

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Director:
Guillermo Fantoni

Comité de Asesores Externos:
Carlos Altamirano, José Emilio Burucúa,
Iván Hernández Larguía, Martha Nanni, José Antonio Pérez Gollán,
Beatriz Sarlo, Héctor Schenone.

ISSN 1853-3353

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

Portada: José Marín Torrejón, *Calle de Suburbio*, 1938, grabado s/ papel, 13 x 10,8 cm.

La edición de este número contó con el apoyo financiero de la ASOCIACIÓN
"JOSÉ PEDRONI" de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

Separata se imprime en los talleres de Propuesta Gráfica, Catamarca 1941, Rosario.
e-mail: propuesta@steel.com.ar

Silvina Rabinovich* / Entre los mástiles del puerto y la luz del libro: los linóleos de José Marín Torrejón

José Marín Torrejón realizó su primera exposición individual en 1939, de manera bastante tardía si consideramos la intensa participación desplegada en exhibiciones colectivas y la madurez alcanzada por su obra. Según se destacaba en artículos periodísticos que anticipaban el evento, era además la primera muestra de carácter individual que se realizaba en un barrio de la ciudad. Hasta ese momento tampoco resultaba usual que se desarrollaran presentaciones colectivas más allá del radio céntrico y su habitual circuito de difusión. Precisamente, fue la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio la que asumió esa importante iniciativa: a través de la organización de salones de "extramuros", llevaba la producción de sus asociados a espacios más distantes, convocando a un nuevo público de vecinos, familias y obreros. Marín Torrejón era miembro del grupo y uno de los promotores más comprometidos con estos emprendimientos. El año anterior había formado parte de la *Tercera Exposición de Barrio*, realizada en el mismo ámbito que ahora recibía su propia muestra: la Biblioteca Popular e Infantil Mitre. Esta entidad se hallaba ubicada en una zona por entonces periférica, la sección Sexta, donde el artista residía. Motivado por aquella experiencia grupal desplegada en su barrio, pocos meses después presentó el ambicioso proyecto de un *Ciclo Artístico Científico y Cultural* para dirigir en esa biblioteca.¹ Incluía todo tipo de actividades plásticas y literarias, conferencias sobre temas estéticos, científicos y sociales, concursos, torneos de ajedrez, conciertos y espectáculos desarrollados en las salas o en su entorno. Desde estas actividades se proponía una oferta cultural variada y que al mismo tiempo resultara atractiva para convocar a un público más amplio que el habitual lector. La entidad se abría a su comunidad trascendiendo la tradicional función restringida al préstamo de los libros –que como señalaba el artista, muchas veces reposaban encerrados en sus estantes– y se transformaba, según expresaba en uno de sus escritos, en una "una avanzada de cultura viviente, despierta, dinámica, presente y augural".²

La actividad que el pintor eligió para inaugurar tan vasto plan fue, sugestivamente, su *Exposición pictórica individual*. Podemos imaginar, conociendo el singular empeño que lo llevaba a impulsar estas acciones de alcance popular, la significación que para el artista todo aquello asumía. Esto aparecía de algún modo reflejado en las notas periodísticas que hacían alusión al "dilecto cariño" con el que venía preparando esta muestra,³ y al

compromiso asumido con “la dedicación y el cuidado que requiere ponerse en contacto con el pueblo”.⁴

Desde otro de los artículos de promoción del ciclo y la muestra inaugural, la cantidad y diversidad representada por las cuarenta y seis



Fig. 2: S/T, [Casa sobre la barranca], S/F, grabado s/ papel, 15,8 x 18,3 cm.

obras intervinientes era calificada como “un resumen de su vida artística, llevada a cabo con la honestidad de propósitos que le caracteriza”. La selección proponía exhibir un recorrido por los más variados procedimientos técnicos que el creador llevaba explorados y ser también abarcadora de distintos temas, a partir de imágenes que no hubiesen sido expuestas con anterioridad. La mayoría de estas obras habrían sido realizadas poco tiempo antes, quizás especialmente para la ocasión, y algunas en los años previos. Por eso, este “resumen de vida artística” no hacía simple referencia a un compendio retrospectivo de su prolífica producción que ya sumaba muchos años. A la luz de otros aspectos señalados de su persona, tal calificación adquiere connotaciones más amplias. A modo de presentación, el pintor aparecía reconocido no sólo como cultor de la plástica: citando su labor periodística en la crítica teatral y literaria, daba cuenta de una actuación profesional que se expandía también hacia aquellas áreas.⁵ A continuación, destacaba el hecho de tratarse de “su primer muestra individual” –cuestión resaltada con anticipación, desde el titular del mismo– y que se realizara “en su propio medio de estudio, la sección Sexta.”⁶

Meses después de aquellos primeros anuncios y ya en torno a su presentación, el retrato fotográfico del pintor acompañó dos de las notas publicadas en *Tribuna* y *La Reforma*. En ambos, a través de la expresión serena y alegre desde la que parece dirigir la mirada al lector, el retrato evidencia la intención de recalcar sobre la personalidad del artista, considerando relevante el conocimiento del autor por parte del público.⁷ El titular de gran tamaño en los dos artículos, hacía referencia al “pintor rosarino Marín Torrejón” y, en ese sentido, a su identidad como creador de la región. El epígrafe de una de estas imágenes, con tipografías que compartían el tamaño de otros titulares, repetía nuevamente esa filiación.⁸ Esta identidad se instituye así como un atributo importante en la apreciación de la obra.

Según señalamos, una cualidad destacada de su “vida artística” era la “honestidad de propósitos” que, según agregaba, debía resultar “aleccionadora para aquellos que sólo trabajan para éxitos inmediatos”.⁹ Con términos muy similares se había dirigido el artista en la crítica de una exposición hacia el final del ciclo, al resaltar la “línea de trabajo y dedicación” de

los participantes “en momentos de desequilibrio y de exitistas que siguen determinada moda de pintar”.¹⁰ Ambas declaraciones hacían referencia a la incursión de otros pintores en los “ismos” de “moda”. Considerada su labor como un “trabajo” que requiere estudio y compromiso, el significado de esa “honestidad” se comprende a través del tipo de imagen que se produce. Su lenguaje tiene como referente directo a la naturaleza, en oposición a las complejas proposiciones de la vanguardia. Esta concepción se articula con la función social atribuida al arte. Las gestiones implementadas desde Refugio en los barrios se erigían desde estos mismos principios: el grupo se pronunciaba a favor de la “sencillez” de la obra figurativa que podía ser entendida por el público masivo y popular.

