



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

**ASPECTOS PERFORMATIVOS Y CATÁRTICOS EN
UNA “EXPERIENCIA ESPIRITUAL” DE A.A.**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO**

PRESENTA:

MARIANA CHAVESTE AGUIRRE

ASESOR:

DR. FELIPE REYES PALACIOS

SINODALES:

DR. ALEJANDRO GERARDO ORTIZ BULLÉ GOYRI

MTRO. RICARDO ALBERTO GARCÍA ARTEAGA AGUILAR

LIC. DANIEL HUICOCHA CRUZ

LIC. CARMEN ESTELA MASTACHE MARTÍNEZ



MÉXICO, D.F.

DICIEMBRE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Recordando tu sonrisa,

tus travesuras

y locuras.

En tu honor y memoria

querido hermano.

Alfredo Chaveste Aguirre (1987- 2008).

AGRADECIMIENTOS

* A mi asesor Felipe Reyes Palacios por su trabajo, paciencia y dedicación a este proceso.

* A mi sinodal Carmen Mastache por su amable y generosa disposición para apoyarme.

* A mis sinodales Alejandro Ortiz, Ricardo García y Daniel Huicochea por su grata ayuda.

* A mi familia por su apoyo incondicional.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. DEL RITO AL TEATRO EN GRECIA	
1.1. El rito	12
1.2. La religión dionisiaca, mito y rito en Grecia	17
1.3. Dos hipótesis acerca del origen dionisiaco de la tragedia griega, “drama primordial” (<i>Ur-Drama</i>)	21
1.4. Creación del teatro, desritualización de la tragedia griega	25
CAPÍTULO II. DEL TEATRO AL RITO. PROPUESTAS RITUALES DEL TEATRO DE VANGUARDIA DEL SIGLO XX (ASPECTOS <i>PERFORMATIVOS</i>)	
2.1. Antonin Artaud y el teatro de la crueldad	28
2.2. Jerzy Grotowski y el teatro pobre.	31
2.3. Peter Brook y el teatro sagrado	36
2.4. Richard Schechner y el Performance Group	39
CAPÍTULO III. LA RECUPERACIÓN MODERNA DEL CONCEPTO DE <i>CATARSIS</i> (ASPECTOS <i>CATÁRTICOS</i>)	
3.1. Freud y el método catártico	51
3.2. Jacob Levy Moreno y el psicodrama	54
3.3. René Girard y la violencia	58
CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LA <i>EXPERIENCIA ESPIRITUAL</i> TESTIMONIADA	
4.1. Análisis de la <i>experiencia espiritual</i> como rito iniciático	61
4.2. Significado de las pruebas iniciáticas	65
4.3. Análisis de la <i>experiencia espiritual</i> como rito de paso	71

4.4. Recapitulación de los aspectos <i>performativos</i> de la <i>experiencia espiritual</i>	72
4.5. Recapitulación de los aspectos <i>catárticos</i> de la <i>experiencia espiritual</i>	78
APÉNDICE. RESEÑA DE UNA <i>EXPERIENCIA ESPIRITUAL</i> EN A.A., SUS ETAPAS	84
GLOSARIO. VOCABULARIO USADO EN LA <i>EXPERIENCIA ESPIRITUAL</i> EN A.A.	97
CONCLUSIONES	102
BIBLIOGRAFÍA	111

Introducción

La hipótesis de esta tesis fue formulada a través de la siguiente pregunta: ¿Qué es la *experiencia espiritual de 4º. y 5º. paso de A.A.*¹? Al acudir a la *experiencia espiritual* como *escribiente* quedé impactada por los aspectos paralelos que tiene con el teatro, e inmediatamente ante esa incertidumbre que me generó, decidí tomar la *experiencia espiritual* como objeto de estudio. En un principio no sabía exactamente cómo iba a realizar la investigación, no fue hasta que me senté a trabajar con mi asesor el doctor Felipe Reyes Palacios, cuando consideramos que por sus similitudes con el teatro valía la pena estudiar como hipótesis los aspectos *performativos* y *catárticos* en la *experiencia espiritual*.

La investigación se concentra en el estudio de los aspectos *performativos* y *catárticos* en la *experiencia espiritual*, a través de un estudio paralelo² entre los orígenes del teatro griego y la *experiencia espiritual*, del teatro de vanguardia del siglo XX y la *experiencia espiritual*, de la *performance* y la *experiencia espiritual*, y de la *catarsis* utilizada en la terapia y la *experiencia espiritual*. Es importante tener presente que el estudio de los aspectos *performativos*, se realiza considerando a la *performance* no en cuanto arte, sino por sus dimensiones antropológicas.

El teatro es la gran pasión de mi vida, afortunadamente tuve la oportunidad de estudiar lo que más me gusta hacer, de esta forma descubrí que el teatro es más que una expresión artística, ya que cumple otras funciones ajenas al arte: como las del rito o la terapia. No asisto al teatro solo por mi formación académica, ni voy al teatro por diversión o entretenimiento; más bien, me gusta experimentar sensaciones fuertes que logren sacudirme y estremecerme. El teatro se ha convertido en ese espacio que

¹ Favor de consultar el glosario para saber específicamente el significado de los términos utilizados en la *experiencia espiritual*. Estos términos aparecen siempre en cursivas para identificarlos y no caer en confusiones.

² Aclaro que las palabras *performance*, *catarsis*, sus derivados y los paralelismos constantes se resaltan siempre en cursivas para distinguir el objeto de estudio.

me permite descargar toda la tensión de la vida real, proporcionándome una estabilidad física, psicológica y espiritual. En esta búsqueda de una verdadera y efectiva *catarsis* en el teatro, tuve la oportunidad de asistir a una *experiencia espiritual de 4º. y 5º. paso de A.A.*

Al realizar la *experiencia espiritual* como *escribiente*, experimenté una gran e impactante *catarsis*. Fue sorprendente sentir ese estado *catártico*, real y efectivo, en una actividad tan peculiar como esta; al mismo tiempo, identifiqué diversos aspectos en común entre la *experiencia espiritual*, el rito, los orígenes de la tragedia griega, la terapia y sobre todo la *performance*. Días después de haber realizado la *experiencia espiritual*, decidí cambiar de tema de tesina por el objeto de estudio de la presente tesis; es decir la *experiencia espiritual*. Este objeto de investigación al principio me pareció una descabellada idea; pero cumplía con las características idóneas que el doctor Alejandro Gerardo Ortiz Bullé Goyri nos señaló en el seminario de tesis. Es un tema que no solo me interesó estudiar como requisito para obtener el título de licenciada en Literatura Dramática y Teatro, ya que después de ser un requisito académico paso a ser una necesidad personal, en donde pude fusionar mi formación académica con un suceso trascendente en mí vida.

Mi asesor el doctor Felipe Reyes Palacios como yo, aclaramos que esta tesis, no tiene ningún fin de divulgación periodística de la *experiencia espiritual*; por lo contrario, la *experiencia espiritual* solo es tomada como objeto de estudio por sus características paralelas al teatro; recalcando que la descripción de la misma en el apéndice es utilizada como registro de mi testimonio, en donde se pueden corroborar de forma integra, los aspectos analizados aisladamente a través del desarrollo del tema en los cuatro capítulos. Esta aclaración es importante, ya que los grupos de A.A. no tienen permitido hablar sobre la *experiencia espiritual* a personas que no han asistido; ya que según ellos, si algún *escribiente* acude con un conocimiento previo de la *experiencia espiritual*, no podrá experimentar esa sensación del miedo a lo desconocido, ni muchos menos sería efectiva.

Una vez definido y aclarado el objeto de estudio, decidimos que la hipótesis es el estudio de los aspectos *performativos* y *catárticos* en la *experiencia espiritual*, ya que estos aspectos son los que conectan a la *experiencia espiritual* con el teatro. Al estudiar los aspectos *performativos* de la *experiencia espiritual*, enfocamos el estudio de la *performance* en las investigaciones del teatro de vanguardia del siglo XX, centrando nuestra atención específicamente en Richard Schechner, ya que Schechner encontró en la *performance* un ejemplo vivo del ritual; no obstante, hay que tener presente que los estudios de Schechner surgieron en una época en donde Artaud, Grotowski y Brook tuvieron la necesidad de hacer teatro por medio de experimentos enfocados a encontrar la verdadera naturaleza del teatro en el rito. Schechner es un hombre de teatro con una elaborada trayectoria, empezó con el teatro norteamericano en los sesentas, después creó su propia “poética” a partir de las investigaciones del teatro ambientalista con el Theater Performance Group; más tarde consolidó su poética con el desarrollo de la teoría de la *performance*. A partir de la idea de que todo teatro es *performance*, pero no todo *performance* es teatro, Schechner exploró con el Performance Group las características del rito, el teatro y la *performance*, Schechner consideraba que su propósito era subrayar “el proceso a través del cual el teatro se desarrolla a partir del ritual; e inclusive sugerir que en algunas circunstancias el ritual se desarrolla a partir del teatro”.³

Por otro lado, el estudio de los aspectos *catárticos* en la *experiencia espiritual*, nos permite hacer una recapitulación de la *catarsis* a través del paso del tiempo, desde los orígenes del teatro griego, hasta la búsqueda de la *catarsis* con fines terapéuticos en la época moderna.

La presente tesis esta constituida por la presentación del tema en esta introducción, por el desarrollo del tema a través de cuatro capítulos, por el registro del

³ Citado por Carmen Mastache en *Richard Schechner: trayectoria de un hombre de teatro*, p. 51.

testimonio de la *experiencia espiritual* en un apéndice, por el glosario de los términos utilizados en la *experiencia espiritual*, por la conclusión y la bibliografía. En síntesis, cada parte de la tesis estudia los siguientes puntos:

En el primer capítulo estudiamos diferentes hipótesis acerca de los orígenes y la naturaleza de la tragedia griega, en relación con el rito, el mito y la religión; hasta su desritualización con la constitución del teatro como espectáculo.

En el segundo capítulo estudiamos diversos experimentos teatrales del teatro de vanguardia del siglo XX, con: Artaud, Grotowski, Brook y Schechner con sus estudios acerca de la *performance* con el Performance Group; estos experimentos tuvieron como objetivo recuperar la naturaleza del teatro en el rito. El estudio de la *performance* empieza con el *happening* como su antecedente directo, además estudiamos la definición de *performance*, sus características y aplicación al estudio de diversos fenómenos como la *experiencia espiritual*.

En el capítulo tres estudiamos la recuperación de la *catarsis* en Freud, Jacob Levy Moreno y René Girard, en sus correspondientes campos de estudio, resaltando los rasgos en común con el uso de la *catarsis* en la *experiencia espiritual*.

En el capítulo cuatro analizamos la *experiencia espiritual* como rito iniciático, damos el significado de cada prueba iniciática que paralelamente constituye a la *experiencia espiritual*, hacemos una revisión de la *experiencia espiritual* como rito de paso, recapitulamos los aspectos *performativos* mencionados anteriormente en el capítulo dos con Schechner, y por último, recapitulamos los aspectos *catárticos* de la *experiencia espiritual* mencionados anteriormente en el capítulo tres.

En el apéndice se encuentra una reseña de mi *experiencia espiritual de 4º. y 5º. paso de A.A.*, sus etapas.

A manera de conclusiones a través del estudio de los aspectos *performativos* y *catárticos* de la *experiencia espiritual* en los cuatro capítulos, se llega a un resultado partiendo de la hipótesis planteada.

Como material bibliográfico no solo utilizamos libros sobre teatro, sino también libros de otras áreas que permiten el estudio de la hipótesis, como la antropología, la sociología, la filosofía y la psicología. En cuanto al material bibliográfico acerca de la *performance*, utilizamos principalmente libros de Schechner; pero tuve el inconveniente de que la mayoría de los libros de Schechner están en inglés, desafortunadamente carezco de los conocimientos necesarios para hacer una buena comprensión de lectura, por lo tanto, utilizamos *Richard Schechner: trayectoria de un hombre de teatro*, Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, de Carmen Estela Mastache Martínez, teniendo como asesor de tesis al maestro Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar. Fue una fortuna haber trabajado con la tesis *Richard Schechner: trayectoria de un hombre de teatro* como material bibliográfico, ya que Mastache hace un estudio de las propuestas teatrales de Schechner, basando su investigación en cinco libros escritos y/o editados por él. De esta forma pude revisar las ideas principales de los libros de Schechner y trabajar a la par con *El teatro ambientalista*.

Mi hipótesis parte de una base empírica que se debe tener presente en todo momento a lo largo del trabajo, cotejando comparativamente con datos históricos y propuestas teóricas de varios autores, con el objeto de rescatar entre varios fenómenos los rasgos comunes que resulten pertinentes. Desde el momento en que no se trata de una investigación médica, ni psicoanalítica, sino perteneciente a las humanidades, su aspecto científico consiste, como dice Humberto Eco: “en el rigor con que se le trate”. Se advierte que para la lectura y entendimiento de este trabajo es necesario leer primero el apéndice y consultar el glosario para aclarar cualquier duda del vocabulario usado en la *experiencia espiritual*. Para evitar ambigüedades, pero al mismo tiempo para facilitarme la redacción, pongo en cursivas la *experiencia espiritual* para referirme específicamente la de 4º. y 5º. paso de Alcohólicos Anónimos que reseño en el apéndice al final de este trabajo. Por último, una aclaración acerca de las

referencias bibliográficas: estas aparecen siempre, al pie de página, en forma abreviada; la ficha completa se incluye en la bibliografía final en orden alfabético.

Capítulo I. Del rito al teatro en Grecia

1.1. El rito

El siglo XX testimonió varias experiencias teatrales —desde Antonin Artaud, pasando por Peter Brook, Jerzy Grotowski, hasta Richard Schechner— que pretendieron restaurar la presencia del rito en el teatro, esto es, volver a las fuentes originarias del teatro, de acuerdo a lo que se sabe acerca del nacimiento del teatro griego. Que dichas experiencias no se hayan institucionalizado en un teatro permanente es otra cuestión. Pero lo que sí dejaron en claro es que ambos fenómenos, rito y teatro —junto con otros muy sorprendentes como los deportes tienen elementos comunes, aspectos *performativos* y una eficacia similar— que es lo que nos interesa demostrar aquí con el caso de una *experiencia espiritual*.

La investigación para nosotros comienza por hallar una definición del rito que resulte válida para el caso, ya que no existe una definición única y totalizante. El rito tiene una gran variedad de definiciones, partiendo de diversos estudios desde diferentes campos como la neurología, la antropología, la psicología, la etología, la sociología, la filosofía, etcétera. Las definiciones existentes del rito sin duda apoyarían nuestra tesis, pero no podríamos estudiarlo a fondo desde todas esas perspectivas, ya que vagaríamos de un lado a otro sin concretar. Por lo tanto, el soporte de nuestra hipótesis, lo llevarán los estudios y experimentos teatrales de Schechner, ya que es el director de teatro que más se acercó en su campo de investigación teórico y práctico a los tres conceptos principales que nos interesan: el rito, el teatro y la *performance*. El enfoque y aplicación de estos conceptos por Richard Schechner, se pueden utilizar para analizar de manera objetiva la *experiencia espiritual*.

Según el neuroanatomista Eugene D’Aquili “los humanos necesitan representar rituales, dicha necesidad se localiza en el cerebro”.⁴

⁴ Carmen Mastache, *op. cit.*, p. 117.

Siempre hemos tenido la necesidad de hacer rituales, afortunadamente, muchos ritos ancestrales se practican hoy en día gracias a las costumbres y tradiciones; sin embargo, por medio de diversas investigaciones se ha podido tener registros de ritos que han desaparecido por completo.

Esta tesis plantea que el teatro nació de un rito eficaz, mientras que hoy en día el rito ya no es efectivo; ante esta ineficacia, hemos desarrollado una serie de actividades paralelas como la *experiencia espiritual*, en donde se persigue experimentar un acontecimiento *catártico*, real y efectivo. La *experiencia espiritual* funciona como una actividad paralela al teatro, pues tiene en común con el *Ur-drama*⁵ griego, los elementos rituales que el teatro del siglo XX ya no utilizaba, pues entonces el teatro buscaba fines diferentes al del rito.

Queda claro que el hombre siempre a hecho rituales, pero ¿Cómo podemos definir el rito? Para definir el rito en esta tesis utilizaremos la explicación antropológica de Víctor Turner: **“Entiendo por ritual una conducta formal prescrita en ocasiones no dominada por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas.”**⁶

Desde el campo de la psicología, Freud considera que la *catarsis* es la característica esencial de los rituales. Freud utilizó a la *catarsis* como una herramienta esencial para sus primeros experimentos terapéuticos. Al cabo de sus estudios, al comparar el ritual con los síntomas obsesivos del paciente neurótico, concluyó que: “podríamos aventurarnos a considerar la neurosis obsesiva como un análogo patológico de la formación de una religión, describir esta neurosis como un sistema religioso privado, y una religión como una neurosis obsesiva universal”.⁷

⁵ Según apunta Ernest Theodore Kirby investigador sobre los orígenes chamánicos de la tragedia griega, *Ur-drama*, es el drama primordial u originario.

⁶ Víctor Turner, *La selva de los símbolos: Aspectos del ritual ndembu*, p. 21.

⁷ Citado por J. T. Scheff en *La catarsis en la curación, en el rito y el drama*, p. 106.

El etólogo René Girard estudia el rito considerando su comienzo desde el comportamiento y evolución de los animales. Por lo tanto, para Girard “los rituales subliman la violencia, de la misma forma en que el teatro redirige la violencia y las energías eróticas”.⁸

En el terreno de la ciencia social contemporánea, J. Scheff hace un estudio del rito, encontrando contradictoriamente, hasta cierto punto, dos orientaciones opuestas. Scheff selecciona varios autores que entienden el rito como un acontecimiento efectivo, no obstante, reúne una serie de escritos que se oponen a la efectividad del rito. Scheff cita lo siguiente: “La orientación positiva considera el rito, junto con el mito, como fundamento de toda cultura: base de la conciencia humana. La negativa lo considera como una cáscara vacía, un residuo de creencias y prácticas cuyas funciones se han perdido en un pasado irrecuperable.”⁹ La orientación positiva es como funcionaba el drama primordial griego y la orientación negativa es como actualmente funcionan la mayoría de los ritos.

Es inevitable estudiar al rito sin encontrar en algún momento la presencia de la religión. La religión es una palabra que asociamos frecuentemente con las creencias (las creencias funcionan como un equivalente del mito), y la palabra creencia la asociamos con el rito. Pareciera que religión, creencias (mito) y rito, funcionan al mismo tiempo. Es difícil prescindir de alguna de las tres, en la mayoría de los casos no hay religión sin creencias (o mitos) y sin religión no hay ritos. El sociólogo francés Emile Durkheim, estudia el rito definiéndolo como un fenómeno religioso “son modos de acción determinados”.¹⁰

El filósofo Alemán Ernst Cassirer analizó los mitos, las religiones y símbolos desde una perspectiva kantiana. Cassirer definió *drômenon* de la siguiente forma:

⁸ Citado por Carmen Mastache en *Richard Schechner: trayectoria de un hombre de teatro*, p. 117.

⁹ J. T. Scheff, *La catarsis en la curación, en el rito y el drama*, p. 105.

¹⁰ Emile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, p. 32.

“sería entonces, dicho brevemente, un ‘rito’ [...] es, un acontecimiento real y efectivo”.¹¹ La definición que hace Cassirer de *drômenon* es lo más cercano que describe la *experiencia espiritual*, sin embargo, esto no quiere decir que la *experiencia espiritual* sea un rito.

El estudio de nuestra hipótesis se basará principalmente en los cinco libros de Schechner resumidos en la tesis de licenciatura de Mastache y *El teatro ambientalista*, teniendo presente, que la formulación de esta hipótesis fue a partir del siguiente enunciado que Schechner utilizó refiriéndose al teatro y la *performance*: todo teatro es *performance*, pero no toda *performance* es teatro. Schechner usó el ritual en sus experimentos teatrales, definiéndolo por los siguientes puntos:

- 1) como parte del desarrollo evolutivo de los organismos, incluyendo el cerebro.
- 2) como estructura, esto es, algo con cualidades formales y relaciones.
- 3) como un proceso representacional, un sistema dinámico o de acción con ritmos y/o argumentos sincrónicos y diacrónicos.
- 4) como experiencia individual o colectiva.
- 5) como escenario de operaciones en la vida humana social y religiosa.¹²

Enfatizamos que por sus características, la *experiencia espiritual* se podría considerar como un rito en función de la definición de Schechner; siempre y cuando no consideremos al rito como el escenario de operaciones en la vida religiosa. Schechner describió al rito de las culturas antiguas como una experiencia espacial, temporal, y de transformación por medio de la sociedad o del *chamán*:

¹¹ Citado por Felipe Reyes Palacios en *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, p. 81.

¹² Citado por Carmen Mastache en *Richard Schechner: trayectoria de un hombre de teatro*, p. 52.

En las culturas antiguas, el rito es una forma de salirse del mundo verdadero o -más precisamente- de invocar otro mundo de realidad que llene por completo al espacio/tiempo y lo transforme, el nexo entre estas dos realidades [...] muchas veces es toda la comunidad, pero hay culturas en las que la transformación corre a cargo, exclusivamente, de una persona designada y entrenada para ello: el *chamán*.¹³

En la actualidad es difícil encontrar un rito real y efectivo, pareciera que es imposible. Así como el mito es la base del rito y de la religión de una cultura, el rito es la base del origen y nacimiento del teatro. Entonces ¿Cuál es la relación que hay entre rito y teatro? Sabemos que el rito da paso al teatro; por lo tanto, hay que tener presente las diferencias que Schechner encontró entre el ritual y el teatro. Schechner vinculó a la “eficacia” con el ritual y al “entretenimiento” con el teatro. La lista de aspectos que distinguen a uno del otro es la siguiente:¹⁴

EFICACIA (ritual)	ENTRETENIMIENTO (teatro)
Resultados	Diversión
Vincularse con un <i>Otro</i> ausente	Sólo para los presentes
Abolir el tiempo, espacio simbólico	Enfatiza el ahora
Trae al <i>Otro</i> aquí	La audiencia es el <i>Otro</i>
El intérprete es poseído, está en trance	El intérprete sabe, conoce lo que está haciendo
Audiencia participa	Audiencia observa

¹³ Carmen Mastache, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴ Carmen Mastache, *op. cit.*, p. 55.

Audiencia cree	Audiencia aprecia
La crítica es prohibida	La crítica es alentada
Creatividad colectiva	Creatividad individual
Los participantes dependen del evento	El evento depende de sus participantes
Interesa lo que está pasando	Interesa la manera en que se narra

Considerando las distinciones que Schechner hace paralelamente del ritual y del teatro, se puede concluir que el rito no es teatro, ni el teatro es rito. Pero en un principio fueron lo mismo, o parecieron ser lo mismo, como ocurrió en el caso del teatro griego.

1.2. La religión dionisiaca, mito y rito en Grecia

En el origen de la tragedia griega, están entrelazados la religión, el mito y el rito. Algunos estudiosos de la sociología como Durkheim consideran las creencias (mitos) y el rito, como fenómenos religiosos “De modo natural, los fenómenos religiosos se clasifican en dos categorías fundamentales: las creencias y los ritos.”¹⁵

Al estudiar la religión, el mito y el rito, específicamente en la cultura de los antiguos griegos, se puede estudiar el nacimiento de la tragedia, lo que se conoce como drama primordial o *Ur-drama*.

Para los antiguos griegos la religión estaba presente todo el tiempo y en cualquier espacio. Con el siguiente señalamiento del filósofo e historiador francés Jean Pierre Vernant podemos entender de forma más clara las dimensiones que tenía la religión para los antiguos griegos.

¹⁵ Emile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, p. 32.

para los antiguos la religión no tiene el mismo sentido ni la misma importancia que para nosotros. No está verdaderamente separada de lo político y de lo social. Toda manifestación colectiva importante comprende un aspecto de fiesta religiosa y ello en el contexto de la ciudad y de la familia, de lo público y de lo privado.¹⁶

En los antiguos griegos la vida se desarrollaba en la religión, la tragedia griega tuvo sus orígenes en un rito religioso, donde se expresaba un mito (o creencias). Para comprender ¿Cómo se organizaba la religión de los antiguos griegos? Cito al escritor británico Robert Graves “los griegos tenían tres sistemas religiosos que se entrelazaban. Éstos eran el culto local, el culto olímpico oficial y los cultos del Ministerio como [...] el culto eleusino cerca de Atenas”.¹⁷ Los participantes de estos cultos eran libres sin antecedentes criminales y sin sangre esclava, al igual que los actores, los músicos y dramaturgos, no podían participar en el culto sin el siguiente rito de iniciación previo a los Misterios Menores en el culto eleusino:

eran sometidos por los sacerdotes a un escrutinio largo y cuidadoso [...] eran apartados de los demás y se les mantenía sin comer, purgados, desnudos, asustados y [...] con la ayuda de alucinógenos, colocados en los panes sagrados y en la bebida, tenían visiones gloriosas del paraíso de Perséfone. Mientras aún estaban sugestionados, aprendieron de los sacerdotes de Dionisio, que controlaban el rito, una doctrina secreta de moral personal que los guiaría durante su vida y les aseguraría al morir una entrada al paraíso.¹⁸

La *experiencia espiritual* tiene características paralelas el rito de iniciación del culto eleusino. Estas características se estudiarán específicamente en el último capítulo a través del análisis de la *experiencia espiritual* como rito iniciático.

¹⁶ Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 2, p. 26.

¹⁷ Robert Graves, *Los dos nacimientos de Dionisio y otros ensayos*, p. 154.

¹⁸ *Ibidem*.

A partir del planteamiento de Jean Pierre Vernant considero que la religión estaba siempre presente en la cultura de los antiguos griegos, cualquier persona podía presenciar un culto, pero no cualquiera podía participar en la representación del culto. Esos hombres que participaban en los ritos de iniciación tenían características específicas y habían pasado por el uso de las drogas. Para los antiguos griegos ha de haber sido un honor pasar por el rito de iniciación, una vez iniciados, sabían que algo glorioso les esperaba al final de sus vidas. Los iniciados tenían la capacidad moral de guiar su vida hasta la muerte.

