

“Waychil ‘i’kal. El sueño oscuro desde la mirada tzotzil y como elemento de construcción en el arte del vídeo musical”

Dr. Pau Pascual Galbis

Facultad de Artes Visuales

Universidad de las Ciencias y Artes de Chiapas (México)

info@pausigma.com

<http://pausigma.com/>

“Somos de la misma materia que los sueños y nuestra corta vida acaba en un dormir”

William Shakespeare

Introducción

Este texto surge de la inspiración de un proyecto práctico audiovisual, -un vídeo musical artístico “Waychil ‘i’kal” (sueño oscuro), -con la música *dark electrónica* IDM¹ -, de Nikka² y que aún en estos mismos momentos está en proceso de producción-. Por otra parte esta investigación propone modestamente llegar a entender y luego a interpretar artísticamente los significativos signos y vínculos culturales del pueblo tzotzil contemporáneo, dirigidos únicamente hacia los aspectos del imaginario del sueño, el ‘i’kal y su vinculación con el deseo. Por consiguiente a través de las prácticas, formas y

¹ Intelligence Dance Music: Un estilo anglosajón surgido en escena desde los comienzos de los noventa, que se trata más bien de una variedad poética surgido del techno de Detroit, además de contener los ruidos de la electroacústica y los sonidos del ambiente.

² Ver la página web: <http://www.bionikka.com/>

conocimientos de la imagen en movimiento se acometerá entonces a estudiar el videoclip de creación como un puente intercultural. Implicados a su vez sus antecedentes, el surrealismo cinematográfico y la etnografía francesa, fundamentales para su deliberación oportuna y cohesión integral.

En cierta manera el sueño se define como un proceso mental irreflexivo en el que se produce una reelaboración de experiencias almacenadas en la memoria. Por ende el soñar nos sumerge en otra realidad constituida por imágenes, sonidos, y sensaciones aleatorias en movimiento, -similares a la experiencia de contemplación del cine surrealista- que a menudo pueden convertirse en pesadillas como ocurre con este mismo escrito basado en la alteridad onírica del *waychil* -sueño en maya de los Altos-. Según relata la antropóloga Calixta Guiteras Holmes sobre la etnia tzotzil de Chiapas, cuando se sueña el *wayjel* -alma animal- sale del cuerpo a vagar, pero también ésta no recibe la protección de su *ch'ulel* -alma indestructible-, por lo tanto algunas veces es atacada inesperadamente por las fuerzas destructoras de la noche, -pensamientos negativos- *i'kal*, provocando según dependiendo de los casos: ansiedades, enfermedades e incluso la muerte³. Por consiguiente según esta visión fatalista y sugestiva sobre la desfiguración onírica, ha sido el motivo principal para proceder a investigar las creencias míticas de este ancestral pueblo, y a vincularlas significativamente con la creación audiovisual contemporánea. En este caso sobre el lenguaje del vídeo musical artístico unido al discurso del universo tzotzil respecto al ensueño y en especial mediante la síncretis de la imagen y el sonido como un ente de atracción en sincronía con el tiempo. Si aceptamos que los medios audiovisuales en general -el cine y vídeo incluidos- son dispositivos constituidos por imagen más tiempo, así pues se entraría acorde con lo dicho por el antropólogo J. Eric Thompson en el que se renoce que:

“Ningún pueblo en la historia ha tenido un interés tan absorbente por el tiempo como los mayas y que ninguna otra cultura ha desarrollado jamás en forma semejante otra filosofía para abarcar un tema tan singular⁴”

J. Eric Thompson

³ GUITERAS HOLMES, Calixta, *Los peligros del alma, Visión del mundo de un tzotzil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p.120

⁴ THOMPSON, J. Eric, citado en LEÓN-PORTILLA, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya, Ensayo de acercamiento*, UNAM, México, 2003, p. 111

Respecto a este original interés por los mayas por el tiempo y de la evidente constitución material de los medios videográficos investigados en relación al sueño en este texto. Subrayar a que gracias a esta sugestiva *cosmovision maya*, se podría llegar a formular conceptualizaciones y desarrollos referentes a la materialidad de la *imagen-tiempo* en todas sus esferas del saber.

Por otro lado según Sigmund Freud, todos los sueños -e incluso también las pesadillas- representan la realización disfrazadas de deseos reprimidos y que su vez pueden ser percibidos como un conjunto de imágenes fragmentadas sin sentido; pero que sin embargo a través del psicoanálisis pueden llegar a ser un corpus de signos coherentes y polisémicos. Añadir también que la obra freudiana inspiraría años más tarde a la formación del movimiento surrealista dirigido por André Breton, redactando posteriormente un manifiesto en que básicamente prima la importancia de liberar las fuerzas del inconsciente o de lo fortuito, frente a las leyes impuestas por la lógica de la sociedad moderna. Agregar esta cita del propio Breton exaltando al ingenio que dice:

“Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden”⁵.

André Breton

A consecuencia de la influencia de Freud en el arte de principios del Siglo XX, motivó el desarrollo a posteriori del flujo de conciencia en la literatura, teatro, etc.; y especialmente en la cinematografía, aportando densidad y profundidad a los caracteres psicológicos de los personajes, y mostrando a su vez sus facetas más ocultas -es decir su parte siniestra-; definida por Schelling como: *“aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado”*. Así pues con el influjo freudiano los surrealistas exploran el terreno de los sueños, entendiéndolo como un dispositivo ilimitado generador de fantasías y combinaciones simbólicas. Además de la finalidad declarada del surrealismo como de otras vanguardias del aquel momento con el propósito fundamental de transformar la vida a través de la liberación de la mente del hombre; es decir, de todas las constricciones que la esclavizan: la familia, la religión y la razón. En última instancia agregar que el movimiento surrealista fue

5 BRETON, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2001, p.16

en general una enunciación filosófica, política y literaria que no pictórica, aunque ésta en la actualidad sea la que más se asocia a esta corriente. Además esta vanguardia de lo sublime, está articulada con el compromiso social, lo cotidiano, la equidad de género, la experimentación técnica, el juego, lo absurdo... y sobre todo revisita las turbaciones de la mente humana, -que se inician desde la visionaria pesadilla de Johann Heinrich Füssli hasta lo informe de George Bataille-.

Surrealismo cinematográfico y Antropología onírica

“Hay que darle a las palabras sólo la importancia que tienen en los sueños”

Antonin Artaud

Jean Goudal calificó al film de *alucinación consciente*, señalando sus correspondencias en su artículo *Surréalisme et cinéma* (1925). Además Luis Buñuel escribió intensamente sobre esa innata semejanza:

“El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño.

