

SUEÑO Y VIGILIA EN LA PINTURA DE BENITO ROJO. Una aproximación psicoestética

Mimí Marinovic

Úrsula Bravo

Instituto de Estética

Pontificia Universidad Católica de Chile

Las autoras estudian el papel de los sueños en la producción artística del pintor chileno Benito Rojo a partir de una perspectiva psicoestética, que reconoce la especificidad del arte como una forma de aproximación a la realidad. Este artículo es un informe preliminar de una investigación más amplia sobre los artistas visuales en la cual se pretende examinar los vínculos entre la vida (vigilia y sueño), el proceso creativo y la obra. Con este fin se realizaron entrevistas de profundidad y se analizó una de sus creaciones inspirada en un sueño. Los resultados mostraron que las motivaciones, el proceso creativo y la pintura del artista están íntimamente ligados entre sí como a su historia de vida y características de personalidad.

The authors investigate the role of dreams in the artistic production of the Chilean painter Benito Rojo from a psycho-aesthetic perspective, which acknowledges the specificity of art as a way of approaching reality. This article is a preliminary report of a larger study of visual artists which is intended to examine the bonds between life (wakefulness and dream), creative process and art work. For this purpose, in-depth interviews were conducted and one of his paintings inspired on a dream was analysed. The results demonstrated that the artist's motivations, creative process and painting are intimately bound to each other as much as to his life history and personality features.

El estudio de la interacción entre la vida, la producción y el proceso creativo en los artistas visuales es muy escaso en el campo del arte en Chile. Priman la investigación historiográfica, la crítica de arte, la reflexión teórico filosófica, las llamadas "escrituras curatoriales" y los ensayos o presentaciones de exposiciones en catálogos de distinta calidad y complejidad. Por otra parte, el predominio del discurso teórico por sobre la obra visual en el mundo académico artístico lleva a desatender las diferentes dimensiones de lo humano que ella es capaz de encarnar a través de formas visibles. Se corre el riesgo de que "la distancia entre la ambición filosófica y teórica de una obra de arte y la banalidad de su plasmación llega a ser tan grande que llega al absurdo"¹.

¹ Ruhrberg, Karl. "Pintura". En Ingo F. Walther (Edit.). *Arte del siglo XX*, Köln: Taschen, 2001, p. 390.

El arte es un área del conocimiento que tiene valor en sí y requiere un abordaje artístico e interdisciplinario que parta de una clara conciencia de su especificidad. Desde esta perspectiva una obra existe como arte para quienes participan de su experiencia como sujetos creadores y receptores o ambas cosas a la vez. Y aunque –como dice Dufrenne– “el sujeto no es necesariamente constituyente y su experiencia está provocada por el objeto”², la obra artística, cualquiera que sea, existe únicamente para su autor y para quienes aceptan los desafíos que ella implica. Es por eso que nuestro punto de partida sea el arte mismo y el reconocimiento de que sus constituyentes estarían en el objeto artístico, los que se actualizarían en la experiencia de creadores y receptores.

De allí que, cuando abordamos el estudio del arte desde la psicología del arte o estética psicológica, no nos estamos refiriendo a una psicología aplicada al arte que corre el riesgo de negar su singularidad disciplinar, sino a una perspectiva psicoestética que reconoce en el arte una forma de aproximación a la realidad, diferente a la ciencia y la filosofía.

Conscientes de la necesidad de ofrecer horizontes más amplios para el conocimiento de las artes visuales en Chile y las circunstancias y procesos personales que están en sus orígenes, presentamos los resultados del trabajo acerca del papel que juegan los sueños en la producción artística del pintor chileno Benito Rojo. Éste es un informe preliminar de una investigación más amplia³ destinada a estudiar la relación e interacción entre la vida, la evolución artística, el proceso y la producción creativa de artistas visuales con sus sueños. Sus objetivos específicos son identificar y comprender los antecedentes biográfico-artísticos relativos a eventos vitales, el contexto y la dinámica familiar como las relaciones significativas con personas e instituciones, su influencia en el origen de su identidad y realización como artistas; el significado que tiene su arte para los artistas y sus motivaciones; su proceso creativo, métodos de trabajo creador; hábitos y actitudes frente a lo onírico, la valoración y los modos de utilización de las fuentes oníricas en la actividad creadora. Finalmente, el análisis y la síntesis comprensiva de obras visuales o bocetos inspirados en sueños, entendidos como testimonios dotados de sentido. Igual que en los sueños, se trata de encontrar en los trazos y manchas de la tela imágenes capaces de revelar las facetas de lo humano.

ANTECEDENTES

En una investigación exploratoria⁴⁻⁵ se observó el importante papel que 72 artistas visuales chilenos (profesionales y académicos), principalmente pintores, le concedieron a los sueños. Los hallazgos mostraron diferencias estadísticamente

2 Dufrenne, Mickel. “El arte”. En Apostel, Leo; Benoist, Jean-Marie et al. *Interdisciplinariedad y Ciencias Humanas*. Madrid: Tecnos / UNESCO, 1982, p. 270.

3 Marinovic, Mimí. Investigadora responsable.

4 Marinovic, Mimí. *El soñar y los artistas*. Santiago: Dolmen, 1997.

5 Marinovic, Mimí. (1998) “Presencia del sueño en el arte de Latinoamérica”. *Aisthesis, Revista de Investigaciones Estéticas* N° 28, pp. 87-113.

significativas entre los artistas visuales y un grupo control de no artistas: los artistas presentan mayor atención y sensibilidad ante su mundo onírico. Esto se traduce en una mayor capacidad de recordar los sueños, de evocarlos en colores y de sentir agrado por soñar, lo que los hace recordar más y mejor sus ensoñaciones. Igualmente, existieron diferencias en lo que se refiere a las creencias sobre quienes presentan sueños con más fantasía. Para la mayoría de los artistas no las hubo, mientras que en el grupo control esta opinión fue casi tan frecuente como la creencia en los sueños más fantásticos de los artistas.

Los artistas visuales reconocieron el potencial creativo de los sueños al afirmar mayoritariamente que representan un incentivo para su labor creadora, lo cual apoya las teorías que relacionan la actividad onírica con la creatividad. La mitad de los artistas entrevistados admitió haber usado sus sueños en sus obras. Por último, se aplicó a los sueños el criterio utilizado por Kreitler y Kreitler⁶ para comprender los aspectos evocadores de la realidad en las artes. Estos autores distinguen entre realidad común (lo que todos pueden descubrir y observar), realidad arqueológica (lo que no puede ser observado directamente, como la estructura y dinámica subyacente de los objetos, personas y sucesos), la realidad normativa (lo que debe o no debe ser en lo ético, social, religioso y político), y la realidad profética (las expectativas ante el futuro y su anticipación). Los contenidos de los sueños de los pintores fueron prioritariamente arqueológicos, y en orden decreciente, comunes, proféticos y normativos.

Cuando se publicaron estos resultados en forma de libro, fueron complementados con opiniones de otros artistas y poetas obtenidas directamente o de otras fuentes. Al mismo tiempo se dio a conocer la experiencia realizada con estudiantes de artes visuales destinados al desarrollo de su creatividad a través de pinturas de sueños en un taller de creatividad artística. Los resultados fueron estimados muy satisfactorios por estos artistas en formación.

Estos hallazgos abrieron varias posibilidades para la investigación destinada a explicar y comprender los problemas relacionados con el arte, los artistas, su creatividad y los sueños. Se constató la importancia que los artistas le conceden a los sueños, anticipada por movimientos artísticos como el surrealismo en cuanto a su poder liberador de la imaginación. A partir de estos resultados se puede plantear como hipótesis que el interés por los sueños parece ser independiente del estilo expresivo-creativo.

