

## Tarsila do Amaral y el signo de realidad

Mario Orostizaga<sup>1</sup>

### Resumen

El siguiente trabajo reflexiona sobre un recorte de producción de Tarsila do Amaral para establecer una mirada crítica a partir de una óptica de análisis semiótico, entre el contexto sociocultural de principios de siglo en Brasil y el canon estético de la época. Se han elegido dos momentos de la vida artística de Tarsila, lo que implica hablar directamente de su obra y sus procesos creativos en etapas.

### Palabras clave

Modernismo; Brasil; Tarsila do Amaral; pintura; semiótica

### Abstrac

The following paper reflects on a production cut of Tarsila do Amaral to establish a critical look from a perspective of semiotic analysis, including the sociocultural context of early twentieth century in Brazil and the aesthetic canon of the time. We have chosen two moments of the artistic life of Tarsila, which involves talking directly to his work and creative processes in stages.

### key words

Modernism; Brazil; do Amaral; painting, semiotics.

*Línea recta, infinita, donde la vista errante  
busca en vano tocar un relieve que agrade  
vago trazo de unión entre error y verdad,  
entre el dolor que apenas el placer embriagante...*  
Tarsila do Amaral

### Introducción

A continuación reflexionaremos sobre una serie de obras de Tarsila do Amaral para establecer una mirada crítica y relacionar el contexto sociocultural de principios de siglo en Brasil y el canon estético de la época. El recorte de su producción en este trabajo se basa en dos momentos de la vida artística de Tarsila, lo que implica hablar directamente de su formación, obra y procesos creativos en etapas. Cada uno de estos momentos estará representado por una breve selección de sus pinturas más representativas. El primero de ellos será constituido por las siguientes obras: “A Negra”, “Abaporu” y “Antropofagia”; el segundo momento, por “Operarios” y “Segunda classe”.

Para observar con mayor amplitud los cuadros, nos detendremos brevemente en el contexto de cada época en función del punto de vista de la autora. Dado que cada período ha estado marcado por experiencias significativas que no sólo le permitieron al artista crear un objeto estético en ese momento, sino que además fueron parte de un proceso más amplio necesario para sintetizar una serie de ideas que representaban nuevos valores a partir de puntos que se unen en una representación gráfica utilizando pigmentos mezclados con otras sustancias aglutinantes orgánicas.

---

<sup>1</sup> Estudiante de la carrera de Profesorado en Letras (UNMDP). Contacto: [maorostizaga@yahoo.com.ar](mailto:maorostizaga@yahoo.com.ar)

Una vez resuelta la cuestión historiográfica observaremos las obras como sistema de signos independientes: si antes se analizó la relación contextual y fue mencionada la importancia del momento creativo ahora se hará un enfoque que encuadre en su centro el objeto de estudio donde las relaciones de sus elementos compositivos puedan establecerse en sí mismas y a partir de esa evaluación poder vincularlo con la información surgida en el apartado anterior. De forma paulatina iremos relacionando el recorrido y las obras que lo establecen y desde esta óptica nos enfocaremos en la figura del que observa y reproduce la realidad de forma simbólica.

## **Dos momentos de Tarsila: giros de la estética en torno a la cultura popular**

### **Primer recorte: A negra, Abaporu y Antropofagia**

Aquí trabajaremos sobre el primer momento modernista, la serie antropofágica, y en el siguiente apartado el segundo, unos años después y de corte más social. En general la conducta de Tarsila responde al mismo *modus operandi* en dos de los tres períodos que ha establecido la crítica. Lo primero que ella hace es formarse en el exterior, lo segundo es volver y ver en qué estado está su tierra. A partir de eso puede crear. No quiere decir esto que en el exterior de su país no observe, ni que deje de formarse de lo autóctono, dado que su trabajo nos muestra a las claras un propósito determinado que va de la mano con todo un movimiento estético que ella representa. Pensar en estas obras incluye hacer un viaje de ida, y de vuelta, de las vanguardias europeas hacia el nuevo mundo y todo su colorido natural.

La artista plástica paulista fue la pintora más representativa de la primera fase del movimiento modernista brasileño. Para llegar a esto transitó un camino previo: comenzó a aprender pintura en 1917, con Pedro Alexandrino; luego estudió con George Fischer Elphons; en 1920 viajó a París y frecuentó la Académie Julien donde recibió la orientación de Émile Renard. En Francia, conoce a Fernand Léger y participa del *Salón Oficial de los Artistas Franceses* de 1922, desarrollando técnicas influenciadas por el cubismo. A partir de esta última influencia empezará definir su línea estética.