El film es como una simulación involuntaria del sueño”⁶

Luis Buñuel

Asimismo Buñuel revela en su autobiografía *Mi último suspiro* (1982) su amor incondicional hacia lo onírico: *“Adoro los sueños, aunque mi sueños sean pesadillas las más de las veces”* (...). *“He introducido sueños en mis películas, tratando de evitar el*

⁶ BUÑUEL, Luis citado en PASCUAL GALBIS, Pau, *Lo monstruoso en los vídeos musicales de Floria Sigismondi y Chris Cunningham en los años noventa*, Tesis defendida en la Universidad Politécnica de Valencia, 2011, p.136

aspecto racional explicativo que suelen tener”⁷. Del mismo modo el cineasta francés Jean Epstein -casualmente maestro del director aragonés- llamó a las películas *máquinas para soñar*, añadiendo que los procedimientos que emplea el discurso del sueño y que le permiten su sinceridad profunda, encuentran sus análogos en el estilo cinematográfico. Por lo demás Román Gubern en *Las raíces del miedo. Antropología del cine del terror* (1979) subraya que desde hace ya muchos años, críticos, cineastas, sociólogos y psicólogos han señalado, de mil maneras diversas, las analogías que existen entre el proceso de comunicación cinematográfica y la experiencia onírica.

Durante la década de los años veinte y treinta, el surrealismo y la etnografía en Francia se desarrollaron en íntima proximidad, sobre todo a consecuencia de la experiencia traumática de la primera guerra mundial en la que se desgarró el ideal de realidad como algo estable, natural y familiar, y en que el ciudadano europeo desconcertado se encontró separado forzosamente de sus ataduras positivistas, asimismo libre para descubrir nuevos significados en todos los objetos y experiencias del mundo⁸. En efecto esa realidad cuestionada ya no fue más un ambiente decoroso, cómodo y establecido. El sujeto, desprendido de sus apegos, debe descubrir el sentido del existir como una problemática, evocada en su máximo nihilismo, que está en la base del surrealismo y de la etnografía moderna. Entonces se empieza a ver a la cultura y a sus normas -belleza, verdad, realidad- como arreglos artificiales susceptibles de un análisis impasible y de una comparación con otras disposiciones posibles como base crucial para una actitud etnográfica⁹. Añadir de igual forma este comentario acertado del antropólogo y escritor, Michel Leiris cuando le preguntaron acerca de su itinerario intelectual que lo condujo posteriormente hacia el ámbito de la etnografía:

“Yo te digo que fue francamente el surrealismo que yo conocí en los cuatro primeros años (1925-1929) y que representó para mi la rebelión contra susodicho racionalismo

⁷ BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Debolsillo, Barcelona, 2004, p.105

⁸ LIPKAU, Elisa, *La Tercera Mirada. Representación y Performance*, Goldsmiths College, University of London, Revista Chilena de Antropología Visual CEAVI, <http://www.antropologiavisual.cl/>

⁹ CLIFFORD, James, *Dilemas de la Cultura, Antropología, Literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barclona, 2001, p.150

occidental, y que fue pues, la curiosidad por los pueblos que relativamente más o menos en aquella época Lévy-Bruhl llamaba: La mentalidad primitiva¹⁰

Michel Leiris.

Agregar igualmente el pensamiento del antropólogo y pensador, George Bataille, perteneciente al grupo surrealista y discípulo del etnógrafo Marcel Mauss. Según explica el autor francés en la sociedad actual, el ser humano ha perdido su dimensión sagrada. Poco a poco, -inspirado en Nietzsche-, se ha alejado de la intimidad que lo define como ser humano, para refugiarse en un mundo sin vida -el mundo del trabajo en oposición al mundo de la fiesta y el deseo-. Así pues Bataille intenta destruir mediante sus obras los cimientos de la sociedad, cuyo poder emana de la represión de dicho deseo. Uno de sus primeros textos publicados fue parte de una colección sobre el arte precolombino. Su apreciación del sacrificio humano -“*Para los aztecas la muerte no era nada*”-, yuxtapone a la manera surrealista lo bello y lo feo, lo normal y lo repugnante. De tal modo Tenochtitlán es simultáneamente un “*matadero*” humano y una suntuosa “*Venecia*” de canales y flores. En cierta manera lo exótico desde hacía tiempo era una recurso primario contra lo racional; es decir lo bello, lo normal de Occidente. Sin embargo el interés de Bataille fue más allá del mismo deleite o escapismo. A diferencia de la mayoría de los surrealistas se esforzó en lograr una teoría más rigurosa del orden social basada en la transgresión y prohibición. Dicho método proporcionó más tarde una enorme continuidad en la relación entre el contexto de la década de 1920 con una generación posterior de críticos radicales, incluyendo a Michel Foucault, Roland Barthes y Jacques Derrida. En resumen, -se podría decir según palabras de Marcel Mauss-; que la verdad etnográfica es incansablemente rebelde-. Por consiguiente la verdad a la que se hace referencia no es la racionalidad de Occidente, sino el pleno potencial humano para la expresión cultural¹¹.

Desde los pretéritos simbolistas enamorados por el encanto de lo desconocido, siempre ha habido un gran interés por conocer y analizar otras culturas distantes desde múltiples perspectivas empíricas. A diferencia del exotismo del siglo XIX, que partía de un orden

¹⁰ LEIRIS, Michel citado en CALVO, Lluís i MARÍN, Dolors (Ed.) *Topografies de l'imaginari: surrealisme i antropologia*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2009, p.7

¹¹ CLIFFORD, James, Op Cit. p.160

cultural en busca de una experiencia cercana a lo grotesco, diferente y a una cierta complacencia. El surrealismo y la etnografía moderna planteaban una realidad profundamente cuestionada pareciendo ahora como serias alternativas humanas. Al principio con los artistas de finales del siglo XIX prevaleció una inquietud más de carácter formal que se adueñaba del espíritu de los creadores hasta que finalmente llegó el choque frontal ideológico y filosófico con las vanguardias europeas tan comprometidas y renovadoras socialmente. Todos los pensadores, escultores y pintores, después de la gran guerra se dispusieron a reunir las piezas de la cultura de otra manera, en consecuencia su campo de selección y aceptación se extendió notablemente. Del mismo modo las sociedades *primitivas* del planeta resultaban cada vez más disponibles como recursos estéticos, cosmológicos y científicos. Entonces estas posibilidades recurrían a algo más que a un viejo *orientalismo* del pasado, requerían justamente una etnografía moderna.

A principios del siglo XX artistas y escritores como Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Max Ernst, Yves Tanguy, Salvador Dalí, Joan Miró y André Breton, entre otros, coleccionaban y se inspiraban en todo tipo de arte que llegaba en especial desde África. Para la vanguardia parisiense, África -y en menor grado Oceanía y América- proporcionaban una reserva de otras formas y otras creencias. Esto sugiere que en la actitud etnográfica surrealista, había una creencia de que el otro -ya fuera accesible en sueños, fetiches o en la *mentalité primitive* de Lévy-Bruhl- era un objeto crucial para la investigación moderna¹². A lo sumo enfatizar que en aquellas décadas de los veinte y treinta, hubo desde los grupos intelectuales de izquierda y movimientos vanguardistas europeos, un principio de entendimiento cordial entre etnias internacionales y un gran respeto mutuo por heterogéneos modos pensar y hacer. Mencionar que parte de este cambio de actitud y particularidad, vino auspiciada asimismo por la surgida etnografía moderna, reestructurada y armada con sus procedimientos técnicos y metodológicos en relación hacia el trabajo de campo.

