

Navarrete, José Antonio. "Estereografía, instantaneidad y espacio colonial. George N. Barnard en La Habana", *TAREA* 6 (6), pp. 14-37.

## RESUMEN

En 1860, el fotógrafo estadounidense George N. Barnard hizo una extensa colección de vistas estereoscópicas en Cuba por encargo de la casa E. Anthony, de Nueva York. En la serie se registraban aspectos de la arquitectura, el urbanismo, el poder colonial, el sistema de trabajo esclavista, entre otros, que abren múltiples posibilidades de investigación de la sociedad y cultura cubanas del siglo XIX. Numerosas vistas instantáneas, modalidad fotográfica que al momento de ser usada en Cuba solo tenía escasísimos antecedentes, forman parte del conjunto. El presente ensayo brinda información para establecer esta serie y, tomando en consideración las relaciones discursivas entre fotografía instantánea y modernización, analiza el funcionamiento de la vista instantánea en el espacio colonial de Cuba.

**Palabras clave:** *Estereografía, instantánea, espacio colonial, modernización.*

## ABSTRACT

"Stereograph, Instantaneity and Colonial Space. George N. Barnard in La Habana"

In 1860, the American photographer George N. Barnard made an extensive collection of stereoscopic views in Cuba on behalf of the E. Anthony house in New York. In the series were recorded aspects of architecture, urbanism, colonial power, the system of slave labor, among others, which open multiple possibilities for research of Cuban society and culture of XIX century. Numerous instantaneous views, photographic modality that at the moment of being used in Cuba only had a minimal background are part of the whole. This essay provides information to establish this series and, taking into account the discursive relationships between instantaneous photography and modernization, analyzes the functioning of the instantaneous view in the colonial space of Cuba.

**Key words:** *Stereograph, instantaneous view, colonial space, modernization.*

## Estereografía, instantaneidad y espacio colonial. George N. Barnard en La Habana<sup>1</sup>

José Antonio Navarrete

Procedente de Nueva York, George Norman Barnard (1819-1902) llegó a La Habana a comienzos de 1860 con el encargo de hacer una colección de fotografías estereoscópicas<sup>2</sup> de esa ciudad y sus regiones vecinas. Lo envió la firma neoyorquina E. Anthony, para la que Barnard trabajaba desde que el año anterior ésta había añadido la producción y comercialización de estereografías a su ya sólido negocio de venta de cámaras y manufactura y comercialización de efectos fotográficos. Barnard demoró en Cuba varias semanas en el cumplimiento de su tarea, según permite suponer la extensión del proyecto y los desplazamientos físicos que debió realizar por el Occidente de

---

1 Este texto forma parte de un estudio más extenso en proceso de desarrollo.

2 Estereografía, vista estereoscópica e, incluso, la genérica de vista, son las diferentes denominaciones usadas históricamente para las imágenes que se producen con una cámara estereoscópica de dos lentes y se miran con un estereoscopio o doble visor. La estereografía une dos vistas perspectivas casi idénticas de un objeto, tomadas simultáneamente sobre un mismo negativo –o, inclusive, como una diapositiva–, las cuales se superponen en la visión y dan la apariencia de una única imagen tridimensional, es decir, producen una ilusión de profundidad. A la estereografía también se le denomina actualmente con frecuencia imagen 3D o en tercera dimensión.

la isla, pero ya en mayo estaba de regreso en su país.<sup>3</sup> Al mes siguiente, la serie de vistas que realizó en el curso de ese viaje tuvo su primera promoción comercial en la prensa, identificada como “Views in Cuba”.<sup>4</sup> No obstante, durante su prolongada presencia en el mercado la serie tuvo al dorso de cada imagen la denominación bilingüe de “Scenes in Cuba.–Vistas Cubanas” que recibió desde su primer tiraje (figs. 1 y 2).<sup>5</sup>

Para el momento de la comercialización de esta serie, la casa E. Anthony era, en Estados Unidos, la más aventajada de los negocios dedicados al abastecimiento de productos requeridos para la práctica de la fotografía, lo que se hacía notar de manera sobresaliente en las características de la nueva sede que abrió al público el 1° de mayo de 1860 en 501 Broadway. Daguerrotipista desde 1840, en los años siguientes Edward Anthony (1819-1888) ejerció su profesión en estudios de retratos de esa ciudad y se enroló en el mercado de insumos para la daguerrotipia. En 1842 tenía una galería en 11 Park Row; luego, entre 1843 y 1847, regentó la National Miniature Gallery, con sede en 247 Broadway.<sup>6</sup> Finalmente, en 1847 abandonó la práctica del daguerro-

---

3 El 14 de mayo de ese año, Barnard participó en una reunión de la American Photographical Society, con sede en Nueva York, celebrada en el Cooper Institute. En ella fueron presentadas impresiones de negativos –hechas por Mr. Kuhns, gerente del cuarto oscuro de E. Anthony– de vistas instantáneas tomadas por Barnard en La Habana. Las características técnicas de la toma instantánea fueron sometidas a discusión en este encuentro, y Barnard brindó explicaciones al respecto sobre las que volveremos después. “American Photographical Society”, en *The Photographic and Fine Art Journal* (H. H. Snelling, edit), vol. II, N° 12, mayo, 1860, New York, pp. 241-243.

4 La primera noticia de difusión de la serie la hemos localizado en: *Harper's Weekly*, vol. IV, N° 182, Saturday junio 23, 1860, New York, p. 399. Reza como sigue: “Cuba in the Stereoscope. A magnificent series of VIEWS IN CUBA, including some of the finest things that have appeared in the way of Stereoscopic Pictures. Just published by E. ANTHONY, 501 Broadway. A *New Catalogue* of our Publications and Importations, issued June 1st, will be sent on receipt of stamp.”

5 Toda la información brindada sobre las vistas se basa en documentación de época. Entre 1860-1869 la firma se ubicó en el 501 Broadway. A partir del último año en el 591 Broadway. En el caso de las vistas de La Habana que se identifican como impresas en los años sesenta debe tenerse en cuenta que, hasta donde sabemos, generalmente se colocó al dorso de cada estereografía una copia de la etiqueta original usada para esta desde su primer tiraje. Las estereografías enumeradas de la 1 a la 134 llevan comúnmente las etiquetas correspondientes a la firma E. Anthony incluso en las reimpresiones que pueden haber sido hechas luego de que esta pasara a llamarse E. & H. T. Anthony (1862) y, poco después, E. & H. T. Anthony & Co. (1864). Las estereografías correspondientes a los números 135 a 191, producidas por la firma E. & H. T. Anthony & Co., llevan la etiqueta con ese dato. Se ha conjeturado que las etiquetas del dorso se usaban mientras había existencia de ellas, independientemente de los cambios de nombre de la firma. No obstante, también puede pensarse que una vez hecha la plancha de impresión de la etiqueta, no había motivos para una empresa comercial de renovarla si esta servía a sus intereses de identificación del producto. Las reimpresiones hechas luego de la mudada de la firma en 1869 incluyen la nueva dirección en el frente de la estereografía, aunque al dorso esta mantenga su etiqueta original. No obstante, tenemos identificados escasos ejemplos de reimpresiones (N° 15 y N° 60) en los que la etiqueta del dorso se renovó hacia los años setenta incluyendo los datos de la última ubicación de la firma. Las vistas fueron impresas en papel albuminado y tienen una medida alrededor de la estándar de 7,5 x 15,2 cm, montadas sobre un cartón de 8,3 x 17,2 cm.

6 En esta galería, Anthony estuvo primero en asociación con Jonas M. Edwards y Howard



Figura 1. [Nº 1] George N. Barnard. Scenes in Cuba.—Vistas Cubanas. The Plaza de Armas. Havana. I Plaza de Armas. Habana. Publicada por E. Anthony. Vista tomada en 1860. Impresa en los años sesenta. Impresión en papel albúmina. Iluminada. Imagen: 7,2 x 12,9 cm. Soporte: 8,5 x 17,5 cm. Colección del autor.

