

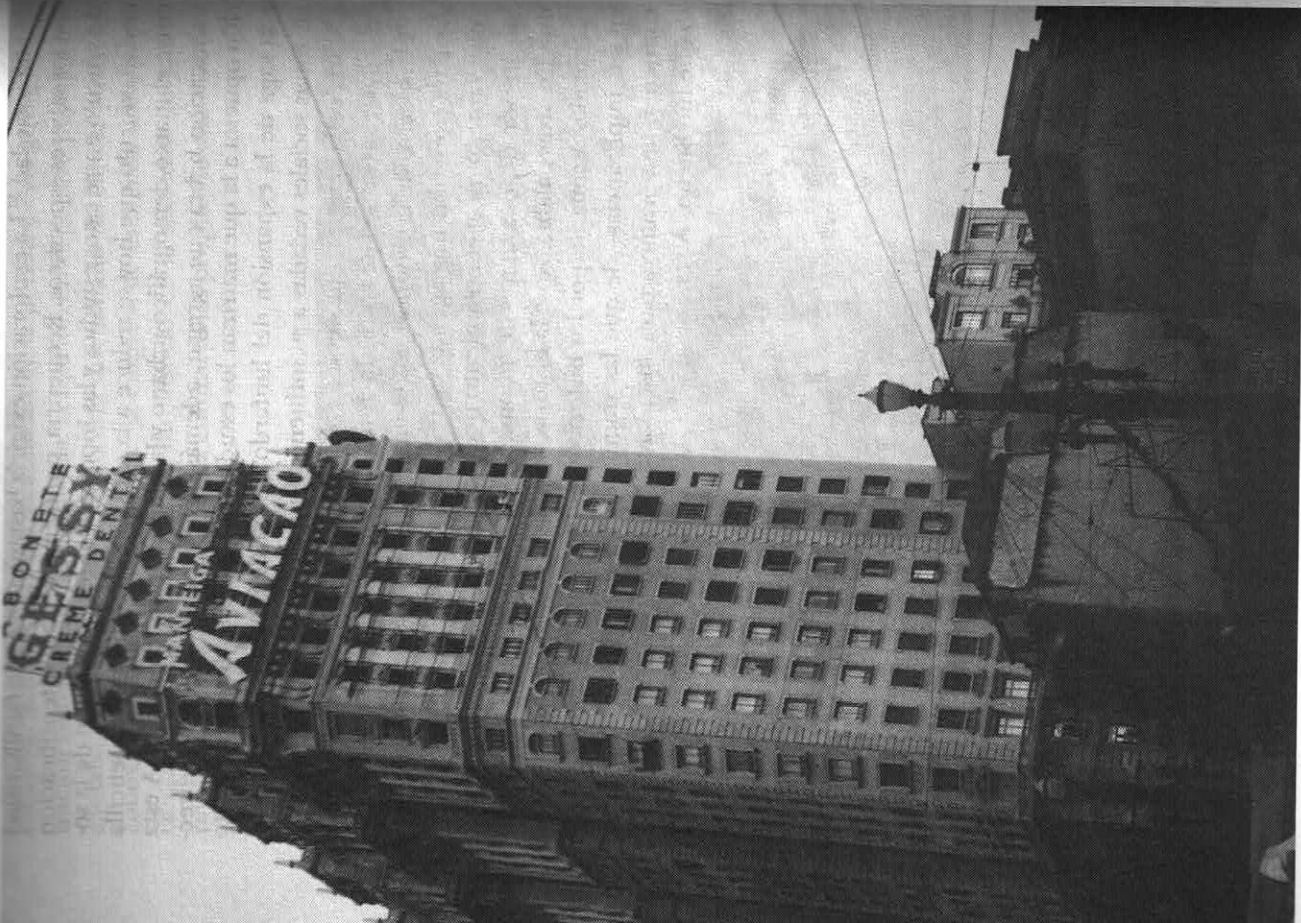
## San Pablo El edificio Martinelli y la euforia vertical (años 1930)

Fernanda Arêas Peixoto

Alexandre Araújo Bispo

Habría sido imposible circular por la San Pablo de los años treinta sin toparse con la imponente masa de color rosa levantada en el triángulo histórico de la entonces llamada “capital del café”, en torno de la cual giraba la vida urbana de aquella época.<sup>1</sup> La torre hecha en concreto armado, cuya altura se duplicaba porque estaba localizada en lo alto de la colina, era un “referente y un símbolo”, escribe Claude Lévi-Strauss, por entonces un joven profesor de la Universidad de San Pablo, que no por azar elige la imagen del Martinelli para abrir su volumen de fotografías de la ciudad que había conocido entre 1935 y 1938.<sup>2</sup> Presencia insoslayable en un paisaje aún horizontal, el rascacielos es un marco temporal que define “un antes y un después” en la vida de la ciudad;<sup>3</sup> a la vez, determina cambios con respecto a su escala: proyecta un *skysline* futuro y el deseo de convertir a la urbe en la sede de la modernidad brasileña, bajo la rúbrica de la economía basada en el café y el crecimiento industrial.

Al surgir, entre 1925 y 1929, por encima de los escombros del caserón centenario donde se encontraba el Café Brandão, el edificio expresa el ritmo veloz y fracturado de las transformaciones de la ciudad. Y exhibe, con su silueta grandiosa, la posición ascendente de San Pablo en la escena nacional, así como el lugar de las nuevas élites urbanas de origen



Edifício Martinelli, fachada hacia la avenida São João, c. 1937. Fotografía: Claude Lévi-Strauss. Fondo del Instituto Moreira Salles.

