

## “Escrituras del ver”: viajes al país de los tarahumaras

**Varinia Nieto Sanchez**

*Universidad de Barcelona-Conacyt, México*

**Resumen:** En 1936 Artaud viajó a la Sierra Tarahumara para conocer e iniciarse en los ritos que practicaban los indígenas de esta región del norte de México y escribió una serie de textos dedicados a sus ideas sobre la cultura mexicana y sobre sus vivencias con los tarahumaras. Años más tarde, los cineastas franceses Raymonde Carasco y Régis Hébraud partieron a la Tarahumara con la intención de seguir los pasos de Artaud, de “ver” su escritura y de confrontarla con su propia manera de “ver”. Así, entre 1976 y 2001 realizaron una serie de viajes y de películas sobre las prácticas culturales y la vida cotidiana de los tarahumaras. A partir de esta relación entre textos, películas y referencia, este artículo tiene como objetivo indagar sobre este “real” al que estas escrituras buscan acceder para dar cuenta de otra realidad existente y que podría cambiar la propia realidad del ser humano occidental. Tomo el concepto de “montaje” como estructura para trabajar la yuxtaposición de discursos que intervienen en esta relación, así como sus deslizamientos históricos.

**Palabras-clave:** Tarahumaras, Artaud, Carasco, Hébraud, relaciones literatura cine

**Résumé:** En 1936 Artaud voyage à la Sierra Tarahumara pour connaître et s’initier aux rites que pratiquaient les indigènes de cette région du nord du Mexique et il écrit plusieurs textes concernant ses idées sur la culture mexicaine et sur ses expériences entre les tarahumaras. Quelques années plus tard, les cinéastes français Raymonde Carasco et Régis Hébraud sont partis à la Tarahumara dans l’intention de suivre les traces d’Artaud, de “voir” son écriture et de la confronter à leur propre façon de “voir”. Ainsi, entre 1976 y 2001 ils ont réalisé une série de voyages et de films sur les pratiques culturelles et la vie quotidienne des tarahumaras. En partant de ce rapport entre les textes, les films et leur référence, cet article vise à s’interroger sur ce “réel” auquel ces écritures essayent de rejoindre à fin de rendre compte d’une autre réalité qui existe et qui peut

changer la propre réalité de l'homme occidental. J'utilise le concept de " montage " comme structure de façon à travailler la juxtaposition des discours intervenant dans ce rapport ainsi que ses glissements historiques.

**Mots-clés:** Tarahumaras, Artaud, Carasco, Hébraud, rapport cinéma-littérature

A finales de agosto de 1936, Artaud viajó a la Sierra Tarahumara desde la Ciudad de México para conocer e iniciarse en los ritos que practicaban los indígenas de esta región del norte de México. Allí permaneció aproximadamente un mes y medio. Para él, los ritos de este pueblo eran una manifestación directa de las fuerzas naturales que dormían en estas tierras y una expresión del teatro de la crueldad, conservaban huellas de las antiguas culturas de los orígenes, se caracterizaban por un uso eficaz y mágico de los signos y podían servir para renovar el alma enferma del ser humano occidental moderno. Antes de su llegada a la Sierra, durante su travesía, a su regreso a Francia e incluso poco antes de su muerte en 1948, escribió varios textos sobre su experiencia tarahumara.<sup>1</sup>

Cuarenta años más tarde, una pareja de cineastas franceses, Raymonde Carasco y Régis Hébraud, partió a esta región con la intención de seguir los pasos y los textos de Artaud, de "ver" su escritura y de confrontarla con la realidad y con su propia mirada. Así, entre 1976 y 2001 realizó una serie de viajes y filmó películas sobre las prácticas culturales y la vida cotidiana de los tarahumaras emprendiendo así una investigación de carácter histórico, ético, artístico y filosófico. En esta empresa conjunta, Raymonde Carasco se encargaba de la escritura y dirección, mientras que Régis Hébraud operaba la cámara y registraba el sonido. Ambos llevaban a cabo la edición y la producción. Realizaron entre 1977 y 2010 trece películas y una serie compuesta por cinco cortometrajes. Los textos de Artaud no siempre están presentes en sus obras ni en la percepción de sus vivencias cotidianas. Por momentos los olvidan, sumergidos en su encuentro directo con estas tierras, en su aventura personal y apasionada con este pueblo. En los cuadernos tarahumaras y hacia noviembre de 1995, Carasco relata su experiencia tarahumara como un proceso de trabajo y de inmersión, donde primero afloró la inmensidad de la diferencia y luego la

amistad, y con ello la necesidad de hacer un intercambio. Ella se reconoce cautivada por la belleza y la fuerza de los tarahumaras y por la atmósfera de la Sierra (Carasco 2014: 234). Las relecturas de los textos de Artaud suceden en distintas épocas y muchas veces se ven influidas por hechos concretos como son hallazgos en el paisaje, conversaciones con sus amigos tarahumaras o ausencias largas en la Sierra.

Mi objetivo consiste en trabajar esta relación entre los textos de Artaud, las películas de Carasco y Hébraud y su referencia, por lo que me centraré en la película *Artaud et les Tarahumaras* y en los cuadernos tarahumaras, *Dans le bleu du ciel*, de Raymonde Carasco.<sup>2</sup> Y me referiré principalmente a los textos mexicanos de Artaud escritos entre 1936 y 1937 y a *Le théâtre de la cruauté* de 1948. *Artaud et les Tarahumaras* fue terminada en 1996. Es un montaje nuevo a partir de imágenes filmadas entre 1977 y 1985 que componen otras películas y que corresponden a una crónica de los ritos tarahumaras. Esta película es una confrontación entre los textos incluidos en *Los tarahumaras*, *Le théâtre de la cruauté* y el poema *Tutuguri* de 1948<sup>3</sup> y las películas que realizaron entre 1977 y 1994, sobre las pistas de Artaud en Norogachi, población que mencionó explícitamente en “El rito de los reyes de la Atlántida” (Artaud 2014: 77) y que para los cineastas se convirtió en el punto central de sus estancias en la Tarahumara. Los escenarios “reales” de momentos determinados en el espacio y en el tiempo, son captados y sobrepuestos a los relatos y las visiones de Artaud. Es una realidad que surge a partir de un doble sueño, el de Artaud y el de los cineastas, y sobre la que se manifiesta una vida real ausente que emerge de las mismas palabras de Artaud, de las imágenes de los cineastas y también de las palabras de Erasmo Palma –artista, pensador y músico tarahumara, informante y amigo de éstos. Lo real<sup>4</sup> se revela en este juego de proyecciones y sobreposiciones que entran en contacto y que existe más allá del pensamiento racional y de la percepción de la realidad aparente.

