

**Universidad de Valparaíso  
Facultad de Arquitectura  
Escuela de Cine**

**Estudios del color azul para la construcción de un tejido  
audiovisual.**

Tesis para optar al grado de  
Magíster en Cine y Artes Audiovisuales

Presentada por

**P. Javiera Oyarce Carvajal**

Profesor/Profesora guía  
**Gustavo Celedón Bórquez**

**Valparaíso  
2025**

## Índice

|              |   |           |
|--------------|---|-----------|
| <b>I.</b>    | <b>Resumen</b> .....  | <b>2</b>  |
| <b>II.</b>   | <b>Introducción</b> .....   | <b>4</b>  |
| <b>III.</b>  | <b>Psicología del color azul</b> .....                                    | <b>6</b>  |
| <b>IV.</b>   | <b>Origen del color azul y su relación con los primeros pueblos</b> ..... | <b>9</b>  |
| 4.1          | El azul y el pueblo Mapuche.....  | 13        |
| <b>V.</b>    | <b>El color azul en el cine</b> .....                                     | <b>26</b> |
| 5.1          | Derek Jarman y la materialidad del cine.....                              | 26        |
| 5.1.2        | La abstracción y la percepción sensorial.....                             | 27        |
| 5.1.3        | La materialidad del cine y la resistencia política.....                   | 28        |
| 5.2.1        | Yves Klein.....   | 29        |
| 5.2.2        | Performance.....  | 31        |
| 5.2.3        | Mondo Cane.....   | 33        |
| 5.2.4        | Registro.....   | 34        |
| 5.3.1        | Blue, Krzysztof Kieślowski.....   | 36        |
| 5.4.1        | Blue, Apichatong Weerasethakul.....                                       | 37        |
| <b>VI.</b>   | <b>El azul en la Historia del Arte</b> .....                              | <b>39</b> |
| <b>VII.</b>  | <b>Tejido y montaje</b> .....   | <b>42</b> |
| <b>VIII.</b> | <b>Referentes Artísticos</b> .....  | <b>47</b> |
| <b>IX.</b>   | <b>Estrategias metodológicas</b> .....                                    | <b>47</b> |
| <b>X.</b>    | <b>Tratamiento audiovisual</b> .....                                      | <b>53</b> |
| <b>XI.</b>   | <b>Referencias estéticas</b> .....  | <b>53</b> |
| 11.1         | La observación de lo indescriptible.....                                  | 53        |
| 11.1.2       | Registro de la Luz.....   | 53        |
| 11.2.1       | Tomas Welss, Animación.....   | 55        |
| 11.2.2       | Sebastian Pinto.....  | 59        |
| 11.3.1       | Vestidos Japoneses, mujer y pintura.....                                  | 61        |
| <b>XII.</b>  | <b>Conclusión: El azul, un tejido audiovisual</b> .....                   | <b>64</b> |
| <b>XIII.</b> | <b>Bibliografía</b> .....   | <b>67</b> |
| <b>XIV.</b>  | <b>Anexos</b> .....   | <b>69</b> |
| 14.1         | Anexo 2.....  | 76        |

## Resumen

Lo que propone esta investigación es dar respuesta por medio de la exploración y cualidades del montaje audiovisual a ciertas relaciones culturales del color azul mediante la superposición de imágenes, animación y sonido. Luego de investigar sobre el origen del color, la sustracción y procedimientos para llegar a los pigmentos y su utilización en los primeros pueblos, así como también las creencias culturales y no llegar a respuestas que dieran cuenta de mis cuestionamientos y cómo estos pueden significar más allá de una curiosidad; intenté exponer y dar respuesta a ello mediante el lenguaje audiovisual, por medio de sonidos evocados por la experiencia visual de grabaciones tales como reflejos, sombras y movimientos, evocados de relaciones de recuerdos y cómo estos dan cuenta de posibles realidades proyectadas, la manifestación del color en la naturaleza, flores, el mar y, por otra parte, secuencias de animaciones a propósito de verme sumergida en el color, pinturas de retratos en donde su expresión azulada y el gesto mínimo de la línea es protagonista.

El ensamblaje de imágenes, grabaciones, dibujos y sonidos dan cuenta de un imaginario, sensaciones y emociones que tienen su origen en diversos estudios en torno al color azul. Me pregunto ¿qué otro recurso podría advertir dichas relaciones o al menos reflejar estas reflexiones? Recorro al lenguaje audiovisual para evidenciar la multiplicidad de operaciones de montaje y relaciones que se pueden generar a partir de una reflexión más allá de una investigación teórica. El lenguaje audiovisual como solución a un universo de posibilidades que convergen en el montaje en donde emergen preguntas, cuestionamientos, experiencias, subjetividades como también así una reflexión.

La preocupación y constantes reflexiones acerca de cómo el color azul fue formando parte de una experiencia personal me ha hecho reflexionar sobre si es posible dar cuenta de ellas relacionando sucesos vivenciados y las posibilidades de encuentros con otras culturas o rituales en donde dicho color es relevante. Estas primeras reflexiones surgen a partir de añoranzas de infancia; mis primeros recuerdos relacionados a un chaleco que teje mi abuela constituyen el punto inicial, posteriormente este color fue siempre el elegido para distintos objetos que formaban parte de mi vida cotidiana, más adelante mi propia experiencia de observar el mar

por primera vez fue aportando sensaciones y emociones en torno al color. El ir asimilando estas primeras impresiones fue crucial para crear un imaginario que posteriormente se fue relacionando con nuevas experiencias vividas en el sur y conviviendo con comunidades mapuche en donde me encuentro que este color tiene relevancia en su forma de entender su realidad y cosmovisión del mundo.

Por otra parte, llegó a lecturas de poemas de Elicura Chihualaf, como también a referentes artísticos en donde observó una forma distinta de dar cuenta de una reflexión en torno al color.

Surgen entonces nuevas preguntas y reflexiones en cuanto a cómo un color puede significar más allá de la experiencia personal y si las relaciones y reflexiones que puedo generar resignifican este imaginario de relaciones y cómo poder evidenciarlo.

De esta manera es que comienzo a ordenar, por un lado, información para establecer una metodología para ir creando vínculos, desde el origen del azul a su utilización y, por otro, relaciones entre el entorno natural, su ritualidad y lo cotidiano, para así recrear imágenes que den cuenta de mis reflexiones sobre este color.

### **Abstract**

La siguiente investigación profundizará en el origen del color azul y su relación con el sujeto y su entorno cultural, de esta manera se generará un cruce entre su materia y significación que será utilizada como medio expresivo para luego por medio de las cualidades del montaje audiovisual, en su articulación, crear una pieza audiovisual como resultado de un imaginario motivado por reflexiones y material recolectado.

### **Palabras claves :**

Azul - Montaje - Tejido - Relaciones.

## **Introducción**

### **Línea de investigación que corresponde al programa**

Laboratorio de Investigación Cinematográfica.

### **Pregunta de investigación.**

¿Pueden las cualidades del montaje audiovisual responder a una exploración en torno al color azul?

### **Objetivo**

- 1.- Explorar ciertos comportamientos culturales del color azul para recopilar materiales e ideas que servirán como base en un trabajo audiovisual.**
- 2.- Desarrollar un sistema de montaje como tejido de relaciones.**

*Ojeras azules caracterizan el rostro triste  
venas marcadas de prusia,  
dibujos azul oscuro  
no se borrarán jamás.  
Suspiros azules.  
Flores usadas para rituales  
Azul el vestido que me puse  
Cuando hacer algo riesgoso significaba la vida.*

## Psicología del color

“...ventana abierta a la libertad,  
como la posibilidad de  
sumergirse en la existencia  
inconmensurable del color”

Yves Klein

### *El azul.*

¿Por qué pareciera que los colores nos evocan emociones? Esto tiene una explicación desde la psicología del color, si bien desde la ciencia es posible explicar la existencia de estos, y responder a la pregunta del porqué vemos los colores, esta perspectiva señala que el color no se encuentra en las cosas sino más bien es la luz que se desplaza en el espacio como onda. Cada una de estas ondas tiene distintas longitudes, y, como seres humanos, sólo podemos ver algunas de estas longitudes; por lo tanto, los colores que observamos en las cosas son el rebote de la luz que se refleja en ellas y que no son capaces de absorber. Sin embargo, al referirnos a la psicología del color esto cobra otro sentido, puesto que está relacionado a una serie de comportamientos culturales que significan para los humanos. Eva Heller en su libro *Psicología del color* (2004) analiza cómo actúan los colores en los sentimientos y la razón; nos explica que, basado en una encuesta realizada a cientos de personas, el color azul resultó ser el color favorito.

¿Por qué el color azul nos cautiva? En este punto, más allá de las explicaciones científicas, sobre el porqué vemos los colores, existe algo que nos acompaña durante toda nuestra experiencia de vida, nuestro entorno y sus múltiples relaciones culturales, significaciones y vivencias.

Pese a que es discutible que el cielo sea siempre azul, por ejemplo, pues en días nublados lo vemos más gris, o en la noche quizás negro, esta experiencia de observar a diario este color repercute en nuestra relación con él. Heller asocia este color a sólo cosas positivas, pero también menciona que su relación con el color del cielo está asociada a lo divino. De ahí que su relación con lo que deseamos permanezca. Explica que, por las condiciones del aire, el azul nos produce lejanía, y ésta la observamos en tonos azulados pues “Con la profundidad llega un momento

en que todos los colores desaparecen en el azul” (Heller, 2004, 142). Además, menciona: “Nuestra experiencia nos enseña que si se acumulan grandes masas de algo transparente, surge el color azul. Por eso es el azul el color de las dimensiones ilimitadas. El azul es grande.” (p,24). De acuerdo con esto podríamos deducir por qué vemos el cielo y el mar de este color.

Por otra parte, relaciona esta grandeza con el peso de la fidelidad. Heller ejemplifica esta relación con el cuadro de François Boucher, en el retrato pintado de Madame Pompadour donde se puede observar en su pecho, donde se ubica su corazón, una flor de color azul. Heller menciona “y es que el cuadro era algo más que una representación de su belleza y elegancia: era una declaración de amor a Luis XV, para el que se hizo retratar.”. (p, 25)

Si bien la flor azul pasa a ser un detalle dentro de la pintura mencionada, Heller también menciona la relación de flores de este color y el romance, de esta manera tiene sentido que el pintor la haya incluido en la zona del corazón como símbolo de amor.

Nuevamente para Heller la relación del azul con la divinidad está asociada a su conexión con el cielo, que sería el lugar donde habitan los dioses. Menciona el caso de Visnú, dios indio que rencarna en Krishna con forma humana de color azul, o la barba y cabellos azules de las máscaras de los faraones y en el mediterráneo la utilización de un amuleto “ojo mágico” de color azul, el ojo de dios. En el caso de Krishna, se torna particular puesto que su imagen de cuerpo humano es azul. Se menciona que su significado en sanscrito es negro o de piel oscura. Pero es un dios que baja a la tierra, dios que proviene del azul.

Por otra parte, se asocia al color más frío. Respecto a esto Heller menciona: “El azul es el color más frío. El origen de que el azul se considere un color frío radica en la experiencia: nuestra piel se pone azul con el frío, incluso los labios se tornan color azul, el hielo y la nieve muestran tonos azulados” (p,27). Lo interesante de esta indagación de Heller es que mediante la observación del entorno y también del cuerpo se atribuye significado al color. Nuevamente son las relaciones las que nos dictan un significado.

Desde su uso en el cotidiano las prendas de vestir de color azul tuvieron un cambio a lo largo de la historia, si bien en Francia menciona Heller los mantos de coronación de los reyes eran de color azul brillante en el siglo XIII. Con el pasar del tiempo este color tomó otro significado con la llegada del blu jeans, que será utilizado por la clase obrera.

Es preciso mencionar que Heller menciona que son una serie de relaciones culturales las que nos permiten poder clasificar los colores con un significado. Hasta acá se mencionan sólo algunas como punto inicial y de introducción a la significación del color.

Si bien la percepción y la significación también logran ser subjetivas, de alguna u otra manera se van relacionando en grupos de personas en su contexto cultural y de acuerdo a estas relaciones es que Heller logra acoplar, sintetizar y dar un sentido del cómo observamos el color azul.

## Origen del azul y su relación con los primeros pueblos.

“El azul del añil es el puente  
entre los vivos y los espíritus  
del agua”

*Maria Sabina*

Para llegar al origen del color azul, es preciso mencionar que dicho color, a diferencia de otros, era muy escaso de conseguir. Era extraído de la piedra lapislázuli y el índigo, una planta que permite extraer el tinte. Los egipcios fueron los primeros en utilizar este color por medio de un procedimiento sintético que consistía en pulverizar vidrio y cocinarlo con virutas de cobre: “Aunque los egipcios no utilizaban el lapislázuli como pigmento, sus investigaciones para encontrar sustitutos naturales y artificiales de sus piedras preciosas acabaron en la creación, hacia el 2500 a.C., de lo que se llamó “azul egipcio”.” (Varichon, 2018, p. 165). Unas de las primeras representaciones en las que se puede observar el color es la escultura del hipopótamo “Williams”, una pieza de cerámica encontrada en las tumbas del Imperio medio, específicamente del mayordomo Senbi. Sin embargo, más adelante exportarán el lapislázuli desde las épocas predinásticas. Así adornaron por ejemplo los párpados de la máscara del sarcófago de Tutankamón (p,165). Es importante destacar que la representación y coloración del hipopótamo ya dan cuenta de una relación con la naturaleza particular en donde la veneración o atribuciones que se les daba a los animales eran parte de su cultura y forma de relacionarse con el entorno ya desde esa época.

Si bien la extracción del color azul con el tiempo se fue desarrollando con más regularidad, seguía siendo de difícil acceso. En el caso del índigo, su procedimiento de remoción del tinte significaba un laborioso trabajo y experticia. Kassia St Clair, en su libro *Las vidas secretas del color* menciona:

“Extraer el índigo del añil es un proceso largo, complicado y caro. Una vez se recogen las hojas se muelen para formar una pasta, se hacen unas bolas y se dejan macerar. Al cabo de 10 semanas, cuando las bolas han perdido tres cuartos de su tamaño y nueve décimas partes de su peso, se añade agua y la mezcla se deja

fermentar. Tras dos semanas más el añil será muy oscuro y granular parecido a la brea. Esta mezcla contiene aproximadamente veinte veces el índigo del peso equivalente de hojas frescas, pero aun así tiene que ser sometida a una ronda más de fermentación, esta vez con cenizas, antes de que se pueda utilizar como tinte para telas”. (St. Clair, 2017, p. 198).

Este procedimiento, además de ser largo, tenía variaciones en los diferentes pueblos en donde se realizaba, así algunos modificaban parte del proceso llegando de todas formas a obtener el color. Este procedimiento permitió que diferentes pueblos lo utilizaran para teñir vestimentas, por ejemplo.

No solo conseguir el color significó un atareado procedimiento. Junto con él existían, al igual que con los otros colores, diferentes significados que se asocian tanto al lugar desde donde era extraído como también a la cultura en donde devienen estas asociaciones.

Estas relaciones se llevaban a cabo en rituales, como es el caso de los Tuareg, un pueblo nómada del desierto del Sahara, donde se utilizaban turbantes azules para utilizarlos en rituales de transición a la adultez.

“Los varones de la tribu tuareg del norte de África reciben *tagelmust*, la tela del turbante que llevan, en una ceremonia especial que marca el paso de los niños a la edad adulta. Los hombres que gozan de más prestigio en la comunidad son los que llevan los *tagelmunsts* de color más brillante, cuya gloriosa intensidad se consigue a base de sucesivos baños y tandas de golpes.” (Eckstut & Eckstut, 2013, p. 187)

Esta tribu es reconocida por la particularidad de aquellos turbantes de color azul. Se les llama hombres azules.

Otro pueblo que utiliza el color como parte de su forma de vivir son los Ainu, grupo indígena del Japón y parte de Rusia. Las mujeres pintaban a modo de tatuaje una especie de bigote de color azul al iniciar la pubertad, además de utilizar adornos del mismo color. Estos eran pertenecientes a islas, por ende, realizan permutas para conseguir dichos adornos para ser utilizados en rituales:

“...hombres y mujeres se adornaban con collares de cuentas de huesos o de madera a las que se añadían a veces cuentas de cristal, obtenidas gracias a intercambios de

mercadería. Las cuentas azules eran muy apreciadas, pues ese color no podía obtenerse a partir de los recursos de su entorno.” (Varichon, p.162).