La correspondencia planteada entre el naturalismo de la imagen y la actitud de su productor, no constituye un hecho aislado. David Batchelor ha analizado la forma en que este tipo de valoraciones opera sobre creadores vinculados con las llamadas “vueltas al orden” hacia los años veinte, señalando cómo aquello aparece enfocado desde “la propia naturalidad del temperamento de los artistas y en el enorme acercamiento personal hacia su trabajo”.¹¹ La producción de Marín Torrejón, como veremos más adelante, puede ser interpretada desde estas perspectivas. El artista proyecta una mirada intimista sobre ese ámbito que constituye su espacio de vida y como tal, envuelve un universo afectivo. Su actitud involucra una coherencia con las opciones temáticas, las formas y prácticas estéticas: en el caso singular de este pintor, además de ser “su propio medio de estudio” objeto de producción plástica y literaria, es escenario de una intensa labor cultural. Se trata entonces de las distintas dimensiones que hacen a una “vida artística” fundada desde la lealtad hacia determinados ideales.

Al igual que los salones de barrio que constituyen su precedente más directo, los *Ciclos Artísticos, Científicos y Culturales* se planteaban como una acción paulatina cuyos frutos se recogerían en un plazo esperable, “en breve tiempo”.¹² La intervención del artista en todos aquellos emprendimientos daba cuenta de una tarea constante que se diferenciaba de quienes desde esta visión, plegándose a las últimas tendencias del arte y el pensamiento, sólo perseguían “éxitos inmediatos”. Así, los “propósitos” que aquella sentencia distinguía, contrastaban de un modo tácito con los de otros sectores del campo artístico con quienes había pugnado desde Refugio.¹³ En particular, con los pintores vinculados a la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, que a pesar de haberse disuelto para entonces por completo, aún tenía una presencia simbólica



Fig. 3: S/T [Lluvia], 1938, grabado s/ papel, 10,5 x 8,5 cm.

muy fuerte en el espacio local como referente del compromiso estético y político.¹⁴ Lejos de las urgencias revolucionarias que tensaban este accionar, Refugio se aproximaba a las formas más moderadas del modernismo.¹⁵

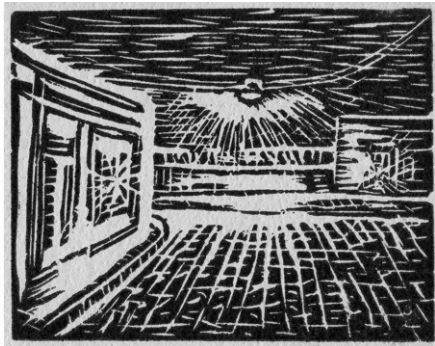


Fig. 4: S/T [Esquina de la cortada], 1938, grabado s/ papel, 11,5 x 9 cm.

Con espíritu inquieto

La valoración del artista a partir de su vinculación con el barrio se repite en numerosas ocasiones. Ya había sido señalada en notas críticas referidas a la *Tercera Exposición de Barrio*, en las que aparecía reconocido entre los demás miembros por su origen, que “pertenece en esencia al barrio de la sexta”, antes de hacer otra clase de consideraciones estéticas.¹⁶ Como en su precedente –la *Primera Exposición de Motivos de Barrio* que establecía aquella especificación temática– intervino con nueve obras referidas en su totalidad a ese entorno: *Calle de suburbio*, *Al borde de la barranca*, *La cortada*, *Día gris en la cortada*, *Motivo de Plaza López*, *Casillas*, *La loma*, *Viejo nocturno* y *Casa sobre la barranca*.¹⁷ Seguramente por el carácter representativo de la obra y su autor, *Calle de suburbio* (fig. 1, ubicada en la portada) fue elegida para acompañar uno de los anuncios de la inauguración. Forma parte de un conjunto de pequeños linóleos realizados en este período, que presenta en primer plano una esquina bordeada de árboles, con su típica arquitectura de casas bajas y calles estrechas. Si bien es la única imagen identificada con su título a partir de esta publicación, hemos conseguido reconocer otros de la serie como *Casa sobre la barranca* (fig. 2), presentado también en esa muestra. Es un grabado de factura similar –montado también sobre un cartón texturado y contorneado con una fina línea negra a modo de marco– que representa una casona próxima a la costa del Paraná o al arroyo Saladillo. Probablemente se trata de la misma casa que observamos en obras fechadas en la década anterior, en una serie de dibujos en grafito y en el óleo *Casa de la loma* que intervino en el *Salón Nexus* de 1926. Esa obra debió tener una significación especial para el pintor: obteniendo uno de los premios estímulo de “Nexus”, recibía el primer reconocimiento con este carácter.¹⁸ La casa tiene una galería en el frente con un techo inclinado sostenido en los extremos por parantes. Esta vez, se ve junto a otras dos construcciones de estructura cúbica que parecen dependencias de la misma. Por detrás, sobresale la silueta de un árbol similar a los de *Calle de suburbio*, con un follaje que parece troquelado sobre el cielo que comparte con una nube de gran tamaño. Desde su concepción sintética, el grabado se diferencia de aquellas otras obras de igual temática, concebidas formalmente con mayor profundidad espacial y

amplitud de grises. En muchas producciones como esas, encontramos la insistencia sobre un motivo con mínimas diferencias de detalles o ligeros desplazamientos del punto de vista, resueltos con distintos lenguajes técnicos. Los títulos tienen alguna variación como en el caso de *Casa de la loma* y *Casa sobre la barranca* o son idénticos.¹⁹ Las dos formas cúbicas de la casona que no aparecen en las imágenes previas, quizás fueron construidas con posterioridad. Y es muy probable que el artista frecuentara los mismos recorridos a través de los años, plasmando en sucesivas versiones la permanencia o las transformaciones de su fisonomía.