De vuelta en Brasil el mismo año, se une a Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Mário de Andrade y Oswald de Andrade, formando el autodenominado *Grupo de los Cinco*, que defiende las ideas de la Semana de Arte Moderno y se coloca al frente del movimiento modernista en el país. De estos años nos deja una serie de composiciones cubistas, entre ellas *A Negra*, que luego se integrará a su serie antropofágica.

En todas estas producciones se puede observar, cuestión que ya retomaremos específicamente, cómo la artista está completamente interesada en recrear la identidad cultural de Brasil. Este giro de perspectiva que se empieza a gestar tomando distancia del canon hegemónico de su época, está predeterminado y acompañado por otra experiencia que resulta trascendente en su vida y en su obra, la llegada de Blaise Cendrars. En febrero de 1924 el escritor suizo llega a São Paulo, invitado por Paulo Prado por sugerencia de Oswald Andrade. Tarsila pasa el Carnaval en Río de Janeiro con Oswald, Cendrars y Olívia Guedes Penteadó. En este momento do Amaral dibuja bocetos de gente en la calle, detalles de disfraces y decorados del Carnaval de los que derivarán los cuadros *Carnaval en Madureira*, *Morro da Favela* y *E.F.C.B.-Estrada de Ferro Central do Brasil*.

A partir de ese viaje, el paisaje brasileño se convierte en asunto central para la artista. La capital paulista, por ejemplo, es el tema de los cuadros *São Paulo (Gazo)* – diminutivo de “gasolina” – y *São Paulo*. En Semana Santa, viajan por las ciudades

históricas de Minas Gerais. Tarsila queda encantada ante el paisaje minero, la arquitectura colonial y la escultura del *Aleijadinho*, y realiza en torno a un centenar de dibujos, estudios y bocetos – será conocida como “pau-Brasil”.

Luego se casa con Oswald de Andrade en 1926 y, ese mismo año, realiza su primera exposición individual, en la Galería Percier, en París. A partir de entonces, sus obras adquieren fuertes improntas primitivistas y nativistas, como el cuadro más característico de esta época *Abaporu*, que da apertura al movimiento antropofágico.

De esta primera época podríamos rescatar dos cuestiones: recibe ciertas influencias estéticas en la medida que viaja por las vanguardias de Europa; regionaliza estas influencias estéticas matizando temáticas relacionadas por determinados lugares de Brasil. Las obras comienzan a establecer una relación directa con la cultura del sujeto que observa y asimila su mundo, a partir de formas que se renuevan. Decir esto no es poco considerando cuál será la finalidad de este período con el movimiento antropofágico: un proceso de absorción, asimilación y replanteamiento de la cultura europea transformada con temas locales.

### **Segundo recorte: Obreros y Segunda Clase**

En los primeros años del ‘30 Tarsila pasa a desarrollar una pintura más conectada a temas sociales, de la cual son ejemplos paradigmáticos las telas *Obreros* y *Segunda Clase*. Su proximidad con Osório César y las experiencias vividas en la Unión Soviética estimularon esta breve pero interesante fase de pinturas. Veamos qué caminos transita y sobre qué contexto histórico trabaja.

Tras el “crack” del 29 se hunde el precio del café y la artista pierde su hacienda en Santa Teresa do Alto, con lo cual los problemas económicos obligan a Tarsila a buscar trabajo con su amigo Júlio Prestes, que le proporciona un puesto como conservadora de la Pinacoteca do estado. En 1930 el estado de Sao Pablo se rebela contra el presidente Vargas y la autora pierde su puesto.

Tarsila decide vender algunos cuadros de su colección con el fin de viajar a la Unión Soviética, en 1931, con su nuevo compañero, el psiquiatra e intelectual de izquierda Osório César. Ya en Moscú expone una muestra individual y el Museo de Artes Occidentales le compra el lienzo *Pescado*, con ese dinero viajan por Rusia, Estambul, Belgrado y Berlín, y finalmente vuelven a Paris. Por último antes de volver a Brasil participa en el Salón des Surindépendants.

