

LA TEORÍA DE MOTIVOS Y ESTRATEGIAS.
ANÁLISIS DE *ANATOMÍA DE UN VIAJE* DE MARCOS PURROY

José Leonardo Ontiveros G.

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

La teoría de los motivos y estrategias es una metodología que se basa en la reformulación que Ángel Berenguer ha realizado sobre el concepto del estructuralismo genético de Lucien Goldman, cuyo objetivo principal es tratar de develar los motivos que impulsan al dramaturgo a expresarse en el área de la realidad imaginaria y las estrategias escénicas que emplea para manifestar su visión del mundo. En este trabajo se propone, a la luz de este método, el análisis de la obra de teatro *Anatomía de un viaje* (1990) del dramaturgo venezolano Marcos Purroy.

Palabras clave: Teatro venezolano, motivos y estrategias, visión del mundo, socio-génesis.

ABSTRACT

THE THEORY OF MOTIVES AND STRATEGIES. ANALYSIS OF *ANATOMÍA DE UN VIAJE* BY MARCOS PURROY

The theory of motives and strategies is a methodology based on the reformulation that Angel Berenguer has made of the concept of genetic structuralism of Lucien Goldman, whose main objective is to try to reveal the motives that drive the playwright to express himself in the area of imaginary reality and the scenic strategies that he uses to express his vision of the world. This work proposes, in the light of this method, the analysis of the play *Anatomía de un viaje* (*Anatomy of a Journey*) (1990) by the Venezuelan playwright Marcos Purroy.

Key words: Venezuelan theater, motives and strategies, world vision, socio-genesis.

RÉSUMÉ

LA THÉORIE DES MOTIFS ET DES STRATÉGIES. ANALYSE D'ANATOMÍA DE UN VIAJE DE MARCOS PURROY

La théorie des motifs et des stratégies est une méthodologie basée sur la reformulation qu'Ángel Berenguer a réalisée sur le concept de structuralisme génétique de Lucien Goldman, dont l'objectif principal est d'essayer de révéler les motifs qui poussent le dramaturge à s'exprimer dans le domaine de la réalité imaginaire et les stratégies scéniques qu'il utilise pour exprimer sa vision du monde. À la lumière de cette méthode, ce travail propose l'analyse de la pièce *Anatomía de un viaje* (*Anatomie d'un voyage*) (1990) du dramaturge vénézuélien Marcos Purroy.

Mots-clés: Théâtre vénézuélien, motifs et stratégies, vision du monde, socio- genèse.

RESUMO

A TEORIA DOS MOTIVOS E ESTRATÉGIAS. ANÁLISE DA ANATOMÍA DE UN VIAJE, POR MARCOS PURROY

A teoria dos Motivos e Estratégias é uma metodologia baseada na reformulação que Ángel Berenguer fez do conceito de estruturalismo genético de Lucien Goldman, cujo objetivo principal é tentar revelar os motivos que levam o dramaturgo a se expressar na área da realidade imaginária e as estratégias cênicas que ele usa para manifestar sua visão do mundo. À luz deste método, este trabalho propõe uma análise da peça *Anatomia de um viaje* (*Anatomia de uma viagem*) (1990) do dramaturgo venezuelano Marcos Purroy.

Palavras-chave: Teatro venezuelano, motivos e estratégias, visão do mundo, sócio-gênese.

1. INTRODUCCIÓN

La teoría de motivos y estrategias¹ es una teoría dramática postulada por Ángel Berenguer, catedrático de la Universidad de Alcalá (España) y puesta en práctica en el programa de doctorado dirigido por él. En esta teoría se propone que todo autor que escribe una obra literaria lo hace a través de un sujeto o de un *Yo transindividual* (Goldmann, 1968), es decir; lo que el autor transmite con sus personajes son las posiciones ideológicas del grupo social al que pertenece. El punto de vista del autor quedará encubierto ya que lo que primará será la *visión del mundo* de su colectivo social. La *concepción del mundo* es un término que Goldmann define como un “conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo (o lo que es más frecuente, de una clase social) y los opone a los demás grupos” (Goldmann, 1968, p. 29). La visión del mundo sería para Goldmann la estructura significativa de la obra y en ella radicaría el proceso de comprensión de la misma. Estos conceptos estarían estructurados luego con lo que Goldmann denomina la explicación. A partir de estas ideas podremos determinar, entonces, tanto el sujeto *transindividual* como la visión del mundo que el autor transpone en su creación literaria.

La tensión que se produce entre el YO y el ENTORNO generará en el dramaturgo reacciones² que serán sus respuestas ante las agresiones del ENTORNO. Además, adoptará o asumirá actitudes³ que le servirán para diseñar estrategias con las cuales poder contrarrestar y responder a dichas agresiones. Este binomio YO/ ENTORNO sería, entonces, el punto de partida para lograr establecer cuáles son los motivos que podrían haber impulsado Purroy a expresar las agresiones que recibe de su ENTORNO y cuáles serían las estrategias artísticas adoptadas por él para expresarse en el plano de la realidad imaginaria. Goldman, al respecto señala:

En dos direcciones opuestas en función del interés de observación: del ENTORNO al YO (producción de la obra) o del YO al ENTORNO (crítica de la obra). En el primer caso el YO genera una obra partiendo del ENTORNO que se configura como el plano conceptual donde la transformación es constante.

¹ “Conjunto de factores históricos, estructuras sociales y actuaciones individuales (mediación histórica y psicosocial) que se constituyen como la génesis de la agresión del ENTORNO con el YO” (Berenguer, 2007, p. 24).