Del título de la charla que ofreció en la clausura de aquella *Tercera Exposición de Barrio*, puede deducirse la importancia asignada a su localización geográfica como una marca de identidad: “En la sexta: El cuadro frente al río y entre dos avenidas” señalaba el área alcanzada por la muestra y sus alrededores, reflejados en los paisajes de quienes se habían sumado a la consigna, desde las calles del vecindario a las orillas del Paraná. Hacía referencia al ámbito de su exhibición y de manera implícita, daba cuenta de esta práctica que resultaba habitual en muchos pintores: el recorrido por las periferias recogiendo estímulos estéticos, como una especie de *flânerie*.²⁰ Algunas de estas imágenes constituían los bocetos para el desarrollo posterior en el taller con otros recursos técnicos como en el caso de estos grabados. Pero también solían presentarse como obra en forma de “apuntes”, conservando la pureza de los trazos y la espontaneidad del registro. *Calle de suburbio* y *Casa sobre la barranca*, los dos grabados presentados en esa oportunidad, parecen demarcar los extremos imaginarios de este recorrido.

Otros linóleos de esa serie fueron exhibidos al año siguiente en su *Exposición pictórica individual*. Parece ser que por entonces se dedicó especialmente a la experimentación de este procedimiento, ya que la mayor parte de ellos corresponde a 1938 y los que no están fechados mantienen rasgos estilísticos afines, similitudes en el formato pequeño y el tipo de papel empleado. Éstos fueron presentados en pares como “dípticos” y también en un “tríptico”. En dos fotografías de periódicos que documentaron el acto inaugural de su muestra, puede verse por detrás de la concurrencia las obras dispuestas sobre las paredes de la sala. Algunas de mayor tamaño, probablemente los óleos y acuarelas, y el resto organizadas por grupos. La mayor parte de éstas era presentada sobre un cartón de tono contrastante a modo de marco. Esto permitía superar aspectos que resultaban restrictivos en las galerías privadas, en cuanto a la dificultad económica que significaba montar una exposición de estas dimensiones. A partir de planos



Fig. 5: S/T [Árboles], S/F, grabado s/ papel, 4,3 x 12 cm.

generales, ambas imágenes ponen acento en el aspecto social del evento. El conjunto de las obras aparece distante, mientras que sobre el primer plano es posible reconocer a los asistentes de aquel público integrado por



Fig. 6: S/T [Motivos de poda], S/F, grabado s/ papel, 13,5 x 10 cm.

hombres, mujeres y niños, vecinos del barrio y los alrededores. Casi amontonados ante la cámara que no alcanza a mostrarlos en su totalidad, el encuadre fragmentado manifiesta la intención de dar cuenta de esta asistencia populosa. En función de reforzar aquella connotación, el epígrafe de una de ellas comenzaba indicando este rasgo: “Parte del público que concurrió a la exposición del periodista pintor José Marín Torrejón...” El autor de la muestra era destacado a través de su mención desde el titular.²¹ La otra imagen compartía el mismo criterio a nivel visual,

y aunque el titular omitía el nombre de su protagonista, acompañaba la foto con una expresión habitual en muchas de esas notas: siendo “concurrido por un selecto público”, le otorgaba el mismo prestigio que a todo “acto cultural” promovido desde sus páginas.²²

En la nómina que hemos hallado publicada, las obras se enuncian agrupadas desde sus procedimientos técnicos: óleos, acuarelas, lápices acuarelados, lápices color, dibujos, grabados y monocopias. Los grabados en punta seca, aguafuerte y sobre todo en linóleo, son los que figuran en mayor número. Como anticipamos, uno de los aspectos destacados en las gacetillas era la cantidad de obras que, siendo todas ellas “inéditas”, evidenciaban “el espíritu inquieto y la variedad de recursos que distingue al expositor”.²³ A partir de aquella intención de ofrecer un panorama amplio, el extenso repertorio de temas y procedimientos alcanzaba desde el paisaje de barrios y márgenes dominantes en su producción hasta la naturaleza muerta, como en el caso de los óleos *Flores mustias* y *Tiestos*, así como la figura, evidenciado en títulos como el dibujo *Mi padre*, o en *Mary*, una escultura realizada en modelado. También, dentro de este recorrido a través de los distintos géneros encontramos un interior, el óleo *Rincón de estudio*, que se vale de uno de los temas que resultan más frecuentes entre los cultores de las “vueltas al orden”.²⁴ En el período de entreguerras, la reflexión sobre los elementos del arte y la propia práctica artística apareció en las preferencias temáticas de muchos pintores. Desde el retorno a planteos formales y compositivos previos a los violentos quiebres operados por las vanguardias, la inclinación hacia géneros clásicos como el paisaje, los interiores, los desnudos y naturalezas muertas, operó como un modo de reivindicación del oficio.²⁵ De este modo, además de la representación de aquellos paisajes en los que se desenvolvía con especial

fluidez, la muestra abarcaba todo el espectro de aquellas exploraciones que impulsaba su “espíritu inquieto”.

En esa selección, resulta también muy significativa la inclusión de ciertos tópicos paradigmáticos de la historia del arte a través de los cuales, a modo de cita, el artista inscribe su obra en determinadas tradiciones plásticas. Nos referimos por ejemplo al dibujo *La comida de los pobres* —que desde su analogía temática remite a *La sopa de los pobres* de Reinaldo Giúdice— o la acuarela *Impresión*, que junto a *Últimas luces* y *Efecto de sol*, a través de la representación de sensaciones atmosféricas y lumínicas hace referencia al tratamiento gestual y evanescente de los paisajes que dieron origen al movimiento impresionista. Esos títulos se corresponden especialmente con procedimientos pictóricos que permiten el despliegue suelto de las pinceladas y de los trazos propios de aquél. Por eso también resulta posible encontrarlos en óleos que aluden a momentos del día como *Mediodía en Punta Barrancas*, *Claro de luna* y la monocopia *Atardecer*, o a estaciones como *Otoñal* y *Primavera en la Chacra*, así como en los lápices acuarelados *Otoño en Plaza López* y *Barriada en Otoño*. Por su recurrencia, estos últimos manifiestan el interés del artista por los ambientes y el cromatismo propio de la época, de los amarillos, naranjas, ocre y tierras. Pero los temas atmosféricos y climáticos son tratados aún con prescindencia del color en su producción gráfica. Varios de los dibujos y grabados son “nocturnos”, como la punta seca que lleva ese mismo nombre. Los linóleos *Lluvia* (fig. 3) y *Esquina de la cortada* (fig. 4) fueron exhibidos en un díptico, mostrando escenas del barrio que transcurren en la oscuridad de la noche. La cortada fue muchas veces objeto de sus obras. La imagen que hemos identificado representa ese espacio próximo, la vista inmediata que el pintor podía ver desde su casa situada en esa calle a poco más de una cuadra de la biblioteca. En el centro, suspendido sobre el ancho de la calle de adoquines, cuelga un farol encendido cuyos reflejos impactan sobre los vidrios de las casas lindantes. También en *Lluvia* un foco situado sobre un ángulo de la calle irradia destellos en múltiples direcciones. Toda la imagen se cubre de finos segmentos de luces y agua cayendo en forma oblicua, empujada por el viento, mientras un transeúnte avanza por una vereda secundada de pinos que no parecen brindarle resguardo. A lo lejos, por detrás de la hilera de casas bajas, se eleva la torre de una iglesia. Y la que parece ser aquella misma cúpula, está presente en una punta seca de 1937 que se trata posiblemente del mencionado *Nocturno*. Se halla tras un tapial de baja altura, integrando un conjunto de paralelepípedos colocados en una perspectiva ambigua. Su estructura geométrica contrasta