Una vez que fija su residencia en São Paulo vuelven las revueltas y en julio de 1932 se encuentra con la Revolución Constitucionalista. Por motivo de su viaje a la URSS y por participar en reuniones de grupos de izquierda Tarsila es arrestada y retenida durante un mes. Un año más tarde, viaja a Montevideo con su compañero Osório César para asistir a la reunión del Comité contra la Guerra Imperialista, donde pronuncia la conferencia *A Mulher na luta contra a guerra*. En 1933 pinta las dos obras que entran dentro del recorte establecido.

### **Las obras y el punto de vista**

*A negra*



A negra / Tarsila do Amaral - 1923

Primera impresión: la imagen se presenta como una figura central que no puede expandirse completamente en el todo que contiene la obra: es una negra con los brazos y las piernas cruzadas, sutilmente encorvada. Veámoslo por partes de atrás para adelante: el todo que contiene la obra, o el casi todo, es un complejo de colores y líneas rectas que en su interposición van formando rectángulos o bandas plásticas en franjas de distinto ancho y largo. Arriba a la izquierda se agrupa la mayoría, abajo a la derecha un mínimo. Aunque expandamos el plano visual en un alejamiento abarcativo la geometría nos vuelve a señalar la negra, que también implica parte del límite de las franjas, a su vez las contiene, ellas la atraviesan y son el camino de entrada a la imagen. Otro elemento que limita con los rectángulos superiores es una hoja de palmera, la primera señal que se marca en el camino visual, un primer indicio de ruptura de tanta línea recta en el fondo de la tela.

Volvemos a la negra: ya tenemos dos convergencias que nos llevan al centro de la obra nuevamente, no sólo ella es lo más significativo, está señalada de esta forma. El resto es un fondo marrón tierra que llena el vacío marginal. Concentramos en la figura central: la negra. Así fue denominada en 1923 la obra, por si quedara alguna duda de su valor. Estar en el centro nos permite tener una perspectiva de los planos que se manejan. Si dividimos el cuadro en dos tomando el plano superior izquierdo como una punta y su opuesto como la otra podemos observar como el primero se encuentra más cargado de líneas y colores que el resto de la composición. A este lado pertenece la cabeza de la negra y, como dijimos, el comienzo del camino, ya explicaremos por qué.

Segunda impresión: vemos un “degrade semiótico” que intuiremos como una purificación estética. Principio: gran variedad de franjas hasta la hoja de palma: una configuración abstracta que choca con un objeto concreto y figurativo. Medio: de la cara con su gesto pacífico y los rasgos afro, sin cabello, bajando en diagonal observamos la ausencia de un seno en la mujer, falta un antebrazo, la mano, una pierna casi entera, la mitad de la otra, y sobre todas las cosas la cadera. Un elemento central de la fisonomía femenina, ubicado en el centro, es una leve insinuación de sombras, tapada por el mismo sujeto, que se sujeta, da la impresión, a sí misma para no desaparecer como raza y como género. Y por fin continuamos con la fuga lateral de las bandas de colores que son una

representación de la cultura occidental, por ejemplo en la bandera de Francia. Pero que ahora tienen mucho menos volumen que al principio.

Tercera impresión: en principio no hay indicador de espacio claro, el resto de lo que no nombramos es algo que parece nada, un fondo marrón tierra con valores de luz mucho más altos que la mujer, que es más oscura. Y ante tan poca cosa la perspectiva cambia, toma sentido: la mujer aparece sentada en la tierra. Está rígida como una estatua, barro tal vez, y no es feliz ni infeliz en su expresión, simplemente vemos por el gesto de su rostro su simple existencia iconográfica. Además carece completamente de ropa: asociaciones directas, alegorías: imagen de la fecundidad, guerrera amazonas, mujer aborígen, esclava, natural: identidad nacional.

Y la figura se vuelve sobre sí misma y desaparece en la fuga de las franjas de colores, sobre la tierra que la sostiene. Todo el proceso está marcado por temperaturas que comienzan con un predominio de colores fríos y luego entramos en el cálido de la figura humana y volvemos a salir por el frío franjas variadas, más frías que antes y en menos cantidad. En el centro de este proceso, la figura humana estilizando la geometría de las formas cubistas; al principio y al final predominan los elementos plásticos: bandas, líneas y planos. Pero entre ese principio y ese fin se van degradando los elementos, generando una purificación de la sustancia en cuanto la forma desaparece para dejar lugar a la idea concreta de cambio. El cuadro toma lo que necesita, por eso las franjas que sobran huyen hacia el final en un proceso de significación extremo. Es un flash de onda que evoluciona sintetizando dos estudios: cubismo e identidad nacional.

