobre algunos de los itinerarios alcanzados por las imágenes municipales en el exterior. Entre algunos ejemplos, en 1920 el cónsul

130 *Boletín Municipal*, Montevideo, año 1920, p. 1697.

uruguayo en Bahía pidió fotografías de Montevideo a la OPI, para lo cual se dispuso que la oficina preparara para su entrega fotografías *"tomadas desde aeroplanos, de playas y puntos que pongan de relieve los progresos de la ciudad"*. Al siguiente año se autorizó el envío de un álbum de fotografías y postales al cónsul uruguayo en Checoslovaquia. En 1925 el Ministro de Uruguay en España solicitó cien fotografías *"seleccionadas"* por la OPI, *"en el deseo de continuar divulgando en aquel país el conocimiento de nuestros progresos y las bellezas naturales de nuestros suelos"*. En el mismo año el cónsul uruguayo en Suiza solicitó un álbum de fotografías de la capital *"o ampliaciones de éstas en la forma que le sean solicitadas"*. En 1926 el cónsul de Uruguay en Nápoles solicitó un álbum con sesenta fotografías de Montevideo *"a los fines de la mejor propaganda en el exterior de los progresos edilicios del país"*. En 1929 el cónsul de la República de Almería gestionó en la Oficina de Propaganda e Informaciones una solicitud de una colección de cincuenta vistas de la ciudad *"con fines de propaganda"*. En junio de 1930 el Ministerio de Relaciones Exteriores presentó en el municipio la solicitud de Mario L. Gil, cónsul general en Brasil, de fotografías, folletos, revistas gráficas y memorias administrativas *"para fomentar el turismo hacia el Uruguay"*. Sobre este pedido Batlle Pacheco expresó una visión más amplia sobre la función del Estado en la proporción de imágenes a agentes en el exterior, señalando que *"el Ministerio de Relaciones Exteriores debiera atender esos gastos y proporcionar a las Legaciones fotografías y elementos de propaganda respecto de nuestro país",* sumado a las fotografía de la capital que proporcionaba el Consejo.[131]

Por otra parte se identifican, en menor medida, pedidos de material cinematográfico por parte de diplomáticos. Un caso fue el del Consulado de Uruguay en Vigo que en 1919 solicitó a la Comisión Municipal de Fiestas el envío de una película cinematográfica tomada en las fiestas de verano y carnaval, *"en virtud de proponerse dar en aquella ciudad algunas conferencias públicas dando a conocer los progresos de Montevideo"*. El pedido fue denegado, tal vez

131 *Boletín Municipal*, Montevideo, setiembre de 1920, p.377; octubre de 1921, p.504; enero de 1925; mayo de 1925, p.294; octubre de 1926; *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa*, Montevideo, 07 de febrero de 1929 y 9 de junio de 1930, p. 5325.

por no disponer de ese material en soporte cinematográfico. Las fotografías del registro del carnaval y las iluminaciones de las principales avenidas y plazas con ese motivo eran algunas de las más demandadas por diplomáticos, evento que también era considerado demostración de los atractivos del país y de un clima de bienestar social.[132]

Las fotografías de la OPI también eran empleadas como obsequio y agasajo a diplomáticos, autoridades, personalidades del exterior o a representantes de instituciones que visitaban Montevideo. Asimismo a uruguayos que participaban de conferencias o congresos fuera del país. Una de las visitas que recibió Montevideo por entonces, de gran repercusión pública, fue la del Príncipe de Gales Eduardo de Windsor en 1925 en el marco de su viaje por diversos países de África y Sudamérica, evento que fue cubierto por los fotógrafos municipales.[133] Para esa ocasión el municipio homenajeó al príncipe con un álbum fotográfico. En enero de 1929 ofreció a los marineros de la Utah de Estados Unidos una colección de vistas fotográficas de la ciudad, *"estimando que este acto servirá como recuerdo de la fina hospitalidad que gozaron los oficiales y marineros de dicha nave durante su estadía en Montevideo"*, presente que fue agradecido por el Ministro Plenipotenciario de los Estados Unidos. En 1930 ante el arribo por primera vez al puerto de Montevideo del transatlántico General Artigas de la compañía de navegación Hamburgo Sud Americana, el Consejo Municipal, también bajo las indicaciones de Batlle Pacheco, acordó obsequiar a las autoridades de la nave un retrato al óleo de José Gervasio Artigas del autor uruguayo Benzo, además de diez reproducciones fotográficas de vistas aéreas de la capital en marcos *"artísticos"* y un *"pergamino decorativo"*.[134]

Igualmente los álbumes de vistas eran enviados por el Consejo al exterior como símbolo de amistad y buenas relaciones con otros gobiernos. Tal fue el caso de un envío al intendente de Nueva York realizado en 1921. En 1925 y 1926 el

132 *Boletín Municipal*, Montevideo, 05 de setiembre de 1919, p.225.
133 Véanse las fotografías 03959FMHGE y 03962FMHGE en:
http://cdf.montevideo.gub.uy/catalogo
134 *Boletín Municipal,* Montevideo, mayo y agosto de 1925, p. 427; *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa*, Montevideo, 21 de enero de 1929 y 26 de mayo de 1930.

Consejo recibió, a través del Ministro de Relaciones Exteriores, álbumes con vistas de Italia y Alemania entregado por los respectivos alcaldes en retribución a los que les había sido enviado por intermedio de legaciones uruguayas en esos países.[135]

En la misma línea, las delegaciones deportivas locales o del exterior en su carácter de representantes internacionales también recibían material fotográfico como obsequio oficial y con fines de propaganda. Entre los primeros casos se identifica en 1921 la entrega de dos álbumes de fotografías al secretario de la Liga de las Naciones Julián Nogueira. En 1925 el Consejo entregó a los miembros de la delegación del Club Nacional de Football álbumes y postales con fines de propaganda para la gira que harían por Europa. Al año siguiente la misma delegación obsequió al Ayuntamiento de Barcelona un álbum fotográfico enviado por el Consejo montevideano a través del Cónsul General del Uruguay en España. También a la audiencia de la delegación del Real Deportivo Español, a la cual el Consejo de Administración le entregó medallas y fotografías acompañadas de un discurso de bienvenida pronunciado por Batlle Pacheco que reforzaba la importancia que representaba la entrega de esos obsequios: *"El Consejo de Administración de Montevideo* [...] *ha deseado ofreceros un recuerdo de esta grata y breve visita, que anhelamos sea tan duradera en vosotros como la impresión que habéis dejado en nuestro pueblo".* A lo cual el periodista Lasplazas, integrante de la delegación extranjera, expresó su reconocimiento y gratitud por los presentes recibidos: *"Nosotros agradecemos en el alma, este hermoso obsequio* [...] *que aceptamos muy gustosos porque nos dará ocasión de probar en España lo mucho que en esta república sudamericana se nos quiere".*[136]

Particulares no diplomáticos también hacían uso de las fotografías municipales para promocionar el país en el exterior. Fue el caso de Hugo Grassi, quien en 1920 solicitó *"fotografías de vistas de Montevideo y algunos negativos",*

135 *Boletín Municipal*, Montevideo, abril de 1921, junio de 1925 y febrero de 1926.
136 *Boletín Municipal,* Montevideo, noviembre de 1921, p. 552; diciembre de 1925; junio de 1926, p.48; julio de 1926, p.62.

para impartir en Norte América conferencias con *"proyecciones luminosas",* un medio de empleo de las imágenes que consistía en exhibir sobre una superficie fotografías iluminadas intermediadas por un lente. Este pedido fue autorizado con la *"obligación"* de que el interesado comunicara al Consejo *"el paraje y el día en que de sus conferencias y el tema que haya tratado"*. Este sistema de proyección de fotografías a través de *"aparatos luminosos"* se detecta en otros casos, como el de la solicitud de Pedro Nogues, que en 1930 pidió al municipio el préstamo de *"cartulinas en tamaño grande de vistas del Uruguay, para ser filmadas"*. Por su parte en 1921 le fueron enviadas fuera del país al teniente Genta fotografías solicitadas como *"elementos de propaganda en el extranjero"*. En 1931el Capitán Héctor Blanco pidió que se le enviara a Francia, donde estaba agregado a un regimiento de Uruguay *"material de propaganda",* libros y fotografías para donarlos a la biblioteca de ese regimiento. En esa ocasión el Consejo resolvió que la OPI y la Biblioteca Municipal se encargaran de proporcionar lo solicitado.[137]

A su vez se registra el envío de fotografías del Municipio de Montevideo para su inclusión en exposiciones fotográficas o congresos en el exterior. En 1924 la Asamblea Representativa recibió un pedido del Consulado de Uruguay en Vigo solicitando su cooperación para participar con *"fotografías e impresiones fotomecánicas"* en *"calidad de devolución", "relacionadas con la Agricultura, Ganadería, vistas del Puerto, etc"* para una exposición internacional que tendría lugar en esa ciudad. La selección, copiado y envío de fotografías para cumplir con esa solicitud estuvo a cargo de la OPI. Finalizada la exposición el Consulado uruguayo en Vigo envió al Consejo una ampliación fotográfica de la instalación uruguaya en el exterior.[138] Un año después el Consejo obsequió cien postales con vistas de Montevideo al Ateneo Obrero Cultural de Granollers en Barcelona, una entidad cultural que entre sus actividades realizaba exposiciones con fotografías. En 1926 el municipio envió fotografías al Congreso de Vialidad, Transporte y Turismo efectuado en Buenos Aires. En 1930 el Ministerio de

137 *Boletín Municipal,* Montevideo, abril de 1920, p.130, 17 de febrero de 1930, setiembre de 1921, p.474; 05 de enero de 1931.

138 *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa*, Montevideo, marzo y 30 de mayo de 1924; *Boletín Municipal*, Montevideo, diciembre de 1925, p.690.

Industria Pública remitió una gestión de la escuela secundaria DeWitt Clinton High School de Nueva York solicitando fotografías, mapas, carteles, reproducciones de cuadros y muestras de productos para una exposición de *"artes e industrias"* que se celebraría en el local de esa institución.[139]

En 1926 la Oficina de Propaganda e Informaciones entregó fotografías a la empresa de navegación Mapin Steres a través del Touring Club Uruguayo. El pedido original provenía del cónsul uruguayo en San Pablo, quien había comunicado que la empresa inauguraría *"con viajes internacionales de turismo* [y] *una exposición de propaganda con vistas de todos los países"*.[140]

El intercambio de imágenes como obsequios oficiales por parte de representantes de los Consejos regionales que alternaban visitas a sus diferentes sedes, fue otro de los usos habituales de las fotografías municipales. Los encuentros eran parte de una política regional para fomentar el turismo a partir de acuerdos entre los municipios de los diferentes países de la región. En 1922, por invitación del municipio local, arribaron al puerto representantes del Consejo Deliberante de Buenos Aires para visitar Montevideo. Ese mismo año, a partir de la invitación del Consejo Municipal de Río de Janeiro a la Asamblea con motivo del Centenario de la Independencia de Brasil, se nombró una delegación para ese fin. También la Alcaldía Municipal de Santiago de Chile formuló *"votos por el progreso"* de Montevideo y remitió como obsequio a la Asamblea un álbum con vistas de esa capital *"en recuerdo de la visita realizada por la delegación de este municipio"*. Esa misma Alcaldía emitió, al siguiente año, una resolución expresando su interés por *"fomentar el acercamiento de los pueblos americanos, facilitando un intercambio especial de turistas"*. En mayo de 1930 la Federación Sudamericana de Turismo solicitó al municipio *"en el deseo de satisfacer amplia y eficientemente su acción"* una serie de fotografías "*de los lugares más pintorescos de la ciudad"*. A su vez la Oficina de Propaganda e Informaciones remitió a este organismo la cantidad de cien fotografías con vistas de

139 *Boletín Municipal,* Montevideo, abril de 1925, p. 210; junio de 1926, p. 360; 02 de junio de 1930.

140 *Boletín Municipal,* Montevideo, julio de 1926, p.11.