Fig. 7: S/T [Motivos de poda], S/F, grabado s/ papel, 11,5 x 11 cm.

con la ondulación libre de las ramas de un sauce que avanzan desde esa posición hasta el primer plano. La situación imprecisa de las formas dada a partir de sutiles alteraciones espaciales, desplazamientos de líneas o ligeros rebatimientos, genera una sensación de extrañamiento, de atmósfera enrarecida.²⁶ También los entornos diurnos que describimos de *Calle de suburbio* y *Casa sobre la barranca* transcurren en un ambiente calmo, contenido, que parece suspendido en el tiempo.

En esos escenarios, el artista se aproxima a los climas propios de la pintura metafísica. Hallamos esta impronta en muchas de sus producciones realizadas desde mediados de la década. En una serie dedicada al ferrocarril que realizó para la *Primera Exposición de Motivos de Barrio* en el Club Ferroviarios del Puerto, con estaciones vacías y trenes detenidos,

observamos su filiación con la obra de Giorgio De Chirico.²⁷ Este tema, que fue tratado en diferentes momentos de su producción, aparece esta vez en *Al lado de las vías*, uno de los lápices acuarelados. Desde las últimas décadas del siglo anterior, la instalación de las redes ferroviarias había ido modificando progresivamente el paisaje y la vida del lugar. Pero en sus imágenes, el tren se percibe ya integrado al medio, asumiendo un significado muy diferente de aquel que tiempo atrás había constituido uno de los símbolos más emblemáticos de la velocidad de las máquinas y las nuevas tecnologías. Las vías aparecen muchas veces vacías o transitadas por los habitantes del lugar que las recorren sin prisa, como si nunca esperaran su paso. Cuando se encuentra una locomotora o algún vagón suelen estar detenidos, transcurren en un letargo semejante al de los personajes. La presencia de figuras de aspecto misterioso o la ausencia total de seres humanos y animales es otro de los rasgos recurrentes. Esas obras se relacionan así con el conjunto de dibujos y grabados realizados en estos años sobre barrios suburbanos de calles solitarias. Las tonalidades frías acromáticas y los contrastes de valores bajos con tendencia hacia los violetas y azules, resultan especialmente propicios para plasmar aquellos espacios inquietantes. Estos lenguajes parecen haber sido un medio privilegiado para desplegar sus indagaciones formales. Como en muchos de sus contemporáneos, se evidencia el impacto que tuvieron los desarrollos de la pintura moderna italiana desde los años veinte y también los realismos alemanes, ampliamente conocidos a partir de las sucesivas exposiciones que llegaron al país. En el medio local, fundamentalmente por su difusión a través de catálogos, reproducciones y comentarios críticos que el pintor estudiaría con especial interés.²⁸ Entre las demás obras presentadas en esta ocasión, un linóleo de formato vertical

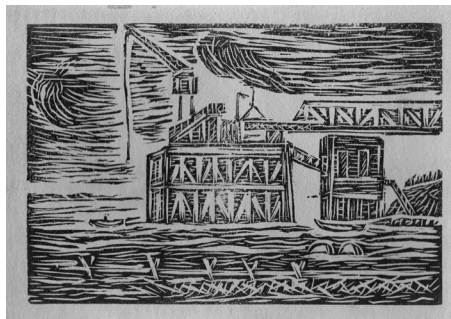


Fig. 8: S/T [Muelles], S/F, grabado s/ papel, 18,5 x 12,5 cm.

que podría tratarse de *Árboles* (fig. 5) evoca también esa clase de ambientes a partir de algunos de los rasgos típicos de su iconografía. Los troncos desnudos dispuestos en secuencia a través de una diagonal, se proyectan sobre un espejo de agua. Es el fragmento estrecho de un espacio donde sólo parecen morar aquellos árboles, en una existencia silenciosa. *Reflejos*, el único aguafuerte de la muestra, probablemente se trata de una obra realizada en 1936 que explora una vez más esos juegos especulares de repeticiones rítmicas: dos árboles frondosos y de gran altura que alcanzan el borde superior, con troncos que se desdoblán simétricamente sobre la costa prolongando sus contornos hasta el primer plano. De esta manera, la figura de los árboles atraviesa toda la imagen.

Los árboles son unos de los elementos más frecuentes en sus imágenes. En cambio, la figura humana aparece de manera aislada. *Motivos de poda* (fig. 6), uno de los dípticos que componen la serie de linóleos mencionada, incluye a sus protagonistas. En el primero de ellos, en el frente de una casa, dos personas de apariencia sencilla desempeñan la actividad recogiendo hojas en grandes cestos. La expresión del rostro de la figura del primer plano, lograda sintéticamente a partir de tres trazos agudos y la posición reclinada de los cuerpos, demuestra el esfuerzo realizado. Al lado, un árbol con la fronda colmada junto a una bolsa de gran tamaño, muestra que aún queda mucho por hacer. En la otra imagen (fig. 7), un carro tirado por un caballo transporta los restos resultantes de la poda. En *Apunte de patio*, otro de los dibujos resuelto con tinta y pluma, el horno de pan junto a un fuentón y algunas macetas, el corral de aves y un conejo tras el tejido de alambre, testimonian aquellas actividades cotidianas que se desarrollan especialmente en los barrios y márgenes de la ciudad. Con mayor frecuencia, las tareas perpetradas se sugieren en ausencia de quienes las realizan, a través de objetos que las evocan. Podemos pensar esta clase de alusiones y el intimismo de su mirada desde la apreciación de Michel De Certeau, para quien: “Los objetos también, y las palabras, son huecos. Allí duerme un pasado, como en las acciones cotidianas del andar, el comer, el acostarse...” El universo de lo cotidiano adquiere un singular espesor por la afectividad implícita de las vivencias a las cuales remite. Desde esa concepción “los lugares vividos son como presencias de ausencias. Lo que se muestra señala lo que no está”.²⁹ Y en especial los interiores, como expresa este autor, revelan el aspecto más sensible del mundo personal: los ambientes, los objetos, el mobiliario y el modo en que se disponen, cada detalle, “todo compone ya un relato de vida”.³⁰ Estos