Una mejor comprensión de la creatividad artística necesita de una visión amplia e interactiva de diversos factores en juego que atañen a la persona, su historia de vida y evolución artística, incluyendo sus motivaciones y procesos creativos, el producto y el contexto sociocultural. Lo confirman varios enfoques sobre la creatividad en el arte como sobre el soñar y los sueños. Gardner⁷ y Csikszentmihalyi⁸, la entienden como un fenómeno multifacético e interdisciplinario que surge de la interacción dialéctica entre los individuos, la

6 Kreitler, Hans; Kreitler, Shulamit. *Psychology of the arts*. Durham: Duke University Press, 1972.

7 Gardner, Howard. *Mentes creativas*. Barcelona: Paidós, 1995.

8 Csikszentmihalyi, Mihaly. *Creatividad*. Barcelona: Paidós, 1998.

disciplina de que se trate y el ámbito, es decir, las instituciones y personas que determinan su pertenencia al mundo del arte. Al vincular los sueños con la creatividad no bastan los conocidos planteamientos de Freud⁹ y Jung¹⁰, sino que es necesario considerar también, los aportes provenientes de la investigación neuropsicofisiológica. Las coincidencias entre el arte y los sueños como manifestaciones creativas que establece Hobson, uno de los más connotados representantes de esa línea de investigación y autores provenientes de otras disciplinas, nos llevaron a prestar atención a sus planteamientos. Hobson destaca que "soñar tal vez refleje instintos, pero también refleja la imaginación creativa: y ambos están al servicio de la ciencia y del arte"¹¹ Cuando se refiere al tema de la interpretación de los sueños, señala que la rigurosidad científica no significa renunciar al estudio de los sueños en cuanto reveladores de emociones, asociaciones y otros significados que puede atribuirles el soñante.

Hobson diferencia entre forma y contenido del sueño. Las características de la forma serían universales y dependerían de las condiciones fisiológicas, mientras el contenido se asociaría a la experiencia biográfica de cada individuo. En el contenido se manifestarían los elementos psicodinámicos entendidos como procesos de atribución de importancia personal que no son únicamente alusiones a experiencias previas sino que, en una posición más cercana a Jung que a Freud, éstos pueden corresponder a nuevas visiones de viejos problemas, ya sea de índole perceptiva como emocional y, por tanto, atingentes a intereses estéticos y psicológicos propios. En el estado onírico aumenta y se enriquece la plasticidad sensorial; cuando se sueña dormido se produce una mayor activación del cerebro visual, dando así respuesta a la inquietud de Leonardo da Vinci acerca de porqué el ojo ve con mayor claridad en sueños que cuando la mente está despierta. Para Hobson el sueño es un proceso más progresivo, positivo, sano y creativo que regresivo, negativo, neurótico y destructivo. Se opone a "cualquier implicación de que las experiencias artísticas de la vigilia o las oníricas sean fundamentalmente patológicas, defensivas o neuróticas"¹².

La capacidad que tienen los artistas de objetivar sus imágenes, elaborarlas y comunicarlas intencional y racionalmente a través del llamado "pensamiento secundario", los diferencia de los soñantes no artistas. El pensamiento freudiano, eminentemente clínico y el de Hobson, basado en sus experimentos y estudios empíricos, coinciden en destacar los nexos entre ambos. En una época en que la pintura es libre para prescindir del modelo externo, incluir, deformar y combinar lo que el artista estime pertinente, y en que la originalidad ha pasado a ser un valor más importante que la maestría, los aportes del examen metódico de los sueños, que consideraba indispensable Bretón¹³ en lo que se refiere a la investigación neurofisiológica, están contribuyendo al estudio de la creatividad y del arte.

9 Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza, 1992.

10 Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt, 1984.

11 Hobson, J. Allan. *El cerebro soñador*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 331.

12 *Ibid*, p.31.

13 Bretón, André. *Manifeste du surréalisme*. Paris: Sagittaire, 1935.

Establecer vínculos entre la vida, el proceso creativo y la obra de un artista permite ampliar los horizontes investigativos para hacer justicia a la complejidad de lo humano y sus testimonios artísticos, sin desconocer la especificidad del arte

MÉTODO

Se realizaron, grabaron y transcribieron dos entrevistas de profundidad en el taller del artista durante el mes de noviembre de 2000. Las preguntas abiertas abordaron los temas correspondientes a los objetivos específicos e incluyeron algunos cuestionarios con selección de alternativas.

Él mismo seleccionó la obra a analizar inspirada en un sueño. Para su análisis y síntesis comprensiva, se recurrió al método aplicado anteriormente por Marinovic^{14 15 16} que considera como un paso previo al estudio de los aspectos formales y de contenido, la captación intuitiva del investigador. Se le dio especial importancia a los comentarios y asociaciones del propio artista ligados a sus experiencias de vida e intenciones expresivo-estéticas, así como a las contextualizaciones que trascienden lo personal en el plano de la cultura y de los simbolismos universales, con el fin de captar la atmósfera global de la obra y sus diferentes aspectos como comunicación simbólica no reducible a una interpretación única. Se inquirió en las llamadas realidades del arte descritas más arriba. Se utilizó un formulario de consentimiento firmado por entrevistador y entrevistado.

Benito Rojo fue seleccionado de acuerdo al criterio establecido para la determinación de la muestra del proyecto global: artistas visuales que trabajen con color, reconocidos como tales en la comunidad del arte, sean consagrados o emergentes. Como gran parte de las investigaciones sobre creatividad artística se ha efectuado con estudiantes universitarios de arte, se estima importante que el artista esté consciente de su papel como tal y sea considerado del mismo modo por el ámbito, reconociendo que siempre habrá discrepancias en cuanto al ranking valorativo del artista, dada la diversidad y la apertura del concepto de arte en la actualidad.

ANTECEDENTES BIOGRÁFICO-ARTÍSTICOS DEL PINTOR

Benito Rojo Lorca nace en Iquique, el 26 de julio de 1950. Es bautizado con el nombre de su abuelo paterno, un español que, aunque nacido en Galicia, hizo sus primeros años de colegio en los Padres Franceses de Valparaíso, para luego continuar sus estudios en España, Inglaterra y Francia. De vuelta a Chile se dedicó a la actividad minera, compró algunas oficinas salitreras y con el tiempo se

14 Marinovic, Mimí y Jadresic, Víctor. *Sicología del chileno: Estudio exploratorio de la personalidad nacional realizado a través del arte*. Santiago: Aconcagua, 1978.

15 Marinovic, Mimí. "Aportes estético-psicológicos a la crítica de arte". En *Aisthesis, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 62 (24), 1988, pp. 15-23.

16 Marinovic, Mimí. "Arte e identidad nacional". *Revista Atenea, Revista de Ciencia, Arte y Literatura*, 475, pp. 51-71, 1997.

convirtió en un próspero industrial del salitre. Pero ni su cultura cosmopolita, ni la distancia, impidieron que volviera a Pontedeume, su pueblo natal, a buscar esposa; una mujer a la que sólo había visto dos veces y que lo acompañaría por el resto de su vida en aquella aventura al otro lado del mundo. En uno de los lugares más secos del planeta, la abuela se refugia en un resignado pero leal silencio, acompañando a su marido en la soledad adversa del desierto. Sólo a la muerte de él regresa a su Galicia natal, alrededor de medio siglo después.