Carasco describe el propósito inicial de su viaje en sus cuadernos tarahumaras: “Voir, de mes yeux voir qu’est-ce que c’est l’écriture: comment l’écriture raconte à partir d’un voir initial” (Carasco 2014: 7). Los textos de Artaud representaron para ella un terreno a explorar y un saber poético a trabajar que sobrepuso al territorio de la Sierra Tarahumara, a sus propias experiencias en ella y a su trabajo fílmico. En 1984, Carasco

describe su experiencia tarahumara como una iniciación en el “ver” y expresa: “L’expérience est un chemin, expérience d’initiation” (Carasco 2014: 75). Y esta iniciación va unida a sus relecturas de Artaud, ya que para ella, él es un vidente, un visionario y un guía. Su propia videncia consistió en “ver” la escritura de Artaud en el territorio tarahumara. Inscripción que ella aprendió a “ver” en la realidad misma y *Artaud y los tarahumaras* es síntesis de esta experiencia.

Los textos de Artaud sobre su viaje a la Sierra Tarahumara han sido puestos en tela de juicio por antropólogos y etnólogos debido a su falta de rigor científico, por su discurso primitivista y por las descripciones fantásticas que relata, lejanas de una descripción objetiva de la realidad.<sup>5</sup> En este contexto, su periplo constituye un antecedente histórico. Los ritos que describe o las observaciones que realiza no llegan a tener un valor en las investigaciones científicas de las ciencias sociales. También como viajero se le ha criticado por no querer ver la realidad mexicana contemporánea ni al “otro” sino a través de su propio imaginario, de ideas preconcebidas y de sus propias necesidades.<sup>6</sup> Desde un marco de disciplinas determinadas por una metodología específica y sistemática o por una postura crítica definida, los textos de Artaud –fuera del contexto literario– parecen tener limitaciones. Sin embargo, a la luz de una heterogeneidad de espacios y de una indeterminación o descentramiento de nuestra realidad, las investigaciones de Artaud, Carasco y Hébraud dan muestra de una estratificación cuyo dinamismo pretendo resaltar. Las relecturas de los textos de Artaud, los distintos viajes a la Sierra Tarahumara y la serie de películas realizada por Carasco y Hébraud descubren las palabras de Artaud a la luz de la realidad tarahumara. Ello implica, la referencia a un espacio geográfico concreto, a una investigación sobre el terreno de los ritos y las prácticas culturales de los tarahumaras, a las vivencias propias nacidas de este encuentro con el pueblo y el paisaje tarahumaras, a la confrontación de esta realidad con los textos de Artaud y, finalmente, a una iniciación en el “ver”. Estos viajeros no encasillan su investigación o sus experiencias en un ámbito estrictamente académico. Ello les brinda una libertad en el terreno y en la comunicación de lo que perciben que desborda los límites disciplinarios y se sumerge en un hacer creativo.

En “Ha uma luz escandaloza em Antonin Artaud”, Oscar Faria reproduce una entrevista a Carasco, quien se refiere así a los límites de su trabajo etnográfico:

Je ne suis pas ethnologue mais philosophe. Germaine Dieterlen, la grande ethnologue des Dogons, m’a dit en voyant mes films à la Cinémathèque Française, dans les cours de Jean Rouch : “ vous avez tout pour être ethnologue : l’expérience de terrain, venez avec nous ”. Je suis restée sur le seuil, je n’ai pas voulu faire le saut ethnographique. J’aime le peuple Tarahumara. J’appartiens à ce peuple. C’est un affect très important dans ma vie, je ne le commande pas. Ce qu’Artaud appelle une terrible et d’ailleurs inéluctable nécessité. (Faria 2005: 2-3)

Tomando en cuenta esta relación de referencialidad, la pregunta en torno a la cual gira el desarrollo de este texto se refiere a lo real y a la realidad a los que se apunta sin privilegiar necesariamente el discurso del etnólogo o del antropólogo, de un ensayo de filosofía moral y política sobre la diversidad de los pueblos en el marco de una historia de la mentalidades o incluso del artista. Artaud, Carasco y Hébraud se refieren y buscan dar a “ver” lo real y una realidad cuya “verdad” se manifiesta en esta sobreposición de textos, vivencias, espacios y tiempos. ¿Cómo podría la “poesía” ser el medio a través del cual emerja la “vida real”? En el *Teatro y su doble*, Artaud expresa: “Tenemos sobre todo necesidad de vivir y de creer en lo que nos hace vivir, y que algo nos hace vivir; y lo que brota de nuestro propio interior misterioso no debe aparecérsenos siempre como preocupación groseramente digestiva” (Artaud 2001: 9).

Mi aproximación a distintas textualidades a través del recorrido de un espacio físico está mediada por la apelación al “otro cultural”. En esta apertura y exposición a la alteridad; el texto, la escritura, el cuerpo y el espacio físico se vuelven un medio de desplazamiento y de experimentación. Tomando como referencia *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* de Hal Foster y en relación con la cronología de las obras estudiadas, esta mirada al “otro” está estrechamente vinculada con una crisis de la conciencia europea que sitúo en tres tiempos que se entremezclan, se proyectan y se releen unos a partir de otros. Primer tiempo: el pueblo y el paisaje tarahumaras vistos a través de Artaud y en un contexto histórico de entre guerras con la ascensión del fascismo en Europa. Como antecedentes del

paradigma del artista como etnógrafo<sup>7</sup> en la historia de la literatura podemos nombrar a Leiris, Bataille y Artaud. Segundo tiempo: Carasco y Hébraud parten a la Sierra Tarahumara en 1976. Los viajes y documentales que realizaron entre este año y 1987 se corresponden con una etapa de la posmodernidad en el contexto cultural europeo de los derechos civiles, los movimientos estudiantiles, del feminismo y del posestructuralismo. Pensemos que Artaud representa –como señala Sollers– para los intelectuales franceses de finales de los sesenta y de los setenta como Blanchot, Derrida, Deleuze, Guattari, Kristeva, Sollers, Foucault o Barthes, una problemática de aquella época, ya que habla de crisis del lenguaje, de pulsiones y de lucha de clases, en resumen, de Revolución. En este momento son filmadas las imágenes de *Artaud y los tarahumaras*. Tercer tiempo: Carasco y Hébraud interrumpen por unos años sus viajes a la Tarahumara, ya que consideran que sufre un fuerte proceso de aculturación. Vuelven entre 1995 y 2001. En este momento, el sujeto retorna –siguiendo a Foster– en la política cultural de diferentes subjetividades, sexualidades y etnicidades (Foster 2001: 213). Carasco y Hébraud realizan y terminan *Artaud y los tarahumaras*.