Montevideo.[141]

Las distintas conmemoraciones de fechas históricas acentuaron el intercambio de imágenes entre los gobiernos regionales. Los saludos y homenajes protocolares se reiteraban entre las autoridades. En 1923 el Ministro Plenipotenciario de Brasil envió a Montevideo un álbum de vistas de la ciudad de Santos como recuerdo del centenario de la independencia de ese país. En 1924 la Municipalidad de Santiago de Chile envió felicitaciones a la Asamblea con motivo del "*aniversario patrio del 18 de Julio"*. El mismo año el Consejo Deliberante de Buenos Aires envió un telegrama *"asociándose al aniversario patrio del 25 de Agosto y saludando al Municipio de Montevideo"*. También lo hizo el Consejo Municipal de Río de Janeiro. En ese contexto tuvieron lugar diferentes visitas entre las delegaciones de la región, en las que se intercambiaban fotografías que ilustraban el crecimiento urbanístico, el avance en la organización territorial, las *"bellezas naturales",* los paisajes *"pintorescos"* y las costumbres de cada país, promovidas o legitimadas por cada gobierno.[142]

El centenario de la jura de la primera Constitución en 1930, aprovechado por las autoridades gubernamentales para promocionar Uruguay, implicó un esfuerzo extra al trabajo diario de la Oficina de Propaganda e Informaciones. Además de la venta de postales, la entrega de álbumes de fotografías a las delegaciones visitantes fue un tema discutido en diversas ocasiones en el Consejo. En 1930 a razón de los congresos y actos conmemorativos previstos, la oficina, a través de la Secretaría, proporcionó *"modelos de álbumes"* para que se evaluara cuáles obsequiar a las delegaciones extranjeras que visitarían Uruguay. Los álbumes contenían veinte fotografías *"con inscripciones"* y *"leyendas",* a un costo que fue considerado *"elevado"* por el concejal Cruz. Sin embargo la Oficina de Propaganda e Informaciones no contaba con la maquinaria necesaria para la elaboración seriada de los álbumes. Por esa razón se resolvió aceptar la propuesta de la casa Santiago Peragallo por cien álbumes, bajo el rubro *"Festejos del*

141 *Boletín Municipal,* Montevideo, febrero y 21 de agosto de 1922, p. 87; año 1923 y 12 de mayo de 1930.

142 *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa*, Montevideo, Primer semestre, año 1923, p. 35; Segundo semestre, año 1924.

Centenario". En esa misma ocasión se resolvió comprar para la oficina una máquina para *"adherir las fotografías en seco* [...] *pues se obtendrá en lo sucesivo una buena economía, ya que el trabajo lo haría entonces la propia Oficina"*.[143]

2.2.5. Publicaciones turísticas y propagandísticas

Otro de los empleos de las fotografías municipales fue en publicaciones turísticas o de interés público sobre Montevideo, producidas por empresas particulares de forma independiente o en acuerdo con el municipio. En algunos casos la comuna recibía una devolución económica, ejemplares para vender o concedía en préstamo los *"clichés"* fotográficos (matrices de procesos fotomecánicos). La Oficina de Propaganda e Informaciones era la encargada de recibir este tipo de pedidos y de realizar las gestiones con los solicitantes.

En 1920 el municipio proporcionó fotografías al Touring Club Uruguayo, entidad que desde la década de 1910 publicaba guías turísticas e itinerarios de Uruguay. Al año siguiente la OPI accedió al pedido de los particulares Elías Barros y Guzmán M. Burone para publicar "*por su cuenta la 'Guía Municipal del Turista', edición 1921 y 1922, Verano y Carnaval"* y "*hacer uso en la carátula de dicha publicación del escudo del Municipio, como así también los clichés y fotografías* [para] *tal fin"*. En 1923 los particulares Gelós y Santamarina solicitaron en préstamo *"algunos de los clisés que posee la Oficina de Propaganda e Informaciones para imprimirlos en una guía para el viajero",* para lo cual la OPI les entregó diez fotografías con vistas de Montevideo. En el mismo año el particular Carlos M. Méndez solicitó apoyo económico de la Comisión Municipal de Fiestas para editar una *"Guía del Turista"* con *"datos oficiales"* a cambio de entregar doscientos ejemplares al municipio, acuerdo que ya había realizado en años anteriores. En 1926 el particular Enrique Clozeau Mortet

143 *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa*, Montevideo, 06 de octubre y 29 de diciembre de 1930.

solicitó al Consejo autorización para imprimir una *"guía ilustrada* [...] *conteniendo fotografías y datos referentes a especies, razas, nombre, etc, de los animales que se exhiben en el Jardín Zoológico Municipal".* Ante este pedido las autoridades se manifestaron a favor y por indicación de Batlle Pacheco se fijó una comisión de diez por ciento a cargo del editor por la venta de los ejemplares.[144]

Parte de las solicitudes provenían de editoriales o publicaciones extranjeras. En 1925 la OPI tomó fotografías a pedido del Instituto Gallach de Librería y Ediciones de Barcelona, una empresa dedicada a publicar compendios sobre *"geografía universal"* que incluían reproducciones fotográficas. En 1926 el Consejo autorizó a la Oficina de Propaganda e Informaciones a conceder al consulado de Norteamérica fotografías del Hotel de Carrasco y del Parque Hotel *"para su uso en una revista que se publicaba en aquel país"*.[145]

Por su parte la OPI generaba sus propias publicaciones turísticas. En diciembre de 1930 elevó una propuesta al Consejo para editar *"nuevos folletos informativos para turistas",* moción que se encargó de acelerar el representante Cruz debido a lo *"avanzado de la estación"*. Con ese motivo se presentaron tres propuestas para la impresión de cinco mil y diez mil folletos con diez *"clisés de vistas de la ciudad"*.[146]

La conmemoración de la declaratoria de la independencia del 25 de agosto de 1825 fue vista por el gobierno nacional como una oportunidad para generar una publicación para promocionar el país en el exterior y para evidenciar ante los uruguayos y extranjeros los progresos realizados por el país. Como señala Demasi, la conmemoración es "una forma de poner en escena a la nación; es una de las maneras por medio de las cuales es posible ver en acción el imaginario social en un momento determinado". En esa línea se realizó el "Libro del Centenario del Uruguay".[147]

144 *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa*, Montevideo, 12 de mayo de 1920; *Boletín Municipal,* Montevideo, agosto de 1921, setiembre de 1923, p. 980; diciembre de 1923, p. 1466; octubre 1926, p. 42.
145 *Boletín Municipal,* Montevideo, enero de 1925, p. 32; mayo de 1926, p.286.
146 *Boletín Municipal*, Montevideo, 29 de diciembre de 1930, p. 3160.
147 DEMASI, Carlos, op.cit., p.8.

La publicación tenía su antecedente más cercano en el libro auspiciado por el gobierno uruguayo "El Uruguay a través de un siglo" de Carlos M. Maeso de 1910, fecha que conmemoraba la Revolución de Mayo, asociada a la fundación del Estado uruguayo. Gerardo Caetano señala que esa literatura de "inspiración nacionalista" buscó reforzar el "imaginario 'hiperintegrador'", focalizando su atención en destacar "las 'glorias' y los 'orgullos' de aquel 'país nuevo' que cumplía cien años". En ese contexto se editaron numerosos folletos a cargo de publicistas "que operaron como verdaderos 'catecismos laicos': orientados a consolidar una idea de nación cimentada en la exaltación colectiva de determinados valores".[148]

Por su parte Von Sanden puntualiza en los aspectos propagandísticos de estas publicaciones, las cuales, además de fomentar el turismo interno, "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". Como se vio, las guías y publicaciones para promocionar Uruguay y atraer extranjeros ya existían desde comienzos del siglo XIX, a partir de las mejoras en la imprenta y en las tecnologías de reproducción fotomecánica.[149]

El "Libro del Centenario" contó con el auspicio del gobierno nacional que le otorgó carácter oficial por decreto del Consejo Nacional de Administración. 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 Oficina de Propaganda de Informaciones colaboró en la compilación de imágenes para esa publicación. Años atrás las autoridades municipales ya habían previsto medidas para reunir las fotografías con ese fin, como el caso de la adquisición de placas de John Fitz Patrick en 1919. De la parte gráfica se encargaron los fotógrafos Horacio Couto y Anselmo Carbone, sumado a la labor de numerosos ensayistas e investigadores para la parte escrita. El trabajo final sumó mil noventa y seis páginas. La agencia publicitaria de Capurro & cía.

148 CAETANO, Gerardo, *Lo privado desde lo público,* op. cit., p. 18.
149 VON SANDEN, Clara, op.cit, p. 213 y p 220.

presentó el libro, "cuya magnitud colaboraba en convertirlo en la obra 'monumental' que pretendía ser. Los editores del Libro del Centenario destacaban 'su impresión suntuosa y esmerada' en la que se había puesto un especial énfasis."[150]

Para Demasi el "Libro del Centenario" representa un "intento de descripción verbal del imaginario nacional; un documento notable que se propuso poner en palabras la forma como un sector (sin duda, importante) de la sociedad gustaba imaginar la nación".[151]

El contenido de esta literatura oficial -apunta Caetano- expresaba algunas de las idea fuerza del discurso oficial junto a valores y referencias que se pretendía proyectar al conjunto de la sociedad, como "optimismo, cosmopolitismo, eurocentrismo, exaltación de la noción de fusión de 'razas' y 'sentimientos' [...] Desde una nítida filosofía iluminista y un culto marcado por la noción de progreso".[152]

Para el batllismo gobernante la idea de celebración del centenario estaba más orientada al futuro que al pasado, "más 'modélica' que 'historicista': asociada con la ejecución de un amplio plan de obras públicas y de leyes sociales, que por ello no debía quedar pendiente de la consolidación de un ambiente de 'armonía patriótica'." En ese sentido las fotografías de la OPI eran un perfecto ejemplo para ilustrar los progresos modernos de la capital y contrastarlos con el aspecto más precario de la ciudad en el pasado.[153]

Después de la publicación del "Libro del Centenario" en 1925 la OPI obtuvo ejemplares para su venta en carácter de consignación ofrecidos por la Capurro y cía. junto con guías y planos de Montevideo. De igual modo el Consejo adquirió números para distribuir entre los hoteles municipales, oficinas y municipios *"de los pueblos hermanos"*. [154]

150 Ibidem, p. 213.
151 DEMASI, Carlos, op.cit, p. 135.
152 CAETANO, Gerardo, *Lo privado desde lo público,* op.cit., pp. 19 y 24.
153 Ibidem, p.30.
154 *Boletín Municipal,* Montevideo, enero, mayo y julio de 1926.

Con motivo del centenario de la jura de la primera Constitución, en setiembre 1930 la Comisión Municipal de Fiestas aprobó la confección de la publicación "El Uruguay y sus bellezas" para distribuir en el extranjero. Se trataba de un *"álbum con vistas de edificios y lugares del Uruguay de destacado valor histórico o pintoresco",* acompañadas de *"leyendas encomendadas a literatos de renombre",* del cual se imprimieron cien ejemplares con el fin de obsequiar a las delegaciones extranjeras que visitaban el país para los festejos. Por su parte Pablo Ferrando, un comercio dedicado a la óptica, ofreció al municipio vender sesenta álbumes con fotografías de la ciudad a integrantes de las distintas delegaciones que visitaran Montevideo para esa ocasión, propuesta que fue aceptada.[155]

Las celebraciones nacionales tuvieron eco en las publicaciones oficiales de los países de la región, que también hicieron uso de las fotografías para ilustrar el tema. En 1930 el cónsul uruguayo en Brasil, Mario Gil, solicitó fotografías, folletos y revistas con el fin de fomentar el turismo hacia Uruguay. Igualmente el Consejo recibió el pedido de Orestes Aqcuarone de la empresa O. Mallo de Río de Janeiro solicitando fotografías y *"demás datos necesarios"* para una publicación con motivo de los festejos del centenario de la jura de la Constitución.[156]

2.2.6. La fotografía municipal en la prensa local y extranjera

Este tipo de discursos visuales no se restringía a las autoridades y dependencias municipales, sino que en la década de 1920 eran publicadas también por los medios de prensa, ofreciendo al Estado la posibilidad de mejorar la circulación de las imágenes celebratorias.[157]

Ejemplo de ello tuvo lugar en medios estrechamente relacionados con los jerarcas estatales por motivos ideológicos o administrativos, como *Mundo*

155 *Boletín Municipal*, Montevideo, 6 de octubre, p. 2822 y 29 de diciembre de 1930; *Comisión de Fiestas del Consejo de Administración de Montevideo*, Expedientes, 1930-1931; BRUNO, Mauricio, op.cit., p. 19.

156 *Boletín Municipal*, Montevideo, 2 de junio de 1930; BRUNO, Mauricio, p. 19.