De esta unión nace un único hijo; un varón que disfrutará de los mimos de la madre y la fortuna del padre, y que morirá casi ochenta años después. La madre del pintor, nace en Chile y vive su infancia en el exuberante París de los años veinte. Sin embargo, las vicisitudes de la carrera de su padre, un militar simpatizante de Ibáñez, la llevaron a vivir a Iquique, donde conoció al que fue su esposo y padre de sus hijos.

En el seno de esta familia que reuniera a personas de diversas procedencias en este rincón del mundo, nace Benito Rojo, el sexto de siete hermanos, cuatro hombres y tres mujeres. Los recuerdos de su infancia están marcados por el desierto y la soledad fantasmal de aquellos pueblos mineros abandonados, lugares que más tarde se constituirían en uno de los ejes estéticos de su obra. Hacía tiempo que el salitre había dejado de ser rentable y los primeros años de la vida de Benito, fueron también los últimos del próspero negocio familiar.

El entorno familiar cariñoso y protegido contrastaba con el desolado paisaje del abandono, de modo que en los recuerdos se entremezcla la desolación del espacio geográfico con la calidez de la presencia humana. Es así como las imágenes del desierto se enlazan con los largos paseos por la pampa en compañía de su padre, visitando las minas de manganeso que lo impresionaron por su intensa blancura.

La vieja casona donde vivían, fue testigo de los juegos infantiles y de las obras de teatro interpretadas por los hermanos y organizadas por Daniel, el mayor de los hombres, ya fallecido. Fue un pintor aficionado, abogado, profesor universitario de literatura en España, culto y sensible, soberbio en su modestia, que enseñó a su hermano menor los rudimentos de la pintura, delegándole para siempre el inconfesable deseo de ser el artista de la familia.

Todo pasaba dentro de la casa; allí los hermanos iniciaron sus estudios con una profesora particular y al cumplir los siete años se trasladaron a la casa de los abuelos en Santiago para continuar su formación en el colegio San Ignacio.

Los abuelos marcan un fuerte referente; representan tanto el afecto incondicional como un respaldo sólido ante la adversidad, que contrastaba con la errática situación en que había quedado la familia luego del descalabro económico producido por la invención del salitre sintético y por una mala administración del patrimonio familiar.

En el colegio, Benito oye hablar por primera vez de Cézanne y de cómo mirar un cuadro. Eran las clases del profesor Adolfo Couve, el artista y ex alumno que enseñaba artes plásticas y que formó una academia de pintura en la que transmitía su pasión por el arte.

El hermano y el profesor-artista marcan los orígenes de la pintura de Rojo;

con ellos empieza a descubrir el mundo del arte. En los años de colegio sigue pintando por su cuenta y gana algunos concursos escolares, pero a la hora de decidirse por una carrera, opta por la profesión de abogado, una tradición familiar que se avenía bien con su interés por las disciplinas humanistas y con su sentido del deber. En forma paralela continúa desarrollando su afición por la pintura, de manera que a los 21 años realiza su primera exposición y vende su primer cuadro en la Galería del Banco Interamericano de Washington. Esta experiencia juvenil fue determinante en su posterior dedicación a la pintura.

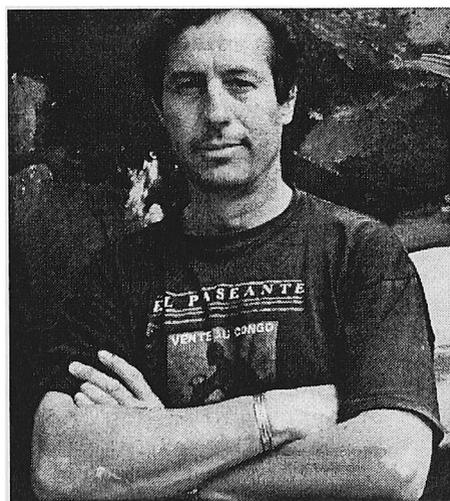
En el año setenta y tres cursa su último año de carrera. Es un período de dudas vocacionales que se ven acentuadas por un profundo desencanto de la sociedad en general. El arte se le presenta como un escape, a la vez que la opción más honesta con sus íntimas aspiraciones personales. Aunque egresa y hace su práctica, se niega a dar el examen de grado, en un acto de rebeldía que significaba romper definitivamente con la doble identidad de abogado y pintor. Poco tiempo después se casa, conformando una familia numerosa con cinco hijos.

En 1976 realiza una exposición individual en la Galería Espacio-Cal y obtiene el Primer Premio de Pintura en el Concurso de la Colocadora Nacional de Valores en Santiago. Hasta el presente ha expuesto en forma individual y colectiva en Norte y Sudamérica, Europa y Japón. Igualmente, en eventos como la Bienal de Sao Paulo y la Trienal de Osaka, donde obtuvo el Premio Suntory, uno de los varios en su carrera de 30 años. Sus obras se encuentran en diversos museos de los países donde ha expuesto. Es miembro de número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile.

En las entrevistas Benito Rojo se muestra cálido y acogedor, habla relajado y con entusiasmo de su obra y de sí mismo sobre el trasfondo musical que él mismo ha elegido. Las dos veces se sienta en el mismo lugar, un mullido sillón de cuero en el que se tumba cómodamente y se mueve con libertad. Habla mirando los ojos, salvo cuando evoca alguna situación alejada en el tiempo; entonces desvía la mirada, tratando de rescatar sus recuerdos desde algún rincón de la mente. Aunque se muestra generoso con su tiempo y con la información que comparte, siempre mantiene cierto límite invisible que protege su intimidad.

No opina en términos absolutos y mide sus palabras tratando de ser preciso y justo; es raro escucharle una expresión categórica. Es una persona ponderada tal como describe a su abuelo, un "caballero, quitado de bulla". La descripción que hace de sus antecesores, por quienes siente especial admiración y lazos afectivos parece coincidir bastante con su propio temperamento.

Se describe –al pedírsele que lo haga–



Retrato del Pintor

como primariamente reflexivo, pero no exento de emocionalidad; racional e intuitivo, místico y sensual a la vez. Esta dualidad se manifiesta claramente en su obra, donde están en permanente tensión la gestualidad emocional de la mancha y la precisión de los elementos geométricos; la delicada sensualidad de los desnudos, que no forman parte ni de la espontaneidad desbordante de la primera, ni de la fría racionalidad de los segundos.

Si bien su opción por la actividad artística significó una ruptura y un escape de las normas establecidas, este arte se desarrolló con un componente emocional contenido o moderado por su contraparte racional. La crisis económica familiar le había demostrado que se podía seguir siendo "caballero" sin tener fortuna, él podía demostrar que se podía ser pintor sin dejar de ser un "caballero"

LAS MOTIVACIONES DE SU ARTE, EL PROCESO CREATIVO Y LOS SUEÑOS

Benito Rojo ve en el arte un camino de autoconocimiento, de superación y alto nivel de logro. Además de las funciones sociales que cumple, representa para él un medio para acceder a "los misterios de la vida" desde una perspectiva ontológica. Tiene, por tanto, una dimensión de trascendencia ya que intenta dar respuesta a preguntas sobre la realidad, su postura frente a ella, la existencia de un mundo superior.