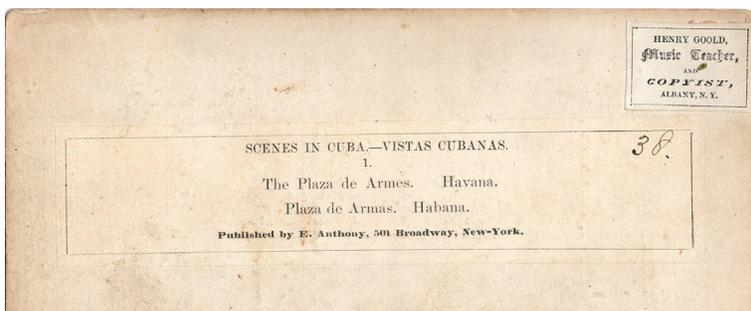


Figura 2. [Nº 1 reverso] Etiqueta: 3,2 x 15 cm.

tipo y abrió, en 205 Broadway, un depósito para la venta de aparatos y materiales, inicialmente aquellos de uso para el daguerrotipo y, muy pronto, los necesarios para la fotografía en general. En 1848, inauguró en Brooklyn su propia manufactura del ramo sin abandonar el mercado de los productos de otras firmas. En 1851, cambió la sede principal de su empresa para 308 Broadway y, al año siguiente, su hermano Henry T. Anthony (1814-1884) se asoció a esta.<sup>7</sup> Cuando en 1860 la

Chilton, entre 1843-1844; después, con Edwards y James R. Clark, de 1844 a 1846, y por último, hasta 1847, solo con Clark. Hay constancia de que en 1846 también tenía una tienda de venta de efectos fotográficos.

<sup>7</sup> A partir del 9 de julio de 1862, la firma se denominó E. & H. T. Anthony. Desde el 1º de enero de 1864 adoptó el nombre de E. & H. T. Anthony & Co. Para la información brindada hasta aquí

firma comenzó a operar en su nueva ubicación, la fachada del edificio de hierro de cinco pisos que ocupaba podía ostentar sin ninguna duda la divisa comercial grandilocuente que ya había adoptado un tiempo antes: American and Foreign Stereoscopic Emporium and Depot of Photographic Materials.<sup>8</sup> La exactitud de tal publicidad la confirmaría poco tiempo después, con su escritura, el fotógrafo inglés John Werge (1824-1911) al describir el panorama del comercio de efectos fotográficos en Nueva York a comienzos de los años sesenta. Cito *in extenso*:

¡Qué maravilloso lugar es Nueva York para las galerías fotográficas! Su número es legión y su tamaño, enorme. Todo es “enorme”. Sus salones son “enormes”. Sus “tragaluces” son enormes. Sus “telescopios”, o lentes, son enormes. Sus “cajas”, o cámaras, son enormes, y enorme es la cantidad de negocios que se realiza en esas “galerías”. Las “tiendas” de los vendedores de “insumos” fotográficos son enormes, y la más enorme de todas es la tienda de los Sres. E. & H. T. Anthony, en Broadway. Este establecimiento es uno de los numerosos palacios del comercio de esta espléndida calle. El edificio es de hierro, alto y grácil, de orden corintio, con corintias pilastras, columnas y capiteles. Tiene cinco pisos de altura, con una fachada de alrededor de treinta pies de ancho, y una profundidad de doscientos pies, extendiéndose justamente desde la Broadway hasta la calle trasera en el lado oeste. Esta es la tienda más grande de su tipo en Nueva York. Yo pienso que podría decirse, sin temor a equivocación, que ninguna otra de los dos continentes, Este u Oeste, contiene como ella existencias de toda suerte de productos fotográficos, desde las “diapositivas a seis centavos” hasta los lentes “mammoth”, variando en valor agregado de ciento cincuenta mil a doscientos mil dólares. Los jefes de la firma son los más emprendedores de todos, uno tomando la dirección del departamento comercial, y el otro el del científico y experimental. Casi todas las novedades en aparatos y requisitos fotográficos pasan a través de esta casa hacia las manos de nuestros hermanos americanos de la cámara, y no infrecuentemente encuentran su camino hacia el imperio de la Reina Victoria en los dos lados del Atlántico.<sup>9</sup>

---

sobre el itinerario profesional de Edward Anthony puede consultarse: From the American Artisan & The Sunday Courier. “The Daguerrean Art. Its Origin and Present State”, *The Photographic Art-Journal* (H. H. Snelling, edit.), vol. I, N° 3, marzo, 1851, New York, pp. 136-138. Incluye una nota del editor. William Marder y Estelle Marder. *Anthony: the Man, the Company, the Cameras*. Amesbury, Mass., Pine Ridge Publishing Company, 1982. Ver los *New York City Directory* circulados anualmente en esta ciudad, que fueron publicados por Thomas Longworth hasta el número correspondiente a 1842-1843, y luego por John Doggett, Jr. durante el resto de la década de los cuarenta.

8 “American and Foreign Stereoscopic Emporium. E. Anthony”, en Gobright & Pratt (written, arranged, and compiled by). *The Union Sketch Book. A Reliable Guide*. New York, Pudney & Russell, 1860, p. 145.

9 What a wonderful place New York is for photographic galleries! Their number is legion, and their size is mammoth. Everything is “mammoth.” Their “saloons” are mammoth. Their “skylights” are mammoth. Their “tubes,” or lenses, are mammoth. Their “boxes,” or cameras, are mammoth; and mammoth is the amount of business that is done in some of those “galleries.” The “stores” of the dealers in photographic “stock” are mammoth; and the most mammoth of all is the “store” of Messrs. E. & H. T. Anthony, on Broadway. This establishment is one of the many palaces of commerce on that splendid thoroughfare. The building is of iron, tall and graceful, of the Corinthian order, with Corinthian pilasters, pillars, and capitals. It is five stories high, with a



Figura 3. Estereoscopio Palo de Rosa de la firma E. & H.T. Anthony & Co. Dimensiones aproximadas armado: alto: 18,5; ancho: 18 cm.; largo: 32 cm. Patentado el 1° de diciembre de 1863 por Wheeler y Bazin y relanzado el 7 de mayo de 1878 con patente adquirida por E. & H.T. Anthony & Co. Esta muestra tiene la siguiente inscripción en bajorrelieve: PATD DEC.1.1863 I REISSUED MAY.7.1878. Colección del autor.

Lo mismo sucedió con la producción de estereografías. A partir de 1851, estereoscopio y cámara estereoscópica se difundieron relacionados con la práctica del daguerrotipo, pero luego de aparecer en el mercado el proceso del colodión húmedo, la producción de vistas estereoscópicas sobre papel se hizo un lucrativo negocio internacional entre 1855-1860. A partir de 1859, la casa Anthony fue uno de los factores de su desarrollo industrializado, pues el ímpetu de su arrancada en la realización y comercialización de vistas la convirtió muy pronto en la mayor productora del ramo en el país. En un anuncio publicado en 1868, además de llamar la atención sobre el surtido de estereoscopios y estereografías en venta, tanto de producción propia como de importación, la firma aseguraba que su catálogo de vistas manufacturadas por ella misma rebasaba

---

frontage of about thirty feet, and a depth of two hundred feet, running right through the "block" from Broadway to the next street on the West side of it. This is the largest store of the kind in New York; I think I may safely say, in either of the two continents, east or west, containing a stock of all sorts of photographic goods, from "sixpenny slides" to "mammoth tubes," varying in aggregate value from one hundred-and-fifty thousand to two hundred thousand dollars. The heads of the firm are most enterprising, one taking the direction of the commercial department, and the other the scientific and experimental. Nearly all novelties in apparatus and photographic requisites pass through this house into the hands of our American *conféres* of the camera, and not infrequently find their way to the realms of Queen Victoria on both sides of the Atlantic. John Werge. "Rambles among the studios of America-New York," *The Photographic News. A Weekly Record of the Progress of Photography* (G. Wharton Simpson, edit.). London, Printed and Published by Thomas Petter, vol. X, N° 397, April 13, 1866, pp. 171-172. Traducción del autor.

la cifra de cuatro mil imágenes, lo que se complementaba con una lista temática en la cual se incluía a Cuba<sup>10</sup> (fig. 3).