### Artaud imagina México

Artaud declara las intenciones que alientan su viaje a México en una serie de artículos publicados en 1936 en el periódico *el Nacional* donde señala: “Je suis venu au Mexique chercher une nouvelle idée de l’homme” (Artaud, 2004a: 718). Con ello, pretendía escapar de la civilización europea y encontrar una “forma vital de cultura”. A su modo de ver, la cultura europea había perdido su vigor cuando dejó de buscar sus fuerzas en las fuentes del espíritu primitivo. Un espíritu primitivo que, desde su punto de vista de poeta, llama *mágico* yacía en tierras mexicanas. Según Artaud:

Nuestro mundo ha perdido su magia. Si la magia es una comunicación constante del interior al exterior, del acto al pensamiento, de la cosa a la palabra, de la materia al espíritu, se puede decir que hemos perdido desde hace mucho esa forma de inspiración fulminante, de iluminación nerviosa, y que tenemos la necesidad de sumergirnos en fuentes vivas y no alteradas. (Artaud 2004b: 233-234)

Para crear una nueva idea de cultura, era necesario destruir la conciencia individual, el racionalismo y el capitalismo que gobernaban la vida del ser humano occidental (Artaud 2004b: 143). Artaud creía que el deber del México Moderno consistía en desarrollar su propia cultura y su propia ciencia a partir del redescubrimiento de una cultura unitaria de origen solar que los antiguos mexicanos le legaron. Objetivo contrario al del gobierno mexicano de aquella época que buscaba “civilizar” y “alfabetizar” a los indios. Esta antigua cultura reconocía al sol como un principio de muerte que mantenía la armonía de las fuerzas mediante una destrucción transformadora gracias a la cual se conservaba la vida.

Las fuentes documentales de Artaud sobre la cultura de los antiguos mexicanos son de orden histórico, etnológico y esotérico. *El libro de los muertos* egipcio, el *Popol Vuh* de los mayas, el *Critias* de Platón, la *Monografía de los tarahumaras* de Carlos Basauri y *El México desconocido* de Lumholtz constituyen unas de sus principales referencias. Los documentos esotéricos abren el umbral de la magia, lo fabuloso y lo secreto en los mitos que estudia y en los ritos que presencia. Artaud vincula los ritos de los tarahumaras con el esoterismo egipcio y su cultura solar, y descubre una relación entre los pobladores de México y los Atlantes, a partir de sus lecturas de Platón, Ficino, Blavatsky o Kircher.<sup>8</sup> Él mismo reconoce que, basándose en sus lecturas de historia sobre las antiguas culturas mexicanas, se ha permitido soñar como poeta sobre lo que ésta no enseña (Artaud 2004a: 720).

Artaud creía que en la tierra mexicana dormían fuerzas naturales que guardaban una íntima relación con los símbolos empleados por los tarahumaras en sus ritos, que podían servir para renovar a los vivos y para curar el alma. Sostenía que sus ritos son manifestaciones directas de estas fuerzas y “son la más bella forma posible del teatro y la única que en realidad puede justificarse” (Artaud 2004b: 133). Así –señalaba–, “los ritos primitivos de los indios están en comunicación con la tierra, y sus danzas, sus jeroglíficos animados, sus movimientos ocultos, traducen inconscientemente las leyes de la tierra” (Artaud 2004b: 134). Percibía su geografía como un mundo donde subsistían secretos perdidos ligados a los orígenes y a un saber esencial eficaz. Para Artaud, la experiencia de lo sagrado no estaba en un mundo oculto, lo más esencial siempre había estado al descubierto y en la superficie. Así, escribió: “Un peu de ce que nous avons été et surtout de ce que nous

*devons être* gît obstinément dans les pierres, les plantes, les animaux, les paysages et les bois” (Artaud 2004a: 728). Un renacer del ser humano debía volver la mirada al pasado y al porvenir. El misterio yacía en lo concreto terrenal y la crueldad remitía a la dinámica misma del cosmos, a su polaridad. En *Théâtre et cruauté*, Pierre Brunel señala que este sagrado no separa el cielo de la tierra, sino que se aloja en la multiplicidad aplastante de las cosas, en su contracción, en su desorden y en su unidad (Brunel 1982: 148).

Artaud proponía un conocimiento poético asociado a la naturaleza dinámica del pensamiento que no se queda en las formas o en el exterior. Nace en el vacío, va hacia lo pleno o concreto y vuelve al vacío. Para él, sentir este movimiento del pensamiento otorgaba a la poesía una fuerza mágica que le permitía influir sobre la vida (Artaud 2004b: 120). Esbozó una poética de las fuerzas sutiles del alma mexicana que, a su modo de ver y consideradas desde un punto de vista científico y moderno, podrían devenir la manifestación de una energía psicológica (Artaud 2004a: 719). Artaud escribió al respecto:

Je connais les noms de ces forces psychologiques et je désire écrire un livre à leur sujet, mais des éléments me font défaut qui ne peuvent s’obtenir que sur le sol lui même: les rites, les croyances, les fêtes, les coutumes des tribus autochtones authentiques. (Artaud 2004a: 731)

Artaud lo dejó muy claro. Era una investigación sobre el terreno y sobre sus fuentes vivas y, a la vez, primitivas. Un origen –como señala Pierre Brunel– que no se sitúa necesariamente en la noche de los tiempos, sino en la fuente inagotable de un dinamismo permanente (Brunel 1982: 62-62). Ahora bien, Artaud aclaró que no pretendía estudiar estas fuerzas como arqueólogo, ni como artista; sino como sabio, con el fin de extraer de ellas su ciencia secreta (Artaud 2004b: 134).

Hasta este punto, nos encontramos ante el umbral de la Sierra Tarahumara, en el mundo imaginario que Artaud yuxtapone a su viaje, antes de recorrer sus caminos. Este mundo se conforma de lecturas de distinto orden, así como de las ideas que tenía sobre el teatro, el pensamiento, la vida y la civilización occidental, y de sus sueños mágicos de transmutación de la realidad, del orden social, económico y cultural en el que vivía y del que se sentía prisionero.