Refiere experiencias totalizadoras, como las descritas por los psicólogos humanista-existenciales. Las explica como situaciones estructurantes que se graban de manera tan potente y definitiva, que generan en él la necesidad de recrearlas y de reencontrarse con ellas para sentirse vinculado a la totalidad. Uno de esos momentos lo experimentó en Florencia, hace 26 años, cuando caminando, percibe la ciudad y una atmósfera lumínica, produciéndose dentro de él algo expansivo, una sensación de felicidad pura. La más interesante para él fue otra más cercana en el tiempo. Sintióse muy confundido, salió un día a caminar solo. Al volver escuchó música, los "Conciertos Brandenbúrgueses" de Bach, y de súbito sintió que desaparecieron todas las contradicciones de las cuales estaba plenamente consciente y sintió enorme plenitud. Según Rojo, esos instantes llevan a una búsqueda impulsada por la certeza de que detrás de ciertos eventos estéticos, existe esa dimensión de totalidad.

Por eso a veces me son tan ajenas otras formas de arte que se asocian a otras disciplinas artísticas, como el *body art* con las artes escénicas, que si bien son interesantes, me cuesta asimilarlas porque son extremadamente racionales. Y es que en el siglo XX se habla más que del arte del hacer, del arte del pensar, donde lo importante es el discurso. A veces los discursos son muy coherentes y de mucho ingenio, hay sentido de observación y muchas cosas; sin embargo no existe esa marca de lo pleno, parece ser una cosa medio olvidada, como que el mundo está tan urgido por sus necesidades que ha perdido el sentido de lo numinoso.

Su creatividad y actividad artística responden a necesidades profundas y específicas que parecen haber contribuido a la construcción de la propia identi-

dad, a expresarse y comunicarse con los demás, a vivir experiencias nuevas, perdurar, ejercer influencia y recibir aprobación social. Cuando se le pregunta: ¿Cómo ha influido el reconocimiento social en su pintura?, responde:

Hay una interacción con el éxito y el reconocimiento, pero también surgen obligaciones: la obligación de hacer siempre algo mejor, algo más profundo. Como que están los derechos y las obligaciones. Me ha afectado tanto que me ha permitido hacer miles de cosas que no las podría haber hecho sin ese reconocimiento. Es lo que me permite vender obras, conseguir financiamiento, cosas que tienen que ver con el prestigio. Ahora, como el arte, o al menos el trabajo que yo intento hacer, tiene mucho que ver con las verdades personales, es muy difícil que tú te mientas a ti mismo y que tú te lo creas todo.

Al solicitarle seleccionar cuales son, a su juicio, los factores que influyen en el éxito de un artista, de 13 alternativas elige la creatividad, la inteligencia y la disciplina. El arte, la familia y los viajes son, en orden decreciente, sus principales intereses.

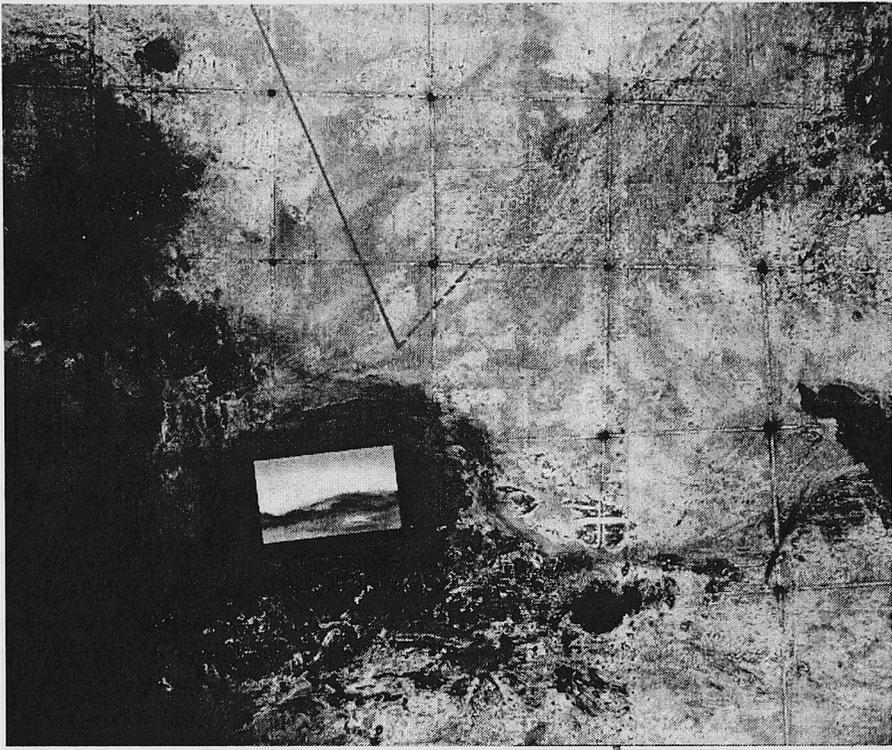
Las texturas y la materialidad de fuerte contenido expresivo y gestual cobran una gran importancia y son la base sobre la que va elaborando pequeñas historias a través de trazos controlados y precisos. La asociación entre la pintura y el relieve geológico, lo telúrico y lo volcánico, así como también el óxido, el paso del tiempo y la huella del azar, son todos aspectos íntimamente relacionados con la geografía física y emocional que rodeó su primera infancia.

El desierto se hace presente en su obra como espacio simbólico en el que se reúnen las más potentes experiencias y pasiones humanas; la soledad, el abandono y la hostilidad del paisaje, generan una fuerte carga erótica que pugna por revertir la muerte en vida. El cuerpo desnudo se identifica con Eros, en su pulsión de vida, frente a un entorno desolado y adverso. Esta tensión que se produce entre la fragilidad de los desnudos –potenciada por lo rudimentario del dibujo como técnica– y lo desolado del entorno, ha sido descrito por un autor¹⁷ como una dialéctica entre lo efímero y lo permanente.

Estas y otras inquietudes se van desarrollando en planos metodológicos que se desplazan desde lo emocional a un trabajo de carácter más intelectual, en el que el pintor desarrolla temáticas como la memoria y la mirada condicionada por el relieve geográfico. Esto que hemos escuchado a diversos artistas, especialmente escultores, lo expresa Rojo, diciendo:

Chile es un país que tiene un entorno geográfico muy impresionante que hace que todo lo que nosotros veamos, lo vemos como a través de películas texturadas (...) Como que nosotros tenemos incorporado ese relieve a nuestra mirada. Entonces me interesa desarrollar esa asociación entre nuestra materialidad, una materialidad en relieve, esta cosa volcánica, telúrica y la pintura.

¹⁷ Guzmán, Felipe. "Catálogo de Exposición de Benito Rojo" Galería Época, 1-31 de octubre, 1985.



Topografía aérea II, acrílico sobre lienzo, 155 x 180c. 1989.

Sus pinturas topográficas, serie de vistas aéreas desde lo alto, surgieron como una forma de romper con la mirada frontal con que vemos habitualmente el mundo. Cuando surge la posibilidad de elevarse, dice el pintor, “surgen detalles, una variedad maravillosa de información visual”. En otras obras la mirada traspasa la geografía de modo que la memoria actúa como un filtro que mediatiza, que superpone imágenes que tienen que ver con lo psicológico: temores, ansiedades, deseos.