Los surrealistas estaban interesados en mundos exóticos, entre los cuales incluían un cierto París. Sus piezas tenían un sentido inverso, tornando lo familiar extraño, en el cual revisitaban la etnografía y el surrealismo. Señalar que en el París de los años treinta

12 CLIFFORD, James, *Dilemas de la Cultura, Antropología, Literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 2001, p.163

estuvieron de moda las exposiciones de arte *primitivo*, como al mismo también las exhibiciones *transgresoras* surrealistas; muestras originales en las que se entremezclaban con piezas etnográficas, arte popular y curiosidades extrañas de los rastros, como son los objetos encontrados. De hecho los surrealistas frecuentaban el *Marché aux Puces*, el vasto mercado de pulgas de París, dónde cualquiera podía redescubrir los artefactos de la cultura, mezclados y reordenados. Con suerte se podía llevar a casa algunos objetos grotescos o inesperados, una obra de arte sin ubicación posible, o como el soporte enrejado de botellas de Marcel Duchamp y *objets sauvages*, esculturas de África u Oceanía. Estos artefactos despojados de su contexto funcional planteaban un nuevo uso y significado más allá de las ataduras y convenciones sociales. Algunos de estos artilugios míticos cargados de simbolismo y magia, llevaron a los surrealistas y etnógrafos a recapacitar sobre la visión bastante desprestigiada y casi en decadencia de la civilización industrial occidental. De esta manera el punto de vista vanguardista sobre las culturas primitivas conserva y reproduce ese imaginario maravilloso e innato de la esencia inicial del hombre. Un imaginario inherente cultivado en efecto por muchos pintores a lo largo de la historia del arte. Subrayar la pasión del pintor francés Paul Gauguin en crear un arte *primitivo* inspirado sobretodo en sus instancias acaloradas en la Polinesia (Islas Marquesas y Tahití) y las Antillas (Martinica). Por otra parte destacar que el mismo Gauguin, Vincent Van Gogh y Henri de Toulouse-Lautrec, tuvieron una importante influencia cultural del arte japonés sobre todo de los *Ukiyo-e*.

En la actualidad muchos jóvenes antropólogos son atraídos hacia la experimentación con técnicas audiovisuales y tecnologías distintas porque éstas proporcionan una manera totalmente diferente de comunicarse y acercarse a los demás. De igual forma que los etnógrafos surrealistas en los años treinta relacionaban la poesía, la visión y la etnografía para criticar y transformar su propia cultura, a partir de compararla y asociarla con otras, y tratar además de encontrar aquella perdida conexión mágica que pudiese unir los cabos sueltos del entendimiento entre los países europeos y las otras culturas periféricas. En cierta manera occidente a lo largo del último siglo, ha reconocido a duras penas la existencia y la validez de diversas maneras de observar e interpretar a otros pueblos -tradicionalmente inferiores por el colonialismo-, lo cual parte de este trabajo de reconocimiento se debe al

elaborado por los artistas modernos de las vanguardias. Creadores activistas e interdisciplinarios que suscitaron de forma apasionada y poética el estudio de las artes de diferentes civilizaciones. Además muchos etnógrafos o autores cercanos al surrealismo establecieron precisas pautas de entendimiento de la sociedad, que no estuviesen basadas en estructuras cartesianas, estilos y narrativas realistas, así como en construcciones de esquemas cerrados, sino que se constituían en yuxtaposiciones y manifestaciones azarosas. También dicha vanguardia del inconsciente reivindicó el sentimiento y el instinto como una parte importante de la personalidad humana sin rechazar su parte racional, por consiguiente su mirada se inclinó hacia el deseo y al conflicto con la realidad; siempre con una actitud metódica hacia el procedimiento automático libertador del inconsciente y sobre todo su ensalze a la creación e imaginación como valores léxicos esenciales y transversales. Así pues comparte con la etnografía el modo de evaluar todas las iniciativas, ligadas a la libre expresión de los sentimientos y los instintos, al revalorizar aquello que es primigenio, auténtico y aquello que tiene un cierto grado de singularidad, pero sin su carácter etnocéntrico. Asimismo la antropología y el surrealismo comparten la renuncia que hacen ambas entre la gran cultura y baja cultura, cuestionando el papel del arte y su *mercantilización*. A más de tener las dos, unas posturas antiautoritarias y antireaccionarias concretas cuestionando el colonianismo europeo final del siglo XX. Por otra parte es ocurrente platicar sobre el cine de Luis Buñuel como un puente modelo entre el surrealismo y la antropología. Particularmente la valorización del trabajo de campo que aplica el director de Calanda en su producciones a través de una visión poética de la realidad:

“Yo propugno por un cine que me dé una visión integral de la realidad, mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abra el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle”¹³

Luis Buñuel

En la cinematografía de Luis Buñuel se puede vislumbrar el mismo sentido que el surrealismo había investigado la etnografía francesa de los años veinte, para tomar referencias al respecto de la sociedad contemporánea. Buñuel investigó en los mitos y

13 BUÑUEL, Luis, “*El cine como instrumento de poesía*”, Conferencia dictada por Luis Buñuel, UNAM, México, 1954

costumbres de su infancia, en un pasado íntimamente atado a la tradición a la que subvierte de la misma forma que hicieron los artistas literarios y plásticos vanguardistas. El pensamiento del cineasta aragonés evoca la tensión entre el subconsciente y el racionalismo, la tensión de la tradición católica de su niñez y la revolución marxista anterior a la segunda guerra mundial. A groso modo toda la obra buñueliana es una pugna entre dos mundos opuestos, el reaccionario inmovilista y el dinamismo republicano progresista de su tierra natal española, en el que a la vez profundiza de manera intensamente poética sobre las consecuencias de la religión católica y los vericuetos de la sexualidad humana. Además algunos de sus films son claramente comprometidos socialmente, mediante la temática de la denuncia a la desigualdad de forma humorística o casi-documental; en especial citar a los largometrajes: *Los Olvidados* (1950) y *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933). En primer lugar en *Los Olvidados* parece abrir el ánfora de la novela experimental que Emile Zola formuló para estudiar al hombre y la sociedad de sus días.

“Me dediqué a recorrer las ciudades perdidas, es decir los arrabales improvisados, muy pobres, que rodean México DF. Algo disfrazado, vestido con mis ropas más viejas, miraba, escuchaba, hacía preguntas, entablaba amistad con la gente. Algunas de las cosas que vi pasaron directamente en la película¹⁴.