## La serie Vistas Cubanas

Barnard produjo en Cuba un extenso número de negativos de los cuales se usaron 134 en la serie numerada consecutivamente y publicada en 1860.<sup>11</sup> Las imágenes de este conjunto, reimpresas a lo largo de los años sesenta,<sup>12</sup> fueron listadas en el catálogo de la firma de productos del ramo publicado en octubre de 1862, en el cual se anunciaba la venta de una docena de estereografías a \$ 4,50 y, en el caso de las coloreadas, a \$ 5.<sup>13</sup> No obstante, el rápido éxito comercial que la serie tuvo hizo que entre 1864 y 1869 se hiciera una ampliación de esta a la que se le añadieron 57 vistas a partir del número 135, hasta alcanzar la cifra de 191.<sup>14</sup> Para ello se utilizaron negativos descartados en la primera selección, bastante cercanos en su mayoría a los que compusieron el grupo original. Algunas vistas del conjunto completo tuvieron su reimpresión en la década siguiente.<sup>15</sup> Ese éxito de circulación en la época se corrobora hoy en un hecho concreto: la recurrente presencia de ejemplares *vintages* de la serie en el mercado internacional de estereografías.

---

10 "Stereoscopic Views. E & H. T. Anthony". *Publisher's Uniform Trade List Directory*. Philadelphia, Howard Challen, 1868, p. 601.

11 En esa primera impresión todas las imágenes llevaban, en uno de los bordes delanteros del cartón donde se pegaba la estereografía, la siguiente leyenda: "Entered according to Act of Congress in the year 1860, by E. Anthony, in the Clerks' office of the District Court of the United States for the Southern District of New York". Asimismo, en la etiqueta al dorso del cartón, aparte de colocarse el número de la vista dentro de la serie y el título de esta, tanto en inglés como en español, se añadía el crédito de E. Anthony como editor y la dirección de la firma, que desde el 1° de mayo de 1860 y hasta 1869 estuvo radicada en 501 Broadway, New York.

12 En esta reimpresión, la leyenda referida en la nota precedente ya no se usó en el anverso del cartón que servía como soporte de la imagen. Siempre se mantuvo al dorso la etiqueta original usada, donde se identificaba a la firma como E. Anthony, independientemente de que muchas reimpresiones pudieran haber sido hechas posteriormente a su cambio de denominación. Se ha conjeturado que las etiquetas del dorso se usaban mientras había existencia de ellas, a pesar de las variaciones en el nombre de la firma. No obstante, también puede pensarse que una vez hecha la plancha de impresión de la etiqueta, no había motivos para renovarla si esta servía a los intereses de identificación del producto.

13 *New Catalogue of Stereoscopes and Views manufactured and published by E. & H. T. Anthony*, 501 Broadway, New York, October 1862, pp. 15-17.

14 A partir del 1° de enero de 1864, como se dijo antes, la firma cambió su razón comercial a E. & H. T. Anthony & Co., pero mantuvo su dirección en 501 Broadway hasta 1869. Las 57 estereografías incorporadas al conjunto tuvieron estos datos en la etiqueta colocada al dorso.

15 En estas, los datos de la nueva dirección de la compañía, 591 Broadway, aparecen con frecuencia en el anverso del soporte de la imagen, mientras que regularmente se reutilizaron al dorso etiquetas que conservaban los datos de la ubicación anterior que tuvo la firma con las razones comerciales de E. Anthony o E. & H. T. Anthony & Co. Hasta el momento, entre las imágenes de esta serie que la firma circulara nuevamente a partir de 1869 solo hemos detectado el uso de una nueva etiqueta al dorso con los datos de la nueva sede en alguna que otra, como se comentó antes.

Hasta donde sabemos, ni las instituciones cubanas ni las estadounidenses tienen en la actualidad una extensa colección de las escenas cubanas de Barnard en sus acervos.<sup>16</sup> Pueden ensayarse varios argumentos para explicar esta circunstancia: uno, que desde su origen las vistas se vendieron en el comercio minorista, como cabe esperar, en grupos pequeños o por separado, no como una serie completa; dos, que aunque se comercializaron internacionalmente, lo que hace presumir que también en Cuba,<sup>17</sup> su mayor mercado estuvo en los Estados Unidos; tres, que las instituciones de arte han manifestado en general poco interés por las imágenes estereoscópicas como objeto de colección. El coleccionismo de estas, entonces, se ha concentrado preferentemente en archivos formados por coleccionistas de memorabilia que emergieron en el mercado pasado ya el tiempo originario de circulación masiva de aquellas. Pero hay otros posibles argumentos para agregar a los anteriores: en los Estados Unidos el interés institucional por preservar fotografías estereoscópicas como cuerpos extensos se ha volcado, por lo que parece, en las que registraron elementos –lugares, escenas, sujetos, entre otros– de la nación. Ni siquiera la institucionalización del archivo de la firma Anthony, hoy en el George Eastman Museum, garantizó aquí la compilación completa de la serie de escenas cubanas.<sup>18</sup> Por otra parte, en Cuba las instituciones museísticas y archivísticas han carecido de la autorización de acceso al mercado internacional, y existen significativos vacíos en la investigación histórica de la fotografía del país, entre ellos los relacionados con el trabajo en este de fotógrafos extranjeros.

---

16 Las colecciones institucionales con mayor número de vistas que hemos podido localizar son las siguientes: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, con 56 vistas, 6 de ellas repetidas; Tom Pohrt Photograph Collection, University of Miami Library, Cuban Heritage Collection, con 29; y la Library of Congress, Washington, D.C., con 19.

17 La estadounidense Louisa Mathilde Woodruff (1833-1891), en su libro titulado *My Winter in Cuba*, donde relata su estancia en el país durante el invierno de 1870-1871, dijo lo siguiente sobre este punto: “Como último recurso busqué estereoscopios –describe un día de compras en *La Habana de la época*–, esperando obtener alguna sombra vaga de las bellezas, originalidades o antigüedades de la ciudad, que me ayudaran a hacerlas más vividas a los ojos de los amigos al regreso. Muchos de los mercaderes estaban convencidos de que cosas semejantes habían sido alguna vez tomadas, y que estaban a la venta en alguna parte –otros pensaban que no era así–, y después de buscar esa ‘otra parte’ en quince o veinte tiendas, llegué a la conclusión de que tenían razón los últimos y abandoné la búsqueda con disgusto. Se acercaba el mediodía y mi larga caminata, a través de las estrechas calles y de la abrasadora atmósfera veraniega, hacía que me sintiera calurosa y cansada”. Si damos crédito al comentario de la autora, puede suponerse que la serie de vistas estereoscópicas de Cuba realizada por de E. Anthony tuvo en la Isla poca o limitada difusión. Louisa Mathilde Woodruff. “My Winter in Cuba”, en *Viajeras al Caribe* (Selección, prólogo y notas de Nara Araújo). La Habana, Editorial Casa de las Américas, 1983, p. 301.

18 El 23 de diciembre de 1901 se creó la Anthony & Scovill Co., conocida como Ansco, una corporación que agrupó las preexistentes empresas E. & H. T. Anthony & Co., The Scovill & Adams Co., The Columbian Photo Paper Co., de Westfield, Mass., The Monarch Paper Co., de Binghamton, N. Y., y otras. La nueva corporación se definió como manufacturera y vendedora de aparatos fotográficos de todo tipo, incluyendo papel, film y cámaras para film. Ansco tuvo una larga y compleja historia en el curso del siglo XX.

En la actualidad, la organización *online* del mercado internacional de vistas estereoscópicas, así como la concurrencia en la *web* de las colecciones de numerosas instituciones artísticas y archivos, es lo que hace posible la construcción de la serie “Scenes in Cuba. Vistas Cubanas” como un conjunto amplio, aunque este no sea más que, aparte de incompleto, virtual, no físico. Realizar semejante tarea tiene, no obstante, una dificultad mayor: el seguimiento del mercado *online* de estereografías exige una prolongada y sistemática revisión del movimiento de este, pues en él las imágenes aparecen y desaparecen con excesiva prontitud.<sup>19</sup>

Debe añadirse sobre la serie en cuestión que el nombre de Barnard no era incluido en la etiqueta colocada al respaldo de cada vista donde se registraba la información correspondiente a la imagen. Las vistas de Cuba eran un producto “corporativo”, en las que se identificaba como agente de su autoría a la casa editora, algo común para la época en los establecimientos productores de imágenes que contrataban fotógrafos para la ejecución de las tomas.<sup>20</sup> El hecho de que Barnard haya sido identificado como el autor de esta serie y de que ese dato se haya extendido en la historia de la fotografía obedece a la fama que él adquiriera como fotógrafo de la Guerra Civil, la cual se extendió entre 1861-1865. Esta fama se originó en el propio siglo XIX alrededor de su álbum *Photographic Views of Sherman's Campaign*, publicado en 1866 con 61 contactos impresos de aproximadamente 10 x 14 pulgadas, y desembocó en el XX, cuando la fotografía inició su ingreso al museo, en la instalación de Barnard en la *mainstream* del arte fotográfico estadounidense. Resultado de ello ha sido la incorporación de su trabajo en múltiples exposiciones, así como la publicación de estudios sobre su trayectoria fotográfica tanto individual como en sus vínculos con otros fotógrafos que contribuyeron a la construcción visual de la Guerra Civil.<sup>21</sup>