Creo que el arte ha perdido esa libertad que tuvo originalmente, en el sentido que tú hacías lo que tú querías hacer o lo que te parecía más importante, más allá de si tú eres o no eres un gran artista, o que la historia te consagra como un gran artista. Pero había una cuestión esencial de buscar y desarrollar, primero que nada, los talentos en distintos planos. Picasso hizo cerámica, escultura, era un dibujante extraordinario, se metió en la cosa más intelectual del arte, terminó haciendo arte político... o sea, son tipos que tienden a desarrollar esas miles de facetas que tiene el artista. Ahora la tendencia de nuestro medio es a acotar y ver qué estás haciendo tú, cuál es tu propuesta... Entonces se ha perdido ese sentido de lo lúdico, de la gran libertad para... en el fondo, para indagar, experimentar y equivocarse, porque las obras que conocemos de los grandes artistas, aquellas por

las que han trascendido, a lo mejor son una ínfima parte entre miles de intentos y miles de equivocaciones que no conocemos.

En cuanto al estilo, el pintor no reconoce una filiación determinada, ni la influencia de otros mentores que los de su infancia -lo que de algún modo concuerda con su formación autodidacta-, aunque sí asume la influencia del informalismo o expresionismo abstracto norteamericano de postguerra; "fueron los primeros pintores que logré entender más allá de lo puramente literal". La libertad con que este movimiento abordaba la pintura, en cuanto a la preponderancia de la gestualidad, a los grandes formatos, a la posibilidad de incorporar nuevas propuestas, suponía un gran espacio para la experimentación.

Consecuentemente, el proceso creador de su pintura se va desarrollando a partir de su forma particular de observar ("La mente de un artista plástico consiste en estar muy consciente, atento y alerta a las cosas que ocurren alrededor y las que se manifiestan a través de ti") y su afinidad por lo gestual y matérico. Busca articular lo racional con lo intuitivo y considera su racionalidad como el apoyo para que aflore la intuición. Reconoce estar permanentemente en actitud de observación creadora, durante la vigilia e incluso "hasta dormido pienso en el trabajo (...) hay veces en que los sueños te permiten romper esas estructuras tan formales (...) hoy día, medio dormido, pensaba que estas mismas capas superpuestas que son impresas en materiales transparentes, puedo dividir las en dos y hacer interactuar unas con otras".

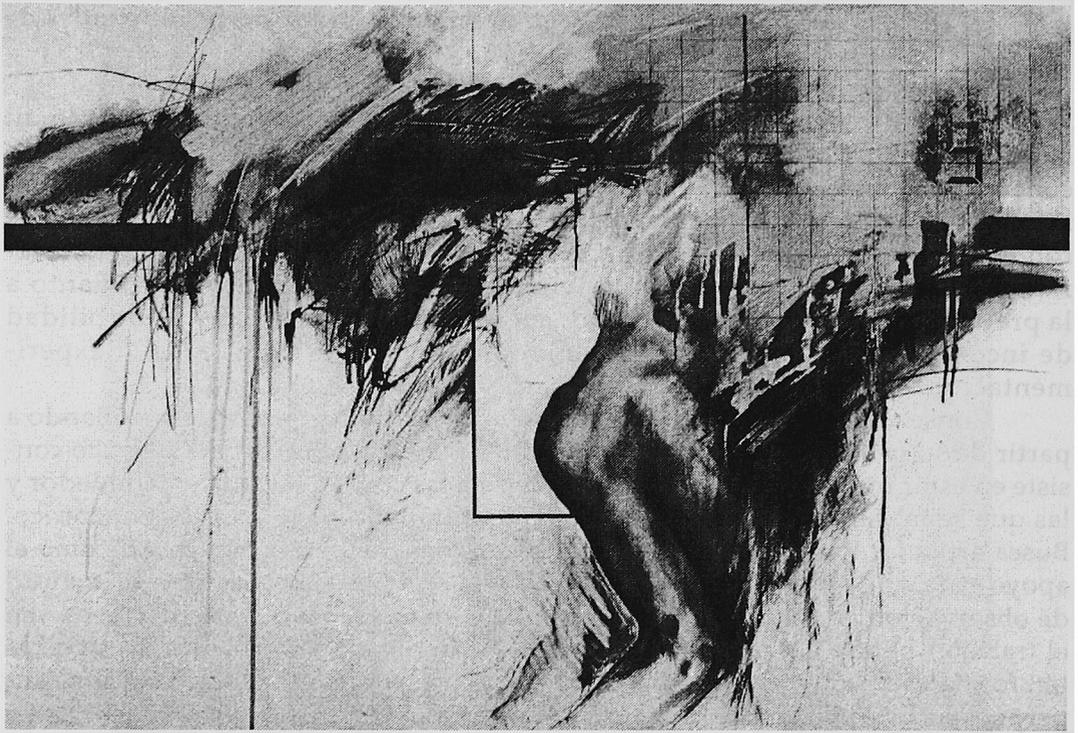
Reconoce que en los orígenes de su pintura, pintaba un sueño que se le repetía mucho. Era un sueño abstracto en blanco y negro, pero con estructura. Soñaba con líneas que se prolongaban y provocaban una paz y una satisfacción muy potentes. De repente esas líneas se cortaban y provocaban una especie de angustia. Este sueño lo llevó a realizar sus primeras pinturas abstractas.

Aunque sólo a veces trabaja con bocetos, su proceso pictórico es de fuerte contenido gestual y emocional. La mancha va sugiriendo formas y espacios que adquieren mayor intencionalidad en la medida en que el artista las va precisando con lo que Arnheim¹⁸ llamaría el pensamiento visual. Como en un sueño y de la mano del azar, el material inconsciente aflora en su forma más pura en las primeras etapas del cuadro a través del color o de una determinada forma, para luego entrar en un diálogo entre lo consciente y racional, que va estructurando y ordenando en forma equivalente a la elaboración secundaria del material onírico.

En varias capas se van superponiendo diversos momentos psicológicos y constantes interacciones entre lo intuitivo y lo racional, entre el azar y la intencionalidad; la pureza emocional de las primeras manchas es cuestionada, alterada, cubierta y encubierta, generando distintos planos que, como pátinas, van dejando la huella del tiempo y del diálogo.

"Las cosas no estarían completas sin azar", afirma Rojo, y es que el azar es

18 Arnheim, Rudolph. *El pensamiento visual*. Buenos Aires: EUDEBA, 1971.



Sin título, grafito y óleo sobre papel, 110 x 75 cm.

un factor importante en el proceso creativo, donde adquiere el rol fundamental del interlocutor que va proponiendo y apelando en igual medida a aquella intuición que descubre las estructuras subyacentes, y también a la razón, que las va elaborando en una dirección y con un objetivo determinado.

El azar se introduce en el diálogo entre los contrarios, fuerzas que se van potenciando mutuamente en sus diferencias, hasta conformar un todo que, más allá de la dialéctica razón-intuición, se desarrolla en diversos planos simbólicos. Es así como a los fondos texturados, que evocan la aridez del desierto, el óxido y el abandono, se contraponen delicados desnudos de reminiscencia clásica que surgen esbozados con virtuosismo técnico. A ello se suman elementos geométricos o números, que contrastan con la referencialidad a la figura humana y la expresividad emocional de las manchas, estructurando y sugiriendo tramas subyacentes que entrelazan las distintas realidades hasta aunarlas en un universo global.

Como sólo ocasionalmente realiza bosquejos, a través de los sueños va ensayando y resolviendo problemas de su trabajo, permitiéndole encontrar soluciones que en la vigilia no tenía consideradas; soluciones que superan las limitaciones del componente racional de la creación, encargado de controlar la extensión de la obra, tanto en su intencionalidad conceptual, como en su realidad material. De esta forma, los sueños se constituyen en una manifestación de la

intuición en su forma más pura, descubren y resuelven problemas y tienden a romper con las estructuras formales autoimpuestas o impuestas racionalmente, abriendo una vía de reflexión y de comunicación que dialoga con la obra.