1 Componen los vértices del triángulo las calles São Bento, Direita y XV de Novembro.

2 Claude Lévi-Strauss, *Saudades de São Paulo*, San Pablo, Companhia das Letras, 1996, p. 23.

3 En los recuerdos de los señores Amadeu y Ariosto, que también habían conocido San Pablo en los años 1930, aparece varias veces el edificio como demarcación temporal: “Más tarde iluminaron la avenida São João”, dice el señor Amadeu; “eso fue después del Martinelli”. Véase Eclea Bossi, *Memória e sociedade*, San Pablo, Companhia das Letras, 1995, p. 140.

inmigrante en la definición de los contornos del espacio y la vida públicos en una época de crecimiento.<sup>4</sup>

Lejos de ser la "memoria de un proyecto moderno" —como el edificio Esther, que define una estética nueva, alejada del lenguaje ecléctico reinante—<sup>5</sup> y sin gozar tampoco del aval de la crítica internacional que en 1943 elige los *Brazil Buildings*, el Martinelli ofrece otra perspectiva sobre la San Pablo de los años treinta, pues permite capturar, a partir de su propia forma, las ambivalencias de lo moderno en esa arena cultural específica. Porque si desde el punto de vista de la altura está en la línea de las grandes torres que desde fines del siglo XIX rasgan los cielos de las ciudades norteamericanas, en lo que atañe al estilo se distancia del vocabulario moderno dictado por el Art Decó, ya que adhiere al eclecticismo y a los modelos *beaux-arts*.<sup>6</sup> Fruto de la tecnología de una época y de la

4 La población de la ciudad de San Pablo se duplica entre 1917 —cuando tenía 500 000 habitantes— y 1933, momento en que llega a un millón (Richard Morse, *Formação histórica de São Paulo*, San Pablo, Difel, 1970, p. 365); el crecimiento se debió en gran medida a la inmigración extranjera, sobre todo la italiana; el 70% de los italianos llegados al Brasil se dirigieron a San Pablo. Véase Zuleika Alvim, *Brava gente. Os italianos em São Paulo*, San Pablo, Brasiliense, 1986, p. 118.

5 Proyectado por Vital Brasil y Adhemar Marinho, el edificio Esther fue inaugurado oficialmente en 1938. Además de su carácter innovador para la historia de la arquitectura moderna en el Brasil, hay que destacar que se constituyó en una referencia cultural, ya que entre sus habitantes se contaron varios intelectuales y artistas. En su subsuelo funcionaron la sección paulista del Instituto de Arquitectos del Brasil y el Club de los Amigos del Arte, además de la *boîte Oásis*, que cambió la fisonomía nocturna de San Pablo. Véase Fernando Altiq, *Memória moderna. A trajetória do Edifício Esther*, San Pablo, Rima, 2004.

6 La investigación pionera de Maria Cecília Naclério Homem destaca las afinidades entre la arquitectura del Martinelli y la de hoteles norteamericanos, como el Astor, de Nueva York, y el Hilton, de Chicago (*O prédio Martinelli. A ascensão do imigrante e a verticalização de São Paulo*, San Pablo, Projeto, 1984, p. 70). De hecho, en los años 1910 y 1920, el programa académico de la École des Beaux-Arts de París funciona como modelo para la arquitectura hotelera, lo que permite hablar de un tipo de edificio que asocia lenguaje académico y "cultura de la eficiencia", según la definición de Lisa Pfueller Davidson ("Early Twentieth-Century Hotel Architects and the Origins of Standardization", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 25, *The American Hotel*, 2005). La combinación de una base estructural robusta con torres alineadas y separadas por hornacinas, utilizada en el Hotel Pennsylvania (1919), de Nueva York, es reeditada en el rascacielos paulista. Sus "manías francesas con ornamentación italianizada", recuerda Paulo Garcez, se asemejan además a los hoteles St. Régis, Knickerbocker o Martiniqum. Véase Paulo C. Garcez Marins, "Diálogos verticais: arranha-céus no paisagem urbana brasileira", en *Os céus como fronteira. A verticalização no Brasil*, Introducción de Paulo C. Garcez Marins y Zuleika Alvim, San Pablo, Grifo, 2013, p. 74.

fantasía de un hombre, el comendador Giuseppe Martinelli, el edificio es, desde su origen, nuevo y pasado de moda, señal de tiempos modernos y forma decadente.<sup>7</sup> Su aspecto revela modelos en pugna en ese escenario específico: las ciudades norteamericanas, que se presentan como signo de la modernidad, y la cultura europea, que sigue dando el tono al paisaje físico, social y cultura de San Pablo en sus diversas dimensiones.

El rascacielos condensa las tensiones de un momento de transición, y por ello permite capturarlas de un modo sintético. Desde el punto de vista temporal, se encuentra en el umbral entre una década coronada por el movimiento modernista de 1922 —imán que en el plano de las creaciones artísticas atrae la atención nacional hacia la capital paulista— y los años treinta, cuando los ideales gestados en los años veinte se "hacen ruina" y la vida cultural e intelectual paulista encuentra nuevas bases de acción.<sup>8</sup> En efecto, la creación de la Escuela Libre de Sociología y Política y de la Universidad de San Pablo (en 1933 y 1934, respectivamente) y la gestión de Mário de Andrade al frente del Departamento de Cultura (1935-1938) constituyen espacios institucionales que dan cabida a nuevas formas de reflexión e investigación acerca del país, promovidas sobre todo por los profesionales extranjeros que allí intervienen, haciendo que la ciudad comience a ganar preeminencia en el campo de la producción cultural y académica.