Luis Buñuel sobre el film *Los Olvidados*

En referencia al documental *Las Hurdes*, retrata profundamente de una forma directa e hiperrealista, la miseria y el hambre cual arqueólogo-artista implicado en su entorno. Respecto a otro film de Buñuel *Nazarín* (1959) habla de nuevo de la pobreza pero junto con un trans fondo moral notorio e introspectivo que cuestiona el dogma cristiano. Sobre la película del mismo director, *Viridiana* (1962) interrelaciona a groso modo el infortunio con la locura a través de una religiosidad decadente y un mendigo leproso real como actor. Afín a una anécdota sobre el indigente que intervino en la película *Viridiana*. La hermana de Luis Buñuel, Conchita comentó que su hermano Luis se enteró de que dicho mendigo cobraba tres veces menos que los otros intérpretes. Por consiguiente el cineasta manifestó su indignación a los productores, que le respondieron que iban a organizar una colecta para

¹⁴ BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Debolsillo, Barcelona, 2004, p.234

pagarle el último día. Buñuel se ofendió aún más y exigió de seguida que el vagabundo pasara por caja todas las semanas, como todo el mundo¹⁵.

Desde los años veinte el cine ostenta una nueva mirada, y surgen en tropel los documentales y los films de denuncia. Los surrealistas pronto aprovecharon esta coyuntura cinematográfica, y destacaron directores como René Clair, Germaine Dulac, Fernand Léger Marcel Duchamp o Man Ray que escandalizaron al público por sus intransigentes puestas en escena y discursos iconoclastas. Por otra parte otro director de la misma época que también utilizaría el cine como documento etnográfico sería el francés Jean Vigo, citar a *À propos de Nice* (1931), un film que posee una visión del cine como documento que muestra una realidad social distinta trastornando la conciencia del espectador. En su posterior película *Zero en conduite* (1933) plasma experiencias personales y denuncia cruelmente los castigos corporales, la prostitución infantil y la coacción sobre el carácter de los débiles.

A lo sumo nombrar igualmente la cinematografía independiente de Maya Deren, autora del *Trance Film* en los Estados Unidos de América en los años cuarenta y cincuenta; además de ser la pionera del estudio del cine experimental en las universidades norteamericanas. En los films de Deren, -como en *Meshes of the afternoon* (1943) y *Ritual in Transfigured Time* (1946)-, hay una influencia latente por la literatura, las tradiciones mágicas y la antropología del caribe, -en especial el *vudú* y la danza en Haití-. Deren heredera del surrealismo de Buñuel, antecede con sus películas al vídeo *performance* posterior de los 70 y 80. Señalar también a otro cineasta norteamericano Kenneth Anger que trabaja con temáticas relacionadas con los mitos, el arte popular, la música, el satanismo y la libre homosexualidad. En definitiva las películas de Anger son inquietantes, esotéricas, polisémicas e interculturales, donde en cada una de ellas el ritual y la identidad se convierten en evidentes ejes estructuradores y cognoscitivos esenciales. Enfatizar de entre su gran filmografía a *Fireworks* (1947), *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954-56) y *Lucifer Rising* (1970-1980),

15 BUÑUEL, Conchita citado en BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Debolsillo, Barcelona, 2004, p.277

Waychil 'Ik'al. El sueño oscuro en el pueblo tzotzil

“El maya ha aprendido a leer al viento, ha aprendido del viento, el verdadero libro del maya está en su mente, está en su palabra y en su pensamiento por eso entiende al viento, por eso conoce los cuatro puntos del mundo que son sueño y realidad a la vez, porque cada una le da la razón de su existencia”¹⁶

“Aprendo todo por mis sueños. Lo veo todo dispuesto como debe de ser y aprendí a pulsar por mis sueños. (...) Cuando uno sueña es el ch'ulel. (...) Por la noche, en sus sueños, el ch'ulel lo aprende todo”¹⁷

Los sueños juegan un papel primordial en la continuidad de la cosmovisión. Los sueños entre los mayas forman parte importante en la cotidianidad maya, e influyen directamente en la actividad agrícola, ya que una buena parte de los sueños tienen relación con las actividades del campo y de la cotidianidad. Los casos documentados muestran una continua recurrencia a los sueños para comprender realidades, exponer problemas, o comprobar verdades. Para esto, las familias mayas en un contexto muy difundido, creen aun en los sueños como objetos de revelación. Se piensa que a través de los sueños se revelan cosas futuras, se conocen comportamientos, actitudes, miedos y posibles éxitos en la vida individual. Revelaciones de sueños y pesadillas se encuentran por toda la geografía maya peninsular, en los que los actores se han referido a visiones de catástrofes que destruyen sus milpas, de animales que se comen a las personas e incluso a seres extraños que se manifiestan en los sueños para exigir atención, en demanda de algún favor recibido. Agregar que los sueños para los pueblos mayas son sus realidades complejas, no son simples sueños nocturnos, ya que tienen sentido y se respetan, porque forman parte de la comunicación con lo sagrado.

16 TUZ CHI, Lázaro Hilario, *Cosmovisión e identidad en los rituales agrícolas de los mayas peninsulares*, Tesis defendida en la Universidad de Salamanca, 2009

17 Entrevista a Manuel Arias Sojom citado en GUITERAS HOLMES, Calixta, *Los peligros del alma, Visión del mundo de un tzotzil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p.130

El artículo de Barbara Tedlock, *La cultura del sueño en las américas* (1995) recoge varias historias escritas por antropólogos y recabadas en diferentes pueblos americanos, -incluidos los mayas chiapanecos- sobre la cultura del sueño amerindio, en la que se enfatiza que en general poseen una excepcional dimensión-temporal que incrementa la afinidad entre individuos, deidades, antepasados y el mundo natural completo. Sin embargo esta dimensión elegida tiene una relación problemática con el espacio-tiempo constituido por la vigilia cotidiana. Como también ocurre por ejemplo con la cultura del sueño de los mojave de Arizona, en la que si pudieran expresarse en nuestra terminología, probablemente dirían que los fenómenos del sueño tienen una realidad absoluta, pero que existen en una dimensión en la cual no hay tiempo y en la cual no hay distinción entre lo espiritual y lo material¹⁸. En las tribus de las praderas norteamericanas a los sueños se les da una suma importancia, inclusive hay pruebas fehacientes de que algunos de ellos son más importantes que otros acontecimientos ordinarios. Así pues muchos pueblos amerindios ven la realidad como una fusión entre la vigilia y el sueño; y otros tanto les dan un significado distintivo y único aparte de todo. Igualmente Guitera Holmes comenta que entrevistando a algunos autóctonos mayas de las tierras altas, hubo una cierta confusión en una conversación al no saber los indígenas distinguir entre los sucesos que transcurrieron en un sueño y otros procedentes de la más pura realidad. Además los sueños pueden funcionar también como representaciones culturales paralelos a los mitos o al ritual. Aunque los sueños se han descrito como experiencias privadas y muy flexibles, y los mitos son públicos y con formas lingüísticas más bien fijas, en muchas sociedades los sueños y los mitos se consideran estrechamente emparentados¹⁹.