---

19 Sin duda, el estudio de productos culturales visuales cuyo coleccionismo ha estado fuera, en mayor o menor grado, del interés de las instituciones de la cultura *mainstream* ha encontrado nuevas posibilidades de desarrollo a partir de las formas de organización virtual del mercado. Estas crean un archivo *sui generis*, no físico, para cada producto según su género. Ese archivo está en movilidad permanente, es decir, haciéndose, deshaciéndose y rehaciéndose todo el tiempo según las dinámicas de compra-venta a que están sujetos sus componentes. A pesar de ello, existe la posibilidad de “controlar” de alguna manera la movilidad señalada mediante la aplicación de estrategias de investigación, tales como las de recopilación y conservación de documentos, que permiten trasladar a archivos permanentes las copias digitales de esos productos.

20 Un análisis reciente sobre la problemática de la autoría fotográfica corporativa puede leerse en: Jordan Bear. “Chapter Five. Signature Style. Francis Frith and the Rise of Corporate Photographic Authorship”. en Jordan Bear. *Disillusioned. Victorian Photography and the Discerning Subject*. University Park, Pennsylvania State University Press, 2015, pp. 104-118.

21 Entre las primeras, puede ponerse como ejemplo la inclusión de la fotografía de Barnard en doce exposiciones celebradas en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York desde 1942 hasta la fecha. El estudio más completo sobre su vida y obra, por su parte, sigue siendo hasta hoy el que le dedicó Keith F. Davis. La información factual que Davis brindó respecto al trabajo realizado por Barnard en Cuba es la más completa que se haya publicado hasta

La diversidad en sus representaciones fue una característica que se incluyó en la promoción comercial de la serie “Scenes in Cuba” desde que esta salió originalmente al mercado.<sup>22</sup> Pueden configurarse grupos diversos con las 191 vistas que finalmente alcanzó el conjunto, los que podrían identificarse, resumidamente, como sigue: uno podría abarcar los registros de las edificaciones principales de La Habana en la época; otro, las imágenes de la misma ciudad, especialmente del tráfico urbano; un tercero, el movimiento de su puerto; un cuarto, las representaciones del ejército colonial y de la élite económico-social; un quinto, los elementos constitutivos de una plantación e ingenio azucarero, incluyendo las diferentes actividades realizadas por los esclavos; un sexto, ejemplares de la flora local y, en general, de la naturaleza; el último, un recorrido por la ciudad de Matanzas y sus alrededores.<sup>23</sup> Por supuesto, varias imágenes –no pocas– podrían transitar con soltura de uno a otro de estos grupos propuestos o ser parte simultáneamente de más de uno de ellos. Probablemente, alguna quizás no lograría sentirse cómoda en ninguno. Caben, también, otras posibles agrupaciones para el conjunto de vistas (figs. 4 y 5).



Figura 4. [Nº 28] George N. Barnard. Scenes in Cuba.–Vistas Cubanas. Bird's Eye View of the Harbor and City of Havana from the Castle Cabaña. | Vista, a ojo de pájaro, del puerto y ciudad de la Habana, tomada desde la Cabaña. Publicada por E. Anthony. Vista tomada en 1860. Impresa en los años sesenta. Impresión en papel albúmina. Imagen: 7,4 x 14,7 cm. Soporte: 8,3 x 17,3 cm. Colección del autor.

este momento. Puede verse al respecto: Keith F. Davis. *George N. Barnard. Photographer of Sherman's Campaign*. Kansas City, Missouri, Hallmark Cards, Inc., 1990, pp. 48-52.

<sup>22</sup> El anuncio de la serie publicado en la edición de *The New York Times* del 17 de julio de 1860, en la sección del periódico titulada “Miscellaneous Issues”, decía: “E. ANTHONY, Nº 501 Broadway, whose Stereoscopic views of Californian scenery were recently published in exquisite style, has added to his collection a variety of Scenes in Cuba. The series comprises a bird's-eye view of the harbor and City of Havana, representations of the Bishop's Gardens, Moro Castle, sugar-warehouses, &c. The publisher has bestowed great care upon the preparation of these pictures: the workmanship is superb”. <http://www.nytimes.com/1860/07/17/news/miscellaneous-issues.htm>.

<sup>23</sup> Ciudad situada en la bahía del mismo nombre a unos 90 kilómetros al este de La Habana.

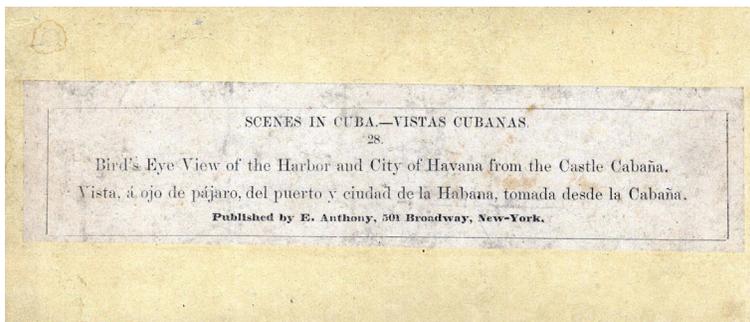


Figura 5. [Nº 28 reverso] Etiqueta: 3,4 x 15,4 cm.

## La instantaneidad fotográfica

Barnard realizó sus vistas de Cuba en un momento de particular importancia en el desarrollo de la técnica fotográfica y los problemas de representación que se relacionaban con ella. Ese momento está insertado en el flujo de las dinámicas propias de la maduración de la sociedad capitalista y de la conciencia de la velocidad como una de sus características distintivas, según lo expresaron de diferente manera, y casi sincrónicamente, autores tan disímiles como Baudelaire, por un lado, y Marx y Engels, por otro.<sup>24</sup> Para el primero, siempre la modernidad ha sido “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”,<sup>25</sup> porque toda época ha tenido su modernidad; pero crítica en su presente una noción de progreso anclada en los avances en el orden material, como “el vapor, la electricidad y la iluminación por medio del gas”.<sup>26</sup> Marx y Engels, más radicales, usan expresiones tales como “revolución continua”, “incesante conmoción”, “inquietud” y “movimiento constante” para caracterizar la acelerada transformación económica, social e ideológica que acompaña la emergencia de la sociedad burguesa, en la que todo “lo estamental y estancado se esfuma”.<sup>27</sup>

24 Charles Baudelaire (1821-1867), Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895). Un brillante y esclarecedor ensayo sobre los temas principales concernientes al ascenso de la modernidad y la visión que sobre este proceso dieron algunos de los literatos y pensadores más relevantes de ese tiempo, como los mencionados aquí, lo es el libro: Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI Editores de España, S.A., 1988.

25 Charles Baudelaire. “IV. La Modernidad”, en Charles Baudelaire. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba - Caja Murcia, 1995, p. 92.

26 Charles Baudelaire. “Exposición Universal de 1855. Bellas Artes”, en Charles Baudelaire. *Baudelaire y la crítica de arte*. Ciudad de la Habana: Edit. Arte y Literatura, 1986, p. 131.

27 Carlos Marx y Federico Engels. “Manifiesto del Partido Comunista”, en C. Marx y F. Engels. *Obras Escogidas*, T. I. Moscú, Edit. Progreso, 1973, p. 114.

Mientras ferrocarriles y barcos se esforzaban por aumentar la velocidad de sus desplazamientos y las manufacturas la de sus procesos de producción, quizás el principal problema a resolver por la fotografía –desde su aparición en público hasta finales del siglo XIX– era la reducción del tiempo de toma. En su solución estuvieron implicados en todo momento los distintos componentes de la técnica fotográfica, desde los lentes hasta los químicos. No obstante, aunque fuese en los predios de la técnica donde se concentraban las posibilidades de investigación dirigidas a lograr “la captura del instante”, para utilizar una expresión de la época, la instantaneidad en fotografía no era solo un asunto de este orden sino, mucho más que eso, intrínseco a la propia filosofía de la modernización.