Para definir el mito, utilizaremos la siguiente cita de Vernant: “el *mythos* —es decir, la intriga ordenada que relata una historia legendaria”.¹⁹ ¿De quién hablaba esa historia legendaria que relataba el mito? Los antiguos griegos tenían una gran cantidad de personajes mitológicos, pero nosotros solamente prestaremos atención en Dioniso. Cada personaje mitológico era muy valioso, ya que era fundador y héroe de una de las ciudades. Los mitos eran una gran riqueza simbólica del patrimonio de cada ciudad. Graves apunta el valor de los mitos de la siguiente forma: “Cada ciudad-estado había guardado su mito de origen como una carta de independencia, y respetaba a sus héroes fundadores. Estos mitos religiosos eran representados cada año en los ballets dramáticos [...]. Cada costumbre local tenía su validez mitológica”.²⁰

La importancia de Dioniso radica en que “el teatro ateniense se encontraba bajo el patrocinio del propio Dioniso”.²¹ Para entender el significado de este Dios hay que tener presente sus orígenes mitológicos, con sus dos nacimientos: “el primero causado por el relámpago de su padre Zeus que cayó sobre la tierra —su madre era la

¹⁹ Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 2, p. 21.

²⁰ Robert Graves, *Los dos nacimientos de Dionisio y otros ensayos*, p. 153.

²¹ Robert Graves, *op. cit.*, p. 154.

diosa de la tierra Semele— y el segundo cuando su madre murió y él fue apuntalado al muslo de Zeus”.²²

En los ritos iniciáticos estaba presente el mito de “los dos nacimientos de Dioniso”, es comprensible cuando consideramos que el mito se representa en un rito iniciático, pues existe una muerte simbólica y un renacimiento. *Los ritos iniciáticos tienen como objetivo hacer pasar al iniciado una serie de eventos fuertes, hasta llegar al punto en el que con ayuda de alucinógenos, o simplemente en un estado de alteración por las circunstancias dadas, se da una muerte simbólica; para renacer limpio con una conciencia moral sobre las acciones de su vida pasada y así poder ir por el camino recto en su nueva vida.*²³ Esto se hace con ayuda de un Dios, en los antiguos griegos Dioniso era su Dios. La ayuda de Dioniso era dirigida por medio del sacerdote que controlaba el rito, es una función como la del chamán que describió Schechner. También T. Kirby pretende explicar el fundamento de los mitos de Dioniso en el *chamanismo*, según apunta Felipe Reyes “los mitos acerca de Dioniso estaban basados en un sistema de símbolos derivado del chamanismo, y que en la fenomenología de este tipo de religión la locura y la catarsis ocupan un lugar de primacía”.²⁴

Dioniso tiene como característica principal ser el Dios de la embriaguez. Se entiende embriaguez como el estado de excitación o locura, provocado por algún conductor que utilizaban con fines religiosos, para abrir una dimensión diferente. Vernant cita que para los antiguos griegos, Dioniso actúa de la siguiente forma sobre sus seguidores: “es un dios cuya figura inalcanzable, aunque cercana, atrae a sus

²² Robert Graves, *op. cit.*, p. 136.

²³ Aclaro que las cursivas las utilizo para resaltar estas líneas por su importancia para el desarrollo de la hipótesis.

²⁴ Felipe Reyes Palacios, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, p. 153.

fieles hacia las rutas de la alteridad y les abre paso a una experiencia religiosa casi única en el paganismo, la del destierro radical de sí mismo”.²⁵

Es importante considerar que la eficacia del rito de los antiguos griegos corresponde a su tipo de vida, cultura y costumbres, en donde nunca funcionan independientemente la religión, los mitos y los ritos. El tipo de vida de los antiguos griegos es opuesto al presente, actualmente existen las religiones, los mitos y los ritos, pero pueden funcionar independientemente, para nosotros existen momentos y espacios concretos para cada actividad. El contexto que rodeaba a los antiguos griegos favorecía la eficacia del rito, mientras que el contexto que actualmente nos rodea no favorece la eficacia del rito, sin embargo, aun con el tipo de vida que llevamos, no descartamos que pueden haber ritos eficaces.

1.3. Dos hipótesis acerca del origen dionisiaco de la tragedia griega, “drama primordial” (*Ur-drama*)

Acerca del nacimiento de la tragedia griega existen dos hipótesis que postulan el mito y el rito de Dioniso como el origen de la misma: la de la escuela antropológica de Cambridge y la de Ernest. T. Kirby. Cada estudio centra su atención en aspectos diferentes, incluso, Kirby anula la investigación de la escuela antropológica de Cambridge; sin embargo, ambas hipótesis coinciden que debió de existir una etapa intermedia entre el rito y el teatro, el *Ur-drama* o “drama primordial”.

James Frazer, Emile Durkheim, Jane Ellen Harrison, Gilbert Murray y Francis M. Cornford forman el grupo de investigación de la escuela antropológica de Cambridge, este grupo realiza (en la segunda década del siglo XX) una aproximación científica a la esencia de lo dionisiaco. Esta hipótesis propone que los orígenes de la tragedia griega se encuentran en el *totemismo* y en su fuerza básica, el *mana*:

²⁵ Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 2, p. 22.

totemismo [...] es la expresión de dos clases [...] de unidad y solidaridad, la que relaciona al hombre con el grupo al que pertenece y la que relaciona al grupo humano con algún grupo de plantas o animales [...]. El recorrido [...] de la creencia en fuerzas equivalentes al *mana* (o “principio totémico”) a su transformación en demonio (*daimon*) o dios misterioso, como se considera a Dioniso, y culmina con la legalidad religiosa olímpica presidida por Temis [...] el concepto religioso de un *demonio* deriva de un *drômenon* [...]. El *drômenon* sería [...] un “rito” [...].²⁶

Para la escuela antropológica de Cambridge, la tragedia griega nació de una danza ritual de la vegetación, considerando que para los antiguos griegos la danza era un acto religioso y la vegetación era una entidad sagrada. Con esta hipótesis el grupo de Cambridge estudió los textos dramáticos griegos; no obstante, con posterioridad se les ha criticado que su esquema era muy rígido e indemostrable. Aun con este dato de invalidez es necesario conocer las partes que formaron el ritual del cual según ellos surgió la tragedia griega:

El ritual dionisiaco que yace en los fondos de la tragedia es de presumir que tuvo seis etapas regulares: 1) un *agon* o Combate, en que el Demonio lucha con su adversario, el cual —por lo mismo que se trata de un combate entre este año y el año pasado— puede identificarse con él mismo; 2) un *pathos* o Desastre, que comúnmente asume la forma del *sparagmós* o Descuartizamiento; el cuerpo del Dios Cereal es despedazado en innumerables semillas que se esparcen por toda la tierra; a veces, hay algún otro sacrificio mortal; 3) un Mensajero, que trae noticia de lo acontecido; 4) una Lamentación, a menudo entremezclada con un Canto de Regocijo, pues la muerte del Viejo Rey supone la ascensión del Nuevo; 5) el Descubrimiento o Reconocimiento del dios oculto o desmembrado; 6) su Epifanía o Resurrección en la gloria.

²⁶ Felipe Reyes Palacios, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, pp. 78-81.

Este ritual de Dionysos, modelado ya en drama por manos de artistas singularmente dotados, vino al fin a producir lo que llamamos la tragedia griega.²⁷

Estas seis etapas de la tragedia griega hablan de un rito de iniciación, donde Dioniso moría simbólicamente llevándose toda la mala vegetación para darle la bienvenida a un año próspero.

Por su lado Ernest T. Kirby propone (en los años setentas) que el chamanismo es la base del nacimiento de la tragedia griega. Kirby define al chamán como “un ‘maestro en el trato con los espíritus’ que actúa en estado de trance, primariamente con la finalidad de curar a los enfermos valiéndose de medios rituales”.²⁸

Kirby crea su hipótesis con influencias de los estudios de Ridgeway y Erwin Rohde. Ridgeway hace la tesis animista *no dionisiaca* acerca del nacimiento de la tragedia griega basada en:

que el actor fue originalmente un médium” [...] proponía que la tragedia tenía como origen los ritos [...] basados en la veneración a los muertos [...]. Kirby sólo asume la primera idea del actor como médium pues, según él, no existe suficiente evidencia para demostrar que los rasgos teatrales localizables en las ceremonias fúnebres hayan sido elementos estructurantes “de algún tipo de drama más desarrollado”.²⁹

Kirby considera que el chamán solo puede purificar su espíritu por medio de la *catarsis* en estado éxtasis. Rohde considera al éxtasis como una acción del culto de Dioniso y concluye que “la adivinación del porvenir [...] sólo la consigue el hombre ‘en estado de éxtasis, de locura religiosa, cuando ‘el dios se introduce en el hombre’”.³⁰

²⁷ Citado por Felipe Reyes Palacios en *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, p. 83.

²⁸ Felipe Reyes Palacios, *op. cit.*, p. 147.

²⁹ Felipe Reyes Palacios, *op. cit.*, pp. 148-149.

³⁰ Felipe Reyes Palacios, *op. cit.*, p. 150.

Mientras que la escuela antropológica de Cambridge hace su hipótesis a partir de una danza ritual, Kirby lo hace a través del mito de Zagreo-Dioniso, según él, con aspectos rituales chamánicos:

lo que confiere su máxima teatralidad al evento chamánico, dionisiaco [...] es su fondo animista según Kirby, ya que aquél depende de la manifestación inmediata y directa de la presencia sobrenatural en medio del auditorio, creencia en la que participan por igual el paciente cuya curación se busca, el chamán y todos los asistentes [...].³¹

Ambas hipótesis consideran al nacimiento de la tragedia griega como *Ur-drama*, drama primordial o protodrama. *Ur-drama* proviene de la expresión alemana *das-ur-eine* que significa “lo uno primordial”. Esta expresión la utiliza Nietzsche del vocabulario de Schopenhauer como la manifestación de la *voluntad*. Entendiendo aquí a la voluntad como la realidad última de las cosas, representadas por un principio metafísico que gobierna el universo, integrado por la naturaleza que a su vez abarca los *instintos*. Para Nietzsche en el coro ditirámico que dio origen a la tragedia “El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno Primordial [*das-Ur- Eine*], la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez.”³²

La escuela antropológica de Cambridge asocia lo uno primordial con la madre primordial de Dioniso y esta con la importancia de la naturaleza en el rito dionisiaco:

el devenir del dios involucra la naturaleza toda, se confunde con ella como madre primordial (“Dioniso es el hijo de su Madre” porque pertenece a ella y es uno mismo con ella [...]) la escuela antropológica de Cambridge aportará datos y argumentos para explicar por qué parece haberse celebrado en la primavera el principal *drômenon* relacionado con

³¹ Felipe Reyes Palacios, *op. cit.*, p. 162.

³² F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 45.

cambios de estación, Nietzsche reconoce ya esa asociación como una de las posibilidades de entender la “esencia de lo dionisiaco [...]”.³³

Kirby considera al éxtasis como la esencia del *Ur-Drama* “la probable relación genética entre el ditirambo (aquí un ditirambo extático, por supuesto) y la tragedia, la comedia y la pieza satírica [...]. Ésta es, en síntesis, la versión específica que nos ha presentado Ernest T. Kirby de un [...] *Ur-Drama*”.³⁴

Independientemente de sus orígenes rituales que estuvieron documentados por el filósofo naturalista Empédocles, en un texto titulado precisamente *Las purificaciones* (las catarsis), la primera vez que aparece el término es en el tratado teórico de Aristóteles. Pero ahí también es insuficiente la explicación que se nos da, ya que aparece una sola vez en la definición de tragedia, cuando se dice: “logrando por medio de la piedad y el terror la expurgación de tales pasiones”.³⁵ Explicarlo con el ritual de la vegetación con relación con la chamánica, ciertamente para esta hipótesis se trataba de una visión terapéutica inmersa en una cosmovisión.

El ritual dionisiaco lo llamaron *Ur-Drama*, ya fuera de tipo iniciático o chamánico; inevitablemente, el *Ur-Drama* se transformó hasta formar a la tragedia griega como la conocemos actualmente, pero este tema es asunto del siguiente apartado.

1.4. Creación del teatro, desritualización de la tragedia griega

El nacimiento del teatro griego no fue de la noche a la mañana, la religión, el mito, el rito y el drama primordial se transformaron paulatinamente, hasta tomar su verdadera naturaleza. Rodríguez Adrados estudió esa transición del drama primordial al teatro, en donde se perdieron parte de las raíces rituales: “En Grecia, a partir de un cierto

³³ Felipe Reyes Palacios, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, p. 84.

³⁴ Felipe Reyes Palacios, *op. cit.*, pp. 162-163.

³⁵ Aristóteles, *Poética*, traducción y notas de Elhard Schlesinger, p. 49.

momento, el teatro sufrió un proceso de desformalización y desritualización, de desmitologización.”³⁶

Para entender este proceso de desritualización de la tragedia griega que planteó Rodríguez, hay que considerar los siguientes aspectos que alejan a la tragedia griega del rito: “ampliación y fusión de las antiguas unidades rituales, decadencia de los corales, negación del mito, temas y personajes de la vida corriente [...] libertad formal y temática, alejamiento de lo sagrado [...] lo aleja de la religión y de lo colectivo y lo hace algo individual y privado”.³⁷ El público en vez de participar solo observaba.

Hubo un periodo del rito al teatro, en donde la eficacia del rito se transforma en el entretenimiento del teatro por medio del espectáculo. Aunque es gradual la forma como ocurre la desritualización del teatro griego, Rodríguez imputó y dio fecha de la creación de la tragedia griega más antigua “se atribuye a Tespis, en el año 535/34”.³⁸ Tespis creó el teatro y se alejó del ritual “aun conservando en sus piezas mucho de ritual, desde el momento en que tenía un repertorio rebasó el rito, creó un espectáculo. Y desde el momento en que su actor recitaba, rebasó la lírica. El teatro estaba creado”.³⁹ Al atribuir la creación del teatro al espectáculo, la función del teatro ya no es religiosa, sino de orden estético. Tespis al crear el espectáculo, utilizó otros medios expresivos alejados de la religión, como:

la máscara trágica —que Tespis, el creador de la tragedia, no empezaría a utilizar sino después de haber empleado el blanco de cerusa— es una máscara humana, un disfraz bestial. Su función es de orden estético: responde a exigencias concretas del espectáculo, no a imperativos

³⁶ Francisco Rodríguez Adrados, *Del teatro Griego al teatro de hoy*, pp. 56-57.

³⁷ Francisco Rodríguez Adrados, *op. cit.*, pp. 57, 61.

³⁸ Francisco Rodríguez Adrados, *op. cit.*, p. 47.

³⁹ Francisco Rodríguez Adrados, *op. cit.*, p. 59.

religiosos que pretenden reflejar estados de posesión [...] mediante la mascarada.⁴⁰

Al desritualizarse la tragedia griega ya se trata de un espectáculo, de este espectáculo solamente conservamos su arquitectura y sus textos, es incuestionable que en ellos puede leerse una cosmovisión ordenada y completa, tal como lo han demostrado los análisis textuales de H. D. F. Kitto en su libro *Greek Tragedy*.

⁴⁰ Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 2, p. 23.

Capítulo II. Del teatro al rito. Propuestas rituales del teatro de vanguardia del siglo XX (aspectos *performativos*)

2.1. Antonin Artaud y el teatro de la crueldad

Dejando al teatro griego en su momento histórico, y a partir de la influencia teórica de Nietzsche, el siglo XX testimonió diversos intentos de volver a las fuentes rituales del teatro. Ello ocurrió de manera excepcional, en medio de la persistencia del teatro realista, de la creciente importancia del teatro político de Bertolt Brecht y de los autores vanguardistas catalogados dentro del teatro del absurdo. El primero de estos proyectos rituales fue, sin duda, el de Antonin Artaud.

Para Artaud, la peste fue la referencia más directa que podía tener el teatro, y la base del teatro de la crueldad: “El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu.”⁴¹

El teatro balinés determinó el ideal de teatro de Artaud, la forma en la que lo describió fue producto de haber experimentado diversas sensaciones como espectador. En el teatro balinés Artaud encontró todo lo que buscaba y quería hacer con la puesta en escena “Las obras balinesas se forman [...] en el centro de la vida [...]. Hay en ellas algo de la cualidad ceremonial de un rito religioso, pues extirpan del espíritu del espectador toda idea de simulación [...]. Todo parece un exorcismo destinado a hacer AFLUIR nuestros demonios”.⁴²

El concepto más importante en el teatro de la crueldad fue la puesta en escena “El lenguaje típico del teatro tendrá su centro en la puesta en escena, considerada [...] como el punto de partida de toda creación teatral”.⁴³ El teatro de la crueldad está

⁴¹ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, p. 32.

⁴² Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 67.

⁴³ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 106.

explicado de manera muy general, con metáforas que difícilmente se traducen en algo concreto en el teatro, sin especificar cómo debe de ser el proceso de creación para lograr el efecto y resultado que Artaud anhelaba. A continuación revisaremos la descripción de los elementos del teatro de la crueldad:

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES. Serán tratados como objetos y como parte del decorado [...] obliga a rehabilitar instrumentos antiguos y olvidados, y a crear otros nuevos [...] producir sonidos o ruidos insoportables, lancinantes.

LA LUZ, LA ILUMINACIÓN [...]. Es necesario investigar la particular acción de luz sobre el espíritu, los efectos de las vibraciones luminosas, junto con nuevos métodos de expandir la luz [...].

LA VESTIMENTA [...] deberá evitarse en lo posible el ropaje moderno [...] porque [...] ciertos ropajes milenarios, de empleo ritual [...] conservan una belleza y una apariencia reveladoras, por su estricta relación con las tradiciones de origen.

LA ESCENA. LA SALA. Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único [...] el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella [...].

LOS OBJETOS. LAS MÁSCARAS. LOS ACCESORIOS [...] aparecerán con la misma importancia que las imágenes verbales y subrayarán el aspecto concreto de toda imagen y de toda expresión [...].

EL DECORADO. No habrá decorado. Cumplirán esa función [...] vestimentas rituales, maniqués de diez metros de altura [...].

LA ACTUALIDAD [...] se dirá, un teatro tan alejado de la vida [...].

LAS OBRAS. No interpretaremos piezas escritas, sino que ensayaremos una puesta en escena directa en torno a temas, hechos, y obras conocidas [...].

ESPECTACULO. Hay que resucitar la idea de un espectáculo integral [...].

EL ACTOR [...] elemento de primordial importancia, pues de su eficaz interpretación depende el éxito del espectáculo [...].

LA INTERPRETACIÓN [...] todos los movimientos obedecerán a un ritmo; y como los personajes serán sólo tipos, los gestos, la fisonomía, el ropaje, aparecerán como simples trazos de luz.

EL CINE [...] no es posible comparar una imagen cinematográfica con una imagen teatral que obedece a todas las exigencias de la vida.

LA CRUELDAD. Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro [...] sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu.

EL PÚBLICO. Es necesario ante todo que el teatro exista.⁴⁴

Pareciera abstracto lo que propuso Artaud con el uso de la luz, sin embargo, paralelamente en la *experiencia espiritual* la luz actúa de esa forma. *En la experiencia espiritual por la noche la penumbra del espacio exterior solamente fue iluminada con algunas lámparas de mano y el espacio interior con velas, inevitablemente, la austera iluminación actúa anímicamente en las personas.*

Artaud entendió de la siguiente manera a la crueldad “Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta.”⁴⁵ Artaud fue el primero en esbozar un teatro ritual en 1935 con *Los Cenci*, él dio la pauta a las siguientes investigaciones, al considerar la puesta en escena como el elemento esencial en los experimentos del teatro de vanguardia del siglo XX. Artaud tuvo ideas metafísicas acerca del teatro de la crueldad, sin desarrollar un método que le permitieran obtener la efectividad que caracterizó al *Ur-Drama* y a la tragedia griega.

Otra falta de Artaud es la percepción que tuvo del teatro balinés “Su descripción del teatro balinés [...] es, en verdad, un enorme error. Artaud identificó como ‘signos cósmicos’ y ‘gestos que evocaban poderes superiores’ a elementos de la representación que eran expresiones concretas, letras teatrales específicas dentro de

⁴⁴ Antonin Artaud, *op. cit.*, pp. 108–112.

⁴⁵ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 115.

un alfabeto de signos universalmente conocidos por los balineses”.⁴⁶ Inevitablemente Artaud no pudo desprenderse del factor que determinaba su forma de pensar y percibir su mundo, es decir, su enfermedad:

El infortunio de Artaud es que su enfermedad, la paranoia, era diferente de la enfermedad de su tiempo. La civilización está enferma de esquizofrenia, que es la ruptura entre la inteligencia y el sentimiento, entre el cuerpo y el alma [...]. Artaud definió su enfermedad, con extraordinaria lucidez [...] “no soy totalmente yo”.⁴⁷

Artaud planteó una y otra vez la necesidad de la recuperación del rito en el teatro. Con mejores resultados que los de Artaud, Jerzy Grotowski y Peter Brook trabajaron más firme en el mismo sentido.

2.2. Jerzy Grotowski y el teatro pobre

El acercamiento de Grotowski al rito fue por medio del teatro pobre: “Pobre pues en sentido material [...] se despoja de todo elemento superfluo, porque se concentra en la esencia del arte teatral, en el actor [...] también pobre porque es ascético, porque busca una nueva moralidad, un nuevo código del artista”.⁴⁸ El teatro pobre desarrolló un método coherente con su objetivo, Grotowski lo describió de la siguiente forma: “tratamos de evitar todo eclecticismo [...] nuestras producciones son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público [...] *consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor*”.⁴⁹ Brook explicó el teatro de Grotowski como el teatro más rico del mundo al trabajar con “escasos medios, intenso trabajo, rigurosa disciplina, absoluta

⁴⁶ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, p. 82.

⁴⁷ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, pp. 84-85.

⁴⁸ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁹ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 9.

precisión”.⁵⁰ Artaud utilizó literalmente la palabra rigor como sinónimo de crueldad, pero no fue hasta Grotowski que se aplicó de forma práctica.

El teatro pobre fue creado desde un principio a partir de palabras con un sentido religioso “Los términos que emplea para describir su obra son característicamente religiosos —transgresión, profanación, pasión, encarnación, transfiguración, expiación, confesión y, ante todo, comunión”.⁵¹ Estas palabras fueron la columna vertebral de la investigación del teatro pobre. Tomando en cuenta las características de la *experiencia espiritual*, nosotros proponemos a través del siguiente cuadro una comparación entre el uso de los términos de los cuales Grotowski empezó el teatro pobre y el uso de los mismos términos en mi *experiencia espiritual*, pero sin un objeto de orden cósmico religiosos, sino por sus efectos terapéuticos.

	Teatro pobre	<i>Experiencia espiritual</i>
Transgresión	Si	Si
Profanación	Si	No
Pasión	Si	Si
Encarnación	Si	Si
Transfiguración	Si	Si
Expiación	Si	Si
Confesión	Si	Si
Comunión	Si	Si

⁵⁰ Peter Brook, *El espacio vacío, arte y técnica del teatro*, p. 77.

⁵¹ Christopher Innes, *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*, p. 174.

Grotowski no buscó actores con características, conocimientos o dominio de técnicas en específico, lo único que pedía era una completa disposición en donde: “El actor se entrega totalmente; es una técnica del ‘trance’ y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de ‘transiluminación’.”⁵² Grotowski desarrolló una técnica de actuación opuesta a las técnicas eclécticas “La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos [...]. El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no ‘*se quiere hacer algo*’, sino más bien en el que ‘*uno se resigna a no hacerlo*’.”⁵³ Sin embargo, Grotowski tomó como inspiración el hatha yoga y la acrobacia para desarrollar un método de entrenamiento para al actor.

Grotowski utilizó el organismo del actor para crear una experiencia verdadera en los espectadores por medio del mito: “La violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana común.”⁵⁴ Entendiendo por organismo el cuerpo del actor con disposición y actitud para vivir en el escenario frente a público.

A diferencia de Artaud, Grotowski no optó por un espacio en donde los actores estuvieran literalmente “encima” del público, más bien, buscó la cercanía “Dejemos que las escenas más drásticas sucedan frente al espectador, para que esté al alcance del actor, para que pueda sentir su respiración y oler su sudor. De aquí se infiere la necesidad de un teatro de cámara.”⁵⁵ El espectador fue esencial para Grotowski, ya que por medio de la relación actor-público encontró la comunión en un espacio que funcionaba como un órgano vivo. *Paralelamente en la experiencia espiritual el espacio*

⁵² Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, p. 10.

⁵³ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁵ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 36.

donde se llevó a cabo la escritura funciona como un órgano vivo, en donde los gritos y llantos no son solamente del testimonio; sino de la comunidad ahí presente con el interés de sacar las emociones dañinas que afectan su carácter y por consecuencia sus acciones.

Grotowski a diferencia de Artaud, sí tuvo la necesidad de trabajar con textos dramáticos, clásicos y con improvisaciones: “Necesitamos un texto clásico al que podamos devolverle, mediante una especie de profanación, su verdad, o un texto moderno que aunque banal y estereotipado en su contenido pueda tener raíces profundas en la psique de la sociedad.”⁵⁶

Tanto Grotowski como Brook consideraron el silencio como una reacción ideal del público en el teatro ritual: “la única fuente de satisfacción que se obtiene es la reacción del auditorio. En el teatro pobre no significa flores ni aplausos [...] sino un silencio especial en el que existe tanta fascinación y al mismo tiempo tanta indignación y hasta repugnancia, que el espectador no dirige a sí mismo sino al teatro: es difícil encontrar un nivel psíquico que le permita a uno soportar tal presión”.⁵⁷ Además del silencio que obtenía como reacción del auditorio, Grotowski utilizó el silencio grupal e individual como el estado ideal para comenzar a trabajar con los actores: “Sin el silencio exterior no podrán alcanzar el silencio interior, el silencio de la mente [...]. Es difícil expresar algo, pero el actor debe empezar por no hacer nada. Silencio, silencio total: incluyendo sus pensamientos. El silencio interno actúa como estímulo”.⁵⁸ *Comparando el silencio del entrenamiento de los actores de Grotowski con el de la experiencia espiritual, mencionaremos que el silencio en la experiencia espiritual lo encontramos en el trabajo de los escribientes con el mutismo durante dos días, el silencio empieza*

⁵⁶ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁷ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁵⁸ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, pp. 198, 209.

desde que firmas comprometiéndote a terminar por completo tu trabajo y concluye al finalizar la escritura, el objetivo del silencio es encontrarte contigo mismo.