Fig. 9: S/T [Palmeras], S/F, grabado s/ papel, 10,5 x 9,8 cm.

escenarios proponen atmósferas de existencia serena, en armonía, donde el tiempo aún transcurre en esa cadencia, lentamente. En un presente de veloces transformaciones, la elección de estos motivos puede entenderse como una práctica de identidad, un modo de afianzarse en el entorno más inmediato. También, como una manera de preservar costumbres, valores y formas de vida que podrían quizás desaparecer.

Muelles, palmeras y fuente

El tema del trabajo fue abordado por el artista en diversos momentos de su producción. Los linóleos titulados *Los trojeros* y *Muelles*, el ya citado *Primavera en la chacra* y el óleo *Puerto*, entre otros, reflejan esa zona de sus inclinaciones temáticas donde el paisaje asume connotaciones ligadas a las tareas domésticas y el mundo laboral. En *Muelles* (fig. 8) se pueden ver los puentes, elevadores y grúas de las cerealeras ubicadas en la costa.



La pesada estructura sumerge su base en aguas desafiantes que se remueven como las nubes del cielo, advirtiendo una tormenta. Entre las ondulaciones del río flota una canoa que, construida con una textura similar a la de las olas, se torna casi imperceptible, parece ser de su misma esencia. En análisis previos,³¹ consideramos entre los rasgos más significativos de su obra la relación que el artista establece con la naturaleza, donde ésta aparece exacerbada en su magnificencia. En sus

paisajes suburbanos la vegetación reverbera en múltiples planos de colores y texturas, desplazando la presencia humana cuyo único vestigio son las pequeñas casas. Éstas prácticamente desaparecen en la densidad de pastizales y arboledas o se perciben diminutas en la extensión de las llanuras. Cuando en algunas de ellas hay depósitos o galpones rurales, sólo se dejan ver segmentos de éstos, que corren igual suerte: las incontenibles masas vegetales parecen reclamar la invasión de sus dominios. En aquella imagen, el agua y la fuerza de la tempestad que se avecina, representan la jerarquía de lo natural.

Muelles había sido presentado en un tríptico junto a *Palmeras* (fig. 9) y *Fuente* (fig. 10). Las relaciones temáticas, que en principio podrían parecer disímiles, se establecen partir de su referencia a distintos aspectos del paisaje de la zona, la plaza del barrio y el río: dos espacios especialmente significativos en la vida de sus moradores, también revestidos de lo natural. Mientras que para muchos de ellos el río representaba el trabajo en el puerto o tal vez también la pesca, la plaza constituía un lugar de paseo y encuentro familiar. A partir de algunas de las actividades de los ciclos

culturales que se desarrollaron allí, este ámbito habitual de esparcimiento se vio resignificado. La Plaza López fue el escenario privilegiado de diversos eventos al aire libre y objeto de muchas de las obras que produjo el artista por entonces. La plaza de su barrio, construida con especies arbóreas exóticas, captó singularmente su atención. Muchas de estas imágenes la presentan en diversas vistas con coníferas y arbustos podados en forma esférica, cercados por senderos curvos, las palmeras y su tradicional fuente central, título de aquellos linóleos. En *Fuente*, este elemento ornamental aparece en un extremo, mezclado entre las plantas y las ramas de los árboles con sus frondas tupidas. Los parques parecen reproducir en otra escala, dentro de los contornos urbanos, una porción de esa naturaleza que esta vez ha sido intervenida por el hombre, sometida al diseño y la organización paisajística. Se trata una vez más de esta nueva fisonomía del suburbio que venía siendo intervenido por el hombre y que de distinta manera, tornaba visible los signos de la modernización en los márgenes.³² Muchas de las imágenes que produce por entonces envuelven estas cuestiones.

Luego de su exposición individual, una gacetilla que especificaba las condiciones y reglamentos de la siguiente actividad –el *Concurso Pictórico al Aire Libre para Noveles*– fue publicada junto a otro de sus linóleos (fig. 11).³³ Este certamen consistía en el desarrollo de las obras en presencia del público y de eventuales transeúntes –en abierto desafío a los rigores que supone la intemperie en época invernal– en el perímetro de las calles que rodeaban la entidad. A través de esta original modalidad, el pintor apelaba al “acercamiento intenso entre artistas y vecinos” y a favorecer el encuentro entre los propios creadores para “congregarse hasta conocerse más estrechamente”. El tema propuesto era la representación en el lugar de “motivos sencillos” que reflejaran algún sector de ese mismo paisaje. Por el contenido de la imagen, resulta posible que esa pequeña estampa haya formado parte del catálogo. Resuelta a partir de una suerte de collage, da cuenta de las nuevas incursiones formales que comienza a desplegar desde entonces. Esta etapa de su producción coincide con el apartamiento de los cargos ejercidos en la agrupación Refugio. Podemos pensar entonces que, distanciado de las normativas estéticas que tácitamente regían entre sus asociados, el artista sintiera mayor libertad para experimentar otros lenguajes. Si bien tematiza ciertos aspectos del barrio, ya no responde a una visión unitaria de un espacio real. Dentro del formato rectangular de la imagen una línea recorre el contorno de una paleta de pintor, atravesada por dos grandes pinceles que surgen del orificio del pulgar. Sobre la superficie de la paleta se desarrolla un pequeño paisaje: un barco de



Fig. 11: S/T, grabado s/ papel, 6,7 x 5,4 cm. “Concurso Pictórico al Aire Libre para Noveles”, Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a Zona Norte, fechado 29-6-1939.