La euforia que la forma vertical del Martinelli destaca encuentra su correlato en otras manifestaciones culturales, como por ejemplo en *São Paulo, sinfonía da metrópole*, documental de Adalberto Kemeny y Rodolfo Rex Lustig, también de 1929, que hace propaganda del progreso paulista, enfatizando el mismo anhelo de verticalidad de la "capital bandeirante", otro

7 Origenario de la Toscana, Giuseppe Martinelli (1870-1946) llega al Brasil con la República, en 1889, y sigue una trayectoria ascendente; se instala en Santos (San Pablo) y, luego, en Río de Janeiro, y se convierte en empresario, financista y armador naviero. Tras la Primera Guerra, agraciado con el título de "comendador", construye un imperio, que incluye industrias y astilleros. Para detalles sobre la biografía del personaje, véase Maria Cecília Naclério Homem, *O prédio Martinelli...*, ob. cit., en especial pp. 55-66.

8 Como señala António Cândido, en la década de 1930 se asiste a transformaciones sustantivas desde el punto de vista de la cultura. Además de la difusión y la normalización de las conquistas estéticas de 1920, se destacan: las sucesivas reformas pedagógicas que dan lugar a una democratización en el acceso a la educación; el crecimiento del mercado editorial, en el que Monteiro Lobato y José Olympio tienen un rol protagónico; una mayor proximidad entre los intelectuales y el Estado, además de una clara politización de la producción artística. António Cândido, "A revolução de 30 e a cultura", en *A educação pela noite & outros ensaios*, San Pablo, Atica, 1989, pp. 181-198.

epíteto de la ciudad, que si no es la capital del país, no por ello deja de definir su posición central. Pero paradójicamente, el edificio, y también el film, representan con sus retóricas grandilocuentes el nacimiento de la metrópolis y la opulencia económica del estado en el exacto momento en que estalla la crisis internacional –desencadenada por la caída de la Bolsa de Nueva York, en 1929–, la cual afecta a la economía en general y a la construcción en particular, esto es, a los rascacielos de las Américas (el Martinelli, el Empire State Building y otros), que no llegan a estar plenamente ocupados.<sup>9</sup> Si cabe algún consuelo, esta sería la posición de lanterna del edificio paulista en la carrera abierta que se había iniciado entre los rascacielos de las Américas: inaugurado con veinticinco pisos, el Palacete Martinelli triunfa sobre los veintidós pisos del edificio A Noite, localizado en la Plaza Mauá, en Río de Janeiro, y también deja atrás al Barolo, de Buenos Aires, y al Salvo, de Montevideo.<sup>10</sup>

La localización espacial de la construcción permite captar la misma combinación de apogeo y declinación que sus rasgos formales dramáticos: en el exacto momento en que nace en el triángulo histórico, el eje de la vida urbana comienza a desplazarse en dirección al “centro nuevo”, entre el Valle del Anhangabaú y la Plaza de la República, mientras San Pablo se expande, a partir de 1938, en función de los diversos anillos de circulación previstos por el Plan Prestes Maia, que abren la ciudad en dirección a zonas más periféricas.<sup>11</sup> Asiste así al primero de la serie de desplazamientos que sufre el centro de San Pablo en función de las presiones expansionistas que fomenta la industrialización. Enraizado en

la colina que había definido el núcleo histórico de la ciudad hasta los años treinta, el Martinelli es testigo de la expansión del área central en dirección a zonas vecinas que atraen al sector terciario y a nuevos habitantes. Si bien es verdad que ciertos segmentos de las élites comienzan a dejar el centro para ir a los barrios-jardín que la Companhia City había proyectado desde fines del siglo XIX, algunos se animan a experimentar formas de vida inéditas promovidas por los nuevos emprendimientos inmobiliarios: edificios de departamentos que nacen en las áreas centrales renovadas (como el Esther, que alojaba a las oficinas de la Fábrica de Azúcar Esther y unidades residenciales) y que van ocupando barrios adyacentes, como Vila Buarque y Santa Cecilia.<sup>12</sup>

Esa primera transferencia del centro de San Pablo daría lugar a la distinción entre el “viejo” y el “nuevo” centro, marcando la decadencia del primero, aunque de ello no se derive una ruptura completa entre los dos, ya que el núcleo original y el expandido definen, juntos, el corazón de la ciudad en aquel período. En el centro “viejo” sigue habiendo bancos, comercios e industrias, lo que mantiene su valor inmobiliario a pesar de la popularización del comercio y del número cada vez mayor de conventillos.<sup>13</sup> Localizado en la primera zona, en proceso de descenso debido a su paulatina vulgarización, el Martinelli actúa desde lo alto, geográfica y simbólicamente, como un faro, que llama la atención hacia la presencia imperativa del pasado, aún presente.

Estamos así ante un objeto que concentra distintas temporalidades y sentidos: retrato de una época determinada, es al mismo tiempo una

9 Manfredo Tafuri señala que, paradójicamente, la crisis de 1929 es contemporánea de los últimos grandes proyectos de construcción en las ciudades norteamericanas: el Rockefeller Center, el Philadelphia Saving Buildings, el Empire State Building. Véase Manfredo Tafuri, “La montaña desencantada. El rascacielos y la ciudad”, en Giorgio Ciucci y otros, *La ciudad americana: de la guerra civil al New Deal*, Barcelona, Gili, 1975, p. 82. Recordemos además que a diferencia de los rascacielos norteamericanos, concebidos para alojar al sector terciario de la economía, los brasileños son también residenciales, y a menudo funcionan como espacios plurifuncionales. En el Martinelli, específicamente, además de la casa de su propietario –un palacete implantado en el ático, que ocupaba varios pisos–, había dieciséis departamentos de uso residencial distribuidos entre los pisos 23° y 24°. Véase M. C. Naclério Homem, *O prédio Martinelli...*, ob. cit., pp. 80 y 117.

