

El pintor Fernando Espino

Fernando Espino

A pesar de que hacía más de veinticinco años que no lo veía, y que en todo ese tiempo casi no tuve ocasión de estar ante sus cuadros, cuando me enteré de la muerte de Espino el año pasado, me di cuenta hasta que punto su figura, que había sido legendaria en la ciudad a finales de los años cincuenta, fecundó algunas zonas de mi propio trabajo. Como sucede a menudo, la muerte activa las reminiscencias de los que siguen vivos y Fernando Espino, con la suya, estimulando mi introspección, me llevó a darme cuenta de lo mucho que le debía. Esa deuda no es de orden artístico, ni siquiera estético, sino más bien mítico, por no decir, usando la palabra en su sentido estricto, fabuloso.

La primera vez que lo ví, hacia 1957, debían ser las ocho de la mañana: éramos un grupo de amigos, que habíamos estado de juerga toda la noche, y habíamos terminado en una parrilla que no cerraba nunca. Estábamos, a decir verdad, bastante borrachos –lo consigno sin orgullo pero también sin vergüenza– y de pronto uno de ellos, señalando hacia la vereda ancha de la Jefatura de Policía, en la esquina opuesta en diagonal a la del restaurant, exclamó “¡Allá va Espino!” y salió a la puerta a llamarlo. Yo me di vuelta para contemplarlo y vi una figura oscura, en mangas de camisa, flaca y encorvada, que caminaba haciendo unas eses tan amplias que con su diseño abarcaban todo lo ancho de la vereda soleada; iba tan abstraído en su borrachera que el que había salido a llamarlo tuvo que correr detrás de él, agarrarlo del brazo, y parlamentar un rato en la vereda para convencerlo de que se uniera a nosotros. Al fin lo trajo, lo que, de todas maneras, no aportó gran cosa a la reunión, porque, después de gruñir un saludo, se sentó en silencio en una silla, de la que fue deslizándose de a poco, medio dormido, hasta terminar roncando debajo de la mesa. Nunca había visto a nadie tan borracho y, con su sola presencia, Espino nos relegó al rango subalterno de calaveras aficionados.

En 1957, yo tenía veinte años, de lo que deduzco que él debía andar por los veinticinco. Había oído hablar mucho de él, no únicamente a causa de su talento, sino también en razón de su carácter salvaje, de su independencia artística y de su iconoclastia. Circulaban anécdotas acerca de sus escaramuzas con pintores oficiales o con sus profesores en Bellas Artes y aunque nunca lo había visto, o quizás por eso, su persona encarnó para mí, que estaba saliendo de una adolescencia prolongada, el arquetipo ideal del artista, en conflicto constante con el conformismo de su época y con sus propias tendencias autodestructivas. Naturalmente, ese camino no es el único que lleva al arte, pero es innegable que representa uno de los síntomas más frecuentes de la praxis artística desde la revolución romántica. Es obvio que todas estas consideraciones *a posteriori* lo tenían al propio Espino sin cuidado, y lo que ahora aparecen como signos culturales fueron para él, en los años que le tocaron para vivir y trabajar, como sucede con todo artista verdadero, una lucha continua y un estilo de existencia.

En aquellos años –pero creo que siguió igual– era flaquísimo, un poco arqueado, de piel muy oscura y como tomaba tanto y fumaba cigarrillo tras cigarrillo, los dientes que le quedaban eran casi tan marrones como su piel. Tenía el pelo bien lacio, peinado para atrás, bien achatado sobre el cráneo de una cabeza alargada; andaba siempre con una camisa y un pantalón de lo más ordinarios y unas alpargatas rotosas –el *negligé* estudiado de los bohemios de Montparnasse hubiese parecido una afectación ridícula a su lado– y sin embargo, siempre que pienso en él la idea de elegancia me viene de inmediato a la mente, del mismo modo que, aunque la mayor parte del tiempo su conversación se limitaba a gruñidos, a sarcasmos musitados y a ironías desdeñosas y crípticas que únicamente a él lo hacían reír, cuando no a exabruptos agresivos, nunca puse en duda ni su gusto ni su fineza, ni su inteligencia crítica, de los cuales su propia pintura era la prueba irrefutable.