Se conocen, en otras culturas, los dibujos realizados en la piel de los originarios de un mismo territorio en el contexto de ritualidad. Dentro de esta misma forma se sabe que los Celtas se tatuaban la piel de azul antes de ir a una batalla. Vestigios de esto se han encontrado en Rusia y en Gran Bretaña, aunque se desconoce la procedencia del color (Kassia St Clair, p. 199).

Por otra parte, dentro de estas mismas culturas, como también en otras, existían diversas tradiciones asociadas al uso del color azul a partir de su origen y su utilización.

“El índigo forma parte de las costumbres funerarias de numerosas culturas de todo el mundo, de Perú a Indonesia y de Mali a Palestina. Los tintoreros del antiguo Egipto empezaron a tejer finos hilos azules en el borde de las mortajas de lino que empleaban para envolver a sus momias desde 2400a.C.; una túnica ceremonial encontrada en el amplio ajuar funerario de Tutankamón, que reinó alrededor de 1333-23 a.C. era todo casi de color índigo (Balfour-Paul, 1998, pp. 7, 13).

Se desprende que el color comienza a representar de alguna forma lo inerte, lo muerto. Para los brahmanes era considerado como impuro, incluso el trabajo con el índigo era mal visto, dado que pertenecía a las castas más bajas, los sudras, a quienes también se les relacionaba con el lapislázuli, eran empleados o sirvientes, personas que trabajaban en oficios poco o nada remunerados. Pese a esta consideración se le daba un uso de protección en otro contexto.

“El poder atribuido al índigo podía resultar sin embargo una ayuda impagable: en Rajasthan, cuando un niño cogía frío, se le aplicaba sobre el pecho una compresa empapada con agua teñida de índigo. En efecto, se consideraba que el frío venía del norte del cielo, que era el lado de los brahmanes. Como el índigo era para ellos el color vil y de lo impuro, esa práctica expulsaría el mal. Siguiendo la misma lógica, se ataba a las muñecas y a los tobillos del recién nacido un hilo de algodón teñido de índigo en el que se enfilaban cuentas de arcilla pintadas de azul para protegerlo del mal de ojo” (p. 171-172).

Estas relaciones del color en torno a ritos y otras asociaciones lo menciona también Heller mediante relatos e historias que van aportando nuevas formas de vincularnos al color y dotarlo de significados. Esto a su vez nos permite observar que este color, así como también otros, aportan a la historia de un pueblo o cultura y este aporte construye una realidad que para sus habitantes es parte de su sistema de vida. El color ya no es sólo una proyección de luz en el objeto, está cargado de significancia, es un “algo” que influye en el vivir de los sujetos y a partir de estas nuevas experiencias o subjetividades se generan nuevas relaciones que nacen del color y que derivan en una forma de vincularse con el entorno pero también asociar o recrear imaginarios.

## El azul y el pueblo mapuche.

“Ebrio de azul voy  
entre el follaje  
de la taberna sagrada”

*Elicura Chihuilaf*

En mis experiencias vividas en el sur, al compartir con comunidades mapuches, descubrí que dicho color es relevante en su cosmovisión, conviviendo en el lugar llego a los poemas de Elicura Chihuilaf, en particular “*Caminata en el bosque*”. Reflexiono en el cómo de un universo nuevo al concebir una visión de mundo, donde el color azul forma parte esencial de cómo observamos y relacionamos una realidad.

Para el pueblo mapuche, el cielo, *Wenu Mapu*, abarca una dimensión fundamental en su cosmovisión. No es solo un espacio físico, sino un territorio que forma parte de su vida cotidiana y su filosofía. Juan Ñanculef lo define de la siguiente manera:

“Para el pueblo mapuche, el cielo, *Wenu Mapu*, no es solo un espacio físico, sino una dimensión de comprensión del mundo. Es una esfera integrada en la cotidianidad y en la filosofía de vida, donde lo espiritual y lo material se entrelazan. El azul del cielo no es un color pasivo, sino un puente entre los seres humanos y las fuerzas ancestrales.” Ñanculef, J (2016)

Por otra parte, la relevancia del color azul dentro de la cultura según lo conversado con el Kimche (sabio) forma parte de un todo. Nos dice con sus propias palabras:

“El kalfu (azul) representa el cosmos global, el cosmos mapuche es el gran todo unido que nada puede separar. Nada lo puede separar, es un centro de energía desde donde emana todo lo que existe. No se olvide (me escribe), que las piedras de color kalfu eran las que representaban al newen mapuche, es decir la energía”

“El color azul tiene una gran importancia en nuestra cultura. Todos los colores son importantes, pues se reflejan en la vestimenta y en las ceremonias. Sin embargo, el azul tiene una conexión especial, ya que en la cultura mapuche el

*Wenu Mapu* representa la mitad de la existencia, la mitad del mundo, el origen de los primeros seres que habitaron la *Mapu*. En nuestras ceremonias, el azul es un testigo de la transformación del día y la noche, de la conexión con el conocimiento profundo y la espiritualidad." (Ñanculef Huaiquinao, 2008)

Las ceremonias mapuche, como el *yeyipun*, suelen realizarse al amanecer, momento en que la transformación del cielo simboliza el tránsito entre mundos. Desde la oscuridad hasta el amanecer, el azul predomina como un puente entre lo terrenal y lo celestial. En este sentido, el color azul está presente en la vestimenta y en los elementos ceremoniales, representando la conexión con la sabiduría y el equilibrio con la naturaleza.

Además, el azul, o *Kalfu*, es un color que simboliza la profundidad del conocimiento. Para el pueblo mapuche, la sabiduría no es solo el conocimiento intelectual, sino la capacidad de convivir en armonía con el entorno. El azul abre caminos hacia una comprensión más profunda del ser y del mundo, configurando un viaje simbólico hacia lo trascendental.

Es preciso mencionar que la filosofía mapuche es muy extensa y abarca diferentes aristas tanto políticas como sociales, su origen radica en el saber "ser". Aquí solo se menciona lo relacionado al color azul y su vinculación con el cotidiano vivir.

Es por ello que no es casualidad que muchos artistas, ya sean visuales o de otras áreas de origen mapuche utilicen este color en sus obras. Es el caso de Elicura Chihuailaf en la literatura o Sebastian Calfuqueo desde las artes visuales que han utilizado este color como parte central de sus representaciones.

Otra artista de origen mapuche que ha desarrollado su obra en torno al azul es Loreto Millalen.

Loreto Millalen, artista visual, poeta y tejedora mapuche, conoce el procedimiento de extracción del color azul desde el añil, tiñe sus lanas y también pinta de azul algunas de sus pinturas. Luego de varios pormenores logramos concretar una entrevista para conocer su experiencia.

A continuación, insertamos esta entrevista con el objetivo de profundizar en la importancia del color azul, entendiendo que la experiencia relatada es una fuente

viva que no sólo actúa como un dato a interpretar sino como un testimonio directo, un conocimiento como tal. Mis preguntas van enfocadas a conocer su historia y su relación con los tejidos para así entrelazar su relato e indagar sobre sus procesos para teñir de color azul sus lanas.

A partir de mi experiencia en el sur, comprendí que para los mapuches la conversación es muy importante, en ellas se transmite conocimiento, más que información. Loreto comparte conmigo parte de su filosofía de vida, la importancia de ser mapuche.

**J: Ya Lamien, primero ¿quisiera saber cómo Ud. llega a trabajar con las lanas y con los hilos?**

L: Marri marri compu lagmien, inche Loreto Millalen, quiero contarle cómo llegué a las lanas...Porque mi familia tejía, en mi familia materna y paterna la gente tejía, y por eso fueron mis contactos de ver y bueno mi abuelita y mi tía y a través de eso puede conocer que existían las lanas y mi tía además hilaba, yo iba todos los veranos para allá, a la ruka, una ruka en verano íbamos de vacaciones en invierno a veces también y ahí veía a mi tía trabajar principalmente de noche, mi tía Francisca Pichun, ella trabajaba, estaba en el día en la Huerta, cocinando, preparando pan muy temprano, ella trabajaba en el campo también y íbamos de paseo a la playa porque están en lafkenmapu, y ella de noche hilaba y ahí trabajaba y desde chiquitita me di cuenta que la lana se

hilaba, que se daba un proceso previo al tejer mismo. Y fue así que conocí las lanas y me emparenté con ellas, por la familia, desde chica.

**J: Lamien y ¿qué entiende o cómo concibe esta idea de tejer o el mismo tejido?**

L: El tejido es una forma de expresión, una imagen del cosmos también, a través de nuestro cuerpo se puede expresar ese conocimiento y ese entendimiento del cosmos, de todo lo que existe, que está todo entrelazado, está todo entretelado, y hay un equilibrio y a través de las formas, los artefactos que se han creado en las culturas ancestrales para poder tejer para sostener el tejido y la tensión que conlleva esto, este equilibrio que tiene del cruce, del entrecruzado y entrelazamiento para poder generar otra vida, otra pieza, otra forma que contenga, cumple la función de

contener, de abrigar, de proteger, tiene que ser una red, una cosa construida con total equilibrio y según su propia versión territorial, porque según el territorio y las épocas y las necesidades han ido cambiando, y se mantiene, pero hay mucha diversidad, entonces eso es lo que yo veo y además una forma de sostener la memoria y es una de las consecuencias que ha tenido la creación humana, femenina principalmente a través del tiempo, ha tenido la consecuencia de contener la memoria de poder trasladarla a través de una estructura que en sí misma es la memoria y lo que se tiene que contar, lo que nos conviene saber, lo que produce mucho sentimiento conocer también y contiene una fuerza, en todas las dimensiones de la palabra *newen*, fuerza que se entrega y se transmite y se traslada a través del tejido, las urdimbres también, los entrecruzamientos y el conocimiento el kimun mismo conlleva todo eso, es inevitable cuando uno se relaciona profundamente y como corresponde, como con el contexto, de tener contacto con el conocimiento, por eso es que está muy mal visto en la comunidad mapuche entregar un conocimiento así solo técnico y hablando nada más de sube y baja,

porque eso es una falta de respeto también, porque en realidad son muchas las dimensiones las que se conllevan. Asimismo apropiarse de los conocimientos o cercenarlos también, o transgredir también lo que realmente es el conocimiento que conlleva el tejido a través de no involucrar otras dimensiones, no hablar del contexto, no hablar de la historia mapuche de lo que es el pueblo, de lo que está pasando, de las decisiones que hay que tomar, del derecho, de la justicia, todo eso es inevitable si uno va a aprender, a entender, o a recordar, porque mucha gente solo va a recordar porque su familia ya son tejedoras y por las razones de, por todo lo que ha pasado con la colonización, con toda la guerra que todavía vivimos, es muy difícil, es casi imposible que se haya conservado el conocimiento. Sin embargo, nunca ha terminado de transmitirse, siempre ha estado fluyendo, un poco invisible pero siempre ha estado, o sea invisible a la presión de quien no le toma el pulso, porque no está consciente y no le ha dado la importancia, pero siempre ha estado y cada vez con más fuerza.

**J: ¿Cómo llega usted a la utilización, al procedimiento y extracción del azul desde el añil?**

L: En el año 2011 se formó la exposición *Ñimin, dibujos de la tierra*, fue una exposición que a través de un FONDART que se postuló, inició un ciclo de exposiciones que tenía que ver donde se exponen textiles mapuches, que tejimos con todas nuestras maestras, yo también fui autora de uno de los textiles, donde la idea fue poner textiles de todos los territorios, de todas las piezas y de todas las formas de tejer que tenemos aquí en Wallmapu y esa exposición se inició en la estación Mapocho y varios centros culturales de la ciudad. Importante decir centros culturales y no ferias, que es como donde siempre se trata de contextualizar o de oprimir nuestra creación tan amplia, ancestral y tan multidimensional y luego en el año 2012 a través de una ventanilla abierta que impulsó nuestra querida amiga Alejandra Hernández, ella mexicana también, pudimos ir a exponer al museo textil de Oaxaca, en el año 2012. Estuvo 4 meses expuesta allá, desde mayo hasta agosto y en esa ocasión a mí me tocó ir a montar la exposición, acompañar las obras junto con Ingrid Conejeros y estuvimos

un tiempo allá y es inevitable estando en Oaxaca y en el museo textil de Oaxaca, por los textiles; exponiendo e hicimos charlas, hicimos varias cosas, talleres, no tener contacto con el añil, porque ellos cultivan el añil, tiñen con añil de manera ancestral, principalmente ahí son zapotecos aunque en Oaxaca confluyen las culturas prehispánicas de muchos lugares de México, por una costumbre, una tradición que tiene ese territorio de intercambiar, de ser comercialmente de intercambio cultural muy antiguo, entonces confluyen de Oaxaca mismo muchas tradiciones diversas pero extraordinariamente maravillosas, milagrosas prácticamente, entonces ahí el añil tiene sentido, tiene ubicación, la gente tiene conocimiento, cultivan, es un tinte prehispánico que se cultiva y se trabaja allá, que está documentado por los cronistas, desde allá también es que los españoles cuando llegan se llevan no tan solo la cochinilla, bueno; el oro, la plata, la cochinilla, el añil también que no estaba en el acervo de color en Europa hasta ese momento, había otros colores azul, la yerba pasteles como el color que ellos hacen, es un celeste que dicen que cuesta mucho esfuerzo pero es un celeste, pero el

azul así profundamente azul esta, lo que ellos hacen también allá con el azul que es el *choo* que es el azul con *paligorskita* para los murales que es una cosa bien extraordinaria que hacen los mayas y no hace nadie más en el mundo entero, que es conseguir el color calipso en murales que hasta el día de hoy están a la vista y no pasa ni en Egipto ni en ninguna otra parte con otros azules que estaban hechos con la piedra lapislázuli por ejemplo, entonces como esos niveles de alcance. Pero este azul también está aquí en los andes centrales, esta Perú, Bolivia, lo que hoy en día es Perú, Bolivia, el norte de Chile y Ecuador. Y está documentado acá en Wallmapu mismo, en Willimapu, en Chiloé también está documentado a través de cartas que hablan de que el añil se usa, de que lo traigan, del precio, de la entrada y salida por barco del añil y estaban los valores que era un valor importante pero asequible para poder teñir con él. Entonces justamente porque el uso del azul es muy valioso acá por lo que significa para la cultura mapuche, por ejemplo.

**J: ¿Qué otra planta o fruto sabe usted de donde se puede extraer el color azul?**

L: Bueno en el caso del añil la indigofera suffruticosa es la planta que es originaria de América, también se llama indigofera suffruticosa guatemalensis y está en toda Mesoamérica, está acá en el sur también y se cultiva acá hasta La Serena, pero por el lado de Argentina, en la actualidad en todo ese sector por el clima, lo permite. Esa plantita si es bien cuidada en el invierno acá puede sobrevivir, yo he tenido una plantita que duró dos años, que es como lo que dura el añil, la tuve para mirarla, para estudiarla, para conocerla en realidad, pero...

**J: Y ¿cómo es?**

L: Es parecida... es un arbusto. Y es parecida al árbol, bueno el árbol es un árbol, la acacia, que tiene como una ramita y varias "redondelitas", o sea, las hojitas ya, pero en arbusto y casi uno se podría confundir, porque bueno, la acacia es un árbol y va a tener siempre como unas espinitas y el añil no. Es más finita la hoja también y tiene una flor como perrito, como el famoso perrito, pero diminuta chiquitita, así como rosadita, sí, rosadita suave. Bueno, pero en su clima favorito ella es abundante, es una planta que hay que cuidar, pero

también se da no con tanta dificultad, la cosa es que se ocupa muchísimo para obtener el sedimento y bueno acá la pregunta es el chilco, que da un color celeste y hay una planta, el calafate, que bueno nosotras hemos teñido, pero en realidad da como... un tiempo da un celeste y luego se vuelve gris es como... Eso es lo que yo he practicado, he experimentado, pero no otra que dé azul, no hay otra, no hay otra que sepamos.