10 P. Garcez Marins, “Diálogos verticais: arranha-céus na paisagem urbana brasileira”, ob. cit., pp. 64-91.

11 Sobre el Plan Prestes Maia, véanse, entre otros, Maria Cristina Leme, *Revisão do Plano de avenidas: um estudo sobre planejamento urbano, 1930*, tesis de doctorado, FAU - USP, 1990, y Benedito Toledo, *Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo*, San Pablo, ABCP, 2006.

12 La resistencia a las viviendas colectivas se atenúa gracias a los atractivos de los nuevos edificios residenciales, con remates de fina terminación y que, por su mismo, eran llamados “palacetes”. Véase Paulo C. Garcez Marins, “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”, en Nicolau Sevcenko (comp.), *História da vida privada no Brasil*, vol. 3, San Pablo, Companhia das Letras, 1998, pp. 187-189.

13 Sarah Feldman llama la atención sobre el hecho de que el proceso de desplazamiento y expansión de los sitios centrales en San Pablo, hasta la década de 1950, estuviera acompañado de una distinción jerárquica entre “centro de las élites” y “centro popular”. En los barrios, se establecen instalaciones comerciales, de servicios y de entretenimiento para los estratos sociales superiores; las áreas industriales (Brás, por ejemplo) definen subcentralidades, separadas de los “centros de las élites” por las vías del ferrocarril, donde se concentran inmigrantes y viviendas obreras, así como instalaciones de servicios y de entretenimiento destinadas a esos segmentos. “Mutuações na centralidade da metrópole paulistana: da centralidade hierarquizada à centralidade difusa e polivalente”, *XI Seminário Internacional de la Red de Investigadores sobre Globalización y Territorio*, Mendoza, 2010, vol. 28.

flecha indicando el progreso futuro y una ruina. Y además, convertido en monumento desde su fundación, es también imagen pretérita, una memoria reproducida en tarjetas postales y en fotografías. "Monumento paradójico", el edificio se ofrece a la imaginación y al consumo cultural, a la par que borra las fronteras entre lo cotidiano, lo popular y los registros cultos.<sup>14</sup> Diseña así un movimiento correlativo al de la palabra "moderno", que se disemina en la vida ordinaria a la vez que funciona como "palabra-fétiche"; esto es: "cuando se la suma a un objeto", dice Sevcenko, "introduce a este en un universo de evocaciones y reverberaciones prodigiosas, que van mucho más allá y por encima de la cotidianidad de hombres y mujeres comunes".<sup>15</sup>

Como los rascacielos en general, que desde su surgimiento generan un conjunto fructífero de ideas e imágenes, poniendo en marcha acalorados debates por todos lados, el Martinelli se convierte en "marco" y "símbolo", y así se lo designa en la prensa cotidiana, en crónicas, en la literatura, en los afiches publicitarios, en las canciones populares y en las fotografías. Además, da origen a una nueva experiencia urbana, a formas inéditas de vivir la San Pablo de los años treinta, en la que se muestra único: el "primer rascacielos que rodó en el cielo" de la ciudad, en las palabras de Oswald de Andrade.<sup>16</sup> Y si bien a lo largo de los años treinta y cuarenta, con el surgimiento de otros edificios altos que efectivamente harán de San Pablo una ciudad vertical en la década de 1950, el Martinelli tiende a desaparecer del paisaje y pierde su protagonismo, aún hoy persiste en el imaginario ligado a la imagen de crecimiento y de opulencia de una época: su figura aparece en la ilustración de un billete que circuló entre 1993 y 1994, en los últimos años del "cruzeiro" y un año después de que el edificio fuera declarado Patrimonio Histórico y Artístico Nacional.

14 La expresión entrecomillada es de Roland Barthes, en referencia a la Torre Eiffel, en un ensayo que ilumina parte sustantiva de esta reflexión. "La tour Eiffel" (1964), en Éric Marty (comp.), *Évares complètes*, t. I, 1942-1965, París, Seuil, 1993.

15 N. Sevcenko, *Orfeu estático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos primeiros anos 20*, San Pablo, Companhia das Letras, 2000, p. 227 [ed. cast.: *Orfeo estático en la metrópolis. San Pablo, sociedad y cultura en los febriles años veinte*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2013, p. 282].

16 Véase el poema "Brinquedo", parte del *Primeiro caderno do atuario de poesia Oswald de Andrade* (1927). Oswald de Andrade, "Poesías reunidas", en *Obras completas*, vol. 7, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974, pp. 158-159.



Billete de 500 000 cruzeiros que circuló en la década de 1990. La imagen concentra elementos de la San Pablo de los años 1930: el edificio Martinelli, las plantaciones de café (al fondo) y Mário de Andrade, celebrado como el autor de *Macunaíma* (1928), a través de la imagen del *miraquítiá* (a la izquierda) y por su militancia cultural y pedagógica en el Departamento de Cultura (a la derecha). Imagen tomada del blog de la Associação Amigos do Museu de Valores do Banco Central, consultado el 23 de julio de 2014.

Si en la biografía del Martinelli, apogeo y decadencia son procesos concomitantes, es innegable que progresivamente fue cayendo en el abandono y convirtiéndose en conventillo, proceso que se agudizó en la década de 1970. Aun así, sigue siendo un disparador de nuevas creaciones. En 1994, el cineasta Ugo Giorgetti —que en 1975, año de la expropiación y reforma del edificio, realizó un cortometraje sobre la declinación del rascacielos (*Rua São Bento, 405*)— dirigió un film de ficción, *Sábado*, en el que las referencias al Martinelli son evidentes. El edificio decadente del centro viejo conserva vestigios materiales de un pasado glorioso, pero la vida en su interior muestra el lugar poblado de fantasmas. En 1995, el escritor paulista Marcos Rey publica *O último manífero do Martinelli*, una novela en que el edificio en ruinas es el escenario donde se desarrolla la acción dramática: el rascacielos, donde se refugia un militante perseguido por la dictadura militar, se muestra como un depósito de historias antiguas, que son actualizadas por la experiencia del protagonista.