² “Respuesta formal en el plano imaginario que concreta el conjunto de motivos, base de la conciencia Transindividual del autor”(Goldmann, 1968, p. 22).

³ “Formalización estética del sujeto individual del autor en el marco de un lenguaje imaginario” (Berenguer, 2007, p. 24).

Esta inestabilidad creará en el YO una tensión a la que reaccionará significativamente a través de las estrategias. Su reacción a la tensión se concreta en una reacción de motivos específicos que deben ser el objeto último de un estudio crítico. El conjunto de estrategias que adopta el YO *individual*, en esta búsqueda de la autenticidad, quedan supeditadas a los sistemas de reacciones que el YO *transindividual*, a través de diferentes visiones del mundo, ofrece al artista y que constituirán los lenguajes de Arte. La producción final de la obra se ejecutará en el plano imaginario (1968, p. 16).

A partir de la teoría de motivos y estrategias intentamos establecer la génesis de la obra que nos hemos propuesto analizar. Para ello trabajamos los tres niveles propuestos por Berenguer: de identificación, de comprensión y el de explicación, siendo éste último el más profundo ya que “en la explicación, el Yo accede a las estrategias que ha utilizado el artista para la configuración de su obra y los motivos que lo han alentado y materializa sus reflexiones en el texto crítico regresando así al plano conceptual del que partió el artista” (Goldmann, 1968, p. 16). Ahora bien, para lograr concretar cuáles podrían ser los motivos y estrategias presentes *en Anatomía de un viaje* recurrimos a las *mediaciones*, a saber: histórica, psicosocial y estética, a través de ellas podremos establecer cuáles fueron esas ideas, influencias, experiencias, procesos históricos, técnicas artísticas, entre otros, que afectaron y generaron en los creadores del Centro de Directores para el Nuevo Teatro (en adelante CDNT) una determinada respuesta.

Estas mediaciones se entienden “como estructuras cuya función consiste en establecer y sistematizar las áreas en el que el YO se relaciona de una manera problemática (tensión) con el ENTORNO” (Berenguer, 2007, p. 16). Esta teoría se centra en explicar cómo el artista contemporáneo decide expresar, en el plano de la realidad imaginaria, su visión del mundo y su axiología. Y por eso es preciso hacer referencia a uno de los logros más relevantes que el hombre ha alcanzado como representante genuino de la sociedad racional, el cual hizo su aparición con los nuevos ideales que trajeron consigo las revoluciones burguesas contemporáneas (1776,1789): la separación del YO⁴ con el ENTORNO⁵. La nueva sociedad abierta y racional le permitiría al hombre comprender y enfrentar, con nuevas estrategias, las distintas agresiones de su ENTORNO.

⁴ “Representa la perspectiva del individuo que ha sido elaborada por su cerebro ejecutivo y que se convierte en la medida de la realidad en que está inmerso”

⁵ “Es constituido por el conjunto de señales y circunstancias que, de algún modo, imponen al YO un marco definido de actuación”

Este paso es definitivo para la nueva toma de conciencia del ser humano ante los avatares y designios de la naturaleza. “Este YO, armado de su *cerebro ejecutivo* (Goldberg, 2004) y proyectado éste por el ENTORNO de una sociedad abierta, será la base de los procesos revolucionarios que marcan la creatividad contemporánea”(Goldmann, 1968, p. 20).

El *cerebro ejecutivo* es una expresión que el neurocirujano Goldberg (2004) utiliza para entablar un suerte de analogía entre los lóbulos frontales del cerebro y los directores ejecutivos de la empresas. Según este investigador son los lóbulos frontales los responsables de dirigir las funciones más importantes del cerebro humano. Es el órgano orquestador de todo el entramado de nuestras estructuras cerebrales:

Los lóbulos frontales realizan las funciones más avanzadas y complejas del cerebro, las denominadas funciones ejecutivas. Están ligadas a la intencionalidad y a la toma de decisiones complejas [...] Los lóbulos frontales son al cerebro lo que un director a una orquesta, un general a un ejército, el director ejecutivo a una empresa. Coordinan y dirigen las otras estructuras neurales en una acción concertada. Los lóbulos frontales son el puesto de mando en el cerebro (Goldberg, 2004, p. 20).

Berenguer ha establecido una conexión entre el cerebro ejecutivo de Goldberg y ha dado cuenta del proceso de asimilación de un lenguaje escénico tradicional o vanguardista por parte del autor:

El núcleo de la nueva sociedad abierta y contemporánea es el nuevo YO que activa el cerebro ejecutivo. Éste es el responsable de que el Yo establezca estructuras y funciones en su relación con el ENTORNO y de que diferencie la novedad de la rutina. Se trata, en el fondo, de un proceso de adaptación biológica al nuevo ENTORNO donde la capacidad de supervivencia reside en la forma acertada o no de procesar la información y de tomar las decisiones pertinentes en el momento adecuado (Berenguer, 2007, p. 21).