Yo siempre digo que una de las cosas más productivas es dormir al lado del trabajo que uno está haciendo. Yo no sé si hay una suerte de comunicación a través del sueño, como que se abre una vía de reflexión durante el sueño, como un diálogo con la obra. Pero sí, estoy seguro que cuando despiertas, esos segundos que dura esa primera mirada, son increíblemente fecundos, fecundos desde el punto de vista de la reflexión respecto a la obra.

Alude a las imágenes hipnopómpicas de los momentos en que transcurre el despertar, cuando se produce una persistencia de las imágenes oníricas, que se van mezclando con las primeras sensaciones del amanecer, cuando la conciencia no ha alcanzado el nivel de vigilia suficiente como para atender y procesar la información externa. Por lo expuesto no sorprende su respuesta afirmativa a la pregunta de si un artista puede incentivar su creatividad prestando atención a los sueños.

No obstante, la alternancia entre gestualidad intuitiva, el juego del azar y el control racional, deja espacio también al conocimiento técnico y la investigación.

El arte tiene también una dimensión de dominio de los medios. Incluso si tú no dominas un medio, puedes recurrir a otros. Por ejemplo, yo saco fotografías, pero hay una persona que me está ayudando a sacar una fotografía que necesito de cierta manera; entonces, tengo que hacer un trabajo de producción, relacionado con el dominio de otras técnicas muy específicas a veces, que son especialidades que dominan otras personas.

Exponer las obras es uno de los acontecimientos importantes en la vida del artista. Rojo experimenta sentimientos encontrados: orgulloso de ver la obra ahí y, por otro lado, intimidado al sentir expuesta su interioridad. El compromiso de la obra con el sujeto creador queda de manifiesto cuando reconoce que en las pinturas "hay tanto de uno en juego y la sientes abandonada a su propia suerte, porque en el taller los cuadros se acompañan unos con otros, se refuerzan entre sí, pero cuando tú los tienes solos en una exposición pierden esa capacidad de protegerse". La identificación con los hijos es ineludible como la sensación de dejarlas a su propia suerte.

EL DORMIR Y EL SOÑAR

Dice dormir poco, apenas unas seis horas; aunque no le cuesta dormirse tiene un sueño liviano y despierta temprano, lo cual se acomoda muy bien a su método de trabajo, porque aprovecha la luz de la mañana para trabajar. En ocasiones reposa después de almuerzo, pero sin llegar a soñar. Sueña a menudo y en colores y rara vez tiene pesadillas. Experimenta las imágenes oníricas de forma

vívida y real y dice tener con mayor frecuencia sueños de realidad arqueológica o interior.

Aunque confiesa no haberse informado acerca de los sueños en forma académica, el pintor ha hecho algunas lecturas al respecto y les otorga una función restauradora bastante cercana a las teorías junguianas.

Uno de los sueños que le produjo una impresión profunda sucedió unos cinco años atrás. La narración onírica transcurre en la casa de una familia amiga (vinculada a un pintor), situada al otro lado de la avenida donde estaba la suya en Antofagasta. Está en un cóctel. Mientras toma una copa de champaña mira al frente, ve la puerta abierta, deja la copa y cruza. Descubre que su casa está convertida en un almacén lleno de tarros, botellas y otros implementos. Encuentra a alguien que lo hace entrar por una puerta y se encuentra con una mujer anciana de pelo muy blanco que viene con una bandeja con sus juguetes, con sus soldados de palitroque, ruedas, cosas desarmadas sobre una bandeja. Le dice que ahí están sus juguetes. Él entra a la casa de color gris y encuentra a una persona muy vieja durmiendo, como un antepasado, tal vez su abuela. Toma una frazada, la cubre para luego entablar con ella una conversación que se diluye. Se dice a sí mismo durante el sueño: "Ah, éstas son mis figuras tutelares".

Para el pintor lo más relevante de este sueño, cuyo contenido no alcanza a comprender en su totalidad, es haberse dado cuenta durante el sueño de que esas son sus figuras tutelares. Su énfasis en esta particularidad, se aproxima a lo que sucede en los llamados sueños lúcidos, en los cuales uno se da cuenta que sueña, asumiendo el rol de un observador que puede criticar e interpretar lo soñado¹⁹⁻²⁰. Es como un estado limítrofe de interacción entre los sistemas conscientes e inconscientes, algo semejante a lo que sucediera en el famoso sueño de Descartes, cuando el filósofo hizo su propia interpretación durante el proceso onírico.

Considera esta ensoñación, a la que parece darle especial importancia, como una experiencia interna de carácter restaurador y compensatorio, al estilo junguiano, donde aparecen mensajes de figuras tutelares de su inconsciente que cumplirían una función protectora que equilibran la relación del yo con lo "otro" en aquellos momentos en que la agitación de la vida cotidiana hace perder el nexo con la totalidad.

Es probable que los componentes ectomórficos y cerebrotónicos de su personalidad contribuyan a sus cualidades como buen evocador de sueños, tal como los caracterizara Sheldon en sus estudios biotipológicos, publicados antes de los grandes avances en la investigación neuropsicofisiológica acerca del dormir y el soñar. Afirma que los cerebrotónicos son capaces de recordar sus sueños con detalle. Agrega que en ellos "el soñar está relativamente próximo al umbral de lucidez de conciencia..."²¹.

19 Stevens, Anthony. *Private myths*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

20 Descamps, Marc-Alain. *Sueños lúcidos*. Santiago: Dolmen, 1995.

21 Sheldon, William H. *The varieties of temperament*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1942.



Mujer con caballo, óleo y carbón sobre papel, 115 x 150 cm. 1996

“MUJER CON CABALLO”: UNA PINTURA INSPIRADA EN UN SUEÑO

Aun cuando Rojo confiesa no usar habitualmente los sueños como fuente de inspiración directa, al menos no como lo hicieron los surrealistas, entre las excepciones están el que inicia su acercamiento a la pintura abstracta y el que inspira la obra que él mismo ha seleccionado para este estudio.

Es una pintura que combina, sueño y realidad. De este modo el cuadro se configura sobre tres ejes que se interceptan: la experiencia real, que a través de un hecho concreto provoca un sueño determinado; el sueño, que entreteje argumentos a partir de lo que se le ofrece: ya sea residuos de las experiencias cotidianas, alucinaciones visuales desencadenadas por el tronco cerebral a las que el sistema límbico aporta el tono emocional, mecanismos censores que disfrazan impulsos reprimidos, o el lenguaje olvidado de la especie humana; y finalmente, las motivaciones artísticas del pintor, que mediante un determinado prisma estético, reelabora ambas experiencias -real y onírica- a través de formas, colores y una estructura plástica definida.

Lo real:

Yo tenía un caballo muy lindo, el Zorzal, un caballo negro precioso. Lo tenía en mi casa en el sur y ese día lo había prestado para que lo montara una persona, un chiquillo joven, Llegó tarde y lo dejó mal amarrado, no con un nudo pescuecero, sino con un nudo corredizo y el caballo en la noche se resbaló, se cayó y se ahorcó. Aparentemente lo persiguieron unos perros medio salvajes...

Lo soñado:

En esos días tuve un sueño en el que aparecía la imagen de una mujer que estaba en el agua, estaba desnuda en el agua. Habían como unos gritos, unos sonidos detrás, como movimientos de árboles.