Fig. 12: S/T, grabado s/ papel, 3,8 x 3,2 cm. Catálogo Exposición Segunda Muestra de los Alumnos del Curso de Dibujo y Pintura de la Biblioteca, Archivo Biblioteca Mitre, Rosario, 1941.

gran calado irrumpe con fuerte oleaje hacia un grupo de casas o galpones del puerto. La profundidad de esta escena contrasta con la frontalidad de aquellos materiales generando una percepción ambivalente que remite a la virtualidad del espacio pictórico. El repertorio iconográfico consigna así diversos rasgos del evento, reuniendo en una superposición de planos sucesivos el paisaje y los elementos del oficio plástico. Los premios del concurso consistían precisamente en pomos de óleos y acuarelas, lápices de colores y pinceles. Éstas eran, como señalaba Marín en esa ocasión, las “herramientas que no deben faltar en la lucha del obrero y del artista”.³⁴ En estos símbolos visuales, encontramos expresada aquella idea del “progreso” moderno que, de acuerdo a su entender, debía integrar lo material y lo cultural. Podemos encontrar en la figura del barco un referente de la modernización como elemento vinculado al trabajo portuario, particularmente ligado a este barrio, y al mismo tiempo como símbolo del impulso de avance, o más precisamente de “avanzada”, que erigía el lema de la biblioteca.³⁵ La estructura formal en punta y la actitud de choque del buque recuerdan otra de sus metáforas, que en un artículo previo señalaban aquellas necesidades culturales que los ciclos culturales venían a cubrir en los sectores periféricos, trascendiendo sus fronteras: “El ansia de saber, en la masa obrera del barrio avanza como cuña al centro de la ciudad”.³⁶ En este sentido, las “herramientas de trabajo”, unificaban en “la lucha del obrero y del artista” las distintas connotaciones que asumían en este ámbito: la identidad de los habitantes de aquel “barrio típicamente de trabajadores”, del artista que se define asimismo como un obrero del arte y la cultura que busca “el contacto popular” y la tarea conducida desde la biblioteca que “trabaja por el porvenir cultural de la sección sexta”. Estas consideraciones aparecieron publicadas en forma de una invitación firmada por el pintor, donde convocaba abiertamente a los “camaradas” a sumarse a la acción. Resultan muy sugestivas también sus palabras finales, que convertían aquella experiencia en una imagen plástica, a partir de la alusión a los elementos del lenguaje: “debe ser una fiesta de la línea y del color puesta sobre la tela dominguera del barrio de la Sexta”.³⁷

Se ven enlazados a través de esta clase de imágenes visuales y literarias, los fundamentos mismos de su producción estética y cultural, donde la vida y la obra en aquel barrio aparecen amalgamadas de un modo indisoluble. Hallamos declaraciones análogas en una nota publicada dos años después, cuando próximo a finalizar el *Tercer Ciclo*, el artista vislumbraba la promisoriosa evolución de su proyecto en la biblioteca: “Espíritus

privilegiados que leen en el alma del niño y del grande y en la naturaleza el inmenso poema del ideal y de la belleza, se agruparon un día no muy lejano, y entre el bosque de mástiles de nuestro puerto, entre el humo de las chimeneas que laboran el progreso material, y cerrando los ojos a las ambiciones, se reunieron un día en torno a la luz redentora del libro y realizaron su sueño. Así la Biblioteca Mitre puede empezar su historia, la que está escribiendo con nuevas páginas que honran a sus gestores”. El título aludía nuevamente a su lema pero esta vez, reemplazando la noción de “avanzada” por la de “cruzada”, remitía a las implicancias heroicas de aquella empresa a la cual se habían consagrado.³⁸

La pintura y la literatura, la naturaleza y la cultura, la belleza y las aspiraciones de mejoramiento social, son conceptos y valores que se vertieron a través de su obra sobre ese barrio y sus márgenes. En pequeños linóleos como aquél, con los que el artista fue acompañando los catálogos y presentaciones de las diversas actividades de los ciclos culturales,³⁹ se tornan visibles muchos de aquellos símbolos: la iconografía del paisaje suburbano y los tópicos modernos, los materiales y los géneros del arte, la literatura y el conocimiento a través del libro, la pluma y la luz; y también la poesía y los albores de la imaginación libre, en los de impronta surreal (fig. 11 a 15).⁴⁰

En el conjunto de grabados descubrimos una imagen que quizás sintetiza todos aquellos ideales, reuniendo en su composición ambos lenguajes, figura y texto, en una suerte de collage (fig. 16). Representa un rostro de perfil que se prolonga en las palabras *Tuve un sueño*. El texto que emana del área de la boca insinúa la posibilidad de una elocución, pero también alcanza los ojos, siendo más probable su origen el de un pensamiento. La figura con los párpados cerrados y los cabellos sueltos que se abren en líneas hacia el espacio, sugieren la permanencia de ese estado de ensoñación, a pesar del tiempo verbal en pretérito. Desde la conjugación de la primera persona, el pintor se incluye en la acción: por la expresión apacible del rostro, a través de las comisuras de los labios ligeramente elevadas, la noción de “sueño” puede también interpretarse como el mensaje esperanzador de un futuro promisorio. Y si nos permitimos imaginar esta enunciación como una proyección de su labor en la biblioteca a través de los ciclos, podemos entonces pensar que aquella ilusión sobre “el porvenir de la Sexta”, en buena parte se había cumplido.⁴¹



Fig. 13: S/T, 3,9 x 3,8 cm. Catálogo Exposición Primera Muestra de Plásticos Socios de la Biblioteca, Archivo Biblioteca Mitre, Rosario, 1941.



Fig. 14: S/T, 4,1 x 3,6 cm. Catálogo Exposición El Arte Plástico en la Ciudad: Zona Norte, Archivo Biblioteca Mitre, Rosario, 1943.

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano / Universidad Nacional de Rosario.

¹ Refugio organizó tres Exposiciones de Barrio entre 1934 y 1938. He trabajado sobre la participación del artista en estos salones y en la dirección de los ciclos en la ponencia "El paisaje más cercano: visiones sobre la ciudad y los barrios desde la obra de José Marín Torrejón", presentada en las *XIII Jornadas del Área Artes* del CIFFyH de la Universidad Nacional de Córdoba, 2009.