### RETRATOS DEL MARTINELLI

En los primeros proyectos, el Martinelli aparece a veces con y a veces sin los cuatro volúmenes que lo caracterizarían, y de entrada es más bajo que su antecesor, el edificio Sampaio Moreira (1924), aunque lo aventaja en el sentido horizontal, ya que ocupa el espacio constituido por las calles São Bento, Líbero Badaró y la avenida São João.<sup>17</sup> La construcción se convierte en la tarjeta de visitas de la ciudad, y a la vez como un artefacto inspirador de visiones del progreso y una nueva plataforma de observación del paisaje urbano. Ineludible como objeto celebratorio del cosmopolitismo anhelado, el edificio asiste al movimiento de la urbe y de sus personajes, accionando las dos actividades —activa y pasiva— de la visión. Vista por primera vez desde tan alto, San Pablo se presenta panorámicamente “superlativa” en las proyecciones y expectativas que la nueva aprehensión alimenta.<sup>18</sup>

Ahora bien, el rascacielos marca su presencia en la ciudad incluso antes de su existencia efectiva, como indican los croquis y diseños arquitectónicos iniciales, así como los recuerdos de los transeúntes: “Yo debía tener más o menos 20 años cuando se empezó a hacer el Martinelli”, recuerda el señor Amadeu.<sup>19</sup> También la fotografía acompaña a la obra desde 1925, cuando aún no existían más que sus cimientos, documentando la gran cantidad de materiales y de trabajadores empleados, lo que era un desafío para los

patrones de la construcción de aquella época.<sup>20</sup> Artículos publicados en los diarios del período dan cuenta de las polémicas y los debates que hubo en torno de la construcción, que era cada vez mayor con respecto al proyecto original: “¡El edificio Martinelli no se cae! El dictamen de la Comisión técnica de Río no da lugar a dudas”, anuncia el 16 de octubre de 1928 un titular de *A Gazeta* de San Pablo. El humor gráfico tampoco ahorra críticas y valoraciones en relación con las proporciones del edificio: “Piu’ Alto, Piu’ Robusto, Piu’ Superbo del Grattacieli”, dicen las viñetas de un chiste, de inmediato impugnadas por la imagen que muestra al edificio empujando frente a la figura humana (esta sí, gigantesca) que lo está observando.<sup>21</sup>

Los fotógrafos acompañan el crecimiento del Martinelli, y para ello sortean las limitaciones de los recursos técnicos disponibles de modo de acentuar su verticalidad. Tomadas desde abajo hacia arriba, aéreas, desde larga o media distancia, destacan la omnipresencia de la construcción, que siempre está en el horizonte cualquiera sea el lugar desde el cual se mira la ciudad. Es lo que se ve en la fotografía de Aurélio Becherini (1879-1939), en la que el edificio, en una etapa avanzada de su construcción, es registrado desde el Colegio de São Bento. Allí, los techos en primer plano conducen el ojo hacia el mayor artefacto que la ciudad está a punto de obtener. La posición del fotógrafo permite intensificar no sólo la altura del edificio, sino también su volumetría, que resulta discrepante en relación con el entorno.

Emblema de la ciudad en transformación, el Martinelli se asocia a otros signos de la modernización capitalista, sobre todo a la publicidad, que saca provecho de él como metáfora del éxito, al mismo tiempo que lo utiliza como soporte de propaganda. Por todas las caras de la superficie del edificio, aparecen avisos publicitarios, y en la punta figura el cartel luminoso de Gessy, que fue el primero de la ciudad. La profusión de marcas adheridas al cuerpo de la construcción subraya su carácter de mercancía, una entre otras.<sup>22</sup>

20 Jorge Americano recuerda como un “drama” los percances que rodearon a la construcción del “Palacio Martinelli” (*São Paulo nesse tempo [1915-1935]*, Rio de Janeiro, Melhoramentos, 1962, p. 28); drama alimentado por sus proporciones, que exigía la provisión de materiales en gran escala (madera, piedra triturada, hierro, acero y concreto armado, además de los componentes para las terminaciones), y por los frecuentes contratiempos (como consecuencia, entre otras causas, de las condiciones del terreno). También por esas razones, el plan de la obra sufrió atrasos y modificaciones. Véase M. C. Naclério Homem, *O prédio Martinelli...*, ob. cit., pp. 69-72.

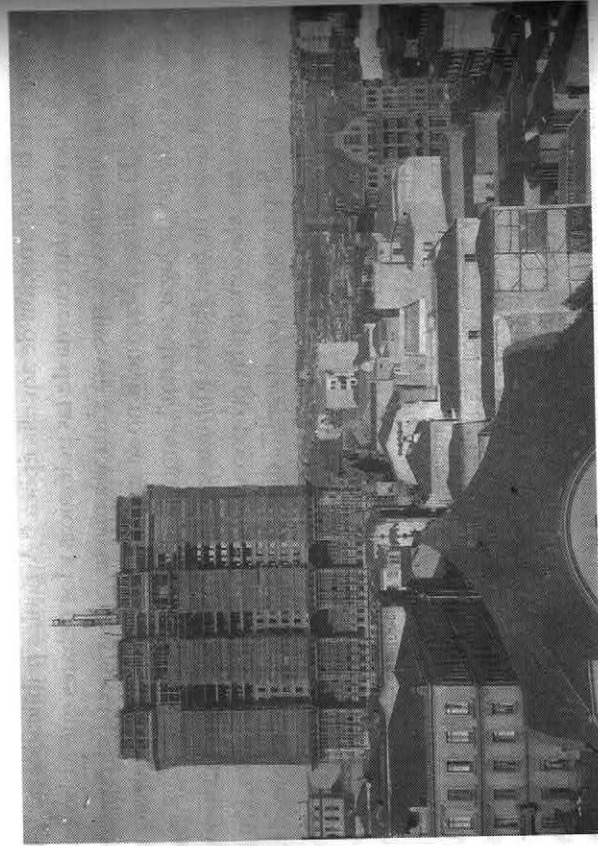
21 Este y otros ejemplos se encuentran en *ibíd.*, pp. 78-109.