La dinámica de la observación es parte del movimiento de cabeza, como decir no y sí a la vez, pero con un orden, no sí no, de izquierda a derecha, de arriba abajo y a la derecha otra vez. Movimiento que se puede identificar con la forma  $z$  donde se transforma la idea original en síntesis. Esta onda purificadora permite explicar el nuevo modelo temático que precederá a la serie Abaporu. Se crea un signo al cual podemos dar una continuidad en el tiempo y el trabajo sostenido y que dentro de la estética personal de Tarsila, más allá del vínculo especial que establece con su cultura y el canon de su época, tiene un sentido trascendente a partir de las contradicciones que la crean y recrea.

### *Abaporu y antropofagia*



Abaporu / Tarsila do Amaral - 1928



Antropofagia / Tarsila do Amaral - 1929

Nos paramos frente a dos cuadros de similares características, observamos desde la misma perspectiva y en comparación. Empezando por sus nombres diremos que significan prácticamente lo mismo como lo hacen suponer las imágenes: uno es el fin del proceso del otro: *Abapuru* en tupí guaraní es *hombre que come hombre*, antropófago; *Antropofagia* sería la práctica de lo anterior. Esta relación semántica no es casual, se plasma en los signos de las telas a primera vista. Volviendo a las palabras: si pensamos en hombre que come al hombre, ese nutrir primitivo de la primera imagen, veremos cómo completa su ciclo en el segundo cuadro. Proceso que ya intuimos iniciar en *A negra* y a continuación desarrollaremos específicamente.

Cierro ojo derecho, cuadro uno, 1928. Se intuyen dos fuerzas en la imagen, la luz del pie y la luz del sol. La luz del sol es estática, no sale de su centro, se concentra, primer indicio. La luz del pie no viene del pie, viene de afuera, ni siquiera del sol, y se expande por todas las figuras presentes, segundo. Si en esta relación de fuerzas lumínicas eligiéramos el sol para comenzar la pregunta sería en torno a la indiferencia del sujeto pensante con respecto al astro; si eligiéramos el pie, la pregunta sería en torno a la concentración del hombre en sí mismo. El centro de la pregunta, más allá del sol o el pie es qué es lo que piensa con ese gesto. En los dos casos podemos observar algún matiz de melancolía que se percibe en el gesto arqueado de sus cejas, en la prolongación de su brazo sobre la rodilla y otra vez volvemos a caer en el pie que se hace más grande, resiste un peso enorme.

Hasta aquí hicimos un movimiento pendular ascendente y descendente que desemboca en el cacto sin encontrar demasiadas respuestas: esta vez no hay duda, en el centro de la pregunta está la pregunta. Otra vez podemos observar un elemento de la naturaleza construido a partir de formas exóticas, occidentales, de vanguardia local: estilización geométrica de las figuras. Naturaleza, cactus, formas cubistas estetizadas a partir del tópico local: continuidad ideológica: recordamos dónde estamos, quienes somos. La pregunta toma una forma definidamente incierta que encaja con precisión sobre la figura del hombre.

Las reminiscencias que podríamos considerar surrealistas alargan y deforman a este sujeto, eso es una relación formal que choca con la propuesta de base asociada al cubismo como movimiento, pero que a la vez expande, no sólo la figura humana sino también la lectura de la obra. Volvamos al cuadro en sí y busquemos la intención sobre la reflexión antropomórfica del sujeto sobre su pie brillante, sobre el pasto verde. El hombre toma distancia en sobre sí mismo, sin alejarse de la naturaleza, el sol, por más extraña configuración que componga se encuentra estable, el cacto también. No hay más, cielo y pasto. Un pie gigante.

La exageración de algunos elementos no abarcaría los colores en apariencia. Indicio que sobrepone otra vez el lugar donde se encuentra la obra, decididamente ahora estamos hablando de Brasil, como antes hablamos de Francia, tanto que si el cuadro flameara podría funcionar como su bandera. Y en este punto vemos lo onírico de la imagen, no en la psicodélica construcción pictórica que nos puede traer algún estereotipo, sino en la simpleza de lo regularmente exagerado, fundamental.

