
Recibido: 30/7/2018 Aceptado: 1/8/2018 Cuadernos del CILHA - a. 20 n. 30 –2019 (17-30)

Hildegard Rosenthal descubre la modernidad brasileña

Hildegard Rosenthal discovers Brazilian Modernity

David William Foster

Arizona State University

david.foster@asu.edu

Estados Unidos de Norteamérica

Resumen: Hildegard Rosenthal (1913-1990) hizo el primer relevamiento fotográfico sistemático de São Paulo a fines de la década del treinta y comienzos del cuarenta. Representa a un extenso grupo de fotógrafos de origen europeo (en gran parte, judíos) que “descubrieron” la ciudad de São Paulo, en particular en el período del auge del proyecto de modernidad que se estaba firmando en dicha urbe. Este ensayo examina algunos de los parámetros del trabajo de Rosenthal que tiene tanta resonancia en la historia de la fotografía brasileña.

Palabras clave: Rosenthal, Hildegard; São Paulo en la fotografía; Modernidad (Brasil) y la fotografía.

Abstract: Hildegard Rosenthal (1913-1990) undertook the first systematic photographic project on São Paulo at the end of the 1930s/beginning of the 1940s. She exemplifies an extensive group of photographers of European origin (in large part, Jews) who “discovered” the city of São Paulo, especially during the apex of the project of modernity that was taking roots in that urban area. This essay examines some of the parameters of Rosenthal’s work that has had so much resonance in the history of Brazilian photography.

Keywords: Rosenthal, Hildegard; São Paulo in photography; Modernity (Brazil) and photography.

Cuando Hildegard Rosenthal (1913-1990) llegó a São Paulo a mediados de los treinta, apenas habían pasado diez años de la aclamada Semana de Arte Moderna de 1922, la cual celebraba la ola de modernidad del arte y la cultura brasileña, que en su momento fue alentada por el apabullante crecimiento de la ciudad y la dinámica acelerada de las áreas urbanas eclosivas. Hildegard Rosenthal, ella misma no judía (era una cristiana suizo-alemana), había buscado refugio en Brasil junto con su esposo judío Walter Rosenthal,

quien aprovechó la voluntad del entonces presidente Getúlio Vargas de aceptar a judíos refugiados que contribuyeran a los programas científicos y tecnológicos que el gobierno promovía. Desde entonces, São Paulo ya se había convertido en el centro financiero de Brasil y, por lo tanto, en un punto estratégico para profesionales y empresarios; y para alguien como Rosenthal, quien había estado involucrada en el movimiento artístico de la Bauhaus en Berlín (cuya vanguardia quedó mermeada por la ideología nazi), el mundo cultural de São Paulo era, aunque aún provincial, indiscutiblemente atractivo.

Aunque, aparentemente, Rosenthal no tenía experiencia previa en fotografía, representaba, en cierta forma, la experimentación visual asociada a la Bauhaus. La sugerencia de Lazar Segall, pintor judeo-lituano que Rosenthal conoció en São Paulo, de que ella intentara trabajar en este medio, fue lo que despertó su interés, y el resultado es que Rosenthal permanece como una de las fotógrafas más destacadas de este arte en el Brasil. Lo que resulta de particular interés es la forma tan rápida en que ella se acostumbró a la molesta carga del equipo (trabajaba con placas de vidrio), la manera en que se involucró con su nueva ciudad, y cómo durante el proceso se convirtió en una artista pública visible en una época en la que los fotógrafos apenas eran vistos en las calles, y asimismo, en un tiempo en el que Hildegard era pionera de la fotografía urbana¹. Sin embargo, el paisaje urbano era intransigentemente del dominio masculino. Finalmente, la visibilidad pública de Rosenthal como fotógrafa profesional femenina en esencia acabó al final de la década cuando terminó por aceptar las severas circunscripciones de las esposas y madres decentes de evitar cualquier forma de vida no doméstica. Es solamente hacia el ocaso de su vida y después de su muerte en 1990 que su trabajo sería redescubierto y recibiría su merecido lugar social y artístico. Actualmente, su fotografía es considerada crucial para un entendimiento arquitectónico y material del crecimiento de São Paulo en la década de 1930. Tenemos la fotografía de otros que trabajaron en el mismo período (el turista francés sociólogo/antropólogo Claude Lévi-Strauss² y el emigrado húngaro Thomas Farkas, por ejemplo), pero ninguno con la profundidad y el escrutinio original que manifiestan las imágenes de Rosenthal.