157 Ibidem, p. 27.

Uruguayo y más directamente el diario *El Día,* cuyo director, César Batlle Pacheco, era también miembro del Consejo de Administración de Montevideo. En 1932 ese diario comenzó a publicar un suplemento dominical que incluía numerosas fotografías "que durante varias décadas será muy influyente en la difusión de un imaginario sobre Uruguay y el mundo". Varias de esas imágenes pertenecían al archivo de la OPI. Para Bruno, esta doble pertenencia "puede ser una de las razones por las cuales en las páginas del suplemento dominical de ese diario, donde la fotografía ocupaba un lugar destacado al punto de llegar a ocupar páginas enteras sin texto, se publicaran habitualmente fotorreportajes que elogiaban las obras llevadas a cabo por el gobierno municipal. Tener en cuenta estas coincidencias es importante para pensar los límites borrosos entre lo público y lo privado, lo comercial y lo político, en cuanto a la producción y circulación de imágenes de propaganda".[158]

Poco después de la creación del laboratorio fotográfico de la Oficina de Propaganda e Informaciones comenzaron a presentarse pedidos para su uso por parte de la prensa local. En 1917 la oficina fue facultada para proporcionarle al diario *El Plata "ocho fotografías antiguas de Montevideo"*. En 1926 la OPI le concedió al diario *El Imparcial* cincuenta vistas fotográficas de la ciudad que había solicitado para utilizar en la publicación de su anuario. Este tipo de pedidos continuaron a lo largo del período.[159]

Ese mismo año *Mundo Uruguayo* publicó un extenso artículo titulado *"Montevideo en el 2º Centenario de su Fundación"* que incluía setenta fotografías de Montevideo, gran parte de ellas pertenecientes a la Oficina de Propaganda e Informaciones. La nota refería al pasado y al presente de la ciudad, para lo cual se apoyaba en las fotografías *"antiguas"* y *"modernas"* de Montevideo para contrastar el aspecto del pasado y el presente de los espacios seleccionados y evidenciar el carácter moderno que había adquirido la ciudad. Las fotografías retrataban los ya usuales hitos urbanos y turísticos de Montevideo: principales

158 Cronología comparada en *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales,* 2018, op.cit, p.346; BRUNO, Mauricio, op.cit. p. 21 y 27.
159 *Actas de la Junta Económica,* Montevideo, 7 de agosto de 1917; *Boletín Municipal*, Montevideo, enero 1926, p. 27.

plazas como la Constitución, la Independencia con el monumento a Artigas o la Cagancha poco tiempo después de inaugurarse la estatua de la Libertad; el Cabildo; el Palacio Estévez (Palacio de Gobierno) bares emblemáticos como *La Giralda* (ya inexistente por ese entonces para darle lugar al Palacio Salvo); avenidas; la rambla de Pocitos, destacada como *"centro de reunión aristocrática de la sociedad montevideana";* la playa Ramírez y el Parque Hotel; el proyecto de Rambla Sur; el balneario Carrasco; el Jardín Botánico; el Ateneo de Montevideo y vistas desde el Palacio Legislativo, entre otras.[160]

Por medio de textos se reforzaba la idea del carácter de avanzada, la estabilidad política y armonía social de Montevideo. Se exaltaba así la impronta de ciudad *"moderna"* y *"confortable"* y que había abandonado su aspecto anterior de *"Plaza Fuerte"* "*que revistiera hasta los primeras días de la Independencia* [...] *para dejar paso a la ciudad nueva, a la urbe populosa que vive en la paz fecunda de sus actividades, la acción incesante de sus progresos materiales y culturales, sin temores a agresiones armadas, fuerte de sus derechos y segura de su glorioso porvenir como capital de una nación que ocupa rango prominente entre los demás países de América por la noble orientación de sus actividades ciudadanas y la política serena y respetuosa de sus gobernantes".*

Las siguientes palabras podrían ser un guión inspirado en las fotografías municipales y la visión de los gobernantes sobre el ideal de ciudad: "*La Avenida 18 de Julio ha perdido su aspectos colonial. Marginan sus aceras magníficos palacios de cinco, siete y más pisos. Grandes negocios proyectan el resplandor de sus vidrieras en las que se exhiben los objetos de más refinado arte y los artículos más suntuosos.* [...] *se levanta el Palacio Salvo, de arquitectura elegante, que será el edificio más alto de todas las capitales de América Latina* [...]. *Montevideo es una ciudad balneario por excelencia. Sus playas atraen, en la época propicia, las corrientes de turismo de una buena parte de la zona sub-tropical de América. En su costa sur, en el remanso de sus amplias ensenadas cubiertas de fina arena, se levantan confortables establecimientos de hospedajes,*

160 "Montevideo en el 2º Centenario de su Fundación", *Mundo Uruguayo,* Montevideo, 30 de diciembre de 1926.

magníficos hoteles montados con todas las exigencias del confort moderno, en cuyas regias salas se desarrollan fiestas sociales suntuosas a las que concurren los elementos representativos de la sociedad montevideana. Ramírez, Pocitos, Malvín, Carrasco, son elevados exponentes de la belleza de nuestras playas. [...] *Las preferencias edilicias no se han determinado únicamente por el embellecimiento y confort de las playas y balnearios. Su acción se ha extendido hacia otras manifestaciones del progreso de la ciudad, de su moderna urbanización. Parques públicos inmensos se abren como pulmones dentro del macizo edilicio* [...]. *Cuenta Montevideo con no menos de 2400 vías de tránsito* [...]. *Goza el Municipio, como todos los del país, de amplia autonomía y tiene sus recursos provenientes de diversos impuestos , que los aplica a la realización de una vasta obra de carácter edilicio. El Gobierno Municipal de Montevideo es compartido por un Consejo de Administración local compuesto por siete miembros elegidos por el pueblo* [...]. *Y por una Cámara Representativa compuesta de 91 miembros. Este tiene a su cargo todo lo que refiere a la parte administrativa de Montevideo* [y] *a la legislación comunal* [...]. *"*[161]

También en 1930 *Mundo Uruguayo* publicó un número especial en el marco de las celebraciones del Centenario que incluyó más de ochenta páginas ilustradas y doscientas de texto. Las fotografías de ese número "sintetizaban las principales ideas fuerza que según los editores constituían al Estado nación: mostraban un sistema político sólido y maduro a través de retratos de todos los presidentes de la historia del país y vistas de los edificios que albergaban las instituciones republicanas, con énfasis en el Palacio Legislativo; enfatizaban el progreso edilicio e infraestructural de Montevideo; celebraban el elevado nivel cultural de la población uruguaya mediante imágenes de la Biblioteca Nacional y de 'figuras descollantes de la literatura uruguaya'; y destacaban las victorias de la selección de fútbol como símbolos de la pujanza del país".[162]

En diciembre de 1931 el mismo medio publicó una nota titulada *"Las*

161 Ibidem.

162 BROQUETAS, Magdalena, "Fotografía e identidad...", op.cit, p. 20; BRUNO, Mauricio, op.cit., p. 27.

hermosas playas de Uruguayas" que incluía diversas fotografías de Montevideo con el crédito de la Oficina Municipal de Propaganda e Informaciones. La nota incluía fotos aéreas de la playa Ramírez, *"la más popular de Mdeo",* Pocitos, Carrasco, Atlántida, Buceo, la Floresta, Piriápolis y Punta del Este. También fotografías del Golf, la Ciudad Vieja, de *"Montevideo iluminado"* y otras sobre los festejos del Centenario. Imágenes que "corroboraban la idea de una ciudad en pleno empuje y crecimiento edilicio y urbanístico".[163]

Las fotografías de las obras de la Rambla Sur tuvieron un impacto inmediato en los medios de prensa. Pocos días después de su inauguración en 1935 *Mundo Uruguayo* publicó un reportaje que incluyó fotografías del nuevo espacio público y del intendente de Montevideo, Alberto Dagnino, junto a Juan Pedro Fabini, pronunciando un discurso durante la inauguración,"los dos hombres que simbolizaban la realización de la obra. La cobertura resume un procedimiento de construcción de imagen del país que el Estado, en relación con medios de comunicación privados, promovió con fuerza durante el segundo tercio del siglo XX; las fotografías mostraban al pueblo unido tras su líder (un varón de mediana edad) y al resultado de esa comunión nacional, o sea, el espacio público y la sociedad modificados, mejorados, por los sueños y el trabajo de los uruguayos. La rambla, según resumía *Mundo Uruguayo,* había sido durante mucho tiempo 'la obsesión de los ediles'. 'Todo parecía imposible', continuaba el artículo, pero al final 'el impulso, el tesón, la fe de unos hombres, hicieron posible la realización del sueño' y el resultado de todo ello era una obra que 'rectificó la costa, saneó, purificó, abatió el barrio del vicio, y embelleció la ciudad'".[164]

Las fotografías de la OPI también eran requeridas por medios de prensa extranjeros. En 1925 la revista *Platense* de Buenos Aires, dirigida por un uruguayo, solicitó al municipio fotografías de Montevideo para publicar en uno de sus números con motivo del centenario de la declaratoria del 25 de Agosto. A partir de ese caso el gobierno departamental definió *"facultar a la Mesa para*

163 BROQUETAS, Magdalena, *Fotografía e identidad. La Revista 'Mundo Uruguayo' en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario,* en Arteologie No7, Diciembre 2015-enero 2016, p.19.

164 BRUNO, Mauricio, op.cit., p. 17.

conceder, con carácter general, fotografías de la Ciudad en casos análogos al precedente". En esa misma línea en 1930 la Oficina Internacional de Servicios Fotográficos de Prensa de París solicitó fotografías de Uruguay *"a fin de atender nuevos pedidos de abonados y corresponsales, diarios y revistas importantes"* aclarando que devolvería los originales después de haberlos reproducido.[165]

2.2.7. Formación de conciencia nacional. Solicitudes de instituciones educativas

La demanda de fotografías municipales por parte de escuelas y liceos del país constituyó otro de los pedidos recibidos por el municipio y resultó uno de sus usos públicos constantes. Si bien se solicitaban en mayor cantidad las fotografías *"antiguas",* también llegaban pedidos de imágenes de Montevideo *"moderno"* de lugares de interés público, como paseos, plazas y playas de la ciudad. En general se empleaban para ilustrar las lecciones sobre historia de Uruguay, probablemente en el aula, funcionando como representaciones simbólicas "de un relato sobre el derrotero de la nación uruguaya".[166]

La Oficina de Propaganda e Informaciones era la encargada de entregar sin costo las fotografías a instituciones educativas siempre que sus fines fueran evaluados como favorables al propósito propagandístico de la repartición. También lo hacía a particulares que usarían las fotografías en ese sentido, como en 1921 que ante una solicitud del estudiante Artola se autorizó entregarle *"diez álbumes de vistas de la ciudad impresas y colección de postales, para*

165 *Boletín Municipal*, Montevideo, agosto de 1925, p. 443; 04 de agosto de 1930, p. 5545.

166 BRUNO, Mauricio, op.cit., p. 28-29. Entre los pedidos a la OPI de centros educativos se ubican, entre 1929 y 1930, los casos de la escuela Nº53, que solicitó una colección de cincuenta fotografías; la comisión de fomento de la escuela de 2do grado nº4 de Rocha que pidió una colección de fotografías de Montevideo; la escuela nº24 que pidió fotografías y postales de Montevideo antiguo y moderno; la escuela Nº56 que solicitó fotos de Montevideo "antiguo" y "actual" con el fin de ilustrar lecciones de historia; el liceo Miranda que solicitó una *"colección de fotografías antiguas"* para su uso en clase; la escuela de 2do grado nº118 y la Escuela Práctica Chile que pidieron una colección de vistas del país y cien postales. *Boletín Municipal*, Montevideo, febrero y 29 de julio de 1929; 7 y 9 de junio de 1930.

propaganda".[167]

Además de vistas de Montevideo los centros educativos demandaban imágenes de líderes y figuras representativas de la historia uruguaya. En 1921 la OPI recibió un pedido del Museo Pedagógico solicitando una colección de postales y una fotografía (posiblemente un retrato) de José Pedro Varela, que le fue entregada con las medidas de 70x100 centímetros. Si bien es cronológicamente imposible que la oficina tuviera un retrato de época de Varela -el mayor representante de la reforma en el sistema educativo uruguayo durante el gobierno de Lorenzo Latorre (de facto entre 1876 y 1879, constitucional entre 1879 y 1880)- sí disponía de reproducciones de figuras de relevancia pública y, tal como este caso, se encargaba de realizar y reproducir sus copias. Esa misma modalidad se replicaba en otras fotografías históricas de la repartición que seguramente habían sido adquiridas por reproducción fotográfica.[168]

Las fotografías *"recordatorias"* de la inauguración del monumento a José Gervasio Artigas de 1923 en la Plaza Independencia, de la cual los fotógrafos de la OPI habían realizado una importante cobertura, fueron solicitadas en gran cantidad a la oficina para su empleo en las escuelas.[169]

Las discusiones por parte de las autoridades departamentales en el año de la inauguración del monumento, en torno a la pertinencia o no de asumir gastos que *"por este concepto podrían elevarse a una suma de importancia"*, expresan su falta de previsión sobre el procedimiento a seguir con estas peticiones, que se venían *"repitiendo con frecuencia"* y por tanto desbordaban la demanda esperada por el municipio.