El príncipe constante (1965), texto basado en Calderón de la Barca, transcripción polaca de Julius Slowacki, fue la obra más significativa del teatro pobre, la actuación de Ryszard Cieslak es considerada como la máxima expresión de la investigación. Grotowski explicó con las siguientes palabras el nivel de santidad que alcanzó Cieslak:

El príncipe constante, como personaje, ha ofrendado su vida, es asesinado. Ryszard Cieslak da su vida cuando representa al Príncipe en el sentido de que ofrenda su cuerpo, sus motivaciones, su lucidez. No muere, pero se entrega: es una especie de analogía. Así, el espectador está delante de algo que es artificial porque es creado [...] no se trata de interpretar un acto de un personaje, sino de realizar un acto que es análogo.⁵⁹

El acto análogo del cual habla Grotowski fue efectivo para el público, muestra de ello es la crítica teatral de Josef Kelera, al percibir que Cieslak se encontraba en estado de transiluminación en una de las funciones de la obra: “En los momentos culminantes de su papel, todo lo que es técnica se encuentra iluminado desde dentro, con una luz imponderable en sentido literal. El actor puede levitar en un momento dado.”⁶⁰

La muerte simbólica y el renacimiento de los escribientes es el objetivo en la experiencia espiritual, entendiendo como muerte simbólica la acción de quemar las escrituras de su vida, esto significa que el escribiente ha muerto y vuelve a nacer para escribir nuevamente su vida en una página en blanco. Para Grotowski el renacimiento del actor adquirió un doble valor, ya que sucedía en el actor y en él mismo por medio de un proceso similar al del chamán tal como señala Felipe Reyes:

⁵⁹ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁰ Citado por Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre*, reverso de la foto 33.

su relación con los actores se asemejaba cada vez más al papel que desempeñan los chamanes viejos de las sociedades arcaicas en la iniciación de los neófitos, orientando los procesos internos de éstos y reactualizando su propia chamanización: “El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre y con él yo vuelvo a nacer.”⁶¹

Grotowski logró trascender con sus investigaciones del rito en el teatro al obtener el mayor de sus logros, es decir, la actuación de Ryszard Cieslak “Grotowski ha dicho que es el actor más extraordinario que ha conocido y que su muerte fue definitiva para buscar algo más que la representación teatral.”⁶² Ahora estudiaremos la obra de Peter Brook y sus investigaciones del rito en el teatro sagrado.

2.3. Peter Brook y el teatro sagrado

El teatro sagrado de Brook logró lo que Artaud pretendía escénicamente. Brook definió al teatro sagrado de la siguiente manera “lo invisible-hecho-visible”.⁶³ Con esta frase Brook resume la posibilidad de una experiencia excepcional “Más que nunca suspiramos por una experiencia que esté más allá de la monotonía cotidiana.”⁶⁴ *En la experiencia espiritual en verdad yo viví una experiencia que se puede comparar a la cual se refiere Brook con lo invisible hecho visible, después de un arduo trabajo vino la catarsis justo en ese momento pude observar la silueta de mi hermano y sentir a Dios, sin duda supe que este evento supera las experiencias que he tenido con el teatro o con algún otro suceso.*

El silencio es otra característica importante del teatro sagrado de Brook, él consideró que al final de una experiencia teatral podrían haber dos tipos de respuestas

⁶¹ Felipe Reyes Palacios, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, p. 108.

⁶² Fernando de Ita, *Telón de fondo*, p. 24.

⁶³ Peter Brooke, *El espacio vacío, arte y técnica del teatro*, p. 51.

⁶⁴ Peter Brooke, *op. cit.*, p. 59.

del público, los aplausos que celebran y el silencio “otra forma de reconocimiento y apreciación en una experiencia compartida”.⁶⁵

Para Brook fue indispensable acercarse al teatro sagrado por medio del rito “el artista intenta hallar nuevos ritos teniendo como única fuente su imaginación [...]. El resultado raramente es convincente [...] hemos llegado ahora a rechazar el concepto mismo de un teatro sagrado”.⁶⁶ Actualmente sigue habiendo un rechazo del rito porque no tiene ninguna función ni significado para los espectadores e incluso para los participantes.

Artaud tiene una gran trascendencia en los directores del teatro de vanguardia del siglo XX, incluso en 1964 Brook le hizo a Artaud el siguiente homenaje:

Charles Marowitz y yo formamos un grupo, con el Royal Shakespeare Theatre, llamado Teatro de la Crueldad, con el fin de investigar estas cuestiones e intentar aprender por nosotros mismos lo que pudiera ser un teatro sagrado.

El nombre del grupo era un homenaje a Artaud, pero no significaba que estuviéramos intentando reconstruir el teatro de Artaud [...]. Empleamos este llamativo título para definir nuestros experimentos, muchos de ellos directamente estimulados por el pensamiento artaudiano, si bien numerosos ejercicios estaban muy lejos de lo que él había propuesto.⁶⁷

En el teatro sagrado el actor tenía que lograr por medio de la acción que lo invisible fuera visible: “El actor veía entonces que para comunicar sus invisibles significados necesitaba concentración, voluntad, debía apelar a todas sus reservas emocionales, necesitaba valor y claridad de pensamiento. Pero el resultado más importante era [...] la forma [...]. Esto es lo que se llama con exactitud «acción»”.⁶⁸

⁶⁵ Peter Brook, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁶ Peter Brook, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁷ Peter Brook, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁸ Peter Brook, *op. cit.*, pp. 63-64.

Brook ponía a sus actores a escuchar grabaciones de ritos indígenas para que su expresión verbal fuera modulada; no obstante, en el montaje de *Edipo* (1968) estas modulaciones no tuvieron éxito pues los espectadores sentían, pero no entendían. Christopher Innes considera que en la siguiente dirección de Brook “Estos experimentos lingüísticos culminaron en la notable producción de *Orghast* en el Festival de Persépolis, en 1971, en que el *teatro del ritual* de Brook alcanzó su máxima expresión.”⁶⁹

Otra característica difícil de lograr tanto en el teatro como en el rito es el efecto orgánico, pero según Christopher Innes, Brook lo logró en *Orghast* de la siguiente manera:

la obra con un estilo de ballet ceremonial [...] con una pronunciación que subrayaba la “música animal” [...] los coros estructurados “como un réquiem, una sola voz elevándose en un lamento o un grito de rabia por encima del canto”, acompañada tan sólo por ritmos de percusión, de tambores y flautas de metal, el efecto [...] fue [...] “orgánico”.⁷⁰

Según Christopher Innes, Brook consiguió producir un evento orgánico condensado en una sola unidad como en los rituales griegos por medio del coro, en donde la música, la danza y la expresión verbal eran parte del mismo organismo; tal como Nietzsche concibió los orígenes de la tragedia griega:

la escena y la acción, en el fondo y en principio, no estaban concebidas como «visión»; que la única «realidad» es precisamente el coro, que produce él mismo la visión y la expresa con ayuda de toda la simbólica de la danza, del sonido y de la palabra.⁷¹

Según Christopher Innes un fenómeno como *Orghast* no se volverá a lograr en el teatro, estos buenos resultados fueron gracias a “Esta unidad con la naturaleza, los ecos de una historia casi legendaria y la asociación del mito artificialmente construido

⁶⁹ Christopher Innes, *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*, p. 154.

⁷⁰ Christopher Innes, *op. cit.*, p. 156.

⁷¹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, p. 38.

con una religión arcaica dieron a *Orghast* [...] tanta eficacia, siendo independientes del drama mismo, lo hicieron irreplicable en un teatro normal”.⁷² En el apartado siguiente estudiamos la obra de Richard Schechner con la investigación del rito en el teatro con la *performance*.

2.4. Richard Schechner y el Performance Group

La palabra *performance* no es traducible y sus límites como fenómeno son difíciles de precisar. Los estudios de Schechner dan la posibilidad de considerar la *experiencia espiritual* no como una *performance* en tanto arte; sino enfocando analógicamente los aspectos *performativos* por su comportamiento que se refiere a realidades teatrales, antropológicas y hasta psicológicas. Para Schechner los estudios de la *performance* “cambian constantemente sus objetos de análisis [...] abarcan cualquier tipo de actividad humana desde el rito hasta el juego [...] todos analizables desde las acciones rituales, políticas y económicas que generan”.⁷³

De los directores del teatro de vanguardia del siglo XX, Richard Schechner es el más importante para esta hipótesis, sus investigaciones del fenómeno ritual en el teatro ambientalista utilizan un concepto que resulta esencial para el estudio de la *experiencia espiritual: la performance*. Las investigaciones del teatro ambientalista que hizo Schechner con el Performance Group (1967-1980) tienen su base en las ideas de Kaprow sobre el happening:

- A) *La línea entre el arte y la vida debe mantenerse lo más fluida y quizá lo más indefinida posible [...].*
- B) *[...] las fuentes de temas, materiales [...] pueden derivarse de cualquier lugar [...] excepto de las artes [...].*

⁷² Christopher Innes, *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*, p. 159.

⁷³ Antonio Prieto Stambaugh, “Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico” en *Performance y teatralidad*, p. 56.

C) *La representación de un Happening debe llevarse a cabo en varios locales espaciados, a veces móviles y cambiables.*

D) [...]. El tiempo real está relacionado con la ejecución de algo [...].

E) *Los Happenings deben ser representados sólo una vez* [...] se puede justificar más de una representación. Éste es [...] el guión diseñado para hacer que cada representación sea diferente de las demás.

F) *El paso siguiente es que el público sea eliminado por completo.* Todos los elementos [...] pueden ser integrados [...].

G) *La composición* [...] se desenvuelve como un *collage* de acontecimientos en ciertos períodos de tiempo y en determinados espacios.⁷⁴

A partir de la teoría del happening escrita por Kaprow en 1966, Schechner considera la participación del público como una de las características más importantes del teatro ambientalista “La participación del público [...] *se lleva a cabo precisamente en el momento en que la representación pasa a ser un acontecimiento social*”.⁷⁵ Esta función del público solamente podía ocurrir por medio de un lugar o ambiente que lo permitiera, por eso Schechner llama a sus investigaciones teatro ambientalista ya que “El primer principio escénico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos.”⁷⁶ Una vez teniendo el espacio, Schechner considera la trama como el siguiente punto a tratar “*La lógica fundamental del teatro ambientalista no es la lógica de la trama, sino la lógica de cómo relatar la trama.*”⁷⁷ El espacio del teatro ambientalista, Schechner lo describe de la siguiente forma:

Los espacios deberían ser lo suficientemente grandes como para que en casi todos la gente se pudiera parar, sentar, recostar o acostar según lo determine el estado de ánimo. Los espacios deberían abrirse unos a otros como para que los espectadores pudieran verse unos a otros y

⁷⁴ Citado por Richard Schechner en *El teatro ambientalista*, pp. 99-100.

⁷⁵ Richard Schechner, *El teatro ambientalista*, p. 75.

⁷⁶ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁷ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 126.

moverse de un lugar a otro [...]. La sensación que me da un espacio ambientalista que funciona con éxito es la de un *espacio global*, un microcosmos con fluidez, contacto e interacción.⁷⁸

Algunos rituales utilizan lo que Schechner llama “espacios hallados’ [...] donde el espacio escénico es una continuación del terreno”.⁷⁹ *Analógicamente los espacios hallados en la experiencia espiritual sería el espacio externo delimitado por la carretera que se ve a lo lejos*. Los espacios hallados son una característica propia de los rituales, incluso, del nacimiento del teatro griego cuando se utilizaron las colinas de las montañas para la construcción arquitectónica.

En la actuación Schechner utiliza la desnudez “Desnudez = volver el interior hacia afuera o proyectar hacia las superficies del cuerpo los acontecimientos de las profundidades.”⁸⁰ En un principio parecía que la desnudez era en sentido figurado apegado a la “entrega” que Grotowski requería en los actores; sin embargo, en *Dionysus in 69* (1968) la desnudez corporal abría la participación opcional del público, ocasionando en los actores sentimientos de prostitución al terminar la función. *Dionysus in 69* fue una obra con una trayectoria de investigación bajo la línea de teatro-*performance*-ritual, en donde al final de la función los actores con el público salían al exterior a cambiar la vida cotidiana, bajo la idea de que el teatro revoluciona.

El método de la desnudez no funcionó como se esperaba, por lo tanto, Schechner opta por formar a los actores como intérpretes. Desde el momento que aparece el intérprete en el teatro ambientalista la investigación se apega más al ritual. En el rito el intérprete es quien cumple la función del centro, es decir, “un lugar sagrado por excelencia. Aquí, en este Centro, lo sagrado se manifiesta de modo total”.⁸¹ El método actoral del intérprete empleado por Schechner, tenía como objetivo

⁷⁸ Richard Schechner, *op. cit.*, pp. 62-63.

⁷⁹ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 322.

⁸⁰ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 129.

⁸¹ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 42.

experimentar el proceso de chamanización que usó Grotowski con Cieslak en donde: “Durante cada representación el intérprete trata de encontrar —y de atravesar frente al público— el proceso de nacimiento, crecimiento, apertura, desbordamiento, muerte y resurrección para sí mismo.”⁸²

Schechner utiliza como herramientas para el proceso de creación del intérprete al éxtasis y al trance, características principales de la técnica utilizada por los chamanes y del método de actuación de Grotowski. El éxtasis es utilizado en el proceso identificado por Schechner como sustracción, mientras que el trance en el de adición.

- 1) Por sustracción [...] eliminar del proceso creativo los obstáculos causados por el propio organismo [...] es la técnica del éxtasis [...]. El éxtasis es el remontarse fuera del cuerpo, vaciarse del cuerpo [...].
- 2) Por ser adicionado o aumentado [...] Schechner sustenta que la representación de trance corresponde al actor de carácter; debido a que se es poseído por otro (espíritu, muerto o animal) llegando a ser otro [...]. Para Schechner [...] el trance es la mitad de la dialéctica de la representación y la otra mitad es el éxtasis.⁸³

Del psicoanálisis Schechner utiliza la *abreacción* para el proceso de creación actoral: “se refiere al momento decisivo del tratamiento en que el paciente vuelve a vivir intensamente la situación inicial a partir de la cual surge su perturbación, antes de que la supere finalmente. En este sentido, el chamán es un abreaccionador profesional”.⁸⁴ *Comparativamente en la experiencia espiritual la abreacción se genera por medio de fuertes descargas emocionales, tanto en la escritura, como en la lectura y sobre todo en la catarsis.* Para Grotowski y Schechner el rito chamánico fue esencial en sus investigaciones teatrales. Schechner encontró en el comportamiento *performativo* un ejemplo vivo del ritual.

⁸² Richard Schechner, *El teatro ambientalista*, p. 230.

⁸³ Carmen Mastache, *Richard Schechner: trayectoria de un hombre de teatro*, pp. 85-86.

⁸⁴ Citado por Richard Schechner en *El teatro ambientalista*, p. 241.

El taller para Schechner es el lugar en donde un actor se investiga y conoce a cada integrante del grupo para trabajar mejor en escena. Para Schechner el taller no se encuentra solamente en el teatro, sino también en otros ámbitos. De esta forma, considero como “taller” al grupo de A.A. donde se realiza la *experiencia espiritual*.

Schechner considera que el taller es una opción de encuentro en las sociedades industrializadas que permite recrear la realidad, fragmentarla, reordenarla, además de que se crean circunstancias que propician la sensación de seguridad en los grupos pequeños, autónomos y culturales. El taller no solo pertenece al mundo del teatro, existe por ejemplo en [...] el centro de rehabilitación, la “comunidad terapéutica” [...].⁸⁵

En el Performance Group Schechner consideró los ensayos como una parte fundamental del proceso de creación: “Tanto el ensayo como la preparación emplean medios similares: repetición, simplificación, exageración, acción rítmica -transformación de las secuencias naturales del comportamiento en secuencias compuestas.”⁸⁶ *Paralelamente las juntas de preparación para la experiencia espiritual serían como el ensayo del que habla Schechner, ya que se caracterizan por ser repetitivas, exageradas y transformadoras para los testimonios.* Para Schechner fue importante en los ensayos la conexión entre agresión y agregación “Hay conductas que implican liberación de [...] sentimientos hostiles, y especialmente su canalización en ejercicios, invariablemente lleva a la formación de fuertes lazos entre los miembros del grupo”.⁸⁷

En el teatro ambientalista la participación del público fue equivalente a la comunidad de los eventos chamánicos:

La comunidad que está presente, no cual espectadores neutrales o incluso interesados, sino como una especie de coro griego, rodea y determina a este complejo. Ayudan, comentan, critican, participan,

⁸⁵ Carmen Mastache, *Richard Schechner: trayectoria de un hombre de teatro*, p. 92.

⁸⁶ Carmen Mastache, *op. cit.*, p. 91.

⁸⁷ *Ibidem*.

evalúan [...]. Están profundamente involucrados en la lucha y están pendientes del resultado. Pues sus vidas están en juego tanto como las vidas del chamán y del paciente.⁸⁸

La descripción que hace Schechner sobre la participación de la comunidad chamánica es prácticamente igual al trabajo del *apoyo* en la *experiencia espiritual*. *El apoyo permanece de pie alrededor de los escribientes, sin dormir ni parpadear más de 32 horas para poder ayudar en un problema común al de ellos, actuando como parte de una sólida comunidad que lucha por los mismos intereses, al final del trabajo de los escribientes el apoyo se encuentra atento a los resultados (renacimiento), ya que el resultado es el objetivo de todos los ahí presentes al igual que la participación de la comunidad chamánica.*

Otro tipo de participación de la comunidad en los rituales es la dinámica contrapuntal: “Muchos ritos se estructuran alrededor de una dinámica contrapuntal en que una persona es espectador en un momento y en otro es actor.”⁸⁹ Esta estructura fue utilizada en *Dionysus in 69*. *Paralelamente en la experiencia espiritual podemos encontrar una dinámica contrapuntal, ya que los escribientes en momentos son espectadores y en otros son intérpretes.*

Con las investigaciones del Performance Group, Schechner encontró dos tipos de audiencias: la accidental y la integral:

Audiencia accidental [...]. Se trata de un público que viene a ver el show y atiende por placer [...]. De parte de la audiencia hay una atención más cercana debido a dos razones: por un lado, el público escoge asistir y generalmente paga por ello; por otro lado [...] cada espectador es un extraño entre extraños.

Audiencia integral.- es aquella donde la gente va por obligación o porque se trata de un evento de significación especial, por ejemplo [...] una tribu reunida para un rito de iniciación [...]. La audiencia integral es necesaria

⁸⁸ Richard Schechner, *El teatro ambientalista*, pp. 243-244.

⁸⁹ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 316.

para completar el show, atiende por una necesidad ritual [...]. En el caso de la audiencia integral hay [...] desatención. Esto es debido a que, a menudo, ya se sabe lo que va a pasar [...].⁹⁰

Analógicamente en la experiencia espiritual podemos encontrar estos dos tipos de audiencias. La audiencia accidental son las personas que asisten voluntariamente, pagan por ello y atienden en expectativa de lo que sucederá, en este caso estamos hablando de un reducido grupo de personas; ya que la mayoría de los escribientes son anexados o padres de los anexados que son obligados asistir como parte del programa de rehabilitación. La audiencia integral son los padrinos y el apoyo, ellos son necesarios para que los escribientes realicen su experiencia espiritual, acuden por obligación o porque los fortalece contra las adicciones. Los padrinos y el apoyo saben la estructura del evento, por lo tanto, desatienden.

La audiencia accidental corresponde según Schechner al drama estético, mientras que la audiencia integral corresponde al drama ritual. En estos tipos de dramas corresponde la duración de la representación que Schechner observa “1) representaciones cortas, intensas, uno debe prestar atención y requieren un trabajo arduo de la audiencia. Audiencia accidental. 2) representaciones largas, episódicas”.⁹¹ *En la experiencia espiritual el escribiente actúa como la audiencia accidental (drama estético) aunque no se trate de una representación corta, pero si es un trabajo arduo e intenso en donde se requiere completa atención; no obstante, aunque parezca contradictorio el escribiente también actúa como la audiencia integral (drama ritual) ya que la experiencia espiritual tiene una larga duración, dividida claramente en segmentos.*

Para Schechner la participación del público fue esencial en sus investigaciones del Performance Group, a través de diversos modos se buscó integrar al público en la obra no solo como voyeur sino como un público solidario en una comunidad, es

⁹⁰ Carmen Mastache, *Richard Schechner: trayectoria de un hombre de teatro*, p. 95.

⁹¹ Carmen Mastache, *op. cit.*, p. 97.

decir, transformar un acontecimiento estético en un acontecimiento social. El cambio en la participación del público generó incertidumbre, ya que había momentos en que la representación dependía de la participación del público, por ejemplo: en *Commune* (1970) el público solo entraba al teatro si se quitaba los zapatos, esta acción provocó en el público una serie de diversos sentimientos desde la indiferencia hasta el cinismo. Para Schechner quitarse los zapatos significó lo siguiente: “Es un gesto concreto de colaboración enfocado sobre un artículo personal y privado; es una leve hazaña iniciatoria que provee al público de algo en común”.⁹²

Schechner estudia la *performance* a partir de los conceptos de drama, guión, teatro y *performance*, llamándolos realidades escénicas con las siguientes cualidades:

- 1) Proceso, algo sucede aquí y ahora [...] es importante que [...] el intérprete viva en ese momento y se confronte con su problema [...].
- 2) Actos consecuentes, irremediables e irrevocables [...] para Schechner, cuando suceden actos irrevocables en el teatro, éstos deben actuar sobre la gente y no sobre las propiedades.
- 3) Contienda; algo está en juego para los representantes e incluso para los espectadores [...] es muy importante la disposición al riesgo, sobre todo por parte del intérprete [...].
- 4) Iniciación, un cambio en el estatus de los participantes [...].⁹³

Según Schechner el drama es la primera realidad escénica. La segunda realidad escénica fue el script o guión, es decir, la presencia dominante del director. Después sigue el teatro, dominado por los intérpretes, sin embargo, “el script puede originar al teatro o el teatro puede darle forma a un script”.⁹⁴ Por último, la *performance* o “el evento en su totalidad [...]”. La audiencia es el elemento dominante de la representación”.⁹⁵ Aclaro que Carmen traduce la palabra *performance* como

⁹² Richard Schechner, *op. cit.*, p.82.

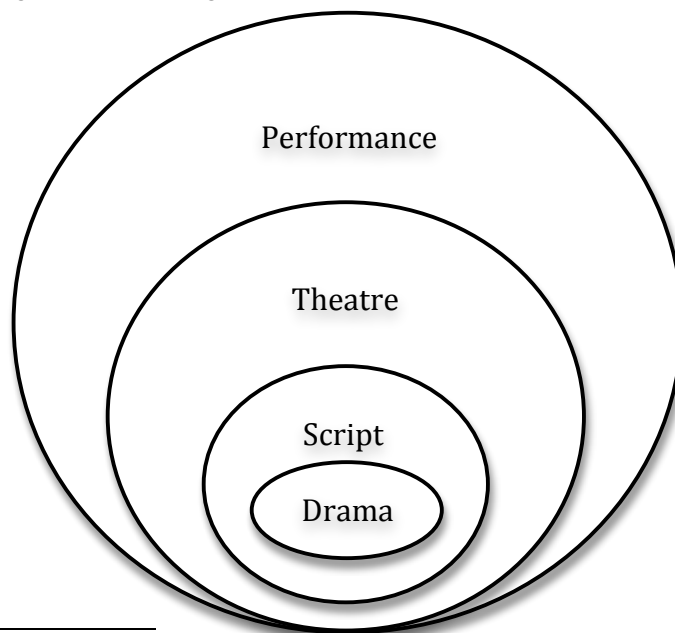
⁹³ Richard Schechner, *op. cit.*, pp. 76-78.

⁹⁴ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 73.

⁹⁵ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 74.

representación, mientras que nosotros manejamos el término como la *performance*, ya que consideramos que el vocablo se encuentra insertado en nuestro lenguaje y no requiere traducción, es necesario tener presente que la *performance* se trata específicamente de todo el grupo de eventos que responden al comportamiento *performativo* (como más adelante exponemos), sin caer en confusiones con el *performances* en cuanto arte (derivado de la plástica o de las artes visuales). Tomando en cuenta las realidades escénicas Schechner crea tres modelos para la comprensión de la *performance*. En el primer modelo la *performance* contiene al teatro, al guión y al drama, formando una sola unidad. En el segundo modelo la unidad se segmenta en dos, por un lado está unido el drama con el guión y por el otro el teatro el drama está unido con la *performance*; con este modelo Schechner consideró que “el drama es un tipo especializado de guión y el teatro es un tipo especializado de representación”.⁹⁶ El tercer modelo comprende cada realidad escénica como una unidad independiente: “Schechner agrega que incluso pueden traslaparse e interpenetrarse simultáneamente”.⁹⁷ Para Schechner el tercer modelo es un ejemplo del teatro de vanguardia del siglo XX. Estos son los tres modelos que diseñó Schechner:⁹⁸

Modelo 1

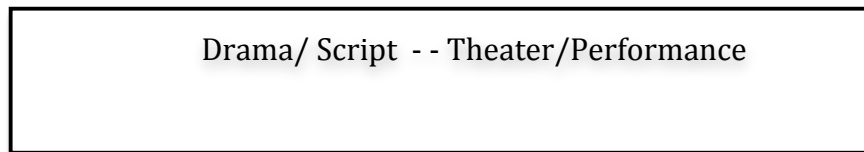


⁹⁶ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 75.