Ambos volúmenes del trabajo de Rosenthal publicados por el Instituto Moreira Salles, el cual trabajó en la recuperación y restauración de sus placas, *Cenas urbanas* (1999) y *Metrópole* (2010), destacan el énfasis de lo urbano en su trabajo, aunque el último

¹ Toledo hace la acertada observación de que Rosenthal estaba interesada en los usuarios de las calles, los peatones comunes. Oliveira habla en detalle sobre el “sentido callejero” de Rosenthal refiriéndose a sus imágenes de São Paulo. Para una aproximación más general a la fotografía de Rosenthal ver Foster. *São Paulo: Perspectives on the City and Cultural Production* (55-68).

² Ver el análisis de la fotografía de Lévi-Strauss sobre São Paulo en Foster, Op. Cit.: 69-81. La fotografía de Lévi-Strauss es compilada en sus *Saudades de São Paulo*, un texto cuya existencia apenas es registrada bibliográficamente (OCLC WorldCat registra solo 22 copias a nivel mundial).

volumen, con el propósito de contrastar, incluye una pequeña sección de material no urbano llamado “Interior” (Interior = corazón de la ciudad).

Gran parte del trabajo de Rosenthal es proporcional al sofisticado desarrollo de São Paulo tras la Semana de Arte Moderna, un ritmo de crecimiento y desarrollo apenas afectado por la gran crisis internacional de mercado de la década de 1930. Resulta seductora la forma en que su fotografía parece estar siempre en consonancia con la vertiginosa transformación de la ciudad, y sobre todo en un período en que la mujer continuaba excluida sistemáticamente del espacio público de ese crecimiento. Se vuelve obvio que Rosenthal no tenía ninguna intención de vivir recluida y su fotografía está marcada por su determinación de documentar ese espacio con su propio lenguaje fotográfico.

Es por esta razón que deseo empezar con lo que podría ser una imagen trivial, sin duda alejada de la gravitacional magnificencia de los edificios comerciales o de la rigidez y seriedad de los rostros masculinos líderes de la vida pública. Una fotografía enfocada en un camión de leche es por mucho un registro vernáculo complicado de encontrar en los colegas masculinos de Rosenthal.



[Rosenthal – Imagen 1].

Y aun así, es una imagen clave en su descubrimiento de la ciudad. La entrega de leche pasteurizada por un vehículo motorizado es todavía una novedad en el país. Después de siglos de leche “directa de la vaca” y sin prestar atención a ninguna disposición sanitaria al ser entregada de puerta en puerta, literal, por vehículos tirados a sangre. Tal como operaba, este primitivo servicio de entrega solo era necesario por el aumento de hogares que carecían de fuentes locales de leche. Sin embargo, conforme las áreas residenciales, todavía virtualmente en medio de la urbe, renunciaron a sus propios medios de producción por los sistemas de distribución modernos, vendedores en establecimientos fijos o ambulantes proveían estas necesidades, aún con la viscosidad animal pegada en el cascarón de huevo o la tierra del campo aferrada a las raíces de las verduras. Se puede suponer que las moscas acompañando la fresca carne y la aún tibia leche eran gratis. De lo que podemos estar seguros es de cómo estas imágenes que registraban a los vendedores de agua y carne son sólo la punta del iceberg de un vasto sistema insalubre de distribución de comida en las áreas urbanas que, eventualmente, sería reemplazado por tiendas de

abarrotes fijas y leyes de sanidad tan complicadas que hasta ahora continúan evolucionando. En el caso particular de algunos productos, como el camión de leche que vemos en esta imagen, encontramos un ícono significativo de la seguridad alimentaria moderna. La pasteurización de leche es una gran contribución a la ciencia alimentaria debido a los peligros asociados con la leche cruda y el extensivo uso de la leche en la nutrición humana. Aunque el término está asociado a los experimentos con vino de Louis Pasteur en las últimas décadas del siglo XIX, la pasteurización de la leche empezó a ser practicada al final de este período.