Algunas solicitudes motivaron discusiones entre los gobernantes acerca de la pertinencia o no del municipio de hacerse cargo de este tipo de pedidos o, si por el contrario, debían recaer en otros ámbitos estatales. Ante una solicitud del

167 *Boletín Municipal,* Montevideo, octubre de 1921, p.504. O el caso de la entrega de un ejemplar de la "Guía del Siglo" y cien postales para Sven Zeth y Cº de Bogotá. *Boletín Municipal,* Montevideo*,* abril de 1925, p. 2019.

168 *Boletín Municipal*, Montevideo, octubre de 1921, p. 518.

169 Véase las fotografías 03365FMHGE, 03367FMHGE en: http://cdf.montevideo.gub.uy/catalogo

Consejo Auxiliar de la Unión para repartir fotografías entre las escuelas públicas de esa localidad, el concejal Batlle Pacheco expresó que *"las autoridades de la instrucción pública disponen de fondos para atender esta clase de pedidos; que el Municipio no puede distraer sus fondos en cosas superfluas y que si se accediera a la solicitud no se podría obsequiar a las escuelas con postales".* Por su parte el concejal Ricardo Barrandeguy opinó que *"habría que hacer igual donativo a todas las escuelas del Departamento si se accediera en el presente caso"*. Representantes como Arteaga concordaban con la idea de que no debía ser el municipio el responsable de asumir esos gastos, pero que no tenía *"inconveniente en que por esta vez y sin establecer precedente se resuelva su conformidad"*. Finalmente el municipio accedió generalmente en todos los casos a cubrir los gastos de las solicitudes de diferentes fotografías por institutos educativos, prevaleciendo la idea expresada por Batlle Pacheco de su *"encomiable propósito de educación"*.[170]

Con el crecimiento de la demanda de fotografías por parte de escuelas el Consejo comenzó a adoptar definiciones que tendían a apoyar la difusión de sus imágenes en la esfera educativa pública. Una resolución en esa línea fue tomada en 1925 a partir de una solicitud de la Comisión Directiva de Instrucción Primaria de cincuenta *"colecciones de fotografías de carácter histórico y geográfico",* ante la cual el Consejo resolvió donarlas a las escuelas públicas de Montevideo.[171]

Las fotografías también eran entregadas a las escuelas en el marco de la conmemoración de *"ceremonias patrióticas"*. En 1926 se realizó un acto con escolares de San José en la Plaza Independencia con un concierto a cargo de la Banda Municipal. Para ese evento el Consejo dispuso *"que la OPI confeccione 6 ampliaciones fotográficas de paseos y edificios públicos, con destino a cada una de las escuelas que nos visite"*.[172]

También para la conmemoración del Centenario en 1930 la demanda de fotografías para instituciones educativas se acrecentó significativamente. A ello se

170 *Boletín Municipal*, Montevideo, julio, agosto y octubre de 1923.
171 *Boletín Municipal,* Montevideo, marzo de 1925.
172 *Boletín Municipal,* Montevideo, abril de 1926, p. 176.

sumaron los pedidos de otros documentos gráficos, como el caso de la Escuela de 2do grado nº108 que solicitó *"una colección de vistas de Montevideo, escudos, banderas antiguas y* [de la] *Época del Coloniaje"* para un trabajo sobre el Centenario. En ese contexto las fotografías eran empleadas como un medio educativo de formación de conciencia nacional y de ciudadanía. En palabras de esa época, para *"despertar el amor patrio a los educandos",* tal como señaló la dirección de la escuela rural nº91 de Canelones, que trasladó a sus alumnos a la capital para que conocieran el monumento a Artigas y ese mismo día les repartió cincuenta fotografías proporcionadas por el municipio.[173]

Además de representantes de escuelas y liceos, particulares solicitaban fotografías municipales para emplear en conferencias u otras actividades de difusión educativas. Fueron por ejemplo los casos de Almada Sapriza, integrante de una delegación universitaria que en octubre de 1929 solicitó cien fotografías de Montevideo para que le fueran enviadas por correo aéreo a Chile para utilizarlas en una conferencia que dictaría en la capital de ese país. En el mismo año la comuna recibió a través del Ministerio de Instrucción Pública una solicitud de la Dirección General de Educación de Veracruz para que le fuera remitido un álbum de fotografías de Montevideo y del interior del país. Si bien no se especifican los fines, es probable que su uso fuera con fines educativos, para conocer Uruguay a través de imágenes.[174]

173 *Boletín Municipal,* Montevideo, 16 de junio y 07 de julio de 1930, p. 5443.

174 *Boletín Municipal,* Montevideo, 21 de octubre de 1929.

Capítulo 3. El archivo fotográfico de la Prefectura de Río de Janeiro. Balance de similitudes y diferencias en relación al archivo municipal de Montevideo (1915-1930)

3.1. La construcción de un imaginario visual sobre la ciudad de Río de Janeiro

Al igual que en Uruguay, el registro de las ciudades en Brasil en el siglo XIX fue de los temas privilegiados por los productores de imágenes, bajo la intención de "evidenciar las estructuras con objetividad en todas las dimensiones". Además de los fotógrafos de estudio los realizadores de esa fotografía de carácter documental eran fotógrafos viajeros, muchas veces patrocinados por organismos gubernamentales y de preservación del patrimonio cultural que registraban paisajes, arquitectura y escenas de ciudad. Sus imágenes estaban volcadas inicialmente a un circuito comercial.[175]

A partir de los estudios pioneros de Gilberto Ferrez y luego de Boris Kossoy es posible reconocer una importante actuación de fotógrafos desde mediados del siglo XIX, contando entre ellos numerosos extranjeros. Entre algunos de los autores identificados al momento se destacan el príncipe Pedro de Orleans (1825-1891) -fotógrafo amateur descendiente de Pedro II que gobernó Brasil desde 1840 hasta la proclamación de la República en el año 1889-; Georges Leuzinguer (1813-1892); Víctor Frond (1821-1881); Alberto Henschel (1827-1882); Augusto Stahl (1828-1877); Benjamin R. Mulock (1829-1863); Albert Frisch (1840-1905); Guilherme Gaensly (1843-1928); Marc Ferrez (1843-1923) y Augusto Malta (1864-1957), entre otros. En el contexto de la fotografía pública durante los gobiernos que se sucedieron en la primera década del siglo XX en Río de Janeiro, cabe señalar la actividad destacada del establecimiento fotográfico L.

175 FERRAZ DE LIMA, Solange; CARNEIRO DE CARVALHO, Vania, *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de Sao Paulo (1887-1954)*, San Pablo, Mercado de Letras, 1997, p. 99 -100. (La traducción es propia).

Musso & Cia., *Photografia Brasileira*, de los hermanos Luigi y Alfredo Musso.[176]

Desde la década de 1850 comenzaron a llegar a Brasil fotógrafos europeos que documentaron los paisajes tropicales y las particularidades de las ciudades brasileñas para el mercado de vistas local y europeo. El estilo de las imágenes evidenciaba la influencia de las producciones pictóricas francesas, presente en obras monumentales como *"Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France"* publicado en 1820 y dirigido por Isidore Taylor, que buscaba enseñar un panorama del patrimonio arquitectónico y natural de Francia. En ese sentido las fotografías de las ciudades se acerca al registro de diseño arquitectónico de fachadas y perspectivas practicado profusamente en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIX. De acuerdo a ese criterio, algunas vistas eran diseñadas a partir de encuadres a la altura del pedestre en relación al edificio; o más elevado, de manera frontal y procurando no distorsionar la fachada arquitectónica.[177]

Desde sus orígenes la ciudad de Río de Janeiro se adaptó a la original conformación geográfica de la zona caracterizada por el relieve montañoso, la naturaleza tropical y la presencia de playas y mar. Constituía un escenario deslumbrante y atractivo para extranjeros. Los primeros indicios de construcción de una identidad de la ciudad a partir de su imagen fue en la segunda mitad del siglo XIX, con las vistas panorámicas generadas por los fotógrafos Georges Leuzinguer y Marc Ferrez.[178]

Las poblaciones de indígenas, negros, gauchos y vendedores ambulantes concitaron la atención de los fotógrafos extranjeros, quienes los representaban como prototipos de lo "pintoresco" y "exótico" de cada país y para vender sus fotografías a turistas. En Río de Janeiro Marc Ferrez -que trabajó desde los años sesenta hasta finales de siglo- además de fotografías de paisajes realizó retratos en su estudio a indígenas y negros, posando con los mismos ademanes que la

176 PACE CHIAVARI, Maria, "O mar, ícone e indício na fotografia pública do Rio de Janeiro (1906-1922)", en MAUAD, Ana Maria (coord), *Fotográficamente Río. A cidade e seus temas*, Niteroi, RJ. PPGHistória-LABHOI-UFF/FAPERJ, 2016, p. 2; De los fotógrafos actuantes en América Latina, se conservan los archivos legados en vida de autores como Marc Ferrez, Eugène Courret, Alejandro S. Witcomb, Benito Panunzi, Samuel Boote o Francisco Ayerza. BILLITER, Erika, op.cit., p. 12.

177 FERRAZ DE LIMA, Solange; CARNEIRO DE CARVALHO, Vania, op.cit, pp.99-100.

178 PACE CHIAVARI, Maria, op.cit., p. 14.

sociedad blanca. También fotografió a los esclavos en los cafetales y las Minas de Gerais. Según Billiker sus fotografías pueden considerarse como los primeros documentos fotográficos sobre grupos que hasta entonces no había aparecido en la fotografía latinoamericana.[179]

A principios del siglo XX en Brasil el desarrollo de la fotografía contribuyó al surgimiento de una cultura visual asociada específicamente a la ciudad. Si bien desde el período imperial (1822-1889) la fotografía cumplió un rol destacado en el marco de la "edificación iconográfica" de Río de Janeiro como la capital de Brasil, el nuevo régimen republicano la adoptó como el lenguaje oficial de comunicación y divulgación del gobierno. Como argumenta Maria Pace Chiavari: "Es parte de las innovaciones introducidas el uso oficial de la fotografía urbana como instrumento capaz de reflejar y divulgar las obras realizadas y de incentivar directrices favorables a la lógica del propio poder. A los fotógrafos contratados, como a los organizadores de los álbumes institucionales, se les asigna la tarea de interpretar los mensajes relacionados con el proyecto urbano y traducirlos en imágenes capaces de construir una narrativa de acuerdo con los protocolos oficiales".[180]

En ese marco, durante las primeras dos décadas del siglo XX fueron producidas numerosas imágenes de Río de Janeiro. La fotografía era empleada, tanto por el Estado como por estudios particulares, para evidenciar el importante cambio en el diseño urbano, produciendo imágenes rupturistas con la visualidad vinculada al pasado imperial. Desde esa perspectiva la fotografía asumió un rol de "constructora" de la "realidad urbana" que se estaba formando. Es de destacar que las áreas fotografiadas estaban dentro de los planes de reforma urbana presentados por la Prefectura de Río de Janeiro, primero bajo la administración del alcalde Francisco Pereira Pasos, principal referente en el proceso de reorganización y expansión urbana de Río entre 1902 y 1906, y luego con administraciones como la de los alcaldes Carlos Sampaio o Paulo de Frontin a lo largo de las primeras tres décadas del siglo XX.[181]

