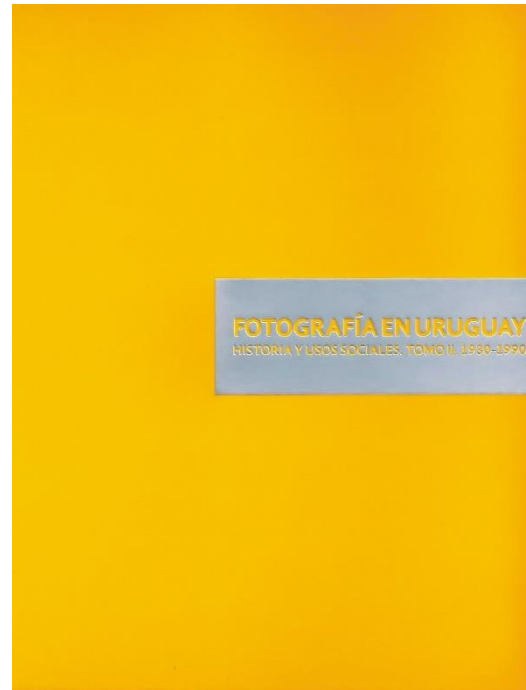


**Magdalena Broquetas y
Mauricio Bruno
(coords.)**

*Fotografía en Uruguay.
Historia y usos sociales.
Tomo II (1930-1990).*

**Montevideo: CdF Ediciones,
2018, 360 pp.**

Pablo Alvira
Universidad de la República, Uruguay



En 2011 se publicaba el primer tomo de *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales*, como resultado de una investigación orientada a historizar la relación entre fotografía y sociedad en el Uruguay, iniciada por los autores dos años antes en el marco del Núcleo Interdisciplinario de Investigación y Preservación del Patrimonio Fotográfico, integrado por el Centro de Fotografía de Montevideo y el Departamento de Historia del Uruguay de la Universidad de la República. De forma significativa, aquél volumen –que versaba sobre el período 1840-1930– paliaba el vacío historiográfico que, salvo algunos esfuerzos aislados, existía en relación a la fotografía en Uruguay. Este año ha visto la luz, también editado por el Centro de Fotografía de Montevideo, el esperado tomo II, que continúa el marco cronológico llegando hasta la última década del siglo XX. Organizado en ocho capítulos escritos por cuatro investigadoras y un investigador, más un anexo conteniendo un glosario y una línea de tiempo, el libro aborda básicamente los mismos ejes del primer volumen, aunque incorporando temas emergentes de las transformaciones que desde el período de entreguerras afectaron a la fotografía: se cruzan entonces en el libro el rol de

las imágenes en la construcción de un imaginario nacional, la fotografía de prensa y su relación con los procesos sociopolíticos, las prácticas asociativas de un campo fotográfico en formación, la fotografía artística, la fotografía como auxiliar de la ciencia y la fotografía familiar.

Dos de los tres capítulos escritos por Mauricio Bruno abordan las iniciativas estatales en torno a la producción, promoción y circulación de imágenes, tanto en democracia como en dictadura, orientadas a generar (y proyectar) un consenso acerca de Uruguay como país atractivo, moderno y estable. En “Uruguay para propios y extraños. Fotografía, propaganda e identidad nacional (1929-1972)”, Bruno analiza los intentos por parte de diversos organismos del Estado, como la Comisión Nacional de Turismo (CNDT) y la Oficina de Propaganda e Informaciones de Montevideo, de construir un imaginario positivo sobre el país. Un ejemplo claro es la revista *Turismo en Uruguay*, publicada por la CNDT hasta los años cincuenta, enfocada en promover las virtudes del “país turístico”, que podrían ser resumidas en la idea de “la Suiza de América”, lugar común que se mostrará difícil de sostener entrados los años sesenta. En el capítulo “*Esto es Uruguay. Fotografía y propaganda durante la dictadura civil-militar (1973-1985)*”, el mismo autor se centra en las distintas iniciativas del gobierno dictatorial para construir, como en el caso anterior, una imagen favorable del país. Aunque ahora ya no sólo para promocionar el turismo (no obstante significativo para el gobierno) sino también contrapesar las denuncias sobre las violaciones a los derechos humanos que pesaban sobre el régimen. Del proyecto comunicacional de la dictadura, coordinado por la Dirección Nacional de Turismo y la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp) aunque en gran parte ejecutado por distintos actores privados, un formato hoy olvidado que el autor destaca especialmente, por haber vivido “su cuarto de hora” en este período y por su carácter de producto abierto, es el audiovisual compuesto por diapositivas acompañadas de sonido grabado en cassettes.