Las imágenes de Rosenthal datan de alrededor de 1940, tiempo en el que, al menos la compañía que identificamos en la fotografía, Luxor, entregaba puerta a puerta leche pasteurizada. El fenómeno pudo no ser de gran impacto para Rosenthal (no más allá, digamos, que los vehículos de gasolina) si no había ninguna contradicción mental entre el servicio rutinario disponible en Weimar, Alemania y su concomitante novedad en São Paulo. Esto es, alrededor de 1940 en Brasil, todavía debió existir cierta novedad respecto de la modernidad del camión de leche. Ciertamente, la imagen exuda profesionalismo comercial. El camión está en perfectas condiciones, en completa consonancia con la imagen que vende. El chofer viste impecable y la blancura de su camisa resuena como eco de la blancura de la leche pasteurizada. El orden de las filas de botellas a lo largo del techo y la bandeja que, ya sea saca o almacena, parecen impresionantemente pulcras y ordenadas. Obviamente, la compañía ha comprado la consigna comercial de que la pulcritud impulsa las ventas. Existe una gran brecha entre esta imagen y la de los esqueléticos y raídos animales jalando una carreta destartada con sucios y viejos contenedores que son ofrecidos directamente en utensilios que los sirvientes domésticos cargan de la casa a la carreta.

Lo que vuelve esta imagen particularmente cautivadora es que ahí la modernidad aún no llega a su término, ya que vemos una calle de servicio todavía armada con ladrillos sueltos, que no tiene nada que ver con el cómodo viaje que el llano pavimento proporcionará. Aun así, el barrio está adoptando otras singularidades de la modernidad que explican la presencia del sólido toque moderno de la entrega a domicilio de leche pasteurizada. Por ejemplo, ya existe un modesto edificio de apartamentos en el fondo y vemos otros vehículos en el camino. Asimismo, hay un tipo de torre de comunicaciones y a lo lejos en la izquierda, apenas la insinuación de otro edificio moderno. Esta será una zona residencial que proliferará en São Paulo en esa y posteriores décadas. Difícilmente es una imagen del exuberante crecimiento capitalista de la ciudad que los historiadores de la época mencionaban. Sin embargo, la sobriedad de sus detalles efectivamente indica uno de los grandes cambios en los patrones del espacio urbano que la ciudad ejemplificaría.

Uno de los mayores íconos de modernidad en São Paulo es el Edificio Martinelli, que data de 1929. Por lo visto, todo fotógrafo que ha participado en la toma de fotografías en São

Paulo ha incluido una del Martinelli y con justa razón. Además del gran tamaño para la época --cuatro torres unidas, cada una con treinta pisos de altura-- y su sutil elegancia en su impacto espacial global y la simplicidad de su detallada fachada, el Martinelli continúa siendo celebrado como el primer rascacielos del Brasil y, por si fuera poco, el primero en toda Latinoamérica. En este sentido se confirma el tipo de logros dinámicos asociados al modernismo brasileño de que trató la Semana de Arte Moderna. Dados los sofisticados desarrollos arquitectónicos que São Paulo llegó a representar, puede resultar complicado entender el entusiasmo que la presencia del edificio generó también hace cien años y su mérito icónico, apenas una década después de su inauguración, cuando Rosenthal lo vio por primera vez en medio del todavía modesto núcleo comercial del centro. La imagen para examinar está fechada hacia 1942 y para ese tiempo la fotografía ya se sentía familiarizada con los detalles de sus alrededores.



[Rosenthal – Imagen 2].

Uno de los aspectos de la vida de São Paulo que debió impactar a Rosenthal, procedente de la Alemania del Weimar y de los movimientos sociales radicales de la posguerra, fue la

práctica heredada de los musulmanes, vía Portugal, del enclaustramiento de las tan llamadas mujeres decentes, mujeres de cierto nivel social que no se movían libre o independientemente por la ciudad, incluso, ni siquiera podían ser vistas en sus casas por visitantes masculinos. Sobre este asunto, São Paulo brinda un vívido contraste con Buenos Aires, su gran contrincante como centro de modernidad en Latinoamérica. Las mujeres de clase media-alta tenían una presencia pública muy activa durante esa época en Buenos Aires, como se puede observar en el trabajo contemporáneo del fotógrafo pionero Horacio Coppola. Sin embargo, el lente femenino de Rosenthal—de hecho, sería razonable decir feminista—muestra que la imagen de São Paulo es particularmente homosocial, un mundo en el que los hombres se mueven e interactúan con otros hombres, donde la presencia de las mujeres es notablemente poco frecuente. Por supuesto, esto cambiará con el tiempo y en la actualidad, básicamente desde 1960—las mujeres en São Paulo llevan tanto una vida pública como la de los hombres, al igual que mujeres de otras partes del país y de la moderna América Latina. Por lo tanto, la imagen en cuestión se vuelve un registro de la percepción de Rosenthal de una brecha, un retraso o un punto ciego, en la progresiva y agresiva modernidad en São Paulo.