De todos modos, visto el asunto desde la perspectiva de la técnica, en el curso de este proceso muy pronto se alcanzó un logro significativo vinculado al estereoscopio como utensilio de visión y a la cámara estereoscópica como instrumento de registro. La historia de la fotografía se ha encargado de resaltar el hecho de que en 1859, en sus mismos comienzos, la casa E. Anthony realizó en Nueva York las primeras vistas instantáneas totalmente exitosas. Únicamente podían competir con ellas las que hizo George Washington Wilson (1823-1893) en Edimburgo ese mismo año; pero, entre otras cosas, Anthony aventajaba al anterior no solo en que la velocidad de sus tomas era todavía mayor, sino en que la instantaneidad fue para esta empresa, desde un inicio, el objetivo y el sello de su producción y mercadeo de imágenes<sup>28</sup> (figs. 6 y 7). Thomas Sutton (1819-1875), inglés con base en Jersey, fotógrafo y editor de enero de 1856 a diciembre de 1867 de *Photographic Notes*, una de las más importantes publicaciones especializadas en fotografía de la época, dedicó un comentario sumamente elogioso a las vistas estereoscópicas de la calle Broadway hechas por Anthony, que fue publicado en el primer número de enero de 1860 de la revista. Dijo de ellas:

(...) Nuestra creencia es que los fotógrafos americanos están yendo a la cabeza de los ingleses y los franceses en los procesos del colodión como lo han hecho con el daguerrotipo. Las vistas instantáneas de Broadway de los señores Anthony tienen foco en todas partes y están libres de distorsiones. Mr. Wilson *se refiere al fotógrafo George Washington Wilson*, después de verlas, ha dicho: “las imágenes de Anthony fueron tomadas a mayor velocidad que las mías, y yo debo obtener una suerte de obturadores que me permitan abrir y disparar rápidamente”. Debió agregar: “Categóricamente yo no debo tomar otra fotografía que no esté tan enteramente libre de distorsiones como lo están las de los Sres. Anthony”. (...)”<sup>29</sup>

---

28 “Anthony’s Instantaneous Views” es el título de la serie con que la firma E. Anthony inicia la producción de vistas estereoscópicas. Es una colección de vistas realizada en Nueva York cuya producción se extendió durante varios años a partir de 1859.

29 (...) Our belief is that the American photographers are going ahead of the English and French, as much in the collodion processes as they have done in the Daguerreotype. Messrs.



Figura 6. [Nº 5093,'4,'5,'6] E. & H.T. Anthony. Anthony's Instantaneous Views. Broadway on a Rainy Day. [Broadway en un día lluvioso]. Publicada por E. & H. T. Anthony & Co. Vista tomada en 1859. Impresa hacia 1870. Impresión en papel albúmina. Imagen: 7,7 x 15,3. Soporte: 8,7 x 17,6. Colección del autor. Esta vista es específicamente la Nº 5093. También se publicó con el título: Broadway—Burst of Sunlight after a shower.

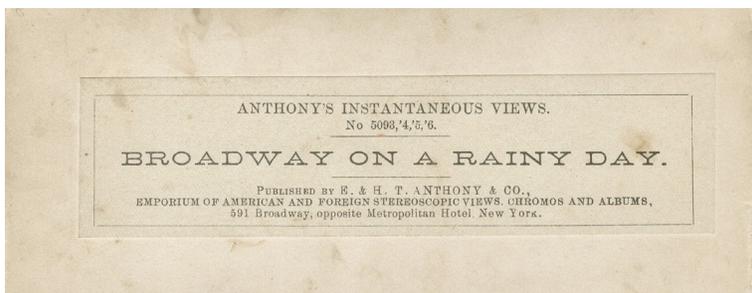


Figura 7 [Nº 5093,'4,'5,'6, reverso] Etiqueta: 3,7 x 14,7 cm.

Conviene hacer notar que en estas vistas de Broadway las tomas se hicieron en picado, desde un piso alto, con la cámara colocada en un ángulo de aproximadamente 45°, lo que permitía registrar como mínimo la extensión de la vía entre dos esquinas. Se escogieron, además, horarios de intenso movimiento de carruajes y transeúntes a pie, a fin de enfatizar el efecto de instantaneidad. Desde el punto de vista técnico, cada registro fue logrado sin distorsión de la imagen y con un efecto de foco preciso para todos —o casi todos— los elementos de esta. Si alguno

---

Anthony's instantaneous views of Broadway are sharp everywhere and free from distortion. Mr. Wilson, after seeing them, says: "Anthony's pictures are mucho quicker taken than mine, and I much get some sort of shutters to open and shut quickly." He should add: "I will positively never take another picture which is not as entirely free from distortion as Messrs. Anthony's pictures are." (...) Thomas Sutton, B.A., The Editor. [Mr. Anthony of New York]. *Photographic Notes*, vol. V, London - Jersey, Nº 90, January 1, 1860, pp. 12-13. Traducción del autor.

de ellos aparecía decididamente fuera de foco, el resultado servía con eficiencia para acentuar la idea de máxima instantaneidad de la toma.

El mismo entusiasmo que demostró aquel temprano admirador de esas vistas citado arriba lo compartió el historiador Beaumont Newhall (1908-1993) cuando, décadas después, incluyó una que representaba a Broadway en un día lluvioso, fechada en 1859, dentro de su canónica selección de logros de la historia de la fotografía.<sup>30</sup> Las vistas instantáneas de Nueva York de 1859-1860 fueron hechas por más de un fotógrafo contratado por E. Anthony, entre los que se encontraba Barnard. Este se encargó de realizar las primeras vistas instantáneas de Cuba con igual pericia y enfoque visual que las mencionadas anteriormente.

Barnard era un fotógrafo de ya largo entrenamiento cuando fue comisionado para viajar a Cuba. Se estrenó como dueño de una galería de daguerrotipo en Oswego, Nueva York, en 1846, la cual, con cambio de domicilio, mantuvo hasta que, en 1853, abrió otra en sociedad con Alonzo C. Nichols en Syracuse, también en Nueva York, adonde se trasladó. Luego de vender esta galería en 1857 se estableció en la ciudad de Nueva York, donde en 1859 entró a trabajar con Anthony.<sup>31</sup> En su nueva profesión de fotógrafo de estereografías, Barnard hizo buen uso de su experiencia técnica, así como de la acumulada al respecto por la casa Anthony, que le había permitido a esta dedicarse a la vista instantánea con éxito inmediato.

La producción de vistas estereoscópicas de la casa Anthony se basaba en una combinación de recursos técnicos que implicaban: 1) una cámara pequeña y ligera; 2) negativos también pequeños, aproximadamente de 3 x 3 pulgadas por cada imagen de las dos que componían una estereografía; 3) en correspondencia con lo anterior, dos lentes de muy corta distancia focal que admitían una mayor entrada de luz por pulgada cuadrada; y 4) un proceso propio de sensibilización del colodión que aumentaba la sensibilidad del negativo. En su conjunto, estos recursos posibilitaban disminuir el tiempo de exposición a bajas fracciones de segundo, lo que resultaba suficiente para la producción de vistas instantáneas en espacios abiertos que tuvieran buena iluminación.

Las actas de la sesión de la American Photographical Society del 14 de mayo, a la que Barnard asistió luego de su regreso de Cuba, recogen la versión transcrita en tercera persona de algunas explicaciones que este dio sobre las “vistas del agua” hechas en el puerto de La Habana durante su estancia en la Isla. A la misma reunión asistió Mr. Kuhns, el impresor

---

30 Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1983, p. 118.

31 Keith F. Davis, *George N. Barnard*, pp. 13-46.

de las copias que fueron puestas en la reunión a consideración de los asistentes. Se recogió en el acta, entre otras cosas, lo siguiente:

El Sr. Barnard dice que ellas —*se refiere a las vistas instantáneas*— fueron simples ejemplos del trabajo para el que fuera contratado. Ellas son vistas del agua tomadas en la Habana, donde la luz era un poco más fuerte que aquí, y como cosa general trabajaba un poco más rápido. El colodión usado era quizá un poco diferente del usado ordinariamente, no mucho más sensible, pero un poco más, y esa pequeñez fue muy importante. Él usó el colodión húmedo.