**J: ¿Tiene alguna importancia especial para usted el color azul?**

L: Si, es un color cautivante, es poderoso, es potente porque tiene una profundidad enorme, infinita. A lo mejor una pensando en el amarillo, en el rojo, en el verde, en los cafés, puede pensar en la naturaleza, en otras fuerzas, pero cuando una se puede hacer, movilizarse dentro de una situación en que uno concibe como la profundidad infinita yo creo que es el azul, que uno puede expandirse. Se parece al color... es el color del que uno podría decir del cosmos o del cielo, del *wenumapu*. Es un lugar donde además transitan muchos azules hasta convertirse en negro, pero desde todos hasta todos. Y que se combina tan hermosamente

con los colores del amanecer y el atardecer como las horas doradas también que son justo como el color complementario según la física europea, pero que en la naturaleza lo deja ver también a través de los colores que se obtiene a través de la luz, pero conseguirlo así materialmente, por eso es que es tan milagrosa esta planta y ocurre que en otros continentes son otras las plantas, que unas se parecen y otras ni por si acaso se parecen y que a través de un procedimiento más menos bastante complicado se obtiene el azul. Hay algo que también no se entiende: cómo la gente antigua se dio cuenta de que a través de esta planta se podía obtener el azul, porque no es una cosa como la cochinilla que tú le haces así [hace gesto con la mano como presionando] y sale el color escarlata al tiro, en el caso del añil no uno le hace así a la planta y le puedes hacer cualquier cosa y no te va a dar azul jamás. Entonces es un procedimiento mucho más complicado que eso y yo por lo menos tengo casi la certeza de que a través de los sueños, de los *peumas*, la gente se enteró de esta capacidad de la planta que en el fondo es la indigotina, esa molécula que libera bajo ciertas condiciones super

específicas y raras, raras porque nosotras vivimos, todos los seres que estamos acá nos movilizamos a través del oxígeno para mantener la vida y la planta para dar el azul, ósea para que te de el azul tienes que sacarle el oxígeno al agua por ejemplo, y después volver a entregárselo y a través de un procedimiento que es natural, artesanal, pero que es de un conocimiento y de una ciencia que abarca otras dimensiones que la ciencia tal vez occidental todavía no reconoce como parte de los procedimientos y las metodologías para alcanzar el conocimiento o un saber. Es un acervo finalmente.

**J. Que interesante eso, porque a veces se cree que el conocimiento es como lo que está escrito o lo que está estudiado, cuando el conocimiento puede venir desde otros lugares también.**

L: Claro que sí, desde la práctica, pero está escrito de muchas formas, lo del añil está escrito de muchas formas y en los textos precolombinos está descrito el procedimiento y hay muchos procedimientos y en las prácticas actuales, por ejemplo en la misma Oaxaca y acá en Bolivia también, que es donde yo he tenido

más contacto y en Guatemala también, tú de verdad das un paso y la gente lo hace de otra manera y más allá de otra manera, entonces uno al principio enloquece y a propósito soy tontita o enloquecí y no, es la diversidad así efervescente, así chispeante porque es diverso y es un conocimiento extraño, sería una hermosísima forma de enseñar química y física y... no sé matemática y economía e historia a las generaciones, todas las generaciones en realidad, a través de la historia de los tintes por ejemplo de los textiles también, pero eso tiene es muy extraordinario, es muy hermoso el añil por eso. Y yo creo que mientras más conocimiento haya, y más rose se va a valorar más la maravilla que son los textiles precolombinos, porque por ejemplo acá en Santiago warria, nosotras cuando fuimos a ver la exposición de los textiles Paracas en el precolombino, era... yo creo que es una de las exposiciones más hermosas que he visto en mi vida, considerando que he mirado así en vivo acá en Chile las pinturas de Van Gogh, que a mí me gustan mucho, para mí es un pintor extraordinariamente maravilloso y milagroso, creo que lo otro que he visto en pintura y a través de las fibras

de los animales teñidas son los textiles Paracas son extraordinarios milagrosos y de verdad que dan cuenta de una cultura y de una humanidad de otro tiempo de otra forma de sentir y de pensar. Y ahí está el añil, está el añil, la cochinilla y las plantas de los territorios y para textiles que nadie los va a ver, porque son textiles funerarios, que están bajo tierra más encima, entonces es muy maravilloso ese testimonio. Y como se conserva, eso es fantástico también, no solamente por las condiciones climatológicas porque podría haber sido que el textil no se biodegrada, la fibra, pero ¿y el color? El color ha permanecido por siglos, así que por eso es... en realidad debería existir el día del añil, el día del azul... (se ríe) llena de fiesta de color, nosotras estaríamos ahí, nosotras lo vamos a hacer, el día que se cultiva y se cosecha, algo así vamos a descubrir, la vamos a invitar... (se ríe).

**J: ¿Qué importancia tiene el color azul para el pueblo mapuche?**

L: Es muy grande esa importancia, yo creo que todos los colores son importantes, porque eso lo declara a través de la vestimenta también las puzomo, las mujeres también cuando

usan el az peskiñ y todos los colores que acompañan la ceremonia, todas las ceremonias que se realizan, pero en el caso del azul justamente hay una comunicación especial porque la cultura mapuche la gente reconoce que el Wenu mapu es la mitad de la vida, la mitad del mundo, ósea la mitad de todo lo que está presente, que los primeros seres que vinieron a vivir en esta Mapu en Am mapu, vienen del cielo, fueron arrojados del Wenu mapu, entonces los yeyipun, las ceremonias siempre se hacen al amanecer, entonces es como ser testigo de esa transformación, de ese lenguaje que tiene la naturaleza para expresarse, desde la oscuridad de la noche antes del amanecer, cuando repunta el amanecer, cuando amanece y toda esa transformación están presente todos estos colores y también al anochecer. Hay una... en nuestra cultura que es gente de la tierra, el nombre que se autodefine el pueblo mapuche, el mundo mapuche, pero también hay una cosmogonía que está relacionada con el Wenu mapu, siempre. Desde ahí se observa y se conversa muy poéticamente también con todo lo que existe, por eso... es esa... como... yo considero que también somos una cultura bastante lunar, pero esa como

ambición de intervenir como de tomar todo lo que existe en la tierra para darle una forma forzada, se consideró que era mejor cuidar la vida y dejarla que ordenadamente fluyera, esa fue como la coordinación que yo entiendo que hay y eso se cuida hasta el día de hoy, el espacio para cada persona, para cada ámbito, para cada vida es amplio y por lo tanto eso quiere decir que hay también un espacio para explayarse en la mirada y por lo tanto todo lo que está encima de la mirada es el cielo y ese color que predomina es el celeste, el azul, entonces se usa en la vestimenta muchísimo, es como la prioridad siempre, porque son los colores de las nubes, los colores del agua, de los cielos cuando va a llover,

del cielo mismo y eso se lleva, se lleva puesto porque también tiene una sintonía importante con la sabiduría, con la búsqueda del conocimiento pero no del conocimiento solo pelado, sino de la sabiduría de saber ser che, de ser gente, de poder convivir como corresponde, de tener la capacidad de lograrlo y de profundizar en esto y ahí este color como de la profundidad, que te arma un camino de profundidad enorme, una pista enorme como un viaje eterno a la profundidad, es el color azul, Kalfu.

**J: Muchas gracias.**

L: A ti.

Luego de realizar la entrevista, me di cuenta de que, dentro de su experiencia como mujer mapuche y su conexión con el entorno natural, así como también con los colores, en ella habita la idea potente de las relaciones y vínculos con el quehacer. Al igual como menciona Heller al dar significación del color por medio de relaciones, Loreto Millalen realiza un tejido al referirse a su propia experiencia de vida. Tal como ella menciona en la entrevista, el resultado deja de ser un objeto en sí (el tejido o la prenda): más bien es todo aquello que está en constante vínculo lo que sostiene y da forma al propio tejido.

Previo a esta entrevista, había reflexionado sobre la conexión que existe entre el tejido y el montaje, unir cada una de las piezas para formar un todo. Se trata de un entretejido, como me dice Loreto, en donde se relaciona una cosa con otra para lograr contener, abrigar, sostener una idea, un pensamiento, un aprendizaje. Si al

tejer voy relacionando la lana, el contexto, su color, el territorio, con el montaje ocurre lo mismo. Cada pieza por si sola y en su conjunto se relacionan unas con otras, color, forma, pensamiento e ideas. Pienso que montar es tejer. Es entrelazar. Es dar contención a ese conjunto de relaciones para dar forma por medio de lo audiovisual.

Esta primera idea del montaje como tejido es la que finalmente sostiene mi trabajo desde la experimentación audiovisual. No consigo desasociar mi propia experiencia con el azul desde lo más genuino hasta mis vínculos más profundos con el color.

La conversación con Loreto Millalen permitió comprender el tejido no solo como una práctica material, sino como una forma de pensamiento en la cultura mapuche. Francés (2022) sostiene que el tejido organiza ideas y facilita una comprensión relacional del conocimiento, lo que se alinea con el montaje en el cine, donde cada hilo narrativo se entrelazan para formar un todo coherente. En esta perspectiva, el cine puede adoptar la lógica del tejido para construir narraciones que reflejan la interconexión entre la memoria, la identidad y el territorio.

Millalen menciona que el azul en la cosmovisión mapuche no es un color aislado, sino parte de un sistema simbólico vinculado con el agua, el cielo y la espiritualidad. Esta interconexión se traduce en el montaje audiovisual, donde la conexión de imágenes y sonidos construye significados más amplios y enriquece la experiencia perceptiva del espectador. La continuidad de los relatos orales en el cine, al igual que en el tejido, permite que la identidad cultural se conserve y evolucione a lo largo del tiempo.

Bachelard (1994) argumenta que los elementos naturales, como el agua y el cielo, estructuran el imaginario simbólico de las culturas. Millalen relaciona el tejido con la espiritualidad, reforzando la idea de que el montaje cinematográfico puede adoptar una estructura similar, en la que cada imagen se enlaza como un hilo en un textil ancestral. Este paralelismo sugiere que el cine no solo documenta una realidad externa, sino que también permite la introspección y la reinterpretación simbólica de la existencia.

Ingold (2007) plantea que el tejido no solo ensambla elementos, sino que representa una forma de entender el tiempo y la memoria. Millalen describe la continuidad del

tejido mapuche como un acto de transmisión intergeneracional, lo que se asemeja a la estructura del montaje en el cine, donde pasado y presente convergen en un relato coherente. Este enfoque desafía la narrativa lineal tradicional y abre posibilidades para explorar la simultaneidad de experiencias, aportando profundidad y riqueza expresiva al cine contemporáneo.

Rojas (2018) enfatiza que el tejido conecta memoria, identidad y espacio. En la entrevista, Millalen destaca que los textiles mapuche contienen historias y memorias colectivas. De manera similar, el cine puede tejer narrativas que enlacen experiencias y emociones compartidas. Esta conexión refuerza la idea de que el cine es un lenguaje visual que, como el tejido, puede preservar historias, resignificarlas y generar nuevas interpretaciones que respondan a los cambios culturales y sociales.

El montaje audiovisual puede inspirarse en el tejido no sólo como metáfora, sino como metodología estructural. En la cosmovisión mapuche, el tejido no solo narra historias, sino que preserva saberes ancestrales y establece vínculos entre generaciones. De manera similar, el cine organiza imágenes y sonidos en un entramado de significados que dialogan con el pasado y el presente, permitiendo construir relatos que reflejan tanto la memoria colectiva como las subjetividades individuales.

La articulación del color azul en la obra trasciende lo estético y se convierte en un puente hacia la cosmovisión mapuche, donde el mundo es comprendido como una red de símbolos y memorias. Este enfoque permite que el cine no solo documente realidades, sino que también las transforme, funcionando como un medio de resistencia y reconfiguración de narrativas identitarias. La relación entre el tejido y el montaje cinematográfico amplía las posibilidades expresivas del cine, permitiendo desarrollar lenguajes visuales que escapan de las estructuras narrativas convencionales y abrazan formas más fluidas y relacionales de representación.

Así, el cine tejido propone un modelo alternativo a la estructura lineal convencional, privilegiando la conexión entre elementos visuales y sonoros en un flujo narrativo más orgánico. Al igual que en el tejido, donde cada hilo es fundamental en la construcción de un diseño mayor, en el cine cada imagen se entrelaza con otras

para generar múltiples capas de interpretación y significado. Este concepto abre nuevas formas de narrar, recordar y proyectar futuros posibles desde una perspectiva más relacional e inclusiva, donde la imagen y el sonido dialogan con la memoria, la identidad y la historia.

## El color azul en el cine.

“En este caos de imagen  
Os regalo el Azul universal  
Una puerta abierta al alma  
Una posibilidad infinita  
Se vuelve tangible.”

*Blue, Dereck Jarman.*

Para hablar del azul en el cine realicé una muy breve recopilación de algunas películas en donde precisamente el color azul forma parte de su montaje.

### Derek Jarman y la materialidad del cine

Derek Jarman, uno de los cineastas experimentales más influyentes del siglo XX, desafió constantemente las estructuras narrativas convencionales a través de la exploración de la materialidad del cine. Su obra es un testimonio de la capacidad del cine para funcionar como un medio sensorial, donde la imagen, el sonido y la textura se entrelazan en una experiencia estética y política profundamente personal. Su película *Blue* (1993) es el ejemplo más radical de esta experimentación, en la que la imagen monocromática azul actúa como un dispositivo de inmersión que anula la visualidad tradicional y desplaza la atención del espectador hacia el sonido y la palabra (Jarman, 1993).

La decisión de Jarman de utilizar únicamente un fondo azul no fue meramente estética, sino que respondía a su progresiva pérdida de visión debido al VIH/SIDA. En su biografía, menciona que en sus últimos años solo podía percibir el color azul, lo que convirtió esta elección en una representación directa de su experiencia visual y su deterioro físico (Peake, 2011). Sin embargo, lejos de ser un gesto de resignación, Jarman transforma esta limitación en una poética de resistencia, donde el cine deja de depender de la imagen y se convierte en un espacio sonoro, evocador y profundamente introspectivo. Monika Keska (2018) menciona que Jarman logró, a través del uso radical del color, que el espectador experimente la película de una manera casi táctil, similar a la forma en que un tejido es percibido a través del contacto y la observación detenida de sus patrones.

## La abstracción y la percepción sensorial

El cine de Jarman se vincula estrechamente con las exploraciones del arte abstracto y la sinestesia. Kandinsky (1911/2012), en *Lo espiritual en el arte*, menciona que el color es capaz de generar respuestas emocionales y asociaciones intersensoriales, lo que sugiere que la imagen cinematográfica puede ser entendida como una forma de composición musical y pictórica. En *Blue*, la voz y la música asumen el papel central de la narración, mientras que el color azul actúa como un campo infinito donde la memoria, la enfermedad y la muerte se entrelazan en un flujo sonoro que reemplaza la tradicional progresión visual del cine narrativo (Rushton, 2017).

Monika Keska, en su artículo dedicado a la película menciona que es el primer caso de cine abstracto en monocromo con algunos precedentes en el cine experimental, también hace alusión a la referencia que tuvo Jarman con las pinturas monocromáticas de Yves Klein. Menciona:

“Sin embargo, la principal referencia que Jarman había utilizado en esta película son los cuadros monocromos de Yves Klein, incluso el color que llena la pantalla es el International Klein Blue. En principio, Jarman iba a realizar un documental dedicado al artista, pero finalmente decidió convertir el proyecto en una película más personal, una especie de diario íntimo, pero conservando la referencia estética a la obra de Klein.” (Keska, M. 2010, p 27-34)

Jarman utilizó sus notas íntimas mientras estuvo en el hospital, dice con sus propias palabras “Utilicé mis notas del hospital y es bastante cómico; te diré, no es demasiado sombrío, pero pensé que esta era una forma de hacerlo sin imágenes, ya sabes, el virus, no podemos ver el virus” (Jarman, 1994, p. 12)

La forma en que Jarman experimenta con el sonido y la monocromía puede entenderse como un acto de deconstrucción cinematográfica, donde las convenciones del cine figurativo son desmanteladas para crear un nuevo lenguaje filmico. En este sentido, su obra resuena con la lógica del tejido como estructura narrativa. En la cultura mapuche, el tejido no solo es una manifestación visual, sino un lenguaje en sí mismo, donde cada patrón y color codifica significados específicos que solo pueden ser comprendidos dentro de su contexto cultural (Martínez, 2015).

De la misma manera, en *Blue*, el color no es un fondo pasivo, sino un espacio de significación activa, donde la ausencia de cambio visual obliga al espectador a reconstruir la experiencia cinematográfica desde la memoria y la escucha.