Esta particularidad se registra a través del uso de una mujer colocada deliberadamente en el encuadre. Aunque Rosenthal habrá escuchado de proyectos experimentales fotográficos de la época, en donde, ya sea el contexto o las circunstancias de la fotografía, o ambos, son manipulados con fines artísticos o retóricos (o, cuando lo amerite, ideológicos),³ Rosenthal prácticamente mantiene los criterios predominantes de Cartier-Bresson para la fotografía profesional de la época:⁴ el momento significativo de la vida captado sin restricciones y en un estilo no mediado por un fotógrafo cuya honestidad verdadera fue confirmada en el sentido de que nada en la imagen ha sido manipulado, nada ha sido preparado, nada ha sido falsificado, nadie ha sido engañado para que asumiera una pose o proyectara alguna emoción que no fuera la que ya estuviera ahí sin la presencia del fotógrafo y su equipo. Y, de hecho, este es en gran medida el sentido documental del trabajo de Rosenthal: un dossier de imágenes cuyo “material verdadero” no es alterado por la intrusión de la cámara. Claro está, excepto por la presencia de las mujeres.

A pesar de que es un detalle conocido, pero poco apreciado, Rosenthal tenía una asistente femenina: la fotógrafa era de estatura reducida y el equipo fotográfico (que involucraba las placas de vidrio) era engorroso. En algún momento, las responsabilidades de la asistente incluyeron ser sujeto partícipe de las fotografías, donde los artistas sentían que la presencia femenina transmitiría un significado y tesituras distintas a la de todas las

³ Una significativa excepción es el collage del “Menino jornalero” (ca. 1940), en la cual un canillita centrado en el encuadre que pregona su edición es enmarcado por los icónicos edificios urbanos de la ciudad.

⁴ Camargo y Mendes enfatizan cómo Rosenthal rechazó el “trabajo de laboratorio” en imágenes como fotografía verdadera (1992: 41).

visiones masculinas que habían empezado a aburrir a Rosenthal. Existen alrededor de una docena de imágenes en los dos dossiers a los que hago referencia aquí, en las cuales la misma mujer sencilla pero bien vestida es, ya sea, parte del fondo (como es el caso de la imagen aquí mencionada) o directamente el foco principal de la imagen. Por ejemplo, en la fotografía a la que se hace referencia, el primer plano lo ocupa para un hombre vestido con uniforme, incluyendo el poco probable detalle, debido al clima de São Paulo, del casco de explorador. Tal vez, estos hombres eran legionarios extranjeros de visita; tal vez pertenecían a una fuerza especial militar o policíaca. El detalle no tiene importancia, excepto por la forma en que acentúa el poder masculino, así como el privilegio de la esfera pública, donde difícilmente se esperaba encontrar a una mujer mostrando ornatos de autoridad similares. Vemos que el hombre en primer plano conversa con otro hombre cuyo bulto, a la izquierda del encuadre, está sangrado. El punto a destacar aquí es la entrega total a la conversación entre ellos y cómo ignoran por completo a la tercera persona del encuadre.

En efecto, esa tercera persona podría muy bien estar ausente, en cuyo caso nos quedaríamos con una imagen típica de la escena urbana, con el icónico Martinelli de fondo, rodeado por otros edificios que atestiguan el crecimiento del centro, el paisaje de palmeras y en primer plano dos guardias o policías paseando por una de las calles peatonales más famosas de la ciudad, el Viaduto do Chá (Viaducto del Té), un paisaje tan emblemático como los rascacielos de la ciudad.