## El encuentro: Carasco, Hébraud y la Tarahumara

A continuación expondré los precedentes y motivos de las sucesivas travesías de Raymonde Carasco y Régis Hébraud a la Sierra Tarahumara, en especial a la población de Norogachi y sus alrededores. En primer lugar, cabe remarcar que ambos partieron financiados por sus propios recursos y sin ningún compromiso institucional ni disciplinario que cumplir. Carasco tenía una formación universitaria en historia de la filosofía y desempeñaba en Francia labores académicas y docentes. Lo que marcó la diferencia en la producción intelectual de Carasco es su salto de la teoría a la práctica, a la experimentación inmediata y directa de la escritura de Artaud, de sus propias obsesiones, y a la necesidad de planear un itinerario geográfico que las confrontara y que las reconciliara con la realidad. Así lo explica en sus cuadernos tarahumaras: “J’étais venue conduite par le fil d’Artaud et ma propre ligne, l’obsession du rythme de la démarche” (Carasco 2014: 17). Al emprender esta investigación empírica sobrevino su encuentro con los tarahumaras y su enamoramiento por este pueblo y su tierra.

Carasco, como Artaud, llegó a la tarahumara con un bagaje intelectual que tuvo un influjo en su escritura fílmica y literaria. Ella cita en sus cuadernos tarahumaras a Blanchot, Derrida, Foucault, Deleuze, Guattari y Eisenstein. A efectos prácticos sólo me referiré a los tres últimos que intervienen en su elaboración y realización de una estética del cine desde la reflexión filosófica y la teoría del cine. La fórmula de un “cuerpo sin órganos” desarrollada por Deleuze y Guattari en el texto “28 de noviembre de 1947 ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” –incluido en *Mil mesetas*– a partir del texto radiofónico de Artaud, *Para acabar con el juicio de dios*, grabado precisamente en esta fecha y que nunca llegó a emitirse; impregna sus ideas sobre las danzas tarahumaras, especialmente sobre los ritos de la pinta y la danza de los pascoleros, sobre la limpia en la raspa y sobre el “sueño” que se experimenta bajo la fuerza del peyote. Un “cuerpo sin órganos” es una práctica de resubjetivación del cuerpo donde no hay jerarquías ni formas fijas sino desarticulación y movimiento. Los principios se experimentan como fuerzas o esencias y las modalidades del ser como intensidades o vibraciones que no pueden reducirse al yo ni al sujeto (Deleuze/Guattari 2015: 163). Detrás de toda forma responde una fuerza virtual que el arte

valoriza mediante su capacidad de hacer sentir el movimiento intenso de la sensación y el escape del sentido. Este “cuerpo sin órganos”, a diferencia del espíritu primitivo de Artaud, no se remonta a las fuentes ni al mito, sino que está conectado con la misma vida orgánica y con la experimentación. El arte, y en este caso el cine, al incorporar la sensación en lo material y en los afectos captura estas fuerzas desterritorializantes. Así lo “real” no se reduce a las formas, los organismos y los individuos, ya que también se experimenta como una fuerza virtual intensiva que es coextensiva e ellos.<sup>9</sup>

El “ver” de Carasco busca captar fuerzas y no sólo reproducir formas. Se dirige a captar el acontecimiento en toda su presencia y buscar que con el montaje emerjan las sensaciones engendradas por los ritmos, colores, intensidades. Este entrelazamiento entre un trabajo del pensamiento y de la imagen –en cuanto a captura de lo real y a su manipulación en el montaje– se advierte a lo largo de su filmografía. El registro de la vida real –emplazar la cámara y dejar que pasen las cosas– y la idea de la cinematografía como principio jeroglífico –término de videncia y de pensamiento– que se escribe en el montaje se inspiran en los textos de Eisenstein y en su experiencia en México. El montaje como principio cinematográfico permite la emergencia de un nuevo concepto, una nueva calidad que surge de la yuxtaposición (Eisenstein 1994: 11-12). Constituye una especie de lenguaje universal accesible a todos, más allá de la palabra. Artaud soñaba con “recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (Artaud 2001: 102) y planteaba la necesidad de romper la sujeción del teatro al texto. Ciertamente él expresaba en *El teatro y su doble*, reservas respecto al cine que se realizaba en ese momento y pensaba que el teatro era el medio ideal para llevar a cabo esta revolución en el lenguaje. Sin embargo, si retomamos las ideas que tenía sobre el cine, y específicamente sobre el cine documental, podremos apreciar y escuchar los silencios de las películas de Carasco y Hébraud. Para Artaud, en el cine documental –a diferencia del cine dramático– se deja a la cámara el desarrollo espontáneo y directo de los aspectos de la realidad, revelando una vida oculta con la que nos pone en relación (Artaud 1973: 29). Frente a la separación entre las palabras y las cosas, este tipo de cine propone un acercamiento a lo real nacido de situaciones puramente visuales. Exalta la materia y toda una sustancia insensible toma

cuerpo y trata de encontrar la luz. Las películas de Carasco y Hébraud no son registros etnológicos, ni cine documental en un sentido estricto. Son un dar a ver lo captado a partir de una “visión propia” y, a veces, yuxtapuesta a la de Artaud. En un texto escrito en 1984 en sus cuadernos tarahumaras, Carasco se refiere a ese camino de iniciación vinculado al tesoro que descubre en la Sierra Tarahumara:

Aujourd’hui, la publication des derniers textes d’Artaud, les *Cahiers de Rodez*, soumet mon journal des voyages au Pays des Tarahumaras, mes trois films, à la même épreuve, celle de la force du temps. Et, par ce détour des textes d’Artaud, je peux commencer à parler de ce que j’ai vu, à dire ce que j’ai vu, et montrer, donner à voir. Peut-être suis-je enfin prête à aller chez les Tarahumaras pour faire un film qui donne réellement à voir, qui montre ce que j’ai vu (non comme simple enregistrement des faits mais d’un œil voyant). Ainsi est-ce le moment de ne voir dans le documentaire que la fiction des faits, que l’événement. (Carasco 2014: 75)

### Montaje: Visión y territorio

En un fragmento de *Artaud y los tarahumaras* vemos tomas de la cámara emplazada a nivel del suelo sobre el paisaje que sigue el gesto de los pasos de los tarahumaras en los relieves de la tierra, como si fueran gigantes –pienso en los Atlantes con los que Artaud relaciona a los tarahumaras– mientras escuchamos el correr del agua en un río y la voz de Philippe Clévenot quien lee una carta de Artaud dirigida a Jean Paulhan y escrita el 4 de febrero de 1937 donde relata su entrada a la Sierra Tarahumara:

Llegado al corazón de la montaña tarahumara me vi embargado por reminiscencias físicas tan apremiantes que me parecieron evocar recuerdos personales directos; todo: la vida de la tierra y de la hierba, abajo, los perfiles de la montaña, las formas particulares de las rocas, y sobre todo el centelleo del polvo en suspensión que forma escalones en las perspectivas nunca acabadas de las cumbres, unas por encima de otras, siempre más lejos, en una distancia inimaginable, pasada ya a través de mí, y no el descubrimiento de un mundo extraño, sino nuevo. Todo eso no era nuevo.

