

# LEWIS HINE Y LA CIUDAD SUBLIME

[ THE LIMITLESS CITY IN THE LEWIS HINE'S PHOTOGRAPHY ]

MIGUEL ÁNGEL GAETE\*

\* Miguel Ángel Gaete  
Académico Universidad Central de Chile  
Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje  
Escuela de Arquitectura  
Santiago, Chile

**Resumen:** El presente escrito trata sobre el fotógrafo Lewis Hine y su particular mirada del progreso y la ciudad de Nueva York. Esto se relacionará con una idea fundamental dentro de la estética, como es lo sublime, trazando paralelismos entre lo planteado por diversos autores como Edmund Burke e Immanuel Kant con la imagen más conocida del fotógrafo estadounidense. A partir de aquí, se intentará desvelar la presencia de lo sublime en la lógica del capitalismo y en la construcción de las ciudades modernas, analizando su pervivencia en un modelo ideológico que derruye la idea del límite y promulga lo infinito como una condición *sine qua non* del progreso y el desarrollo.

**Palabras clave:** Lewis Hine, ciudad, sublime.

**Abstract:** *This article is on Lewis Hine and his particular view of progress and New York City. This is to be related to a fundamental idea inside aesthetics as sublimity is, delineating parallels between what various authors pose such as Edmund Burke and Immanuel Kant with the most renowned image by the American photographer. From here, the presence of sublimity is intended to be unveiled in the logic of capitalism and the construction of the most modern cities by analyzing their continuity in an ideological model that demolishes the idea of limit and promulgates the limitless as a sine qua non condition of progress and development.*

**Keywords:** *Lewis Hine, city, sublime.*



El fotógrafo y sociólogo estadounidense Lewis Hine (1874-1940) es a juicio de la historia uno de los precursores y más importantes referentes de una corriente fotográfica denominada fotografía social, precisamente por utilizar la cámara como un instrumento de denuncia y por estar amparado en una profunda comprensión hacia el entorno.

Su llegada a la fotografía fue, como ha sido recurrente entre algunos de los fotógrafos importantes del siglo XX, de manera fortuita. Mientras ejercía como profesor de Ciencias Naturales en una escuela de Oshkosh, Wisconsin (su ciudad natal), su gran amigo y director de la Ethical Culture School de Nueva York, Frank Manny, le obsequió una pequeña cámara fotográfica, esperando que documentara su labor como docente. Pero Hine, impulsado por la curiosidad y una sensibilidad única ante la presencia del otro, decide salir de la sala de clases y dedicarse desde 1904 a 1909 a fotografiar el proceso de inmigración en Estados Unidos, recabando un importante registro de las miserias y hacinamiento de los foráneos.

Nace así su primera serie de fotografías, las cuales obtiene en Ellis Island (Nueva York), primera parada de los inmigrantes que arri-

aban a esta metrópolis. Luego, su aguda mirada social lo llevaría también a ser el fotógrafo oficial de la National Child Labor Committee,<sup>1</sup> institución encargada de velar por el maltrato laboral infantil. Alejado de los afanes esteticistas de las vanguardias del siglo XX, Hine continuó acercándose al mundo de los menos favorecidos. Es así que entre 1930 y 1931 elabora la que es probablemente su serie más conocida “Men at Work”. Es justamente a partir de esta serie fotográfica que intentaremos delinear cómo lo sublime, categoría emblemática de los estudios estéticos, pervive en la fotografía de Hine como un registro de lo que hay de amenazante en la ciudad contemporánea, enmarcada en un perfil ideológico determinado: el capitalismo.

Lo primero que debiésemos considerar es que lo sublime, como categoría estética, ha abandonado un espacio en el que dominaba con exclusivo imperio, a saber: la naturaleza; territorio ahora devenido en lo que Ulrich Beck (2002) llama un “producto maleable de la sociedad” (p. 84), un lugar abierto a las estrategias de la publicidad, al ensamblaje comunicacional de la sociedad del bienestar, al comercio y a la manipulación desenfrenada, distante completamente a esas “esencias que el hombre no puede

△ Lewis Hine. Empire State, 1930-1931 (de la serie “Men at Work”). Fotografía. Copias con medidas variables. (Fuente: Hine National Archives).





Lewis Hine. *Empire State*. 1930-1931 (de la serie "Men at Work"). Fotografía. Copias con medidas variables. (Fuente: Hine National Archives).

cambiar: el espacio, el río, el aire, la hoja”, como enseñaba la poesía de Ralph Waldo Emerson (2000, p. 12-13).