Sin embargo, esta cotidianidad es perturbada por la mujer caminando a la izquierda al mismo ritmo de los hombres. Todo su cuerpo está exhibido, y está vestida sobriamente pero elegante en negro, con un peinado al hombro característico de los cuarenta. No queda claro si ella observa a los dos hombres o si su mirada se dirige directamente a la cámara, que significa, en efecto, al observador, como si buscara una reacción por su presencia en la imagen. Cualquiera familiarizado con el grueso de la fotografía de Rosenthal de inicios de 1940, inmediatamente reconocerá la aparición de esta mujer en al menos una docena de imágenes de este período, incluyendo dos que se incluyen en la portada del fotolibro *Metrópole*, donde encontraremos la imagen mencionada (74-75). Realmente el resultado es cómico porque es un guiño dirigido por la fotógrafa al lector familiarizado con su trabajo que puede identificar la presunta imagen espontánea de la irrupción de la asistente, y más allá de eso, es un guiño hacia el observador que nunca ha considerado las implicaciones de un mundo homosocial compacto en São Paulo, en un tiempo en el cual la exclusión de la visibilidad de la esfera social de la así llamada mujer decente era simplemente naturalizada sin cuestionarse. La importancia del trabajo de una fotógrafa inmigrante como Rosenthal, en gran medida, desnaturaliza estos principios incuestionables. Concomitantemente, el valor de su trabajo, además de proveer la primera cobertura extensiva documental de São Paulo al borde de su gran y vertiginoso desarrollo,

ha demostrado, aunque de forma circunstancial, ser aún una de las brechas significativas del papel de la ciudad brasileña como ancla de la modernidad sudamericana.

Uno de los temas recurrentes en la fotografía urbana de Rosenthal es la concentración masiva de personas, usualmente acompañada por una gran concentración vehicular. Si bien la vida social brasileña ha sido caracterizada por la extensa presencia de gente en la calle, dichas concentraciones son indicadores irrelevantes de modernidad. El cambio de la calle como escenario principal para la subsistencia económica hacia una calle controlada como conducto organizado para el capitalismo y el ímpetu empresarial toma en consideración el vehículo mecánico—el coche, el autobús, el camión—como indicador hacia esta transición. Y hasta que las estructuras de estacionamientos no emergieran con el propósito de almacenar sistemáticamente autos en desuso, los vehículos circularían en conjunto con el tráfico peatonal y solo serían estacionados en espacios abiertos designados. Una imagen de Rosenthal, titulada “Centro da cidade. Praça da Sé” (ca. 1940) ilustra este detalle de modernidad.



[Rosenthal – image 3].

Literalmente, el auto y los peatones (caracterizados por la moderna indumentaria de negocios: uno podrá notar el predominio del hombre sobre la mujer) se mezclan en el

espacio abierto de la calle. La presencia de las vías del tranvía nos recuerda la dirección vehicular que domina el tránsito en el área.

Asimismo, en contraste con el diseño de una ciudad como Nueva York, São Paulo se caracteriza por dos tipos de espacios abiertos acogedores para la mezcla de vehículos y peatones: la *praça* (plaza) y el *largo* (pequeña plaza pública), un espacio abierto, generalmente, consecuencia de varias avenidas que convergen entre sí. No solo los dos fenómenos espaciales producen puntos de reunión desconocidos para la ciudad estadounidense moderna (la cual puede tener una plaza central, la plaza de la ciudad), aunque también producen anclas culturales donde pueden localizarse edificios importantes e instituciones. Precisamente, este es el caso de la *Praça da Sé*, que se ha desarrollado alrededor de un gran número de edificios comerciales. Todos ellos eclipsados por la imagen lejana de la construcción, en ese tiempo, de la *Catedral da Sé*, un monumento neogótico que inició sus obras en 1913 y fue finalmente consagrada en 1954. Más tarde, plazas de este tipo serían convertidas en parques exclusivos para peatones y el tráfico vehicular sería confinado mediante regulaciones.