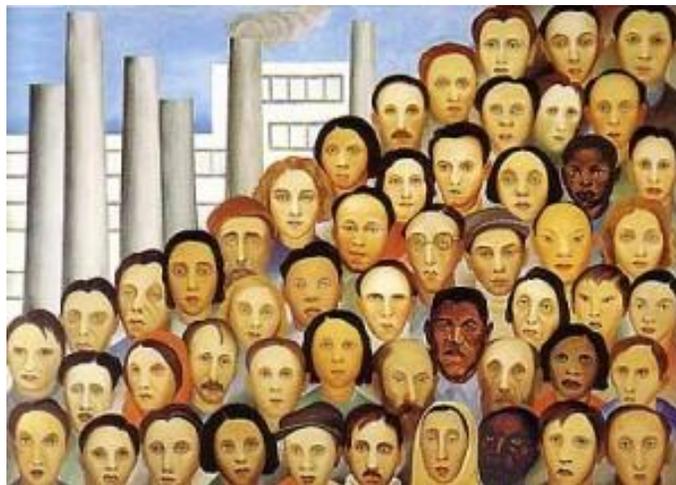
Hombre desproporcionado que piensa, encorvado en su soledad, desprovisto de ropas, en la naturaleza brasilera. Un sol que se concentra en brillar como una fruta, la luz de afuera que entra en la imagen. El pie gigante, posado en él el brazo, y en él la cabeza. Ojos cerrados.

Abro ojo izquierdo, cuadro dos, 1929. Los colores son similares, el sol también, menos relevante tal vez. Naturaleza mucho es más abundante y hay un hombre nuevo. Correspondencias, pie grande, cabeza chica y todo lo que el medio implica. Diferencias, el hombre nuevo es una mujer.

Abrimos el otro ojo para volver a empezar enfocándonos en las variaciones de una imagen a otra. Primero el fondo: ya no es tan regular como el anterior, hacia los márgenes es un azul que levemente oscurece, hacia el centro, que se encuentra mediado por la naturaleza, se compone como un áurea blanco. El sol es una mandarina, o por aproximación al cacto, su flor. Es decir toma un matiz más abstracto que antes; el cacto no es el único de su reino, hay una palma, que nos trae recuerdos significativos, otros cactos menos esbeltos y algunas figuras verdes que no se pueden identificar con una especie determinada pero cumplen su función de relleno de manera excelente: abundancia: la exageración no sólo está dada por la forma o por los colores, sino también por la cantidad. Tenemos dos figuras humanas, cada una hace referencia directa a uno de los cuadros vistos anteriormente.

Volvemos a hacer foco sobre el centro del cuadro que observamos: mujer de frente, hombre de costado mirando a la mujer. Sus extremidades inferiores se desproporcionan en tamaño en relación con el resto del cuerpo, sobre todo a la parte superior. Lo único que sabemos es que comparten esta característica. Ninguno de los dos tiene rasgos distintivos en sus rostros, son iguales. Mismo color, misma textura. Sabemos que una figura es femenina y la otra es masculina porque el núcleo de la obra presenta un seno gigante que ocupa casi todo el pecho de la figura frontal. Sabemos que la otra es masculina por la ausencia de marcas. Su situación es la siguiente: de perfil al que observa vemos una pierna que envuelve a la mujer y suponemos otra, que no vemos, igualando del otro lado. Un brazo que se apoya sobre los cuádriceps de la pierna visible, que está justo en frente de la mujer, que deja caer su seno sobre la tibia de él. Desde su perspectiva es fácil ver esta secuencia como el centro de la obra, en eso concentra su cara lisa. Resta decir que la mujer de un seno está con las piernas cruzadas, solo vemos una, y los brazos detrás, caídos, la mitad que vemos. Pareciera que ninguno de los está completamente completo. Este indicio de ausencias es el último en marcarnos que son parte de lo mismo, como la abundancia y la exageración.