² "Biblioteca escapada al sueño de museo. La Popular e Infantil «Mitre» de Rosario", Archivo Biblioteca Popular e Infantil Mitre, atribuido a CGT, fechado 20-1-1939.

³ Entre otros, "La Biblioteca Popular «Mitre» iniciará sus actividades", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *La Reforma*, fechado 15-2-1939.

⁴ "De Rosario. Biblioteca Popular e Infantil «Mitre»", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a CGT, fechado 30-4-1939.

⁵ Su actividad como articulista y escritor estuvo ligada a las primeras revistas de arte y literatura que aparecieron en Rosario. Desde la edición de *Pagana* hacia 1919, se desempeñó en diversas publicaciones como la revista semanal y deportiva *Fantoches* en 1925 y en las décadas siguientes en el periódico *Refugio* y el informativo *La Cortada*, colaborando también en los diarios *Tribuna*, *Crónica*, *Democracia*, y en las revistas *Nuestra Gaceta*, *Micrófono* y *Brújula*, entre otros. La mayor parte de las notas referidas a las actividades desarrolladas en la Biblioteca Mitre pueden ser atribuidas a su autoría.

⁶ "La Primer muestra de Marín Torrejón", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *La República*, fechado 17-2-1939. La muestra fue inaugurada el 20 de mayo de ese año.

⁷ Para el análisis de las fotografías periodísticas hemos considerado el estudio de los procesos de connotación de la imagen desarrollados por Roland Barthes. Entre éstos, la importancia de la actitud de los sujetos retratados a partir de "la pose" o los "objetos". El pintor exhibe sólo su rostro y se presenta como un hombre común, sin otros atributos—como podrían haber sido sus materiales, el taller o sus obras—según solían retratarse otros artistas. Cfr. "El mensaje fotográfico" en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1995.

⁸ Roland Barthes asigna una función "parasitaria" a los textos que acompañan a estas fotografías, que tienen el propósito de reforzar e insuflar otros significados. *Ibidem*. Los artículos citados son: "Mañana se inaugurará la muestra del pintor rosarino J.M. Torrejón", atribuido a *Tribuna*, fechado 19-5-1939, y "El pintor rosarino Marín Torrejón", atribuido a *La Reforma*, fechado 25-5-1939, Archivo Biblioteca Mitre.

⁹ "La Primer muestra de Marín Torrejón", *op. cit.*

¹⁰ El titular anticipaba esta cuestión: "Suma de valores y de trabajo. Tal es en síntesis la muestra que se realiza en la B. «Mitre»", artículo sin procedencia, Archivo Biblioteca Mitre. El artículo está firmado con sus iniciales: "J.M.T."

¹¹ El autor analiza los comentarios de críticos y pintores contemporáneos. Entre ellos, cita las palabras de André Dunoyer de Segonzac "...trato de expresar con lo mejor de mi talento y con todo mi amor aquello que amo: un paisaje francés, una mujer bella (...) el estado de gracia se revela en contacto con la naturaleza", pronunciándose luego contra el intelectualismo. Cfr. Batchelord, David, "Esta libertad, este orden: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial," en Briony, F., Batchelord, D. y Wood, P., *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999, p. 14.

¹² "Y de esta manera los barrios populares, exentos hasta ahora de medios activos de cultura, podrán ser en breve tiempo los que devuelvan con creces a la ciudad un aporte que recibiera como enseñanza en días de incertidumbres como los que corremos, pero propicios para la siembra de ideas y conceptos". Esta declaración aparecía poco después de inaugurarse la

Primera Exposición de Barrio. "Agrupación Artistas Plásticos 'Refugio'", en *La Capital*, Rosario, 20 de enero de 1934, p. 11.

¹³ Esto hace referencia a las tensiones y pujas que se producen entre los agentes del campo artístico por ganar posiciones en el mismo. Cfr. Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador" en Pouillon, Jean y otros, *Problemas del estructuralismo*, Méjico, Siglo XXI, 1971, pp. 135-182.

¹⁴ La referencia a la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos es recurrente a pesar de los años transcurridos. En una de las notas de promoción de la Tercera Exposición de Barrio, se hacía una alusión directa a la misma: "Ni aún los que se titularon pomposamente poseedores de una nueva técnica, con el señuelo de llevar el arte al corazón del pueblo, han realizado en nuestro medio tarea que pueda catalogarse como provechosa en este sentido". "Biblioteca Infantil «B. Mitre»", en *Tribuna*, Archivo Biblioteca Mitre, fechado 1938.

¹⁵ Este concepto permite distinguir, dentro de las producciones modernas, las versiones más moderadas frente a las acciones revulsivas de la vanguardia, que aparecen planteadas en Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.

¹⁶ "Se clausura la Exposición de «Refugio» en la B. Mitre, hoy", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *Tribuna*, fechado 1938. Participaron Joaquín Álvarez Muñoz, Tito Benvenuto, Luis Correal, Federico Evangelista, José Marín Torrejón, Pallade de Solari Fontana, Alfonso Milanes, Rubén Manuel Marín, Eduardo Orioli, Natalio Roda, Inés Rotenberg y Juan Strasser.

¹⁷ Catálogo exposición *Tercera Exposición de Barrio*, Rosario, Biblioteca Mitre, 1938.

¹⁸ El *Salón Nexus* fue presentado ante la interrupción del certamen local durante esos años. El artista formaba parte del grupo homónimo que lo organizó. Cfr. Mouguelar, Lorena, "Vanzo y Fontana en los Salones Nexus. Apreciaciones de la crítica rosarina", en *3º Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*, La Plata, FAU/UNLP, 2005, CD Rom.

¹⁹ Al respecto, una de las acuarelas presentadas en su *Exposición pictórica individual* se titula *Sobre la loma*. Estas similitudes también se producían entre los artistas del grupo, lo cual evidencia la afinidad de sus preferencias. *Junto al arroyo*, otra de las acuarelas que integró su muestra, lleva el mismo nombre que un óleo de Tito Benvenuto presentado en la *Tercera exposición de Barrio*, así como su linóleo *Esquina de la cortada*, es homónimo respecto al óleo que Federico Evangelista envió en la misma ocasión, junto a *Impresión y Motivo suburbano*.