179 BILLITER, Erika, op.cit., pp. 13-14.

180 PACE CHIAVARI, Maria, op.cit., pp. 14 y 25. (La traducción es propia).

181 Ibidem, pp. 26 y 15.

A través de la divulgación de las imágenes oficiales se introducían hábitos y patrones visuales relacionados con los ideales de progreso. Las más representativas de la ciudad "modelo" incluían el mar, de acuerdo al plan de renovación de la Capital Federal en donde éste participaba de forma directa del proceso de reformulación de la estructura urbana, tanto en la renovación del puerto como en la composición del litoral. Al igual que sucedió con los planes de remodelación y construcción de las ramblas costaneras de Montevideo, el valor de las áreas marítimas respondía a una tendencia internacional que postulaba los beneficios del aire marítimo. Esto promovía las inversiones inmobiliarias, la construcción de viviendas y hotelería y el impulso de las compañías de transporte en la ocupación de la costa. Por otra parte la influencia de la sensibilidad de la *belle époque* europea reforzaba la valoración de la convivencia con el "espacio mar" y su identificación con el concepto de belleza.[182]

Los álbumes fotográficos producidos por entonces -un formato muy extendido en los circuitos de comercialización de fotografías-, reunían sucesiones de vistas de Río de Janeiro que enseñaban el aspecto ideal de la ciudad. En ese paisaje urbano, el Morro do Corcovado adquiría una función de panel de fondo. El mar, los morros y la Avenida Central recién construida convivían en un escenario armonioso, buscando que esas imágenes se convirtieran "en el paradigma del moderno visual carioca con el que el ciudadano es invitado a confrontarse, aprendiendo sus normas y sus valores".[183]

Los álbumes incluían gran cantidad de registro de avenidas, edificios modernos y el paisaje dominado e integrado a la urbe. A lo largo del gobierno de la Primera República (1889-1930) los álbumes fotográficos institucionales de Río de Janeiro cumplían la función de dar cuenta a la sociedad de las complejas obras impulsadas por el poder público y de dar visibilidad a la acción del nuevo régimen en relación a la gestión urbana de la capital federal.[184]

Uno de los álbumes de este período fue el llamado "Álbum Avenida

182 Ibidem, p.15.
183 Ibidem, p. 26. (La traducción es propia).
184 Ibidem, pp. 24 y 16.

Central. 8 de marzo de 1903-15 de noviembre de 1906", sobre la principal avenida de la capital federal (actual Río Branco), buque insignia de la reforma urbana realizada por el alcalde Francisco Pereira Passos e inaugurada por el presidente Rodrigues Alves (1848-1919). Incluía fotografías de Marc Ferrez (cuyo nombre se consignaba en la tapa del álbum) en fotograbados, que consistían en vistas generales y registro de edificios. Abarcaba el proyecto de la avenida, de sus edificios y datos de los predios expropiados, los cuales junto a las fotografías ilustraban el éxito de la administración en la ejecución de una obra de gran magnitud que unía la ciudad a la bahía, simbolizando el progreso y la modernización de la ciudad.[185]

Otro álbum que fue resultado del proceso de producción de registros visuales por parte de organismos públicos en Río de Janeiro, fue el de las obras del puerto de esa ciudad. Encomendado por la Inspección General de los Puertos, reunía cien fotografías que registran las obras de modernización de la zona portuaria de Río de Janeiro entre 1904 y 1913. A diferencia del de la Avenida Central, en el de las obras del puerto no se consigan los autores de las imágenes. Su autoría ha sido identificada a partir de la localización de copias de esas fotografías en publicaciones sobre la construcción del puerto, que llevan la inscripción "Emygdio Ribeiro-Photographo". En ese sentido, tal como sucedía con los fotógrafos del municipio montevideano, era común obviar el nombre del fotógrafo por tratarse de un registro técnico producido en un contexto institucional, por lo que el dato de autor no era considerado una información necesaria de consignar.

Uno de los recursos en la narrativa visual empleados en estos álbumes era el registro del proceso de producción de obras de principio a fin, participando al lector con la comparación del antes y el después, incluso con el empleo de documentación fotográfica de tiempo atrás, lo que acentuaba la idea del progreso y la instalación de los nuevos tiempos.[186]

185 WANDERLEY, Andrea, "Avenida Central, atual Rio Branco", 07 de diciembre de 2016, en http://brasilianafotografica.bn.br/?p=5880. [Acceso: 29 de agosto de 2019]. El álbum completo puede consultarse en: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1387674/icon1387674.pdf

186 VILLELA DE MELLO, María Teresa, "O álbum das obras do porto do Río de Janeiro",

Otro ejemplo de álbum que expone el proceso de modernización urbana de Río de Janeiro y de finalización de proyectos implementados durante el gobierno de la Primera República, fue el diseñado con motivo de la conmemoración del 1º Centenario de la Independencia de Brasil en 1922. A partir de 1918, durante la gestión del alcalde Paulo de Frontin (1918-1919), el gobierno invirtió recursos en obras públicas destinadas a la capital federal con vistas a la Exposición Internacional que tendría lugar en 1922. La portada incluye el dato del Ayuntamiento del Distrito Federal como la entidad responsable por la edición del álbum. Incluía ciento cincuenta ilustraciones, entre las cuales las fotografías, presentadas bajo el estatuto de "oficiales", si bien fueron producidas por diferentes autores su selección y el sentido del guión es de autoría de la propia institución. También en este álbum se empleó el recurso de contraponer pasado y presente para enfatizar la noción de progreso. [187]

En cuanto a las imágenes de la ciudad de Río de Janeiro reiteradas en el tiempo, uno de los los espacios más representados desde la mitad del siglo XIX fue la Bahía de Guanabara desde las alturas del Morro do Corcovado. Dada la gran escala del paisaje, exótica ante los ojos europeos, fue objeto de ilustraciones de artistas y viajeros, como Alfred Martinet. A principios del siglo XX continuó siendo uno de los objetivos predilectos de imágenes producidas por fotógrafos como Marc Ferrez, Augusto Malta y Bippus.

Estos ejemplos representan algunos casos que evidencian el interés del gobierno municipal de Río de Janeiro, durante las dos primeras décadas del siglo XX, en dar visibilidad a las obras de urbanización a través de la fotografía. De ese modo el registro fotográfico se convierte en el principal medio empleado por el Estado para divulgar y valorizar las obras realizadas: "Por medio de las numerosas imágenes y la innovadora visualidad de retratar Río de Janeiro y su paisaje, la 'fotografía pública' elige el mar como el principal icono urbano y lo hace también indicio para estimular una diferente manera de vida y de uso de la ciudad. […] El

Acervo, Róo de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 266-277, jan./jul. 2015, p. 268, en: http://oaji.net/articles/2016/3932-1475261803.pdf [Acceso: 29 de agosto de 2019]; PACE CHIAVARI, Maria, op.cit., p. 18.

187 Ibidem, p. 29.

objetivo común era alcanzar la belleza de la imagen que, desde la antigüedad, representa un medio eficaz de dar credibilidad al emprendimiento realizado y la institución responsable".[188]

3.2. Augusto Malta. Fotógrafo de la Prefectura de Río de Janeiro (1903-1936)

En 1903 la Dirección General de Obras y Tránsito de la Prefectura de Río de Janeiro, bajo la gestión del alcalde Pereira Pasos, contrató a Augusto Malta como el primer fotógrafo de esa dirección para registrar el proyecto de modernización urbana impulsada por esa administración.

Augusto Malta (1864-1957) nació en Alagoa. A comienzos de siglo integraba un grupo dedicado a organizar paseos y entretenimientos ciclistas por Río de Janeiro; también comercializaba tejidos finos que entregaba a domicilio en su bicicleta. Fue a partir de un intercambio propuesto por uno de sus clientes, de una bicicleta por una cámara fotográfica, que Malta se inició en la fotografía.

En una entrevista en 1942 el fotógrafo recordaba sus comienzos como fotógrafo oficial: *"En cuanto a la máquina, tomé gusto por la fotografía y, los domingos, en compañía de un amigo, también aficionado al arte, sacaba vistas de la ciudad, de grupos de amigos, etc. Confieso que sentía gran emoción cuando veía en el papel las bellas y sorprendentes imágenes que la sal de plata revelaba y el hiposulfito fijaba a mis ojos en la cámara oscura improvisada en mi casa. Y vivía así como un ingenuo aficionado, cuando un proveedor del Ayuntamiento, un amigo, me llevó a tomar fotografías de las obras que entonces el gran Pereira Pasos había realizado en 1903. En la época, Río empezaba a cambiar la apariencia y a sobresalir. Por casualidad el insuperable alcalde vio las fotografías que yo sacaba de deporte y le gustó. Me propuso un empleo en el ayuntamiento y yo, sin reticencias, acepté".*[189]

188 Ibidem, p. 34. (La traducción es propia).

189 WANDERLEY, Andrea C. T., "O alagoano Augusto Malta, fotógrafo oficial do Rio de Janeiro entre 1903 e 1936", 10 de julio de 2015 (revisado el 13 de junio de 2019. En http://brasilianafotografica.bn.br/?p=1322 [Acceso: 29 de agosto de 2019]. (La traducción es propia).

Las palabras de Malta acerca de sus inicios como "aficionado" dan la pauta de una perspectiva hacia la fotografía como un medio artístico. En ese sentido en 1907 participó de una exposición del Foto Club con fotografías documentales sobre la *"historia de las transformaciones"* de Río de Janeiro, ratificando su vinculación con ambientes dedicados al abordaje artístico de la fotografía, marcando el tipo de impronta que daría a su carrera y el reconocimiento público de su labor.[190]

En la misma entrevista el fotógrafo declaraba su cercanía con autoridades gubernamentales y personalidades reconocidas de Río de Janeiro en las primeras décadas del siglo XX, con las que era fotografiado como parte del equipo de gobierno en medios de prensa carioca. También expresaba su visión a futuro del archivo fotográfico que estaba generando: *"*[...] *me transformé en fotógrafo oficial. Pasé a conocer de cerca los grandes hombres del país. Desde aquella época comencé a fotografiar los corifeos de la política, las figuras notables de la República. Escritores, periodistas, pintores famosos, historiadores, de todos tengo el recuerdo, no solo en la memoria sino en mi archivo. Las obras que transformaron la ciudad, Río Antiguo, la Ciudad colonial y la de hoy, allí se encuentran en millares de placas y copias. Passos fue un gran animador de mi arte, me daba consejos y me protegía. Nada pasó por el objetivo de mi cámara que no haya archivado. Temprano, comprendí el valor de ese trabajo para la historia de Río".*[191]

Hasta su retirada de la prefectura en 1936 Malta documentó las transformaciones urbanas y los grandes eventos de la ciudad, espacios públicos, escuelas, hospitales y asilos municipales, predios históricos que serían demolidos, eventos escolares y religiosos, inauguraciones y conmemoraciones cívicas organizadas por la prefectura, monumentos, tiendas, los sectores más pobres de la ciudad y las inundaciones. Registró su vez aspectos de la sociedad carioca, como el carnaval y eventos sociales. También personalidades políticas, intelectuales y artísticas. Según Regina da Luz Moreira,"lo que correspondía al esfuerzo conjunto

190 *Gazeta de Notícias*, 13 de agosto de 1907, en Ibidem.

191 Entrevista a Augusto Malta en *Revista da Semana*, 16 de diciembre de 1944; Revista O Malho, 3 y 10 de agosto de 1907, en Ibidem. (La traducción es propia).

de la Prefectura y del gobierno federal para la construcción y transformación de Río de Janeiro en una metrópolis en los moldes europeos [...] documentó la transformación de una ciudad todavía típicamente colonial en una verdadera metrópolis, a través de la 'civilización' de los hábitos y costumbres de la población".[192]

Además de publicaciones y revistas oficiales, las fotografías de Malta circularon en guías y folletos turísticos, tarjetas postales y medios de prensa, abonando la conformación de una identidad visual de la *belle époque* en Río de Janeiro.[193]

3.3. Contrapunto entre la fotografía de Río de Janeiro y la de Montevideo

Para realizar el análisis sobre los puntos de encuentro y diferencias entre los archivos fotográficos de Montevideo y Río de Janeiro, se partió en primer lugar de la información relevada con respecto al archivo montevideano. Luego se realizó la visualización de aproximadamente quinientas fotografías del archivo de Augusto Malta, disponibles en el portal *Brasiliana Fotográfica* producidas en el período comprendido en este estudio, no incluyendo las anteriores a 1915. Por otra parte, se cuenta con la ventaja de la documentación incorporada en cada fotografía del portal consultado (datos de evento registrado, lugar y fecha).[194]

A partir de esa revisión se detectaron los siguientes temas principales y sobre representados, los cuales fueron organizados en grupos en donde los números indican un orden ascendente en la cantidad de fotografías según cada

192 DA LUZ MOREIRA, Regina, *Augusto Malta, dono da memória fotográfica do Río*, en http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/blog-post/augusto-malta-dono-da-memoria-fotografica-do-rio [Acceso: 01 de febrero de 2019. Traducción propia]; WANDERLEY, Andrea C. T., *O alagoano Augusto Malta, fotógrafo oficial do Rio de Janeiro entre 1903 e 1936*, 10 de julio de 2015 (revisado el 13 de junio de 2019. En http://brasilianafotografica.bn.br/?p=1322 (La traducción es propia).