El Sr. Barnard en respuesta a una pregunta dijo que el tiempo ocupado en tomarlas fue de alrededor de la cuadragésima parte de un segundo.<sup>32</sup>

Los dichos de Barnard alimentaron enseguida una discusión de interés sobre la producción de instantáneas. Estas discusiones eran comunes en la época y formaban parte importante de un momento en que todavía el proceso de industrialización de las cámaras y efectos fotográficos se apoyaba en la experiencia compartida de muchos fotógrafos, pues la experimentación y la invención técnica eran prácticas extendidas dentro del gremio.

## Instantaneidad y espacio colonial

Cuando Barnard hizo su viaje a Cuba esta no solo era una colonia rica sino de las pocas que la metrópoli española conservaba. La Habana, centro de la actividad fotográfica de Barnard, era por entonces, con casi 197.000 habitantes registrados en el censo de 1861,<sup>33</sup> la segunda ciudad en población de toda América Latina, solo aventajada al respecto por Ciudad de México (figs. 8 y 9).

También fue La Habana, junto a Río de Janeiro, ambas bajo particulares regímenes políticos y por distintas causas, las dos ciudades que en el subcontinente sufrieron en la primera mitad del siglo XIX las más importantes renovaciones urbanísticas y arquitectónicas. En Cuba, desde finales del XVIII y en la primera mitad del XIX, la economía abandonó

---

32 Mr. Barnard said that they were simply samples of the work he was engaged in. They were water views taken at Havana, where the light was a little stronger than here, and as a general thing worked a little quicker. The collodion used was perhaps a little different from that ordinarily used, not much more sensitive, but a little more, and that little was very important. He used the wet process. Mr. Barnard in reply to a question stated that the time occupied in taking them was about the 40th part of a second. "Instantaneous Photography", *The Photographic and Fine Art Journal*, Third Series, vol. I, N° 5, May 1860, p. 144. Traducción del autor.

33 Arturo Almandoz. "Chapter II. Urbanization and Urbanism in Latin America: From Haussmann to CIAM", en *Planning Latin America's Capital Cities 1850-1950* (Arturo Almandoz, edit.), London-New-York, Routledge, 2002, p. 15.



Figura 8 [Nº 82] George N. Barnard. Scenes in Cuba. Vistas Cubanas. Interior View of the large Iron Sugar Warehouse at Havana. Vista Interior del gran almacén de hierro. Habana. Publicada por E. Anthony. Vista tomada e impresa en 1860. Impresión en papel albúmina. Imagen: 7,3 x 14 cm. Soporte: 8,3 x 17,2 cm. Colección del autor.

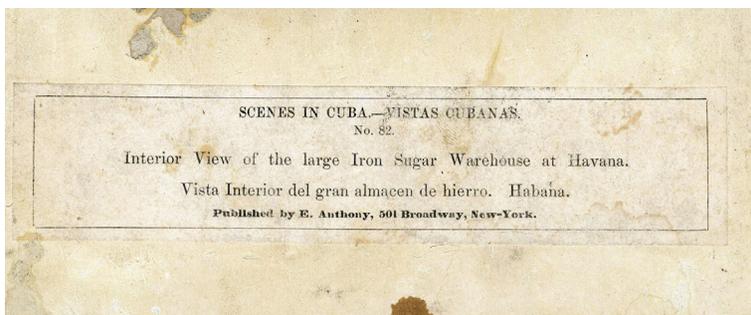


Figura 9 [Nº 82, reverso] Etiqueta: 3,2 x 15,4 cm.

su antiguo modelo orientado al autoabastecimiento y se orientó hacia un sistema de exportación, hecho vinculado a la apertura comercial de la Isla al mercado internacional. En estas circunstancias, un notable florecimiento económico se extendió por el país con La Habana, el enclave portuario mayor y sede del gobierno colonial, como su principal beneficiaria. Estos fueron años de una expansión de la ciudad con numerosos repartos o loteos de fincas que pasaban de rústicas a urbanas, por lo que la ciudad de extramuros creció significativamente en varias direcciones.<sup>34</sup>

34 Mario Coyula. "Para aprender del pasado: una Guía de La Habana", en *Guía de Arquitectura. La Habana Colonial (1519-1898)*. La Habana-Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transporte - Ciudad de la Habana, Dirección Provincial de Planificación Física y Arquitectura, segunda edición, 1995, pp. 11-14. Joseph L Scarpaci, Roberto Segre y Mario Coyula. *Havana: Two Faces of the Antillean Metropolis*. Revised Edition (Foreword by Andrés Duany). Chapel. Hill & London, The University of North Carolina Press, 2002.

Al sudoeste, ya desde el siglo XVIII se había iniciado el crecimiento de la ciudad hasta la Calzada de Belascoaín, abierta en 1782. En el período mencionado, surgieron en el sur asentamientos de los sectores pobres en los barrios denominados Guadalupe y Jesús María. Nuevos núcleos urbanos se desarrollaron por el sudoeste, alrededor de aquellas calzadas que servían de conexión de la ciudad con su entorno rural, como la Calzada de Monte, la Calzada de Jesús del Monte (actualmente 10 de octubre) y la Calzada del Cerro: la última, en particular, constituida como un barrio elegante de veraneo. Por el oeste y noroeste, las parcelaciones de Peñalver, San Nicolás, Chávez, La Punta, Monserrate y Dragones se añadieron a los primeros barrios de extramuros que a fines del XVIII habían surgido alrededor del Campo de Marte (hoy Parque de la Fraternidad). Pero la expansión llegó todavía más lejos en dirección noroeste, con el surgimiento de las parcelaciones de El Carmelo y el Vedado, en 1859 y 1860 respectivamente. En este proceso de crecimiento urbano, los sectores acomodados abandonaron el centro, cada vez más poblado por españoles y personas de bajos ingresos, pero donde pululaban los comercios y servicios. El escritor colombiano Nicolás Tanco Armero (1830-1890), que en 1855 hizo de su estada en La Habana paño de lágrimas de su destierro, lo describió del siguiente modo:

(...) la parte de *intra-muros*, compuesta en su totalidad casi de edificios antiguos, con sus casas de construcción puramente española, con sus estrechísimas y elevadas aceras, que se puede decir que se necesita saber maroma para andar en ellas, toda esta parte es antigua, y en ella reside principalmente la población española. Las calles de O'Reilly, Obispo, Muralla, San Ignacio, Cuba, San Salvador de Orta, Oficios, Inquisidor, Plaza vieja, etc., todas se hallan habitadas por peninsulares, siendo una planta exótica el criollo que se halle en ellas. (...) En la parte antigua están las oficinas del gobierno, las casas de comercio, la fuerza del movimiento. Allí en donde se entierran los hombres por años enteros para hacer inmensas fortunas; mientras que en la parte nueva todo respira comodidad y abundancia. En un lado se trabaja, se gana; en otro, se disipa, se gasta. (...)<sup>35</sup>

A la expansión urbanística y los cambios en la arquitectura, con la proliferación dentro de la élite de casas-quintas con portales y jardines en los sitios de veraneo y residencias grandes, elegantes y ricamente decoradas en las zonas de mayor compacidad arquitectónica de la ciudad de extramuros, se unieron cambios realizados en los espacios públicos. Quizás los dos más importantes fueron, en la cuarta década del siglo XIX, la definición de la fisonomía y extensión del Paseo de Isabel II y la

---

35 Nicolás Tanco Armero. *Viaje de Nueva Granada a China y de China a Francia*. Imp. Simon Racon y Cia., París, 1861, en *Viajeros hispanoamericanos (temas continentales)* [compilación, prólogo y bibliografía de Estuardo Núñez]. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, N° 140, p. 215.

construcción del Paseo de Tacón (posteriormente de Carlos III). Estos largos y anchos paseos, en los que se instalaron esculturas de gran formato, sirvieron simultáneamente para el esparcimiento de la población urbana, el embellecimiento de la ciudad, la mejor circulación de personas y mercancías, a la vez que facilitaban la rápida movilización de los efectivos militares.