En otras palabras, la teoría de motivos y estrategias pretende analizar el hecho artístico a través de un paradigma científico. Berenguer ha investigando por más de veinte años la relación que existe entre la obra de un creador y sus procesos biológicos, y ha aportado una teoría que ayuda a explicar el proceso de creación del dramaturgo, del director o del actor. Y lo ha hecho, no desde algunas metodologías poco eficaces como las de generación o escuela, sino, más bien, desde el supuesto de que cuando un autor se decide a expresarse en

el campo de la realidad imaginaria, lo hace porque estaría reaccionando ante alguna tensión que se produce en el entorno. Es decir, todo acto de creación es consecuencia directa de la agresión que ha sufrido el artista en determinado momento. Berenguer, discípulo de Goldmann, ha descubierto que existe una clara conexión entre los conceptos del pensador rumano (YO *transindividual*) con las teorías propugnadas por Goldberg (2007) acerca de los lóbulos frontales y el cerebro ejecutivo. Berenguer conoce muy bien el estructuralismo genético de Goldmann acerca de las estructuras significativas o categoriales, sin embargo, le da un giro de ciento ochenta grados al concepto del *sujeto trasindividual*, ya que para Berenguer el creador contemporáneo ya no estaría construyendo su obra a través de un grupo social, sino por medio de su YO *individual*, y es este YO el que diseña estrategias que configuran acciones significativas con las que responde a las agresiones del ENTORNO. El YO *transindividual*, por su parte, genera reacciones, o sea, sistemas de respuestas a la agresión del ENTORNO (motivos) que recogen las estrategias positivas del YO *individual* (en sus búsqueda de los valores fundacionales: *autenticidad*) y las adopta como fórmula para la adaptación del grupo al ENTORNO cambiante (Berenguer, 2007, p. 22).

2. PEQUEÑA CRONO-BIOGRAFÍA MARCOS PURROY

Se integra al CDNT en 1988. Antes había estrenado la obra *Taima* (1987) en el marco del Festival de Teatro Breve César Rengifo en Petare. Carlos Giménez y Aníbal Grum observan un espectáculo suyo en el Teatro del *Penthouse* en Parque Central (apartamento que fungía como espacio teatral) y lo invitan a participar en el Segundo Festival de Teatro de Nuevo Directores con su obra *El desertor* (1989).

Purroy tiene la particularidad de publicar sus obras sólo cuando han sido estrenadas, luego de esto las reescribe y las publica. Hasta ahora tiene catorce obras escritas, de las cuales cinco se encuentran inéditas. *Taima* (1987), su primera obra, es una adaptación de *La noche de los asesinos* de José Triana, predomina en ella el lenguaje ceremonial y meta teatral. A través de juegos los personajes indagan la forma de matar a sus padres. *Príncipe de media noche* (1988), narra la historia de una señora adicta a los programas televisivos quien sueña que algún día le llegará su príncipe azul, este sueño se materializa y el supuesto príncipe hace presencia en su casa, sin embargo, este personaje es un prófugo de la justicia. Luego de una serie de juegos, ella pasa de rehén a secuestradora. En esta

obra aborda el tema de lo dañino de la televisión y alerta acerca de la capacidad alienante de la llamada “caja boba”.

En *El desertor* (1989), obra que se escribe para el Segundo Festival de Directores para el Nuevo Teatro, se repite esta fórmula: un personaje se encuentra encerrado en su apartamento, la pared del escenario va achicándose poco a poco y el público termina al igual que los actores: encajonado dentro de las cuatro paredes, este recurso escénico se convierte en metáfora de los perjuicios de la televisión.

Ha escrito junto con Pilar Romero *Con la justa ira de tu mano izquierda* (1996), obra que teatraliza un hecho delictivo ocurrido en la ciudad de Valera pero que por razones de seguridad personal tuvo que ser cambiada y soslayar el tema de los asesinatos. Ha escrito *800-paloma* (1999), *Alicia* (1994), versión de *Alicia en el país de maravilla* de Lewis Carroll, *Anatomía de un viaje* (1990) premio de dramaturgia Marco Antonio Ettetgui, obra que inaugura el tema del sida. *Fingers, dedos de goma* (1997), cuenta la historia de un suceso real. Un sobrecargo de la línea Iberia se disfrazaba de travesti para reclutar, en un lugar nocturno de ambiente, jóvenes (mulas) que pudieran traficar drogas a España. En *Lobo rojo* (1994), obra estrenada en el 2003, se narra la historia de una niña que es visitada por un arcángel, se enamoran, pasan 200 años, el arcángel vuelve a la tierra y se da cuenta de que la niña es ahora su abuela. *Otelo en la Guerra Federal* (1995) es una obra basada en *Otelo* de Shakespeare pero ambientada en la Guerra Federal de Venezuela.

Todo o nada en la sociedad de damas de San Joaquín de Borbuj (1993), obra escrita para el Centro Portugués de Caracas, es una versión libre de la película *Todo o nada (Full monty)*, los personajes son en su mayoría femeninos. Estas mujeres realizan un *show streper* para poder sufragar sus deudas. En *Camino al pasapoga* (2002), aborda el tema de la inmigración portuguesa.

900-pánico, es un ejercicio escénico por encargo del Diario *El Nacional* sobre el tema de la inseguridad en Venezuela. En *Hollywood Style* (2008), dos actores cansados y decepcionados por el clima político del país deciden irse a Los Ángeles (USA), en busca del sueño americano y poder conseguir trabajo en alguna película que pueda catapultarlos a la fama. La obra está basada en un suceso real que aconteció año atrás cuando a un actor venezolano le fue descubierta la droga que llevaba en dedos enterrados en su cuerpo. En *Casting Express* (2009), un extra de televisión, cansado de ser rechazado en los *casting* de

actuación y un poco desequilibrado mentalmente, decide secuestrar a una a una actriz-productora; él está confiado en su talento y tiene en el sótano de su casa una suerte de estudio en cuyas paredes ha pintado unas caras sonrientes que le aplauden sus actuaciones. Al final de la obra se descubre que esta actriz se ha dejado secuestrar y que todo no es más que un *reality show*.