Esto claramente se fue dando como parte de un proceso gradual, en donde la naturaleza antes deificada, cede espacio a una masa informe en constante expansión en cuyo interior se desarrolla el proyecto moderno: la ciudad. Ambos elementos, *physis* y *polis*, se erigen como nodos antagónicos de un modelo que intenta hacerlos aparecer como hermanados a través de maniobras que agotan sus esfuerzos en imbricar ambas esferas de la experiencia humana, ya sea mediante la ecología, el paisajismo o cualquier otra alternativa que busque el consuelo ante el paraíso perdido. La naturaleza así, se convierte hoy en día en lo que Jean Baudrillard (2005) acertadamente reclama como *simulacro*, entendiendo este concepto como la estrategia burda de fingir tener lo que no se tiene; en este caso hablamos de espontaneidad, pureza, verosimilitud, conexiones vitales.

Lo sublime, visto de este modo, necesariamente sufre un revés importante. La experiencia sublime relatada por Edmund Burke en el siglo XVIII se ve ahora reducida, pues el plano en el que se erigía ha sido anulado por el desarrollo, derrumbándose la mayoría de una serie de valores considerados intrínsecos a ella.

Cuando Edmund Burke hablaba de un *displacer* ante la naturaleza, mezcla de fasci-

nación y temor, lo hacia, al igual que los románticos, desde una fehaciente divinización de la misma.<sup>2</sup> El temor es desde un principio el elemento central de lo sublime, al igual que lo es de muchas religiones y de la relación del hombre con sus dioses.<sup>3</sup> En efecto, no existe lo sublime sin el vértigo y la angustia de quien lo experimenta. Bien lo diría Burke en su obra señera de 1756 *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*:<sup>4</sup>

*Todo lo que es a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa acerca de los objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir (p. 92).*

Esta será la naturaleza que los Románticos validarán cuando huyan de la ciudad víctimas del *spleen*, el *ennui* o el *langeweile*<sup>5</sup> que azotaban como epidemia a casi toda Europa, obligándolos a cobijarse en los acantilados salvajes de Los Alpes, en los mares tempestuosos o adentrándose en los bosques espesos y lóbregos con el único objetivo de escapar de la ciudad moderna, sumergida en el hábito oscuro y denso de las máquinas, útiles y a la vez crueles raptoras de la existencia.

Immanuel Kant (1977), otro de los que aportó su semilla en la cuestión sublime, va más allá. En muchos aspectos Kant advierte que

lo sublime no se agota simplemente en la naturaleza y en la rutina relatada por Burke. Su primer gran paso adelante fue alejar la sublimidad de los objetos para hacerla recaer en lo intelectual. Así, Kant dirá que no es necesario buscar lo sublime en las cosas de la naturaleza “sino solamente en nuestras ideas” (p. 81), a lo que añadirá en otra obra que “las diversas sensaciones de agrado o desagrado no se sustentan tanto en la disposición de las cosas externas que las suscitan, cuanto en el sentimiento de cada hombre para ser por ellas afectado de placer o displacer” (Kant, 2008, p. 29).

Como vemos, Kant centra en lo subjetivo lo que Burke adosaba a lo material. Con este acto, Kant cimienta una nueva mirada en torno a lo sublime, desarraigada de una naturaleza que cede paso al progreso y a los avances técnicos del hombre.

Suponiendo que la naturaleza, otrora esfera primigenia en la cual el hombre nace y se desarrolla, ha cedido espacio a un nuevo *deus venerabilis*, bien vale preguntarse entonces hacia dónde ha sido el giro de lo sublime. Una posible respuesta la hallamos en una de las circunstancias generadas dentro del núcleo de la masificación de la industria.