Siguiendo el caso de los tzotziles, a medida que las personas se hacen cada vez más mayores describen sus sueños como más cercanos a la vida misma, prediciendo, o expresando sucesos de su entorno más inmediato. Respecto a la palabra *wayjel* -alma animal- en tzotzil-, tiene curiosamente las mismas raíces que los verbos dormir y soñar, pues constituyen una misma cosa. De igual forma este pueblo declara que las experiencias oníricas se relacionan con el *wayjel*, e interpretan los sueños de acuerdo con esta creencia.

18 KROEBER, A.L citado en TEDLOCK, Barbara, *De palabra y obra en el nuevo mundo. Tramas de identidad*, Siglo XXI, Madrid, 1996, p.136

19 TEDLOCK, Barbara, *De palabra y obra en el nuevo mundo. Tramas de identidad*, Siglo XXI, Madrid, 1996, p.140

Por lo tanto la comunicación con sus ídolos y muertos, que ocurre en sueños, se efectúa por medio del *wayjel*²⁰. Del mismo modo según diálogos a gente de un pueblo tzotzil, Guiteras Holmes enuncia que durante el sueño, la inconsciencia, la muerte aparente, el coito y la ebriedad, el *ch'ulel* -el alma indestructible-, es decir -el espíritu eterno- abandona el cuerpo temporalmente. Asimismo el *ch'ulel* puede visitar el *Katibak* -el reino de los muertos- familiarizarse con las almas de los vivos y de los muertos, y recibir comunicaciones de las potencias sobrenaturales. Añadir por lo demás que los mayas clásicos llamaban a sus reyes *Ch'ul Ahaw* (Señores de la fuerza vital). De igual manera, dicha *alma* puede ser víctima de los seres como el *Winiktón* y la *xPakinté*, o de apariciones caóticas como los perversos y oscuros *'ik'jal*; que igualmente se van a desarrollar en el videoclip *waychil* proyectado y que discurren en el plano del sueño transformados en sujetos monstruosos. Dentro del ámbito de la tradición oral tzotzil, existen una serie de relatos que mencionan la presencia de negros en algunas comunidades de la zona de los Altos de Chiapas, donde se puede identificarse en insinuación y figuración al africano de color en el período colonial, como una figura fantasmagórica y maligna. De hecho hay muchas leyendas sobre hombres o seres fantásticos de color negro que incluyen grandes áreas en Chiapas, que van desde la etnia chol (Tila) hasta la tzotzil (Zinacantán). La clasificación de estos seres como malignos se debe tal vez a la supresión de creencias y prácticas indígenas durante la época de dominio cristiano.

*“Antes muy peligro. Que puros negros cargando y van a llevar en su cueva: grandes y chicos, y mujeres. Los matan. Los llevan en su pueblo que se llama Papasalenco. Allí llevan cabezas de la gente. Ésos son los 'ik'al. Vemos cómo son en Carnaval (...). Muy peligro antes. No se puede decir 'ik'al. No se puede decir 'ik'al porque lo oyen y vienen luego en seguida.”*²¹ Entrevista a Manuel Arias Sojom

En conexión al *j-i'kal*, comentar el resultado de esta entrevista realizada por Josuhé Lozada Toledo a Antonio Gómez López en San Cristóbal de las Casas en marzo de 2008:

²⁰ Entrevista a Manuel Arias Sojom citado en GUITERAS HOLMES, Calixta, *Los peligros del alma, Visión del mundo de un tzotzil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p.333

²¹ GUITERA HOLMES, *Los peligros del alma, Visión del mundo de un tzotzil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p.157

“El ik'al vive en las cuevas, sale de noche, asusta a la gente y lleva mujeres, me acaban de contar que el ik'al hace poco llevó a una mujer a una cueva, a los cuatro meses que regresó la mujer ya tenía un hijo ya grande, el ik'al bañaba a la mujer con orina y cada mes tenía un hijo, dicen que hay mucha comida en la cueva, lo que no hay es agua, la mujer salió pues toda rasguñada; dicen que tiene garras el ik'al, la mujer llegó a la casa para contar la historia y vivió tres días y después murió, ya que el lugar donde estaba la cueva, era muy profunda y el ik'al salía volando, aunque no tiene alas” (...)²²

Con este relato se comprueba que el *j-ik'al* tiene una presencia nocturna, es malévolo, roba a las mujeres de pueblos cercanos y generalmente se le asocia a un animal, en especial a las aves. Por lo demás lo más curioso es que a veces se le atribuye fuerza sobrenatural para hacer el bien. De hecho hay más ejemplos de relatos orales sobre el espectro *j-i'kal*; primero en el *Ya'Yejal j-ik'al* que en castellano se traduce como (El negro cimarrón) de Antonio Gómez Gómez, y el relato de Lorenzo Sántiz Hernández: *Chavo'jxanvil la snupik pukuj* (Dos caminantes y el negro). Ahora bien, cuando se revisan los relatos tzotziles respecto a la presencia del moreno, se nota que la imagen de dicho personaje se ha ido transformando con el transcurso del tiempo, tal como se transforma un mito; es decir, el hombre esclavo africano de antaño escapado de las haciendas de los conquistadores es visto a través del tiempo como el *Pukuj*²³ o el diablo, escondido en la clandestinidad de la montaña, se presenta en la oscuridad para espantar a los pobladores. También algo interesante del *j-ik'al* o *Pujuk* es que se le atribuye características relacionadas al nahualismo al asociar a las aves azabaches y el ser antropomorfo. *Pukuj* en síntesis es un término genérico que designa la muerte y la maldad. Es de igual fuerza que el mismo Dios y está vinculado a la noche y a todas las perversidades de la oscuridad. Cambia de forma. Es enemigo de la alegría, de la felicidad y de la risa del hombre.

²² GÓMEZ, Antonio, *Comunicación personal en San Cristóbal de las Casas*, 2008 citada en LOZADA TOLEDO, Josuhé, *El j-ik'al. Un elemento negroide de la tradición oral entre los tsotsiles de Chiapas*, Coneculta, Tuxtla Gtz, 2009, p.7

²³ *Enemigo de Dios, sinónimo de todo lo que es malo y destructor*. Véase en GUITERA HOLMES, *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tzotzil*, Fondo de Cultura Económica México, 1996, p.268

“El Pukuj viene a perjudicar cuando soñamos mal. Se reza y van a ayunar tres días porque es el Pukuj que quiere comer el *ch’ulel*. El Pukuj quiere matar nuestra alma; quiere ganarle a Dios” (...) ²⁴

En analogía al elemento de origen negroide del *j-ik’al*, resaltar el discurso de Gonzalo Aguirre Beltran sobre la creencia que entre los verdaderos negros de la costa de Guinea y los bantúes del Congo y la Angola, existe una contraparte de la personalidad, conocida por lo común con la voz correspondiente a *sombra*, la cual abandona el cuerpo durante el sueño y cuando la mente descansa. Esta contraparte de la personalidad, *la sombra* (Susuma) es la responsable de enfermedades y trastornos frecuentes ya que, en sus extracorporales aventuras, puede ser objeto de la acción maléfica de un hechicero que la sujeta y la daña. En tales casos el médico se ve obligado a recoger la sombra y volverla a su cuerpo para lograr su curación de quien la ha perdido. Casualmente un concepto que guarda gran parentesco con el concepto de *alma* indígena; *tonalli* (azteca) y *ch’ulel* (maya) ²⁵.