El restante texto de Bruno y el escrito por Magdalena Broquetas problematizan la fotografía como recurso de los medios de comunicación de masas. Mauricio Bruno en “Entre la información y el entretenimiento. Fotografía y medios de comunicación en la sociedad de masas (1930-1966)”

retoma un enfoque similar a los dos anteriores suyos: el análisis de la producción de imaginarios de país, pero en este caso centrado en las publicaciones de circulación masiva como las revistas ilustradas y los periódicos. Por su parte, el punto de partida del capítulo de Broquetas, “La fotografía periodística en tiempos de movilización social, autoritarismo y dictadura (1959-1985)”, es el período de crisis del “Uruguay liberal”. En ese contexto crítico, el cual implicaba también la “agonía de un imaginario nacional”, se prolongan según la autora los usos de la fotografía periodística afianzados en las décadas precedentes. Publicaciones como *El Popular* o el diario *El País* –por nombrar dos políticamente antagónicas- serán cada una desde su lugar ya no sólo cronistas de los acontecimientos sino en buena medida agentes del proceso histórico en los convulsionados años sesenta. Con la llegada de la dictadura en 1973, la prensa opositora desaparece del mapa de medios, y buena parte de la restante se convertirá en sostén del régimen, reforzando con imágenes la idea de un “nuevo Uruguay” que pretendía proyectar el régimen: un país libre del comunismo y, por tanto, en paz.

En medio de los mencionados textos, aparecen dos capítulos sobre aspectos bien singulares pero igualmente relevantes. En “Capturar el conocimiento. Usos científicos de la fotografía y el cine en Uruguay (1945-1973)”, Isabel Wschebor aborda la fotografía científica definida como aquellos registros realizados al servicio de una investigación, que se afirmó en Uruguay promediando el siglo en un contexto de modernización de la actividad científica en general. Si bien existía desde antes, su uso como auxiliar de la ciencia adquirió relevancia al “salir” de los museos, donde se privilegiaba el registro inmóvil (de aves, por ejemplo) con fines de coleccionismo e ilustración y, gracias a ciertos avances técnicos, poder registrar el mundo natural en movimiento. En este sentido la autora destaca el rol de dos instituciones: el Museo de Historia Natural y el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR). Por su parte, en “Fotografía y vida familiar en el siglo XX (1930-1990)” Clara von Sanden muestra cómo se expanden y popularizan prácticas, antes reservadas a públicos muy limitados, gracias a varias transformaciones producidas en entreguerras, entre ellas la renovación tecnológica y notorios cambios en los usos en torno a la fotografía. La parte más sugerente del capítulo