En 1965, me dió la autorización para usar uno de sus cuadros en la tapa de un libro que estaba por publicar y cuando me lo encontré un año más tarde me recriminó suavemente que no le hubiese hecho llegar ni un solo ejemplar. Ya no recuerdo que explicación le di, pero, pensando en el hecho con cierta perplejidad, me di cuenta de que, por considerarlo ya desde

antes de haberlo conocido, inscripto en un plano mítico, por encima de las cosas humanas, llevarle un ejemplar de mi libro con la reproducción de su cuadro me parecía un gesto inadecuado y banal. Ya casi desde diez años atrás, él tenía para mí la dimensión fabulosa de ciertos personajes que estaba tratando de construir en algunos de mis relatos, e incluso había sido el modelo de artista en una novela de mis primeras novelas que quedó sin terminar. Una anécdota de Espino lo revela entero: el poeta surrealista Aldo Pellegrini, que vino como jurado al Salón Anual de la provincia, nos contó a Hugo Gola y a mí, después de las deliberaciones, que Espino, que trabajaba en el depósito del museo, era el encargado de hacer desfilar los cuadros ante el jurado que los contemplaba, discutía, e iba tomando sus decisiones. Espino, que era un simple empleado, con su eterno cigarrillo entre los labios, iba pasando los cuadros delante del jurado sin decir palabra. Ante el cuadro de un pintor local sin mucho talento, el jurado, después de una discusión prolongada, decidió darle un segundo premio porque el pintor, según uno de los miembros, había tenido una enfermedad grave ese año. Y Espino, que sostenía el cuadro en silencio, comentó con una sonrisa desdeñosa “¿y eso que tiene que ver?”

Esa crueldad aparente no es más que la señal de una integridad artística sin dobleces y de una lógica —la única posible— que juzga a la obra de arte por su coherencia interna y por sus resultados, sin tener en cuenta para nada las consideraciones circunstanciales que a menudo por oportunismo, deficiencias estéticas o confusión de ideas sustituyen al gusto y a la capacidad crítica. Únicamente el verdadero artista sabe que, cualquiera sea la tendencia por la que se aventure, la única justificación del arte está en sus logros radiosos, y en la reconciliación con el mundo que su frecuentación nos produce. Toda la dudosa verborrea que engendran, para autoexaltarse, la prebenda, el comercio y la mera ignorancia, se confunde para el artista con la cacofonía mundana, y no tiene para él más sentido que un baluceo ininteligible. Por conocer su precio pero también su alegría, la probidad para con las premisas de su arte y la energía para ponerlas en práctica, son para el artista la única norma de vida.

Espino era de esa raza. En mi adolescencia, para mí fue primero leyenda y recién después persona, colega para las cosas de la cultura, contemporáneo. Habiendo obtenido primitiva-

mente el rango de arquetipo, resulta lógico que las vicisitudes ulteriores de su existencia cotidiana y aun de su evolución artística hayan pasado casi a segundo plano, lo que se justifica también porque durante un cuarto de siglo hemos vivido a catorce mil kilómetros de distancia. Sé que cuando se casó dejó definitivamente el alcohol, pero que seguía fumando cigarrillo tras cigarrillo y pintando, creo, con el mismo frenesí. No hace mucho, mi amigo Frederic Compain, sin saber que yo lo conocía, pasó por Santa Fe y le compró un cuadro. Un día fui a su departamento en París y apenas entré, mi mirada fue atraída por la imagen familiar de ese cuadro que sin embargo nunca había visto, que era bastante diferente de los que yo conocía, pintados treinta años antes, y que sin embargo no podía ser sino de Fernando Espino, demostrando una vez más que el enigma del estilo no se sustenta en el cálculo pedante y laborioso sino en el gesto intransferible que cada artista ejecuta aun sin proponérselo, y hasta a pesar suyo, con la totalidad de su ser.

Los orígenes sociales menos que modestos de Espino, como los de muchos otros artistas de épocas diferentes, vuelven todavía más conmovedora la eclosión misteriosa del arte que elige, con volubilidad soberana a sus criaturas predestinadas. Un marino polaco, después de haber intentado expresar su desasosiego en francés, se instala bruscamente en la lengua inglesa; un cholo peruano, que llamaba Bizancio a la casi aldea de Lima, y que terminó muriedo en París de hambre y de apatía, será uno de los más grandes poetas del idioma español; un agente de bolsa, hartado de su vida pequeño burguesa, se irá un buen día a pintar a las islas del Pacífico; un joven uruguayo de 24 años, será uno de los pilares de la revolución poética de los tiempos modernos. Nada es previsible en estas materias y no lo es, sobre todo, para el artista mismo. Atrapado desde la infancia y porque sí en una red inexplicable de delicias, de geometría y de visiones, se abandona, temerario, a la fuerza que lo ha venido a buscar, sin vacilar y sin siquiera preguntarse una sola vez si lo esperan la exaltación o el fracaso.