Por lo demás es interesante subrayar que en varios carnavales y festividades de la región de Chiapas, gran parte de los fiesteros se ennegrecen la cara, como por ejemplo el Carnaval de Chamula, Ocozocuatla y Polhó, de entre otros; e incluso también se podría incluir el personaje de *abrecampos* de la fiesta de los *Parachicos* de Chiapa de Corzo. En especial resaltar el Carnaval del pueblo tzotzil de San Pedro Chenalhó donde los hombres portan máscaras, disfraces y bailan al ritmo de la música, queman incienso y beben aguardiente, pero específicamente algunos hombres llevan los rostros pintados de negro, cuyo deber es castigar los pecados de la carne, actividad que se simula con todo realismo bajo los techos de los hogareños de los *capitanes*, notables mayordomos que organizan y patrocinan las fiestas en honor a sus antepasados ²⁶. También en el municipio de Zinacantán se realiza la *danza de los negritos*, donde los negros son guardianes de San Sebastián y donde los participantes se pintan el rostro oscuro. En la región zoque también existe una danza similar en Coapilla y Ocoatepec. Entre la área zoque de Tuxtla, se realiza el baile de Santa Cruz,

²⁴ Entrevista a Manuel Arias Sojom citado en GUITERA HOLMES, *Ibíd.*, p.147

²⁵ AGUIRRE BELTRAN, Gonzalo, *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1987, p.109-110

²⁶ GUITERA HOLMES, *Ibíd.*, p.92

donde se tiñen de oscuro también las caras. También los choles de Tila cuentan con una figura mítica Ñyek (tentación) o el negrito que igualmente es un ente maligno que sale por las noches para asustar al pueblo.

*“Cuentan que en aquellos tiempo, en la región de Tila abundaba -la tentación- entre los hombres y mujeres. Se hablaba mucho de cosas sobre -las tentaciones- y espantos. (...) Ijk'al -la tentación- que paso a paso se acercaba hacia nosotros silbando”.*²⁷

Agregar que en el mismo pueblo de Tila, se supone la existencia de un culto importante a cierto dios de color negro llamado *Ik'alajaw*, deidad antigua en la que siempre estaba acompañaba de zopilotes y lechuzas, elementos que le confieren un carácter nocturno, debido a la clara asociación de estas aves con la noche y su correspondencia con las cuevas y lo subterráneo.

*(...) “La carne, que era su principal alimento, era de pechos de mujeres, y las tortillas eran de maíz negro. Al ver esto, todos nos quedamos mudos de miedo; comprendimos en esos momentos que el ‘Ijk'al o Ñyek atacaba a las mujeres, arracándoles los pechos para después devorarlos” (...)*²⁸

Por lo demás enfatizar que el espectro *'i'kal, j-i'kal* o *pukuj* en tzotzil es un ente maligno que se asocia al mal y se relaciona con el dios de la muerte de origen maya llamado *Ah Puch*. Según Guitera Holmes el *'i'kal* es un espectro negro al que hay que temer, son los hombres con caras tiznadas que desempeñan en el Carnaval el papel de castigadores legendarios del castigo sexual. La autora Guitera piensa que el *'ik'al* resulta de la derivación de los sacerdotes de cara ennegrecida de la antigua religión maya. Además como se puede observar este mismo espíritu monstruoso está intimanamente enlazado también con la llegada de los esclavos africanos de color a manos de los colonizadores, así pues confluyen estas tres hipótesis que varían, dependiendo en que zona étnica, tiempo, contexto

²⁷ MONROY VALVERDE, Fabiola Patricia, Tila, *Santuario de un cristo negro en Chiapas*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), *Cuadernos de Estudios Mayas*, México, 2004, p. 133

²⁸ LAUGHLIN, Robert M. y KARAKSIK, Carol, *Zinacantán: Canto y Sueño*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1992, p.328

etnográfico y localidad se encuentran. También en tzeltal es llamado *x-‘lk’al* (negro afecto a las mujeres) y *Chopol pukuj*.

El vídeo musical de autor como dispositivo libre, original y mestizo

*“Pasado, presente y futuro son en el clip reversibles y fluctuantes. Y si los tiempos son comunicantes, los espacios también lo son; tanto los reales como los míticos”*²⁹.

Por otro lado el vídeo musical por su intrínseca complejidad -y aun cuando se produce la experiencia de autoría- es difícil situarlo dentro del lenguaje audiovisual ordinario. De igual forma, hay que tener en cuenta, que el videoclip es un fenómeno audiovisual que no cuenta con una definición válida y consensuada que lo delimite. Así pues el clip musical es un género en constante evolución que exige una continua revisión, formato de talante libre y mestizo, dispositivo multimedia, mezcla de música, imagen en movimiento y lenguaje textual, a más de excepcionalmente incorporar elementos como el ruido, silencio y diálogos, como bien exponen Gilles Lipovestky y Jean Seroy en su *La pantalla global*, (2009). Además el arte del vídeo y del clip, ambos en la vertiente de la experiencia estética, son géneros de expresión autónoma e intertextual que tienen su especificidad a través de la fragmentación, el acelerado ritmo, y la libre asociación de imágenes. Por consiguiente y en relación a los antecedentes en las producciones de vídeo musical de autor, ante todo señalar que a groso modo es exigua. Prácticamente se empieza a dar existencia a esta específica corriente experimental a principios de los noventa, con su característica esencial de que se escapa de la mercadotecnia uniforme, y que actualmente todavía es cuestionada. A parte de la filmografía de muchos cineastas catalogados por la crítica como surrealistas, y que básicamente en el pasado trabajaron lo onírico, místico u otras expresiones absurdas u aleatorias en sus largometrajes, como por ejemplo mencionar a Alejandro Jodorowsky, Man Ray, Rafael Corkidi, Luis Buñuel, Jan Svankmajer, Jacques Prévert, Nelly Kaplan, Walerian Borowyckz, y Raúl Ruiz, entre muchos otros. No obstante se ha considerado oportuno tratar la obra ecléctica de la directora, Floria Sigismondi por ser más cercana al