### **La materialidad del cine y la resistencia política**

El cine de Jarman no solo es una exploración estética, sino también una forma de resistencia política y una declaración autobiográfica. *Blue* es una respuesta al contexto sociopolítico de los años 80 y 90 en el Reino Unido, donde el VIH/SIDA no solo era una crisis de salud, sino también un problema cargado de estigmatización y silencio institucional. La película rechaza la representación morbosa del cuerpo enfermo y, en su lugar, adopta la abstracción como una estrategia política que despoja al espectador de la comodidad de la imagen y lo sumerge en la experiencia de la enfermedad de una manera profundamente sensorial y emocional (Isaacs, 1993).

Jarman desafía la idea de que el cine debe depender de la imagen figurativa para transmitir significado. Su uso del color azul como una presencia omnipresente y envolvente recuerda las prácticas de inmersión sensorial en el arte contemporáneo y en tradiciones visuales como la mapuche, donde el color es un vehículo de memoria y espiritualidad (Keska, 2018). Esta intersección entre cine, arte y tejido permite repensar el montaje cinematográfico como un proceso de ensamblaje donde cada elemento —imagen, sonido, palabra— se entrelaza en una estructura narrativa que desafía las convenciones del cine lineal y abre nuevas posibilidades expresivas.

Derek Jarman redefinió los límites del cine a través de su exploración radical de la materialidad, el color y el sonido. *Blue* es una obra que desmantela la dependencia de la imagen figurativa y convierte el color en una experiencia inmersiva y sensorial, similar a la manera en que un tejido contiene y transmite significados a través de su estructura. La conexión entre el cine de Jarman y el azul permite reflexionar sobre el montaje cinematográfico no solo como una técnica de edición, sino como un proceso de tejido visual y sonoro en el que cada elemento se entrelaza para generar un nuevo lenguaje fílmico.

El cine tejido, al igual que el textil mapuche, establece una red de significaciones que trasciende la linealidad temporal y propone nuevas formas de entender el

lenguaje cinematográfico. La abstracción del color azul en *Blue* no es solo un recurso estético, sino un medio para explorar la relación entre el cuerpo, la memoria y la percepción. En este sentido, el cine puede adoptar una estructura tejida donde la imagen, el sonido y el montaje operan como hilos que, al combinarse, construyen nuevas formas de narrar y representar la experiencia humana.

## Yves Klein

«A través del Azul, el “gran color”,  
me acerco más y más a “lo indefinible”  
del que hablaba Delacroix en su Diario  
como único y verdadero “mérito de un cuadro”.

Yves Klein

Precisamente el breve paso por el cine de Yves Klein en la película *Mondo Cane*, dirigida por Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi, y las consecuencias de no sentirse representado tanto en su procedimiento como en su metodología para llevar a cabo su obra, que terminaron siendo sus famosas performances *Antropometrías del periodo azul*, cúlmine de su búsqueda por la inmaterialidad y el azul, sugiere un análisis respecto a las artes audiovisuales y cómo estas aportan diversidad de lecturas e interpretaciones así como también la posibilidad de dejar un registro de un periodo.

Yves Klein fue un artista visual de origen francés nacido en el año 1928. Su incesante búsqueda por ideas como la inmaterialidad y el vacío será determinante para la creación de su serie de obras en monocromo, el característico color azul quien más adelante el artista patentó como *International Klein Blue* (IKB): “tenía una función simbólica, ya que podía referirse al océano o al cielo, extensiones en el mundo natural demasiado vastas para la mente. para captar” (Klein, “La aventura monocromática”, en *YKW*, p. 159)

La idea de minimalismo por lo tanto se vuelve latente por la sola utilización de este color en gran parte de las obras creadas por el artista. Este movimiento que nace a fines de la década de los 60 como resultado de la posguerra, tiene al arquitecto Ludwig Mies Van Der Rohe como generador de sus primeras nociones, quien pone

énfasis en la pureza de la forma. Más adelante también será tomado por las artes visuales. Si bien él era representante del neodadaísmo como también del nuevo realismo, la pureza de sus pinturas en un solo tono y lo que generaba en el espacio en sus reconocidas performances dan cabida a este sistema mínimo de creación, más si se piensa que el artista estaba obsesionado con el color azul. El color lo trabajó en diferentes formatos, tanto en las esculturas y cuadros como en la performance, y desarrolló su obra incorporando otros colores como el rosa y el dorado. Pero su obra se caracterizaba por la pregnancia del color azul, tanto que lo lleva a patentar el color, resultado de la intervención del pigmento para no perder la vivacidad del tono.

“A Klein le encantaba la intensidad del azul ultramar bruto en polvo, pero el anodino color resultante lo había decepcionado, así que trabajo con un químico durante más de un año para desarrollar un medio especial de tipo resina que, cuando se mezclara con el pigmento sintético para formar el IKB, hacía que el resultado lograra alcanzar la claridad y lustre del original” (St. Clair, 2016, p.186).

Yves Klein, avanzado en su búsqueda por la percepción del color y los modos de superposición de la sensibilidad inmaterial a su obra, genera un registro en el año 1957, una película en 16mm que llama *Superficies y bloques de sensibilidad pictórica*, con el ánimo de que la ausencia de materiales generará en los espectadores una idea superior y espiritual que proviene del propio artista. Más adelante, en el año 1959, en una exposición colectiva, articula una frase de Bachelard, como él mismo menciona en sus escritos;

“Invitado a exponer junto con un grupo de artistas compuesto por Bury, Tinguely, Rot, Breer, Mack, Munari, Spoerri, Piene y Soto, me dirijo a Anvers y, en el momento del *vernissage*, en el espacio que se me había reservado en la sala de exposición de Hesselhuis, en lugar de colocar allí cualquier cuadro u objeto tangible y visible, pronuncié con voz fuerte delante del público palabras tomadas de Gaston Bachelard: ‘Primero, no hay nada, después, una nada profunda, luego, una profundidad azul’” (Bachelard, 1943, p. 11).

En sus escritos y conferencias divaga entre sus problemáticas principales, preguntas sobre la permanencia del arte y sobre la sensibilidad que atribuye a la capacidad de imaginar, así también más adelante mencionó la importancia de

generar esta sensibilidad en los espectadores como medio, el no perder esta capacidad creando así una atmósfera capaz de transmitir a quien observa la profundidad misma de la obra. De esta manera, establece una idea de sus inquietudes que ronda en su obra, estableciendo una forma de pensamiento sujeto a su personalidad y forma de proceder, dice al respecto en la conferencia en la Sorbona a propósito de la evolución del arte hacia lo inmaterial:

“Ese estado pictórico, invisible en el espacio de la galería, debe ser en todos sus puntos lo que hasta el presente hemos dado como mejor definición de la pintura en general, es decir, irradiación. Invisible e intangible, esa inmaterialización del cuadro debe actuar, si la operación de creación tiene éxito, sobre los vehículos o cuerpos sensibles de los visitantes de la exposición con mucha más eficacia que los cuadros visibles comunes y representativos habituales, sean figurativos o no figurativos o incluso monocromos.” (Klein, 1957, p.16).

## **Performance**

En 1960 Harry Shunk toma una fotografía de Yves Klein saltando al vacío desde una ventana en una calle de París. Dicha imagen será posteriormente publicada en el periódico *Dimanche*, invitación que realiza Jacques Poliéri, a propósito del tercer festival parisino de artes de vanguardia, a Klein. Shunk llamará a esta foto *El hombre en el espacio*, haciendo referencia al satélite Sputnik lanzado tres años antes. Klein, anticipando la llegada del hombre a la luna, imagina la posibilidad del hombre en suspensión, una especie de vuelo o salto al vacío.

Esta fotografía será el punto de partida de Klein para concretar sus ideas en relación a la posibilidad de soportes y de este modo para profundizar en sus creaciones. El artista estadounidense Joseph Kosuth atribuyó a esta acción de Yves Klein el inicio de las performances (Weitemeier, 2001, p. 51).

Dos años antes Yves Klein realizaría sus primeros ensayos en donde utiliza modelos como pinceles y será en 1959, junto a Pierre Restany, Rotraut y el historiador del arte Udo Kultermann, cuando una de sus modelos será cubierta por el pigmento azul y apoyará su cuerpo sobre un papel colgado siguiendo las indicaciones de Klein.



En sus performances, a las que llamó, como hemos dicho, *Antropometrías*, utiliza cuerpos de modelos que ellas mismas impregnaban de color para dar forma a inmensos lienzos donde la huella del cuerpo quedaba registrada. El cuerpo era una especie de herramienta para el registro, y a su vez, también, era soporte de este mismo. La performance iba acompañada por una orquesta donde sonaba la *Sinfonía Monotone-Silence* creada por el propio Klein. En esta puesta en escena conducía a sus modelos para componer en enormes papeles o telas dispuestas tanto en la pared como en el suelo. Esto permitía que las modelos realizaran diversos y repetidos movimientos dando así resultados a sus pinturas.

Con el objetivo de dejar evidencia de su acción de arte, la performance realizada en el año 1960 dispone de un equipo y deja registro en una película de 16mm. “En la película, dos modelos presionan sus cuerpos contra una gran hoja de papel colgante, mientras que otra modelo trabaja en el piso, cubriendo una sola hoja con azul al estilo de la pieza anterior de IKB Godet” (Tüllmann y Weitemeier, p.11).

La idea de dejar registrada la puesta en escena daba ya atisbos a su intención de perpetuar o patentar nuevamente una particular forma de llevar a cabo su arte monocromático, ahora no tan solo en el color, tiempo y espacio, sonoridad y visualidad jugarían un rol fundamental para su nueva revelación.

Estas performances serán parte fundamental de la obra del autor donde explorará ya sin elementos como el pincel y su impronta; dará vida a sus trabajos desprendiéndose de su propio gesto, en su ideario inmaterial, organizando así su trabajo acorde a su filosofía, enfatizando el registro del cuerpo, el espacio y el tiempo.

### **Mondo Cane**

Se cree que a partir de la película *Mondo Cane*, realizada en 1962, donde se recogen imágenes a modo de diario de viajes, nace un nuevo género de films que se caracteriza por una visión bizarra o rara, pero también por dar cuenta sobre lo extravagante de nuestra época. La idea era que el espectador se sorprendiera sobre lo diferente de otras culturas, con un tono irónico hacia la sociedad de consumo y un sistema capitalista, en donde estas imágenes de lo real se transforman rápidamente en una sórdida mirada del mundo. Menciona José Díaz Cuyás:

“En las «películas Mondo» encontramos un afán semejante, e igualmente ilusorio, por atrapar la Vida y mostrar lo Real en su integridad, bajo su forma más obscena y espectacular. Las escenas de sacrificios de animales en *Mondo Cane*, que pasarían a convertirse en un tópico del género, suponen una marca límite de esa retórica de la verdad que hace de la propia visión del film una «experiencia auténtica». (Díaz Cuyas, J. 2003, p 19,20)

Klein realizó una representación de sus *Antropometrías* para los directores Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi en el año 1961, con la finalidad de poder expandir sus reflexiones en torno a la inmaterialidad y llegar a diversos espectadores. Sin embargo, el resultado de aquella decisión ocasiona una decepción por parte del artista, puesto que su trabajo no sería mostrado completamente por lo que no logra evidenciar las motivaciones que el autor tiene como premisas para llevar a cabo sus performance. Lo que para él fuera una oportunidad, para la audiencia sería solo una muestra más de las extravagancias que contenía el film, como menciona Eric Crosby: “La cámara de Jacopetti se burla de Klein como un charlatán cuyas pinturas caras no son más que un pretexto para una exhibición erótica de desnudez femenina”.

El guión que revisará Klein hasta último momento describiría paso a paso cada acción realizada por el artista, considerando que para su puesta en escena trabajaba con una orquesta y sus modelos, cada movimiento cuidadosamente ordenados por Klein para que en su totalidad pudiesen describir la esencia de su búsqueda. La duración de la performance sería alrededor de 20 minutos sin embargo esta fue reducida al punto de alterar su contenido, según menciona Díaz Cuyás:

“Su secuencia había sido reducida a solo cinco minutos en el montaje final y aunque comenzaba con la *Symphonie Monotone*, el acorde en Re mayor continuo y sostenido pronto se veía interrumpido, contraviniendo lo acordado, por el tema principal de la banda sonora, una melodía comercial de aire romántico. «Las modelos untadas de azul son filmadas», se dice, «con una gestualidad lasciva y más bien ridícula, sin ninguna relación con la sesión de antropometrías puesta en escena por Klein” (Díaz Cuyas, J. 2003 p.157).

## **Registro**

Klein con sus diferentes conferencias, performances, esculturas y lienzos, en definitiva su cuerpo de obra en tanto al color azul, formará parte de la historia de las Artes Visuales, así como lo serán los artistas de posguerra en una época en donde la diversidad de posibilidades estaban abiertas a la exploración, darán cuenta de diferentes formas de registro en torno a sus inquietudes y pensamientos.

Que el artista haya encontrado en el azul una indagación capaz de abordar distintos soportes será el resultado final más allá de lo controversial que haya sido el registro de *Mondo Cane*, y las consecuencias posteriores que se cree, darán muerte al autor. Que haya establecido en sus diarios y finalmente llevado a cabo en su obra es lo que nos queda como sustento de lo inmensurable que pudo llegar a ser su forma de establecer relaciones entre lo inmaterial, el minimalismo, el vacío y finalmente el azul.

El registro de imágenes en movimiento en este caso el video o videoarte como forma de contenedor de una puesta en escena cobra gran relevancia en el mundo de las Artes, es así como artistas de la época de Yves Klein y en adelante utilizaron

esta herramienta, una más para dar cuenta de sus obras. El historiador Helmut Friedel (1986) menciona al respecto:

“Todos ellos utilizan la cámara y el monitor como un nuevo espejo, en el que son capaces de comprobar constantemente las imágenes grabadas simultáneamente. En contraste con un espejo, en cualquier caso, la imagen es realista en el monitor, de la misma manera que uno es observado por otras personas. Mientras que el espejo, una superficie plana, normalmente montada verticalmente, es un objeto ante el cual se actúa, la cámara de video es móvil y puede grabar "acciones" sobre un cuerpo estacionario. [...] Y finalmente, también hay la repetitividad de la imagen reflejada a través de la grabación, que produce una imagen especular viva, fija en el tiempo (p.119).

Si bien el registro de *Mondo Cane* no fue lo que el artista esperaba como resultado expansivo de sus inquietudes, dejó una huella tanto en la historia del cine en tanto a un nuevo movimiento como también en la historia de las Artes Visuales, quizás no como Yves Klein proyecto más si como registro de lo que sería su controversial vida.

Yves Klein fue un artista de vanguardia, exploró el color azul en sus diversos soportes como resultado de dar vida a sus reflexiones, dejó *IKB* como su azul patentado, que hasta nuestros días es utilizado para diversos fines en nuestra retina, fue uno de los precursores de las performances en la historia del arte y tuvo un paso por el cine, si bien no el esperado por él, como parte de su registro como autor. El color azul llenó su obra y lo caracterizó como artista donde la inmensidad de sus reflexiones pudo tener cabida más allá de los movimientos artísticos pertenecientes a su época. Preguntas tales como la potencia del color pueden dar vida a formas de representar y entender el mundo, tanto en su pureza como en la pregnancia que pueda generar en quien las observa, la simplicidad de elegir un solo tono para abarcar la complejidad del pensamiento y a su vez capaz de generar sensibilidades son algunas que se pueden desprender de la obra de Yves Klein.

¿Qué es lo que motiva a Yves Klein dejar un registro de su obra? ¿Puede el registro cinematográfico ser un aporte a la obra de Yves Klein más allá de *Mondo Cane*? ¿Puede tan solo un color, el azul, ser capaz de contener el pensamiento del autor?

## **Blue, Krzysztof Kieslowski**

Otro autor que utiliza el color azul es Krzysztof Kieślowski, dentro de la trilogía de color se encuentra el rojo, blanco y azul, que representan los ideales revolucionarios en Francia. Esta última, azul que fue la primera en ser rodada, es un drama de una mujer que sufre la pérdida de su esposo y su hija, esto genera en ella una crisis existencial. El color se proyecta a lo largo del film de diferentes maneras, dando relevancia a la escenografía, luces y objetos.