Juan José Saer

La pintura de Fernando Espino

Los que hemos tenido la suerte de conocer a Fernando Espino en un momento temprano de su brillante carrera creativa (es decir, cuando ya superadas las etapas preparatorias, se encaminaba velozmente a lo que iba a ser su variado pero personalísimo estilo) y lo hemos seguido, a través de los años, a lo largo de todas sus etapas, podemos apreciar plenamente la pérdida que su muerte en plena madurez representa no ya para la pintura argentina sino simplemente para la pintura. Porque su inconfundible obra es de las que pueden ser inmediatamente apreciadas por todos los amantes de la pintura, con independencia de localismos, etiquetas y premios internacionales, en cualquier parte del mundo civilizado.

Se me ha pedido que haga una nota sobre Fernando y me encuentro con una grave dificultad. A diferencia de lo que ocurre con un escritor, cuyas obras completas tenemos en nuestra biblioteca y podemos consultar continuamente, la obra de un pintor, y más la de Espino, que vendió mucho en vida, está dispersa en múltiples colecciones. He visto en su momento casi todo lo que hizo, pero ahora sólo puedo contar con algunas obras de mi propiedad y, lo que es más peligroso, con la memoria. Por este motivo, no podré entrar en análisis ni clasificaciones, ni determinar las diversas etapas por las que su pintura pasó. Tendré que atenerme exclusivamente a la *impresión general* que conservo de ella.

El primer rasgo que viene a la memoria cuando uno piensa en esa pintura es la sostenida preferencia de su autor por el pequeño formato. Sus pequeñas obras, que se agigantan en la contemplación, son algo así como el equivalente plástico de un breve poema lírico, siempre personal e inspirado.

Un segundo rasgo, que se mantuvo a lo largo de toda su vida, aun en las etapas más influidas por la vanguardia europea o norteamericana, es su 'americanismo', o digamos más exactamente, su clima de cerámica precolombina. De ahí su fidelidad a la paleta de tierras.

Un tercer rasgo es el carácter abierto de su pintura: abierto a todas las influencias, no sólo de las artes primitivas, como la precolombina, australiana y otras sino también a la

vanguardia contemporánea, desde el arte geométrico sensible hasta el informalista. Esto lo hace muy representativo de la pintura moderna en general, muy rico y muy diverso dentro de su unidad esencial. Porque lo que hay que decir inmediatamente es que Espino nunca imitó nada, sino que absorbió y digirió tan completamente las influencias, que las convertía inmediatamente en *Espinos*. A esto llamo yo una *originalidad abierta*.

Un cuarto rasgo sobresaliente sería la *economía expresiva*. Donde otros artistas utilizan conjunta y a veces confusamente todos los recursos de que disponen, Espino sólo necesitaba uno o dos para hacer un cuadro inolvidable: un fondo raspado, una o dos figuras o manchas, un trazo caligráfico. A veces, entre las tierras y grises, una sola nota de color. Obtenía no obstante una gran variedad y riqueza de superficie: materia delgada, materia gruesa, raspados, *collage*, todo ello, en su madurez, bajo la forma de fondos, figuras geométrico-sensibles o francamente ageométricas (manchas informales), puntos y trazos.

Y aquí viene el quinto y más importante rasgo: todo lo que Espino ponía en el cuadro obedecía a un *ojo infalible*: el tamaño y la forma de la mancha, el gesto tras el trazo, los intervalos entre la mancha o figura y los lados del cuadro, o entre mancha y mancha, figura y figura; los contrastes de valor, la intensidad de los tintes, la textura. Por eso sus cuadros son contemplados por los entendidos y por los felices poseedores como *objetos preciosos*, dotados de una vida y expresividad incomparables. Esto explica que Espino haya sido durante tantos años el centro de un círculo de iniciados incondicionales –poetas, escritores, críticos, aficionados, coleccionistas– que se inclinaban fervorosamente ante los pequeños e inagotables “iconos” que brotaban de las manos del sabio silencioso. Porque Espino nunca explicó su pintura ni sus intenciones. Nadie más ajeno que él al concepto. Nadie más concentrado en el altar de la *pintura pura*, porque toda su obra, aun las aparentemente figurativas, como “El gato” del Museo “Rosa Galisteo” o la “Tortuga” de mi propiedad, son, bien mirados, pintura pura, pintura que existe por sí misma, por sus meros ingredientes visuales, aunque haya tenido, en algunas etapas, un leve apoyo en la figuración.