22 Beatriz Colomina examina los fuertes nexos existentes entre arquitectura y *mass media*, y sostiene que la arquitectura se hace moderna en la medida en

17 El primer proyecto del edificio, de 1923 (realizado por el ingeniero-arquitecto húngaro William Fillingier), preveía una torre de 12 pisos; el propio Fillingier rediseña el anteproyecto para llevarlo a 18 pisos. En 1926, tras una serie de contratiempos, el comendador se hace cargo de la obra y se convierte en su propio arquitecto. En 1928, decide aumentarlo hasta 20 (planta firmada por el ingeniero José de Freitas) y 24 pisos; en ese momento la obra es embargada, lo que provoca un escándalo en la prensa local, a lo que se suma la decisión del comendador de mudarse al noveno piso, en ese mismo año, cuando el edificio llega a los 25 pisos. La estructura de la construcción se concluyó en 1929, pero las terminaciones recién estarían acabadas en 1934. Véase M. C. Naclério Homem, *O prédio Martinelli...*, ob. cit., pp. 67-83. En el edificio Sampaio Moreira, obra de Cristiano Stockler y Samuel das Neves, se utilizó concreto armado en 12 pisos y un ático, y es considerado como el primer rascacielos de la ciudad.

18 Nuevamente remitimos al lector al ensayo de Roland Barthes sobre la Torre Eiffel, “La tour Eiffel”, ob. cit., pp. 1384-1387. No debemos olvidar que los panoramas son experimentados en las visiones perspectivas de la cartografía, en las artes y en la fotografía mucho antes de inscribirse en los nuevos horizontes de experiencias abiertos por invenciones tales como los globos, los aviones y los rascacielos, a partir de los cuales ellos se diseminan. Véase Christoph Asendorf, “La vue d’en haut: un nouveau mode de découvrir du monde”, en Angela Lampe (comp.), *Vues d’en haut*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2013.

19 É. Bosi, *Memória e Sociedade*, ob. cit., p. 140.

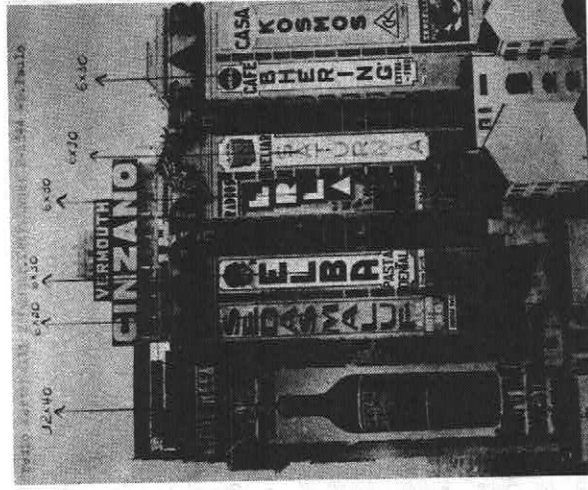


Edifício Martinelli en construcción. Fotografía: Aurélio Becherini, 1925-1927, tomada de la página web Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo (consultada el 27 de julio de 2014).

La relación del edificio con las nuevas tecnologías puede apreciarse de los distintos ángulos. En primer lugar, la propia obra es fruto de los avances técnicos, cuyo ejemplo es la combinación entre el concreto armado y los ascensores, a lo que de inmediato se asocian los nuevos teléfonos que permitían la comunicación sin operador, que el comendador hace incluir en el equipamiento del edificio. Asimismo, los nuevos medios masivos lo incorporan de inmediato, convirtiéndolo en un soporte y un tema ampliamente explotados; recordemos, en este sentido, los diversos registros que captan al rascacielos al lado del *Graf Zeppelin* y del *Hindenburg*, que vuelan sobre San Pablo en la década de 1930, o también las asociaciones entre el edificio, los carteles luminosos que sostiene y la iluminación de la zona central de la ciudad.<sup>23</sup>

que se asocia con los nuevos medios masivos y la publicidad. *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Londres, The MIT Press, 1996.

<sup>23</sup> Véanse las imágenes junto a los zeppelines, por ejemplo, en Alfredo Krausz, *Cadernos de fotografia brasileira: São Paulo 450 anos*, comp. por Francesca Angiolillo, Instituto Moreira Salles, 2004, pp. 174-175, y en las fotografías de Aristodemo Becherini, disponibles en <[www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br](http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br)> (consultado



Carteles publicitarios realizados por el pintor y decorador Bruno Sercelli para la empresa Patrizi (s/f), cuyo soporte es una de las paredes del edificio Martinelli. Imagen tomada de Maria Cecília Naclério Homem, *O prédio Martinelli. A ascensão do imigrante e a verticalização de São Paulo*, San Pablo, Projeto, 1984.