La Libertad concepto simbólico, no está vinculado a lo sociopolítico, sino más bien al ámbito filosófico considerando aquel vacío existencial que muchas veces nos corroe como humanos, el sin sentido después que Julie pierde todo aquello que se le daba a su vida, y luego la nada. En este punto la protagonista evade el sufrimiento hasta que decide volver, volver a sí misma, sumergida de azul, en la piscina, donde se permite ser, sentir. Esto de alguna manera le permite ver, se da cuenta que su esposo le ha sido infiel. Que tendrá un hijo, que no es el hombre que ella piensa. Acepta su realidad y de alguna manera esto le alivia dejándola libre. El azul tiñe la película de su condición melancólica, pero también de su interioridad. Como señalan Cortés-selva y Roselló tormo: “Diríamos sencillamente que el color, no solo compone, sino que narra: muestra, sintetiza y simboliza la trama. El color no solo está insertado en la película, sino que es la película. Además, en ocasiones se identifica paradigmáticamente con un personaje o una idea”.(Cortés-Selva & Roselló Tormo, 2021, p. 115)

Kieslowski en su largometraje *Blue* (1993) utiliza el color para recrear un atmósfera triste y nostálgica sobre la vida de la protagonista quien sufre la pérdida de su esposo e hija. Durante todo el film se observan objetos, ambientaciones y secuencias de color azul, objetos que forman parte del recuerdo de su hija. Destellos que proyectan su estado de ánimo, vacío y soledad de enfrentar una nueva vida.

La protagonista se sumerge en la introspección, secuencia donde se le observa en la piscina, donde se permite sacar sus emociones mientras nada. Lágrimas que se confunden con el agua y pasan desapercibidas. Su cuerpo sumergido en el azul, en ella y con ella misma.

Gran parte del relato está compuesto también por la música, el esposo de la protagonista es compositor y dejó sin terminar una de sus obras, ella quien conocía de memoria los acordes, decide dar término a la partitura. Sonido y color se articulan para enfatizar el profundo sentimiento de pérdida de la protagonista. Planos cerrados del rostro expresivo de Julie, planos detalles de su ojo, plumas y de un turrón de azúcar, tintes azulados, reflejos y una musicalidad con una atmósfera melancólica.

Kieslowski realiza *Blue*, la primera de su trilogía de *Trois couleurs*, los tres filmes representan los colores de la bandera francesa. Azul, blanco y rojo. Libertad, igualdad y fraternidad.

Azul, la libertad de Julie que debe desprenderse de su vida anterior al accidente, comenzar nuevamente sin su pasado, la libertad de liberarse de sí misma, de su melancolía, soledad y tristeza para descubrir quién es ahora. Libertad de transformar su historia para seguir viviendo.

### ***Blue*, Apichatpong Weerasethakul.**

Weerasethakul en su cortometraje *Blue*, inicia con un plano cerrado de una persona cubierta de una frazada de color azul, luego en contraplano, un plano fijo de una especie de telón, que va cambiando imágenes de paisajes, casi como una escenografía montada en el exterior. Nuevamente el plano cerrado ahora ya reconocible de una mujer con rasgos indígenas. Se la ve recostada en la cama que aparentemente está en el exterior, se escucha el sonido de la noche, grillos y pájaros, como un susurro constante. Pareciera que la mujer intenta conciliar el sueño, el plano vuelve al telón para cambiar la imagen, en primer término, se observa parte de la vegetación que rodea el lugar. Desde el pecho de la mujer surge una llama, ella pareciera no inquietarse. Primer plano del paisaje del telón, el ruido de las llamas, el sonido de la noche. Se observa siempre en el mismo plano a la mujer, inquieta, no de las llamas, no logra dormir. En contraplano, un plano más abierto de la escenografía. Se observan casi fuera de campo las llamas también donde se advierte su reflejo en el telón. La llama comienza a expandirse sobre el cuerpo de la mujer, ahora en un plano general, en contraplano, plano detalle del paisaje del telón en donde las llamas son parte del paisaje, para terminar con un

plano más abierto donde se observa la cama, las llamas fuera y dentro del campo y parte del soporte que genera el reflejo de estas.

Se puede apreciar que el director nos deja entrar y salir con planos más abiertos en donde se observa parte del montaje y otros más cerrados donde no sabemos bien dónde se encuentra el personaje. Simultáneamente ocurre la proyección de la llama, al inicio se puede creer que ésta sale del pecho de la mujer, para posteriormente mostrarnos que es un reflejo. ¿Es la mujer quien ve las imágenes del telón en la transición sueño vigilia? ¿O son estas imágenes parte del sueño? ¿La llama representa el sueño que se proyecta al exterior? ¿Es la frazada azul la pista de la narración?

Blue es un cortometraje experimental que desafía las convenciones narrativas tradicionales. No sigue una trama lineal, sino que se construye a través de atmósferas sensoriales y evocaciones poéticas. Su estructura es fragmentaria, combinando planos estáticos con secuencias oníricas que invitan a una interpretación subjetiva. el tiempo fílmico se dilata, creando una experiencia contemplativa.

En relación a la estética y el uso del color el director juega con luz artificial y natural creando contrastes entre sombras y destellos azulados. Utiliza tonalidades profundas y saturadas, generando con esto sensaciones como melancolía, espiritualidad, o lo infinito.

La ausencia de diálogos refuerza el tono hipnótico, invitando al espectador a “sentir” más que a “entender”, por tanto también el uso del sonido cumple una función fundamental, mezclando sonidos ambientales (agua, insectos, respiraciones) con música, el silencio también tiene peso generando tensión o meditación. En tanto que la escenografía oscila entre lo natural y lo artificial explorando la relación entre lo humano y el entorno, a menudo borrando sus límites.

## El azul en la historia del arte

El color azul, hoy omnipresente en la cultura visual occidental, no siempre ocupó un lugar privilegiado en el imaginario colectivo. Michel Pastoureau, en su obra *Azul: La historia de un color* (2006), traza un recorrido fascinante por la evolución sociocultural de este tono, desde su marginalidad en la Antigüedad hasta su consagración como símbolo de divinidad, poder y modernidad. El azul trascendió su ausencia en los sistemas cromáticos antiguos para convertirse en un elemento central del arte, la religión y la identidad europea, analizando sus implicaciones simbólicas, técnicas y estéticas. Se evidenciará cómo el azul no es solo un fenómeno óptico, sino una construcción cultural dinámica.

Pastoureau subraya que, en las civilizaciones griega y romana, el azul carecía de relevancia simbólica y lingüística. Los textos clásicos rara vez lo mencionan, y cuando lo hacen, es con indiferencia o desdén: "Para los griegos y romanos, el azul era un color sin importancia, incluso vulgar, asociado a los bárbaros y a lo exótico" (Pastoureau, 2006, p. 15). Esta invisibilidad se refleja en el arte antiguo, donde predominan el rojo, el blanco y el negro.

La ausencia del azul se explica, en parte, por la dificultad técnica para producirlo. Pigmentos como el lapislázuli eran escasos y costosos, relegando su uso a detalles menores. Sin embargo, Pastoureau va más allá de lo material: "La indiferencia hacia el azul no era sólo práctica, sino cultural. No existía un lugar para él en la cosmovisión antigua" (p. 23). Este vacío simbólico contrasta con su posterior glorificación en la Edad Media, marcando una transición clave en la historia del arte.

El siglo XII marcó un punto de inflexión. Pastoureau vincula el auge del azul con el culto mariano en Europa: "La Virgen María, representada con un manto azul a partir del siglo XII, convirtió este color en un símbolo de pureza y trascendencia" (p. 67). Los vitrales góticos, como los de la Catedral de Chartres, emplearon el azul de manera innovadora, asociándolo a la luz celestial. Este cambio no fue sólo teológico, sino también político: reyes como Luis IX de Francia adoptaron el azul en sus emblemas, consolidando su conexión con el poder real.

La técnica jugó un rol crucial. El descubrimiento del "azul ultramar", derivado del lapislázuli, permitió a los artistas medievales dotar a sus obras de una intensidad antes imposible. Pastoureau destaca: "El azul ultramar era más valioso que el oro; su uso en los manuscritos iluminados reflejaba no solo devoción, sino también riqueza y prestigio" (p. 89). Así, el color se convirtió en un vehículo de significados múltiples: espiritualidad, lujo y autoridad.

Durante la Baja Edad Media, el azul se integró a los sistemas heráldicos, adquiriendo un lenguaje codificado. Pastoureau explica: "En los escudos, el azul (o 'azur') simbolizaba lealtad y justicia, valores fundamentales para la nobleza" (p. 112). Este proceso refleja cómo los colores se institucionalizan como códigos de poder, un fenómeno que el arte posterior explotaría en retratos y alegorías.

La consolidación del azul en la paleta europea también tuvo raíces económicas. El comercio de pastel, una planta tintórea, enriqueció regiones como el Languedoc, mientras que ciudades como Venecia monopolizaban el lapislázuli. Pastoureau argumenta: "La historia del azul es también la historia de las rutas comerciales y las luchas por el control de los recursos" (p. 134). Esta dimensión materialista complementa su análisis simbólico, mostrando cómo el arte depende de redes económicas globales.

En el siglo XIX, el azul adquirió connotaciones psicológicas. Artistas románticos como Caspar David Friedrich lo emplearon para evocar melancolía e infinitud, mientras que los impresionistas, fascinados por su versatilidad lumínica, lo usaron para capturar atmósferas efímeras. Pastoureau observa: "Monet descubrió que el azul no era un color, sino mil, dependiendo de la hora del día" (p. 187). Esta flexibilidad lo hizo central en la experimentación moderna.

El siglo XX llevó esta abstracción al extremo. En obras como *La habitación azul* de Picasso o los campos monocromáticos de Yves Klein, el azul se desvincula de la representación figurativa para convertirse en un fin en sí mismo. Pastoureau comenta: "Klein no inventó un nuevo azul; inventó una nueva manera de entender el color como experiencia pura" (p. 215). Aquí, el azul ya no simboliza, sino que es: un fenómeno autónomo que desafía las convenciones artísticas.

Hoy, el azul es ubicuo: desde los logotipos corporativos hasta los uniformes de la ONU, donde simboliza paz y universalidad. Sin embargo, Pastoureau advierte sobre su banalización: "El azul se ha vuelto invisible por su omnipresencia; ya no nos sorprende, ni nos conmueve" (p. 241). Esta paradoja refleja tensiones más amplias en el arte contemporáneo, donde los significados tradicionales se diluyen en la cultura de masas.

No obstante, artistas como Anish Kapoor recuperan su profundidad simbólica. En *Descenso al Limbo* (1992), un vacío azul oscuro invita a la contemplación de lo sublime, rescatando la dimensión metafísica del color. Pastoureau concluye: "El azul sigue siendo un enigma: familiar y misterioso, tangible e inasible" (p. 255).

La historia del azul, como demuestra Pastoureau, es un espejo de la historia cultural occidental. Su ascenso desde la insignificancia hasta la preeminencia revela cómo los colores no son meras percepciones físicas, sino constructos cargados de ideología, técnica y deseo. En el arte, el azul ha sido lienzo de lo divino, metáfora de la melancolía y campo de experimentación vanguardista. Su estudio, por tanto, no solo ilumina la teoría del color, sino también las dinámicas de poder, espiritualidad y creatividad que definen cada época o cultura.

## Tejido y montaje

“El tejido, como el montaje cinematográfico, es un acto de reunir fragmentos dispersos. Cada Hilo, cada fotograma es un gesto político: una forma de resistir la narrativa lineal para construir un lenguaje de interrupciones y capas, donde lo no dicho adquiere textura”.

*Rozsika Parker*

Hasta acá, se observa una relación con el color que se atribuye desde la obtención de este tanto como las relaciones con su utilización. Desde esta concepción, el color azul, su extracción y los múltiples usos que se le daba, da cuenta de cómo se vincula con el propio entorno cultural; estas mismas relaciones van forjando relatos, rituales, ceremonias, y manifestaciones que nos invitan a reflexionar en relación con sus significados.

Reflexiono, si quizás éste por ser un color que nos acompaña en nuestro entorno natural, de manera escasa en algunos casos, como flores o animales, o tal vez con la inmensidad que nos genera el mar o el cielo, es también una manera de querer contener en mi imaginario esa particularidad. Me apropio del color y género imágenes en torno a mis reflexiones; transparencias, luces y formas para dar cuenta de distintas realidades proyectadas; secuencias de animaciones para relatar experiencias en torno al color acompañada de sonidos. Si la vida de los hombres ha sido relatada también con imágenes, como registro histórico, es que me pregunto si es por medio de ésta, la reconstrucción de un imaginario audiovisual, una forma de dar respuesta a este conjunto de relaciones y mi propia experiencia con el color. Si en cuanto al hombre como habitante de un entorno cambiante, pero que a su vez, tiene como sostén las formas de relacionar cosas, objetos, colores, y hacer con ellos una cotidianidad, rituales y símbolos, es que llego a la conclusión que el conjunto de estas relaciones posibilita dar otras múltiples formas de entender dicha realidad.

¿Cómo entonces por medio de reflexiones, imágenes, recuerdos, experiencias y sensaciones se pueden encapsular y ensamblar para dar siquiera un pequeño atisbo de lo que intentó exponer? De esta manera, recorro a las cualidades del montaje audiovisual y lo presento como un tejido, como una estructura sensible que

permite relacionar estos elementos estéticos y culturales con la fiabilidad de producir un sentido que se pueda relatar por medio diferentes de hebras, que tendrá un cuerpo, tejido-montaje.

El tejido es la construcción de una pieza, un cuerpo, en donde se entrelazan las hebras, se cruzan, se superponen, se distribuyen para formar el todo. Se entiende que el proceso de montaje funciona de manera similar, se trata de ordenar de determinada manera las secuencias, imágenes y sonidos para dar forma al film. Estas secuencias de acciones en determinado orden o patrón determinan el tipo de montaje.

En tanto la presencia del espectador será una pieza más de este cuerpo, no como agente externo sino como una hebra más del tejido. El espectador será la hebra que termine la pieza, esta está hecha a medida, es solo una talla, la simbología e imaginarios del azul, pero será “usada” por todos aquellos que tengan las medidas.

Las múltiples relaciones de cada una de las imágenes por una parte y por otra, la interpretación de cada una de ellas que el observador infiere, así como lo que estas mismas evocan no están separadas del montaje, existen simultáneamente,

Mitry por ejemplo integra las asociaciones perceptivas en las relaciones entre imágenes, menciona: “El objeto de nuestra percepción es discontinuo, aunque, no obstante, el hecho de percibir sea continuo: la confusión frecuente, proviene de la continuidad de la percepción, está referida a las cosas percibidas, cuyas relaciones, entonces tenidas por «objetivas», son sin embargo (no solamente en el recuerdo sino también en lo inmediato) reconstruidas y constantemente diferenciadas (Mitry, 2002, p. 474). Mitry categoriza en diferentes niveles la comprensión de las imágenes cinematográficas, en palabras de Morales M.2009.1(24) , desde lo más simple a lo más complejo, considerando que estas interpretaciones se asemejan a lo que naturalmente nuestra mente realiza en la observación, por lo que el espectador realiza asociaciones desde su experiencia previa. Pero también categoriza un nivel más complejo como la abstracción en donde el espectador construye en parte la narrativa. En esta última apreciación, existe un punto de encuentro con el fundamento de Münsterberg, la idea de que el cine no representa la realidad, sino que más bien es un ejercicio cognitivo en donde la imagen fílmica genera una

experiencia en la imaginación del espectador; para él, el arte forma parte de una experiencia subjetiva.

La experiencia del espectador frente a la pantalla, la inmensidad de la imagen proyectada y lo que evoque de ellas será la pieza terminada.

En la teoría de Artavazd Peleshyan por otra parte, y su “Montaje a distancia”, se describe como un puente entre relaciones para abordar una idea o concepto por medio del montaje y su relación con los planos además menciona que la reiteración de algunos de estos construye una narrativa que permite que el espectador asocie los nuevos con lo ya vistos generando este vínculo que forma parte del todo. El tejido se puede entender así, en el sentido de que todas las piezas son diferentes entre sí y a su vez reiterativas en el entrelazamiento de sus hebras, en este caso que todas hablan del color azul.

François Niney (1991) menciona lo siguiente en relación a la teoría de Peleshyan: “La originalidad de esta teoría quizás en esto: al contrario del montaje según Kuleshov o Eisenstein- para quienes poner en relación dos planos les da un sentido-, el montaje a distancia, al mantener alejados dos planos que crean sentido comunica su tensión y hace que hablen a través de toda la cadena de planos que los une”. Lo que realiza el cineasta es dar sentido a los diferentes planos expuestos, aunque aparentemente no tengan relación entre sí. Menciona que al distanciar dos planos que contengan un mismo sentido, e intercalar con otros, logra con esto una mayor fuerza expresiva. (Niney F,1991, p.33).