Con la expansión de la maquinaria, el flujo humano se incrementa y la restricción de las fronteras territoriales casi desaparece, a la par que se modifica incipientemente la constitución del tiempo y el espacio. De este modo, una serie de conceptos y focos de conocimiento de toda una tradición cultural son trasladados junto con los primeros pioneros que viajaron desde Europa a América y Estados Unidos durante el siglo XIX y principios del XX, produciéndose así, el fenómeno que podemos denominar como *americanización de lo sublime*,<sup>6</sup> cuya propiedad fundamental estará dada por la revalorización de las tecnologías y una reconfiguración epistémica del paisaje. Este traslado de lo sublime de Europa a Estados Unidos marcará un cambio evidente tanto en el *topos* como en el *logos*. El idilio del paisaje romántico europeo es fracturado por la técnica, elemento fundamental en la conformación histórica de la mentalidad estadounidense. El ferrocarril, las autopistas y los edificios serán los nuevos elementos que desintegrarán una mirada para construir una nueva, mucho más práctica, intelectual y materialista, definitivamente menos metafísica. Desde ese instante, el paisaje se imbricará con los elementos deslumbrantes del proyecto moderno y las luces del capitalismo. El paisaje solo se entenderá, se valorizará y se construirá mediatizado por la *techné*.

El primer apropiamiento ocurre a través del lenguaje y el uso cotidiano del término.

Algo que se asoma cuando ya podíamos leer en 1847 en la revista *Scientific American* lo siguiente: “En la búsqueda de invenciones mecánicas parece haber algo que aspira a realizar nuestro título divino de amos de la creación... Es realmente un espectáculo sublime ver una máquina realizar casi todas las tareas de un ser racional” (cit. en Santamaría, 2005, p.46). La naturaleza, aceptada como un obstáculo para el desarrollo, es vencida por las herramientas que arman las nuevas fronteras en expansión. Así lo entiende otro pro hombre como Timothy Walker:

*Allí donde ella [la naturaleza] nos negó ríos, la máquina nos los ha proporcionado. Allí donde dejó a nuestro planeta incómodamente escabroso, el mecanismo aportó la aplanadora. Allí donde las montañas se han interpuesto, él se ha atrevido a nivelarlas o a horadarlas. Incluso el océano, que la naturaleza pensó que podría separar a sus pendencieros hijos, la mecánica los ha alentado a atravesarlo. Y como si la tierra no fuese apropiada para las ruedas, gracias a la mecánica es recorrida ahora en ferrocarriles (Walker citado en Santamaría, 2005, p. 217).*

Kant, al eliminar lo sublime como una condición intrínseca a la naturaleza, de una u otra manera preconiza este cambio o nuevo giro. Lo sublime, descentralizado ya de los efectos estéticos de (y en la naturaleza) se amplía como una explicación válida y fehaciente para referir a las consecuencias del progreso en el entorno, dejando la puerta abierta también a un neorromanticismo



Lewis Hine. *Empire State*. 1930-1931 (de la serie "Men at Work"). Fotografía. Copias con medidas variables. (Fuente: Hine National Archives).

afincado en una sublimidad artificial, que, tal y como lo ve Leo Marx (1967) “traza el sentido acumulativo y retórico final de una tradición decimonónica que siente una atracción profunda por la amplitud de mundos que abre el desarrollo tecnológico” (p. 63).

Lewis Hine y su serie “Men at Work” viene a constatar la presencia de esta nueva sublimidad, cuya materialización se da paradójicamente en el espacio antitético a la naturaleza: la ciudad.

El registro que realiza Hine de la construcción de un edificio emblemático como el Empire State (edificio que desde su inauguración en mayo de 1931 fue durante 40 años la construcción más alta del mundo) se transforma en un relato gráfico de lo sublime y su presencia en las ciudades de principios del siglo XX. Así, Nueva York, ensamblada como imagen icónica de la ciudad contemporánea, se apodera de todos los componentes que antes se confinaban a la naturaleza.

En una de las más famosas fotos de esta serie, Hine nos muestra a un grupo de once trabajadores sentados sobre una viga de acero, con el abismo bajo sus pies. Todos parecen estar sumidos en un diálogo calmo, esperando el tiempo de volver a sus labores, sintiendo la compasión del viento, lo adecuadamente suave como para no lanzar al vacío a esos hombres que posan sin arneses ni cuerdas de seguridad. Solo uno de ellos

mira directamente a la cámara de Hine. Un hombre con una botella en la mano, ajeno al conversatorio de sus compañeros de labores. Atrás, la ciudad desaparece en una bruma que difumina al Central Park con los otros edificios.

El Nueva York de Hine carece de límites. El horizonte, límite natural que estabiliza nuestra noción del espacio y el tiempo, desaparece entre edificios y rascacielos, ahogado en medio de formas agudas que hienden el territorio, el cielo y el aire. Vista desde el suelo raso, la misma ciudad tiende a la verticalidad y la hegemonía de un horizonte interno que vuelve infructuosa la tarea de entender la vista más allá de la próxima edificación, como las olas en el mar tempestuoso que nos esconden la línea en donde todo se oculta: “en las ciudades, el horizonte sube y baja como visto desde una embarcación sobre el mar agitado, pero se rompe también en los límites de los edificios, rayado por las cornisas, arañado por las chimeneas y las antenas de televisión” (Maderuelo, 2001, p. 134).