Desde el primer momento en que los rascacielos comienzan a rasgar los cielos de las ciudades norteamericanas, la propaganda se vale de ellos; sus imágenes son producidas y reproducidas con la ayuda del cine (recordemos a propósito el clásico *Metropolis*, que Fritz Lang realizó en 1927). A las nuevas ciudades verticales se asocian proyecciones de rutas aéreas y objetos voladores (como en el film de Lang), así como sentimientos ambivalentes de fascinación y terror, fundidos en la imagen de King Kong escalando el Empire State Building en el film de 1933, que más tarde tendría muchísimas emulaciones. El film, vale la pena recordarlo, fue exhibido en el lujoso cine Rosário instalado en el Martinelli, en la torre en que estaba también el Hotel São Bento.<sup>24</sup> El cine Rosário

el 27 de mayo de 2014). Sobre la iluminación, véanse dos imágenes nocturnas del centro de la ciudad, de J. B. Duarte (1910-1995) disponibles en <[www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br](http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br)> (consultado el 27 de junio de 2014). En 1929, la empresa canadiense Light, que se había establecido en la ciudad con la llegada del siglo XX, es la principal responsable de la iluminación eléctrica pública.

<sup>24</sup> "Revestido em mármore de Carrara, decorado com polvo de ouro, cabezas de

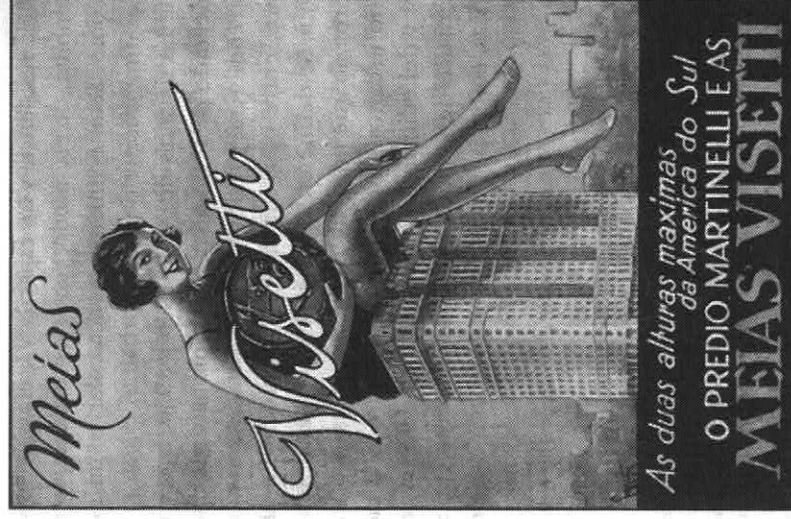
se inaugura en 1929, en la planta baja del edificio, con el film *El pagano* (W. S. Van Dyke, Estados Unidos, 1929), protagonizado por la estrella del cine mudo Ramón Novarro. En su programación se encuentran películas exclusivas de la Metro, que hacen de la sala un punto de encuentro de las élites locales y ponen de manifiesto la presencia cada vez mayor de la cultura cinematográfica norteamericana en aquel período.<sup>25</sup>

La publicidad de medias Visetti, que circuló en la revista *A Cigarra* en diciembre de 1930, toma al rascacielos como motivo, siguiendo los repertorios visuales que las torres urbanas habían generado. En este caso, la forma se encuentra despojada de cualquier atributo aterrador o monstruoso, para revelarse en su carácter fálico y erótico (también presente en la imagen de King Kong). Con la mirada y el dedo señalando las piernas, la figura femenina atiza el deseo del observador; deseo que alcanza un voltaje superior pues está potenciado por la "altura máxima" del edificio. Las medias de seda denotan también cambios evidentes en la condición femenina: al mostrarse bajo las polleras a la altura de las rodillas, dan mayor libertad de movimiento corporal a las mujeres que frecuentan las recepciones de los salones Verde y Mourisco del Martinelli, y la escuela de baile del profesor Patrizi, que funciona en el cuarto piso.

El rascacielos se encuentra definitivamente incorporado a los lenguajes modernos de comienzos del siglo XX, a los que califica y redefine. En el paisaje paulista de los años treinta, de manera específica, anuncia una futura San Pablo "vertical" que se mira en los modelos de Nueva York y Chicago, y se expande al compás del mercado y de la iniciativa privada. Si en Río de Janeiro el crecimiento de la ciudad es fruto directo de intervenciones urbanísticas a cargo de la municipalidad y la verticalización se dirige hacia barrios suburbanos como Copacabana, la expansión de San Pablo se debe a los emprendedores particulares y se orienta en función de los lucros rentistas, y los edificios altos se concentran en el área central.

animales de bronce, leones de tamaño natural formando el brazo del sofá hechos en cuero legítimo, cristales, arañas checoslovacas carísimas, [el cine Rosário] fue de los primeros en tener asientos acolchados" (Inimá Simões, *Salas de cinema de São Paulo*, PW - Secretaría Municipal de Cultura - Secretaría de Estado de Cultura, 1990, p. 18).

<sup>25</sup> "La industria cinematográfica, de una prosperidad galopante, sobre todo los estudios norteamericanos, que son los únicos beneficiarios de los trastornos que la Guerra había impuesto a sus competidores europeos, supera a los teatros y adquiere un papel prominente como forma popular de entretenimiento en las grandes ciudades" (N. Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole...*, ob. cit., p. 92 [ed. cast., pp. 120 y 122]).



Publicidad en la revista *A Cigarra*, 1ª quincena, diciembre de 1930. Imagen tomada de la página web del Arquivo Público do Estado de São Paulo, consultada el 23 de mayo de 2014.