Por otra parte, menciona que las cualidades sonoras, al igual que las imágenes, se logran ensamblar para hacer coincidir con la imagen y con esto realza el significado y sentido poético del film. A su vez las repeticiones de planos y sonidos entre su configuración permite identificar el sentido que se pretende dar a la película.

Esta teoría permite entregar más información con respecto a una reflexión o idea, relacionar distintas aristas y ensamblarlas en imágenes y sonidos que se descomponen y recomponen en el montaje. Respecto a esto menciona Pelechian:

“Subrayo una vez más: el montaje a distancia puede contribuirse a partir de elementos plásticos y a partir de los sonoros, así como a partir de cualquier

ensambladura de la imagen y el sonido. Al organizar mis películas justamente sobre estas uniones de elementos, yo aspiraba a que mis películas se convirtieran a imagen y semejanza de un organismo vivo, dotado de un sistema de complejas relaciones internas e interrelacionales” (Pelechian, 2011, pp. 36-37).

La semejanza con el tejido está dada por la idea de la pieza como la película resulta del montaje, que a su vez es la unión de cada hebra, de esta forma cada resultado cada pieza tendrá en cada entrelazado la idea o narración, sea evidente o no.

En el tejido se reitera una misma acción o punto, estos pueden variar, sin embargo, eso no quita la construcción de la pieza, más bien aporta a esta una estructura que dará como resultado el cuerpo. La estructura de un tejido también está determinada por la tensión, así habrá partes en donde las hebras, en su conjunto, como puntos estarán más apretadas y otras como resultado del ritmo del tejido, estarán más flojas. Esto genera que esta estructura o pieza sea orgánica. El cambio de punto hace al tejido más dinámico y complejo

Cita Niney a Peleshyan:

"Basta con retirar un fragmento para que las proporciones de la película y la temporalidad de su composición se vean alteradas. Para salvar esta situación, a veces me he visto obligado a insertar fragmentos neutros, aunque aporten pocas cosas a la idea general. (Como por ejemplo las secuencias del coche averiado, las volutas de humo y otras) (Niney, 1991, p. 33).

Si bien hace referencia a retirar un fragmento, se entiende que busca como alternativa otro punto que aporte a la composición final sin cambiar su estructura de base. Estos elementos se entrelazan con ritmos propios para cada secuencia, con el fin de mostrar cierta relación de opuestos o, en su defecto, diferencias sin perder el núcleo central. En este caso, podría ser una emoción, una idea o un color que configure la pieza final.

El tejido sirve de abrigo, no es un capricho cubrirse del frío, es una necesidad. Tejer la pieza es hacerse cargo de aquella necesidad. La idea del tejido azul surge de esta manera, entrelazar cada una de estas relaciones y experiencias, para concretarlas en este trabajo. Cito a Peleshyan:

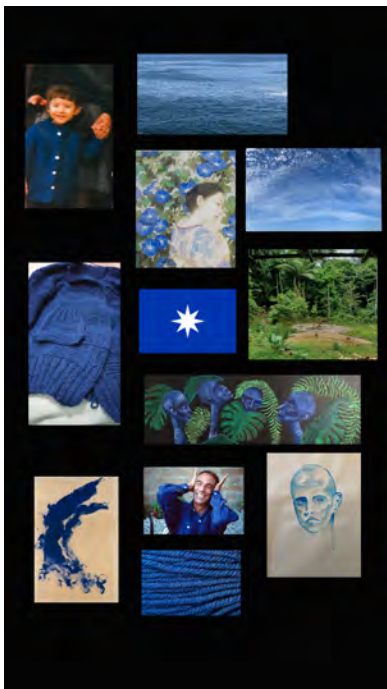
“He otorgado al montaje la principal función de la expresión de mi pensamiento. Por desgracia, a menudo se suelen definir las obras de este tipo como «películas de montaje», lanzando sobre ellas la sospecha de una especie de inferioridad artística o incluso de una deficiencia a nivel de ideas. Pero eso supondría acusar a la música de musicalidad, reprochar al árbol que sea de madera o a la broma que le falte seriedad.” Peleshyan A. 2019, p. 72

## Referentes Artísticos

- Derek Jarman, Blue.
- Krzysztof Kieslowski Azul
- Yves Kleyne
- Apichatpong Weerasethakul
- Stan Brakhage
- Elicura Chihuailaf

## Estrategias metodológicas.

1. Como primera instancia escribo mis experiencias relacionadas a objetos de color azul y las imágenes relacionadas. Realice el siguiente ejercicio para la asignatura *Estrategias narrativas* con el profesor Giovanni Festa.



### *Mnemosyne*

Acompañado del siguiente texto:

Mi imagen de niña de 3 o 4 años viste el chaleco azul tejido por mi abuela, uno de los muchos que tejería para mí, para abrigar por medio de él mi primer encuentro con el azul. Luego surgirán desde mi genuina curiosidad preguntas, como cuando vi por primera vez el mar, sorprendida por su enormidad y horizontalidad profunda. ¿Por qué tiene este color? recuerdo querer tenerlo entre mis manos, ¿Es acaso el reflejo del cielo? me puse de cuclillas en la orilla y recogí en un frasquito un poquito de mar...finalmente lo devolví a su todo. En mi retina se grabó el color del manto que nos cubre al alzar la mirada. Descubrí que la naturaleza era mezquina cuando se trataba de observar en flores o animales. Seductores suspiros azules...aparecieron para cautivar me. De adulta le pedí a mi madre que tejiera un chaleco como el que había hecho mi abuela, pero ahora para mi yo de 38 años. 15 años antes viviendo en el sur, comprendí que mi observación de niña tenía sentido para un pueblo entero. En mi cabeza resuena el poema de Elicura Chihuailaf:

Ebrio de azul voy  
entre el follaje  
de la taberna sagrada.

Luego en mi búsqueda inconsciente, viviendo en la selva peruana durante un periodo de tiempo, Leonardo nos muestra su descubrimiento, una semilla azulada en medio del follaje espeso de iquitos. Ahí la curiosidad fue colectiva. ¿Si la plantamos? En mi cabeza pasaban infinitas imágenes sobre que saldría de ahí, incluidos seres como nosotros en medio de plantas, sonidos de pájaros y colores imposibles de describir.

Unos años antes, durante mi licenciatura, había descubierto a Klein, quien integra en su performance de cuerpos pintados como una danza se registraban en enormes lienzos, una orquesta donde se reproducía el sonido del azul.

Ahora en esta parte del proceso descubro a Derek Jarman.

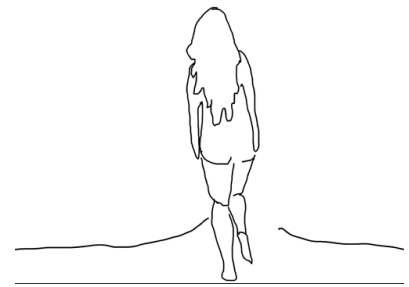
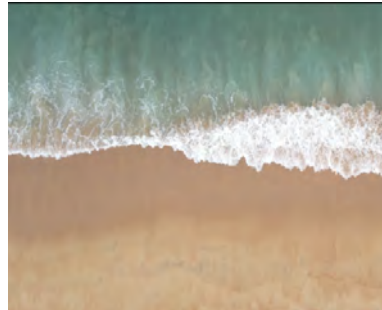
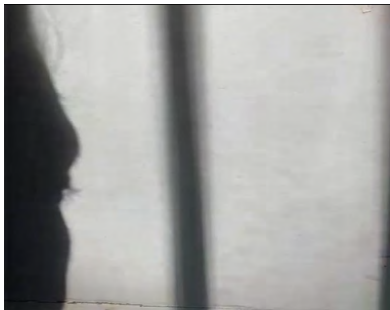
que la observación valió la pena

que todo esto tiene sentido

que las relaciones que las une tienen sentido

que esto nunca fue un capricho.

2. Como ejercicio audiovisual realizó un corto de 5 minutos en el marco del Seminario de *Cine y Pensamiento Contemporáneo*. Esta primera indagación me sirve de base estructural al video presentado como resultado de esta investigación.



Estas tres imágenes serán las que permanecerán en mi cortometraje actual y que fueron la base para de creación para desarrollar la idea, montaje y relación.

3. Genero una serie de animaciones simples, que se van intercalando entre las imágenes grabadas. Estas son lineales y no son pretenciosas, están realizadas fotograma a fotograma. La primera está relacionada con la inmersión en el color. La segunda es sacada de la entrevista realizada a Loreto Millalen, de acuerdo a lo conversado con ella, recreo su relato de extracción del azul mediante el añil que convino con su propia apreciación de que esta sabiduría es, según su creencia, dada mediante los sueños. Una tercera secuencia de un pájaro. Y por último, una cuarta secuencia de una mujer nadando en una piscina.

- **Primera serie de imágenes animadas.**



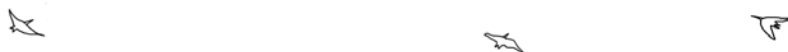
Esta primera serie está inspirada en la idea de sumersión en el azul. Si bien la imagen como tal es carente de color, se entiende que donde la personaje se sumerge es en el mar. La secuencia consta de aproximadamente 270 fotogramas realizados en digital.

- **Segunda secuencia de animación.**



La secuencia animada se basa en la entrevista realizada a Loreto Millalen. Si bien fue grabada, tomé la decisión de no incluir su imagen sino más bien reinterpretar su relato y darle una connotación simbólica. La animación consta de aproximadamente 50 fotogramas dibujados en digital.

- **Tercera secuencia animada**



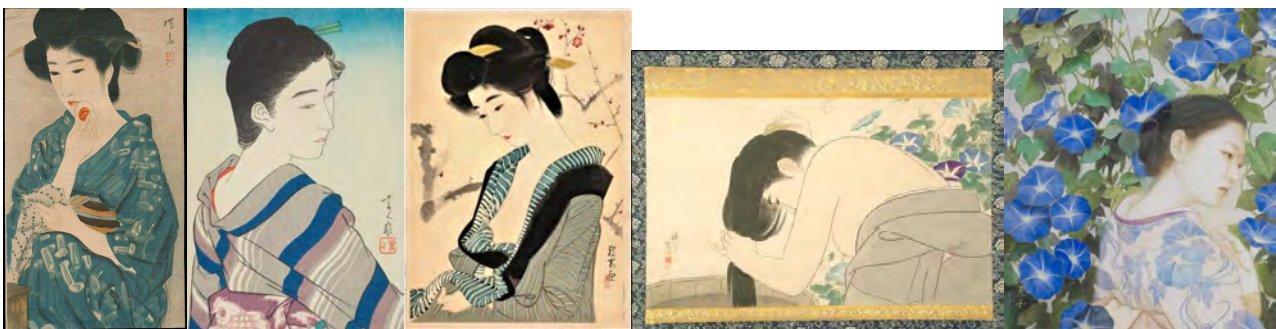
La secuencia del pájaro es más breve que las anteriores, pero más parpadeante, rítmica, dinámica. Está en blanco y magenta a lo largo del cortometraje e intenta llevar al espectador a conectarse con el cielo, con elevar la mirada, porque allá arriba también es azul.

- **Cuarta secuencia animada**



Diffícilmente pueda haber una piscina que no sea de color celeste o azulada, referencia también tomada por la película de Kieslowski, El nado, lo hipnótico de este deporte, sumergirse en un espacio azul, el sonido del agua. La secuencia consta de 40 fotogramas dibujados en digital.

#### **4. Selección de imágenes de mujeres orientales vestidas de azul.**



Cada una de las pinturas seleccionadas, las mujeres retratadas visten yukatas japonesas de color azul. En la búsqueda de imágenes de referencia de pinturas japonesas, que destacan por la complejidad de su simpleza tanto en la línea como el color, comienzo a observar este patrón en común. Si bien también existen en rojo por ser este el color característico de Japón, el azul se destaca en estas pinturas.

## 5. Selección de pinturas de retratos azules.



Cada una de estas imágenes fueron realizadas a mano alzada con el propósito de retener el gesto y capturar la expresión de estos rostros azules. Algunas de ellas aparecen dentro del conjunto de imágenes y videos que forman parte de una trama del tejido del corto, y también al final de este.

## 6. Video de drone mar (Nicolas Cuadra)



En el caso del video del drone, éste se modifica utilizando la teoría del color referida a los colores pigmentos, o utilizados en imprenta conocidos como CMYK, esto para dinamizar y reflexionar las relaciones de cómo observamos el color, ya sea por pantalla, en papel, en la realidad, culturalmente, etc. Estas son utilizadas estratégicamente en el video y dan paso a la siguiente serie de secuencias.

## 7. Video de sombras.



Estos videos son parte de la base del cortometraje, en cada uno de ellos se va modificando el color a tonos más azulados y realizando cambios en la opacidad para ir aplicando capas sobre capas. Se toma esta decisión principalmente por la característica de ambos, la sombra proyectada desde la ventana genera un movimiento natural del viento que refleja las hojas que se encontraban afuera. Esta fluidez es la que marca el ritmo del cortometraje.

### Tratamiento audiovisual

- Como primera decisión visual, quise integrar el color azul en gran parte del corto, sin embargo, el color está presente en todo el corto, ya sea por la temática misma, como en cada una de las imágenes y grabaciones seleccionadas, tanto como en las animaciones realizadas. Se integran entonces colores pigmentos, CMYK para generar dinamismo entre cada cambio de cuadro o secuencia a modo de cortina, especialmente en la grabación de dron del mar, estos colores también están presentes en las animaciones.
- Se realiza una selección de imágenes de pinturas japonesas de retratos de mujeres que visten de azul o que tienen alguna característica azul, un fondo o flores; una de las características de estas pinturas es la linealidad de dibujo, su pureza y sencillez que hace de su estética delicada y sutil.
- Conjunto de grabaciones, sombras, reflejos de agua, agua, texturas,
- Selección de retratos en acrílicos en azul.
- Selección de imágenes de animales y flores azules azules.
- Planos blancos de menos de 1 segundo que permite dar destellos de luz entre imágenes para generar:

1. Ritmo
  2. “Visión Hipnagógica” (Referencia Stan Brakhage)
- Cada una de estas imágenes y grabaciones se articulan para dar paso al tejido como montaje.
  - En relación al sonido se entrega contenido Visual a Rosario, quien crea a partir de su observación y creación personal el sonido. Ella además considera ideas iniciales respecto a la temática.

### **Referencias estéticas.**

En primera instancia, en la observación de los films de Stan Brakhage se reconoce su estilo experimental utilizando diversos elementos visuales. Su particular montaje en donde interviene la película (*The garden of Earthly Delights*, 1981), explora diferentes posibilidades filmicas, una imagen subjetiva con una poética visual, donde la cotidianidad también se transforma en un elemento más.

#### ***La observación de lo indescriptible.***

Utiliza reglas mnemotécnicas: El término “mnemotecnia” proviene del griego: *mnéeme* (memoria) y *téchne* (arte). De esta manera, las reglas mnemotécnicas son un sistema de herramientas que nos ayudan a memorizar ciertos datos o una gran cantidad de información que, de otro modo, olvidaremos fácilmente. Si bien Brakhage no las utilizaba en el sentido clásico, (como método para memorizar información) su obra se basaba en estrategias estéticas y estructurales que evocaba experiencias sensoriales y memorias subconscientes. Por ejemplo, al pegar las alas de una polilla y hojas en *Mothlight* (1963) crea una textura sobre la película, evocando así memorias táctiles y orgánicas. Las conexiones no lineales en sus montajes imitan como el cerebro vincula los recuerdos. Por lo tanto la memoria emerge a través de la experiencia sensorial, siendo sus obras un dispositivo de memoria invitando al espectador a reconstruir significados desde lo subjetivo.

#### ***Registro de la Luz***

Cada plano lo registraba como “visión hipnagógica”. El estado hipnagógico, como fenómeno que caracteriza al hombre, hace referencia a una situación de tránsito entre la vigilia y el sueño; pero para Brakhage representaba lo que podemos ver

cuando cerramos los ojos; es decir, la impresión de las siluetas de los objetos, su reflexión lumínica, en nuestros párpados.