Se salta unas frases y continúa:

Eran reminiscencias de historia que venían a mí, roca tras roca, hierba tras hierba, horizonte tras horizonte (Artaud 2014: 109).

El concepto de montaje puede servir para pensar esta yuxtaposición y sobreposición de textos, imaginarios, ideas, territorios y sucesos captados de la realidad. La conexión entre ellos más que constituir una narración histórica o etnográfica de las prácticas culturales de los tarahumaras, se desplaza al devenir de la imagen poética. En “In Memoriam: Raymonde Carasco 1933-2009”, Nicole Brenez se refiere a Raymonde Carasco como “maestra del poema etnográfico” (Brenez 2009: 1). El sentido de la composición de los distintos elementos tiende hacia una percepción, un conocimiento y una conciencia del cuerpo dominada por la sensación o la intuición y diferente a la que los realizadores establecen en su vida cotidiana en Occidente. El andar de los tarahumaras sobre las rocas o por los campos y ríos con los pies descalzos o con sandalias propone otra percepción del gesto, la tierra, del suelo, del trabajo, del esfuerzo y de la armonía del cuerpo con la naturaleza. Incluso recrea otra memoria del espacio físico.

Al retomar la estructura del montaje también es posible ver la fluidez de los territorios disciplinarios que componen un espacio nuevo de percepción y de conocimiento. Por ejemplo, la necesidad de “ver” la escritura de Artaud sobre la letra de lo real está vinculada al trabajo de lectura o crítica de un texto y al descubrimiento de otra escritura más allá de la palabra que Carasco descubre en la relación que se da entre las formas de vida del pueblo tarahumara y su espacio geográfico. En “Approche de la pensée tarahumara”, Carasco relata haber visto en una gruta el dibujo de la figura JE a la que se refiere Artaud en “El rito del peyote en los tarahumaras” (Artaud 2014: 26),<sup>10</sup> haber presenciado – como Artaud<sup>11</sup>– el sacrificio del toro<sup>12</sup> y el rito del cuchillo que también Artaud describe en “La danza de peyote” (Artaud 2014: 48). En este caso concreto de yuxtaposición de los textos de Artaud, las películas de Carasco y Hébraud y la referencia (con ello me refiero a lo que se apunta al captar la vida y las prácticas culturales de los tarahumaras y el territorio de la Sierra), mi pregunta va dirigida a lo “real” que aflora y a la necesidad de referir este “real” a un plano material y tangible a partir del cual se pueda

crear una realidad nueva que no sea únicamente la personal. Los tres viajeros sintieron la necesidad de salir del espacio del texto, de visitar el lugar físico sobre el que habían leído y de escuchar y ver otro nuevo lenguaje mediante el contacto directo con esta realidad.

Carasco señala que el cine es, hoy en día, el arte que nos restituye la creencia en la vida real, esto es en las cosas, en los cuerpos, en el mundo (Carasco 1995: 2). ¿Cuál es la función de esta “vida real” en la lectura de un texto, en la realización de una investigación o en nuestra percepción del mundo? Podríamos hablar de una vuelta a lo real posterior al posestructuralismo y al predominio del texto según señala Foster, de una crítica de la representación –pensando en Derrida–, de la “desintegración del signo” como sugiere Barthes o el “giro espacial” que propone Jameson. Muchas veces, los escritores diluyen la realidad en la ficción para afirmar la autonomía del texto. Sin embargo, en estos casos sucede lo contrario, ya que se afirma una correspondencia o una reconciliación. No olvidemos que la realidad tarahumara es tan importante como los textos de Artaud, ya que no sólo tiene valor en función de éstos. Sin ella, su investigación y su búsqueda no tendrían sentido. Sin ella, Carasco y Hébraud no hubieran podido “ver” la escritura de Artaud. Tanto para Artaud como para Carasco y Hébraud era imprescindible conocer de propia mano el lugar físico donde bullían las fuerzas que podrían transformar la conciencia del ser humano occidental y al pueblo que practicaba los principios que lo ligaban a ellas en sus ritos, danzas y formas de vida.

Este mundo no estaba escrito en un libro sino que existía en la vida real. Formaba parte de la “escritura de lo real” y podía percibirse en el vínculo de los ritos de los tarahumaras con los movimientos del sol o con su ocultamiento y resurgimiento de la oscuridad. Para Carasco, la escritura cuenta a partir de un “ver” inicial e inscribe el ser mismo de lo real (Carasco 2014: 168). En *Artaud et les tarahumaras*, vemos imágenes de los campos, del relieve, de los movimientos de los tarahumaras en las carreras y de sus posturas contemplativas. El transcurrir del tiempo, la fuerza del viento y de sus cuerpos al atravesar el espacio recrean un diálogo constante con la naturaleza mientras se escucha un fragmento del texto “Una raza principio”:

Ahora bien, si la raza de los tarahumaras lleva una banda, ora blanca ora roja, no es para afirmar la dualidad de las dos fuerzas contrarias, es para marcar que *en el interior* de la raza tarahumara, el Macho y la Hembra de la Naturaleza existen simultáneamente, y que los tarahumaras se benefician de las dos fuerzas unidas. En suma, portan su filosofía sobre sus cabezas, y esa filosofía reúne la acción de las dos fuerzas contrarias en un equilibrio cuasi divinizado. (Artaud 2014: 76)

Este “ver” fruto del encuentro con un pueblo que ha resistido durante siglos a la ocupación de sucesivos colonizadores, a la organización social y política de la nación mexicana esconde, para Carasco y Hébraud, un tesoro que es necesario mostrar pero sin explicar; y lo hacen exponiéndolo en su materialidad, en su magia, con sus lagunas, fisuras y diluido en la vida cotidiana de los habitantes de Norogachi. La obra cinematográfica de Carasco y Hébraud no es una descripción objetiva de un pueblo, de sus modos de vida, de sus fiestas o de su organización social, es más bien la salida a un mundo que sólo el ver poético puede traernos y hacernos sentir. En *Dans le bleu du ciel*, Carasco se pregunta para qué escribir o, en todo caso filmar, a un pueblo que está desapareciendo y responde:

Ce peuple nomade, guerrier, réducteur de têtes, est le plus non-violent, le plus silencieux, le plus maître de soi du Mexique. Les ethnologues sont là pour dire la disparition d'un monde, chantres de la fin. Les poètes sont là pour dire l'aurore, le commencement d'un nouveau monde. Artaud et les Tarahumaras sont de cette race-là; “et l'époque aujourd'hui est belle pour les sorciers et pour les saints, plus belle qu'elle n'a jamais été”. (Carasco 2014:171)

Esta realidad debía ser percibida y descubierta por un poeta-sabio, ya que los mismos tarahumaras no viven en un estado idílico alejados del dinero, el trabajo asalariado, los vicios, la pobreza y la cultura mestiza del estado mexicano. Son un pueblo que ha resistido por siglos la destrucción completa de su cultura pero al precio de su sometimiento a ciertas leyes del estado mexicano y a las creencias y prácticas del cristianismo que llevaron los misioneros, del olvido paulatino de su propia cultura y de la destrucción de su entorno natural por las compañías mineras y madereras. Además, los tarahumaras que encontró Artaud y los que conocieron Carasco y Hébraud durante todos los años que viajaron a la Sierra también fueron cambiando. Con la explotación de la minería y la

madera, aumentó paulatinamente la migración a esta zona así como la construcción de caminos y el número de mestizos. La imagen del tarahumara que vive en un estado casi primitivo y aislado del resto del mundo se torna paso a paso un espejismo. Esta imagen idealizada constituye una de las series que se yuxtaponen a todo un grupo heterogéneo de fuerzas y que por tanto no puede existir en su pureza, sino en su movimiento vital.

Al inicio de *Artaud et les tarahumaras* vemos escenas nocturnas de la limpia y pinta de los *pascoleros*<sup>13</sup> y de su baile al amanecer mientras se escucha este texto de Artaud de “El teatro de la crueldad”:

Para vivir hay que tener un cuerpo,/¿Quién tuvo la idea del cuerpo,/ para constituirse y para hacerse,/ quién contó con algo que no fuera el azar/ un “Dios” para haberse hecho un cuerpo?/ No, el cuerpo se lo hace cada uno o de lo contrario ni/ sirve ni se aguanta/y procede del mérito y de la calidad, procede de los actos realizados. (Artaud 1977: 261)

Como ya he señalado, Artaud, Carasco y Hébraud van a buscar el secreto de la poesía en lo vivo, en la superficie, en lo concreto terrenal. Y para llevar a cabo este propósito, se necesita un cuerpo, un cuerpo que vibre, que se desplace, que mute, que “vea” al unísono del pensamiento y que escriba.

En *Le théâtre et son double*, Artaud explica así el sentido de la palabra “vida”: “ Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu’il ne s’agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes ” (Artaud, 2004a: 509). La materia nace de la vida pero ésta no puede ser fijada realmente por las formas porque siempre está en movimiento. Y así como la materia se transforma mediante el dinamismo de la energía, el pensamiento adopta formas y se manifiesta en el cuerpo, en el vestir, en el comer, en el caminar, en el correr, en el danzar. A la ocasión de su sexto viaje a La Sierra Tarahumara en el otoño de 1984, Carasco escribe en el texto “L’art des tarahumaras” incluido en *Dans le bleu du ciel*:

L’art des Tarahumaras est dans leur manière de vivre, de marcher, de se vêtir: un style. Artistes dans le choix de leurs lieux de vie. Le site de leurs *rancherías*, dans leurs postures, et peut-être surtout, dans leur cérémonies. Les rites sont l’occasion de véritables mises en scènes, splendides et

rigoureuses, dont la conception de l'espace et du temps n'a d'égale, peut-être, que celle de MA japonais. (Carasco 2014: 164)

En las películas de Carasco y Hébraud, el ojo no quiere limitarse a registrar los hechos, sino que quiere mostrar –como señala Carasco– la ficción de los hechos. La vida real se convierte en un elemento esencial, pero las películas no sirven para darle autenticidad. No son películas realistas ni sirven para denotar este real que escapa a todo sentido. Forman parte de una preocupación de la modernidad, como señala Barthes en “El efecto de la realidad”, que lleva a la desintegración del signo, a la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo “para hacer de la anotación el mero encuentro de un objeto y su expresión”, poner en cuestión la estética de la representación (Barthes 1987: 218-219) y, además, apuntar a un pensamiento visual en movimiento fuera del cine dramático, la psicología, la estética y el sujeto. La vida real no son formas materiales y fenómenos visibles, son fuerzas y el teatro o el cine actúan como tales y no como reflejos. En las películas de Carasco y Hébraud predominan la lentitud, el captar el tiempo, un poder de atención y recibimiento a la aparición singular de los fenómenos, el ritmo inmanente del estar ahí, la interacción de lo sagrado y lo cotidiano en el desarrollo de los ritos. Percibimos el movimiento del viento y del agua, los cambios de luz y de color, los recorridos del sol. La concentración en la vida de los gestos o en las formas y sus texturas descompone los cuerpos y los objetos. El contexto social no determina el ritmo ni el transcurso de la proyección.

Nicole Brenez en “La guerrière su songe”<sup>14</sup> nos introduce en las dimensiones que componen esta “escritura del ver”:

L' "écriture du voir" fait l'objet d'une investigation multiple, dont les dimensions se succèdent et s'allient en fondus enchaînés : une investigation historique, voir de ses propres yeux ce que deux voyants de la modernité, Eisenstein (voyage de 1976) et Artaud (tous les autres), avaient vu et transposé ; une investigation éthique, expérimenter l'approche d'autrui au point de contester les découpages identitaires ; une investigation artistique, porter l'écriture à l'intensité et à la diversité de l'expérience sensible ; une investigation philosophique, refonder nos croyance en matière de réel au

prisme des pratiques culturelles et quotidiennes qui s’offrent au pays tarahumara. (Brenez 2014: 12-13)

Estas investigaciones nos sitúan frente a un campo complejo donde se integra la sobreposición de textos literarios y cinematográficos, un trabajo interdisciplinario, el recurso al viaje para escribir y leer un texto, la función del espacio físico en el texto, el hecho de conocer, vivir y comunicar en carne propia esta relación con lo real y con “otra” realidad, y la aproximación a problemáticas como son la identidad y la relación del ser humano con su entorno natural. Los textos de Artaud configuran la construcción de una identidad que sólo puede “ser” desde el ámbito de lo poético, ya que no describen de un modo sistemático ni a los tarahumaras ni a los franceses, sino que constituyen una visión nacida del encuentro de vivencias y de diferentes tradiciones literarias, filosóficas, artísticas y antropológicas. Como señala Roland Barthes en *Crítica y verdad*: “para tener derecho a defender una lectura inmanente de la obra, *hay que saber lo que es la lógica, la historia, el psicoanálisis; en suma, para devolver la obra a la literatura, es precisamente necesario salir de ella y acudir a una cultura antropológica*” (Barthes 2005: 38). Estas investigaciones que traspasan los límites disciplinarios del conocimiento académico y de la creación artística nos muestran que la complejidad de lo vivo no puede reducirse a la teoría y que la poesía todavía atesora un secreto que sólo ella es capaz de revelarnos.