Como en toda ciudad moderna, el *limes* nunca se contrae, siempre se propaga. La alienación que en ella subyace hace que sus confines se expandan incansablemente tanto en lo horizontal como en lo vertical, derruyendo el espacio a causa de las fuerzas de una entropía que todo lo aniquila. Así, mientras más se extiende la periferia residencial, más aumenta la expansión



vertical; siendo, como se ve, un vínculo exponencial. La historia ha demostrado que casi todo intento por poner límites a la expansión ha fracasado. Lejanos se ven los esfuerzos de Ebenezer Howard y su ciudad circulara expansionando de la ecponóm ha fracasado. Lejanos se ven los esfuerzos de Ebenezer Howard y su ciudad circular, sustentable y en cadencia con la naturaleza, o la ciudad lineal de Arturo Soria, canibalizada ahora por la moderna Madrid.

La informidad de la ciudad de Nueva York es una constante que se repite indefectiblemente en muchas otras urbes, un delirio de un modelo ideológico que no reconoce el límite. En la práctica, el capitalismo apunta hacia la acumulación infinita de riquezas y hacia la apertura y aprovechamiento voraz del territorio. Lo sublime, por tanto, se desvela como una presencia fundamental dentro del fondo de la economía capitalista, al tratarse esta —como también lo cree Lyotard (1987)— principalmente de un desborde de la noción de riqueza y poder. Este fenómeno era ya pronosticado por Karl Marx, en quien la idea de sublimidad más convencional, vista en las formas de la naturaleza proclives a provocar esta sensación (el océano, las montañas, el cielo, etcétera), es deslizada hacia los objetos propios del capitalismo, aparentemente menores en escala, pero similares en efectos. De este modo se entiende que Marx destaque la *sublimidad monstruosa* del dinero y su capacidad de romper toda relación con lo real, o que igualmente haga una extrapolación entre *lo sublime bueno* y *lo sublime malo*, en donde el primero abordaba la infinitud a partir de las sucesiones históricas que favorecerían las futuras revoluciones, mientras que el segundo apuntaba a la implacable e infinita disolución de formas y mixturas de identidades presentes en el capitalismo, y su proceso puramente cuantitativo y acumulativo (*sublimidad matemática*).<sup>7</sup>

Kant, iniciador de la subjetivación de lo sublime, precisamente cuando hablaba de ello, intuía que en todo lo que es informe (*das unform*) y en todo lo que no tiene límites (*Unbegrenztheit*) es representado lo sublime. Al contrario, la belleza siempre será limitada y ceñida a todo lo que es posible de visualizar en sus propios márgenes. La misma sintonía que provocaba el mar infinito de Caspar David Friedrich es ahora provocada por Lewis Hine y un Nueva York virtualmente infinito.

La vista obtenida por Hine desde las alturas del Empire State en plena construcción representa, en términos simbólicos y parafraseando a Deleuze (1978), una “cotización de la percepción”. El vértigo de las alturas funciona como una alegoría del mareo ante el progreso. Así como los sentidos colapsaban

bajo la mirada de lo sublime entregada por Burke y Kant, la imposibilidad de resistir la aparente infinitud y lo informe del territorio propagan una angustia posmoderna ante lo terrorífico de esta masa amorfa. La aparente despreocupación de los trabajadores de Hine, ajenos al vértigo, entregados a la muerte, contrastan con el escalofrío de quien observa las imágenes. Los obreros se vuelven así entes extraños a la sublimidad del infinito y de lo que construyen, abstraídos por lo cotidiano y la impasible subsistencia, entregados inconscientemente al rápido final que nos otorga el abismo, consuelo a la pausada muerte del hambre y el ayuno que espera a quien no trabaja ni sigue el ritmo precipitado de la ciudad.