De ahí la última característica de esta pintura: su imposibilidad de ser *dicha*, de ser traducida al lenguaje, su carácter de mensaje cifrado en lo pictórico, sin palabras. Ciertamente la

forma, en la pintura de Espino, es profundamente significativa, intensamente portadora de sentido, pero de un sentido que, como el de la música pura, debe *sentirse*, por ser ajeno a las ideas y a las palabras. En eso estriba lo que podríamos llamar su dimensión iniciática, que sólo se abre al que ha aprendido a ver.

Personalmente creo que Espino es uno de los más grandes poetas de la pintura argentina y que sólo su aislamiento provinciano pudo impedir que esta excelencia fuera ya del dominio público.

Hugo Padeletti



Espino Pintor

Es extremadamente difícil, en un medio provinciano como el suyo, crear una obra de tanta significación. Lo protegió su ardua soledad y el rigor intransigente de su conducta. La ironía fue su coraza y el aislamiento su método. Pero detrás de estas defensas cuánta ternura, cuánta entrega fervorosa.

Hace muchos años yo solía visitarlo con cierta frecuencia. Espino fue, debo decir, siempre cordial conmigo aunque a veces nuestro diálogo fuera sólo un intercambio de silencios. Me mostraba sus trabajos y luego nos sentábamos en un jardín que él mismo había diseñado, con la minuciosa precisión de un cuadro entre árboles y flores.

Pienso que su pintura es sobre todo la encarnación de un intento de comulgar con el mundo. Imágenes y símbolos que se renuevan o repiten, están destinados a apropiarse de las cosas y los seres, a convivir con ellos en un frágil equilibrio que perdura más allá de la iluminación momentánea.

Espino vivió toda su vida alejado de modas y escuelas aunque las conociera muy bien a todas. Sabía que una obra existe sólo cuando crea su propio lenguaje, lenguaje único que poco tiene que ver con la destreza. En él la forma –ya se tratara de una simple mancha sobre la tela o de una construcción realizada con exactitud matemática– surge siempre impulsada por una carga interna ineludible. No hay en su pintura alarde técnico pero tampoco ninguna distracción. Desestimó lo que aparecía meramente como “bien pintado”. Sus cuadros nacen de un gesto absoluto modulado por una vigilancia extrema que impide toda reiteración.

Recuerdo ahora que Espino destruyó muchos de sus trabajos sometiéndolos al fuego; era su modo de purificarse, en un ademán semejante tal vez al de Li Po cuando quemaba sus poemas escritos en efímeras envolturas de cigarrillos. Me parece que en ambos casos, más que un impulso destructivo había en ese gesto una prueba de humildad, y quizás, al mismo tiempo, de íntima confianza.

En los últimos años, por lo que sé, se acentuó todavía más su aislamiento, y su obra, que se vendía cada vez menos, permaneció encerrada en un armario, cuidadosamente ordenada, y que él ofrecía gustoso a la avidez de sus amigos. Pero por ese hecho circunstancial no modificó su modalidad expresiva. Nunca

ninguna concesión.

Hay cuadros pintados casi en el final de su vida, sólo con blanco. Blanco sobre blanco. Un color que se mueve y vibra y traza figuras en el reducido espacio del cuadro. Texturas, círculos que se despliegan, triángulos aéreos sobre el blanco del fondo, como si quisiera darnos una imagen unificada del mundo en la que desaparecen los contrastes y las partes se articulan o funden entre sí, subsistiendo solamente matices formales, donde no hay sujeto ni objeto sino una sustancia única, la del mundo, atrapada en una variedad de tonos que danzan sobre una superficie casi vacía.

Su humor, bastante cáustico, lo defendió de un entorno indiferente y a menudo hostil y él supo convertir la carga de violencia, que también atravesaba su vida, en obras de equilibrio y armonía. La materia que utilizaba, fue, en general, escasa. Pintó con casi nada, atento únicamente a su energía espiritual. Cada obra un soplo, una prueba, un testimonio despojado del enigmático universo.