Lo pintado:

Era un sueño, no especialmente definido ni que me llamara mayormente la atención; sin embargo, yo hice un cuadro que después vinculé a este sueño, que es justamente este cuadro, en el que aparece en una mancha, el caballo. Yo ni siquiera sabía que era el caballo, sino que después entendí que tenía que ver con él. Este sueño lo pinté días después de que ocurrió esto, entonces lo tenía muy fresco. Aparecen todos los elementos, fragmentos de madera, lo mujer en el agua, el caballo... (el cuadro) refleja perfectamente el clima del sueño, a lo mejor es más real que el sueño.

ANÁLISIS FORMAL DE "MUJER CON CABALLO "

Estructuralmente hablando, esta obra está compuesta de dos planos principales definidos por el color y una marcada diagonal que se extiende desde la esquina superior izquierda a la inferior derecha. Atrae la atención la zona inferior izquierda de una monocromía con tonos más bien fríos con tonalidades que van cambiando de manera gradual, desde donde destaca el blanco y una pequeña mancha amarilla. Por el contrario, en el área superior derecha predominan los matices rojizos y terrosos que se alternan con manchones oscuros generando profundidad y una atmósfera tempestuosa de fuego y humo. Las manchas blancas y negras determinan campos de gran expresividad y sugieren figuras que van adquiriendo concreción mediante la intervención de un dibujo inacabado.

Arriba, un manchón negro es definido por otro blanco que recorta sutilmente la silueta de la mandíbula inferior y el hocico de un caballo; el rojo del fondo delinea la suave curva superior del cuello; finalmente, y para completar, dos cuñas algo redondeadas y dibujadas a carboncillo definen las orejas.

En diagonal al caballo y separado por una mancha blanca de gran luminosidad, está el boceto inacabado de una mujer desnuda sin cabeza ni rostro. Surge de entre los manchones grisáceos y se ubica casi al centro del cuadro, ligeramente desplazado a la izquierda y en un eje semi-oblicuo que rompe la estabilidad de la vertical. El dibujo, de reminiscencia clásica, delinea sutilmente la cintura, adquiriendo mayor fuerza en la zona de los muslos que se sumergen en el agua. Muslos y pubis se encuentran en un área de gran luminosidad.

Junto a las ondas del agua, vemos la rama de un árbol rota y bajo ella, en capas inferiores de la pintura, un rectángulo blanco. Sobre el rectángulo, una serie de pequeñas manchas verticales negras se alternan con otras blancas, rojas y amarillas muy luminosas, generando ilusión de profundidad a través de los planos superpuestos y sugiriendo la atmósfera incendiada de un bosque en llamas.

Caballo, mujer, agua y rama, son elementos figurativos que surgen del diálogo entre las manchas y el trazo intencional y controlado. A ellos se suma una hoja de color rojo muy saturado, realizada mediante un trazo preciso y sin intervención del azar gestual.

Los elementos geométricos son el rectángulo blanco y una línea virtual que genera el límite recto entre el blanco luminoso de una mancha y el fondo rojizo. Además de los colores predominantes –rojos y grises– están las manchas de un amarillo saturado y azul.

CONTEXTUALIZACIÓN Y SÍNTESIS COMPRENSIVA DE “MUJER CON CABALLO”

Aunque el sueño y la obra se generan a partir de un suceso concreto que se relaciona con la realidad común –la muerte de un caballo– lo cierto es que este hecho gatilla en el artista, una serie de asociaciones que relacionan la muerte con la fertilidad. Tanto el sueño como la obra evocan la realidad arqueológica, es decir, aluden a aquello que no puede ser observado directamente, como lo inconsciente y la estructura y dinámica subyacente de los objetos y sucesos:

Eros y Tanatos, siempre lo tanático y lo erótico van como tan... Bueno eso está ahí graficado por una mujer con las piernas en el agua, como en el lago. Un pedazo de rama también, que eran como elementos que estaban también...sugieren como la atadura, pero al mismo tiempo puede ser un signo fálico...

Agrega que el tema del agua presente en el cuadro parece haberlo usado simbólicamente como relacionado con el inconsciente. Reconoce que esta pintura y el sueño se prestan para muchas interpretaciones, pero más importante que los detalles, le atrae el clima que el cuadro refleja. Está la tristeza por la pérdida de un ser vivo tan potente y bello, pero articulado con otros elementos que son de la naturaleza y tienen su propia vitalidad.

Aunque el sueño está vinculado a la muerte del caballo, el animal no aparece en las imágenes oníricas relatadas por el pintor; en su lugar aparece una mujer desnuda en el agua –otra vez un medio distinto, ingravido y fértil, a la vez que subterráneo, oculto y desconocido como lo inconsciente–, Rojo describe a la mujer como un elemento gravitante en torno al que se organiza el sueño. No puede precisar si está entrando o saliendo del agua, simplemente está allí a medio sumergir, rodeada de una atmósfera inquietante de sonidos y ruido de viento en los árboles. En el cuadro sólo aparece una parte de su cuerpo –vientre,

pubis y muslos-, en un torso voluptuoso y sensual, intensificando las connotaciones de sexualidad y fertilidad. El sonido del viento nos hace recordar el texto del poema de D'Annunzio, "Contemplación de la muerte"²².

Y el viento era como el pesar de lo que ya no es, era como la ansiedad de las criaturas no formadas aún, cargado de recuerdos, henchidos de presagios, compuesto de almas desgarradas y de alas inútiles.

En relación al caballo –cuya muerte accidental y violenta desencadenó tanto las asociaciones elaboradas durante el sueño, como aquellas algo más conscientes manifestadas en la obra– lo describe como un animal bello, de gran potencia y nobleza, que le ofrece al hombre su propia movilidad, permitiéndole un desplazamiento más ágil y fluido. El caballo del pintor tenía nombre de pájaro, Zorzal, con lo cual su movilidad adquiere además el valor liberador del vuelo, es decir, de un desplazamiento ascendente que conecta con la tridimensionalidad infinita del aire y el cielo, desafiando la gravedad bidimensional del suelo.

La imagen que condensa la cabeza del caballo que ha muerto ahorcado con el vientre y los muslos de la mujer en una dramática diagonal donde se divide el cuadro en dos, contrastando la parte clara y la oscura, resume lo que el propio artista ha captado de su obra: el clima; y reúne, tal como él mismo lo ha sugerido, variadas posibilidades de interpretación. El caballo, pérdida de un anhelo junto a la posibilidad de su re-surgir en una nueva vida que simboliza el vientre de la mujer con los muslos en el agua, destacado por la mancha amarilla en la parte central del cuadro. Diversas culturas y religiones asocian el agua con la creación y conservación de la vida que brota del seno de la tierra. El texto de d'Annunzio aporta sentido al sonido, tal como el cuerpo de la mujer entrega esperanza de una nueva vida. El sueño y la pintura sugieren compensación y esperanza después de una pérdida.

El incidente del caballo ocurrió en un espacio rodeado por la naturaleza, en las cercanías de un bosque y a orillas de un lago. En tal contexto, el caballo puede representar la posibilidad real de montarlo y perderse en el bosque, es decir, en un medio distinto al habitual, donde imperan códigos diferentes, en cierto modo ingravidos, livianos como él, aunque también desconocidos. Además el caballo es capaz de acceder a ambos mundos, porque si bien es naturaleza, ya no se encuentra en un estado primitivo; ha sido domesticado, de tal forma que se halla en un espacio intermedio, entre dos realidades opuestas, no pertenece a ninguna en forma definitiva, pero puede acceder a ambas generando comunicación y equilibrio.