El mismo Brakhage explica cómo mirar con ojos genuinos un cúmulo de elementos visuales más allá de definir lo que se está observando, sino más bien recibir la información observada casi como una experiencia. Menciona:

“Imaginemos un ojo que no se rija por las leyes artificiales de la perspectiva, un ojo sin prejuicios por la lógica de la composición, un ojo que no responda al nombre de cada cosa, sino que deba conocer cada objeto encontrado en la vida a través de una aventura de la percepción. ¿Cuántos colores hay en un campo de hierba para un bebé que gatea y no conoce el "verde"? ¿Cuántos arco iris puede crear la luz para el ojo inexperto? ¿Cuán consciente de las variaciones de las olas de calor puede ser ese ojo? Imagina un mundo vivo con objetos incomprensibles y resplandeciente con una variedad infinita de movimientos e innumerables gradaciones de color. Imagina un mundo anterior al "principio fue la palabra". (Brakhage S.1963 p. 134).

En su trabajo *The Garden of Earthly Delights* se pueden observar líneas, casi como dibujos de las siluetas, que se generan por la superposición de hojas e insectos en la película. Formas y transparencias en movimiento. En el caso de *Comingled Containers* (1996) la luz es protagonista, figuras abstractas y bailarinas de ritmo acelerado, en ocasiones coloridas. El parpadeo constante de las luces en conjunto con el ritmo apresurado de la película, no es una abstracción en su conjunto, sino más bien una idea en proceso.

Finalmente, en relación con "Visión Hipnagógica", es importante mencionar a Stan Brakhage y su exploración del color y la percepción en el cine experimental. Su concepto de visión hipnagógica se basa en la fluidez del movimiento y la rapidez con la que las imágenes se superponen, generando una experiencia sensorial que escapa a la narrativa tradicional. Su trabajo con la abstracción visual y el uso del color como lenguaje simbólico aporta un marco teórico relevante para esta investigación. La forma en que Brakhage utilizaba esta técnica es una inspiración clave para la construcción del montaje audiovisual, permitiendo generar una estructura visual que evoque sensaciones a través del ritmo y la percepción del color.

## **Tomas Wells, animación**

El artista visual Tomás Welss (Santiago de Chile, 1982) ha consolidado su posición en el arte contemporáneo mediante animaciones que interrogan las relaciones entre memoria, territorio y violencia estructural. Su cortometraje *Verde que te quiero* (2021), inspirado en el poema de Federico García Lorca, nos muestra una delicada y sutil línea en dibujos animados con gamas de colores verdes.

En palabras del propio artista, la relación con su creación:

Tiene que ver con la envidia, con el poder, con el dinero verde. Yo veía ese modus operandi. “Verde que te quiero” se plasmó muy bien a nivel simbólico, metafórico, muy abierto. Cómo se instala el poder en la mente humana y la codicia. Entonces son dos personajes que se chupan, es muy dramático. Mi inspiración principal fue la codicia, el poder, la envidia, unos de los aspectos más oscuros del ser humano (Wells, 2023).

El cineasta chileno elabora una narrativa en relación a conceptos que emanan el color verde, el dinero y su relación entre los humanos y cómo éste provoca a los personajes, interpelándolos una y otra vez, así como el romancero de Lorca.

El cortometraje en términos de lenguaje visual no es pretencioso; líneas y composiciones abiertas y cerradas que tensionan la animación son suficientes para elaborar su trama. Quizás esto mismo hace que el film tenga más peso visual, sumando una composición sonora que resalta su contenido.

Para poder profundizar en su trabajo y su proceso creativo se realiza una entrevista el día 10 de junio del 2025.

**J.- Tomas me gustaría saber cuándo nace tu pasión por el dibujo.**

T.- La verdad es que nace desde que tengo recuerdos, es decir, teniendo a un papa pintor, él me incitaba siempre a dibujar. Era como mi lenguaje, es decir, como dije esa vez en la conferencia [Se refiere a la

conferencia realizada para Chilemonos el 28 de mayo 2025] continua, hablaba poco y dibujaba más. Era cómico porque era un niño tímido y dibujaba a todos los integrantes de mi familia, entonces era algo tan natural y tan inédito en mi existencia y se fue desarrollando y modificándose con las distintas etapas

de la vida hasta llegar al día de hoy, que sigo dibujando pero en función de la imagen en movimiento o no. También puede ser de la imagen completamente fija que se puede convertir en un dibujo, técnica mixta o en una pintura.

**J.- ¿Cuáles son las cosas que te inspiran a crear tu trabajo?**

T.- La vida. El día a día, salir, experimentar. Yo creo que ahí está todo. Podemos hablar de guiones en relación a la película. Yo ahí lo hablé una vez con Guillermo Arriagada, guionista de “Amores perros” y de “Babel” y yo le pregunté que ellos nos plantean una forma de ver, de relatos paralelos que se cruzan, en fin, y le dije que de dónde aprendieron eso y él me dijo: “No no no no no, vivir la vida eso es todo”. Yo creo que en las escuelas de guión se enseña una especie de estructura general que te sirve para potenciar todo lo que tienes adentro si es que es esa tu pasión, contar tu historia. Pero eso tiene que ser una pasión. Es lo mismo cuando llego a estudiar animación. No se estudia, se hace. Se hace a través de ejercicios, de sensibilizar la mirada, de observar... entonces la academia, la universidad, te da los instrumentos y la

lectura te da los instrumentos para sensibilizar esas esferas de la vida que son... Por ejemplo, aquí en el café, hay mucha gente diversa, mayor, menor, hombres, mujeres, niños, entonces yo, cuando estudié, nos hacían dibujar en lugares como este y era como más divertido, porque a la gente no se le puede incomodar, sino que mirarla poco y tomar su esencia y tener un block y comenzar a dibujar. Y sobre todo la actitud, la esencia, no un retrato. Son los gestos, son las manos, en fin, todo eso, y eso se puede obtener si tienes un buen profesor, un buen maestro que te enseñe a ver. Incluso que te enseñe a sentir. Esa fue mi experiencia cuando pasé por la academia y la lectura. La lectura siempre es un componente importante, te abre los ojos, te sensibiliza también, te enriquece, te hace ser más culto.

**J.- ¿Cómo nace o se organiza tu proceso creativo?**

T.- El proceso creativo, en cuanto a la imagen en movimiento, empieza con una idea principal, una idea por lo general que me conmueve, que me motiva. Por ejemplo, si yo quiero hablar, en la película que tú viste [se refiere a la conferencia, donde se

proyectaron sus películas] a mi me impresionaba mucho todo el tema de los celulares que no eran sólo para comunicarse, sino un símbolo de estatus y, en definitiva, un símbolo de la sociedad de consumo, un objeto que se puede transformar en cualquier cosa. Ahí yo hice una recreación, primero yo tenía el tronco de que es de lo que yo quiero hablar, porque en esa época tener un celular era un lujo. Bueno, hoy en día también. No sé, hoy te compras un Iphone número doscientos mil, también es un lujo y sigue el tema de la ostentación, ostentar de los objetos que nos compramos.

Yo creo que todo eso de la sociedad de consumo, de tener cosas caras y mostrarlas, responde un poco a la inseguridad y falta de autoestima, la última zapatilla de marca... Siempre he estado metido en una crítica sobre la sociedad de consumo, es una cosa que yo no entiendo, todo lo que compramos en definitiva está destruyendo el planeta. Hay tanta basura sobre el mar y tanta basura de todo tipo, tanta basura en África, pero los europeos se han encargado de depositar en África y los africanos por una suma de dinero reciben esa basura europea de países del primer

mundo y se contaminan, entonces ahí los europeos se limpian, le pagan a un líder africano de segunda o tercera clase y ellos guardan, no sé cómo, residuos de la industrialización y ya no se puede más, pero los llevan a países que necesitan plata. Es decir, la caca europea de países desarrollados. Una comedia.

No sé porque te estoy hablando de esto...

**J.- Del proceso creativo que nace de una idea... [risas]**

T.- Imagínate, imagínate a donde me fui...

**J.- Pero, claro, tiene que ver con esto que observas, que estás mirando, que te conmueve, que te llama...**

T.- Sí, sí, la vida misma, la vida cotidiana, salir, las discusiones, la familia. Todo sí, y sobre todo lo creativo, lo más inspirador surge de los momentos más oscuros, de insatisfacción de la existencia, de una... de una incomodidad con uno, entonces esa incomodidad potencia la necesidad de expresar algo que está ahí y surge de esa ecuación del ser que está creando, el afuera, sea persona, sea la sociedad, sea lo que

sea invade y te hace ser sensible, un ser humano sensible que no es capaz de digerirlo o hacer la vista gorda, entonces en el caso de los artistas eso se transforma en una obra.

**J.- Transformarlo en otra cosa.**

T.- En otra cosa, sí, para poder sobrevivir y no morir en una sociedad completamente desigual, injusta y putrefacta.

**J.- Y la última, ¿cómo llegas a la animación y al cine?**

T.- Sí, creo que lo mencioné, ¿te acuerdas? en la charla de la Católica, cuando yo estudiaba arte en la Universidad de Chile, llegó una muestra de una competencia de Europa del Este, de Checoslovaquia, de Yugoslavia, de la Unión Soviética, Polonia, una muestra de animaciones que yo no sabía que existía. Yo estaba nutrido de “Pájaro Loco” y “El Correcaminos”, “Popeye”, todos esos íconos de la animación que eran de nuestra infancia. Pero había todo un mundo aparte. En esa época no existía internet, era más difícil acceder, pero no sé quién trajo, no sé, no me acuerdo, latas de 16mm y las vimos en cine en una sala y fue así como llegó.

Porque también es un lenguaje que engloba muchas artes, la danza. Siempre pienso en la danza, que mi profesor me hablaba mucho de eso, que es movimiento, que son los límites de acción del cuerpo humano, hasta dónde me puedo girar, hasta dónde me puedo caer y aplastar. Entonces uno en la animación lo exagera, lo lleva a un punto donde lo destruye como forma y lo mete en una línea que en la vida real uno no puede filmar porque matarías al ser. Pero en la animación puedes hacer todo, todo. Entonces sí, anatomía, el juego anatómico que yo vi en esas películas mostraron dónde se pueden hacer esas líneas, esas siluetas. Sí, creo que esa fue mi propuesta.

**J.- Muchas gracias.**

La entrevista con Tomas reafirma que su trabajo es una forma de producción e investigación artística. Tomas observa, reflexiona, experimenta, cuestiona y critica, pero también crea desde su lenguaje, que construyó desde pequeño. Su trabajo es una propuesta en el cine y la animación contemporánea y no tanto, ya que trabaja dibujo a dibujo para posteriormente digitalizarlo en scanner y pasarlo a película. Tomas me habla

también de su último trabajo, “*The magic Dreams*”, de su proceso de ejecución y de cómo este se va modificando en la medida que lo está realizando, utilizando esto último como un nuevo recurso en la producción y creación.

Para comparar y tener como referencia, realizó otra entrevista, esta vez a Sebastian Pinto, chileno que actualmente se encuentra viviendo en España, animador contemporáneo, que ha utilizado la temática de los pueblos originarios

**1. ¿Me podrías contar el contexto que te llevó a realizar el corto animado *Selk’nam*?**

Surgió a partir de otro proyecto que en principio no tenía relación con este pueblo. Recién había egresado de la universidad y teníamos la intención de crear una plataforma educativa multimedia que promoviera la cultura de forma accesible, didáctica y entretenida. Decidimos comenzar con los pueblos originarios, partiendo por los habitantes del extremo sur. Elegimos a los Selk’nam porque nos llamaba la atención las imágenes bellas y misteriosas de sus cuerpos pintados; más que eso, no sabíamos nada. Finalmente, el proyecto educativo no se concretó, pero sí el cortometraje *Selk’nam*, que fue liberado en youtube y tuvo muy buena recepción.

Es un referente nacional e intencional que desde su mirada también nos invita a pensar.

**2. ¿Cómo fue tu proceso de investigación y creación?** Primero vimos todos los documentales disponibles en youtube. Luego me prestaron un libro llamado *Hain*, de Anne Chapman (Editorial Pehuén). Fue muy conmovedor para mí adentrarme en su cosmovisión y, posteriormente, en la historia del genocidio, lo que me hizo tomar el proyecto con mucha seriedad.

En cuanto a la creación, trabajé junto a Rodrigo Zamora, co-guionista. Como el cortometraje tenía un fin educativo, debía ser sintético, dinámico, entretenido y visualmente muy atractivo, ya que estaba pensado para niños y adolescentes. Empapados de material, fuimos imaginando todo de forma orgánica e intuitiva; en un solo día ya teníamos las ideas que luego darían forma al guión.

### **3. ¿Tienes algún referente visual en relación al corto?**

Sí, las gráficas están inspiradas en el arte de Lotte Reiniger, Michel Ocelot y Josie Malis, como referentes más contemporáneos. Lotte fue pionera en llevar la estética del teatro de sombras orientales —una técnica milenaria para contar historias— al campo audiovisual, específicamente a la animación, a comienzos del siglo XX.

### **4. En relación al proceso creativo, ¿cómo llegaste a la elección de la paleta de colores utilizada en el corto?**

Fue a través de la experimentación, tomando como referencia varios videojuegos de plataformas de consolas de 16 bits. Siempre me encantaron sus escenarios, porque me transportaban a otros mundos.

### **5. ¿Cómo ves la escena del cine chileno en relación al cortometraje?**

Actualmente no estoy muy al tanto de la escena del cortometraje chileno. Sin embargo, siento que en el cine en general, falta más calle y también una visión artística que se atreva a asumir riesgos, y que vaya más allá de las convenciones tanto narrativas como estéticas.

Otro gran enemigo de la creación es el tiempo. Muchos proyectos

cinematográficos fracasan o quedan a medio camino - y como resultado algo pobre- porque no se cuenta con el tiempo necesario para experimentar, profundizar, deconstruir y pulir. Los cineastas necesitan ese espacio para madurar, para explorar caminos no obvios y así crear algo auténtico que sea una semilla.

### **6. ¿Qué opinión tienes de hacer un corto sobre un pueblo originario?**

Como santiaguino, proveniente de un entorno acomodado y privilegiado, sumergirme en la cosmovisión y el folclore de los pueblos originarios ha sido una experiencia transformadora. Tanto con *Selk'nam* como con *Choyün, Brotes de la Tierra* (cortometraje animado Mapuche), el proceso de investigación, sobre todo la de campo, me ayudó a conectar, empatizar y valorar su espiritualidad, sus formas de vida y su armonía con la naturaleza. Estas aproximaciones han sido, para mí, verdaderas revelaciones que me han enriquecido personalmente y me han hecho cuestionar muchas cosas de mi propio entorno y mirada.

Siento que estos proyectos aportan un sentido espiritual y ético y los veo como parte de una necesidad de justicia socioambiental. Fueron realizados de manera colaborativa, en mi tiempo libre y sin financiamiento, y

liberados a YouTube con el fin de aportar desde la sensibilidad y la comunicación.

Respecto a la discusión de la apropiación cultural, tiene matices. Creo que hay grados que pueden aportar y expandir, como también otros que son grotescos, irrespetuosos y de mal gusto. Sin embargo, creo que no corre necesariamente para estos cortometrajes, ya que ambos son documentales animados que buscan visibilizar estas culturas tratando sus contenidos de la manera más objetiva, y cuidadosa posible o, al menos, desde esa intención.

Un punto que puede suponer un conflicto y puede ser contradictorio, es su formato narrativo que es rápido y sintético (concebido para redes sociales), ya que se aleja de sus ritmos lentos y formas de vida más reflexivas y contemplativas.

En cuanto al arte, es cierto que se nutre de culturas ancestrales asiáticas. Pero muchas de estas son tradiciones con gran visibilidad global y que, por tanto, no necesariamente implican un conflicto cultural o ético. Más que una apropiación sin conciencia, hay aquí una intención de homenaje, de revalorización y de diálogo respetuoso, con las raíces que nos preceden.

Sebastián al igual que Tomás, investiga. Sebastián realiza un cortometraje con fines educativos, utilizando la animación como recurso gráfico. Su trabajo se sumerge en los pueblos originarios, basado en la información recolectada para ser transmitida y comunicada a la comunidad. Lo realiza de manera objetiva, pero a su vez se nutre del conocimiento y su forma de comprender.

En la investigación artística surgen más que resultados como obra: es una mirada sensible del acontecer, que puede contener en sí distintos puntos de referencia, pero que finalmente como recurso nutre a quien realiza y a quien observa transformando el conocimiento en un nuevo lenguaje.

### **Vestidos japoneses, mujeres y pintura.**

El color azul en el arte japonés ha sido un elemento cargado de significados culturales y estéticos, arraigado en tradiciones que vinculan la naturaleza, la espiritualidad y la identidad social. Históricamente, en Japón, el término "ao" (青) abarcaba tanto el azul como el verde, reflejando una percepción cromática integrada



a fenómenos naturales como el cielo, el mar y la vegetación (Shirane, 2012, p. 45).