El tráfico vehicular rápidamente empezó a crecer exponencialmente en São Paulo y requirió una gestión restrictiva seria. Ya sea que los ciudadanos o los observadores de fuera como Rosenthal estuvieran conscientes de este hecho o no, la forma en que el uso del espacio se comparte entre los peatones y el tráfico vehicular, en imágenes como estas y otras que se encuentran en el portafolio de Rosenthal, ilustran la manera en que el flujo público de la ciudad es una parte integral de los emprendimientos de la modernidad, como señalan también los edificios comerciales y administrativos que demarcan estos espacios públicos. Existen áreas que aún eran dominadas por instalaciones domésticas como la Avenida Paulista, que recién empezaba a establecerse como el distrito bancario del país. Mientras esto ocurre, las instalaciones domésticas eventualmente serían convertidas para usos no domésticos o serían demolidas para crear espacio para bancos, edificios de departamentos, centros comerciales y, por supuesto, instalaciones comerciales y burocráticas—es decir, toda una gama de arquitectura utilitaria de la modernidad—. En esta y otras imágenes, Rosenthal está registrando ese proceso, tanto en términos de lo que ya estaba ahí (los edificios, tanto de la derecha como de la izquierda, del espacio abierto de la *Praça*, aunque más los de la izquierda), así como la catedral, aún en medio de lo que serán cuarenta años de gestación.

He examinado, en otro lado⁵, una de las fotografías de la firma de Rosenthal de esta serie, una de las tantas imágenes donde el *bondi* (tranvía) aparece. Estos vehículos, de color salmón brillante (un color inusualmente llamativo en la paleta apagada de los negros y grises de la ciudad), llevaban a un costado una banda de orgullosa autoproclamación de

⁵ Cfr. Foster, *Op. cit.*: 55-61.

apoyo a la modernidad: “São Paulo é o Maior Centro Industrial da América Latina”⁶. Aunque Buenos Aires hubiese deseado estar cara a cara con São Paulo en este boca do de orgullo cívico, no hay duda de que ambos períodos de posguerra, tanto el de la Primera Guerra Mundial como el de la Segunda Guerra Mundial, en el cual Brasil fue aliado incondicional de los Estados Unidos, proporcionaron grandes avances en el desarrollo de la empresa industrial, que era un objetivo crucial para el primer gobierno autoritario de Getúlio Vargas (1930-45). Con sus políticas sociales y económicas, Vargas solidificó la modernidad brasileña que Rosenthal encontró tan pronto firmemente instalada en São Paulo.

Una de las metas urgentes del desarrollo urbano en la ciudad del siglo XIX fue proveer de luz eléctrica y, por lo tanto, no fue sorpresa descubrir que Thomas Edison fuera considerado absolutamente esencial para el desarrollo de la ciudad de Nueva York. No es que fuera imposible la vida nocturna de las calles céntricas de la ciudad antes de que las prácticas normativas de electricidad se volvieran comunes para los espacios interiores y exteriores; sino más bien que ciertos aspectos paradigmáticos de la vida urbana fueron agilizados, como la movilidad entre calles con una mayor sensación de seguridad contra atacantes que se mueven entre las sombras, tal y como el cliché lo indica; la flexibilidad de permanecer afuera en la calle y disfrutar de restaurantes y de la vida de café, sin mencionar la variada escena de bar; y tal vez lo más icónico de toda gran ciudad, la posibilidad de un decente repertorio de programas de teatro y eventos musicales, especialmente la sinfónica con su compleja infraestructura. Tampoco se puede pasar por alto el simple placer de vagar por la calle nocturna, solo o en compañía romántica, deteniéndose de vez en vez en el realzado aspecto comercial de las vidrieras iluminadas de las tiendas. Los múltiples usos de la luz nocturna, modelados por las grandes ciudades de la Europa occidental y sus avatares en el Nuevo Mundo, proporcionaron nuevas sedes para la vida urbana y concomitantemente, nuevas oportunidades para la fotografía artística⁷.

Si bien la fotografía nocturna, particularmente, no resalta en el archivo de São Paulo, a pesar de este hecho la ciudad pronto desarrolla su propia opulenta marca de electricidad de lujo (cabe destacar especialmente el burdel⁸ de São Paulo y el omnipresente bar-café). Aunque sí tenemos la fotografía expresionista de Cássio Vasconcellos de la arquitectura de São Paulo y la representación de la decadencia urbana de Carlos Cazalis que parece enaltecerse al ser vista a través de una lente crepuscular. Pero, dado que gran parte de la fotografía de São Paulo acentúa el dinamismo de la ciudad y la íntima relación entre sus

⁶ Dean (2013) discute la evolución industrial de São Paulo.