La historia del Martinelli puede leerse como una caricatura de ese modo de crecimiento. Porque la construcción no sólo manifiesta el lugar decisivo de la iniciativa privada en la expansión y en el diseño de la ciudad, sino que también es la propia firma de una experiencia individual en el suelo urbano: la prueba del éxito de un *self-made man*. Menos que una obra destinada al lucro –aunque también lo sea–, el edificio celebra una fortuna ya consolidada. El "drama" en el que se vio envuelta la construcción está vinculado con eso: las demandas sucesivas del creador para aumentar el tamaño de la criatura expresan de algún modo su propio ascenso personal. Poco fiel a los proyectos previos, permanentemente impugnados, el rascacielos paulista es una individualidad que establece una relativa distancia en relación con una ciudad en la que se destaca. Pero es también una "ciudad dentro de la ciudad": en él se integran el

sector terciario, la residencia y los espacios y las instalaciones de entretenimiento.<sup>26</sup> Combina, de ese modo, modelos distintos de rascacielos, ya que funciona como "acontecimiento espectacular" al mismo tiempo que engloba diversas dimensiones de la vida urbana.<sup>27</sup>

A lo largo de las décadas de 1930, 1940 y 1950, la verticalización de San Pablo va dejando de responder a ejemplos aislados; se suceden los edificios de uso comercial y residencial proyectados, en parte, por arquitectos modernos, entre ellos muchos extranjeros.<sup>28</sup> En la nueva visualidad urbana que se define en esas décadas, el Martinelli no es más el mascarón de proa, lo que no significa que haya desaparecido del paisaje y del imaginario urbanos. Por el contrario, aparece al lado del Altino Arantes (1947) y del edificio del Banco do Brasil (1954) componiendo un trío característico de la ciudad, sistemáticamente explotado en imágenes fotográficas, como, por ejemplo, en el fotomontaje que Fotolabor

difunde en la Navidad de 1980, en el que un tren bala corta el centro de San Pablo superponiéndose a los tres edificios.<sup>29</sup>

La trayectoria que el rascacielos describe a lo largo de su vida, en equilibrio desde el origen entre apogeo y decadencia, nos lleva a pensarlo como forma en permanente movimiento, que se ve transformada por sus usuarios, los cambios en la ciudad y los caminos de la imaginación.<sup>30</sup> Sería posible continuar acompañando sus transformaciones hasta el presente, cuando lo vemos incorporado al recorrido turístico de la ciudad como espacio de visita y como monumento, que, si bien no tiene un valor sagrado o artístico, opera simbólicamente aún hoy como una instantánea de la San Pablo "locomotor de la nación" —otra de las designaciones forjadas en la década de 1930—.

Ahora bien, al dar forma a la aspiración de modernidad de una ciudad de rasgos aún provincianos, el rascacielos no es sólo memoria de una época de ascenso: deja también a la vista las fracturas del sueño y la leyenda. Y en ese sentido alimenta también la fantasía y la reflexión.

26 En sus cuatro torres, nunca completamente ocupadas, el Martinelli concentra múltiples usos y funciones. Entre 1931 y 1936, la *Folha da Manhã* y la *Folha da Noite* dicen que en el interior del edificio funcionan: oficinas de profesionales liberales (médicos y abogados); asociaciones profesionales (*Associação Paulista de Medicina* y *Associação dos Funcionários Públicos do estado de São Paulo*, por ejemplo); sedes de partidos políticos (como el Partido Republicano Paulista); empresas comerciales (Empresa Limpadora Paulista); estudios y clubes de fotografía (como el Foto Clube Bandeirantes, fundado el 29 de abril de 1939 en el salón del Portugal Clube del Martinelli), además de un *night club* (en el 26° piso) y del Hotel São Bento, con 60 habitaciones, Naclério Homem, por su parte, indica que en el momento de la inauguración el edificio cuenta con 60 salones; 960 salas, además de casinos, barberías, salones de té, comercios e iglesia. *O prédio Martinelli...*, ob. cit., pp. 87-88.

27 En su análisis del Rockefeller Center, Tafuri sostiene que, "al presentarse como una 'city within a city', el modelo del *multiblock skyscraper* que el Rockefeller Center encarna "no necesita crear efectos de shock como el MacGraw, el Daily News o incluso el Chrysler Building", rascacielos que funcionan como "acontecimientos únicos, multiplicados en altura"; "La montaña descantada...", ob. cit., pp. 491-492 y 512.

28 Si bien la verticalización comienza a dirigirse hacia los barrios como Higienópolis, en 1940, el centro cuenta aún con el 40% de los edificios altos de la ciudad. Véase Nádia Somekh, "Verticalização em São Paulo: a produção da cidade difusa e excludente", en *Os céus...*, ob. cit. Sobre la relación de la arquitectura moderna con el mercado inmobiliario y la presencia significativa de los extranjeros en la construcción de la ciudad, véase Joana Mello, *O arquiteto e a produção da cidade*, San Pablo, FAPESP - AnnaBlume, 2012. Sobre la arquitectura vertical residencial, específicamente, véase Maria Lucia Bresan, "Arquitetura residencial verticalizada em São Paulo nas décadas de 1930 e 1940", *Anais do Museu Paulista*, vol. 16, n° 1, 2008, pp. 109-149.

29 Bruna Callegari y otros, *Fotolabor e a fotografia de Werner Haberkorn*, San Pablo, Espaço Líquido, 2014, p. 11.

30 Para una reflexión estimulante sobre la arquitectura como "navegación a través de un paisaje de datos controvertidos", véase Bruno Latour y Albena Yáncva, "Donnez-moi un fusil et je ferai bouger tous les bâtiments: le point de vue d'une fourmi sur l'architecture", en Reto Geiser (comp.), *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, Basilea, Birkhäuser, 2008, pp. 80-89. Agradecemos a Guilherme Giúfrida por habernos indicado este texto.