Esta dualidad influyó en representaciones artísticas donde el azul simbolizaba pureza, eternidad y trascendencia, asociándose frecuentemente con divinidades y espacios sagrados (Yoshioka, 2002, p. 112). En este sentido, desde el simbolismo religioso, en el budismo, el color azul representa la sabiduría y la sanación, representado en la divinidad Yakushi Nyorai en Japón, el Buda de la medicina. Las pinturas religiosas (Butsuga) emplean tonos

profundos de azul para representar su aura, transmitiendo protección y equilibrio cósmico.

En el contexto de las vestimentas femeninas, el azul adquirió relevancia durante el periodo Edo (1603-1868) cuando el índigo se popularizó como tinte textil. Este pigmento no solo era accesible, sino que también poseía propiedades antibacterianas, lo que la hizo ideal para kimonos cotidianos (Dalby,1993, p.78) Estos kimonos o Yukatas fueron representados en diferentes pinturas. Artistas como Torii Kotondo o Ito Shinsui retrataron a mujeres con estas vestimentas de color azul en Ukiyo-e, siendo su traducción literal “imágenes del mundo flotante”, donde el color funcionaba como metáfora de elegancia discreta y conexión con la vida urbana y rural (Harris,2015,p.94). Los Ukiyo-e eran grabados y pinturas que representaban la vida cotidiana, el paisaje, los actores Kabuki, entre otros. En muchas de estas pinturas la figura de la mujer se encuentra presente, ya sea realizando una acción cotidiana como baños, maquillaje, ceremonias del té u otras como trabajos domésticos que en esa época las mujeres realizaban, como la costura o el bordado.

Estas mujeres se las observa llevando sus vestimentas de color azul, con diferentes decorados y rodeadas en la naturaleza. Se pueden observar paisajes y flores con esta misma tonalidad, como las imágenes de referencias integradas en el cortometraje.

Estas pinturas pueden analizarse desde la filosofía del wabi-sabi que valora la imperfección y la simplicidad. El índigo con sus tonalidades variables y desgaste natural encarnaba este principio (Koren,1994, p.23). Sin embargo, dentro de sus pinturas también se ven retratadas mujeres con yukatas de otros colores, como el rojo, por su profunda relación con Japón.

## Conclusión: El Azul, un Tejido Audiovisual

El desarrollo de esta investigación ha permitido explorar la relación entre el color azul y sus implicancias culturales, estéticas y simbólicas en el cine y las artes visuales. Desde su presencia en la cosmovisión de los pueblos originarios, como el mapuche, hasta su reinterpretación en la obra de artistas como Yves Klein y Derek Jarman, el azul se manifiesta como un hilo conductor que entrelaza memoria, percepción y expresión audiovisual. A través del montaje cinematográfico, esta investigación ha buscado responder a la pregunta central: ¿pueden las cualidades del montaje responder a una exploración en torno al color azul? Los resultados indican que sí, y que el montaje no solo reconfigura la percepción del color, sino que también teje un discurso visual y sonoro que dialoga con la memoria, la identidad y el imaginario colectivo.

El concepto del tejido ha sido clave en esta investigación, tanto en un sentido literal como metafórico. Desde la perspectiva mapuche, el tejido es una forma de conocimiento que articula el tiempo, la historia y la espiritualidad. Loreto Millalen, en la entrevista realizada, expresa que el tejido no es solo un objeto, sino un proceso que encarna la memoria de quienes lo producen y de la comunidad que lo rodea. Esta concepción encuentra un paralelismo en el montaje cinematográfico, donde las imágenes, los sonidos y las texturas se entrelazan para construir un discurso que trasciende lo inmediato. Derek Jarman, con *Blue* (1993), logra esto al sustituir la imagen por el sonido y la narración, permitiendo que el azul funcione como un espacio sensorial donde la memoria y la experiencia corporal del espectador se ven interpeladas.

El video experimental producido para esta investigación refuerza esta idea al incorporar elementos visuales del azul en diferentes manifestaciones: el cielo, el mar, textiles, pinturas y representaciones culturales. Estas imágenes no son arbitrarias, sino que están arraigadas en experiencias personales y en las tradiciones simbólicas del color azul en diversas culturas. En la cosmovisión mapuche, el azul (kalfu) está asociado al *Wenu Mapu*, el mundo superior, y es un color fundamental en la vestimenta y ritualidad. De manera similar, Yves Klein concebía su *International Klein Blue* como un color capaz de evocar lo inmaterial y lo infinito. En ambos casos, el azul se convierte en un puente hacia lo trascendente,

una característica que también se ve reflejada en la estructura del video experimental.

El montaje se plantea como un tejido de significados, un espacio en el que las imágenes y los sonidos se organizan para generar nuevas interpretaciones. Esta metodología de trabajo permite resignificar el color azul desde una perspectiva subjetiva y culturalmente situada. El cine no solo documenta realidades, sino que también las reinterpreta y reconfigura, permitiendo que la experiencia visual y sonora se convierta en una forma de conocimiento. En *Blue*, Jarman logra que la imagen monocromática se transforme en un lienzo sensorial donde la narrativa sonora y la percepción del color se entrelazan para generar una experiencia inmersiva. En el video experimental de esta investigación, el azul también opera de esta manera, creando una continuidad entre la percepción del color y su carga simbólica.

¿Hasta qué punto el azul en el cine es solo una decisión estética o una exploración de significados más profundos? Si bien Jarman y Klein conciben el azul como un elemento esencial de su lenguaje artístico, la investigación ha demostrado que su interpretación se expande según el contexto en el que se sitúa. En la cosmovisión mapuche, el azul no solo representa lo sagrado y lo celestial, sino también la transición entre mundos, un concepto que también podría aplicarse al cine experimental, donde el color puede funcionar como un puente entre lo material y lo intangible, entre la imagen y la experiencia sensorial.

Si el tejido puede entenderse como un mecanismo de memoria colectiva, ¿podemos considerar el cine como una extensión de esta idea? En el video experimental, el montaje asume el rol de un tejido simbólico, donde las imágenes del azul no sólo evocan una experiencia estética, sino que también activan una memoria visual compartida. Así como el azul en el arte textil mapuche lleva consigo un significado ancestral, en el cine puede convertirse en una herramienta narrativa que articula recuerdos, estados emocionales y exploraciones conceptuales.

Finalmente, el montaje también puede ser visto como una práctica de resistencia y resignificación. En la obra de Jarman, el azul es un acto político, una declaración de presencia ante la inminencia de la desaparición. En el video experimental de esta

investigación, el azul se presenta como una afirmación de la identidad, de la memoria y del poder de la imagen para trascender lo inmediato. ¿Puede el montaje funcionar como un mecanismo de resistencia cultural en contextos contemporáneos? ¿Cómo podría el cine seguir explorando el color azul no solo como una elección estética, sino como un lenguaje visual capaz de generar nuevas formas de significación y de memoria colectiva?

En conclusión, esta investigación ha demostrado que el montaje audiovisual puede responder de manera efectiva a la exploración del color azul, no solo en su dimensión visual, sino también en su carga simbólica y emocional. A partir del análisis de referentes como Jarman y Klein, y de la exploración del azul en la cosmovisión mapuche, se ha logrado establecer un diálogo entre teoría y práctica que refuerza la idea del cine como un espacio de tejido audiovisual. El video experimental producido, evidencia que el azul puede ser una herramienta expresiva poderosa, capaz de articular narrativas que trascienden lo individual para inscribirse en una memoria colectiva. De este modo, el montaje, al igual que el tejido, se consolida como una práctica de creación y preservación de significados, donde cada hilo visual y sonoro contribuye a la construcción de un discurso poético y simbólico del azul en el cine.

## Bibliografía

- Bachelard, G. (1943). *L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement*. José Corti.
- Bachelard, G. (1994). *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.
- Ballester, B. (2017). *La duración de Stan Brakhage, ¿Bosquejos de un cine no especializado?* Código Cine. <https://codigocine.com/stan-brakhage/>
- Balfour-Paul, J. (1998). *Índigo*. British Museum Press.
- Chapman, Anne. (2001) Hain. Editorial Pehuén.
- Chihuailaf, E. (1995). *De sueños azules y contrasueños*.
- Cortés-Selva, L., & Roselló Tormo, E. (2021). *Cromo-filia: Historia(s) del color en el cine*. Editorial Aula Magna.
- Dalby, L. C. (1993). *Kimono: Fashioning Culture*. Yale University Press
- Diaz Cuyas, J (2003) Yves Klein: Teatro de lo invisible, Ediciones Cendeac.
- Francés, V. (2022). *Trenza Porteña. Práctica, archivo y figuración de habitares insurrectos a través de pócimas y ecologías arquitectónicas recientes de Valparaíso y Sudamérica*, Universidad de Valparaíso.
- Harris, F. (2015). *Ukiyo-e: The Arts of Japanese Print*. Tuttle Publishing.
- Heller, E. (s.f.). *Psicología del color: Cómo actúan los colores en los sentimientos y la razón*.
- Ingold, T. (2007). *Lines: A Brief History*. Routledge.
- Jarman, D. (1993). *Blue* [Película]. Basilisk Communications.
- Kandinsky, W. (2012). *Lo espiritual en el arte* (Original publicado en 1911). Paidós.
- Keska, M. (2010). *Blue de Derek Jarman: Crónica de una muerte anunciada*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22(1), 27-34. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513551278002>
- Keska, M. (2018). *El cine monocromático de Derek Jarman: Abstracción y memoria visual*. *Revista de Estudios Cinematográficos*.
- Klein, Y. (1957) *The Monochrome Adventure* (Manifiesto) Publicaciones de Yves Klein.
- Koren, L. (1994). *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Stone Bridge Press.

- Marín, P. (Comp.). (2014). *Por un arte de la visión: Escritos esenciales de Stan Brakhage*. Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Morales Morante, L. F. (2009). *Teorías del montaje: Contribución y vigencia en la construcción del espacio y tiempo cinematográfico*. *Questión/Cuestión*, 1(24). <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/879>
- Ñanculef Huaiquinao, J. (2008). *Sabiduría ancestral mapuche: Cosmovisión y territorio*. Ediciones Pehuén.
- Pamela Riveros Rios (entrevistador) & Tomas Wells (entrevistado).(2023, 31 de octubre) \*Tomas Wells: “La creación siempre te libera” Sitio web Solomonos\*<https://solomonos.com/magazine/2023/10/31/tomas-wells-la-creacion-siempre-te-libera/>
- Peake, T. (2011). *Derek Jarman and the Form of Cinema*. BFI Publishing.
- Peleshyan, A. (2011). *Teoría de Montaje a distancia*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Peleshyan, A (2019) *El cine de lo invisible: Escritos y conversaciones*.
- Rojas, C. (2018). *Tejido, memoria y narrativas visuales en comunidades indígenas*. Editorial o institución académica.
- Rushton, R. (2017). *The Politics of Abstraction in Contemporary Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Shirane, H.(2012). *Japan and the culture of the Four Seasons: Nature, literature, and the Arts*. Columbia University Press
- St. Clair, K. (2017). *Las vidas secretas del color* (2ª ed.).
- Varichon, A. (2018). *Colores, historia de su significado y fabricación*.
- Weitemeier, H. (2001). *Yves Klein 1928–1962: International Klein Blue*. Taschen.
- Yoshioka, S. (2002). *The Color Science of Japan*. Kyoto University Press
- Zurita, L. (2020). *Stan Brakhage: El asedio de las imágenes*. *La Fuga*, 23. <http://2016.lafuga.cl/stan-brakhage-el-asedio-de-las-imagenes/973>

## Anexos



**Figura 1**

Torii Kotondo, "Buen tiempo a principios de verano" Mayo 1936

Página de Libro impresa en madera; tinta y color sobre papel.



**Figura 2**

Torii Kotondo, "Lavando su cabellos" 1920-1930, pintura.



**Figura 3**

Ito Shinsui, "Aplicándose maquillaje". Litografía, 1910.



**Figura 4**  
Ito Shinsui.



**Figura 5**

Okamoto Toko, "Dejar salir" - 2014, Pintura.



**Figura 6**

Shinsuito Ito, "Trabajo" s/f Grabado y arte gráfico.



**Figura 7**

Yves Klein “ Antropometría de la época azul” 1960, Monotipia.

## Anexo 2

J.O.C. Serie "Sujeto azul" 2022. Acrílico sobre papel decomural.



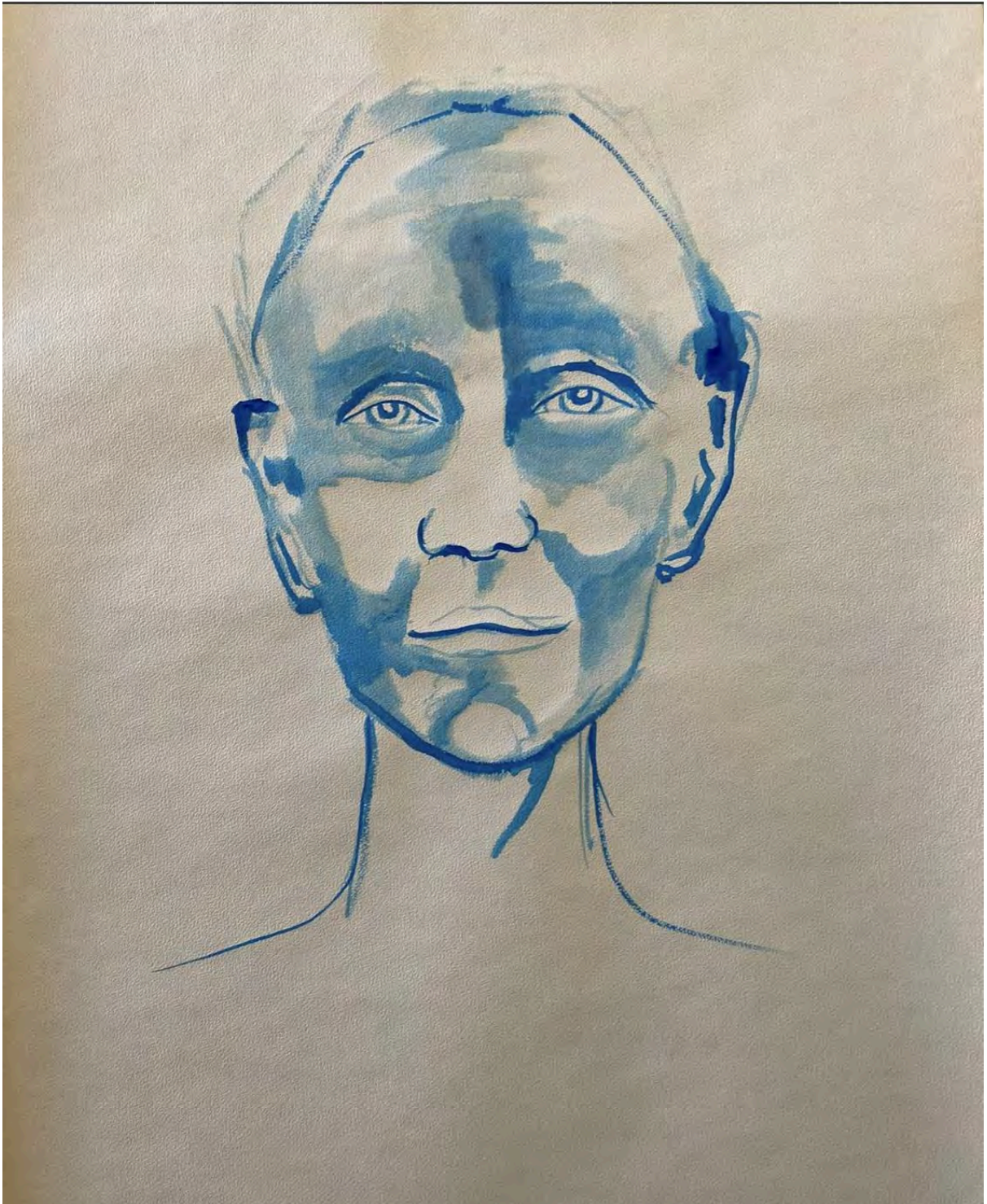
Figura 8



**Figura 9**



**Figura 10**



**Figura 11**



**Figura 12**



**Figura 13.**



**Figura 14**

J.O.C "Haydee y yo" Dibujo digital 2024.