### *Operários*



Operários / Tarsila do Amaral - 1933

Cuando nos topamos con esta imagen percibimos un efecto especial en su configuración. Caímos en cuenta que la pintura nos invitaba a recorrerla de una forma particular, al tiempo que se muestra llamativa a la vista, señala claramente el camino por el cual debemos transitarla. Este recorrido visual se presenta en diagonales y va formando una espiral imaginaria como derrotero: de abajo a la izquierda (caras), hacia arriba (sigue por las caras), a la derecha (humo), un hacia abajo (chimeneas), un poco más abajo y al centro (fábrica), finalmente hacia arriba (cielo); luego comienza nuevamente pero más despacio, primero acercándonos (los detalles de las caras) y en última instancia alejándonos (todo el conjunto). Sin pensarlo, la vista no puede escapar de la forzosa invitación. Primero el recorrido empieza por las caras y su variedad de colores que va produciendo una regularidad rítmica en el derrotero. Entonces aparece algo que quiebra el desarrollo multiforme y heteróclito: las chimeneas y el humo brotando a borbotones. Después el paisaje se compone en un último plano, la fábrica y el cielo. Al final uno pide volver a ser invitado, mira las caras de esa gente pero observando detalladamente cada rasgo. Luego toma distancia y mira todo. Entonces surge una pregunta ¿Quiénes son esas personas? Y al leer el nombre del cuadro se nos aclara el panorama, “Operários”. Óleo sobre tela, tiene ciento cincuenta centímetros de alto por doscientos cincuenta centímetros de ancho. La obra fue creada por Tarsila en el 1933 en el Estado de São Paulo. Posiblemente sean los obreros de la fábrica, pero entonces ¿qué hacen ahí fuera? Debemos volver a mirar.

En un segundo encuentro entendemos que la irregularidad de las formas y los colores nos atrapan, en ese caos visual del primer contacto. Luego el contraste facilita la huída y las líneas rectas de colores claros y uniformes nos seducen por un instante, al fin alejándonos contextualizamos la escena. La fábrica, si suponemos obreros, es parte del paisaje, como el cielo. En ella predominan las formas geométricas y representan en el desarrollo de este derrotero visual un salto a un espacio distinto. No terminamos de entender qué hacen ahí afuera los obreros, pero la espiral que se forma al seguir la secuencia que parte de ellos y pasa por las chimeneas, el humo, la fábrica y el cielo configura dentro del sistema autónomo de signos que es la obra un sentido particular, el de un proceso. Reformulamos la pregunta ¿Qué está pasando en este lugar?

Nos alejamos. Hay dos partes diferenciadas, es más, si se cierran un poco los ojos para volver difusa la imagen vemos dos manchas. La imagen tiene un contraste de temperaturas, entre cálidos en las figuras humanas y los fríos dados por la fábrica y el cielo. Se generan dos espacios distintos de profundidad, ya que ese contraste de temperatura hace que las caras se vean delante de lo demás. También hay otro indicador de espacio que es el tamaño, establecido en relación con la perspectiva. En definitiva, están separados. Afuera unos, lejos y atrás la otra. Los obreros están fuera de la fábrica, alejados, y desde el interior del que observa esa vocecita incesante vuelve a preguntar. Esta vez es un porqué.

Es una pintura con rasgos figurativos ya que respeta bastante la realidad y cada elemento es fácil de identificar aunque no esté en su estado cotidiano. La representación simbólica no abusa de la subjetividad pero se observa un estilo personal que marca profundamente la obra. Suponemos una intención clara del mensaje, aunque sea arriesgado el pensamiento. La contraposición de los planos choca mucho y con fuerza. Una vez que se toma confianza con la imagen y recaemos en los detalles de una tercera visita vemos que el quiebre producido es harto violento. En un primer plano las figuras humanas mirándonos de frente y a los ojos, en un segundo lugar, atrás, predominan los elementos plásticos: bandas, líneas y planos. El recurso de la luz juega con los valores de cada figura y le da volumen.

Predominan los altos y medios. Los valores altos son los más claros, los bajos los más oscuros. Todas las personas en su gran mayoría tienen abundante valor medio y el paisaje, lo que está atrás y no es gente, es todo valor alto. Esta superposición es otro indicador de distintos espacios. En esta imagen los obreros y la fábrica no son lo mismo, está más que claro. Otra vez pensamos, esta vez mirando el cuadro por partes: ¿qué nos dice cada una por separado?