3. ANATOMÍA DE UN VIAJE

Anatomía de un viaje fue estrenada el 16 de noviembre de 1990 en la sala Rajatabla, dirigida por Elio Palencia y el mismo Marcos Purroy. Esta obra se actualizó junto con *Habitación independiente para un hombre solo* (1990) de Palencia y formó parte de un proyecto del grupo URBE y el CDNT llamado “Dos Piezas sobre un mismo escenario”. Surgió de un taller montaje cuya idea central estaba sustentada en el tema del SIDA. Palencia y Purroy fueron los primeros autores que escribieron sobre el temática en Venezuela.

Como un antecedente de piezas en las que se reflexiona sobre esta enfermedad (que a finales de los ochenta y principios de los noventa diezmó a la población mundial) podemos citar a *Una visita inoportuna* (1987) del dramaturgo argentino Raúl Damonte Botana (alias Copi), quien para el momento de escritura de la pieza ya se encontraba contagiado con la enfermedad. El dramaturgo canadiense Michel Marc Bouchard sería otro antecedente con su pieza acerca de la homosexualidad y el SIDA llamada *Los endebles o la repetición de un drama romántico*, escrita en 1987. Sobre *Anatomía de un viaje* se realizó la siguiente reseña periodística:

Anatomía de un viaje de Marcos Purroy y *Habitación independiente para un hombre solo* de Elio Palencia, piezas que hacen temporada en Caracas, abordan por primera vez en la historia del teatro criollo la presencia del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida [...] Estos dramaturgos venezolanos, menores de 30 años, perteneciente a eso que venimos llamando la “generación del relevo teatral”, coincidieron en llevar a la escena como elementos dramáticos de sus respectivas piezas teatrales a personas afectadas por el “mal del siglo, infectados por un “virus extraño que vino de lejos” (Moreno Uribe, 1990, p. 3).

3.1. Sinopsis

La obra comienza con un prefacio, allí podemos observar que los personajes Alejandra, Gabriel y Carlota se encuentran dentro de la fosa del metro, escuchamos la voz en *off* de Alejandra quien se pregunta qué es la

felicidad, amén de interrogarse acerca de su incierto futuro. Nos damos cuenta de que se encuentra sumida en una grave crisis existencial producto de las agresiones que sufre del entorno. Alejandra ha sido abandonada por su esposo Bruno, este se cansó de la rutina matrimonial y se ha marchado de la casa. Alejandra se encuentra en su apartamento despotricando en contra de su marido y asegura que no se “echará e morir” ya que es joven y atractiva. Gabriel, su hermano, que ha regresado del exterior, la acompaña y le da ánimos para que salga y busque otras alternativas en la calle.

Ellos se encuentran esperando a su vecina Carlota, una suerte de vidente que conoce los secretos del tarot. Ésta vendrá a la casa a leerles las cartas. Gabriel está en casa de su hermana porque necesita realizarse unos exámenes médicos, se ha separado de su pareja gay con la cual vivía en Puerto Ordaz y ha recalado en Caracas. Carlota llega a la casa y comienza la típica ceremonia de lectura de cartas; hay una serie de cartas gigantes que van apareciendo a la vista del espectador las cuales simbolizan la muerte y varios tipos de calamidades. Alejandra increpa a la fortuna acerca de su futuro como madre, está embarazada pero no desea tenerlo.

Al terminar esta escena vemos como el espacio se va cubriendo de cartas del tarot a escala gigante, éstas tapan completamente las acciones de los personajes. En la siguiente escena Gabriel llega a la casa de Alejandra, está allí reposando puesto que horas antes estuvo en una clínica practicándose un aborto. Gabriel no lo sabía, se había hecho ilusiones con el bebé. Al enterarse arremete en contra de ella profiriéndole una serie de insultos. Alejandra le explica el porqué de su decisión; le comenta que lo hizo obedeciendo a un impulso interior de carácter existencial que no le permitía traer a este mundo caótico y hostil a un ser humano indefenso. Gabriel le espeta que él había puesto todas sus esperanzas e ilusiones en ese niño. Alejandra continúa justificando su conducta y Gabriel, viendo que ya no hay más remedio, le confiesa que adolece de SIDA y que será muy difícil para él sobrellevar los síntomas que produce dicho padecimiento.

En la siguiente escena, Gabriel se encuentra en un bar gay, allí es abordado por un desconocido que le invita un trago. En este mismo bar también está Bruno, el marido de Alejandra, alternando con un amigo. El joven que se fijó en Bruno lo seduce para que se vayan juntos; Bruno parece no querer y lo rechaza. Desea estar con otro hombre, pero su enfermedad lo hace dudar.

Ante la insistencia del otro, sucumbe ante la tentación y se van juntos. Su hermana Alejandra hace acto de presencia allí y pregunta por él. Alejandra se queda un rato en el bar y de pronto ve a su esposo Bruno besándose apasionadamente con otro hombre. Se queda muda e inmóvil ya que sus ojos no dan crédito a lo que está observando.