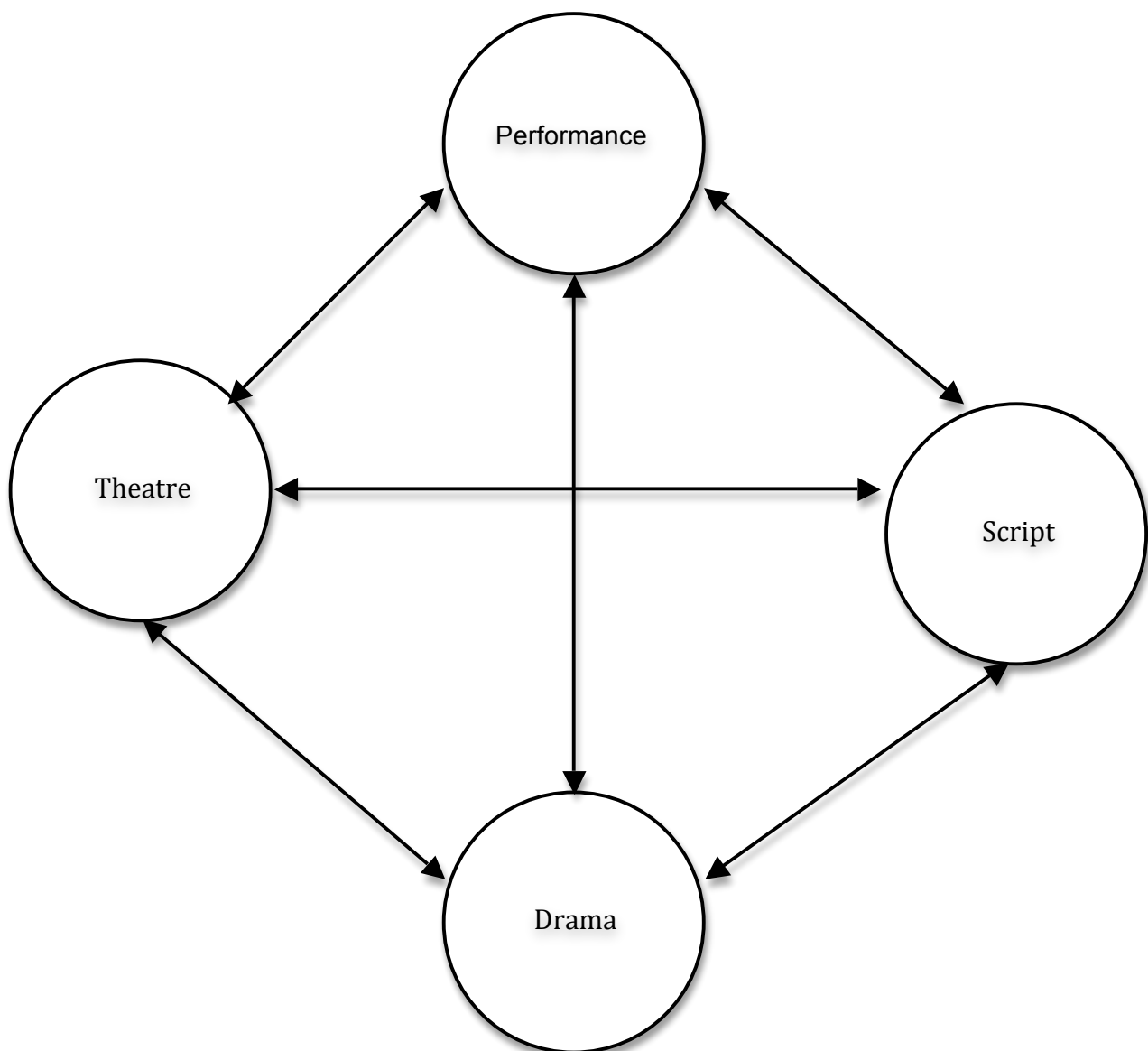
⁹⁷ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 76.

⁹⁸ Richard Schechner, *op. cit.*, pp. 74-76.

Modelo 2



Modelo 3



La *performance* tiene la capacidad de actuar como una esponja mutante “Es una esponja porque absorbe todo lo que encuentra a su paso [...]. Es mutante gracias a su asombrosa capacidad de transformación”.⁹⁹ Puede, por ello, absorber como un fenómeno adicional a nuestra *experiencia espiritual*.

Según el filósofo Tadeusz Pawlowski, el individuo con sus problemas psicológicos y existenciales es el centro de atención de la *performance* en tanto arte. Pawlowski señala como características esenciales de la *performance* artística, las siguientes:

- ° es un arte [...] íntimo.
- ° el artista actúa individualmente y se investiga a sí mismo para profundizar en lo que hay de irracional en él.
- ° lo irracional opera a la manera de un “refugio” donde es posible “salvar” la integridad y autonomía del individuo.
- ° parte de un ejercicio de concentración en el cuerpo del artista, porque éste es la base del subconsciente y del instinto.
- ° el cuerpo del artista es sometido a pruebas (situaciones límite), que permiten al [...] *performer* conocerse a sí mismo.
- ° el *performance* busca contrarrestar la influencia uniformadora de los omnipotentes mecanismos de la sociedad de masas que someten al individuo.
- ° [...] (principio no explícito): transformarse a sí mismo para transformar a la sociedad [...] “la vida social será como sean los individuos de que se compone la sociedad”.
- ° el *performance* se conforma por la variedad de posiciones sociopsicológicas y estéticas, de ahí que su posición ante el mundo parta de una visión plural del mismo y por lo mismo no es unívoca.¹⁰⁰

Algunas características de la *performance* que plantea Pawlowski, coinciden con las realidades escénicas 1, 3, y 4 de Schechner, esto demuestra la dimensión

⁹⁹ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁰ Citado por Gabriel Sánchez en “Teatralidad y artes performativas”, en *Performance y teatralidad*, p. 196.

performativa de los montajes del Performance Group. Schechner considera que en escena el intérprete se enfrenta con su problema, mientras que Pawlowski resalta la investigación individual del artista por medio de la *performance*; por otro lado, ambos consideran que el artista debe exponerse al peligro, Schechner habla de la disposición al riesgo como una característica importante del intérprete, mientras que Pawlowski se refiere a la misma idea cuando el artista es sometido a situaciones límite; por último, resaltaremos el renacimiento o el cambio en el estado de los intérpretes al término de la obra o de la *performance*, Schechner llama a ese cambio *iniciación*, mientras que Pawlowski lo nombra *transformación*.

El *performer* como medio de expresión sometido a estados extremos es la característica de la *performance* con la cual se podría estudiar a la *experiencia espiritual* como tal. *En la experiencia espiritual, el performer sería el escribiente sometido a situaciones límite al pasar por lo siguiente: mutismo, estado de vela durante dos días, ayuno de 24 horas, pasando mucho frío durante la noche y utilizando rudimentarios servicios de higiene en las letrinas sin tener contacto con el agua; esto mientras se hace una investigación existencial por medio de la escritura, asumiéndola al leerla, transformándola en el punto más catártico de una experiencia espiritual contigo mismo, es decir, con Dios y desechándola al quemarla para renacer en el mismo cuerpo como otra persona, con el objetivo de curarte y curar a la sociedad de las conductas nocivas que la afectan.* Pasaremos a exponer, a continuación, qué es lo que hemos entendido como *catarsis*.

Capítulo III. La recuperación moderna del concepto de *catarsis*

(aspectos *catárticos*)

3.1. Freud y el método catártico

La *catarsis* es un elemento fundamental de la tragedia griega; sin embargo, no existe una definición clara y contundente de la misma, al parecer, solamente se conocen los medios por los cuales se puede obtener. Investigadores coinciden en que la frase que escribió Aristóteles acerca de la *catarsis* es quizá la oración que ha causado mayor polémica a lo largo de toda la historia, recordémosla: “logrando por medio de la piedad y el terror la expurgación de tales pasiones”.¹⁰¹ Al no existir una explicación global de la *catarsis*, lo que se hace es una interpretación. Nosotros estudiaremos dos de las tantas interpretaciones que existen en español, la versión de Juan David García Bacca, que dice: “e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza”.¹⁰² Y la versión de Valentín García Yebra, quien expresa: “y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”.¹⁰³ Al estudiar estas dos interpretaciones a partir de lo que Felipe Reyes analiza en *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* Entendemos la *catarsis* en términos generales como una oposición tradicional: Bacca considera moral la finalidad de la *catarsis*, entendiendo el fin de la *catarsis* como una metáfora tomada de la purificación ceremonial, exclusivo del rito. Por el contrario, Yebra considera inmoral la finalidad de la *catarsis*, entendiendo el fin de la *catarsis* como una metáfora derivada de la purgación de los humores corporales malignos, en este caso la *catarsis* sería un fin exclusivo de la medicina (terapia). Considero que la *catarsis* en el rito o en la medicina, es importante por su fin, aunque provenga de causas opuestas. La *catarsis* ha sido un término que pareciera imposible

¹⁰¹ Aristóteles, *Poética*, traducción y notas de Elhard Schlesinger, p. 49.

¹⁰² Aristóteles, *Poética*, traducción y notas de García Bacca, p. 9.

¹⁰³ Aristóteles, *Poética*, traducción y notas de García Yebra, p. 145.

de definir, sin embargo, con toda esa controversia que la rodea es asombroso el uso y eficacia con el cual ha sido empleada desde diferentes campos.

No fue hasta finales del siglo XIX que Freud y Breuer retomaron la *catarsis* por su finalidad inmoral (purgación), ellos recuperaron la *catarsis* a través del método catártico aplicado a sus pacientes de histeria desarrollando el siguiente tratamiento:

consistió en hacer que la paciente pasara por todo su archivo, evocando, uno tras otro, los recuerdos traumáticos. El elemento más significativo de este proceso fue llamado por ellos *abreaction*, a la que definieron de esta manera:

Toda la serie de reflejos *voluntarios e involuntarios* en que [...] se descargan los afectos: *desde el llanto hasta la venganza*. Si esta reacción se produce en la escala suficiente, desaparece buena parte del afecto.¹⁰⁴

Los reflejos voluntarios e involuntarios de la *catarsis* pueden surgir tanto en el teatro, el rito o la terapia, siempre y cuando exista una distancia apropiada que permita un equilibrio de la atención en el público, participantes o pacientes, siendo a la vez participante y observador, para sentir y descargar la tensión, en donde: "Parte de la atención de la persona está en el pasado, absorta tratando de re-vivir una experiencia tensa, que ha sido reestimulada por el contexto presente [...] parte de la atención de la persona también está en el presente, comprendiendo que no hay peligro real".¹⁰⁵

La *experiencia espiritual* tiene los siguientes aspectos similares al método catártico de Freud. *Equilibrio de la atención, distancia apropiada que se da a los escribientes para ser observadores y participantes. Observadores cuando los escribientes prestan atención a los testimonios que pasan a estimular y dar ejemplo de la escritura; participante cuando el escribiente lee la escritura y la trabaja con su*

¹⁰⁴ Scheff J. T., *La catarsis en la curación, el rito y el drama*, p. 46. Aclaro que la abreacción se refiere al mismo término y significado anteriormente mencionado en la p. 38 en el apartado 2.4 Richard Schechner y el Performance Group.

¹⁰⁵ Scheff J. T., *op. cit.*, p. 63.

padrino. Específicamente en mi caso la catarsis sucedió después de haber tomado conciencia de mis problemas por medio de la lectura de mi escritura, de rodillas tocando el suelo con la cabeza, verbalicé con violentos gritos y llantos los momentos de mayor tensión en mi vida con ayuda de mi madrina. Al final de la catarsis después de repetidas y continuas abreacciones mi cuerpo y mente pasaron por un estado de sublimación, tenía las extremidades totalmente dormidas por lo que mi madrina me colocó tendida en el pasto. Observé el cielo con una claridad mental que me permitió ver lo imposible: la imagen de mi hermano que murió un año y medio antes en un accidente automovilístico a causa de un excesivo consumo de alcohol y drogas. Me despedí verbalmente de Alfredo, después sentí en la boca de mi estómago que me oprimían, en ese instante vi una luz en forma de rombo en el cielo la cual mi madrina me dijo que era Dios. Hasta el momento ha sido el máximo contacto espiritual que he tenido en mi vida. Mi estado anímico era indescriptible; tuve la sensación de levitar con todo mi cuerpo, mente y alma en ese inmenso cielo claro que observaba.

Analizando lo que experimenté concluyo que la muerte de mi hermano fue el hecho que dio mayor tensión a mi vida; no lo demostraba por medio de llanto o tristeza, pero a diario soñaba con él hasta el punto que llegó a perturbarme. Creo que las abreacciones que tuve en la experiencia espiritual fueron las necesarias, ya que desde entonces se detuvieron esos sueños y ahora estoy segura de que por medio de esa gran catarsis pude cerrar el ciclo inconcluso de esa relación.

Terapéuticamente la *catarsis* ha sido utilizada constantemente; sin embargo, tomando en cuenta nuestro objeto de estudio, nosotros solamente estudiamos el método catártico de Freud y a continuación revisaremos la utilización de la *catarsis* en el psicodrama por Jacob Levy Moreno.

3.2. Jacob Levy Moreno y el psicodrama

Freud llega al psicoanálisis después del método catártico, mientras que el médico Jacob Levy Moreno años después retoma la *catarsis* en el psicodrama. En 1912 Freud al terminar de dar una conferencia sobre los sueños tuvo un encuentro con Moreno:

Freud le preguntó a Moreno a qué se dedicaba él. “Bueno doctor, respondió Moreno, yo comienzo donde Ud. deja las cosas. Usted ve a las personas en el ambiente artificial del consultorio, yo las veo en la calle y en su casa, en su entorno natural. Usted analiza sus sueños, yo trato de darles el valor de volver a soñar, enseñó a la gente cómo jugar a Dios”.¹⁰⁶

En 1921 Moreno fundó el teatro de la improvisación o espontáneo, en el se percató de las capacidades curativas del teatro “Allí vi de nuevo claramente las posibilidades terapéuticas que existen en la liberación de situaciones conflictivas anímicas al representarlas, el vivirlas activa y estructuradamente.”¹⁰⁷ En el teatro de la improvisación Moreno utilizó la acción del actor para obtener la *catarsis*, por ejemplo: una actriz que tuvo una *catarsis* surgida del humor y de la risa, la actuación era tan buena que el público quedaba asombrado y surgía en él una *catarsis*. Esta *catarsis* que experimenta el actor y que por consecuencia brota en el público Moreno la nombra como *catarsis* del público.

Después de las experiencias que obtuvo Moreno en el teatro de la improvisación, dejó a un lado el teatro y se dedicó a hacer psicodrama utilizando la *catarsis* como medio terapéutico. Moreno define al psicodrama como: “aquel método que sondea a fondo la verdad del alma mediante la acción. La *catarsis* que provoca es, por eso mismo, una ‘*catarsis* de acción’”.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Manuel Bustos Dalmiro, *El psicodrama: diferentes aplicaciones de la técnica psicodramática*, p. 23.

¹⁰⁷ J. L. Moreno, *Psicoterapia de grupo y psicodrama, introducción a la teoría y la praxis*, p. 30.

¹⁰⁸ J. L. Moreno, *op. cit.*, p. 109.

El psicodrama utiliza cinco instrumentos para su realización: el escenario, el protagonista, el director o terapeuta, los egos auxiliares y el público.

el escenario. Rodea a los pacientes con un espacio vital multidimensional y extraordinariamente móvil [...] el protagonista. Se le pide [...] que dibuje su propio mundo [...] debe dejarse plena libertad de expresión — justamente la espontaneidad [...] el director. Tiene tres funciones: la de director de escena, la de terapeuta y la de analista [...] el “ego auxiliar” [...]. La función del “ego auxiliar” es triple: la de un actor, representando un papel que el paciente desea o necesita; la de auxiliar terapéutico, que dirige al sujeto y la función de observador social [...] el público [...]. Puede ayudar al paciente o puede convertirse él mismo en paciente.¹⁰⁹

El valor psicoterapéutico que tiene el método psicodramático es el de la *catarsis* integradora. Moreno explica de la siguiente forma la *catarsis* integradora: “También nosotros empezamos con el drama, cuyo efecto fue visto por Aristóteles en la ‘catarsis’ (purificación), pero nosotros la volvimos al revés. En lugar de contentarnos con la catarsis de los espectadores, empezamos con la catarsis del protagonista.”¹¹⁰ Moreno considera que los pacientes al experimentar la *catarsis* consiguen otro tipo de *catarsis* llamada: *catarsis* de grupo. Esta *catarsis* de grupo funciona de la siguiente manera “Los miembros del grupo comparten con él sus preocupaciones, del mismo modo que él ha compartido con ellos las suyas y poco a poco la catarsis se apodera de todos los presentes.”¹¹¹

El principio básico del psicodrama es el encuentro, esta palabra al igual que la *performance* y la *catarsis* es muy difícil de definir; sin embargo, Moreno llama encuentro a eso que sucede en el psicodrama: “Significa encuentro, contacto corporal, confrontación, oposición y lucha, ver y percibir, tocar y entrar en el otro, compartir y amar, comunicación intuitiva, primaria, con palabras o gestos, con besos y abrazos,

¹⁰⁹ J. L. Moreno, *op. cit.*, pp. 110-112.

¹¹⁰ J. L. Moreno, *op. cit.*, p. 112.

¹¹¹ J. L. Moreno, *op. cit.*, p. 118.

'volverse uno solo: *una cum uno*."¹¹² En el psicodrama el encuentro se desarrolla de la siguiente manera "Los participantes no son llevados allí por ninguna autoridad externa, están allí porque quieren estarlo, representando la suprema autoridad del camino elegido por uno mismo. El encuentro es improvisado, no estructurado, no planeado, no ensayado; ocurre en el fragor del momento".¹¹³ *Considero que el encuentro por sus características es un elemento importante para la eficacia del trabajo de los escribientes en la experiencia espiritual.*

En la experiencia espiritual como en el psicodrama la catarsis es el medio por el cual se sondea a fondo la verdad del alma. Sin embargo, en el psicodrama la catarsis se obtiene cuando se repite la acción que provocó tal problema por eso el nombre de catarsis de acción; mientras que en la experiencia espiritual no se repiten las mismas acciones, solamente se llega a la catarsis por medio de la acción de recordar, escribir, leer, evocar y quemar las acciones que provocaron tales problemas.

El psicodrama como la experiencia espiritual utilizan como instrumentos el escenario, protagonista, director, y público, con excepción de los egos auxiliares. En la experiencia espiritual no son necesarios los egos auxiliares porque solo se evocan por escrito, por la lectura y por gritos y llantos los episodios pasados que generaron problemas; mientras que en el psicodrama se vuelve a repetir la acción que provocó tal problema, por ejemplo: si se busca reconciliar a un matrimonio después de una pelea enfrente de sus hijos, lo que se hace es repetir la acción, por lo tanto, se requiere de la madre, el padre y los hijos, si en terapia solo se encuentra presente el matrimonio los egos auxiliares son los que representan a los hijos.

En la experiencia espiritual todo el espacio interior de las chozas y el exterior del campo cumple la función del escenario. El protagonista en la experiencia espiritual sería el escribiente que muestra por medio de su escritura el mundo oscuro que le

¹¹² J. L. Moreno, *El psicodrama, terapia de acción y principios de su práctica*, p. 38.

¹¹³ *Ibidem*.

ha desencadenado infinidad de problemas. El director en la experiencia espiritual cumple exactamente las tres funciones del psicodrama: director de escena, terapeuta y analista. En la experiencia espiritual hay varios directores, el director de escena serían los padrinos que organizan la experiencia espiritual, dictan las preguntas y estimulan al escribiente para contestarlas. Los terapeutas y analistas serían cada padrino que elige cada escribiente, estos padrinos pueden ser o no el mismo que el director de escena. La terapia y el análisis ocurre cuando el escribiente lee en voz alta al padrino su escritura, luego el escribiente toma conciencia de sus problemas, estos problemas los expone verbalmente por medio de continuas abreacciones en la catarsis, después se muere simbólicamente al quemar la escritura y así renacer en un ser nuevo. Por último, el público en la experiencia espiritual sería todo el apoyo que te ayuda, convirtiéndose en el paciente compartiendo con los escribientes problemas en común que también quieren solucionar. Yo no he asistido como apoyo, pero testimonios me han narrado esa sensación, incluso mucha gente sigue acudiendo constantemente como apoyo, ya que les sirve como terapia que los fortalece contra las adicciones.

La catarsis integradora es otro rasgo que comparte en común la experiencia espiritual con el psicodrama; igualmente el escribiente o protagonista es quien debe experimentar una catarsis integradora y no el público o apoyo.

Pero cuando el apoyo tiene en común con el escribiente sus preocupaciones se apodera de todos los presentes la catarsis de grupo, otro de los rasgos paralelos entre el psicodrama y la experiencia espiritual.

Existe una infinidad de métodos psicodramáticos que se pueden fusionar entre ellos según el problema del paciente; estos métodos dependen del problema a tratar, de la dirección del director y de la cantidad de gente que pueda apoyar como egos auxiliares. Al igual que la posibilidad que da el psicodrama de usar diversos métodos, en la *experiencia espiritual* sucede algo similar; la forma de cada experiencia depende de muchos factores, principalmente del grupo de A.A., de la cantidad de *escribientes*,

apoyo y padrinos, del lugar, del clima, etcétera. No obstante, tanto el rito, el teatro, el happening, la *performance*, la terapia y el psicodrama, son eventos efímeros que nunca vuelven a ser uno igual que el otro; difícilmente se pueden documentar ya que ni la grabación es fiel a lo que ocurrió en el momento. Lo importante de la *experiencia espiritual* es el encuentro, ya que solamente puede ser constatado por alguno de sus testimonios, todo lo que se genere por parte de alguien que *no* estuvo en el evento solamente serán hipótesis, interpretaciones o análisis teóricos e incluso puede haber grandes diferencias entre uno u otro testimonio, depende de muchos factores.

Ahora pasaremos a estudiar en el siguiente apartado a René Girard, quien investigó la *catarsis* antropológicamente desde los orígenes rituales chamánicos en la tragedia griega.

3.3. René Girard y la violencia

Freud y Moreno usaron la *catarsis* como una purgación del paciente para obtener su estabilidad física y emocional, mientras que Girard ha estudiado posteriormente la *catarsis* como un método de purificación religiosa de los griegos por medio del ritual; sin embargo, estos rituales tienen sus orígenes en prácticas de la medicina tradicional chamánica.

El origen de la tragedia griega como rito chamánico, es apoyado por el pensamiento multidisciplinario de René Girard, tal como lo advierte Felipe Reyes: “Al referirse a la *Kátharsis*, sostiene Girard, Aristóteles no hace más que instalar en un nivel distinto un *sentido sacrificial* que se había venido filtrando a través de ciertas prácticas de la medicina tradicional chamánica, y de otras de purificación religiosa colectiva, cuyos principios persisten en la medicina propiamente dicha.”¹¹⁴

¹¹⁴ Felipe Reyes Palacios, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, p. 116.

Girard crea su interpretación de la *catarsis* a través del concepto *kátharma* “Los griegos denominaban *Kátharma* al objeto maléfico extraído en el transcurso de operaciones rituales [...] significa [...] fundamentalmente una víctima sacrificial humana”.¹¹⁵ Girard explica a Edipo por medio del *phármakos* humano como una variante del *kátharma* o lo que conocemos más coloquialmente como chivo expiatorio: “Al igual que Edipo, la víctima aparece como una mancha que contamina todas las cosas en su entorno y cuya muerte purga efectivamente a la comunidad puesto que le devuelve la tranquilidad”.¹¹⁶ De este modo, la interpretación que hizo Girard de *catarsis* fue enfocada a partir de la función de la “violencia” en el rito:

la violencia es, según Girard, la motivación universal absoluta que explicaría la fundación del rito y el mito, soportes [...] de todo nuestro edificio social y cultural [...] predominando los aspectos maléficos del mito dionisiaco que conducen al despedazamiento del dios [...] operaciones todas éstas que permitirán *aliviar* “las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas las veleidades recíprocas de agresión en el seno de la comunidad”, ofreciéndole a la violencia una “satisfacción parcial”.¹¹⁷

Girard considera que en la raíz de los rituales y mitos dionisiacos está presente la *catarsis* impulsada por la violencia. *La catarsis de la experiencia espiritual también se puede analizar paralelamente desde la perspectiva de Girard. La violencia de la abreacción permitió descargar a cada escribiente lo que sería equivalente al kátharma; este kátharma estaba compuesto principalmente por violentos recuerdos traumáticos. Además de la catarsis de los escribientes; la violencia estuvo presente en el tono de los padrinos al dar su testimonio completamente catártico. La catarsis del testimonio de los padrinos los fortalece para que no reincidan en las adicciones. El testimonio catártico de cada padrino además de servirles como terapia es utilizado como estímulo*

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ Felipe Reyes Palacios, *op. cit.*, p. 120.

¹¹⁷ Felipe Reyes Palacios, *op. cit.*, p. 123.

para lograr que los escribientes hagan una buena escritura; ya que la eficiencia de la catarsis final dependerá del contenido de la escritura.

Capítulo IV. Análisis de la *experiencia espiritual* testimoniada

4.1. Análisis de la *experiencia espiritual* como rito iniciático

El rito es una necesidad del ser humano, es un evento comunitario, real, efectivo y sagrado. El rito tiene características paralelas con el teatro, estas funcionan alternativamente, ya que en el rito predomina la eficacia y en el teatro el entretenimiento.