La presencia de mundos opuestos se manifiesta en la obra de Rojo quien, ya sea por su interés en ciertas filosofías orientales o bien debido a su propia personalidad, ha intentado generar entre ambos una dinámica restauradora del equilibrio y la totalidad. Para él la obra "debe generar una tensión interna entre elementos que si bien son opuestos, están ligados, por que son parte de lo mis-

²² Ver Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 284.

mo, de lo contrario la obra no estaría completa". La tensión es entonces un elemento estructurante cuyo objetivo es manifestar, a través de una explicitación de las diferencias, el vínculo entre los opuestos; aquello que los une en un mismo todo.

La muerte del caballo particularmente bello y potente puede alterar el equilibrio y generar destrucción, "ganas de quemar el bosque". La mujer y el caballo pueden ser también una misma cosa: libertad e integración de los contrarios. Libertad para correr, volar, perderse en el bosque o sumergirse en el lago; e integración porque conectan con aquellos espacios primigenios en los que rigen otras leyes: el agua y el bosque representan a la naturaleza en su estado puro y por ende se relacionan con el inconsciente, con lo más primario del ser humano.

Esta obra puede estar reflejando la dualidad del hombre en cuanto ser proveniente de la naturaleza que a la vez intenta oponerse a ella y dominarla. Al caballo lo ha matado el hombre, pero también lo han matado los perros salvajes. El primero, por retenerlo, le ha impedido la posibilidad de defenderse, bloqueando la movilidad que tan atractiva le resultaba, la libertad que tanto lo seducía. La atadura le ha provocado la muerte y lo ha vuelto indefenso ante la misma naturaleza que lo creó. La mujer, por su lado, es un ser hermoso pero incompleto y dividido. Su razón de ser en el cuadro está en la posibilidad de engendrar, crear una nueva vida. El agua muchas veces ha sido interpretada como símbolo del inconsciente, tal como lo ha señalado el pintor, pero de un inconsciente constructivo, fértil, ante la destrucción y la muerte del entorno incendiado y desolado del cuadro como símbolo de una adversidad tanática.

En "Mujer con caballo" se manifiesta la tensión entre lo intuitivo y lo racional que hemos encontrado tanto en aspectos biográficos como artísticos del pintor, porque más allá de la presencia de los distintos elementos que confluyen -caballo, bosque, fuego, agua- podemos decir con Jung que todos ellos son el soñante, o corresponden a diferentes parte de su psiquis. En esta obra no sólo vemos reflejado el sueño y el suceso que la inspiró. Es posible detectar la manifestación de rasgos de la personalidad de su autor y ejes motivacionales que han ido marcando ciertas pautas en su vida.

Aquella dialéctica, citada por los críticos, entre lo efímero y lo permanente, entre lo intuitivo y lo racional, entre el gesto liberador y el trazo preciso, entre la mancha y la línea, hablan del hombre que enfrenta la adversidad. Es la tensión que rodea a aquel que desafía el destino previamente trazado por su entorno social, dibujándose su propio camino de manchas y texturas oxidadas, pero también de líneas rectas y claroscuros académicos. La tensión del que aspira a lo universal, contando pequeñas historias que surgen del devenir azaroso de la mancha.

CONCLUSIÓN

El estudio de la interacción entre la vida de la vigilia y de los sueños, la obra artística y los procesos que la generan, nos muestran la vía que comunica la subjetividad de Benito Rojo con la objetividad de lo creado. Motivaciones, proceso creativo y pintura están íntimamente ligados entre sí como a su historia de

vida y características de personalidad. Su obra es capaz de revelar las motivaciones más conscientes hasta las vivencias olvidadas, lo que se confirma cuando asevera: "A veces pinto lo que no recuerdo". Las creaciones visuales de Rojo son una metáfora de sí mismo y su experiencia, un crisol donde confluyen y se funden los varios aspectos de su ser y donde quedan expuestas sus contradicciones, deseos, temores y debilidades. Es la huella en colores y texturas de su búsqueda interior, de un diálogo consigo mismo y con lo otro. Si en una de las entrevistas el pintor dijo que en "el camino del arte" están contenidas las grandes preguntas existenciales que afectan al ser humano, su arte introspectivo a la vez que alerta a lo que le rodea, parece haber ido encontrando, asimismo, algunas respuestas.

La dimensión especular en la pintura de Rojo se va desarrollando a través de la presencia constante de una dinámica que ha ido generando identidad, un cierto carácter o estilo definido en su pintura. Su obra alude a lo universal de la dialéctica de los contrarios, a la permanente tensión entre la intuición y la razón y a la búsqueda de un diálogo integrador que las reúna en una misma realidad totalizadora.

Adquieren importancia en su proceso creador y en la obra: la percepción agudizada de la realidad externa e interna que presenta a lo largo de su vida; la búsqueda de equilibrio entre la espontaneidad de la mancha y el control reflexivo que le impone; la influencia de su hermano mayor y de su profesor de Artes Plásticas, el pintor y escritor Adolfo Couve, en el desarrollo de su vocación artística; el vínculo con el expresionismo abstracto y la importancia del paisaje y de los colores (el contraste de lo oxidado con la blancura del manganeso de sus paseos infantiles con el padre) del Norte de Chile en sus primeros años; la soledad del desierto y su compensación en la fantasía; los afectos familiares, las imágenes protectoras de los abuelos.

Presenta características de "buen soñador": recuerda los sueños, sueña en colores, atiende a los sueños en sus pinturas iniciales y en las posteriores, ya sea por incentivar su creatividad o por la necesidad de encontrar nuevas soluciones a problemas. Exhibe un alto compromiso con el arte. Vive experiencias "cumbre", coincidentes con las descritas por Maslow²³ como características de las personas creativas y asociadas a experiencias estéticas descritas por diversos autores, entre ellos, Neumann²⁴ en la psicología, Beardsley²⁵ en la estética y Laski²⁶ en las explicaciones del éxtasis religioso.

La obra de Benito Rojo nos recuerda que la pintura sigue viva, aunque su muerte fuera vaticinada demasiadas veces en el pasado siglo. Persiste a pesar de los ataques de quienes pretenden -como señala el destacado crítico Kuspit²⁷- legislar en contra de ella, tratando de establecer su superior idea del arte anuncia-

23 Maslow, Abraham. *El hombre autorrealizado*. Barcelona: Kairós, 1985.

24 Neumann, Erich. "Creative man and "the great experience". En *The place of creation: Six essays*. Princeton: Princeton University Press, 1989, pp. 131-202.

25 Beardsley, Monroe. *The aesthetic point of view: Selected essays*. Editado por Michael J. Wreen & Donald M. Callen. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

26 Laski, Margharita. *Ectasy in secular and religious experience*. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, 1990.

27 Kuspit, Donald. *The rebirth of painting in the late twentieth century*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, p. 227.

da como la "verdad última". Es igualmente un rechazo de la mano, de la expresividad y espontaneidad del cuerpo en el origen activo de la creatividad, como lo hemos observado en Picasso y en Matta en su compromiso dinámico con la comprensión del mundo. La pintura, como lo muestran las experiencias de muchos artistas, preserva la autenticidad en un lenguaje que nos ayuda a entender lo que no se puede expresar ni comprender a través de palabras, del discurso filosófico o de los teoremas científicos. Como dijera Gombrich: "No se entra a un cuadro como a una estación"²⁸.

²⁸ Sorman, Guy. *Los verdaderos pensadores del siglo XX*. Buenos Aires: Atlántida, 1989, p. 278.