En la siguiente escena, Alejandra va en el metro y se encuentra con Ángel, éste es realmente un Ángel que ha venido del cielo, le hace una serie de preguntas personales acerca de lo que precisamente le está sucediendo a ella; Alejandra se muestra desconcertada y a la vez impresionada por las palabras de este personaje enigmático. Hay una suerte de flirteo entre los dos hasta que Alejandra llega a la estación de destino. En la siguiente escena, Carlota ha invitado a Alberto, su exesposo, a beber Champagne con el propósito de forzar una reconciliación, Alberto borracho le reclama a Carlota que por qué gasta el dinero en esas bebidas, le espeta que no puede haber reconciliación ente los dos amén de que no se haga ilusiones ya que él no siente nada por ella. Inmediatamente la acción se traslada al bar gay, es la continuación de la escena cuando Alejandra ve a Bruno en compañía masculina. Bruno le pide que lo deje en paz, que ya decidió su camino. Acto seguido, las acciones se trasladan a la casa de Alejandra, esta escribe en una máquina algunos pensamientos acerca de la felicidad; su experiencia vivida con el personaje Ángel la ha convencido de que sí existe esa luz al final del túnel y que vale la pena luchar por ella. Gabriel se hace eco de las elucubraciones de Alejandra y en tono mucho más optimista se da ánimos y afirma que es posible seguir viviendo con esa enfermedad. Le cuenta a Alejandra que soñó que vivía en otro planeta en donde todo el mundo tenía SIDA y que nadie se moría. Los dos sueñan y se dan otra oportunidad de vivir. La obra termina con un epílogo, en donde escuchamos la voz en *off* de Alejandra, ella le dice a su hermano Gabriel que le ha salido la carta N° 21, esta carta le asegura que tendrá un buen porvenir, ella augura que ese porvenir será muy largo.

3.2. *Espacio*

La obra transcurre en varios lugares de la capital: Sabana Grande, la estación de metro, un bar. Estos espacios son urbanos, la ciudad que nunca duerme está aquí presente. Los personajes están insertos en una ciudad en donde se combinan el caos, la miseria y lo cosmopolita. La noche, los bares de ambiente, los artistas homosexuales; cuando estos ingredientes se juntan

el SIDA hace su aparición. El lugar en que se desarrollan las acciones obedece a una concepción espacial moderna por parte del autor. Es una obra para ser representada en un teatro experimental. Hay tres espacios simultáneos: el andén del metro, la casa de Alejandra y el bar:

MÚSICA. CARTAS DEL TAROT, VENTANAS Y PAREDES IMPIDEN PARCIALMENTE LA VISIÓN DE LA ESCENA. AL SALIR LAS CARTAS VEMOS QUE EL ESPACIO ESCENOGRÁFICO SON LA FOSA DE LOS RIELES DEL METRO. EL PÚBLICO ESTA SENTADO EN LOS ANDENES DETRÁS DE LA RAYA AMARILLA. ALEJANDRA, GABRIEL Y CARLOTA ESTÁN EN MEDIO DE LA FOSA. SE ESCUCHA EL SONIDO DE UN VAGÓN QUE SE ACERCA CADA VEZ MAS (Purroy, 1990, p. 2)

Los cambios escenográficos vienen dados por medios de *blackouts*, también la música marca la pauta para el cambio de espacio: “OSCURO. SILENCIO EN LA CASA MÚSICA. GABRIEL Y CARLOTA SE ENCUENTRAN SENTADO ALREDEDOR DE LA PEQUEÑAMESA REDONDA. CARLOTA LES ECHA LAS CARTAS A GABRIEL. ALEJANDRA ESTAPARADA FRENTE A LA VENTANA” (Purroy, 1990, p. 10). El autor maneja una idea de espacio de carácter vanguardista, los cambios de escenas son muchas veces televisivos o cinematográficos, de hecho, existen escenas en donde aparece un personaje que dice un pequeño monólogo, desaparece y emerge otro personaje con otro monólogo. Purroy utiliza la palabra disolvencia —la cual viene del ámbito de la televisión— para advertir dichos cambios:

DISOLVENCIA DE ALBERTO A BRUNO.

BRUNO: Sólo quiero bailar. (ALTERADO.) ¡No me gusta que me presionen! ¡Siento que me estoy vaciando y que nadie va a cerrar el grifo, coño! ¡Déjame en paz! No quiero escuchar nada. ¡Sólo disco music porque es en inglés y así no entiendo lo que dicen! ¡No quiero que me persigas más, Alejandra! Estoy bien... así... la vida entre los dos es una enfermedad. Ojalá no me equivoque, pero estoy bien así... Es extraño y a mí me gusta todo lo extraño... DISOLVENCIA DE BRUNO A JOSÉ MANUEL (Purroy, 1990, p. 15)

El uso de cartas gigantes que cuelgan del techo que tapan la visibilidad del espectador nos hace suponer que el autor hace un uso heteróclito de los lenguajes escénicos. No hay referentes directos que nos ubiquen dentro de un espacio realista único, más bien se trata de una pieza en donde se mezclan estrategias escenográficas y espaciales que se inscriben dentro de los paradigmas simbolista y existencialista. Al comenzar la obra leemos esta acotación del

autor: “MÚSICA. CARTAS DEL TAROT, VENTANAS Y PAREDES IMPIDEN PARCIALMENTE LA VISIÓN DE LA ESCENA” (Purroy, 1990, p. 1), y más adelante:

DURANTE EL MONOLOGO SIGUIENTE DE ALEJANDRA. APARECERÁN LAS CARTA DE “EL LOCO”, LUEGO “EL COLGADO”, “LA LUNA”, “LA EMPERATRIZ”, “LA MUERTE”, “LA RUEDA DE LA FORTUNA”, “LA TORRE”, “EL JUICIO” Y “LA TEMPLANZA” IMPIDIENDO ASÍ DE NUEVO LA VISIÓN DEL ESPECTADOR (Purroy, 1990, p. 6)

3.3. *Tiempo*

No existen referencias directas que nos indiquen cuánto tiempo ha transcurrido desde que comienza hasta que termina la obra. Inferimos que todo pasa en una noche. Sabemos que es de noche por la acotación del autor:

MÚSICA. SE ESCUCHAN SONIDOS DE UNA CALLE, DE UN BOULEVARD, DE UNA SABANA GRANDE. UNA VENTANA. ALEJANDRA GOLPEA LAS TECLA DE SU MAQUINA DE ESCRIBIR QUE ESTA SOBRE UNA MESA CON MUCHOS LIBROS ENCIMA. UN CENTAL ILUMINA A BRUNO CON UNAS MALETAS. ESTA AL FONDO COMO UNA IMAGEN. ES DE NOCHE (Purroy, 1990, p. 3).