Por un lado tenemos la estructura, líneas rectas y orden, encontramos colores de valores altos: gris, blanco y celeste. Es un espacio frío que por los indicios de volumen se encuentra atrás, lejos y casi sin vida. Casi porque una de las chimeneas exhala bocanadas de una espesa masa negra. Ese humo que parece un poco infantil, similar al de un niño que colorea una casita para la clase de plástica del jardín de es un símbolo industrial por excelencia. Aunque acaso no tan feliz como el del niño pues en lugar de las seis chimeneas sólo una está funcionando, reflejando así que la actividad de la planta está al mínimo.

Por otro lado, contrastando, encontramos una ruptura con la estructura anterior. Todas las personas son distintas, hay negros, amarillos, blancas, marrones, con barba, de bigote, sin ninguno de los dos, pelo largo, pelo corto, raya al medio, al costado, sin pelo o con gorra, son flacas, gordos, jóvenes, viejos, mujeres y hombres. Con todo eso que nos hace pensar en un espacio compuesto por la población de todo el mundo, por varias edades y por personas de características distintas, no podemos dejar pasar por alto la masa de gente como un signo común, el proletariado. Los cuerpos algunas veces se confunden en la pintura, no están completamente definidos, son un único cuerpo. No sólo todos pertenecen a la misma clase que sería la base de este análisis, sino también todos tienen expresiones similares. Sus rostros muestran tristeza, desaliento. Un rasgo común que los une son sus ojos cansados. Otro es que tienen la boca cerrada, cada uno de ellos tiene sus labios pegados. Sin embargo con la mirada nos dicen todo en un grito al unísono. Entonces, ¿qué nos dice la pintura como conjunto?

Ya no miramos más. No necesitamos mirar por lo menos en este momento. La imagen quedó grabada porque tenemos una idea en su lugar, el signo se forma. En la disposición encontramos gran cantidad de lugar dedicado a los obreros y no tanto a la fábrica, en una valoración espacial se les da más importancia a ellos y se los pone delante. Hay un desequilibrio en la imagen. Pero no se compone en lo que representa la división de ese espacio, sino que debe ser visto en lo invisible, en lo que no se ve. Si tomamos la obra de arte como signo podemos decir que la pintura está en lugar de una realidad que inspiró a la creadora por una razón particular. A su vez el signo que conforma la obra está para ser interpretado por un observador. Debemos, entonces, reponer esa intención y observar la falta de interacción operarios-fábrica. Los operarios son la vida de la fábrica y ellos demuestran su tristeza al no estar en su lugar. Los operarios quedaron fuera de la fábrica que no trabaja, como no hay trabajo no hay vida y eso es triste. Hay algo que hace resonancia en la obra, algo que no termina de cerrar sin la presencia de un observador, es el equilibrio roto en las partes de la imagen. Eso es lo que causa el dolor reflejado en los rostros. Y otra vez, en las partes por separado, aparece una ruptura semejante. Primero, el humo negro que desentona con los colores claros y las formas del paisaje en un intento de escape, otro signo. Segundo, en la imagen de los obreros como intensificación de la idea que vuelve a reafirmar el sentido general de la obra: al lado más colorido, al más fuerte, al más numeroso, al más vivo, al que tendría que tener la posibilidad de elegir y tomar las

decisiones le falta algo para sonreír y mirar el cielo y no tener que estar buscando en el que observa conciencia.

### *Segunda clase*



Segunda classe / Tarsila do Amaral - 1933

“Segunda classe” se encuentra inscrita dos veces en el vagón, las palabras a los lados del grupo de personas que miran de frente, como coronando las simetrías irregulares que presenta el primer plano, establecen el anclaje conceptual inicial de la obra de forma directa. Las palabras nos llaman a mantener una postura visual que permita sostener tal panorama por unos segundos, lo cual implica la desviación del alineamiento de un ojo en relación con el otro. Implica una coordinación entre los músculos oculares: fijar la mirada de ambos ojos en puntos distintos del espacio, lo que ocasiona una visión binocular incorrecta que puede afectar adversamente a la percepción de la profundidad. Relajamos la visión.

El cuadro es bastante claro en sus imágenes (una pintura figurativa donde cada elemento es identificable en el contexto donde toma sentido), intentamos ver sin pensar en las palabras ni hacer una fuerza muscular no deseada, teniendo en cuenta la profundidad que antes ignoramos y los distintos planos. Imposible escapar de la idea del cuadro que tiene adentro otros cuadros. Es decir, primer cuadro: grupo de personas paradas en la calzada, descalzos; segundo cuadro: mujer con bebé en brazos; tercero: anciano solo; cuarto: vacío: y aquí se rompe la simetría que ya nombramos y analizaremos a continuación. El derrotero rítmico va marcado por las estaturas de las personas, los colores de la ropa, la simetría de las palabras, las ventanas del tren, los cuadros, el cuadro general.