²⁹ DURÁ, Raúl, *Los videoclips: precedentes, orígenes y características*, Universidad Politécnica de Valencia, 1988, p.128

lenguaje del videoclip con su desmesurado interés por los sueños, los mitos y el *pathos helénico*, la cual sirve más de referencia en este texto sobre la temática del sueño en movimiento. A groso modo Sigismondi crea en sus vídeos musicales un mundo poético a través del poder convertidor del color, que deviene en un armazón grotesco estableciendo mutaciones somáticas, y en otros tejidos espacio-temporales que estipulan ciertas monstruosidades expresionistas. Asimismo esta característica tanto se encuentra en sus fotografías, películas como en sus videoclips. También la autora maneja una estructura subjetiva videográfica en correspondencia con la música, y sobre todo con la animación. El conjunto de movimientos separados, ralentizados, acelerados y distorsionados que emplea a los objetos, espacios, destellos y personajes, establecen unas deformidades intangibles, que están sobre manera inspiradas por The Brothers Quay, y en memorias oníricas privadas de diferente índole. Consecuentemente en la *mise en scène* de la ítalo-canadiense son a su vez definidos como territorios distópicos, formados por maniqués ignominiosos y trastornados personajes, que sirven como catarsis de los deseos más primarios, y que son ejecutados mediante la representación de la tragedia y alucinaciones angustiosas como modelos característicos de su iconografía.

En relación a la temática surrealista interrelacionada con la antropología de este escrito, indicar tres vídeos musicales como ejemplos realizados por Sigismondi para la banda canadiense The Tea Party, y en los que se muestran efímeros signos culturales unidos a una lectura de inspiración onírica. El primero videoclip es *A certain slant of light* (1993) de la misma banda The Tea Party, que trata de un ritmo pausado, escenografía ordinaria y de mucho contraste en la iluminación. A su vez la formación musical toca los instrumentos en *play back* con una posición estándar y sin ninguna otra acción ulterior atractiva. El montaje es muy limitado y encajado, mediante repetitivos *travelling* y anodinas transiciones. Presencias de algunos planos temerosamente desenfocados y de otros más distorsionados a través de lentes progresivas. En este vídeo novel igualmente se evidencia una preponderancia por una iconografía cristiana católica formalizada por Floria Sigismondi y que aflorará en muchas de sus obras posteriores que tiene a su familia como eje conceptual vertebrador. El otro vídeo musical es *Save me* (1993), de The Tea Party dirigido por la misma cineasta. Una pieza prematura y de ambiente animista con abundantes referencias a

la antropología. Prácticamente en todo el videoclip no hay ningún evidente filtro ni efecto visual, posee una cadencia lenta, y bastantes esperadas situaciones narrativas. A la par la banda The Tea Party, actúa tocando en escena con sus instrumentos musicales diegéticamente, desde el amanecer hasta el anochecer, en la inmensidad de un gran bosque, al gusto convencional y naturalista. También en el promocional, surgen los primeros planos representativos de los animales *mágicos-míticos* del universo singular Sigismondiano; alimañas usadas posteriormente en muchas de sus piezas videográficas. A más de emplear frecuentemente en *Save me* figurantes enmascarados y varios artilugios chamanísticos, elementos interrelacionados con el texto escrito de la banda. De la misma forma, se suceden aleatoriamente a la mitad del clip, unas atrayentes representaciones pictóricas pretéritas, primero de los románticos, los góticos, y más tarde, de una pintura del Bosco. Por lo demás, también se nota un inquietante influjo del arte oriental aplicado a la indumentaria: telas, máscaras hindúes y algún que otro kimono japonés. El clip musical *The River* (1993) de The Tea Party realizado por Sigismondi, es en relación a su lenguaje y puesta en escena convencional. No obstante puede ser considerado la primera obra videográfica que deja ver las pinceladas exclusivas de la artista ítalo-canadiense. La actuación musical nocturna y la luminaria multicolor, conducen al espectador hacia un mundo de trágica dramaturgia con signos de trascendencia ritual. Además de lucirse cuantiosos elementos teatrales oníricos, sobre todo animales que entran a escena: una cabra, una serpiente, una modelo desnuda con la cabeza de caballo, una bruja con un disco solar, varios extras con atuendos extravagantes, y por último, una ninfa del bosque, -con una enorme peluca blanca rizada y una larga túnica blanca-. Dicha adolescente, hace especular en el alter ego angelical, interpretado por la cantante, Christina Aguilera, para su propio vídeo clip *Fighter* (2003), dirigido por Sigismondi. En conjunto estos singulares elementos y personajes de tragicomedia emanan de influencias mitológicas grecorromanas afines al pasado europeo de la artista.

A nivel metodológico de este estudio, se ha basado en la etnografía y la crítica de la historia del arte perpetrada por James Clifford, Dolors Marín y Lluís Calvo. Respecto el análisis etnográfico de la cultura del sueño amerindia y la cultura maya en general me he basado en autores como Calixta Guitera Holmes, Barbara Tedlock, Gonzalo Aguirre Beltrán, David Freidel, Linda Schele, Joy Parker, Josuhé Lozada Toledo, Miguel León-Portilla, y Pedro

Pitarch Ramón, entre otros, y en especial se ha hecho también énfasis sobre la cuestión histórica y filosófica de los mayas tzotziles-tzeltales y choles. Simultáneamente se ha revisado también las últimas expresiones referentes al vídeo indígena en Chiapas, e inscritas en la antropología visual, como por ejemplo los proyectos prácticos de *Native Networks México* de Alexandra Halkin, y *Videoastas de la Frontera Sur* coordinado por los investigadores Xóchitl Leyva y Axel Köhler pero dirigidos hacia el proyecto audiovisual aún no finalizado; como igualmente se ha leído los artículos de Jay Ruby y Elisa Lipkau respecto a la influencia de la experimentación técnica en la antropología visual actual. En conexión a la imagen en movimiento he empleado el ámbito de la cinematografía surrealista como antecedente principal de la otredad onírica en movimiento, y en especial al psicoanálisis afín a los sueños de Sigmund Freud. Así como también el mismo método freudiano pero dirigido al cine, con Christian Metz o Román Gubern, entre otros. De la misma manera se está de acuerdo con Eduardo Viñuela de que la investigación del vídeo musical no posee una metodología consensuada y válida para ser aplicada de forma generalizada, y más difícil todavía si se incorporan elementos artísticos en vez de publicitarios. La complejidad de este género audiovisual queda demostrada cuando se comprueba la escasa aportación de la aplicación exclusiva del método semiótico y la imposibilidad de establecer unos principios comunes para analizar la relación existente entre la parte musical y la visual. Además se formulará al igual que Jean-Marie Vernier de que la innata velocidad visual de los videoclips se convierte no en un movimiento visual, sino en una auténtica pulsación icónica que alcanzaría ser una *imagen-velocidad*, es decir una *imagen-electrónica* deleuziana de exaltado carácter y llevada en su praxis al extremo. Por lo demás se tendrá en consideración para el razonamiento del videoclip, más que referirse al concepto de plano, mejor se hablará del cambio visual, término que describe exactamente esa libertad de montaje y planificación. Del mismo modo se ha empleado la tesis elaborada por Carol Vernallis, en la que se indica que en las imágenes del vídeo musical se forman sus significados a través del *fluir* de la canción, demostrando así que los análisis cinematográficos, que toman como unidad básica la escena, no son extrapolables a los vídeos musicales, cuya unidad básica son las estructuras musicales, ya sean éstas rítmicas, melódicas o armónicas. De hecho estos planteamientos cognitivos sobre los cambios visuales y/o estructuras musicales de constitución fluida o líquida síncrona, van