²⁰ Con las peculiaridades de su caso—y en particular lejos de la característica experiencia en la multitud metropolitana— el artista condensa algunas de las figuras que encarna el *flâneur* en los estudios de Walter Benjamin, como productor de "textos ilustrativos" desde su obra plástica, incursionando además como productor de "textos periodísticos" y "textos literarios" que plasman esas experiencias. Cfr. Frisby, David, *Paisajes urbanos de la modernidad: exploraciones críticas*, Buenos Aires, Prometeo, 2007, pp. 41-44.

²¹ "En la Exposición de Torrejón". Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *Crítica*, fechado 24-5-1939.

²² "Se realizó un acto cultural en la biblioteca «Mitre»", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *La Capital*, fechado 24-5-1939. Era frecuente, en este tipo de eventos y en este periódico en especial, que se resaltara la dimensión popular de la muestra sin detenerse en las presentaciones, a diferencia de lo que solía suceder con los salones oficiales que mostraban numerosas reproducciones a página completa.

²³ "Biblioteca Popular e Infantil Mitre", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *La Acción*, fechado 19-5-1939.

²⁴ Estas vertientes plantearon la recuperación de las tradiciones plásticas de Occidente desde una mirada moderna, expresados a través de una "figuración de nuevo cuño" y las "nuevas



Fig. 15: S/T, 5,3 x 4,4 cm. Catálogo Exposición El Poema Andariego, Archivo Biblioteca Mitre, Rosario, 1941.

formas del realismo". Cfr. Clair, Jean, *Malinconia, Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid, Visor, 1999 y Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza, 1986.

²⁵ Una gran mayoría de artistas incursionaron en esta zona de intereses, donde el tema suele ser un pretexto para la indagación de problemas plásticos. Este aspecto fue estudiado en el contexto nacional por Diana Wechsler, quien señala el incremento en la presentación de naturalezas muertas en los Salones del período. Cfr. "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945", en Burucúa, José Emilio (Director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte Sociedad y Política*, Vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 269-314.

²⁶ Desde el uso de aquellos recursos visuales, es posible comprender estas obras dentro de las vertientes que Aldo Pellegrini llamó "Realismo poético", dado en este caso por las alteraciones formales casi imperceptibles, que generan un ambiente de cierta irrealidad. Cfr. *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967, pp. 46-47.

²⁷ Esta exposición corresponde al *Segundo Salón de Barrio* de Refugio realizado en 1936, por intermedio de la biblioteca "Aureliano Suárez" de ese club. Expusieron: Tito Benvenuto, José M. Cafferata, Francisco García, Juan Strasser, Natalio Roda, Alfonso Milanés, Sebastián Besso, J. de Camilia, Rubén Marín, Joaquín Álvarez Muñoz, Isidoro Mognol, Luis Correale y José Marín Torrejón.

²⁸ Sobre la incorporación de estas tendencias Cfr. Wechsler, Diana, "Itinerarios del noventa.

Encuentros y apropiaciones de una tradición en las metrópolis del Río de la Plata", en *Separata «Figuración y abstracción»*, año VI, n° 11, Rosario, CIAAL/UNR, noviembre de 2006, p. 3-18, y Fantoni, Guillermo, "Travesías del realismo mágico. Leónidas Gambartes entre la realidad y el ensueño", en *Separata «Caminos hacia Gambartes»*, año III, n° 5 y 6, Rosario, CIAAL/UNR, octubre de 2003, pp. 1-27.

²⁹ De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, vol. I "Las Artes del hacer", México, Universidad Iberoamericana, 1996, pp. 120-121.

³⁰ De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, vol. II "Habitar, cocinar", México, Universidad Iberoamericana, 1996, pp. 147-150.

³¹ Rabinovich, Silvina, "Paisajes y estrategias: Refugio en los años '30", en *Separata «Un mundo próximo»*, año V, n° 9, Rosario, CIAAL/UNR, octubre de 2005, pp. 19-46.

³² Uno de los artículos periodísticos referidos a la *Primera Muestra Relámpago: plaza López a través del lápiz y el pincel*, del último de estos Ciclos, revela una percepción que condensa los presupuestos que venimos señalando. Según explicaba, artistas y aficionados "debían captar rincones del viejo paseo, lleno de sugerencias, con sus arboledas añosas y sus canteros, que aunque modernizados, conservan aún la conformación general de sus primeros tiempos". "Se Realizó Hoy en la Plaza López un Original Ensayo de Difusión del Arte. Muchos Jóvenes Participaron", atribuido a *Tribuna*, Archivo Biblioteca Mitre, fechado 23-5-1943.

³³ "Concurso Pictórico al Aire Libre para Noveles", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *Zona Norte*, fechado 29-6-1939.

³⁴ "Concurso Pictórico al Aire Libre para Noveles", *op. cit.*

³⁵ El lema es "Una avanzada de cultura en la sección sexta".

³⁶ "Marzo, Mes de Nueva Amorosa Vida Junto al Libro", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *Tribuna*, fechado 24-3-1939.

³⁷ "Invitación a un concurso Pictórico al Aire Libre", *op. cit.*

³⁸ "Una cruzada de la cultura en la Sección Sexta", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *Simiente*, fechado noviembre de 1941.

³⁹ En todos éstos se plantea una concepción análoga de la imagen, que condensa a modo de síntesis elementos relacionados con algún aspecto del evento o de su entorno. Y en este sentido, se relacionan con aquel carácter "ilustrativo" atribuido a la imagen en el marco de estos Ciclos. Cfr. Rabinovich, Silvina, "Por el porvenir de la Sexta: los Ciclos Culturales en la Biblioteca Mitre", en Libro Electrónico de las *V Jornadas Nacionales "Espacio, Memoria e Identidad"*, Rosario, FHyA/UNR, 2008.

⁴⁰ Analizamos estos linóleos en "Imágenes entre palabras. Pequeños grabados de José Marín Torrejón", en *Avances*, n° 14, Córdoba, Área Artes del CIFFyH/UNC, 2009, en prensa.

⁴¹ Si bien se vincula por su materialidad con los demás linóleos analizados, desde la figura de cabellos ondulantes y los movimientos de las curvas del fondo la imagen remite a una estética simbolista, y permite también suponer que haya sido concebida en un momento más temprano de su producción.



Fig. 16: S/T, S/F, grabado s/ papel, 18,3 x 10,8 cm.