Consideramos pertinente hacer el análisis de la *experiencia espiritual* como un rito iniciático según los estudios de Mircea Eliade y como un rito de paso tomando en cuenta la idea y estructura general que Van Gennep hace de ellos.

Este capítulo analiza la *experiencia espiritual* como rito iniciático; explica el significado de las pruebas iniciáticas que paralelamente podemos encontrar en la *experiencia espiritual*; por otro lado, estudiamos brevemente la *experiencia espiritual* como rito de paso, y para concluir el análisis se hará una recapitulación acerca de los aspectos *performativos* y *catárticos* de la *experiencia espiritual* ya mencionados en el segundo y tercer capítulo.

Mencionaremos que la exposición del rito iniciático y el significado de las pruebas iniciáticas se hace conforme a los estudios del historiador de las religiones Mircea Eliade, con un enfoque sagrado o espiritual. No obstante, subrayamos que el análisis de la *experiencia espiritual* como rito iniciático es solamente comparativo, ya que tenemos presente que la *experiencia espiritual* no tiene un enfoque sagrado como los ritos iniciáticos que estudia Eliade; sin embargo, ambas actividades tienen algunas características parecidas que vale la pena mencionar, como: la iniciación y las pruebas iniciáticas. Eliade considera *el cambio* como la función más importante del vocablo *iniciación*.

El término iniciación, en el sentido más amplio, denota un cuerpo de ritos y enseñanzas orales cuyo propósito es producir una alteración decisiva en la situación religiosa y social de la persona iniciada. En términos filosóficos, la iniciación es el equivalente a un cambio básico en la

condición existencial; el novicio emerge de su dura experiencia dotado con un ser totalmente diferente del que poseía antes de su iniciación; se ha convertido en *otro*.¹¹⁸

Los ritos iniciáticos se caracterizan por el cambio del novicio o neófito, este se genera a través del principal rasgo de estos ritos, es decir, la muerte simbólica iniciática que trae consigo un renacimiento. “En el escenario de los ritos iniciáticos, la ‘muerte’ corresponde al regreso temporal al caos [...]. La muerte iniciática proporciona una página en blanco sobre la que escribir las sucesivas revelaciones cuyo fin es la formación de un hombre nuevo”.¹¹⁹

En la cita anterior Eliade habla de la “página en blanco” en sentido figurado, ya que no existe físicamente la página; mientras que en la *experiencia espiritual* si dan físicamente una *página en blanco* con un sentido figurado. *En ambos casos la página en blanco tiene el mismo significado, es decir, representa un nuevo comienzo.*

El objetivo de la experiencia espiritual paralelamente es el mismo que el de la iniciación, pretende que cada escribiente (neófito) tenga un cambio, este cambio ocurre por medio de una muerte simbólica al quemar las escrituras de su vida pasada, ese momento es justo cuando el escribiente se separa de su anterior vida caótica. Con el término caótica me refiero a que el escribiente antes de renacer lleva una vida desordenada que por medio del renacimiento cambia a un nuevo orden. Una vez que se consumen las hojas por el fuego, los padrinos llevan a los escribientes dentro de la capilla, el padrino le muestra al escribiente una página en blanco delante de un cirio y le pregunta: “¿Qué ves aquí?” Yo contesté que veía el horizonte del paisaje que

¹¹⁸ Mircea Eliade, *Nacimiento y renacimiento*, p. 4. Aclaro que este libro lo hallé solamente en Internet en formato pdf; por lo tanto, la numeración de las páginas de las citas textuales no corresponde a la numeración real del libro; más bien, corresponde a la numeración del documento en pdf ya que el libro no fue escaneado del original sino capturado, se desconoce su verdadera numeración ya que no encontré físicamente el libro para poder corroborarlo.

¹¹⁹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 6.

había visto fuera de la capilla, pero con una luz muy brillante detrás de las montañas. Cristina (mi madrina) me volvió hacer la misma pregunta, yo le contesté lo mismo, ella me explicó que esa luz que yo veía era Dios, y que esa página en blanco era para escribir mi nueva vida, que de mí dependía eso.

Eliade distingue tres categorías de iniciación: la primera categoría abarca las iniciaciones que marcan el paso de una etapa a otra como los ritos de la pubertad; la segunda categoría incluye los ritos para entrar en una sociedad secreta, estas sociedades secretas son exageradamente celosas de sus secretos; y en el tercer grupo entran todos los rituales necesarios para una vocación mística, como los que realizan los hechiceros o chamanes.

Una característica específica de esta tercera categoría es la importancia que asume en ella la experiencia personal [...] podemos decir que aquellos que se someten a las terribles pruebas iniciáticas de este tercer tipo de iniciación están -tanto voluntaria como involuntariamente- destinados a participar en una experiencia religiosa más intensa que la que resulta accesible al resto de la comunidad.¹²⁰

Según Eliade el segundo y tercer grupo de la clasificación se parecen mucho y se pueden considerar como de un único tipo; hasta cierto punto las tres clasificaciones son muy similares. El elemento que distingue al tercer grupo del segundo, es el éxtasis, característica importante de las iniciaciones chamánicas “el éxtasis significa el vuelo del alma al Cielo, o su vagar por la tierra, o, finalmente, su descenso a las regiones subterráneas, entre los muertos”.¹²¹

Comparando la experiencia espiritual con las categorías de los ritos de iniciación que distingue Eliade, podemos considerar la experiencia espiritual como parte del segundo y tercer grupo. La experiencia espiritual podría ser un rito iniciático del segundo grupo, ya que es necesario realizar la escritura de la experiencia espiritual

¹²⁰ Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 8 y 9.

¹²¹ Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 165.

para acudir como apoyo, o, más tarde, como padrino y así poder ser parte integral del grupo de A.A.. Por otro lado, la experiencia espiritual podría ser un rito iniciático del tercer grupo considerando como éxtasis la parte posterior de la catarsis. Al terminar la catarsis experimenté una especie de éxtasis, tuve la sensación de estar levitando, después observe a mis ancestros, por último, vi, sentí y afirmé la presencia de Dios.

En las iniciaciones chamánicas como en la *experiencia espiritual* es muy importante la experiencia personal. Para no caer en confusiones o en malas interpretaciones hay que distinguir que la asistencia en la *experiencia espiritual* no es de tipo mística y sagrada como en una iniciación chamánica, sin embargo, aclaro que la *experiencia espiritual* tiene un objetivo y un enfoque terapéutico, pero también tiene matices místicos y sagrados.

“voluntaria o involuntariamente” porque un miembro de una comunidad puede convertirse en un hechicero o chamán no sólo como consecuencia de una decisión personal de adquirir poderes religiosos (el proceso llamado "la búsqueda"), sino también a través de la vocación ("la llamada"); es decir, porque es *forzado* por los seres sobrenaturales a convertirse en hechicero o chamán.¹²²

En la experiencia espiritual son obligados a asistir todos los anexados que ya concluyeron su estancia en el anexo, igualmente asisten los padres y hermanos del anexado como parte del tratamiento externo. No obstante, existimos escribientes que asistimos de forma voluntaria, ya sea por curiosidad o por necesidad de ayuda. Pasaremos analizar el significado de las pruebas de la experiencia espiritual como pruebas de los ritos iniciáticos, las cuales consisten en: no dormir, prohibiciones alimentarias, el mutismo, prohibiciones visuales y la muerte simbólica.

¹²² Mircea Eliade, *Nacimiento y renacimiento*, p. 9.

4.2. Significado de las pruebas iniciáticas

Las pruebas presentes en la *experiencia espiritual* por su constitución son muy similares a las pruebas iniciáticas que estudia Eliade, sin embargo, existe una diferencia elemental para la hipótesis planteada. En la *experiencia espiritual*; las pruebas tienen una función terapéutica enfocadas a lograr el cambio por medio de la purgación de la *catarsis* del *escribiente* como parte del tratamiento de rehabilitación de las adicciones. Mientras que las pruebas iniciáticas que Eliade estudia tienen completamente un enfoque sagrado; es decir, son pruebas ascéticas las cuales por medio de la negación de los placeres materiales o abstinencias se busca purificar el espíritu y dar acceso místico.

Mas todas esas prohibiciones —privación de alimentos, mutismo, vida en las tinieblas, no poder ver o ver solamente el suelo— constituyen asimismo ejercicios ascéticos. El novicio se ve obligado a concentrarse, a meditar. Las distintas pruebas físicas tienen, pues, también una significación espiritual. Al neófito se le prepara para las responsabilidades de la vida adulta a la vez que se le despierta progresivamente a la vida del espíritu. Las pruebas y las restricciones corren parejas con la instrucción por medio de mitos, danzas, pantomimas. Las pruebas físicas tienen una finalidad espiritual: introducir al niño en la cultura, «abrirle» a los valores del espíritu.¹²³

Aclaro que el último punto que analizamos en este apartado es el agua. Este punto es importante tocar por sus efectos, aunque no sea analizado desde el terreno de lo sagrado sino por sus efectos antropológicos según la antropóloga Mary Douglas.

No dormir. Para Eliade el no dormir es una prueba concretamente iniciática y universal “No dormir, no es únicamente vencer el cansancio físico, es sobre todo dar muestras de voluntad y fuerza espiritual: permanecer despierto indica que se es consciente, presente en el mundo, responsable.”¹²⁴

¹²³ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 38.

¹²⁴ Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 35.

En la experiencia espiritual los escribientes permanecen despiertos durante dos noches y tres días, aproximadamente más de 48 horas. Los escribientes persisten despiertos las primeras horas de la primera noche por fuerza de voluntad y por la ayuda del apoyo, más tarde, permanecen despiertos por su voluntad, por el café o te que tomaron y por todas las veces que el apoyo amablemente los despierta. Los testimonios o el padrino que dictó la pregunta te menciona “que te agarres de lo que puedas para poder permanecer despierto”. Esa idea de agarrarte de lo que puedas es una metáfora de Dios. Los escribientes solamente pueden dormir un par de horas una vez que hayan renacido o en el transporte de ida a la experiencia y de regreso a casa, sin embargo, de regreso, el ambiente de festejo en el transporte impide dormir.

Prohibiciones alimentarias. Con el significado de la prueba de prohibiciones alimenticias que da Eliade, comparativamente nos referiremos en específico a las dos primeras comidas que se llevaron a cabo durante la *escritura*:

acostumbrar al muchacho a beber muy poco; de igual modo, las innumerables prohibiciones alimentarias tienen como fin prepararle para una vida difícil [...]. Pero las prohibiciones de alimentos tienen también una función religiosa bastante compleja [...] en algunas tribus se van levantando las prohibiciones alimentarias a medida que el novicio, gracias a los mitos, a las danzas y pantomimas, llega a conocer el origen religioso de cada especie alimenticia.¹²⁵

El escribiente tenía la obligación de acudir a la experiencia espiritual descansado, bien alimentado, aseado, en buen estado de salud física y con un refrigerio para ingerirlo en el transporte de camino al lugar donde se realizó la experiencia espiritual. Una vez llegando al lugar no se consumió ningún alimento, solamente hasta la madrugada se repartió te y café. El sábado como a las 6 p. m. se repartió la primera comida compuesta de: una taza de atole y dos tortas de frijoles por persona. Una vez repartidos los alimentos, se hizo conciencia sobre la comida,

¹²⁵ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 36.

pensando en todo el trabajo que hay detrás de tener un plato servido en casa; se dio gracias a Dios y se rezó un padrenuestro, para después consumir los alimentos fuera del cuarto al aire libre, en donde apoyo y escribientes convivimos mezclados en un mismo espacio. El ambiente durante la comida fue completamente diferente a todo lo que había ocurrido, ya que se generó una verdadera comunión con todos los ahí presentes, aprovechamos para relajarnos, platicar, disfrutar, saborear y valorar cada bocado. Casi cuatro horas después nos sirvieron inesperadamente la segunda comida, fue un gran banquete compuesto de: arroz, sopa de codito, pollo congelado en salsa verde con papas y tortillas. Antes de consumir los alimentos se volvió hacer conciencia sobre ellos, se dio gracias a Dios y se rezó el padrenuestro, en esta ocasión cada quien comió en su lugar. Durante la escritura solamente se realizaron esas dos comidas, los escribientes comimos nuevamente hasta el domingo después de haber renacido. La última comida ya no formó parte del trabajo del escribiente, fue muy diferente: comí caldo de camarón sin hacer previamente el rito de las dos anteriores comidas, pude hablar, convivir y relajarme con el apoyo, padrinos y escribientes que ya habían concluido su trabajo.

El mutismo. El mutismo como prueba iniciática tiene el siguiente significado, según Eliade: “En el doble sentido de muerte y de regresión a la primera infancia, puede interpretarse también la prohibición de hablar. El neófito es o un «muerto», o un «recién nacido» —más exactamente, un ser que está naciendo.”¹²⁶

Paralelamente en la experiencia espiritual la prohibición de no hablar tiene un significado parecido al que describe Eliade. El escribiente no tenía permitido hablar, solamente podía hablar bajo las órdenes del apoyo o de los padrinos; ya que el objetivo era que el escribiente lograra recordar los desagradables momentos de su vida, desde la infancia hasta el presente.

¹²⁶ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 37.

Una vez llegando al anexo, lugar donde se citó para partir a la experiencia espiritual, nos revisaron los objetos, nos colocaron una etiqueta con nuestro nombre y nos dieron a firmar una hoja, esta hoja dice decía que te comprometías a realizar hasta el final la experiencia espiritual. Después de firmar la hoja, los padrinos ordenaron que no se podía hablar con nadie. Solamente se tenía permitido hablar en los momentos en que ellos lo indicaran, como en los remordimientos; en esta parte los escribientes estábamos de rodillas tocando el suelo con la cabeza mientras que el apoyo estimulaba a los escribientes para que evocaran sus remordimientos. Los escribientes solamente pudimos volver hablar durante la lectura en voz alta de nuestra escritura y en la catarsis. En la catarsis el escribiente otra vez de rodillas con la cabeza al suelo expresó verbalmente los remordimientos, traumas y problemas de su vida localizados por su padrino en su escritura. Los remordimientos y la catarsis fueron acciones extremadamente violentas en donde se movieron sentimientos y sensaciones muy estremecedoras, por lo tanto, la expresión verbal fue por medio de gritos y lágrimas. La expresión verbal de los escribientes siempre estuvo estimulada y controlada, en los remordimientos por el apoyo y en la catarsis por el padrino o madrina. Una vez que nos dieron la página en blanco donde se va escribir nuevamente la vida, pero de una mejor manera, ya se podía hablar.

Prohibiciones visuales. Eliade considera que la prohibición visual como prueba iniciática puede significar lo siguiente:

En un sentido análogo debemos interpretar las diversas prohibiciones visuales. Efectivamente, los candidatos a la iniciación sólo pueden mirar al suelo, caminan siempre con la cabeza baja, o cubiertos con ramas y mantas, o les vendan los ojos. Las tinieblas son un símbolo del *Otro Mundo*, tanto de la muerte como del estado fetal. Sea cual fuere la significación atribuida a la segregación en la selva —sea que la

consideremos como muerte o como regreso al estado prenatal—, lo cierto es que el novicio no se encuentra ya en un mundo profano.¹²⁷

La experiencia espiritual utilizó paralelamente la prueba iniciática de la prohibición visual, esta prueba comenzó al abordar el camión cuando uno de los apoyos mencionó que estaba prohibido observar a través de las ventanas cubiertas por las cortinas; esto se hizo con el fin de evitar que el escribiente viera el camino y la localización del lugar donde se realizó la experiencia espiritual. Al llegar al lugar, los escribientes bajamos del camión observando todo en penumbra, lo único que alumbraba era la luna, las estrellas y las lámparas que traían en manos tanto apoyos como padrinos; a lo lejos se veían las luces de los automóviles que circulaban por la carretera. La prohibición visual continuó dentro del cuarto donde se realizó la escritura, ya que la iluminación fue a través de velas distribuidas en mesas, paredes y pilares. Durante el día se apagaron las velas para aprovechar la luz que entraba a través de las hendiduras entre los palos que conformaban paredes y techo. La prohibición visual ya no se llevó a cabo en el camino de regreso al anexo, pues las ventanas iban abiertas con las cortinas recorridas. Hasta ese momento pude ver que estábamos en Tenango del Aire, Estado de México.

La muerte simbólica. Según Eliade la muerte en los ritos iniciáticos tiene un sentido positivo, tanto para el neófito, como para el Universo y la Sociedad: “La muerte mística de los novicios no tiene, pues, un carácter negativo [...] esta muerte a la infancia, a la asexualidad, a la ignorancia, a la condición profana en suma, es ocasión de una regeneración total del Cosmos y de la colectividad”.¹²⁸

La prueba característica de los ritos iniciáticos es la muerte simbólica o mística del neófito y su renacimiento. La muerte simbólica en los ritos iniciáticos es lo que genera un cambio en el iniciado.

¹²⁷ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 37.

¹²⁸ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 42.

Paralelamente en la experiencia espiritual encontramos esta prueba, incluso el objetivo de la experiencia espiritual es que el escribiente muera simbólicamente para renacer como un ser nuevo. La muerte simbólica en la experiencia espiritual ocurrió cuando cada escribiente quemó sus escrituras; de esta manera hubo una separación entre el escribiente y su vida pasada. Unos minutos después de la muerte simbólica del escribiente, el padrino le mostró al escribiente su página en blanco en la que desde ese momento iba a empezar a escribir su vida de una mejor manera, es decir, el escribiente renació.

El agua. El término del agua no tiene la misma connotación espiritual como lo hace Eliade en el estudio de las pruebas de ritos de iniciación, sin embargo, es importante analizar antropológicamente el significado del agua relacionándolo con la suciedad, ya que en la *experiencia espiritual* no se permite tocar agua. La antropóloga Mary Douglas explica el siguiente significado de la suciedad:

La suciedad, tal como la conocemos, consiste esencialmente en desorden. No hay suciedad absoluta: existe sólo en el ojo del espectador. Evitamos la suciedad, no por un temor pusilánime y menos aún por espanto o terror religioso. Tampoco nuestras ideas sobre la enfermedad dan cuenta del alcance de nuestro comportamiento al limpiar o evitar la suciedad. La suciedad ofende el orden. Su eliminación no es un movimiento negativo, sino un esfuerzo positivo por organizar el entorno.¹²⁹

En la experiencia espiritual no nos permitieron tocar agua, yo me sentía incomoda por no lavarme las manos después de usar la letrina y antes de comer, la sensación era desagradable, incluso al acabar mi trabajo como escribiente yo pensé que ya me podía lavar las manos, pero solo logre lavar mis manos al llegar a mi casa y darme un baño, de hecho fue lo primero que hice. Cuando renací todo comenzó en completo orden, pero yo sentía la necesidad de lavarme las manos, para mi era importante esa

¹²⁹ Mary Douglas, *Pureza y peligro, un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, p. 14.

acción porque no me sentía limpia del todo. Por dentro estaba vacía y limpia después de esa ardua purgación con la catarsis, pero por fuera necesitaba estar limpia, no me preocupaba bañarme completamente, yo estaba preocupada por lavarme las manos porque comía pensando que mis manos estaban sucias.

4.3. Análisis de la experiencia espiritual como rito de paso

No nos referimos al rito de paso en el sentido estricto al cual se refiere el folclorista y etnógrafo Van Gennep en su libro *Los ritos de paso*. Gennep estudia los ritos de paso como los ritos que marcan el paso de un estado a otro en la sociedad, por ejemplo: las bodas, ya que marcan el paso del estado soltero al estado matrimonial de los novios. Sin embargo, por su constitución podemos analizar la *experiencia espiritual* como un rito de paso. Considero que la *experiencia espiritual* es una especie de rito de paso, ya que el *escribiente* eventualmente logra pasar del estado enfermo a la sanación de las adicciones o traumas emocionales que le habían ocasionado alteraciones físicas, psicológicas o anímicas, una vez sanado el *escribiente* se reincorpora a la sociedad.

Gennep señala que los ritos de paso por su estructura deben de tener un esquema para ser estudiados independientemente de los demás ritos. El esquema divide a un rito de paso en tres secuencias:

- 1°. Ritos preliminares o de separación.
- 2°. Ritos liminares o de margen.
- 3°. Ritos postliminares o de agregación.

Analizando comparativamente la experiencia espiritual con el esquema que propone Gennep quedaría de la siguiente forma: como rito de separación o preliminar considero el momento cuando el escribiente asiste a la primera junta de preparación y decide ir a la experiencia espiritual, por medio de las juntas de preparación el escribiente sufre un cambio espacial y temporal al separarse de su vida cotidiana para pasar a lo extracotidiano. Como rito liminar, de margen o de espera, considero que es

a partir de la primera junta de preparación hasta momentos antes del renacimiento del escribiente. Por último, como ritos postliminares o de agregación estarían todos los ritos que se llevan a cabo desde que el padrino grita que un bebé ha nacido, la última cadena en la hacienda, la cadena que se hace al llegar al anexo y las juntas posteriores en el anexo de A.A. en donde se comparte el testimonio de la experiencia espiritual. Con todos los ritos postliminares o de agregación que mencioné, podría decir que se acaba la experiencia espiritual, sin embargo, para mi aún no concluye el rito postliminar, ya que elaborar esta tesis ha sido un proceso derivado de la experiencia espiritual el cual concluirá una vez que presente y apruebe el examen profesional. Con este esquema entendemos que el escribiente se separa de su vida cotidiana cuando se compromete por escrito a terminar su trabajo, espera o tiene un tiempo de margen durante todas las pruebas hasta momentos antes de su renacimiento y se agrega nuevamente a la sociedad como un ser recién nacido, desde que el padrino grita que un bebé ha nacido.

4.4. Recapitulación de los aspectos *performativos* de la *experiencia espiritual*

La hipótesis formulada en este estudio se hizo partiendo de la identificación de los aspectos *performativos* y *catárticos* en la *experiencia espiritual*. Las investigaciones de Schechner con el Performance Group, nos brindan la posibilidad de hacer un estudio paralelo entre la *experiencia espiritual* y las características de la *performance*. De esta manera, haremos una recapitulación ordenada de los aspectos *performativos* estudiados anteriormente en el capítulo dos.

Espacios hallados. Recordemos que el teatro ambientalista tuvo como objetivo utilizar espacios completos. Schechner llama espacio hallado al sitio que aprovecha la continuación del terreno, por ejemplo: las colinas de las montañas utilizadas para la arquitectura del teatro griego.

Paralelamente, en la experiencia espiritual se utilizó el espacio que brinda la naturaleza de Tenango del Aire, utilizando el piso de tierra, los desniveles por los

montículos, su flora y la luz natural que brinda el día y la noche; sobre ese relieve con el mínimo de modificaciones se construyeron cuartos de madera y letrinas para poder trabajar.

El intérprete. En el método actoral del intérprete utilizado por Grotowski y más tarde por Schechner, el actor es el intérprete que nace, crece, tiene una apertura, un desbordamiento, muere y resucita para sí mismo frente al público.

Tomando en cuenta las características del trabajo del intérprete, paralelamente considero al escribiente de la experiencia espiritual como un intérprete. El escribiente vuelve a nacer al recordar su vida desde la infancia por medio de la escritura, crece durante el recuerdo y escritura de su vida; tiene una apertura pues se desbloquean recuerdos de su inconsciente gracias a la estimulación del apoyo y los testimonios en la pasarela; tiene un desbordamiento en el momento de la catarsis, muere simbólicamente después de la catarsis al quemar sus escrituras y resucita con una página en blanco para escribir de mejor manera su nueva vida, para después escuchar un grito de su padrino diciendo: ¡Un bebé ha nacido! Aparte de pasar por todo este proceso, el escribiente siempre es observado por alguien (equivalente al público); en la escritura es observado por el apoyo, mientras que en la lectura y la catarsis, el público vendría a ser su padrino o madrina, en mi caso fue mi madrina Cristina.

La abreacción. Schechner utilizó la abreacción en sus investigaciones con el Performance Group. La abreacción es el momento en que se vuelve a vivir intensamente la situación inicial a partir de la cual surge la perturbación.

Análogamente en la experiencia espiritual, la abreacción ocurrió en la escritura por medio del recuerdo, en los remordimientos, en la lectura de la escritura en voz alta, y sobre todo en la catarsis cuando el escribiente vuelve a recordar los sucesos que desencadenaron sus perturbaciones. Durante la catarsis el escribiente se coloca de rodillas tocando el suelo con la cabeza; mientras tanto, el padrino que está a su lado estimula verbalmente para que recuerde los sucesos que originaron sus

problemas. La abreacción durante la catarsis es verbalizada por medio de violentos gritos y llantos por el escribiente. El tiempo de duración de la catarsis, depende del tiempo que requiera el escribiente. Del padrino depende que el escribiente haya sido estimulado lo suficiente para tener o no una abreacción exitosa para su sanación.

El taller. Para Schechner el taller fue ese espacio y tiempo que ocupó para hacer sus investigaciones teóricas y prácticas del Performance Group, además Schechner considera que el taller no solo se encuentra en el teatro, sino hasta en los grupos de rehabilitación.

Comparativamente en la experiencia espiritual, el taller vendría a ser el grupo de A.A., ya que las sesiones diarias se realizan constantemente en un espacio y tiempo determinado, para los integrantes de A.A. el grupo es una opción de encuentro que los ayuda y fortalece para no reincidir en las adicciones. Específicamente en la experiencia espiritual el taller comenzó con las juntas de preparación hasta las juntas de las sesiones diarias de A.A. en las que los testimonios compartieron sus experiencias, del escribiente depende que quiera seguir formando parte del taller o alejarse del grupo. En mi caso yo di mi testimonio de la experiencia espiritual y fui a una que otra junta del grupo de A.A. hasta dejar de ir, actualmente no he ido al grupo, ni se si voy a regresar, no siento la necesidad de volver, aunque si me gustaría hacer mi apoyo, no se cuándo o con qué grupo. Aclaro que asistí al grupo de A.A. no por tener problemas con las adicción; pero si porque las adicciones me han afectado indirectamente. Justo en esa época en que realicé la experiencia espiritual mi hermano Mauricio tenía problemas con las adicciones y había estado anexado, de esta forma es como me integré por un corto tiempo al grupo de A.A..