## NOTAS

<sup>1</sup> Principales textos consultados en las diversas ediciones que aparecen en la bibliografía. Textos escritos entre 1936 y 1937: “Ce que je suis venu faire au Mexique”, “La culture éternelle du Mexique”, “Les forces occultes du Mexique”, “Je suis venu au Mexique pour fuir la civilisation européenne...”, “Le pays des Rois Mages”, “Une Race-Principe”, “Le rite des roi de l’Atlantide”, “La montagnes des signes”, “La danse du peyotl”. Textos escritos en 1948: *Le théâtre de la cruauté*, “Le rite du Peyotl chez les Tarahumaras”, “Tutuguri”.

<sup>2</sup> Los cuadernos tarahumaras de Raymonde Carasco fueron editados por Régis Hébraud y publicados en 2014 bajo el título, *Dans le bleu du ciel. Au pays de Tarahumaras 1976-2001*.

<sup>3</sup> Este poema forma parte de *Para acabar con el juicio de dios* (Artaud 1977: 73-77).

<sup>4</sup> A lo largo del texto me referiré a la “realidad” como aquello que parte de la percepción de la realidad aparente y a lo “real” como aquello que existe independiente de la percepción y del pensamiento, totalidad compleja y dinámica.

<sup>5</sup> C.f. Sobre el discurso primitivista de Artaud en la historia del indigenismo de la Sierra Tarahumara en el siglo XX ver “La cruzada indigenista en la Tarahumara” (2012) de Juan Luis Sariego, en *Alteridades*, vol. 12, nº 24. En “Jíkuri y Bakánowa: rituales de vida y muerte en la Sierra Tarahumara” (2009), *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, nº1, Ángel Acuña Delgado escribe: “Convertido al pensamiento rarámuri que él imaginaba, pues sus interpretaciones tienen mucho de ilusión y fantasía, sin desmerecer su visión emotiva y humanista, seguramente vio en los tarahumaras lo que él mismo anhelaba en el ser humano” (Acuña 2009: 57). Por otra parte, una postura que valora a Artaud como “un autor que, como cualquier antropólogo, observó, participó e interactuó en una espacialidad cultural *distinta* a la propia” (Urteaga 1997: 202) y que dio cuenta de fragmentos significativos del *corpus* narrativo tarahumara y un afán de contacto con el que compartió sus propias pasiones, la encontramos en “Narrativas etnográficas en la Sierra Tarahumara, México” (1997) de Augusto Urteaga Castro Pozo, en *Frontera Norte*, vol. 9, nº 18.

<sup>6</sup> C.f. “Artaud en México” en *Nosotros y los otros* de Tzvetan Todorov. Cito: “Así, pues, Artaud es primitivista, por más que el contenido de su primitivismo sea bastante particular. A los mexicanos los ignora (en el fondo le interesan muy poco); lo que ha venido a buscar son elementos para su propia tesis” (Todorov 2007: 385-386).

<sup>7</sup> A modo de ejemplos me remito al paradigma del artista como etnógrafo que desarrolla Hal Foster en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* o a la relación específica que plantea Monique Borie en *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources* entre los discursos de la antropología y el discurso de Artaud.

---

<sup>8</sup> Para mayores referencias puede consultarse un artículo muy completo sobre las fuentes de Artaud de Enrique Flores, “Artaud y el rito de los reyes de la Atlántida”, aparecido en *Literatura mexicana*, Vol. X, Número 1-2 (1999), Instituto de investigaciones filológicas, UNAM. pp. 187-224.

<sup>9</sup> Para mayores referencias entre la relación entre Artaud y Deleuze y Guattari ver los artículos “Deleuze Lecteur D’Artaud-Artaud lecteur de Deleuze” y “Corps sans organes” de Anne Sauvagnargues en *Dictionnaire du corps* dirigido por Michela Marzano.

<sup>10</sup> Cito el texto de Carasco: “ Par un hasard très singulier, le dernier chaman nous montra un jour le sol d’une petite grotte au-dessus du *río* où le travail des eaux avait inscrit l’arbre flamboyant d’un alphabet de signes-lettres correspondant aux lettres mêmes de ce ‘corps sans organes’ qui fut la vision d’Artaud ” (Carasco 2006: 134).

<sup>11</sup> “El rito de los reyes de la Atlántida” de 1936 (Artaud 2014: 77-82).

<sup>12</sup> Esta escena la presenciaron en noviembre del 95 en un *Yumari* –rito nativo precolombino de agradecimiento– y aparece en las películas *Ciguri 96* y *Ciguri 98*.

<sup>13</sup> La danza de los *pascoleros* se lleva a cabo en la noche del viernes santo y en Norogachi tiene características singulares. Posee un origen colonial aunque también unas claras raíces prehispánicas de carácter solemne y sagrado asociado al rito de la resurrección, de la victoria del bien contra el mal. Sin embargo, elementos de su danza y de los colores que utilizan para pintarse el cuerpo están asociados a los principios masculinos y femeninos, esto es los dos principios de vida; y a una danza de cortejo (Acuña 2007).

<sup>14</sup> Este texto escrito por Nicole Brenez en 2014 constituye el prefacio de *Dans le bleu du ciel*.

## Bibliografía

- Acuña Delgado, Ángel (2007), "Bailar pascol en la alta y baja Tarahumara. Una mirada al suelo y otra al cielo", *Dimensión Antropológica*, vol. 39, pp. 69-99.
- (2009), "Jíkuri y Bakánowa: rituales de vida y muerte en la Sierra Tarahumara", *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, nº1, pp. 54-83.
- Andoka Florence (2013), « Qu'est-ce qu'un corps sans organe? », *Philosophique* 16, puesto en línea el 13 junio 2016, consultado el 09 mayo 2017. URL: <http://philosophique.revues.org/838>; DOI: 10.4000/philosophique.838.
- Artaud, Antonin (1973), *El cine*, trad. Antonio Eceiza, Madrid, Alianza.
- (1977), *Van Gogh el suicidado de la sociedad*, trad. Ramón Font, Madrid, Fundamentos.
- (1987), *Oeuvres complètes*, Mayenne, Gallimard.
- (2001), *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa [1938].
- (2004a), *Oeuvres*, ed. Evelyne Grossman, París, Gallimard.
- (2004b), *México y viaje al país de los tarahumaras*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2014), *Los tarahumaras*, trad. Ariel Dilon, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Barthes, Roland (1987), "El efecto de la realidad" [1968], en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- (2005), *Crítica y verdad*, trad. José Cianco, Madrid: Siglo XXI [1966].
- Bonfiglio, Carlo (2010), "Danzas y andanzas a la luz del estructuralismo", en María Eugenia Olavarría, Saúl Millan y Carlo Bonfiglio (coords), *Lévi-Strauss: un siglo de reflexión*, México, D.F., UAM-Juan Pablos Editor, pp. 463-491.