193 Actualmente las fotografías de Augusto Malta están resguardadas en el Archivo General de la Ciudad de Río de Janeiro (órgano de la Secretaría de las Culturas) creado en 1567 en el contexto de la fundación de la ciudad. El archivo contiene documentos producidos por la Cámara Municipal en el período republicano y luego por la Prefectura. "Archivo General", en http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/arquivo-geral [Acceso: 01 de febrero de 2019].

194 Véase: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/discover?query=Malta%2C+Augusto

tema. Cabe señalar que este ejercicio analítico no pretende ser exhaustivo, sino que busca identificar líneas generales en el grupo de fotografías estudiadas:

1) Obras de construcción en vía pública: acondicionamiento de plazas (Plaza da Bandeira y Plaza dos Democráticos); vistas de las avenidas Central y Gomes Freire; obras de las avenidas Niemeyer, Atlántica y Beira Mar sobre Playa de Copacabana; modificación de la topografía del lugar (como la demolición del morro del Castelo y la unión de las calles Guanabara y Farini); mejoras en el alumbrado público; obras en vía pública de saneamiento, calzada, asfaltado de calles; áreas marítimas en proceso de urbanización (Leme, Cajú, Copacabana). (Fotografías: 57 - 66).

2) Registro cotidiano de la ciudad: vistas generales de plazas (XV de Noviembre, Tiradentes y San Salvador); vistas de calles y medios de transporte circulantes; primeros ómnibus; mercados; iglesias, conventos y capillas; teatros; cines; subida de agua (*ressacas*) en Botafogo, Flamengo y Paseo Público; monumentos. (Fotografías: 67 - 75).

3) Eventos sociales y culturales: vistas de los pabellones integrantes de la Exposición Internacional del Centenario de la Independencia de Brasil (1922); entierros de personalidades políticas y culturales, como Raimundo Teixeira Mendes (1927) y Pereira Passos (1931) o el traslado de los restos de Estácio de Sá (1922); cortejo en homenaje a Tirandentes; fiesta de San Sebastián. (Fotografías: 76 - 79).

4) Registro de autoridades y edificios gubernamentales: Ministerio de Agricultura; oficinas del Archivo General de Río de Janeiro y Compañía Telefónica Brasileña; Museo Nacional; Teatro Municipal; puerto; retratos grupales de autoridades gubernamentales; presencia de autoridades en obras públicas o de detección de comercio ilegal de alimentos. (Fotografías: 80 - 87).

5) Río de Janeiro turístico: vista desde la Fortaleza de San Juan; desfile de corsos de carnaval y de sociedades carnavalescas; visitas de estudiantes al Cristo Redentor (1931). (Fotografías: 88 - 90).

Identificados los principales contenidos en uno y otro archivo fotográfico se realizó el ejercicio de comparación centrado en sus estrategias discursivas, lo que arrojó datos principalmente sobre las diferentes representaciones del Estado que cada uno proyecta.

En primer lugar resulta evidente la tesis de que ambos archivos fueron generados bajo la misma premisa política de representar ciudades en expansión y atravesando un potente proceso de modernización. Esa característica condiciona la visión que de ambas ciudades comunican las fotografías de sus archivos municipales. Sin embargo los mecanismos para acentuar esa idea en uno y otro caso son distintos, dada la diferencia de ámbitos desde donde las fotografías se produjeron: en el caso de Montevideo, en una oficina dedicada al turismo; en Río de Janeiro, en una repartición abocada a las obras y tráfico de la ciudad.

En el montevideano los fotógrafos centraron sus objetivos en tomas amplias que evidencian la transformación edilicia y urbana, pero también en las imágenes de la costa y de la sociedad haciendo uso de ella, como uno de los principales focos de atracción turística de la ciudad. Mientras que en las fotografías de la Prefectura de Río de Janeiro el efecto de transformación urbana y de la potencia de la actividad del Estado se centra en las obras concretas de intervención municipal: construcción de avenidas, calles, pavimentación, alumbrado, instalación de vías para los tranvías y eliminación de obstáculos naturales para dar avance a la expansión de la ciudad y habilitar su comunicación interna.

En ambos casos se observa la presencia de la naturaleza intervenida caracterizando aspectos del paisaje urbano: en Montevideo, con la modificación de espacios verdes y marinos, como el Parque Parque Rodó, Prado y las ramblas; en Río centrados en la costa y en los morros. Por otra parte si bien los temas registrados son similares en uno y otro archivo en su generalidad, en el carioca la documentación sobre recintos religiosos (iglesias, conventos, capillas) es superior al montevideano, lo que evidencia las diferentes perspectivas sobre el vínculo

religión-Estado en uno y otro país dado que, a diferencia de Brasil, en Uruguay la separación entre Iglesia y Estado se había producido tempranamente en 1919.

En los dos archivos se procura evidenciar el contraste entre la ciudad colonial y la moderna. En Río de Janeiro esa intención se expresa a través del registro de espacios urbanos antes y después de obras de gran impacto. La yuxtaposición de imágenes pasadas y actuales contribuye a fomentar la idea de "inestabilidad en el espacio urbano [...] la destrucción de la ciudad es vista como la condición para el crecimiento urbano, enfatizando la ruptura entre pasado y presente como necesaria. La noción de progreso [...] se consolida a partir de la valoración dispensada a las modificaciones en la morfología y fisiología de la ciudad." Este mismo recurso es implementado en Montevideo, aunque las autoridades municipales fueron más allá al incorporar fotografías del siglo XIX por adquisición o reproducción.[195]

También en ambos se documentan los aspectos de la ciudad considerados representativos de su progreso y opulencia. Al mismo tiempo obviaban a las poblaciones de negros o indígenas centrándose en la población blanca, protagonista del proceso de modernización urbana en ambas ciudades, excepto en aquellos casos que estaban por ser transformadas a partir de obras municipales o si eran representativas de los aspectos "pintorescos" de la sociedad.

El perfil de los fotógrafos y productores gubernamentales en cada archivo resulta una de sus principales diferencias. Los fotógrafos municipales de Montevideo se mantenían en un relativo anonimato y respondían a las indicaciones de una oficina que a su vez recibía las órdenes de las autoridades comunales. Mientras que Augusto Malta era un fotógrafo vinculado directamente a las autoridades municipales, trabajaba solo y era reconocido como un artista al servicio del proyecto de la Prefectura, por lo que las fotografías municipales de Río estaban asociadas a su persona. Esta diferencia de concepciones entre los estatus de los fotógrafos de uno y otro ámbito puede responder a las diferencias de reconocimiento del propio medio fotográfico en ambas ciudades hacia comienzos

195 FERRAZ DE LIMA, Solange; CARNEIRO DE CARVALHO, Vania, op.cit, p. 115. (La traducción es propia).

de siglo. En Brasil, explica Ferraz, "no parece haber ocurrido debates en torno del estatuto de la fotografía -si era o no arte […] como hubo en Europa. Tal vez por la ausencia de una tradición cultural, la fotografía no amenazaba la clase artística. Al contrario, se confundía con ella. En 1842, en el Salón de Bellas Artes de Río de Janeiro, la fotografía ya fue incluida en la exposición anual". En cambio en Montevideo la asociación de la fotografía con el arte se restringió al ámbito de los aficionados hasta avanzado el siglo XX.[196]

En cuanto a la imagen que ambos archivos proyectan de los representantes gubernamentales, en Montevideo se instrumentó de manera indirecta, sin fotografías directas de las autoridades.[197] En este caso la presencia del Estado en su actividad organizadora del espacio se produce por efecto de fotografías de la construcción de grandes obras, monumentalizadas, fundamentalmente edilicias (numerosos edificios del Estado) según padrones alineados con los modelos europeos; por el registro de la ciudad en funcionamiento organizado y actividades promovidas por el gobierno. Mientras que en Río de Janeiro la intervención estatal se acentúa en la modificación de la fisonomía de la ciudad, expandiéndose a sus calles y avenidas. Desde esa perspectiva en el contexto carioca la presencia del Estado se refuerza con los retratos grupales y frontales de las autoridades, mientras que en Montevideo son pocas las fotografías que registran a los gobernantes, y en esos casos figuran en espacios públicos y en el contexto de una actividad concreta (por ejemplo en inauguración de obras como la rambla Sur). Ese matiz en la representación de la ciudad puede responder a que los fotógrafos municipales de Montevideo eran parte de un plan político que buscaba exhibir no solo las transformaciones que atravesaba la ciudad sino sus potencialidades turísticas. A su vez ese "perfil bajo" de los integrantes gubernamentales respondía

196 Ibidem, p. 21. (La traducción es propia). Sobre la historia de la fotografía de aficionados en Uruguay, véase: BRUNO, Mauricio, "Aficionados a la fotografía. La extensión del *amateurismo* y los primeros años de la fotografía artística. 1860-1917" en BROQUETAS, Magdalena (coord.), op.cit, pp. 98-122 y NÓVOA, Alexandra, "La fotografía en el terreno del arte. Amateurismo y modernidad (1930-1966)" en BROQUETAS, Magdalena, BRUNO, Mauricio (coords), op.cit, pp. 54-88.

197 Excepto casos puntuales, como el de las fotografías tomadas en el marco de la inauguración del barrio Casabó con la presencia del presidente Baltasar Brum en 1921; o de la inauguración de la Rambla Sur con el intendente Alberto Dagnino en 1935. Ver: http://cdf.montevideo.gub.uy

a que la uruguaya no es una sociedad que haga culto a la "celebridad"; mientras que en Río de Janeiro las gestiones municipales estaban más centradas en personalidades políticas concretas con mayor visibilidad.

Desde el punto de vista formal de las imágenes, cabe tener en cuenta que la tecnología fotográfica y los condicionamientos en la mirada de época resultan una variable tendiente a homogeneizar el estilo, de corte documental, desplegado en ambos archivos fotográficos, con variaciones debido a las opciones temáticas. En líneas generales, las fotografías procuran evidenciar, de manera clara y sin ambigüedades, los temas tratados. En ese sentido se aprecian coincidencias en los puntos de vista elegidos por los fotógrafos en tomas y encuadres amplios y descriptivos, en numerosos casos a niveles que permiten obtener una visión panorámica de la ciudad.

Estas tomas permiten apreciar el grado de urbanización adquirido en esos años, exhibiendo grandes y modernas arterias conectoras y trazados (costa, avenidas y principales calles). El resultado deseado era transmitir al observador "el sentido de la grandiosidad de la escala urbana introducida por los modernos proyectos". Lo señalado por Solange Ferraz de Lima y Vania Carneiro de Carvalho para el caso paulista tiene su paralelo en las imágenes de los archivos montevideano y carioca: "La operación metonímica da la tónica en el proceso de construcción de la imagen de la ciudad. Se asiste a la elevación de partes o fragmentos seleccionados como representantes del conjunto urbano".[198]

Finalmente, sobre los usos y canales de circulación de las fotografías de ambos archivos, a partir de la bibliografía consultada no se cuenta con datos exhaustivos sobre ese aspecto en el caso carioca. Sin embargo, como fue señalado, sí se constata el uso de fotografías de Malta para ilustrar guías y folletos promocionales de la Prefectura, así como en la venta de postales, empleos que coinciden con el caso montevideano. En ese sentido ambos archivos eran empleados para abonar el imaginario de la población local sobre su ciudad y para que circularan en el extranjero.

198 PACE CHIAVARI, Maria, op.cit, p. 30; FERRAZ DE LIMA, Solange; CARNEIRO DE CARVALHO, Vania, op.cit, p. 96. (La traducción es propia).

Conclusiones

En el contexto de la conformación de un nuevo modelo de país de tendencia renovadora y reformista bajo el gobierno del primer batllismo, y del creciente empleo de la fotografía por el Estado uruguayo como medio de propaganda, la generación de un laboratorio fotográfico en el Municipio de Montevideo y su producción de imágenes sobre la ciudad fue el resultado de una estrategia política para promocionar, entre la población y en el exterior, una imagen favorable de las condiciones turísticas y sociales de la capital.