Junto a estos paseos de extramuros crecieron nuevas instalaciones que añadieron un toque de sofisticación a la naciente organización de una vida urbana en proceso de modernización, tales como teatros, hoteles, cafés y otras, al servicio de la élite y el emergente turismo internacional, fundamentalmente estadounidense, favorecido por la creación de líneas comerciales de barcos a vapor entre la isla y el exterior que operaban regularmente a mediados de siglo. Un conjunto de servicios públicos tuvo, asimismo, su rápida introducción en la capital, como el servicio de ferrocarril entre la ciudad y el interior en 1837; el alumbrado público a gas, en 1848; el telégrafo, de 1851 a 1855; el transporte público de tranvías de tracción animal, iniciado en 1858, así como la introducción de la pavimentación de calles con el sistema Mac Adam hacia finales de los años cincuenta.

Tanco dió cuenta del lugar destacado que esa ciudad llamada de extramuros ya tenía hacia 1855 —cuando todavía, inclusive, algunas de las innovaciones comentadas arriba no habían sido introducidas—, el cual propició un desplazamiento de la centralidad de La Habana del recinto amurallado hacia afuera, justamente hacia el eje constituido de norte a sur por el Paseo y Parque de Isabel II hasta el Campo de Marte, es decir, para usar las denominaciones actuales, desde el Paseo del Prado, pasando por el Parque Central y llegando hasta el Parque de la Fraternidad. Dijo en su recuento sobre esta área de la ciudad:

(...) Las calles son hermosas, anchas; los edificios por el estilo de los Estados Unidos; las casas bajas con sus ventanas rasgadas, suelo de mármol, amuebladas con elegancia y habitadas la mayor parte por hijos del país y extranjeros. Es en esta última porción de la ciudad que se encuentran los hermosos paseos de Tacón e Isabel II; las elegantes alamedas del Prado y Jesús del Monte; las espaciosas calzadas de Galeano, Belascoaín y el Cerro; el magnífico teatro de Tacón, el campo militar, el cementerio, la casa de Beneficencia, las casas de locos, los mejores hospitales, como el de la Quinta del Rey y el Graffenberg habanero, la cárcel pública, los colegios más acreditados; el paradero del camino de hierro de La Habana, llamado de Villanueva; el teatro del Circo, el famoso café y salón de Escauriza; en fin, las principales fábricas y establecimientos industriales. (...) Dentro de pocos años la población de fuera será mucho mayor que la otra, y la ciudad extendiéndose prodigiosamente, fabricando cada día con más gusto, La Habana no solo será el quinto puerto del mundo, sino una de las primeras ciudades, digna de competir con Londres o París.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 215-216.

De todos modos, y a pesar del entusiasmo de Tanco, La Habana no era, ni estaba cerca de ser, Londres o París. Barnard la recorrió de un lado a otro y la fotografió profusamente. Paseó por la Calzada de Monte, el Parque y el Paseo de Isabel II. Estuvo junto a la Fuente de la Noble Habana. Recorrió el Paseo Tacón. Todo eso en la Habana extramuros. Sin duda, le cautivó el sistema de fortalezas que en los siglos iniciales de la historia colonial intentaba proteger a la ciudad de los ataques de corsarios y piratas, no siempre con resultado satisfactorio. La vista de la ciudad vieja, de obsoletas murallas, que se abría ante sus ojos desde las alturas de La Cabaña, a la izquierda de la bahía, le inspiró varias imágenes. Como en Nueva York, el trasiego del puerto de La Habana parecía fascinante a los viajeros, y del mismo modo que las *Anthony's Instantaneous Views* hechas en Nueva York incluyeron con gran interés la agitación del puerto de la ciudad, las *Scenes in Cuba* hicieron lo mismo con el puerto de La Habana. También parece que la ciudad de intramuros le interesó a Barnard particularmente, dada la relativamente alta cantidad de imágenes que hizo de ella.

Encargado de hacer una colección comercial de vistas de Cuba, Barnard debía cumplir ciertos requerimientos. Estos estaban sustentados en la concepción que del estereoscopio y de sus imágenes tenía la firma que lo contrataba y, consecuentemente, en el modo en que una serie de estereografías debía satisfacerlos. Para E. Anthony, el estereoscopio era, de todos los inventos modernos, “el más instructivo, interesante, entretenedor, divertido y excitante”. Este presentaba a la visión “cualquier parte del mundo en todo su relieve, fuerza, perspectiva y nitidez de detalle”. Las vistas instantáneas, por demás, añadían “el encanto de la vida y el movimiento” a la naturaleza.<sup>37</sup> Sobre estas premisas, Barnard debió resolver algunos asuntos prácticos tales como fotografiar lugares y situaciones variadas que, a su vez, permitieran organizar un recorrido con las imágenes que fuese suficientemente distintivo y atrayente para el público. Sin intención de construir un discurso conflictivo, la serie debía dar una semblanza de la sociedad cubana de la época así como del estado material del país. En correspondencia con esto, la serie original de 134 vistas se dividió en varios segmentos o, quizás mejor, una suerte de itinerario cuya secuencia se perdió totalmente cuando el éxito económico le sobrevino y el número de fotos que la componían se aumentó, lo que generó inevitablemente un ordenamiento arbitrario del material incorporado que afectó la visión del conjunto. Pese a lo dicho, la serie completa plantea hoy numerosas cuestiones de interés para su estudio, una de las cuales es el funcionamiento de la

---

37 “American and Foreign Stereoscopic Emporium. E. Anthony”, *op. cit.*, pp. 145-146.



Figura 10 [Nº 38] George N. Barnard. Scenes in Cuba.—Vistas Cubanas. An Instantaneous View. Looking towards the Plaza from the Dominica. Havana. | Vista Instantánea, mirando hacia la Plaza de Armas desde "La Dominica". Habana. Publicada por E. Anthony. Vista tomada en 1860. Impresa en los años sesenta. Impresión en papel albúmina. Imagen: 7,5 x 15,2 cm. Soporte: 8,2 x 17,2 cm. Colección del autor.

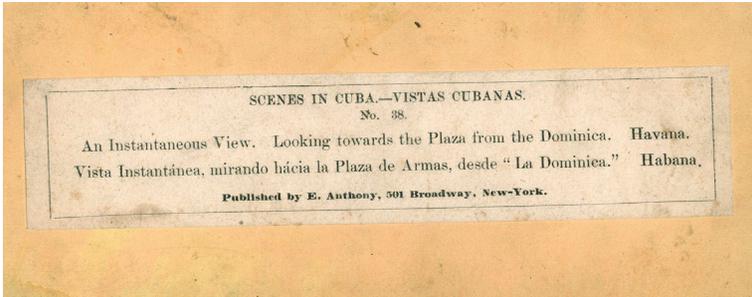


Figura 11. [Nº 38, reverso] Etiqueta: 3,2 x 15,4 cm.

instantaneidad como régimen que se supone no solamente visual, sino discursivo (figs. 10 y 11).

Para satisfacer este propósito sirven algunas de las imágenes hechas por Barnard en el espacio urbano habanero. Resulta productivo verlas en su contrapunteo con aquellas que la firma Anthony, incluyendo entre sus fotografías al propio Barnard, realizó pocos meses antes y seguía haciendo de la ciudad de Nueva York y, en especial, con las correspondientes a la calle Broadway como punto más alto de ese conjunto.

Las estereografías de Broadway recorren, una a una, a lo largo de numerosas cuadras, la calle principal de la ciudad ya aspirante a gran urbe. Sobre cada amplia acera se levantan edificios portentosos de cuatro y cinco pisos como promedio más algunos, escasos, de seis, que era la cantidad máxima de pisos que se permitía construir en Nueva York por entonces. La vía está pavimentada con el sistema Mac Adam, Numerosos

tipos de carruajes tirados por caballos transitan la calle en ambas direcciones, siendo los más numerosos los del transporte público. Un enjambre de personas circula por las aceras y, en general, son numerosas las diferentes acciones que vemos desarrollarse ante nuestra mirada, es decir, podemos ver a los actores sociales de la ciudad ejecutando diferentes prácticas urbanas. Se trata de fotografías que permiten la construcción de una imagen de Nueva York como una ciudad en la avanzada del progreso material de la época, dinámica, intensa, multitudinaria y en movimiento: una ciudad moderna. Peter Beacon Hales, al argumentar la significación de las referidas imágenes de Anthony para la construcción de una visión moderna de la ciudad en los Estados Unidos, ha señalado que en ellas, por primera vez, la ciudad no aparece solo como un producto de la actividad humana sino, también, como un lugar para esta, es decir, como un proceso.<sup>38</sup> De ese modo, la instantaneidad resulta ser un factor clave para proveer a la modernidad de un registro apropiado a su carácter y funcionamiento.