adquiriendo unos significados concretos; mediante el uso de varios recursos, como las transiciones hiperrápidas encadenadas, la fragmentación en el montaje que desestabiliza el campo/cuadro, el flash de luz, los movimientos angulares de la cámara, las veladuras gráficas, las iluminaciones contrastadas, la profusión de planos detalle y la imposibilidad de posicionamiento espacial, que en cierto modo todos ellos semejan al entramado onírico del proyecto videográfico *waychil 'ik'al* (sueño oscuro): fragmentación, desorden espacial, asociación libre de imágenes, presencia de lo extraño, erótico y/o siniestro, signos hipertextuales, desaturación y/o liquidez en las formas visuales y distorsión auditiva. Estos planteamientos epistemológicos descritos suelen ser acciones múltiples acaecidas en la pantalla, con lo cual el videoclip deviene un conjunto de acontecimientos separados, segmentos visuales que se hacen paralelos, se complementan o contrastan entre sí. Entonces, efectivamente se asegurará de que el término propuesto por Gilles Deleuze, sobre el pliegue, y empleado en este trabajo es ni más ni menos que un fluir de una imagen en otra, cuando las imágenes surgen de cualquier punto de otra, en un espacio omnidireccional. A la sazón, la conclusión en la que se ha llegado es que la duración del plano, -es decir del cambio visual, y/o estructura armónica- viene determinada, no por la acción como sería habitual en el cine clásico convencional, sino por las variaciones rítmicas o metódicas del tema musical que nos sirve de base. Se ha constatado por lo demás que aunque el videoclip sea un soporte multimedia e influenciado por heterogéneas disciplinas y pautas, principalmente está contaminado, en primer lugar por la cinematografía y en segundo lugar por el videoarte. De este modo Gilles Lipovetsky y Jean Seroy dictaminan que el videoclip, en concreto su léxico básico y su trama, están muy íntimamente relacionados con el cinematógrafo. Por otra parte de la expresión del videoarte, el vídeo musical extrae su experimentación artística e investigación formal de su materialidad, sin olvidar sus profundos efectos en los modos de comunicación icónicos y en la concepción y representación de los parámetros espaciotemporales. En conclusión se ha tenido de referencia otras publicaciones y artículos provechosos para la temática de esta investigación, procedentes de las artes visuales, la historia, la sociología, la psicología, la musicología y la semiótica.

Consideraciones finales

En referencia al estudio que se ha efectuado sobre la cultura tzotzil contemporánea, -solamente en algunas facetas pertinentes-, y a consecuencia de trabajar con dichos complejos signos y aplicarlos artísticamente al desarrollo del vídeo musical “*Waychil ‘i’kal*” (sueño oscuro), se ha aprendido en primer lugar a entender y conocer otra etnia milenaria, a más de divulgarla a través de otras tecnologías unos rasgos culturales precisos al público interesado. En conclusión un proyecto híbrido elaborado con una metodología de autoconocimiento, ideas transversales, prácticas interdisciplinarias y que confluyen todas en un producto audiovisual fragmentado con un léxico contiguo al ritmo y al ruido electrónico.

Respecto a la aportación real de los surrealistas a la comprensión antropológica del hombre y de sus culturas está aún por revisar; sus procedimientos técnicos, su política contra la desigualdad, su contribución literaria como recopiladores de leyendas y objetos artísticos y su refugio a artistas no-etnocentristas, hace pensar que, efectivamente, la contribución fue importantísima, no tanto en el campo de la investigación o el trabajo de campo, -aún que por supuesto muchos lo realizaron- sino en el de la formación de un pensamiento de respeto, igualdad, valorización y admiración hacia aquellos que hasta la mitad del siglo eran todavía denominados *primitivos*. En conclusión unos creadores versátiles y transnacionales que abrieron la puerta del interés mutuo del entendimiento y de la convivencia, a más de influir con sus propuestas impetuosas e iconoclastas a generaciones posteriores de autores apasionados por la riqueza de la diversidad y la pluralidad de los pueblos. Finalmente la obra de estos antropólogos-surrealistas durante tanto tiempo ha dado su fruto, y lentamente ha quitado la venda de los ojos a los países occidentales y les han señalado el sendero hacia una cierta mirada llena de esperanza en un océano gris de crisis económica y cultura homogénea.

Bibliografía

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1987

BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Debolsillo, Barcelona, 2004

BRETON, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2001

CALVO, Lluís i MARÍN, Dolors (Ed.) *Topografies de l'imaginari: surrealisme i antropologia*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2009

CHION, Michel, *La audiovisión, Introducción a un análisis en conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1993.

CLIFFORD, James, *Dilemas de la Cultura, Antropología, Literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 2001

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Akal, Madrid, 2013

GUITERAS HOLMES, Calixta, *Los peligros del alma, Visión del mundo de un tzotzil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965

LAUGHLIN, Robert M. y KARAKSIK, Carol, *Zinacantán: Canto y Sueño*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1992

LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya. Ensayo de acercamiento*, UNAM, México, 2003

LIPKAU, Elisa, “La Tercera Mirada. Representación y Performance”, Goldsmiths College, University of London, *Revista chilena de Antropología Visual* CEAVI <http://www.antropologiavisual.cl/>

LOZADA TOLEDO, Josuhé, “El j-ik’al. Un elemento negroide de la tradición oral entre los tzotziles de Chiapas”, *Revista de patrimonio e investigación cultural*, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 2009

MONROY VALVERDE, Fabiola Patricia, Tila, *Santuario de un cristo negro en Chiapas*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Cuadernos de Estudios Mayas, México, 2004

PASCUAL GALBIS, Pau, *Lo monstruoso en los vídeos musicales de Floria Sigismiondi y Chris Cunningham en los años noventa*, Tesis defendida en la Universidad Politécnica de Valencia, 2011

PITARCH RAMÓN, Pedro, *Ch’ulel: una etnografía de las almas tzeltales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996

FREIDEL, David, SCHELE, Linda, PARKER, Joy (Ed.) *El cosmos Maya : tres mil años por la senda de los chamanes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999

TEDLOCK, Barbara, “La cultura del sueño en las américas” en *De palabra y obra en el nuevo mundo. Tramas de identidad*, Vol. IV, VV.AA, GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel, (Ed.) Siglo XXI, Madrid, 1996

VERNALLIS, Carol, *Experiencing music video, aesthetics and cultural context*, Columbia University Press, New York, 2004