La generación de un archivo de imágenes también buscaba asegurar la memoria de una ciudad que atravesaba un proceso de transformación y proyectar hacia el futuro las obras gubernamentales, garantizando su (re)conocimiento en la posteridad. En ese sentido, la fotografía del Municipio de Montevideo también cumplió la función de preservar la imagen de espacios y monumentos que se encontraban en proceso de desaparición.

Las fotografías representaban una ciudad en proceso de transformación urbana y edilicia; su potencial como ciudad balnearia, receptora de turistas, inmigrantes e inversores; la presencia y control del Estado; los aspectos típicos y "pintorescos"; los eventos y actividades oficiales que congregaban a la sociedad montevideana y Montevideo "antiguo" antes de experimentar las transformaciones que cambiarían su fisionomía. Desde esa perspectiva los contenidos de las imágenes sintetizaban un mensaje cuyas ideas y valores se pueden asociar a conceptos como nación, progreso, modernidad, transformación, renovación, orden, convivencia, integración y armonía social, oportunidad, belleza, descanso y disfrute.

Las imágenes de Montevideo analizadas en esta tesis representan componentes visuales del imaginario del Centenario, un tema que al momento ha sido más estudiado a partir de fuentes escritas. Leídas e interrogadas como

documentos históricos, estas fotografías acercan diferentes informaciones sobre el proceso de transformación y expansión urbana y arquitectónica de Montevideo; los cambios sociales y la sensibilidad de la época; los usos de los espacios de esparcimiento; las innovaciones en los medios de transporte; los cambios en los hábitos y las costumbres; la vida material; los oficios callejeros; la evolución de la publicidad en la ciudad y los lazos familiares. También y principalmente traslucen la preocupación política en exhibir las realizaciones de la gestión municipal y sobre todo cómo el Estado buscó representarse y procuró ser visto por los uruguayos y los extranjeros. Desde esa mirada, permiten conocer el concepto de las autoridades sobre la imagen pretendida de la ciudad, así como los aspectos que interesaba incluir y las ausencias, producto de decisiones de las administraciones municipales y de los fotógrafos, pero que también deben ser entendidas considerando las limitaciones técnicas y la cultura visual condicionante en ese período.

Los fotógrafos que generaron estas imágenes representan un eslabón más en una cadena en las que intervinieron varios agentes, entre ellos el público consumidor. En ese sentido, la difusión de estas imágenes no recayó únicamente en la iniciativa del gobierno departamental, sino que una vez generadas y puestas a disposición a través de diferentes medios impresos con fines promocionales y turísticos, fueron apropiadadas por grupos sociales que las emplearon para diferentes fines y contribuyó a su puesta en circulación. Esta operación favorecía la promoción turística, pero también aportaba a la formación de una cultura visual identificada con la identidad uruguaya.

En ese proceso intervinieron diferentes agentes sociales que provenían de ámbitos públicos y privados, de Uruguay y del exterior, como diplomáticos, medios de prensa, comerciantes, educadores, estudiantes, turistas, representantes de instituciones estatales, culturales, deportivas, entre otros. Esos diferentes canales de salida permiten pensar en un espectro amplio de llegada de esas imágenes entre la población. El Municipio procuró hacer el seguimiento de estos derroteros e incluso de los contenidos de los fotografías que se difundían, lo que

expresa la idea de la confianza de las autoridades departamentales en el potencial de las imágenes fotográficas como instrumentos propagandísticos.

Al igual que el de Montevideo, el archivo fotográfico de la prefectura de Río de Janeiro también se encontraba en proceso de construcción en las primeras décadas del siglo XX. Fue generado también con el fin de registrar las transformaciones de la ciudad y difundir los logros de la gestión de la Prefectura.

En cuanto a los contenidos de sus imágenes, si bien comparten el mismo estilo documental, a diferencia de la visión más amplia de los fotógrafos de Montevideo el de Río resulta más focalizado en las obras de intervención urbana. Esto puede explicarse dada la diferencia de ámbitos desde donde las fotografías se generaban; en el caso de Montevideo en una oficina dedicada al turismo y que miraba a la ciudad bajo la premisa de los posibles atractivos que ofrecía a esa industria; en Río de Janeiro en una repartición abocada a las obras y tráfico de la ciudad.

Desde un examen más amplio, se destacan los diferentes recursos visuales desplegados en uno y otro archivo para representar un imaginario visual sobre sus ciudades sobre la base de la presencia del Estado. En el montevideano, la acción estatal atraviesa todas las esferas de lo social y de la organización urbana; mientras que en Río su presencia es más directa en la modificación radical del espacio urbano. Estas estrategias permiten pensar en los diferentes modos de comunicar ideas que operaban en la fotografía pública regional. Asimismo en cómo este tipo de producciones fotográficas debe ser entendida y analizada en función del contexto institucional en los que se generan.

Es aspiración de esta tesis proponer nuevas interrogantes sobre la fotografía pública regional para que desde diferentes disciplinas pueda ampliarse este campo de estudios. En ese sentido quedan planteadas numerosas interrogantes en torno al impacto efectivo de estas imágenes en el imaginario de las sociedades contemporáneas y los sentidos que desde el presente les son atribuidas.

Bibliografía

- BELLIDO GANT, Mª Luisa, *Fotografía Latinoamericana. Identidad a través de la lente*, en *Artigrama*, núm. 17, 2002.
- BERETTA, Ernesto. "A la búsqueda del 'vero'. Fotografía y bellas artes en Montevideo a mediados del siglo XIX", en CMDF, *Segundas Jornadas sobre Fotografía*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2006, pp. 123-143.
- BILLITER, Erika, *Fotografía Latinoamericana desde 1860 hasta nuestros días*, Madrid, Ediciones El Viso, 1981.
- BOHOSLAVSKY, Ernesto, GEOGHEGAN, Emilce y GONZÁLEZ, María Paula (coords.), *Los desafíos de investigar, enseñar y divulgar sobre América Latina*. *Actas del taller de reflexión TRAMA,* Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2011.
- BROQUETAS, Magdalena (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Centro Municipal de Fotografía, Montevideo, 2011.
- ----------, BRUNO, Mauricio (coords.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1930-1990*, Ediciones CdF, Montevideo, 2018.
- ----------, *Fotografía e identidad. La Revista 'Mundo Uruguayo' en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario,* en Arteologie No7, Diciembre 2015-enero 2016.
- ----------, *Las fotografías de archivo y sus (im)posibilidades al contar la historia. Lo que los archivos cuentan*, p.: 87 - 109, Montevideo, ISSN: 16889827, 2013.
- BRUNO, Mauricio, *"Esto es Uruguay". Fotografía, imaginario nacional y consenso durante la dictadura uruguaya. El caso del Consejo Nacional de Turismo (1975-1983)*, Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Sociales. Maestría en Historia Política, Universidad de la República, Tutura: Dra.

Magdalena Broquetas, Montevideo, 2018.

- BURKE, Peter, *Visto y no visto*, Cultura Libre, España, 2001.
- CAETANO, Gerardo, "Las claves del período", en CAETANO, Gerardo (coord.), *Uruguay. Reforma social y democracia de partidos. Tomo II. 1880 - 1930*, América Latina en la Historia contemporánea, Montevideo, Planeta - Fundación Mapfre, 2015.
- ----------, *Lo privado desde lo público. Ciudadanía, nación y vida privada en el Centenario* [en línea]. Sociohistórica, 2000. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2819/pr.2819.pdf
- CDF, *Artículos de investigación sobre fotografía*, CdF Ediciones, Montevideo, 2018.
- -----, *Guía del archivo fotográfico,* CdF Ediciones, Montevideo, 2017.
- -----, *La construcción de la Rambla Sur* (1923-1935), Gelatina y Plata, CdF Ediciones, Montevideo, 2017 (segunda edición).
- DA CUNHA, Nelly, *Montevideo ciudad balnearia (1900-1950). El Municipio y el fomento del turismo,* Montevideo, FHCE-UdelaR, 2010.
- DA CUNHA, Nelly, et alter, *Visite Uruguay. Del balneario al país turístico. 1930-1935*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2012.
- DA LUZ MOREIRA, Regina, *Augusto Malta, dono da memória fotográfica do Río*, en http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/blog-post/augusto-malta-dono-da-memoria-fotografica-do-rio
- DEL VALLE GASTAMINZA, Félix, "La carte de visite: el objeto y su contexto", en https://eprints.ucm.es/32841/1/Carte%20de%20visite%20FV.pdf
- DEMASI, Carlos, *La lucha por el pasado. Historia y Nación en Uruguay, 1920-1930*, Montevideo, Trilce, 2000.
- JACOB, Raúl, *Modelo batllista. ¿Variación sobre un viejo tema?,*

Colección Historia V, Montevideo, 1988.

- FERRAZ DE LIMA, Solange; CARNEIRO DE CARVALHO, Vania, *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de Sao Paulo (1887-1954)*, San Pablo, Mercado de Letras, 1997.
- FREGA, Ana, ISLAS, Ariadna, "Identidades uruguayas: del mito de la sociedad homogénea al reconocimiento de la pluralidad", en FREGA, Ana et alter, *Historia del Uruguay del siglo XX (1890-2005)*, Montevideo, Banda Oriental, 2010.
- KOSSOY, Boris, *Fotografía e Historia*, La Marca: Buenos Aires, 2001.
- LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLE, André, *Historia de la Fotografía*, Alcor, Barcelona, 1998.
- NAVARRETE, José Antonio, *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*, Montevideo, Ediciones CdF, 2017.
- MAUAD, Ana Maria, *Fotografia pública e cultura do visual em perspectiva histórica*, IN: Revista Brasileira de História da Mídia vol.2, n.2, jul/2013 - dez/2013
- ----------, *Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas*, en *Revista Maracanan*, vol. 12, n.14, p. 33-48, jan/jun 2016, ISSN-e: 2359-0092, DOI: 10.12957/revmar.2016.20858
- ----------, *Usos e funcoes da fotografía pública no conhecimento histórico escolar*, Hist. Educ. [Online], Porto Alegre, v.19, nº 47, set-dic. 2015, pp. 81-108. DOI: http://dx.doi.org/10.1590/2236-3459/47244
- MILLÁN, Rodrigo, *O urbanismo esportivo. Ordem, espetáculo e projetos imobiliários em três cidades da América do Sul (1920-1955*)**,** Tesis de Doctorado, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidade de São Paulo (FAU-USP), Profesor guía: Dr. Renato Cymbalista.
- MRAZ, John, MAUAD, Ana (coords.), *Fotografía e historia en América Latina*, CdF Ediciones, Montevideo, 2015.

- MRAZ John, *México en sus imágenes*, México, Artes de México y del Mundo S.A. De C.V., 2014.
- NÓVOA, Alexandra, "El registro de la modernidad. Fotografías de la Rambla Sur de Montevideo (1923-1935)", en *Revista Sueño de la Razón. Cidade maravilhosa*, Nº7, 2016.
- ----------, *El Archivo Nacional de la Imagen del SODRE. Conformación, estado actual y contenidos de su acervo,* Cuadernos de Estudiantes de la FHCE, Montevideo, 2008.
- PACE CHIAVARI, Maria, "O mar, ícone e indício na fotografia pública do Rio de Janeiro (1906-1922)", en MAUAD, Ana Maria (coord), *Fotográficamente Río. A cidade e seus temas*, Niteroi, RJ. PPGHistória-LABHOI-UFF/FAPERJ, 2016.
- PESTARINO, Julieta, "La imagen fotográfica bajo la mirada antropológica. El caso de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados", en PIDERIT, María Fernanda; CANNOCK, Alejandro León, et alter, *Artículos de investigación sobre fotografía*, CdF Ediciones, Montevideo, 2018.
- PRIAMO, Luis, *Imágenes de Buenos Aires (1915 - 1940),* Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2001.
- RIEGO, Bernardo, "La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica", Ayer 24, 1996, en https://bernardoriego.files.wordpress.com/2018/01/la-historiografc3ada-espac3b1ola.pdf
- SABELLI, Martha, *Régimen Municipal Uruguayo. 1830-1935. Guía para su estudio*, Junta Departamental de Montevideo, Montevideo, 1993.
- SOUGEZ, Marie-Loup coord.), *Historia general de la fotografía*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2007.
- TORELLO, Georgina, *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932),* Montevideo, Yaugurú, 2018.