Como ya dijimos anteriormente, Barnard aplicó el mismo procedimiento de construcción visual que usaba la firma en Nueva York en sus vistas instantáneas de La Habana. Aquí, no obstante, los elementos del contexto urbano con los que debía trabajar resultaban suficientemente diferentes. Incluso, si en Nueva York se usaban los segundos y terceros pisos de los balcones de los edificios para los puntos de mira desde arriba, en La Habana, aunque también se hiciese así, fue frecuente el uso de las azoteas de las edificaciones más altas y hasta el campanario de una iglesia. Numerosas vistas instantáneas, además, fueron tomadas desde la altura del transeúnte en la calle, lo cual —es oportuno aclararlo— tampoco dejaba de ser usado en el registro de Nueva York. No obstante, aquí nos interesan, especialmente, aquellas vistas hechas de segmentos específicos de calles en las cuales, unido a la descripción del nivel material del repertorio constructivo de la ciudad, se buscaba representar el movimiento y las prácticas de los actores urbanos (figs. 12 y 13).

Las vistas N° 38 y N° 89 son buenos ejemplos de los alcances y limitaciones de las vistas instantáneas de calles de La Habana hechas bajo esta premisa. La primera registra un tramo de la Calle O'Reilly, dentro del recinto de las murallas, en dirección a la Plaza de Armas. El edificio a la derecha es el Palacio de los Capitanes Generales, y el del fondo, que interrumpe la continuidad de la vía, el Palacio del Segundo Cabo, ambos sedes del gobierno colonial. A la izquierda de la imagen, se asoman otras edificaciones civiles de una planta. Esta calle, muy corta en su

---

38 Peter Bacon Hales. *Silver cities: photographing American urbanization, 1839-1939*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2005, p. 87.



Figura 12. [Nº 89] George N. Barnard. Scenes in Cuba.—Vistas Cubanás. Instantaneous View, from the Calle de Obispo looking towards the Plaza. I Vista Instantánea, desde la calle de Obispo, mirando hacia la Plaza. Publicada por E. Anthony. Vista tomada en 1860. Impresa en los años sesenta. Impresión en papel albúmina. Imagen: 7,3 x 14,6 cm. Soporte: 8,3 x 17 cm. Colección del autor.

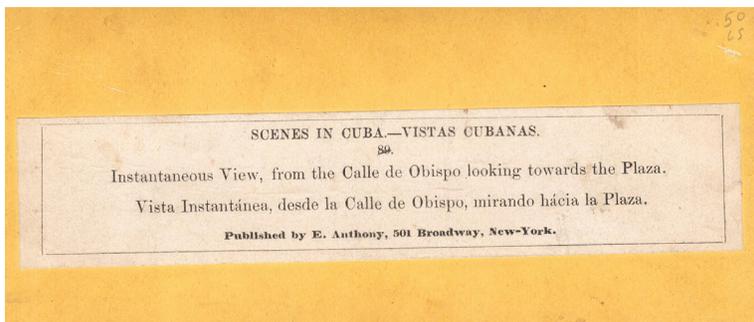


Figura 13. [Nº 89, reverso] Etiqueta: 3,1 x 15,3 cm.

extensión, así como estrecha, es vista desde el balcón del piso superior del café La Dominica, lo que le aporta una acentuada frontalidad en el punto más lejano, dada la comparativamente elevada altura del Palacio del Segundo Cabo. Aunque con pobre desplazamiento de transeúntes y carruajes —en el caso de los segundos, dos volantas que transitan a su encuentro—, la imagen de todos modos cautiva con su visión espontánea. La segunda vista, realizada en la calle Obispo —paralela a O'Reilly— desde un costado del Palacio de los Capitanes Generales, deja ver a la derecha una hilera de edificios de dos plantas como promedio y, entre ellos, uno de tres; al fondo, se identifica el Palacio del Conde de Santovenia, por entonces todavía ocupado por el Conde y su familia, y otros edificios casi desdibujados. Esta vista, que se extiende por dos cuadras, presenta muy prolongada la primera de ellas y compactada la segunda, un tipo de

alteración del espacio fotografiado que era común en las tomas estereoscópicas. La animación de la calle es aquí, además, mucho mayor que en la estereografía precedente, y se manifiesta en variadas acciones humanas.

Es cierto que la instantánea, como podemos ver en otros ejemplos de las propias tomas de Barnard en Cuba, se proponía captar el quehacer de la vida en todas sus formas, lo que la hacía útil para la documentación de cualquier evento. No obstante, siendo la ciudad el espacio por antonomasia de la modernización, en las tomas urbanas ella realizaba el cometido fundamental que le fuera asignado como registro del movimiento, energía y variedad de la era moderna, esto es, de las prácticas sociales dentro del contexto urbano.

Las instantáneas de La Habana refieren una ciudad de arquitectura de baja escala —con excepción de los palacios barrocos—, de relativamente poco ajetreo, donde todavía el transeúnte parece no tener suficiente presencia. No obstante, Barnard cuidó bien añadir a las anteriores otras imágenes que podían dar cuenta de las transformaciones de la economía cubana de la época, indispensable para la aceleración del proceso de modernización urbana. Un ejemplo de ello es la estereografía N° 82, en la que registró el interior del almacén de arquitectura de hierro, en proceso de construcción en el puerto, que formaba parte del conjunto denominado como los Almacenes de San José. En esta misma línea puede considerarse la vista N° 28, parte de un grupo de vistas que aluden al tráfico marítimo que afecta a la ciudad y enfatizan el dinamismo del puerto. Por ello, el conjunto de imágenes de La Habana hecho por Barnard no solo comenta la insuficiente sino, también, la potencial modernización de la ciudad.

En el pensamiento fotográfico de la época, entonces, se identificó a la instantánea como la modalidad óptima de registro de la modernización con su centralidad en la ciudad, lo cual implicaba, de hecho, una desvalorización de la experiencia urbana que no se ajustara a los estándares de las grandes urbes. Sin duda Barnard tuvo que lidiar en La Habana con ese descalce entre el dispositivo tecnológico que presumiblemente debía registrar a la ciudad como epítome de lo moderno, por un lado, y por el otro, el específico mobiliario arquitectónico y repertorio de acciones de los agentes sociales de La Habana de 1860 que le tocó representar en sus estereografías.

De todos modos, quizás ese descalce entre el pensamiento fotográfico sobre la instantánea fraguado en el Occidente-centro y la realidad urbana de La Habana de la época puede también pensarse como una situación productiva para entender mejor las contradicciones de los procesos de modernización del mundo colonial y, en especial, de Cuba. No se trata solo de que la ciudad no tuviera suficientes signos de modernización aptos para ser registrados de acuerdo con el discurso fotográfico dominante,

ni de que sus formas de existencia económica y social no representaran la movilidad y la celeridad esperada de las ciudades modernas, sino de que estos hechos hacen evidente en la representación los desacuerdos entre la conceptualización —el discurso acerca— del dispositivo tecnológico y el registro posible de ser realizado con él en el espacio colonial.

Hay modos de hacer que esos desacuerdos trabajen productivamente para nosotros en el presente. No hay duda de que las vistas instantáneas que Barnard hizo de las calles habaneras son atractivas y logran todavía satisfacer la curiosidad y el interés del espectador. Podríamos decir incluso más: son bellas. También es cierto que refieren una experiencia y una historia urbana particular, tan significativa como cualquier otra. Sin embargo, hacer productivos esos desacuerdos señalados arriba exige que nos desplazemos más allá de los mástiles reunidos en el puerto de la ciudad (N° 28) o de las conversaciones tranquilas de esos escasos transeúntes que pasean por O'Reilly (N° 38). También, que salgamos del jolgorio de los vendedores que se acumulan en la esquina de las calles de Baratillo y Obispo, al costado del Palacio del Conde de Santovenia (N° 89), y nos despertemos de la modorra que nos provee una sentada en la Plaza de Armas (N° 1). Eso nos conduciría directamente a recorrer el terreno donde se levantaba la estructura de la sociedad cubana colonial y a sentir los estremecimientos de la política que la sacudían