El ensayo. En el Performance Group, los ensayos son indispensables como parte del proceso de creación. En el teatro los ensayos son iguales a la preparación, paralelamente en la *experiencia espiritual* los ensayos vendrían a ser las *juntas de preparación*, ya que emplean medios similares como: la repetición, la simplificación, la exageración y la acción rítmica.

Son 7 las juntas de preparación para la experiencia espiritual, a las juntas solamente asisten las personas externas e internas del anexo que van a realizar su escritura. Es indispensable asistir a todas las juntas de preparación para poder ir a la experiencia espiritual, y así empezar a recordar situaciones dolorosas que desencadenaron algún problema en nuestra vida, principalmente el problema de las adicciones.

El público. Para Schechner en sus investigaciones con el Performance Group el público fue muy importante; tanto así, que resaltó dos características de la participación del público las cuales se pueden aplicar al análisis comparativo de la *experiencia espiritual*. En primer lugar, encontramos que la participación del público es similar a la comunidad de los eventos chamánicos; esta participación se halla presente como un coro griego profundamente pendiente de la lucha del chamán y de la sanación del enfermo.

En la experiencia espiritual encontramos que el apoyo es una especie de público con características similares a las de la comunidad chamánica; el apoyo participa ayudando a los escribientes estando pendientes de su escritura y renacimiento para obtener la sanación. En segundo lugar, encontramos que en la experiencia espiritual los escribientes, apoyo y padrinos, participan en una dinámica contrapuntual, es decir, una persona es espectador y actor en otro momento.

Schechner dividió la audiencia en “accidental” e “integral”. Paralelamente la experiencia espiritual tiene los dos tipos de audiencia. La audiencia accidental somos las escribientes que asistimos por voluntad y que atendimos a todo lo que sucedió por la incertidumbre de lo que iba a suceder, este tipo de audiencia corresponde al drama estético. Mientras que la audiencia integral sería el apoyo, los padrinos y los organizadores; estas personas asisten por obligación desatendiendo lo que ocurre pues ya tienen conocimiento de ello, este tipo de audiencia corresponde al rito.

Por último, recordemos que Schechner experimentó con la participación del público. En *Commune* (1970) el público solo entraba al teatro si se quitaba los zapatos. Para Schechner esta acción era una hazaña iniciatoria.

En la experiencia espiritual el escribiente no puede sentarse a trabajar su escritura hasta después de dejar todas sus pertenencias en una esquina del cuarto, solo tiene derecho a sacar agua, cigarros, encendedor y cobijas; ambas acciones son gestos concretos que pretenden que el público o los escribientes tengan algo en común, la diferencia sería que en Commune se trataba pasar de la transformación de un acontecimiento estético a un acontecimiento social y en la experiencia espiritual estamos hablando exclusivamente de un acontecimiento social.

Cualidades escénicas. Schechner estudia la *performance*, el drama, el guión y el teatro considerando cuatro cualidades escénicas presentes en estas categorías.

La primera cualidad escénica es que el intérprete viva en ese momento y se confronte con su problema; paralelamente en la experiencia espiritual existe la misma importancia en el trabajo del escribiente, es decir, el escribiente es el equivalente al intérprete.

La segunda cualidad escénica son los actos irrevocables, estos actos deben actuar sobre la gente y no sobre las propiedades; paralelamente en la experiencia espiritual los actos irrevocables actúan directamente en los escribientes y no sobre las propiedades.

La tercera cualidad escénica es la contienda, para Schechner la contienda es esa disposición al riesgo por parte de los intérpretes pues algo está en juego; paralelamente en la experiencia espiritual siempre existe esa disposición al riesgo por medio de las pruebas las cuales son cansadas e incluso pueden llegar a ser peligrosas físicamente para algunas personas, ya que hay escribientes que sufren de crisis nerviosas, de alteraciones en su presión arterial, desmayos, dolor de cabeza o de estómago; sin embargo el riesgo mayor es el material con el que se trabaja.

Por último, en la cuarta cualidad escénica Schechner pretende que exista una iniciación o un cambio en el estatus de los participantes; paralelamente en la experiencia espiritual consideramos que una vez que el escribiente ha renacido se genera una iniciación a una vida sana y buena, es decir, un cambio de lo negativo a lo positivo.

El Performer. Para terminar de enumerar los aspectos *performativos* de la *experiencia espiritual*, hay que subrayar que paralelamente en la *experiencia espiritual* el *performer* es el *escribiente*, ya que su trabajo cumple con las características de quien realiza la *performance*. En la *performance* en cuanto arte el artista o *performer* actúa individualmente y se indaga a sí mismo; *paralelamente, en la experiencia espiritual el escribiente se investiga por medio de la escritura de su vida, hace conciencia, profundiza en su problema y sale de su irracionalidad.* En la *performance* el *performer* es sometido a fuertes pruebas para conocerse a sí mismo; *comparativamente en la experiencia espiritual el escribiente pasa por diferentes pruebas “mutismo, vela, ayuno, prohibiciones visuales y muerte simbólica”.* La importancia del trabajo del *performer* radica en que los actos que realiza en la *performance* no lo afectan solamente a él, sino también a la audiencia ahí presente, *comparativamente, en la experiencia espiritual el cambio del escribiente repercute en la audiencia ahí presente y por consiguiente en la sociedad.* Aclaro que aunque analizo al *escribiente* como intérprete y *performer*, existen diferencias muy claras las cuales no hay que confundir entre ambos términos, aunque sean estudiados en esta tesis como aspectos *performativos*, no me refiero a lo mismo.

Por medio del siguiente cuadro Schechner estudió diversas actividades como eventos escénicos. Este cuadro desglosa cada una de las características de la *performance* y sirve para evaluar el comportamiento de cada actividad. Tomando en cuenta los aspectos *performativos* que constituyen la *experiencia espiritual* nosotros la proponemos como sexta columna.

	<i>Play</i>	<i>Games</i>	<i>Sports</i>	<i>Theater</i>	<i>Ritual</i>	<i>Experiencia espiritual</i>
Special ordering of time	Usually	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Special value for objects	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Non-productive	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Rules	Inner	Frame	Frame	Frame	Outer	Inner, outer and frame
Special place	No	Often	Yes	Yes	Usually	Yes
Appeal to other	No	Often	Yes	Yes	Yes	Yes
Audience	Not necessarily	Not necessarily	Usually	Yes	Usually	Yes
Self-assertive	Yes	Not totally	Not totally	Not totally	No	Yes
Self-transcendent	No	Not totally	Not totally	Not totally	Yes	Yes
Completed	Not necessarily	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Performed by group	Not necessarily	Usually	Usually	Yes	Usually	Yes / no
Symbolic reality	Often	No	No	Yes	Often	Yes
Scripted	Sometimes/ No	No	No	Yes	Usually	No /Yes

4.5. Recapitulación de los aspectos *catárticos* de la *experiencia espiritual*

El uso de la *catarsis* en los principios de la tragedia griega y más tarde en su recuperación desde finales del siglo XIX por Freud, Moreno y Girard son investigaciones que permiten estudiar paralelamente a la *experiencia espiritual* por sus características *catárticas*. Por lo tanto, haremos una recapitulación ordenada de los aspectos *catárticos* de la *experiencia espiritual* estudiados previamente en el capítulo 3.

El término *catarsis* ha causado mucha controversia por su imprecisa definición. Nosotros estudiamos dos de las tantas interpretaciones que existen de la “frase

controvertida” que escribió Aristóteles acerca de la *catarsis*, la de Bacca y Yebra. Bacca considera que la *catarsis* es una característica del rito por su finalidad moral (purificación). Opuestamente, Yebra considera que la *catarsis* es una característica de la medicina porque no es de orden moral (purgación). La finalidad de purgación que le atribuye Yebra a la *catarsis* está implícita en los estudios científicos de Freud en la medicina y en la terapia con el psicodrama de Moreno; por otro lado, nos encontramos con la finalidad de purificación que Bacca señala sobre la *catarsis*, en estos términos Girard estudia a la *catarsis* por medio del “chivo expiatorio” en los principios de la tragedia griega.

La abreacción. Recordemos que la abreacción fue la característica más importante del método catártico de Freud; consistió en hacer que la paciente pasara por todo su archivo, evocando uno tras otro los recuerdos traumáticos.

Paralelamente en la experiencia espiritual la abreacción empieza cuando se evoca cada recuerdo traumático por medio de la lectura, para después en la catarsis tener continuas e intensas abreacciones. De rodillas tocando la cabeza con el piso y con ayuda de mi madrina, descargué una serie de impulsos voluntarios e involuntarios, por medio del llanto, el resentimiento, la venganza, la ira, el coraje, etcétera.

Equilibrio de la atención. El método catártico de Freud llamó equilibrio de la atención a la distancia apropiada que le permite al público ser participante y observador al mismo tiempo. De esta forma, el público recuerda los traumas del pasado y los descarga en el momento sin ningún peligro real.

Paralelamente en la experiencia espiritual se llevó a cabo un eficiente equilibrio de la atención. Durante la escritura el escribiente funcionó como público que observaba los testimonios, mientras que más tarde, el escribiente es participante durante la lectura de sus escrituras y en la catarsis. Gracias al equilibrio de la atención la descarga de la abreacción tiene mejores resultados.

Elementos del psicodrama. Moreno practicó el psicodrama utilizando cinco elementos para su realización: el escenario, el protagonista, el director, los egos auxiliares y el público. Recordemos en breve las funciones más importantes de cada elemento del psicodrama: el escenario se usa como un espacio multidimensional, el protagonista apela a la espontaneidad, el director es a la vez director de escena, terapeuta y analista; los egos auxiliares son actores, auxiliares terapéuticos y público; y el público ayuda o se convierte en el paciente.

Paralelamente en la experiencia espiritual podemos encontrar cuatro de los cinco elementos del psicodrama: el escenario, el protagonista, el director y el público. El escenario sería el espacio interior y exterior de las chozas. El protagonista sería el escribiente, quien por medio de su escritura sondea a fondo sus problemas. El director serían los padrinos, éstos hacen las tres funciones que establece el psicodrama: director de escena, terapeuta y analista. El director de escena sería el organizador del evento, mientras que la terapia y el análisis ocurre cuando el escribiente trabaja a solas con su padrino la lectura, la evocación de la escritura, la catarsis, la muerte simbólica y el renacimiento. El público sería el apoyo que ayuda al escribiente en todo momento y hasta comparte con él problemas en común. Los egos auxiliares no existen en la experiencia espiritual porque no se repiten físicamente la acciones que desencadenaron los problemas.

Catarsis integradora. En el psicodrama Moreno explica que la *catarsis integradora* es la *catarsis* que empieza con el protagonista y no con el público.

Paralelamente la experiencia espiritual, tiene el mismo objetivo; es decir, que el escribiente experimente una verdadera catarsis para poder sanar. Todas las pruebas de la experiencia espiritual, como el mutismo, el no dormir, la prohibición de los alimentos y las prohibiciones visuales, contribuyen para que el escribiente experimente la catarsis integradora antes de su muerte simbólica, para de esta forma liberarse de todos los traumas o problemas del pasado y así empezar una nueva vida.

Catarsis de grupo. En el psicodrama de Moreno el paciente al experimentar la *catarsis* integradora, automáticamente obtiene la *catarsis* de grupo, en donde el paciente comparte con todos los presentes su problema, el cual afecta a todos en común.

Paralelamente en la experiencia espiritual todos los asistentes comparten directa o indirectamente el problema de las adicciones. Desde que el escribiente llega al anexo existe una empatía con el grupo por padecer el mismo problema; por lo tanto, en la experiencia espiritual cuando el escribiente ya ha experimentado su catarsis integradora y renace, apoyo y padrinos se unen a su festejo justo ahí es donde empieza la catarsis de grupo, en donde todos juntos celebran la bienvenida de un ser nuevo y concluye hasta que llegan al anexo y hacen la última cadena de la experiencia espiritual.

El encuentro. En el psicodrama Moreno consideró que el encuentro es eso que sucede en el momento, de manera improvisada, no estructurada, no planeada, ni ensayada.

Paralelamente en la experiencia espiritual como escribiente percibí el encuentro en alto grado, gracias al desconocimiento e incertidumbre del mismo evento. Es necesario que en la experiencia espiritual el escribiente asista con el desconocimiento de lo que sucede, ya que apoyo y padrinos afirman que de otra forma no tendría la misma eficacia, por eso señalan que no se debe de decir nada al respecto. Yo asistí con una vaga idea de lo que era la experiencia espiritual, aún así, durante todo mi trabajo como escribiente tuve esa sensación y efecto que provoca el encuentro.

Kátharma. Para los griegos el *kátharma* era el objeto maléfico extirpado en operaciones rituales. Este concepto Girard lo utiliza como parte de sus investigaciones de la *catarsis* como método de purificación religiosa para los griegos, es decir, los orígenes del teatro griego en el ritual chamánico.

Paralelamente en la experiencia espiritual el kátharma no es un objeto físico en específico, más bien es un estado anímico, el cual se expulsa en la catarsis por medio

de gritos y llantos violentos (abreacción) con la ayuda del padrino (equivalente al chamán).

La violencia. Girard considera la violencia como la motivación universal absoluta que explicaría la fundación del rito y del mito, entendiendo la violencia como un alivio de las tensiones de agresividad en una comunidad por medio de un chivo expiatorio.

Considero que la experiencia espiritual que realicé tiene una gran carga de violencia. Las pruebas de la experiencia espiritual son actividades extracotidianas con un objetivo terapéutico, inevitablemente resultan violentas por su constitución. Todos los testimonios incluyendo a los de las juntas de preparación tienen una gran carga de agresividad que se expresa por medio de movimientos físicos acelerados, acompañados de lágrimas, utilizando palabras altisonantes y hablando en un volumen alto hasta llegar a los gritos.

Por último, señalaremos que el trabajo del escribiente además de cansado es violento. Como escribiente al hacer las pruebas de la experiencia espiritual experimenté mucha violencia, ya que inesperadamente se transgredieron hábitos establecidos en mi vida cotidiana. Incluso la escritura es violenta, es difícil recordar, escribir y leer momentos desagradables que incluso se han borrado de la memoria. Y que decir de la catarsis, digamos que es la máxima expresión de la violencia en el trabajo de los escribientes, se sacuden sentimientos y recuerdos, por medio de gritos y llantos exhaustivos.

Concluyo que este exceso de violencia en la *experiencia espiritual* es el medio que utilizan los grupos de A.A. para poder liberarse, recuperarse y readaptarse en la sociedad; no se que tan útil sea, ya que pretenden sanar con exceso de violencia lo que se ha generado de la violencia, hay una de dos, funciona o se genera más violencia de la que en un principio había. Creo que el resultado del exceso de la violencia depende de muchos factores, quizá en unas personas sea útil y en otras sea contraproducente. No creo que el uso del exceso de violencia sea la verdad absoluta para tratar los problemas de adicciones, ejemplo de ello son todas las alternativas que

existen, sin embargo, es muy curioso como se han formado un sinnúmero de grupos de A.A. en el seno de la comunidad, esto no quiere decir que todos los grupos de A.A. utilicen el exceso de violencia.

Vivimos en una sociedad inmersa en el exceso de violencia para aliviar las tensiones de agresividad, por ejemplo: los anexos, tutelares y cárceles. El preso es un chivo expiatorio que paga su condena por medio de un encierro, acto que resulta sumamente violento pues se priva de uno de los derechos más importantes que toda persona anhela: su libertad, sin considerar el ambiente extremadamente violento que se vive en esos lugares, hablando no solo de violencia física, sino también psicológica, económica y espiritual.

Reflexionando objetivamente sobre mi *experiencia espiritual* considero que para mi ese exceso de violencia fue efectivo, en este caso coincido con Girard, aclaro que me refiero particularmente a mi experiencia personal y no podría generalizar diciendo que para todos los *escribientes* funciona de esa manera.

Apéndice. Reseña de una *experiencia espiritual* en A.A., sus etapas

1. ¿Qué es la *experiencia espiritual*? La *experiencia espiritual* de 4º. y 5º. paso¹³⁰ es una actividad que realizan los grupos de Alcohólicos y Neuróticos Anónimos, cada mes durante tres días, en algún lugar alrededor del Distrito Federal.

2. ASISTENCIA. La *experiencia espiritual* la realizan los *anexados* como cierre de su tratamiento de rehabilitación, para asistir no es necesario formar parte de A.A., el único requisito es ir a las *juntas de preparación* tres semanas antes.

3. ESTRUCTURA DE LAS JUNTAS DE PREPARACIÓN. Todas las *juntas de preparación* empiezan con una oración de A.A., no importa la religión a la que pertenezcas, se toca una campana y se da por iniciada la sesión. Para que la sesión sea eficiente, el responsable de los *testimonios* pide que abras tu mente sin ideas preconstruidas. Los *testimonios* empiezan uno por uno a narrar su experiencia sobre el tema asignado; mientras tanto, la audiencia solamente pone atención, toma café o te y fuma. Para cerrar la *junta de preparación* se reza otra oración y pasan con una bandeja a recolectar dinero (*séptima tradición*). Al terminar la *junta de preparación* se deja el espacio libre y se espera al *apoyo*. Todos juntos hacen una *cadena* tomados de las manos, cierran los ojos y apagan la luz, en el centro de la *cadena*, uno de los *padrinos* lleva la oración diciéndote que percibas en que situación física, psicológica y anímica te encuentras. La oración empieza con un padrenuestro, dirigida a Dios, sin importar creencia religiosa. Se reza la oración de la responsabilidad seguida de un apretón de manos, se prende la luz, se sueltan las manos y se abren los ojos. Por último, tienes que dar un abrazo y palabras de aliento a todas las personas ahí reunidas.

¹³⁰ Para la comprensión de esta reseña es necesario utilizar el glosario para el significado de las palabras o frases en cursivas, ya que este lenguaje es exclusivo de los grupos de A.A..

3.1. CONTENIDO DE LAS JUNTAS DE PREPARACIÓN. Cada *junta de preparación* toca un tema en específico. Los temas son los siguientes: el *descoyuntamiento sexual*, la pobreza, los traumas físicos, psicológicos y anímicos, la drogadicción, el alcoholismo, la neurosis y la sociedad en la que cada persona se ha desarrollado. En la primera junta te preguntan tus datos, nombre, edad y el medio por donde te enteraste de la *experiencia espiritual*. Cada *padrino* narra su *testimonio* relacionado con el tema de la *junta de preparación*, esta narración es un recuento cronológico de su vida. Cada junta se repite que lo que ahí escuches, tiene que permanecer en anonimato.

3.2. TRANSFORMACIÓN. Los *padrinos* al dar su *testimonio* se transforman, su voz sube de volumen hasta llegar al punto en el que gritan desaforadamente, lloran y se conmueven como el momento en el que pasaron por tal problema. Los *padrinos* al terminar de dar su *testimonio* vuelven a expresarse cotidianamente.

3.3. DESCRIPCIÓN PREVIA DE LA EXPERIENCIA ESPIRITUAL. En todas las *juntas de preparación* los *padrinos* que dan su *testimonio* te dicen que vas a ir a una *hacienda* a escribir tu biografía; además, te subrayan que el trabajo de la *escritura* solamente será eficiente si se tiene la *mente abierta y receptiva*, siendo el cien por ciento honesto, por lo tanto, el noventa y nueve por ciento no te va a servir para traerte el *pastel completo*. Te piden trescientos pesos, este dinero cubre el transporte de ida y vuelta, alimentos y hospedaje durante tres días y dos noches. En el caso de no contar con el dinero, no hay ningún problema si no se paga. Es necesario llevar ropa abrigadora, haber comido, dormido y descansado bien; no se pueden llevar objetos de valor, aparatos electrónicos, ni muda de ropa, lo único que permiten llevar es agua embotellada y comida para consumir solamente en el camino antes de llegar a la *hacienda*.

4. LA EXPERIENCIA ESPIRITUAL. El viernes 18 de diciembre del 2009, se citó a los *escribientes* y al *apoyo* a las 6:00 p. m. en el *anexo*. Hay una parte del *apoyo* que se va un día antes para preparar todo (*avanzada*). Al llegar un *escribiente* al *anexo*

lo sientan en la primera fila de las sillas frente a la *tribuna* y le revisan sus objetos. La mochila y la chamarra que se usará todo el tiempo sobre la ropa se etiquetan con el nombre del *escribiente* y del grupo de A.A..¹³¹ Hecha la revisión de los objetos, te llaman al escritorio, te dan a leer y firmar una carta comprometiéndote a realizar hasta el final la *experiencia espiritual*. Tomas asiento y te piden que guardes silencio.

4.1. EL TRASLADO AL LUGAR DONDE SE REALIZA LA EXPERIENCIA ESPIRITUAL. Los organizadores se transportan en automóviles particulares. Una vez que ya ha llegado toda la gente al *anexo* se aborda el camión. Para evitar el contacto visual con el exterior, las ventanas van cerradas y cubiertas por cortinas. Se da la instrucción de no observar el paisaje exterior a través de las ventanas, después se ordena a los *escribientes* dormir un rato, a la mitad del camino se despierta a los *escribientes* para que coman sus alimentos, ya que en la *hacienda* no se da de cenar. Al terminar de comer puedes dormir un rato más. El tiempo del traslado dura aproximadamente tres horas, diez minutos antes de llegar, te despiertan para que tomes tus cosas y te abrigues.

4.2. LA LLEGADA E IDENTIFICACIÓN DEL LUGAR. Se detiene el camión, baja la gente y se separa a hombres de mujeres. Al bajar se siente un frío que cala los huesos, todo está completamente oscuro, en ese lugar no hay energía eléctrica. Tanto el *apoyo* como los organizadores se alumbran con lámparas de mano. El lugar es muy amplio, tiene suelo de tierra, está rodeado de montañas, lo único que se observa relativamente cerca son los volcanes: el Popocatépetl e Iztaccíhuatl. A lo lejos se ve circular vehículos en la carretera, esta carretera se ve, pero no se distingue el camino para llegar a ella. El cielo está lleno de estrellas, entre todas las estrellas resalta e ilumina la luz de la luna llena. Por ningún lugar se llega a ver la dichosa *hacienda*; solamente se ve a los lejos un cuarto amplio construido completamente de palos con

¹³¹ El grupo de A.A. al cual yo asistí se llama Fuente de vida.

una puerta de lona. Enfrente del cuarto amplio hay dos cuartos pequeños, uno pegado al otro, contruidos del mismo material que el cuarto amplio.

4.3. LA BIENVENIDA. En esa ocasión la *experiencia espiritual* fue para grupos de Nezahualcóyotl y del Distrito Federal. Éramos como mil personas entre *apoyo*, *padrinos* y *escribientes*. Poco a poco llegaban más camiones, la explanada se iba llenando de gente hasta quedar completamente llena. Alrededor de dos horas estuvimos parados en ese lugar sin hacer absolutamente nada más que estar ahí congelándote del frío, esperando sin saber qué. Después de un rato, los dirigentes de cada grupo se organizaron para hacer una enorme *cadena* con hombres y mujeres intercalados. Uno de los organizadores principales llevó la oración en esta primera *cadena*, diciendo que esa es la *hacienda*, que ahí vas a hacer tu *experiencia espiritual*, en ese lugar en penumbra, que más que *hacienda* parece ser una granja de animales, se reza un padrenuestro y se da por iniciada la *experiencia espiritual*.

4.4. ORGANIZACIÓN. Una vez que te sueltas las manos de la *cadena*, el *apoyo* organiza a los *escribientes* en filas de hombres y mujeres. Al inicio de la fila hay alguien que te asigna el lugar en el que te toca estar, este lugar parecía una gran choza.

4.5. EL ESPACIO. La choza es el cuarto amplio que observé al llegar. Este cuarto tiene forma rectangular, está construido con delgados troncos, entre cada tronco hay un espacio que permite la entrada y salida del aire, no tiene ventanas, el techo es de dos aguas sostenido por pilares, el piso es de tierra y la puerta de lona. En la choza no hay energía eléctrica, para alumbrar hay muchas velas distribuidas por el espacio. Las mesas están distribuidas en dos líneas paralelas a lo largo del espacio. Hay un pasillo ancho y espacioso entre las dos líneas de mesas dejando libre la entrada. Las mesas son de las que alquilan para eventos, están viejas, deterioradas y un poco quemadas de la parte superior. Cada mesa se alumbrá con velas pegadas con su propia cera. Alrededor de cada mesa hay sillas plegables de metal, viejas, pero firmes.

4.6. UBICACIÓN DEL ESCRIBIENTE. Antes de sentarte, en un extremo de la choza te revisan la mochila y la ropa que llevas puesta. Al término de la revisión te quitan la mochila dejándola en una esquina de la choza, te informan que solamente puedes sacar una botella de agua, cigarros, encendedor y cobijas. Te asignan un lugar, te sientan en una mesa junto con *escribientes* de otros grupos y *anexos*. Una vez sentado, debes esperar a que todos los lugares estén ocupados.

4.7. EL APOYO. Entra el *apoyo* y se concentra junto a la pared. El *padrino* que dirige la choza te dice que todas esas personas están ahí para apoyarte y se presentan uno por uno, entre ese *apoyo* estaban juntos mi padre y mi hermano; pero los sacaron mandándolos a otro lugar a apoyar, ya que en la *experiencia espiritual* no se permite que trabajen familiares en el mismo espacio.

4.8. INICIO DE LA ESCRITURA. El *apoyo* pasa a colocar como treinta hojas blancas y dos plumas por *escribiente*. Son alrededor de las 3 de la madrugada, el sueño pesa, pero el *apoyo* no te deja cabecear. Pasa un buen rato en el que tienes que esperar, sin saber qué. De pronto entra alguien en la puerta con tres personas detrás de él.