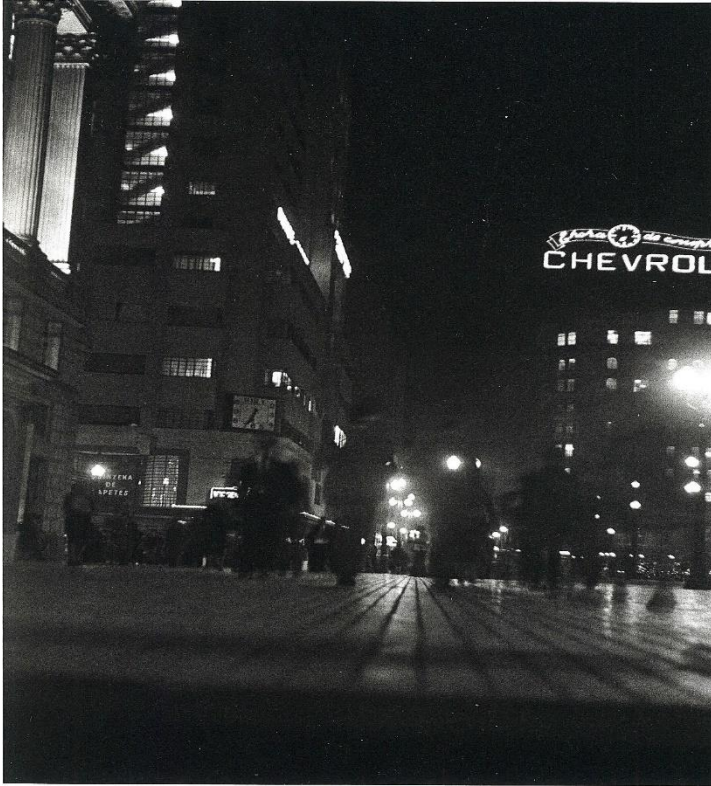
⁷ Beal (2013) describe, en un contexto más amplio, la importancia de la luz eléctrica sobre grandes proyectos de construcción en Rio (capítulo 2) y en el sureste de Brasil (capítulo 3).

⁸ Cfr. Rago (1991) sobre la importancia social y feminista de los burdeles en São Paulo.

ciudadanos y la realidad material que ese dinamismo provoca, no es tan sorprendente que el archivo aquí analizado no revele mucha más preponderancia de la que ya existe.

Una significativa excepción fue Hildegard Rosenthal⁹. La colección *Metrópole* incluye seis imágenes nocturnas en una sección compartida con un igual número de fotografías de lluvia (¿estarán reunidas porque son de alguna forma imágenes atípicas de un supuesto Brasil eternamente brillante y soleado, a pesar de que São Paulo difícilmente cumple con ese cliché nacional?). La imagen en cuestión (ca. 1940) se titula “Carroça de limpeza” (Carro de limpieza) y el escenario es el Viaduto do Chã, tan omnipresente en la fotografía de São Paulo que es un ícono de la vida humana de la ciudad.

⁹ Otra es Madalena Schwartz, cuya fotografía he examinado en detalle en *São Paulo: Perspectives on the City and Cultural Production* (98-111). Schwartz, quien preferentemente trabajaba durante la noche, solo publicó sus imágenes en el grupo de cabaret transgénero/performance queer, Dzi Croquettes (Foster, “Cultural Re-Visions,” es un análisis amplio de las imágenes del grupo). Aunque hay imágenes nocturnas cuyas dispersas en Internet, aún no se han compilado en un fotolibro completo.



[Rosenthal – Imagen 4].

En este caso, apenas podemos distinguir algún individuo, solo gente de limpieza o sujetos obstinados, aunque podemos estar seguros de que el tráfico peatonal que el Viaduto recibe habría generado suficiente trabajo para el equipo de limpieza. La fotografía está organizada para que los caballos que tiran del carro de limpieza ocupen el centro del primer plano, tomando el control, por así decirlo, de los ocupantes humanos del Viaduto que, de hecho, provee un estilo de vida para ellos. La imagen presenta una dispersión de focos de luz. La cantidad de luz que estas ciudades han acumulado hasta 1940 se vuelve obvia cuando los apagones son controlados por los guardacostas americanos debido a amenazas durante la Segunda Guerra Mundial, y un subgénero de la fotografía nocturna durante este periodo se convierte en la creación de imágenes de grandes ciudades reducidas lo más posible a completa oscuridad como protección contra ataques aéreos. Por supuesto que esto no era un imperativo para São Paulo, que se encuentra a una

distancia considerable en el interior y por encima de la llanura costera y aun así, una imagen de 1940 puede continuar manifestando su total esplendor luminoso.