Hugo Gola

La trama bajo las apariencias*

En su casa, rodeado de las obras distribuidas por todas partes, conversamos con Espino. Las preguntas no vale la pena repetir-las; las que se basaban en consideraciones impresionistas recibían una respuesta escueta y desarmante por parte de Espino, repitiendo siempre que lo esencial de la pintura es inexpresable, que lo esencial del misterio es inexpresable, que lo esencial de la creación es un acto o una acción de fe inexpresable.

Por ejemplo, le digo que a diferencia de sus óleos, en estos *collages* aparecen colores vivos, fondos en los que están marcados dibujos casi infantiles en su directa espontaneidad y libertad. "No creo que sean alegres", responde Espino. "No, yo no soy alegre. La muerte está ahí como estuvo siempre; la muerte y su horror, que me persiguen desde siempre. Y el color para mí no es color, es valor.

"No siempre hice *collages*: habré empezado en el 54. También por razones económicas: te regalan el cartón, te regalan todo. Cuanto menos tengo más cómodo me siento, porque esto me obliga a ingeniármelas. ¿Cómo surgen las tendencias? De las necesidades y de las posibilidades que uno tiene a mano; por eso las estrecheces económicas no pueden ser pretextos para la inacción. Además me cansa trabajar siempre con los mismos materiales. Es verdad que ya en los óleos buscaba manifestar una textura. Preparaba la base, porque las formas surgen de los fondos. En el momento de crear no me encasillo a mi mismo, no puedo repetirme ni copiarme. Uno nunca se levanta con el mismo pie. Trabajar en serie sería una facilidad y una frialdad que no me interesan para nada; se verían temas y no pintura. Yo no veo manzanas, veo pintura. Y aunque fuese figurativo, la manzana sería sólo un pretexto. La muerte está siempre ahí, pero si interpretás que esos cuadros son tumbas, no: para mí una obra no se explica. Las cruces, los números, no son signos en mi pintura, son formas. En los indios, en los egipcios, ahí sí eran signos, porque encerraban contenidos religiosos o utilitaristas.

"Colores fríos, colores cálidos, hasta el día de hoy no sé qué quieren decir. Pero soy muy observador; miro la naturaleza

* Fragmentos de una entrevista realizada a Fernando Espino por Enrique M. Butti y publicada en el diario *El Litoral*, de Santa Fe, Argentina, (11 de noviembre de 1985).

y la veo. No pateo tarros por la calle, me dejo extasiar por las piedras. Trato de penetrar en todo lo que se me presenta; si me sirve, bien; si no, queda adentro, y el día menos pensado, lo largás. En Rosario, me acuerdo, una vez fuimos a dar una vuelta con otros pintores después de comer. Pasamos por un basural y yo me quedé ahí mirando. Los otros se aburrían, empezaron a decir '¡Vamos, vamos!' Después, poco a poco, se fueron entusiasmando, y al final se llevaron un montón de cosas. Yo no me llevé nada, pero fue una manera de enseñarles a mirar.

"En esta muestra presento cosas recientes. Pero esto no quiere decir que pinte para las exposiciones. Sucede, a veces: mandan cosas tan frescas a los salones que si no le pusieran vidrios la gente se quedaría ahí pegada como moscas.

"Soy exigente conmigo, y con los demás también, de hecho. Voy probando, tirando. Si por mí fuera, tiraría todo, total, uno sabe que va a seguir pintando. De vez en cuando necesito hacer un poco de limpieza. Si está mal la base, la construcción, el dibujo, es inútil insistir. No hay que dejarlo; en una de esas te morís mañana y empiezan a dar vueltas las porquerías. Ha sucedido con muchos pintores.

"No me gustan los viajes; prefiero romperme el marote y, en vez de viajar a Egipto, imaginármelo. Me interesa el arte rupestre, la pátina que el tiempo ha ido depositando sobre él. Todo el arte moderno parte de ahí.

"La cuestión no está en pintar lo que uno ve, sino lo que está detrás, escondido bajo las apariencias. Mirá esa piedra" (una piedra cortada y pulida por Roberto Cocco), "¿cuántos la habrán pateado antes de que a alguien se le ocurriera descubrirla? Hay tantas mistificaciones; muchos se quedaron detenidos en el Renacimiento. ¡Pero si no te alcanza el tiempo para ser contemporáneo!"