Borie, Monique (1989), *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Mayenne: Gallimard.

Brenez, Nicole (2009), “In Memoriam: Raymonde Carasco 1933-2009”, *Rouge Press* 13, consultado en <http://www.rouge.com.au/13/index.html>. Última consulta: 1 de septiembre de 2017.

-- (2014), “La guerrière du songe”, en Raymonde Carasco, *Dans le bleu du ciel. Au pays de Tarahumaras 1976-2001*, París, Régis Hébraud y les Éditions Nouvelles François Bourin, pp. 11-15.

Brunel, Pierre (1982), *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, París, Librairie des Méridiens.

Carasco, Raymonde/ Régis Hébraud (1979) [película], *Tarahumaras* 78, Francia, 30 min., 16mm, color.

-- (1980) [película], *Tutugúri- Tarahumaras* 79, Francia, 25 min., 16mm, color.

-- (1985) [película], *Yúmari-tarahumaras* 84. Francia, 50 min., 16mm, color.

-- (1996) [película], *Los pascoleros-Tarahumaras* 85, Francia, 27 min, 16mm, color byn.

-- (1996) [película], *Ciguri* 96, Francia, 40 min., 16 mm, byn.

-- (1996) [película], *Artaud et les Tarahumaras*, Francia, 52 min., beta digital, color-byn.

-- (1999) [película], *Ciguri 99-Le dernier Chaman*, Francia, 65 min., color.

-- (2003) [película], *Tarahumaras 2003-La fêlure du temps: l'avant-Les apaches*, Francia, 40 min., 16mm, color.

-- (2003) [película], *Tarahumaras 2003-La fêlure du temps: Enfance*, Francia, 44 min., 16mm, color.

-- (2003) [película], *Tarahumaras 2003-La fêlure du temps: Initiation-Gloria*, Francia, 51 min., 16mm, color.

-- (2003) [película], *Tarahumaras 2003-La fêlure du temps: Raspador-Le sueño*, Francia, 46 min., 16mm, color.

- (2003) [película], *Tarahumaras 2003-La fêlure du temps: La despedida*, Francia, 53 min., 16mm, color.
- (2009) [película], *Divisadero 77 ou Gradiva Western*, Francia, 36 min., dv cam, color.
- (2010) [película], *Filmer ce désert*, Francia, 7min., dv cam, color.
- (2011) [película], *Portrait d'Erasmus Palma-Tarahumaras 87*, Francia, 34 min., 16mm, color.
- (2011) [película], *Los matachines-Tarahumaras 87*, Francia, 34 min., color byn.

Carasco, Raymonde (1995), "Notes pour un cinéma de la cruauté. Artaud, Buñuel et le cinéma mexicain", *Art Latina*, nº 1, consultado en <http://raymonde.carasco.free.fr/telechargements/notes-pou-un-cinema.pdf>, última consulta 13 de agosto de 2017.

-- (2006). "Approche de la pensée tarahumara" en Guillaume Fau (dir.), *Antonin Artaud*, París: Bibliothèque National de France/Gallimard, pp. 134-141.

-- (2014), *Dans le bleu du ciel. Au pays de Tarahumaras 1976-2001*, París, Régis Hébraud y les Éditions Nouvelles François Bourin.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2015), *Mil mesetas*, trad. José Vázquez Pèrez, Valencia, Pre-textos [1980].

Eisenstein, Sergei (1994), *El sentido del cine*, trad, Norah Lacoste. Ciudad de México, Siglo XXI [1942].

Faria, Oscar (28 abril de 2005), "Ha uma luz escandalosa em Antonin Artaud", *Publico*, reproducido en <http://raymonde.carasco.free.fr/presse/publico.htm>, consultado el 23 de febrero de 2015.

Flores, Enrique (1999), "Artaud y el rito de los reyes de la Atlántida", *Literatura Mexicana*, Vol.1º, nº1-2, pp. 187-224.

-- (2005), "A qué vino Artaud a México", *Revista de la Universidad de México*, nº14, pp. 34-40.

Foster, Hal (2001), *El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo

Brotons Muñoz, Madrid, Akal.

Grossman Évelyne/Jacob Rogozinski (2008/1), “Deleuze lecteur d'Artaud – Artaud lecteur de Deleuze”, *Rue Descartes*, n° 59, p.p. 78-91.

Jameson, Fredric (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. José Luis Pardo Torío, Barcelona, Paidós.

Lumholtz, Carl (1972), *El México desconocido* [2 vols.], México, Editora Nacional [1904].

Sariego, Juan Luis (2012), “La cruzada indigenista en la Tarahumara”, *Alteridades*, vol. 12, n° 24. UAM, México, pp. 124-141.

Sauvagnargues, Anne (2007) “Corps sans organes”, en Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, Quadrige PUF, p.p. 254-257.

Sollers, Philippe (dir.) (1977), *Artaud*, trad. Ana Aibar Guerra, Valencia, Pre-textos.

Todorov, Tzvetan (2007), *Nosotros y los otros*, trad. Martí Mur Ubasart, México, D.F., Siglo XXI [1989].

Urteaga Castro Pozo, Augusto (1997), “Narrativas etnográficas en la Sierra Tarahumara, México”, *Frontera Norte*, vol. 9, n° 18, pp. 197-207.

**Varinia Nieto Sánchez** es actualmente investigadora invitada en el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Barcelona en el marco de una estancia posdoctoral financiada por el Conacyt-México. Realiza una investigación sobre la noción de identidad desde el paradigma del otro cultural y a través de una interpretación del paisaje en los textos literarios de Antonin Artaud y en los documentales de los cineastas franceses Raymonde Carasco y Régis Hébraud dedicados, respectivamente, a sus viajes a la Sierra Tarahumara. Tiene estudios de licenciatura y maestría en Lenguas y Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México, y un máster y doctorado en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.