4.9. PRIMERA PREGUNTA. ¿En qué momento tuviste tu *descoyuntamiento sexual*? Una vez dictada la pregunta, tienes que dejar de escribir y solamente poner atención en los *testimonios* de los *padrinos*. Estos *testimonios* son la respuesta de cada *padrino* a la pregunta. Siempre el primer *padrino* en responder es el que dictó la pregunta. Al contestar la pregunta se experimentan emociones fuertes, por lo tanto, muchos de los *escribientes* lloran, gritan o entra en crisis, e incluso afecta a otros *escribiente*, justo en ese momento los *padrinos* se acercan al *escribiente* para decirle que no se *enchaleque* con problemas ajenos a los suyos. Esta reacción puede suceder a lo largo de toda la *escritura*, no solo en los *escribientes*, sino hasta en el *apoyo*.

4.10. LA TRANSFORMACIÓN EN LA PASARELA. El primer *padrino* que da su *testimonio* camina en un ritmo acelerado con pasos firmes y contundentes, su energía se transforma por completo, su respiración se acelera al igual que sus movimientos.

Su voz se va transformando, el volumen sube gradualmente hasta llegar al punto de gritar. La memoria emotiva trabaja recreando el estado emocional en el que se encontraban en tal situación, las emociones y sentimientos del *padrino* se sacuden completamente. La mirada del *padrino* se sumerge completamente en lo que narra, mientras tanto, los *escribientes* impactados por la violencia y perturbación del *testimonio* solamente observan desde sus lugares. Pasan los tres *padrinos* a dar su *testimonio*, derrochan un nivel muy alto de energía, incluso muchos de ellos se quitan los suéteres o chamarras a pesar del inmenso frío que se siente. Al concluir cada uno de los *padrinos* su *testimonio*, vuelven al estado cotidiano con el cual empezaron. Esto ocurre de la misma manera después de cada una de las preguntas.

4.11. LA RESPUESTA. Después de la *pasarela*, el *escribiente* contesta la pregunta con sus datos biográficos en orden cronológico, esto se aplica a todas las preguntas. Se da alrededor de tres horas para contestar, mientras el *apoyo* está atento para despertarte, auxiliarte con la respuesta o para acompañarte al baño. Durante el tiempo que se da para responder, el *padrino* que dictó la pregunta estimula con palabras violentas (groserías, insultos, majaderías, palabras altisonantes y gritos) al *escribiente* para que logre recordar escenas inconscientes de su vida.

4.12. SEGUNDA PREGUNTA. Está amaneciendo, salen los *testimonios* y entra otro grupo a dictar la segunda pregunta. ¿Cuáles son los momentos más dolorosos y crudos de tu vida, qué te provocaron sentir: ansiedad, asco, repulsión o coraje? Los *padrinos* dan su *testimonio* por la *pasarela*. Al terminar la *pasarela* se da un tiempo para contestar. Son entre 6 o 7 de la mañana, el *padrino* que dictó la pregunta da la orden al *apoyo* para distribuir el café y te a los *escribientes*. Una ventana pequeña se abre en la pared izquierda del cuarto, esa ventana da a la cocina. La cocina está construida con los mismos materiales que la choza.

4.13. EL BAÑO. Para ir al baño hay que alzar la mano para que un *apoyo* de tu mismo sexo te acompañe, ya que nunca puede ir un *escribiente* solo al baño. Alcé la mano, dos mujeres jóvenes fueron por mi, me sacaron de la choza, fuera de la choza

platiqué un poco con las dos sin que nadie nos oyera, ya que sigue prohibido hablar. Dos cuartos pequeños y juntos que vi al llegar eran los baños, uno para las mujeres y otro para los hombres, contruidos del mismo material que la choza. Una lona servía de puerta, adentro había dos letrinas de madera que estaban juntas. El baño es completamente rústico, apestoso y no permite ningún tipo de intimidad. Lo sucio es que no puedes lavarte las manos hasta llegar al D. F., el *apoyo* que está en la cocina son las únicas personas que pueden tocar el agua. Al regresar del baño, mi *apoyo* me estimuló con palabras positivas para que siguiera escribiendo.

4.14. TERCERA PREGUNTA. Alrededor de las doce del día otro grupo diferente de *padrinos* dicta la pregunta. ¿Qué peripecias económicas pasaste en tu vida? El *padrino* que dictó la pregunta parece ser el más fuerte en todos los sentidos, siempre lleno de energía, perseverancia y fortaleza. Los *padrinos* dan sus *testimonios* en la *pasarela*. Esta pregunta la contesté brevemente y regresé a terminar de contestar la pregunta pasada, el tiempo pasa muy lento haciéndose muy largo ya que en esa pregunta se dio un largo espacio para contestar, lo único que queda por hacer es recordar, seguir escribiendo, tomando café o te, fumando e ir al baño, no hay otra opción mientras el cansancio físico, psicológico y el hambre se agudizan.

4.15. LA PRIMERA COMIDA. Como a las seis de la tarde, entra uno de los *padrinos* de los que dictó una de las preguntas. Este *padrino* ordena al *apoyo* que distribuyan la comida. La comida que consta de una taza de atole y dos tortas de frijoles. Una vez distribuida la comida, el *padrino* te dice que observes los alimentos que tienes frente a ti, que los valores porque es lo único que vas a comer, recordándote como muchas veces no valoras la comida que hay en casa, sin importarte cómo ni quién la preparó. Después de esas palabras se da gracias por los alimentos, se reza un padrenuestro y se da la orden de comer. En ese momento nos permitieron salir fuera del cuarto, tanto *apoyo* como *escribientes* salimos, convivimos revueltos en el mismo espacio y hasta hablamos un poco. El *apoyo* por fin descansaba sentado sobre la tierra y el pasto, mientras que los *escribientes* gozábamos comer parados y estirar nuestras

extremidades por diez minutos. Al terminar de comer regresamos a seguir escribiendo en completo mutismo.

4.16. LOS REMORDIMIENTOS. DESBLOQUEO POR MEDIO DE LA POSICIÓN

FÍSICA. Empieza anochecer, uno se pregunta ¿Qué es lo que sigue? ¿Cuántas preguntas más faltan por responder? ¿Qué es lo que se hace con esto? Entra otro *padrino* con su grupo de *testimonios* a dictar la siguiente pregunta: ¿Cuáles son tus *remordimientos*? Esta pregunta fue diferente, ya que al terminar los *padrinos* su *testimonio* no nos permitieron escribir. Lo que paso fue lo siguiente: cada *apoyo* tomaba a un *escribiente* y lo sacaba fuera de la choza, afuera el *apoyo* te ordena que te hiques, ya hincado uno no sabe que pasa, de repente se oyen gritos en forma de reclamos, yo no sabía qué hacer y sentí miedo sin saber de qué. Al estar hincado el *apoyo* te pega la cabeza sobre las rodillas y te dice que saques tus *remordimientos*, estos *remordimientos* son expresados verbalmente hasta llegar al punto de gritar y llorar. El *apoyo* te da el tiempo para que acabes, después te dice que cierres los ojos, te ayuda a ponerte de pie y te traslada a otro lugar. Hicimos una gran *cadena* con toda la gente que estaba al principio. Suenan instrumentos como la guitarra, el pandero, el palo de lluvia, la kena, los llambes y el caracol prehispánico. Cantamos varias *alabanzas*, después nos dimos un apretón de manos, levantamos la cabeza mirando al cielo y abrimos los ojos hasta que nos dieron la orden. Al abrir los ojos yo no vi más que el cielo oscuro sin estrellas. Se supone que debes ver o percibir a Dios de alguna forma. Yo no veía ni percibía nada, así que bajé mi cabeza. El *apoyo* me preguntó: ¿Has visto a Dios? Yo le respondí que ni siquiera a las estrellas. El *apoyo* me dijo: entonces no quieres ver ya que el cielo está completamente estrellado. Nuevamente levanté la cabeza y miré el cielo estrellado. El *apoyo* trasladó a los *escribientes* a su silla para que escribiera los *remordimientos* que había sacado.

4.17. SEGUNDA COMIDA. Después de lo que había pasado, era muy desconcertante lo que iba a ocurrir. Llega otro *padrino* a dictar la siguiente pregunta diciendo que tenía una muy mala noticia, todo mundo se imaginaba lo peor, pero la mala noticia era una

sorpresa. El *apoyo* de la cocina preparó una rica cena, no hacía más de cuatro horas que habíamos comido las tortas, pero con el cansancio no hay comida que sobre. El *apoyo* repartió la comida, una vez más se reflexionó acerca de los alimentos, se dieron las gracias y se rezó. Esto si era un gran banquete que constaba de: arroz, sopa de codito, pollo congelado en salsa verde con papas y tortillas.

4.18. QUINTA PREGUNTA. La quinta pregunta y el *padrino* que la dictó eran muy relajados, opuestos a todo lo que había pasado. ¿Qué es lo que odias o te molesta de ti? Esta pregunta era para hacer consciente irónicamente tus errores y burlarte de ti. Para contestar dieron poco tiempo. Entraron los *padrinos* de los grupos de los *escribiente* que estaban en ese cuarto para que escogieras quién iba a ser tu *padrino*. Yo seleccioné intuitivamente a mi *madrina* Cristina.

4.19. LECTURA DE LA ESCRITURA. Al seleccionar a tu *padrino* o *madrina* sales a trabajar tu *escritura*. Estaba amaneciendo y nos sentamos junto a una fogata. Cristina me preguntó si quería trabajar con la *Biblia*, estoy bautizada católicamente; pero no me convence del todo la religión aunque si la respeto como un mito, para no entrar en conflictos pedí trabajar sin la *Biblia*. Leí mi escritura, mientras que Cristina me interrumpía con preguntas, aclaraciones y a la vez tomaba notas. Cuando terminé de leer buscamos donde trabajar con más privacidad lo siguiente.

4.20. LA CATARSIS. No tenía idea de que seguía la parte más fuerte, escuchaba gritos espantosos, buscaba de donde venían, pero no alcanzaba a observar nada. Estaba nerviosa, busqué un lugar que me agradara para trabajar, este lugar lo escogí porque tenía una gran vista. Diez metros adelante había un árbol muy grande y verde rodeado de varios campos de sembradíos, a lo lejos se veía la carretera, más allá unas cuantas casas, el espacio era rodeado por montañas y cubierto de un cielo despejado. Cristina me puso de rodillas en la tierra con la cabeza pegada a las piernas y los ojos cerrados. Siguiendo las instrucciones de Cristina saqué los *remordimientos* faltantes y pedí perdón con lo que necesitaba hacerlo. Todo esto duró un gran rato, entré en un estado en donde el cansancio pesa muchísimo, grité y lloré

exhaustivamente. Mis gritos se escuchaban como un gran eco de alguien que gritaba a lo lejos desafortadamente. Terminé poco a poco hasta quedar en silencio escuchando en la misma posición el análisis que hizo Cristina sobre mi. Levanté mi torso, Cristina me pidió que estirara mis piernas; pero no podía mover mis piernas ni mis brazos, por lo tanto, Cristina me recostó sobre el pasto. Con los ojos aún cerrados, mis oídos y mi cabeza me dolían insoportablemente, estaba repleta de lágrimas. Mi cuerpo estaba dormido, mis piernas y mis brazos no reaccionaban, no los sentía ni mucho menos los podía mover. Tuve la sensación de estar levitando, sentí que mi cuerpo se separaba del suelo, esta sensación fue en aumento cuando Cristina me dijo que abriera los ojos, me costó mucho trabajo despegar los párpados. Los primeros instantes observé luz blanca, poco a poco se despejó mi vista hasta que observé a mi hermano muerto, solamente era su silueta del torso para arriba, vestía un traje blanco y estaba integro. Me sorprendió que lo primero que viera fuera a mi hermano, nunca me había imaginado verlo de esa forma, ya que cuando murió quedó destrozado su cuerpo. Me sentí feliz y al mismo tiempo desconcertada, no sabía si lo que estaba observando era una forma de las nubes o mi imaginación. No me cuestioné, lo observé, le sonreí y alcé mis brazos como para tocarlo. Cristina me dijo que le dijera todo lo que no pude decirle antes de que muriera, en ese momento le dije cuánto lo quiero, lo extraño y la falta que nos hace a toda la familia. De pronto observé las siluetas de mis abuelos y tía difuntos a su alrededor, todos de blanco y en buen estado. Me despedí de mi hermano estirando los brazos como si lo quisiera tocar y le dije por último que yo ya lo iba dejar descansar en paz. Poco a poco se borraron las siluetas hasta quedar el cielo despejado lleno de luz. Cristina me preguntó si no veía a Dios, yo le dije que no; pero en el momento que lo negué vi un rombo de luz que sobresalía en el cielo, en ese instante sentí como me presionaron en la boca de mi estómago. Esta acción también la percibió Cristina, ya que vio como la boca de mi estómago se sumía. Fue rarísimo, pero admití que ahí estaba Dios.

4.21. LAS ESCRITURAS CONSUMIDAS. MUERTE SIMBÓLICA. Me incorporé con ayuda de Cristina, mis extremidades ya estaban reaccionando. Caminamos hasta encontrar una pequeña fogata que estaba casi apagándose, tratamos de quemar mis hojas, pero no encendieron. Cristina fue a buscar un encendedor, aventamos las hojas y empezaron a arder antes de que las prendiéramos, al final las cenizas se la llevó un aironazo.

4.22. LA PÁGINA EN BLANCO. Cristina me llevó a la *capilla*, este espacio también era de madera; pero con techo de lámina y piso de paja, afuera para distinguirla había una cruz de madera clavada en el piso. Entramos a la *capilla*, era un cuarto pequeño como de 3 x 4 m y 1.80 m de altura aproximadamente. Al fondo en la esquina, había una cruz de madera sostenida por unas piedras y alumbrada por un cirio. Rezamos oraciones, al terminar de rezar Cristina me mostró una *página en blanco*, la puso frente al cirio y me preguntó: ¿Qué ves? Contesté que veía el horizonte que había visto afuera de la *capilla*, es decir, una gran luz detrás de la silueta de las montañas, como cuando sale el sol por las mañanas. Cristina me dijo que me fijara bien, yo le dije lo mismo y ella me dijo: esa luz es Dios que está contigo y esta *página en blanco* es donde tu vas a volver a escribir tu vida, pero de diferente manera, de ti depende eso. Ella guardó la *página en blanco* con unas reflexiones que te entregan en un folder. Me abrazó y me dijo que volteara porque me estaban esperando. Al voltear al primero que vi fue a mi padre, lo abracé, lloré y le conté mi experiencia. Detrás estaba mi hermano Mauricio, me abrazó fuertemente durante un largo tiempo, también le conté mi experiencia, lloramos y nos soltamos.

4.23. RENACER. Al salir de la *capilla* la luz me deslumbró, me sorprendí al escuchar a Cristina gritar: ¡Un bebé ha nacido! Yo le pregunté: ¿Cuál bebé? Y ella me contestó que yo era ese bebé, en ese momento entendí que había muerto al quemar mis *escrituras* y vuelto a nacer con mi *página en blanco*. Cristina me dijo que gritara: ¡Soy libre! Al principio no quería hacerlo y grite muy quedo, pero después grite varias veces al mismo tiempo que mi voz y mi ser se iban liberando. Me sentí muy feliz, mucha

gente corrió a formarse para felicitarme y abrazarme. En ese momento terminé mi trabajo como *escribiente*, ahora ya podía hablar, ir al baño sola, comer y dormir, menos tocar agua.

4.24. DESPUÉS DE LA TEMPESTAD VIENE LA CALMA. Eran como las 12 del día del domingo 20 de diciembre, comí un rico caldo de camarón, fui al baño sola y después descansé un rato durmiendo en el *cunero*. El reencuentro con los objetos materiales como la comida, el espacio para dormir y mi libertad para ya no estar acompañada todo el tiempo fue muy grato, en verdad hay un cambio contrastante. Después de haber nacido todo fue opuesto a lo anterior, mi comida la disfrute muchísimo hasta saciarme, el *cunero* era un lugar cómodo y acogedor a pesar del frío. En cuanto a la libertad valoré que cada persona necesita su propio espacio y tiempo; también me percaté de que la libertad no se trata de vivir desenfrenadamente, sino que se deben de establecer límites y reglas para tener una vida sana y feliz. Lo que me provocó todo el tiempo una sensación de suciedad fue no poder tocar el agua hasta mi casa, era un estado extraño y opuesto, ya que me sentía limpia por dentro después de la purgación por la *catarsis*, pero sucia por fuera al llevar tres días sin lavarme las manos, yo no pensaba en bañarme, pero al comer pensaba en lo sucias que estaban mis manos. Los *padrinos* dicen que no es necesario lavarse las manos, ya que ese lugar es sagrado y no pasa nada, yo lo dudaba un poco y pensé que me iba a enfermar del estómago, pero no me enfermé.

4.25. UNA VERDADERA COMUNIÓN. Me despertaron ya que todos los *escribientes* habían terminado, todos ayudamos a recoger y se hizo la última *cadena* con todos los grupos que habían ido. En medio de la *cadena* tocaban los músicos cargando con ellos una cruz, cerramos los ojos y nos tomamos de las manos, ahora yo cantaba las *alabanzas* con mucho entusiasmo como si me supiera la letra. Mientras tanto, algunos de los músicos recorrían la *cadena* con un incienso prendido tocando el palo de lluvia. Durante la *cadena* mi cuerpo, mente y espíritu estaban llenos de paz, todo el trabajo había valido la pena. Al soltarnos de la *cadena* nos abrazamos, era una gran

comuni3n, estreché muy contenta a las personas que me apoyaron. Después de esa *cadena* cambi3 contrastantemente mi relaci3n con los *escribientes* que trabaj3 en la misma mesa, durante la *escritura* era casi imposible hablar, ya que solo pod3amos comunicarnos por medio de una sonrisa, una mirada, compartiendo los cigarros o murmurando cuando se distra3a el *apoyo*. Al t3rmino de la *cadena* abrac3 a los dem3s *escribientes* y compartimos frases como: ¡Lo logramos! Est3bamos orgullosos y felices. En verdad me iba impresionada, renovada y feliz por mi *experiencia espiritual*.

4.26. EL REGRESO. El regreso fue todo lo contrario a la ida, las ventanas iban abiertas con las cortinas recogidas, fue cuando le3 que est3bamos en Tenango del aire, Estado de M3xico. Todos est3bamos felices.

4.27. BIENVENIDA A LA REALIDAD. Llegando al *anexo* en el Distrito Federal se hace la 3ltima *cadena* con los ojos cerrados, los *alabanceros* vuelven a tocar y cantar, abres los ojos y te recibe tu familia. Al regresar a casa todo adquiere un mayor valor, no solo cosas materiales, sino tambi3n emocionales. Uno aprecia y disfruta en mayor grado esos momentos con los seres queridos, adem3s de pensar antes de llevar a cabo acciones que provocaron problemas. En la comida se piensa no solo como una necesidad, se agradece a Dios, se agradece a las manos que la prepararon y se reflexiona sobre el hecho de que muchas personas no tienen que comer. En cuanto a todas las dem3s cosas materiales que brindan comodidad como: cama, ba3o, mesa, silla, casa y aparatos de comunicaci3n; no solo se usan por un bienestar o dependencia a ellos, sino por una consciente necesidad.

5. EL TESTIMONIO. Fui al grupo a dar mi *testimonio* de la *experiencia espiritual* en las sesiones diarias de A.A., mi trabajo como *escribiente* termin3, aunque mi *madrina* Cristina me invit3 a ir nuevamente, pero como *apoyo*, aclaro que a3n no he asistido.

Glosario

Vocabulario usado en la *experiencia espiritual* en A.A.

Alabanceros. Hombres y mujeres pertenecientes al grupo de A.A. que cantan *alabanzas* y tocan diversos instrumentos como: la guitarra, el pandero, el palo de lluvia, la kena, el llambe, el caracol prehispánico, además de utilizar incienso. Los *alabanceros* hacen su trabajo después de los *remordimientos*, antes del regreso al *anexo* y al llegar al *anexo*. Los *alabanceros* se caracterizan por ser personas jóvenes con una gran cantidad de energía reflejada en el sonido de los instrumentos y de sus voces.

Alabanzas. Expresión verbal y musical utilizada para alabar a Dios.

Anexo. Espacio utilizado como centro de rehabilitación de alguna adicción. El *anexo* se divide en tres espacios; el espacio donde solo se concentran los *anexados*; el espacio de las *juntas de preparación* para poder asistir a la *experiencia espiritual*, en este espacio se reúnen *anexados*, *padrinos*, *testimonios* y *escribientes*; por último, el espacio destinado a las sesiones diarias del grupo de A.A. con asistencia de *padrinos*, *testimonios*, en ocasiones *anexados*, familiares de los *anexados* y público en general.

Anexados. Hombres y mujeres con algún tipo de adicción encerrados por tres meses en el *anexo* con el fin de rehabilitarse. Los *anexados* realizan la *experiencia espiritual* de A.A. de 4º. y 5º. *paso* como conclusión de su rehabilitación y fin de su estancia en el *anexo*.

Apoyo. Hombres y mujeres del grupo de A.A. que ya realizaron su *escritura* y que asisten a la *experiencia espiritual* con el fin de apoyar a los *escribientes*. El trabajo del *apoyo* consiste en ayudar y fortalecer a los *escribientes* de la misma forma como a ellos los auxiliaron en su *escritura*, es un trabajo cíclico. El *apoyo* asiste voluntariamente a la *experiencia espiritual* las veces que quiera, la mayoría del *apoyo* continúa con su labor con el fin de fortificarse y no recaer en las adicciones. El trabajo del *apoyo* se resume en: servir bebidas y alimentos a los *escribientes*, permanecer de

pie para despertar a los *escribientes*, acompañar a los *escribientes* al baño y estimular verbalmente a los *escribientes* para que continúen con su *escritura*.

Avanzada. Parte del *apoyo* y *padrinos* que se va un día antes a la *experiencia espiritual* para hacer los preparativos necesarios.

Bebé acabado de nacer. Nombre que se le da al *escribiente* al final de su trabajo al salir de la *capilla*. Una vez que el *escribiente* sale de la *capilla*, su *padrino* grita: ¡Un bebé ha nacido! el *escribiente* grita lo mismo cuantas veces sea necesario, toda las personas de alrededor acuden a felicitar al *escribiente*.

Cadena. Conjunto de personas que se enlazan cogiéndose de las manos para orar y alabar a Dios. La *cadena* se realiza al terminar las *juntas de preparación*, al llegar a la *experiencia espiritual*, después de los *remordimientos*, antes de regresar al *anexo* y llegando al *anexo*.

Cunero. Lugar donde duermen los bebés *acabados de nacer*, *padrinos* y *apoyo*. El *cunero* se encuentra junto a la *capilla*, es un cuarto hecho de madera, con piso de tierra y muchas cobijas en el suelo. El *cunero* está disponible todo el tiempo para *padrinos* y *apoyos*; sin embargo, recibe tal nombre ya que es el lugar donde duermen los *bebés acabados de nacer*.

Capilla. Pequeño cuarto hecho de palos, con piso de tierra, con una rústica cruz fuera del espacio y con un pequeño altar en una de las esquinas. Durante la *escritura* la *capilla* es el lugar en donde un reducido grupo de *apoyos* oran y leen la *Biblia* pidiendo a Dios por el trabajo de cada uno de los *escribientes*.

Descoyuntamiento sexual. Nombre que se refiere al momento del inicio de la actividad sexual, ya sea voluntario o involuntariamente por medio de un abuso.

Enchalecarse. Acción de escuchar, ver, sentir y dejarse afectar por los problemas de otros *escribientes*.

Escribientes. Personas que acuden a la *experiencia espiritual* por primera vez, como su nombre lo dice hacen una *escritura* detallada de los momentos más difíciles de su

vida. Los *escribientes* pueden ser de tres tipos: los *anexados*, los familiares de los *anexados* y personas en general que desean hacer su *experiencia espiritual*.

Escritura. Acción y efecto de escribir los momentos más duros de la vida de un *escribiente* por medio de contestar una serie de preguntas. La *escritura* es un trabajo difícil porque el *escribiente* trabaja en las siguientes condiciones: tiempo prolongado (aproximadamente más de 30 horas), completo mutismo, ayunos prolongados y vela durante más de 48 horas. La *escritura* se lleva a cabo en un espacio amplio, sentados en sillas, recargados en mesas plegables, alumbrados solamente por la luz del día y por velas en la noche, la *escritura* se realiza en hojas blancas tamaño carta con tinta negra. Al terminar la *escritura* el *escribiente* la lee a su *padrino*, la trabaja y la quema.

Experiencia espiritual de 4º. y 5º. paso de A.A.. Actividad que realizan los grupos de Alcohólicos y Neuróticos Anónimos cada mes durante tres días, en algún lugar alrededor del Distrito como parte de su programa de rehabilitación. Según el folleto de *Los doce pasos ilustrados*, el cuarto paso es cuando el *escribiente* hace un minucioso inventario moral de él y el quinto paso es cuando el *escribiente* admite ante Dios, ante él y ante otro ser humano la naturaleza exacta de sus defectos. A la *experiencia espiritual* no solo pueden asistir alcohólicos o drogadictos, ya que el grupo de A.A. también atiende la sanación de terceras personas afectadas indirectamente por el alcoholismo, la drogadicción o cualquier especie de adicción.

Hacienda. Nombre que se le da al espacio en donde se realiza la *experiencia espiritual*. La dichosa *hacienda* está constituida por muchos cuartos algunos contruidos de palos y otros de lámina, con piso de tierra y como puerta una lona; los sanitarios son letrinas, la cocina, el *cunero* y la *capilla* están contruidos de madera, piso de tierra y una lona por puerta; no hay energía eléctrica, se aprovecha la luz natural para alumbrar durante el día los interiores y por las noches se ilumina con velas; no hay agua al alcance de todos, el agua solamente está disponible para el *apoyo* que prepara la comida.