El tiempo avanza mediante el paradigma newtoniano de causa y efecto, las acciones suceden en una noche. El autor introduce un prólogo y un epílogo, no con la finalidad de narrar (al estilo épico) los acontecimientos que vendrán, sino para causar en el espectador un dramatismo mayor, ya que el tema que se expone es bastante polémico. En este prólogo advertimos un poco de lo que le ha pasado a la protagonista quien se encuentra preguntándose por su futuro. En fin, la estrategia del tiempo que maneja el autor se inscribe dentro del paradigma del realismo.

3.4. *Estructura formal*

La obra está estructurada en un acto, este acto consta de ocho escenas. Se observa también un prefacio y un epílogo. Purroy maneja una estructura formal de carácter vanguardista.

3.5. *Estructura profunda*

Como apuntamos anteriormente Purroy es uno de los primeros dramaturgos venezolanos en escribir sobre el *mal del siglo*. La obra se escribe en aquella

época en que el SIDA diezmó prácticamente a todo un grupo de artistas homosexuales que laboraban en el teatro capitalino. La mayoría de los que sufrieron los embates del virus, y luego la muerte, fueron los maestros y condiscípulos del mismo Purroy, es decir; el autor estuvo consustanciado con el *vía crucis* de los que padecían *la enfermedad* y vivió en carne propia como se iban poco a poco extinguiendo sus compañeros. El SIDA fue un flagelo que azotó con fuerza a la familia teatral venezolana y Purroy se decidió a transponer su visión de esta enfermedad con el propósito de desmitificarla y con la idea de sensibilizar al espectador con las personas que la habían contraído. Aunque la obra se centra en aspectos particularmente de carácter existencial, hemos observado algunos referentes que nos advierten que existe, por parte del autor, una intención clara de cuestionar el sistema del momento en que se escribe la obra. Observemos el siguiente parlamento:

ALEJANDRA: Pero si te olvidaste de nosotros por tres años, ¿o no? jamás llamaste. Pensábamosno sé, que te había ocurrido algo y que... bueno, que sé yo, que te habías muerto.

GABRIEL: No teníamos teléfono y yo no tenía sencillo para llamar. Estaba lleno de Tinoquitos de a uno y de a dos. Me gustaban más los últimos, el azul era intenso como yo. Aquello parecía una pesadilla. Mis bolsillos no aguantaban uno más. Así que decidí jugar monopolio con ellos y compré toda Sabana Grande y por supuesto este edificio (Purroy, 1990: pp. 3-4)

El autor ironiza aquí con un acontecimiento ocurrido en nuestro país y que generó disconformidad en la población. En 1989 (durante el segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez) hubo una gran crisis en la economía venezolana. El material con el cual se fabricaban las monedas era el níquel. No había ya monedas de uno y dos bolívares y el níquel había elevado su precio. Ante este problema el Banco Central de Venezuela decidió emitir unos pequeños billetes. La picaresca venezolana los bautizó con el nombre de “tinoquitos” en clara referencia a Pedro Tinoco (presidente del BCV). Estos billetes se caracterizaban por ser de muy mala calidad; si no se arrugaban se deshacían, y muchas veces, resultaba engorroso tener estos billetes en los bolsillos, en fin; fue un episodio triste en la ya golpeada economía del país y los venezolanos no tuvimos más remedio que pagar y recibir el cambio con ellos. Jugar monopolio fue precisamente uno de los usos que se le dio a los “tinoquitos” con el propósito claro de desprenderse de ellos, amén de que la moneda estaba tan devaluada que, perder

varios o muchos de estos bolívares, no significaba nada. Purroy pone en boca de Gabriel dicha práctica. Estos billetes salieron de circulación en 1990. Otro parlamento que nos indica que al autor estaría dialogando políticamente con el sistema es el siguiente:

ALEJANDRA (EN OFF): [...] Bueno si sé algo, sé que hoy me gradúo y que mañana seré desempleada, (RIE) eso sí lo sé... Y sé también que debo quitarle el sabor amargo a esta confesión. Es tan trágico todo lo que acabo de decir. Nadie puede hablar así y menos cuando se supone que se está comenzando a vivir. Es tan... tan... tan... Es la crisis y también que hoy me descubrí desnuda frente al espejo dándole forma a una mentira y deseosa por saber que me depara el futuro (Purroy, 1990, p. 2)

Efectivamente, producto de la crisis económica de 1989 la tasa de desempleo se ubicó en aproximadamente un 10 %, siendo en años anteriores (1987 y 1988) más baja, entre 6 y 7 % (Toro Hardy, 1992). Purroy cuestiona las políticas de empleo del gobierno, los jóvenes egresaban de las universidades y no tenían opciones de trabajo productivo. Graduarse, como lo apunta el personaje Alejandra, era igual a estar desempleado. Este era uno de los problemas que más acusaba la población joven del país. Purroy, como apuntamos anteriormente, centra su reflexión dramática sobre la terrible angustia que sufrían los enfermos de SIDA. Recordemos que la tasa de sobrevivencia para ese entonces (1990) era muy baja. Los personajes que adolecen de la enfermedad se abrazan al tarot buscando que se les aparezca alguna carta esperanzadora que les indique su pronta mejoría y que les augure que recobrarán sus vidas. Se aferran al juego del destino, aunque en el fondo saben que pronto comenzaran a aflorar los terribles síntomas. Los personajes están problematizados por su entorno y acusan el miedo que les genera padecer el SIDA:

GABRIEL: ¡Ponte tú en el mío! ¡¿Tú sabes lo que será tener el Sarcoma de Kaposi, una especie de hermoso cáncer azul en la piel?... ¿Y los ganglios inflamados?... ¿ Y una micosis, quiero decir, hongos en la garganta?... (EL SE AGARRA POR EL CUELLO) La angustia, la desesperanza, la muerte sobre la vida, la resignación. Tener que hacerse la paja todos los días porque tienes miedo de tirar y sentir los gemidos de dolor de una noche ardiente; salir corriendo cuando alguien te dice te quiero y quieres hacer el amor con él; pensar que no voy a envejecer y que necesito amar y ser amado. ¡No sabes un coño, Alejandra! ¡Jamás podrás estar en mi lugar! Ahora... el cuerpo se me hace mierda, debo andar con cuidado... Es un dolor inexpressable... es miedo... impotencia... es demasiado arreocho y no sé si pueda aguantar. Ya no te caigo tan bien, ¿verdad? Cuando la gente sabe mi historia, suele cambiar. Nadie entiende lo que significa tener que afrontar cara a cara su propia muerte (Purroy, 1990, p. 9)

Gabriel conoce su estado de salud, sabe que pronto comenzarán los síntomas clásicos de su padecimiento. Sabe lo que le vendrá y esto le produce una gran angustia y depresión. El virus que circula en su sistema, y contra lo cual no existe cura, le causa una gran impotencia. Purroy parece suscribir en este parlamento la idea que maneja Susan Sontang (2003) en su tratado sobre el SIDA:

Lo que hace tan aterrador el ataque viral es que se supone que la contaminación y, por consiguiente, la vulnerabilidad, es permanente. Incluso si una persona infectada no mostrara nunca síntoma alguno —es decir, si la infección permaneciera o, mediante una intervención médica, se volviera inactiva— el paciente llevaría para siempre el enemigo viral dentro. De hecho, se cree que el que algo la despierte (“la desencadene”) y aparezcan los “síntomas que la delatan” es sólo cuestión de tiempo. Como la sífilis, conocida por generaciones de médicos como “la gran máscara”, el sida es una construcción clínica, una inferencia. Adquiere identidad a partir de la presencia de *algunos* síntomas de una larga, cada vez más larga, lista (nadie padece de todo lo que el sida puede ser), síntomas que “significan” que lo que el paciente tiene es esta enfermedad. La construcción de la enfermedad se funda en la invención no sólo del sida como entidad clínica sino en una especie de sida junior, llamado *complejo relacionado con el sida* (CRS), etiqueta que se cuelga a la gente si muestra síntomas “precozes” y a menudo intermitentes de un déficit inmunológico, como por ejemplo fiebres, pérdida de peso, infecciones fungosas o hinchazón de las glándulas linfáticas (p. 52)

La autora de *La enfermedad y sus metáforas* realiza en su libro una comparación entre el cáncer y el SIDA. La primera no se contagia, en cambio el SIDA tiene la particularidad de que se contrae principalmente por contacto sexual y le sucede mayoritariamente a una minoría étnica o sexual. El SIDA se asemeja más a la sífilis según Sontang. Cuando aparecen los síntomas, el infectado acusa severos daños que se reflejan en el cuerpo; los rasgos físicos del rostro se desfiguran y nos horroriza presenciar muchas veces las secuelas que produce la enfermedad. Al personaje Gabriel le sucederá pronto todo esto. Y más adelante, Alejandra también busca desahogarse haciéndole entender a Carlota que sus problemas son insignificantes ante lo que a ella se le avecina:

ALEJANDRA: Mira Carlota... carne es... la piel que se acaba... es inmunodeficiencia... Carne es un feto de un mes... destrozadito, sacado con una cucharita... Es una piel que se va descomponiendo... Carne es no tener defensa para una gripe... es un pellejo que se te va pegando al hueso. Es esconder mi presto barba, comprar dos jaboneras, es creer que voy a tener que marcar con iniciales los cubiertos, los platos, los vasos, en tener miedo de besar a tu hermano y saludarlo con una palmadita en la espalda... Desinfectar el baño... Sacar dinero de no sé donde para los tratamientos... Hervir su sábana y tener ganas de colgarle

una campanita en el cuello para salir corriendo cuando se acerca... Es Sida, es aborto, es eso, es lo que no te sale en tus malditas cartas. Lo que no te dicen los 64 hexagramas. (SE PARA.) ¡Son esos morados, pendeja! (Purroy, 1990, p.11).

La angustia que se apodera de estos dos personajes resulta aleccionadora para el lector- espectador. Purroy se apropia como dramaturgo de las experiencias de sus allegados. Al comienzo de esta pandemia se sentía miedo por ser el próximo en la lista. Aparecieron mitos y medias verdades sobre las vías de transmisión. Se veían a los infectados como leprosos a los cuales se debían evitar. Había mucha ignorancia en torno a este tema y se sentía miedo de convivir con ellos:

JOSÉ MANUEL: A mí me parece que debes irte, no te estoy botando, ¡ojo! Sólo que... ya no puedo estar contigo. Mira, papá... yo te quiero... Tú eres... un carajo de pinga... Sabes que haría cualquier cosa por ti. Pero he salido todas las noches esta semana porque no te quiero ver la cara. Tu enfermedad me tiene paranoico. Todos los días me reviso mi cuerpo de arriba a abajo. Hasta un barro en mi cara me asusta. Es una vaina horrible ¡Coño! (VIOLENTO.) ¡He estado contigo todas estas noches durante meses y ahora no puedo ni mirarte! ¡Y el peo es que yo te amo, muchacho guevón! Eso es que eres ¡Un guevón! ¡Ya no hay casa de piedra!... se derrumbó al igual que te estás derrumbando tú. Lo de la casa lo puedo pasar, pero no podría soportar tu muerte. ¡No quiero ver más exámenes de sangre en la papelería del baño! ¡No quiero ver más tu cara pálida! ¡Nunca me han gustado las farmacias! Una vez mi mamá me dijo... que lo bello es lo primero que muere... y debe haber algo de verdad en eso (Purroy, 1990, p. 15).