Probablemente el principal atractivo de Nueva York sea el vértigo. Ya los románticos habían descubierto cómo el abismo nos atraía impulsados por ese “amargo placer” (Burke) o “placer negativo” (Kant), el cual nos hace acercarnos al borde para reflejarnos en él, nosotros, seres finitos. No es difícil imaginar la sensación de Hine al subir a ese edificio en construcción para enfrentar su cámara a aquellas almas que trabajaban sin cesar para elevar esas estructuras de acero y hormigón que trazan el poderío de un modelo socioeconómico en constante expansión. Algo similar debió de haber sentido el loco Turner, ese pintor inglés de marinas caóticas quien, según cuenta la leyenda, solía atarse a los mástiles de los barcos para experimentar en carne propia el vértigo de una tormenta y plasmar así su experiencia vital en las pinturas.

En la fotografía de Hine, Nueva York —ciudad sublime por excelencia— parece reducir lo humano a la mínima expresión. Las estructuras y grandes *buildings* absorben toda presencia. Sus grandes dimensiones jibarizan los cuerpos, invisibles desde las alturas, recordándonos que “lo sublime es aquello en comparación de lo cual toda otra cosa es pequeña” (Kant, 1977, p. 81). El límite se desvanece como referente. Como en una pesadilla, en donde las formas aparecen difusas y vagas, la ciudad pierde sus contornos. La pregunta sobre lo que hay después del límite pierde sentido, olvidándonos de su evocación metafórica. El muro de piedra que en las viejas ciudades separaba lo real de lo simbólico, la historia del mito, la existencia anodina de la aventura, ha perdido validez. Las nuevas fronteras son invisibles, pero indefectiblemente crueles. Tal vez los griegos tenían razón y una frontera no es aquello en lo que algo termina, sino aquello a partir de donde algo comienza. Hine en cada fotografía y en cada trabajador retratado nos muestra esas fronteras.



#### NOTAS AL PIE

1. La crudeza de las fotografías obtenidas fueron fundamentales para la elaboración de una ley de protección laboral para menores. En Sougez, 2009.
2. Wordsworth, reconocido literato romántico, llegará a decir: “Bosques, árboles y rocas, dan la respuesta que el hombre anhela. Cada árbol parece decir sagrado, sagrado”. En Schenk, 1983, p. 17.
3. La manera en que Burke explica lo que hay de sublime en la naturaleza es en forma y estilo, muy similar a los pasajes bíblicos que relatan la atronadora y poderosa presencia de Dios.
4. Para efectos de este artículo se ha revisado la versión en inglés titulada *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful* y la versión castellana realizada por Juan de la Dehesa en 1807.
5. Estos tres conceptos se pueden entender como sinónimos de *melancolía* o *pesar*, en distintas lenguas: inglés, francés y alemán, respectivamente.
6. El enunciado lo tomo prestado del español Alberto Santamaría, 2005.
7. El movimiento de la mercancía sería en este sentido una muestra de *mala* sublimidad, “una cadena metonímica imparabable en la que un objeto se refiere a otro y éste a otro, hasta el infinito”. En Eagleton, (2006, p. 284).

#### REFERENCIAS

- Baudrillard, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Beck, U. (2002). *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI.
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos. Título original: “*A Philosophical Enquiry into the Origin*”, publicado en 1757).
- Deleuze, G. (2006). *Cuatro lecciones sobre Kant (dictadas entre marzo y abril de 1978)*. Madrid: Alianza.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Emerson, R. (2000). *Ensayo sobre la Naturaleza*. Tenerife: Baile del Sol.
- Kant, I. (1977). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- Kant, I. (1977). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Espasa Calpe.
- Lyotard, J-F. (1987). *El entusiasmo: crítica kantiana de la historia*. Barcelona: Gedisa.
- Maderuelo, J. (2001). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Taro de Tahiche: Fundación César Manrique.
- Marx, L. (1967). *The machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in América*. Londres: Oxford University Press.
- Santamaría, A. (2005). *El idilio americano: ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Schenk, Hans (1983). *El espíritu de los románticos europeos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sougez, M-L. (2009). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

▽ Pag. siguiente: Lewis Hine. *Empire State*, 1930-1931 (de la serie “Men at Work”). Fotografía. Copias con medidas variables. (Fuente: Hine National Archives).

**Miguel Ángel Gaete** Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, Universidad de Barcelona, España. Candidato a Doctor en Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, España. Académico línea de historia y patrimonio Escuela de Arquitectura Universidad Central de Chile.

**Miguel Ángel Gaete** Master's degree in advanced studies of history of art from University of Barcelona, Spain. Doctorate in philosophy from the Autonomous University of Madrid. Professor of history and heritage at the School of Architecture at the Central University of Chile.