Página en blanco. Hoja de papel tamaño carta color blanco. Después de que el *escribiente* quemó sus *escrituras*, él y su *padrino* entran en la *capilla*, en este lugar el *padrino* coloca una *página en blanco* frente de un cirio preguntándole al *escribiente* ¿Qué es lo que ve en esa *página en blanco*? El *escribiente* contesta y el *padrino* le aclara que eso que ve ahí es Dios y que esa *página en blanco* es donde el *escribiente* va a volver a escribir su vida, pero de una mejor manera. La *página en blanco* simboliza el comienzo de una nueva vida.

Juntas de preparación. Reunión de *escribientes*, *anexados*, *padrinos* y *testimonios* en donde se prepara a los próximos *escribientes* para el trabajo a realizar en la *experiencia espiritual*. Las *juntas de preparación* se realizan días antes de la *experiencia espiritual* en el *anexo* en un espacio alternativo al de las sesiones diarias de A.A., este espacio es un pequeño cuarto en la azotea del *anexo* en donde se concentran solamente los *anexados*, los *escribientes* y cuatro *padrinos*. El espacio de las *juntas de preparación* es un lugar multiusos, en la noche es recámara¹³² y en el día se utiliza para las *juntas de preparación*. El espacio se transforma constantemente, no solo físicamente sino ambientalmente, en las *juntas de preparación* durante los *testimonios* es un espacio violento y frío que se convierte al final de la junta durante la cadena en un lugar cálido y acogedor. Las *juntas de preparación* son siete, no son obligatorias, pero es importante que los *escribientes* las tomen. Cada *junta de preparación* dura aproximadamente dos horas.

Madrina. Integrante femenino del grupo de A.A. que ha realizado su *escritura*, ha hecho su *apoyo* y sigue apoyando constantemente en la *experiencia espiritual* hasta

¹³² Durante la noche el espacio de las *juntas de preparación* es recámara, ahí duermen *padrinos* que viven prácticamente en el *anexo* y *bebés acabados de nacer* que estaban anteriormente *anexados*, esta es una opción que sugiere el *padrino* con el fin de que se fortalezcan durante un mes más viviendo en el *anexo*, pero en la parte externa, donde pueden salir y entrar constantemente para reintegrarse paulatinamente en la sociedad.

adquirir el grado de *madrina*. Su labor es ayudar al *escribiente* a leer sus *escrituras*, esta lectura puede ser con ayuda de la *Biblia* en el caso de que el *escribiente* lo permita. La *madrina* dirige, analiza y es terapeuta del *escribiente*, para que este sane y se rehabilite.

Mente abierta y receptiva. Estado y disposición ideal para que el trabajo de los *escribientes* sea efectivo. La *mente abierta y receptiva*, significa estar atento en todo momento, sin prejuicios y con el cien por ciento de honestidad.

Padrino. Integrante masculino del grupo de A.A. que ha realizado su *escritura*, ha hecho su *apoyo* y sigue apoyando constantemente en la *experiencia espiritual* hasta adquirir el grado de *padrino*. Su labor es ayudar al *escribiente* a leer sus *escrituras*, esta lectura puede ser con ayuda de la *Biblia* en el caso de que el *escribiente* lo permita. El *padrino* dirige, analiza y es terapeuta del *escribiente*, para que este sane y se rehabilite.

Pasarela. Nombre que se le da cuando los *padrinos* caminan por el pasillo de un lado al otro dando sus *testimonios* después de cada una de las preguntas.

Pastel completo. Expresión que utilizan para referirse a lo que puedes obtener con un trabajo honesto, arduo y eficiente como *escribiente*.

Remordimientos. Parte penúltima de la *escritura* en donde un *apoyo* estimula a un *escribiente* para que exprese física y verbalmente sus remordimientos.

Séptima tradición. Recolección del dinero voluntario que se puede comparar con la limosna que se pide en la misa católica.

Testimonio. Relato verídico de la experiencia personal de cada *padrino*.

Testimonios. Padrinos que hacen un relato verídico de su experiencia personal.

Tribuna. Pódium de madera con micrófono donde los integrantes de A.A. suben a dar su *testimonio* sobre su problema con las adicciones.

Conclusiones

Recordemos que la presente hipótesis fue formulada a partir de la realización de una actividad empírica, proponiéndonos estudiar los aspectos *performativos* y *catárticos* en una *experiencia espiritual* de A.A.. El estudio de la *experiencia espiritual* fue hecho a través de constantes paralelismos, señalando las similitudes entre la *experiencia espiritual* y el rito, el teatro, la terapia y la *performance*. Estos paralelismos o comparaciones, nos permitieron analizar objetivamente la *experiencia espiritual* en sus aspectos relacionados directamente con el teatro, como son la *performance* y la *catarsis*. Gracias a la amplitud de estudio que permite la *performance* es importante tener presente que el estudio de los aspectos *performativos* de la *experiencia espiritual*, se realizó objetivamente concibiendo la *performance* no como arte, sino como un evento social, de esta forma se pueden estudiar como *performance* tanto la *experiencia espiritual*, como los juegos, los deportes, el rito, etcétera. Schechner consideró al *performance* como un ejemplo vivo del ritual, a partir de esta idea fue como estudiamos al rito como el antecedente histórico-teórico de nuestra hipótesis, ya que es justo en el rito de donde proviene la tragedia griega y en ella encontramos la *catarsis*.

Para los antiguos griegos los mitos fueron sus creencias religiosas y la religión estaba presente siempre en todo instante y espacio, de esto dependió la efectividad de los ritos en honor a Dioniso, en comparación con los ritos contemporáneos en donde la presencia de la religión ha cambiado y disminuido. Las dos hipótesis dionisiacas que estudiamos acerca del nacimiento de la tragedia griega, tanto la de la escuela antropológica de Cambridge como la de Kirby, consideran *Ur-drama* al espacio de transición entre el rito y la tragedia griega. La escuela antropológica de Cambridge propone que el nacimiento de la tragedia griega proviene de una danza ritual mimética, mientras que Kirby propone que el chamanismo junto con el éxtasis es la base de la tragedia griega. La desritualización de la tragedia griega se dio gradualmente y se caracterizó por el espectáculo, es decir, que con Tespis y la

creación de la tragedia griega la función del teatro ya no fue religiosa, sino de orden estético.

En los experimentos del teatro de vanguardia del siglo XX (aspectos *performativos*), la puesta en escena fue el punto de partida para encontrar las raíces rituales en el teatro, con el objetivo de lograr una experiencia única en el público. El primero en nuestra lista en experimentar con el rito en el teatro fue Artaud. Desafortunadamente el teatro de la crueldad fue ideado a partir de la equívoca experiencia que Artaud tuvo al ser espectador del teatro balinés. Los experimentos teatrales de Artaud no dieron nada fructífero, pues carecían de un método para lograr sus objetivos. La visión que tenía Artaud del teatro y del mundo parecía ir en contra de la de su época, no obstante, esas visiones solamente eran parte de su enfermedad incomprendida. Fue importante estudiar a Artaud como el precursor del teatro de vanguardia del siglo XX, ya que después de él se obtuvieron mejores resultados en las posteriores investigaciones.

Grotowski con su teatro pobre experimentó con el rito en el teatro obteniendo excelentes resultados. Grotowski trabajó con el rigor que planteaba el teatro de la crueldad, desarrollando un método coherente con sus objetivos, este método centraba su atención en el proceso de creación del actor y su relación con el público. Grotowski describió su obra a través de términos religiosos, inevitablemente por la concepción, la disciplina, el rigor y las herramientas con que trabajó, Grotowski logró la máxima expresión de su obra con la actuación de Ryszard Cieslak. La relación que Grotowski estableció con Cieslak fue más allá del lazo de unión entre director y actor, se puede decir que Grotowski fue una especie de chamán con Cieslak, ya que lograron crear un rito iniciático en escena en donde Cieslak volvía a nacer con la ayuda de Grotowski, por consiguiente, Grotowski nacía con Cieslak. Según la crítica, la actuación de Cieslak rebasó los fines estéticos, creando en escena un verdadero rito en donde se conjugaban todos los términos con los cuales Grotowski concibió su teatro pobre, es

decir, transgresión, profanación, pasión, encarnación, transfiguración, expiación, confesión y ante todo comunión.

Lo que Artaud había pretendido escénicamente, Peter Brook lo logró con el teatro sagrado. Brook investigó el rito en el teatro sagrado a partir de lo invisible-hecho-visible por medio de la acción y así lograr una experiencia excepcional en los espectadores.

Las investigaciones de Schechner sobre la *performance* permitieron el estudio de la *experiencia espiritual* como tal. Schechner estudió la *performance* a partir del teatro con el Performance Group, después se concentró en los estudios de la *performance*, concluyendo que la *performance* por su capacidad de absorción y cambios constantes puede absorber cualquier actividad humana. Schechner insertó sus investigaciones sobre el rito y el psicoanálisis en el estudio de la *performance* a partir del teatro. Como se puede apreciar, los directores que hemos estudiado del teatro de vanguardia del siglo XX forman un ciclo. Este ciclo comienza con el teatro de la crueldad en donde Artaud se quedó corto con su objetivo, pasando a los experimentos aplaudidos que Grotowski logró con Cieslak en el teatro pobre, luego avanza con el teatro sagrado de Brook, por último, cerramos el ciclo de los experimentos del rito en el teatro con Schechner y el Performance Group.

La *performance* y la *catarsis* son conceptos difíciles de estudiar, esta dificultad nos obligó a tocarlos con mucha cautela. Las comparaciones entre la *experiencia espiritual* y las investigaciones del Performance Group fueron hechas con la conciencia de la diferencia que existe entre ambas, ya que en la *experiencia espiritual* el fin no es estético, mientras que en el teatro sí. Después de las investigaciones del Performance Group, Schechner estudió a la *performance* no en cuanto arte, sino a través del funcionamiento de diversos eventos *performativos* como el juego, los deportes, el rito, etcétera. Estos estudios nos permitieron definir la *experiencia espiritual* como *performance* por sus dimensiones antropológicas, (por ello la pudimos añadir como una sexta columna en el cuadro de las *performances* elaborado por

Schechner). Es difícil dar una definición y traducción de la palabra *performance*, sin embargo, tomando en cuenta las distintas fuentes bibliográficas que revisamos, tuve la necesidad de crear una definición que permitiera el estudio de la *experiencia espiritual*. La *performance* es un término que no tiene traducción al español, ya que se ha incorporado como un vocablo más del idioma, además no existe una palabra en español que englobe todas sus funciones y características. En esta tesis *la performance es una expresión de la comunidad por medio de un encuentro*¹³³ *escénico (con performer, espectadores, un espacio y tiempo no cotidianos)*¹³⁴. La comunidad centra su atención en el *performer*, ya que él comunica un mensaje de carácter personal por medio de fuertes pruebas para logra un cambio y con ello una iniciación. *El cambio y la iniciación actúan directamente en el performer; pero inevitablemente trascienden a la sociedad.*

En la *experiencia espiritual* el *performer* es cada *escribiente*, yo asistí como *performer*, resistí todas las pruebas con mucho trabajo, esfuerzo y voluntad; logré morir, renacer e iniciar una nueva vida; el cambio más grande que he notado, es que ya no he soñado con mi hermano, logré cerrar ese ciclo inconcluso por su muerte; además este cambio e iniciación trascendió en la sociedad que me rodea, específicamente en mi familia.

La eficacia de la *experiencia espiritual* radica en la *catarsis* violenta desde los términos de Girard. Afirmo que en la *experiencia espiritual* sí experimenté una *catarsis* y no creo ser la única *escribiente* que vivió esta situación, pues otros *testimonios* describen el mismo estado con algunas variaciones. Sin embargo, para los *anexados* que concluyen su rehabilitación es difícil experimentar una *catarsis* para poder

¹³³ Entendiendo por encuentro el concepto que utiliza Moreno en el psicodrama, es decir, “el encuentro es improvisado, no estructurado [...] ocurre en el fragor del momento”.

¹³⁴ Aclaro que en este apartado las cursivas son utilizadas para resaltar ideas más importantes para la conclusión de la hipótesis.

liberarse de su adicción, ya que depende completamente de su voluntad. El trabajo de los *anexados* es más arduo porque son enfermos que dependen totalmente de su voluntad para poder curarse, aunque no se descarta que exista quien logre curarse con su primera *experiencia espiritual*. Los *padrinos* identifican quienes no experimentaron una *catarsis* real y efectiva sugiriéndoles hacer en otra ocasión su *escritura*. En la *experiencia espiritual*, como en el rito, el teatro o la terapia, la *catarsis* actúa individualmente, cada persona experimenta diferentes estados e intensidades. Por lo tanto, *es muy difícil especificar categóricamente qué es, cómo funciona y cuáles son las características de la catarsis, ya que es un estado que sucede en el momento dejando una estabilidad física y emocional para un nuevo comienzo.*

Aparentemente el estudio de los aspectos *performativos* y *catárticos* en la *experiencia espiritual* en un principio parecía ser fácil, ya que ambos aspectos fueron identificados automáticamente desde el instante que escuché hablar sobre la *experiencia espiritual* hasta hoy, esta identificación fue de forma intuitiva durante su acontecer, sin embargo, el estudio posterior del tema fue complejo, conflictivo y en momentos hasta desesperante. Siempre supe que existía esa relación paralela entre el teatro y la *experiencia espiritual*, pero no fue hasta que trabajé con mi asesor al doctor Felipe Reyes Palacios cuando pude aterrizar el tema.

El reto de la tesis radica en que el objeto de estudio se basa en la experiencia personal de una actividad empírica y efímera. Como *escribiente* al estudiar la *experiencia espiritual* tuve la ventaja de saber específicamente a lo que me refería según mi testimonio, pero también tuve la desventaja de confundir en material por mi inevitable subjetividad con lo que había experimentado. ¿Podría ser que esa confusión es como lo que le ocurrió a Artaud al presenciar el teatro balinés? A través de los cuatro capítulos pude comparar objetivamente la *experiencia espiritual* y el rito, la *experiencia espiritual* y el teatro, la *experiencia espiritual* y la *performance*, y la *experiencia espiritual* y la terapia.

En un principio había concluido que la *experiencia espiritual* era un rito iniciático de paso.¹³⁵ Según yo, *la experiencia espiritual tenía como objetivo principal el cambio del escribiente a través de la muerte simbólica y el renacimiento*. Consideré que la *experiencia espiritual* estaba constituida por cinco pruebas iniciáticas: la vela, las prohibiciones alimentarias, el mutismo, las prohibiciones visuales y la muerte simbólica. Al realizar las pruebas iniciáticas se experimentan muchos sentimientos encontrados, al menos yo buscaba darle un sentido a cada prueba, sin embargo, ante las circunstancias era casi imposible. Llegué a la conclusión de que las pruebas tienen un valor espiritual para purificar el cuerpo, la mente y el espíritu del *escribiente*. Además consideré que la *experiencia espiritual* era un rito de paso según los estudios de Van Gennep. Erróneamente creí que la *experiencia espiritual* era un rito de paso porque el *escribiente* pasa de la enfermedad a la sanación de cuerpo, mente y espíritu. Van Gennep estudia a los ritos de paso como el tránsito de una condición social a otra; pero en la *experiencia espiritual* específicamente creí que era el paso de la enfermedad a la sanación, incluso creí que era el paso de una condición social a otra, considerando el paso de la adicción a la integración social de un ser nuevo y sano.

Hacer la afirmación de que la *experiencia espiritual* es un rito iniciático de paso me metió en graves problemas, no solo con mi asesor, sino con mi investigación. Entonces decidí estudiar los cuatro capítulos para reescribir la conclusión, después de un periodo de estudio comprendí porque mi conclusión estaba confundida y logré ganar objetividad. Esta confusión se debió principalmente a lo siguiente: *la experiencia*

¹³⁵ El término rito iniciático de paso, es una fusión de los términos que retomé de Eliade (rito iniciático) y de Gennep (rito de paso). Lo retomé de esta forma porque consideré que la *experiencia espiritual* tenía las pruebas iniciáticas de los ritos iniciáticos que estudia Eliade, y de paso ya que Gennep no solo estudia a los ritos con un enfoque sagrado o espiritual como Eliade, sino que estudia a los ritos de paso como los ritos que marcan el paso de un estado a otro en la sociedad.

espiritual y el rito iniciático se encuentran en planos opuestos; por un lado, perdí de vista que el rito iniciático está compuesto y tiene un fin completamente sagrado (entendiendo por sagrado la conexión con Dios o alguna divinidad), mientras que la *experiencia espiritual* no, ya que A.A. no está afiliada a ninguna secta, religión, partido político, organización o institución alguna, no desea intervenir en controversias, no respalda ni se opone a ninguna causa; más bien, es una comunidad de hombres y mujeres que comparten su mutua experiencia, fortaleza y esperanza para resolver su problema común y ayudar a otros a recuperarse del alcoholismo o la drogadicción: pase por alto que las características del rito iniciático de paso que según yo tenía la *experiencia espiritual* solamente eran elementos paralelos. Esto se debió principalmente a que según mi testimonio de la *experiencia espiritual* en esta actividad se evoca y se utiliza la fuerza y presencia de Dios; “de ahí yo me agarré para atribuirle un fin espiritual-sagrado”.

Después de corregir mi enfoque puedo decir que en realidad la *experiencia espiritual* de A.A. es una actividad que por su constitución, permitió el estudio comparativo con el rito, el teatro, la *performance*, la *catarsis* y la terapia; incluso permitió que mi subjetividad le atribuyera características que no le pertenecen. No niego que la *experiencia espiritual* tenga esa constitución tan parecida a la de un rito iniciático, sin embargo, aunque la *experiencia espiritual* utiliza la fuerza y presencia de Dios, no tiene un fin místico y sagrado como en los ritos iniciáticos. Entendiendo que la *experiencia espiritual* inevitablemente tiene matices rituales, pero esto no significa que sea un rito iniciático de paso.

Después de cuatro capítulos de desarrollo del tema, de aclarar mis ideas y de un estudio que comenzó en diciembre de 2009 hasta hoy, *concluyo que la experiencia espiritual tiene muchos rasgos en común con el rito y el teatro. Pero no es ni rito ni teatro, lo único que sí puedo afirmar es que tiene los aspectos performativos y catárticos ya mencionados, entendiendo los aspectos performativos no en cuanto arte, sino desde el enfoque y estudio que Schechner utilizó para diversas actividades*

humanas. Los aspectos *catárticos* también pueden generar confusiones; por lo tanto, es necesario que quede bien claro que los aspectos *catárticos* en la *experiencia espiritual* fueron estudiados desde el enfoque y función de la *catarsis* como la purgación (Yebra) utilizada en la medicina o terapia. Al asumir la función de purgación violenta (Girard) de la *catarsis* en la *experiencia espiritual*, para mí fue más fácil aclarar mis ideas, ya que si hubiera considerado a la función *catártica* de purificación habría regresado al terreno del rito.

Por lo tanto, concluyo que *la experiencia espiritual además de tener aspectos performativos y catárticos es un evento terapéutico con matices rituales*. El objetivo primordial de la *experiencia espiritual* de A.A. es sanar por medio de la *catarsis* (purgación) para que los enfermos de alcoholismo y drogadicción se mantengan sobrios, limpios y sanos, y así ayuden a otros a alcanzar o mantener el estado de sobriedad, limpieza y sanación. Considerando que la *experiencia espiritual* no siempre puede funcionar terapéuticamente, nada asegura que con esta actividad las personas van a curarse, ya que esta actividad es parte de un tratamiento de rehabilitación. Esto no quiere decir que a la *experiencia espiritual* solamente puedan asistir alcohólicos o drogadictos, ya que el grupo de A.A. también atiende a la sanación de terceras personas afectadas indirectamente por el alcoholismo, la drogadicción o cualquier otro tipo de adicción.

No se puede negar que la *experiencia espiritual* tenga matices rituales por las pruebas iniciáticas y la presencia de Dios; sin embargo, tomando en cuenta que su fin es terapéutico y no es místico o sagrado, la *experiencia espiritual* no es un rito iniciático.

Por azares del tiempo realicé mi trabajo como *escribiente* en la *experiencia espiritual de 4º. y 5º. paso de A.A.*, en verdad fue una experiencia única e inolvidable, me alegra haber logrado realizar esta tesis con mi testimonio, pues tuve la oportunidad de fusionar mi formación académica con el análisis de una actividad trascendente de mi vida íntima.

Aprendí mucho como investigadora, lo más importante para mi ha sido lograr separar lo objetivo de lo subjetivo, ya que fue el mayor conflicto al cual me enfrenté, este aspecto solo lo logré por medio de una meta-investigación la cual realicé junto con mi asesor y sinodales a través de un prolongado proceso, el cual nos requirió constancia, paciencia y dedicación.

Como teatrera se que el teatro es un mundo paralelo a nuestra realidad, en donde aparte de la función artística que de antemano sabemos que tiene, está compuesto por una serie de elementos que permite su desarrollo en un sin fin de campos, entre los cuales por nombrar algunos apegados a la tesis me refiero a la antropología, la sociología, la investigación y la terapia. Considero importante estudiar diversos eventos por sus características paralelas con el teatro, de esta forma podemos percatarnos de la presencia del teatro en las actividades de la vida cotidiana, específicamente de los aspectos *performativos* y *catárticos*, por eso pienso que el teatro existe y no puede morir.

Bibliografía

- Aristóteles, *Poética*, trad. y notas de Elhard Schlesinger, nota preliminar de José María de Estrada, Buenos Aires, Emecé, 1947, 149 pp.
- Aristóteles, *Poética*, versión directa, introd. y notas de Juan David García Bacca, México, UNAM, 1946.
- Aristóteles, *Poética*, introd., trad., notas y bibliografía de Valentín García Yebra, Madrid, Edit. Gredos, 1974, (Biblioteca Románica Hispánica. IV. Textos, 8).
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso Francisco Abelenda, 4ª. reimpresión, Barcelona, Edhasa, 1990, 161 pp.
- Brook, Peter, *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*, trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, Península, 1973, 200 pp.
- Brown, Norman O., *Eros y Tanatos. El sentido psicoanalítico de la historia*, trad. de Francisco Perujo, 2ª. ed., México, edit. Joaquín Mortiz, 1980, 412 pp.
- Bustos, Dalmiro, Manuel, *El psicodrama: diferentes aplicaciones de la técnica psicodramática*, 2ª. ed., Buenos Aires, Plus ultra, 1992, 319 pp.
- Douglas, Mary, *Pureza y peligro, un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* [en línea], trad. de Edison Simons, Madrid, Siglo XXI, 1973, 243 pp.
<<http://teoriasantropologicasucr.files.wordpress.com/2011/04/douglas-mary-pureza-y-peligro.pdf>> [Consulta: 28 octubre 2012].
- Durkheim, Emilie, *Las formas elementales de la vida religiosa, el sistema totémico en*

Australia, trad. y estudio preliminar de Ramón Ramos, España, Akal, 1982,

423 pp.

Eliade, Mircea, *Iniciaciones místicas*, trad. de José Matías Díaz, Madrid, Taurus, 1975,

225 pp.

Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico religioso*, 3ª.

ed., Madrid, Taurus, 1979, (Ensayistas, 1), pp. 29-61.

Eliade, Mircea, *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación de la cultura*

humana [en línea], trad. de Miguel Portillo, Barcelona, Kairós, 2001.

<http://usuarios.multimania.es/parahelios/herreros_y_alquimistas.pdf>

[Consulta: 19 enero 2012].

Graves, Robert, *Los dos nacimientos de Dionisio y otros ensayos*, trad. de Lucía

Graves y Maya Flakoll, 3ª. ed., Barcelona, Seix Barral, 1984, 259 pp.

Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, trad. de Margo Glantz, 11ª. ed., México, Siglo

Veintiuno, 1983, 233 pp.

Innes, Christopher, *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*, trad. de Juan José

Utrilla, México, FCE, 1992, 283 pp.

Ita de, Fernando, *Telón de fondo*, México, CONACULTA, 1999, (col. Periodismo

cultural), 193 pp.

Levy, Moreno, Jacob, con colaboración de Zerka T. Moreno, *El psicodrama, terapia*

de acción y principios de su práctica, Buenos Aires, Lumen Hormé, 1995, 342 pp.

Levy, Moreno, Jacob, *Psicoterapia de grupo y psicodrama, introducción a la teoría y la praxis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 409 pp.

Los doce pasos ilustrados, Central Mexicana de Servicios Generales de Alcohólicos Anónimos A. C., México, 2009, 20 pp.

Mastache, Martínez, Carmen Estela, *Richard Schechner trayectoria de un hombre de teatro*, México, el autor, 2000, Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 149 pp.

Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introducción trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1973, (El Libro de Bolsillo), 143 pp.

Performance y teatralidad, Diéguez Ileana y Josefina Alcazar, eds., México, CITRU, 2005, cuadernos de Investigación Teatral, 206 pp.

Reyes, Palacios, Felipe, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, 1991, (col. Escenología, 14), 196 pp.

Rodríguez, Adrados, Francisco, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999, 369 pp.

Schechner, Richard, *El teatro ambientalista*, México, árbol, 1988, Coordinación de difusión cultural, UNAM, Dirección de teatro y danza, (col. Escenario), 411 pp.

SCHECHNER, Richard, *Performance Theory*, revised and expanded edition, New York, Routledge, 1988.

Scheff, J. T., *La catarsis en la curación, en el rito y el drama*, trad. de Juan José Utrilla,

México, FCE, 1986, 198 pp.

Turner, Víctor, *La selva de los símbolos: Aspectos del ritual ndembu*, trad. de Román

Valdés del Toro y Alberto Cardin Garay, México, Siglo XXI, 1980, 455 pp.

Van Gennep, Arnold, *Los ritos de paso* [en línea], trad. de Jan Aranzadi, Madrid,

Alianza, 2008, 269 pp. <<http://es.scribd.com/doc/47464003/Gennep-Arnold-Los-ritos-de-paso-Sociologia-Manual-pdf>> [Consulta: 3 enero 2012].

Vernant, Jean Pierre y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*,

vol. 2, Madrid, Paidós, 2002, 265 pp.