Buscamos puntos comunes en el grupo de personas: como dijimos están todos descalzos, tienen ojos negros, parecen desnutridos o mal alimentados, algunos llevan bultos en las manos. Aquí podríamos marcar una división entre los niños y los adultos, en el caso de los hombres tienen sombrero: este podría pensarse simbólicamente como una extensión de la cabeza, el lugar donde se gesta el pensamiento, los razonamientos y las decisiones conscientes. Por tanto, el sombrero representa una identificación con las ideas que se albergan en la parte luminosa de la psique. O podríamos pensar en que pasan mucho tiempo al aire libre y necesitan una protección del sol. Podríamos tomarlo como una marca de

género, pensar que éstas pueden ser dos familias, y el hombre lleva el sombrero, las decisiones, en la cabeza. Podemos ver que el viejo de atrás no tiene sombrero, pensar que ese hombre ahí atrás está solo sobre el fin de su ciclo vital esperando que el tren entre en movimiento y los que llevan algo sobre la cabeza le apuntan con eso mismo formando una pirámide humana que termina en él, como si lo que llevaran en la cabeza fuera eso, él o la vejez prematura. Podemos imaginar que debajo suyo, tras las personas, también dice *segunda clase* como para no ser menos, ni más.

En general los rostros se muestran desahuciados, se ve un matiz de angustia, concretamente: ojeras, antítesis de sonrisas, rasgos marcados por las sombras, cabezas inclinadas hacia abajo, ojos caídos, caras serias: no están felices. Alguna de todas las caras aparenta estar menos caída: el niño que está con la canasta parece no importarle demasiado todo el contexto que lo rodea, se va de viaje. Se encuentra claramente diferenciado con su vestimenta, parece ser el mayor de los chicos. Al margen de esto podemos observar un orden evidente en la formación: a los lados dos niños con ropa celeste de igual altura, luego dos mujeres jóvenes, la segunda un poco más detrás del hombre que tiene su réplica del otro lado. En el centro vemos dos mujeres, una joven, la otra adulta. Delante de ellas tres niños, el que ya nombramos con su traje marrón, el que está a upa de la mujer mayor y una niña que está siendo tomada de la mano por uno de los hombres. La flaqueza de las extremidades de estos últimos dos es considerable en relación con el resto, sobre todo la del niño sostenido que muestra una cabeza inmensa. Estos indicios nos invitan a pensar en el cuadro como una imagen típicamente familiar de una clase determinada en un momento previo a un viaje.

Estas personas de rasgos afro están paradas sobre cemento, las líneas rectas del tren construido de madera conforman el marco de los cuadros menores en un segundo plano. Por último llama la atención la ventana del vagón de la parte derecha, la única ventana del vagón libre nos permite un respiro en el análisis, no hay nada, sólo un contraste de luces. En fin, una foto familiar es la impresión que dan las figuras humanas del cuadro, su orden y postura, con retratos atrás, todo en la calle como si fuera el conjunto de la misma familia. La obra es una postal, se trata de una vuelta a la particularidad de la expresión, el esquema a partir del cual se configura la imagen, es una nueva apropiación estética para Tarsilla, relacionada con el realismo socialista que experimentó en esta época.

Al final en segunda clase volvemos al principio del recorte, pero en términos de colectivo. En el caso de *A negra* existe una mitología del indígena, una imagen a representar por distintos elementos presimbólicos o de referencia a una cultura de perspectiva lejana. En este caso último la realidad asume forma de signo en sincronía con lo que pasa, no es un pasado remoto: es un pasado que remite al presente. De nuevo aparece la bandera del Brasil, pero a diferencia del primer recorte aquí la podemos ver en las palabras que la componen: orden y progreso. El progreso estaría de la mano del tren, el orden va con la familia que lo toma, segunda clase y la cultura popular en el movimiento modernista.

### **Bibliografía**

- <http://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/amaral/temporal.asp>
- <http://www.tarsiladoamaral.com.br>
- <http://tallerdeencuentros.blogspot.com.ar/2009/06/tarsila-do-amaral-o-la-dicotomia.html>