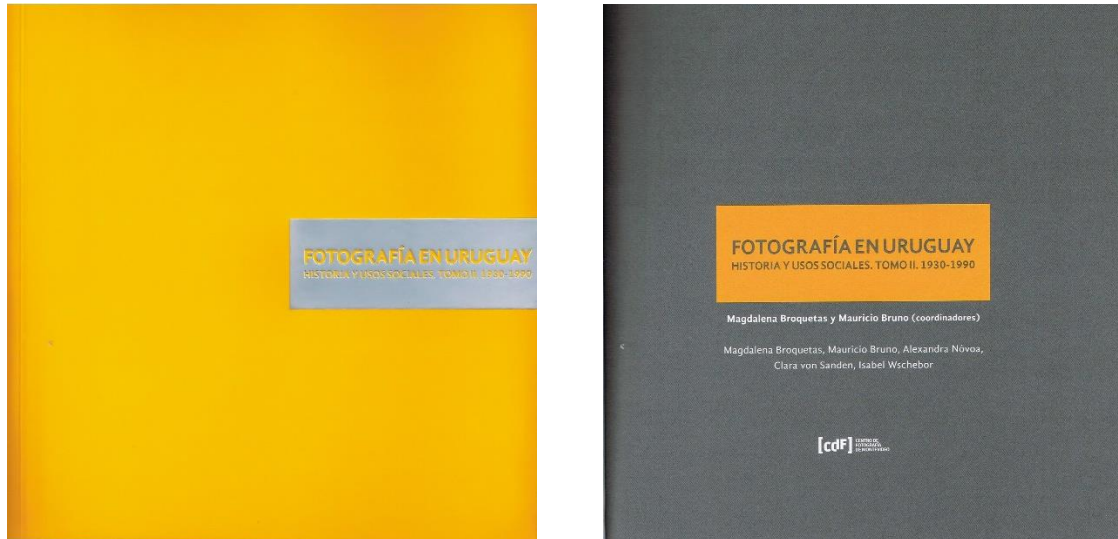
es la que hace hincapié en la irrupción de la fotografía doméstica: a partir de los años cuarenta, los aficionados podían registrar aspectos de la vida cotidiana, algunos de aquellos ámbitos antes preservados fuera del ojo de la cámara, haciendo que la práctica fotográfica se instalase progresivamente, más que como entretenimiento, como un “asistente de la memoria”.

Luego, cabe señalar los dos capítulos escritos por Alexandra Nóvoa, cuyo objeto principal se desplaza de las representaciones a las prácticas, aunque estas últimas están presentes, por supuesto, en todos los textos. Los dos capítulos de Nóvoa se enfocan en las iniciativas asociativas emprendidas a partir de los años 1930 y las tensiones que en ese campo en construcción tuvieron lugar. En el primero de ellos, “La fotografía en el terreno del arte. Amateurismo y modernidad (1930-1967)”. Esos cambios, ya definitivos a partir de los años sesenta, son abordados en el siguiente (y último del volumen), “Hacia una fotografía contemporánea. La renovación del Foto Club Uruguayo y el surgimiento de la fotografía ‘de autor’”, donde Nóvoa explora las muy diversas experiencias surgidas desde el fotoclubismo durante la dictadura, así como la ampliación del campo y la emergencia de la fotografía de autor los años ochenta.

Como no podía ser de otra manera, las imágenes ocupan un lugar preponderante: casi 300, entre originales fotográficos y reproducciones en distintos soportes, como prensa y folletería, debidamente referenciadas al final del libro. Pero lejos de ser utilizadas de forma meramente ilustrativa –una tendencia que aún pervive y que ha lastrado la relación entre historia e imágenes- la investigación y los volúmenes resultantes incorporan las imágenes como documentos históricos, siguiendo, según los coordinadores de la obra, “una metodología que apunta a restituir su historicidad, ya evitar lecturas ingenuas y desinformadas, que, con frecuencia, redundan en usos arbitrarios y sesgados”.

Deben destacarse también los numerosos textos complementarios, insertados en los capítulos, con citas bibliográficas o información relevante sobre medios de prensa, sobre fotógrafos/as o sobre avances tecnológicos, entre otros aspectos. Finalmente, hay que resaltar la precisa contextualización regional e internacional de los procesos referidos (tanto en sus aspectos técnicos

como socioculturales), incorporando a los desarrollos del campo fotográfico uruguayo en una trama más amplia y menos fragmentada de lo que podría parecer. En suma, un libro que junto con su predecesor se vuelve un insumo valioso para abordar la cultura y la sociedad en el siglo XX uruguayo.♦



Imágenes: Portada completa del libro y contratapa con datos de edición.