La atención del observador es inmediatamente captada por dos focos de luz en la imagen. Uno, apropiadamente concentrado en el centro de la fotografía y después enfatizado al ser delimitado por las piernas del equipo de limpieza y sus caballos, es un montón de faroles que complementan la iluminación del Edificio do Mappin, uno de los primeros grandes almacenes en São Paulo. Esta explosión de luz nocturna, en un punto de intensa actividad comercial urbana, mantiene, por así decirlo, una continuidad de autopublicidad y promoción. A pesar de que el almacén está cerrado, la iluminación permite a los transeúntes, cuya ocupación en la calle está habilitada por dicha iluminación, examinar la alineación de productos que el almacén ofrece. Mi punto aquí sería que los elementos no son manifestaciones aisladas del São Paulo nocturno ni tampoco la utilización de la iluminación nocturna, sino más bien la escena en la cual dichos elementos son integrados en una continuidad única más allá de los confines tradicionales del día comercial asoleado.

El segundo punto de atracción de la fotografía es el espectacular luminoso de publicidad de Chevrolet del edificio del otro lado de Viaduto desde el Mappin. Dicha publicidad nocturna se vuelve inmediatamente atractiva conforme por las complejas instalaciones de cables en lo alto de los edificios aparecen, con pancartas ondeantes, luces tintineantes y otras estampas innovadoras. Esto es, por supuesto, los inicios de la contaminación lumínica de los centros urbanos a la que dicha publicidad contribuye, pero también coopera a la seguridad del área inmediata para asumir proporciones afectivas: las desoladas habitaciones de hoteles del cine noir, iluminadas intermitentemente por letreros estridentes y llamativos fuera de la ventana (con mayor notoriedad la autorreferencialidad del letrero propio del hotel) es un cliché visual que hace referencia al rango de usos y abusos de la publicidad luminosa de exteriores. Además, en este caso, que sea la promoción de un producto extranjero solo sirve para resaltar la modernidad internacional (ahora llamada globalización) de São Paulo.

Rosenthal no está exclusivamente interesada en los trazos de modernidad en São Paulo. Es decir, no está necesariamente limitada a recorrer el paisaje citadino buscando evidencias de modernidad europea que hayan alcanzado a los bancos del Rio Tietê. Hay mucho en su fotografía que es una fascinación con la ciudad premoderna o con la ciudad al borde de la modernización, como los tranquilos barrios de calles adoquinadas, una vegetación exuberante y las tradicionales casas de diseños portugueses/mediterráneos. También hay un número considerable de imágenes que se centra en oficios populares tradicionales como vendedores ambulantes, lavanderas y carretas jaladas por caballos o mulas. Sin embargo, es incuestionable que una gran parte de la fascinación de Rosenthal por São Paulo, en los treinta, fue el grado en que ya era casi una ciudad moderna cuando el resto de Brasil y de Latinoamérica eran aún reductos del pasado.

Traducción del inglés de Mariana Ruiz-González.

Bibliografía

Beal, Sophia. *Brazil under Construction: Fiction and Public Works*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Camargo, Mônica Junqueira de y Ricardo Mendes. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

Dean, Warren. *The Industrialization of São Paulo 1880-1945*. Austin: University of Texas Press, 1969.

Foster, David William. "Cultural Re-Visions of the Brazilian Troupe, Dzi Croquettes." *Karpa* 6 (2013). <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.2/Site%20Folder/foster1.html> Consultado: 12/6/2018.

Foster, David William. *São Paulo: Perspectives on the City and Cultural Production*. Gainesville: UP of Florida, 2011.

Lévi-Strauss. *Saudades de São Paulo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

Oliveira, Maria Luiza Ferreira de. "Apresentação." Hildegard Rosenthal, *Metrópole*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010: 7-27.

Rago, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

Rosenthal, Hildegard. *Cenas urbanas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

Rosenthal, Hildegard, *Metrópole*. Org. Maria Luiza Ferreira de Oliveira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

Toledo, Benedito Lima de. "Um olhar encantado pelos tipos humanos." Hildegard Rosenthal,

Cenas urbanas. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999: 8-13.