- TORRES, Alicia, *La mirada horizontal. El paisaje costero de Montevideo*, Banda Oriental-FARQ, Montevideo, 2007.
- TROCHÓN, Yvette, *Las mercenarias del amor. Prostitución y modernidad en el Uruguay (1880- 1932),* Taurus, 2003.
- VARESE, Juan Antonio, *Historia de la fotografía en el Uruguay*, Montevideo, EBO, 2007.
- VILLELA DE MELLO, María Teresa, "O álbum das obras do porto do Río de Janeiro", Acervo, Róo de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 266-277, jan./jul. 2015, p. 268, en: http://oaji.net/articles/2016/3932-1475261803.pdf
- WANDERLEY, Andrea, "Avenida Central, atual Rio Branco", 07 de diciembre de 2016, en http://brasilianafotografica.bn.br/?p=5880.
- ----------, "O alagoano Augusto Malta, fotógrafo oficial do Rio de Janeiro entre 1903 e 1936", 10 de julio de 2015, en http://brasilianafotografica.bn.br/?p=1322
- ZUBILLAGA, Carlos, *Historia e historiografía en el Uruguay del siglo XX: Entre la profesión y la militancia*, Montevideo, FHCE-UdelaR, 2002.

Exposiciones fotográficas

- "Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1840-1930)" (CdF, 2012): http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/fotografia-en-uruguay-historia-y-usos-sociales-1840-1930-0
- "Fotografías históricas, memoria contemporánea. Preservando el patrimonio fotográfico uruguayo" (CdF, 2015): http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/fotografias-historicas-memoria-contemporanea-preservando-el-patrimonio-fotografico
- "Salud, diversión y disciplina" del archivo de la Comisión Nacional de Educación Física (CdF, 2018): http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/salud-diversion-y-disciplina

Fuentes

Archivos fotográficos

Fotografías de las series históricas de la Intendencia de Montevideo

- Álbumes de copias fotográficas de las series históricas conservados en el Centro de Fotografía (80 tomos).
- Catálogo en línea del CdF: http://cdf.montevideo.gub.uy/catalogo

Fotografías de Augusto Malta en la Dirección General de Obras y Tránsito de la Prefectura de Río de Janeiro

- *Brasiliana Fotográfica*: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/discover?query=Malta
- Instituto Moreira Salles: https://ims.com.br/titular-colecao/augusto-malta/
- Portal Augusto Malta: http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br

Fuentes inéditas

- Actas de la Junta Económico Administrativa (1915-1919).
- Donaciones Generales del Museo Histórico Nacional (1922-1924).
- Entrevista a Ricardo Estévez Carmona por Isabel Wschebor y Magdalena Broquetas, Montevideo, 2003.
- Expedientes de la Comisión de Fiestas del Consejo de Administración de Montevideo (1930-1931).
- Ficha personal de Carlos Ángel Carmona, Municipio de Montevideo.
- Libro de actas de la Comisión Financiera de las Obras de la Rambla Sur (1926).

Fuentes éditas

- Boletín Municipal (1918-1931).
- Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa (1920-1930).
- Digesto Municipal (1913-1958).
- *La labor municipal en el progreso del país. Montevideo. 1933-1937*, Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo, 1937.
- *Mundo Uruguayo* (1922-1937).

Imágenes

Imagen 1. Rambla Sur durante las obras de su construcción, a la altura de la calle Carlos S. Viana y Rambla República Argentina. Años 1923-1926 (aprox.).
(Foto: 0528FMHB.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 2. Oficina de Propaganda e Informaciones. Año 1920.
(Foto: 0080FMHA.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 3. Palacio Jackson, antigua sede de la Intendencia Municipal de Montevideo. Año 1919.
(Foto: 0080FMHA.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 4. Castillo y lago del Parque Rodó. Año 1916.
(Foto: 00604FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 5. Vista aérea de playa Ramírez y Parque Rodó. Año 1930.
(Foto: 0123FMHE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 6. Rosaleda del Prado. Año 1916. (Foto: 00576FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 7. Vista aérea de la playa y el barrio de Pocitos. Adelante: Hotel de los Pocitos. Año 1930. (Foto: 0037FMHE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 8. Rambla de Pocitos. Año 1919.
(Foto: 01778FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 9. Avenida 18 de Julio esquina Paraguay. Año 1924.
(Foto: 03720FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen10. Palacio Legislativo en construcción. Año 1925.
(Foto: 03986FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen11. Construcción de la Rambla Sur. Explanada ubicada junto a la escollera Sarandí.
Al fondo: edificio de la Escuela Naval.. Años 1923-1935.
(Foto: 18663FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen12. Avenida 18 de Julio, esquina con calle Rio Branco. Año 1930.
(Foto: 0594FMHA.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen13. Palacio Salvo en construcción. Año 1925.
(Foto: 0685FMHB.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen14. Tribuna Olímpica del Estadio Centenario. Partido en el marco de la Copa Mundial de Fútbol. Julio de 1930. (Foto: 0083FMHD.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen15. Hotel Carrasco. Rambla República de México. Año 1929.
(Foto: 0260FMHC.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen16. Tranvía a caballo de la Asociación Nacional de Tranvías y Ferrocarriles del Norte. Calle Piedras esquina Perez Castellanos. Año 1910.
(Foto: 0178FMHB.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen17. Avenida Uruguay. Año 1926.
(Foto: 04278FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen18. Fiesta de la Locomoción. Año 1917.
(Foto: 01485FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen19. Desfile de carnaval. Rambla Presidente Wilson. Año 1928.
(Foto: 0061FMHC.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 20. Tablado de carnaval. Año 1917.
(Foto: 01389FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 21. Fiesta de carnaval. Década de 1910.
(Foto: 00890FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 22. Playa Ramírez. Año 1916.
(Foto: 00641FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 23. Playa Pocitos. Años 1922-1923.
(Foto: 03357FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 24. Playa Ramírez. Año 1916.
(Foto: 00714FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 25. Plaza Constitución. Año 1925.
(Foto: 00714FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 26. Barrio Casabó. Año 1921.
(Foto: 03018FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 27. Edificio del Hotel Nacional. Calle Ing. Monteverde entre Cerrito y Piedras.
Año 1920. (Foto: 0454FMHB.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 28. Junta Departamental de Montevideo (ex Junta Económico Administrativa).
Calles 25 de mayo y Juan Carlos Gómez. Año 1919.
(Foto: 0002FMHA.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 29. Hospital Maciel. A la izquierda: Capilla de la Caridad. Calles Maciel y 25 de Mayo. Año 1920. (Foto: 0122FMHA.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 30. Puerto de Montevideo. Año 1920.
(Foto: 0081FMHA.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 31. Plaza de deportes del Cerro. Año 1925.
(Foto: 03884FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 32. Concurso infantil de esculturas de arena. Playa Ramírez. Año 1916.
(Foto: 00691FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 33. Recibimiento a la escuadra del Almirante William Caperton.
Puerto de Montevideo. Julio de 1917.
(Foto: 01560FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 34. Almacén El Hacha. Esquina de las calles Buenos Aires y Maciel. Año 1920.
(Foto: 0099FMHB.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 35. Esquina de las calles Rincón y Bartolomé Mitre. Década de 1900.
(Foto: 0874FMHB.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 36. Cruce de calles Piedras, Yacaré y Pérez Castellanos.
A la izquierda, Mercado del Puerto. Año 1915.
(Foto: 0269FMHB.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 37. Feria de la calle Yaro (actual Tristán Narvaja). Año 1920.
(Foto: 1474FMHB.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 38. Avenida 18 de Julio, desde la entrada del Mercado Viejo.
Actual sitio de la Plaza Independencia. Año 1872.
(Foto: 0980FMHB.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 39. Mercado de Frutas. Plaza de las Carretas. Predio comprendido por las actuales calles José L. Terra y Marcelino Sosa. S.f. (Foto: 0838FMHB.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 40. Monumento homenaje a José Gervasio Artigas. Plaza Independencia. Año 1929. (Foto: 0524FMHA.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 41. Columna de la Paz Plaza Cagancha. Año 1921.
(Foto: 02943FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 42. Manifestación en conmemoración de la Declaratoria de la independencia. Avenida 18 de Julio y calle Convención. 25 de agosto de 1918.
(Foto: 02943FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 43. Plaza Independencia, decorada para los festejos del aniversario de la Declaratoria de la Independencia. 24-25 de agosto de 1911. (Foto: 1544FMHB.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 44. Plaza Independencia, decorada para los festejos del aniversario de la Declaratoria de la Independencia. 26 de agosto de 1894. (Foto: 0459FMHB.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 45. Avenida 18 de Julio y calle Río Negro. Año 1865.
(Foto: 0054FMHB.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 46. Vista aérea de la playa y barrio Carrasco. Al centro: Hotel Casino Carrasco.
Año 1930. (Foto: 0131FMHE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 47. Vista aérea de las playas de Santa Ana y Patricio durante las obras de drenaje y relleno para la construcción de la Rambla Sur. Año 1930.
(Foto: 0174FMHE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 48. Zona de Guruyú, próximo a la escollera Sarandí, sobre la Costa Sur. Año 1920 (aprox.). (Foto: 18618FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 49. Construcción de la rambla de Malvín. Año 1918.
(Foto: 02094FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 50. Reparto de juguetes a niños pobres. Entrada de la Facultad de Medicina.
06 de enero de 1918. (Foto: 01762FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 51. Restaurante Cassoni. Año 1918.
(Foto: 1561FMHB.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 52. Obras de saneamiento en la calle Valles. Década de 1920.
(Foto: 18625FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 53. Zona del Bajo. Calle Maldonado, esquina Juan Carlos Gómez. Década de 1920.
(Foto: 18673FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 54. Fiesta de Carnaval. Explanada del Parque Hotel. Año 1916 (aprox.).
(Foto: 00809FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 55. Fiesta de Carnaval. Explanada del Parque Hotel. Año 1916 (aprox.).
(Foto: 00802FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d/IM).

Imagen 56. Augusto Malta en su atelié. Año 1906 (aprox.). (brasilianafotografica)

Imagen 57. Plaza de la Bandera. Año 1928. (Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 58. Obras en la Avenida Niemeyer. Año 1920. (Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 59. Avenida Atlántica, reconstruida y con nueva iluminación pública.
Año 1919 (aprox.). (Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 60. Playa de Copacabana. Año 1921. (Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 61. Demolición del morro del Castelo. Año 1922.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 62. Demolición del morro del Castelo. Año 1921.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 63. Unión de las calles Guanabara y Farani. Año 1914.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 64. Sustitución de la iluminación pública de gas para lámparas incandescentes.
Año 1921. (Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 65. Obras para la instalación de vías en la calle Santana. Año 1928.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 66. Cambio de pavimento en la Calle de los Arcos. Año 1928.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 67. Plaza XV de Noviembre y alrededores vistos desde lo alto del morro del Castelo.
Año 1920. (Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 68. Plaza Tiradentes. Año 1920. (Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 69. Largo da Sé. Año 1915. (Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 70. Tranvía en la Calle del Catete. Año 1915.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 71. Calle de Santa Luisa. Año 1915.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 72. Iglesia de los Jesuitas. Año 1918. (Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 73. *Ressaca* en frente al Paseo Público. Año 1921.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 74. Inauguración de la estatua ofrecida por México a Brasil. Año 1922.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 75. Vista aérea de Río de Janeiro. Al fondo: el Pan de Azúcar. Año 1929.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 76. Exposición de 1922. Portón del Norte. Año 1922.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 77. Cortejo fúnebre del prefecto Pereira Passos. Año 1931.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 78. Cortejo en homenaje a Tiradentes. Año 1922.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 79. Fiesta de San Sebastián. Año 1921. (Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 80. Edificio del Ministerio de Agricultura. Año 1922. (Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 81. Archivo General de la ciudad de Río de Janeiro. Año 1914.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 82. Compañía Telefónica Brasileña. Año 1921.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 83. Museo Nacional. Año 1930. (Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 84. Puerto. Año 1925. (Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 85. Autoridades delante del Palacio de Guanavara. Año 1920.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 86. Calle México. Año 1930. (Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 87. Detención policial por venta ilegal de carne de puerco en la vía pública. Año 1906.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 88. Río de Janeiro visto desde la Fortaleza de San Juan. Año 1915.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 89. Visita de estudiantes al Cristo Redentor. Año 1931.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).

Imagen 90. Desfile de corsos durante el carnaval. Año 1917.
(Augusto Malta / brasilianafotografica).