Aunque Purroy expone crudamente los síntomas que sufrirán los personajes y los muestran en conflicto con la existencia por la mala fortuna que les tocó, subyacen en ellos una firme convicción de que vivirán. Para ellos sí es posible soñar con el futuro y alcanzarlo:

ALEJANDRA: Siempre me molestó que me enseñaran que la felicidad existe, que se puede alcanzar, que se puede tocar. Yo lo creí. Suena tan estúpido y cursi, pero es así, yo lo creí. Y sí, Gabriel sí existe... Uno puede toparse con ella a la vuelta de la esquina o en una estación del metro... en una barra... o bailando. ¡Lo que más me arreché es que lo vi feliz! Jamás le había visto esa cara de plenitud... Realmente... nada existía... sólo ellos... bailando. Era feliz... corrijo... es feliz.

GABRIEL: Todo es verde por donde pasa el río... todo.

ALEJANDRA: Gabriel... ven acá monstruo. Quiero tocarte... Estoy celosa de Mauricio ¿Sabes?

GABRIEL: ¿Y si la muerte no es el fin? ¿Y si Carlota tiene razón? Anoche tuve un sueño donde estaba vivo. Transcurría en una galaxia X y tener Sida era de pinga. Todo el mundo lo tenía... entonces nadie se moría...

ALEJANDRA: (ELLA CONTINÚA.)... Y yo me había graduado... Era jefe de una vaina, no sé de qué, pero era jefe...

GABRIEL: Eras jefe del Metro. AMBOS RIEN. SE ESCUCHA UN GOLPE SECO DE UNA PUERTA Y ENSEGUIDA UN TIMBRE. EL TIMBRE ES TOCADO DESESPERADAMENTE

GABRIEL: (PARÁNDOSE.) Carlota.

ALEJANDRA: - La misma CARLOTA ENTRA VIOLENTAMENTE.

CARLOTA: ¡Betico!... ¡Betico!... ¡Lo hizo! ¡Betico lo hizo! ¡Yo sabía que lo haría! ¡Betico, mi amor! ALEJANDRA Y GABRIEL SE OBSERVAN SIN ENTENDER.

ALEJANDRA: ¿Qué hizo?

CARLOTA: ¡Betico movió el tetero! ¿Me están entendiendo? ¡Betico movió su tetero con la mente! ¡Betico movió el tetero! [...] OSCURO. LUEGO EN PENUMBRA PODEMOS VER AL CARRO DEL TAROT RIENDO JUNTO A ALEJANDRA, GABRIEL Y CARLOTA.

ALEJANDRA: (OFF) Entonces te salió la carta número 21... Una ventana a la eternidad... Eso es lo que significa, ¿no? ¡El gran camino abierto!... la promesa... ¡El *American Dream of Life*! Pero no te salió el carro del futuro ¡Ah! porque hay una carta llamada así “El Carro” Carlota... mañana leeremos el *I Ching*... quiero saber cuántas películas vamos a durar. (Silencio.) Porque te puedo asegurar que serán muchas. (OSCURO) (Purroy, 1990, pp.16-17).

3.6. *Estrategias escénicas*

El autor realiza un uso heteróclito de los lenguajes escénicos para configurar su obra. Los personajes interactúan en un espacio urbano (Sabana Grande, el metro, una discoteca marginal gay, etc.), lo cual nos indica que las acciones transcurren en lugares que son referentes claramente reconocibles para nosotros. Aunque observamos que el espacio es naturalista o realista, el autor introduce elementos escenográficos de carácter simbolistas (cartas gigantes del tarot). Estas cartas funcionan, claro está, como símbolos que le indicarán a los personajes qué clase de futuro les espera. El lenguaje que predomina es el realismo, sin embargo, hemos encontrado elementos que nos indican que el autor estaría utilizando estrategias provenientes del lenguaje existencialista. Esto lo vemos específicamente en las replicas de los hermanos. Los diálogos de estos

dos personajes están embebidos de una fuerte carga existencial producto de las agresiones sufridas por la enfermedad que padecen:

GABRIEL: (JADEA.) Hoy acabo de descubrir que la casualidad no existe... Que la naturaleza esmagnífica... Lo vi... lo vi perfectamente claro. Durante más de cien noches había tratado de entender el por qué de todo este nudo que no terminaba de deshacerse. ¡Es la perfección! ¡El equilibrio ecológico! Son esos dones divinos que están a tu alrededor. Entonces se te empieza a quitar el miedo porque existe una explicación y tú te das cuenta de que no era un problema de preveer, es que así tenía que ser, ¡coño! Nada es gratuito, Alejandra, ¡Nada! Es allí donde pienso que ese carajo existe...

ALEJANDRA: ¿Quién?

GABRIEL: Dios.

ALEJANDRA: A mí no me da esa impresión.

GABRIEL: Ssssch. ¿Crees que soy igual que tú? No, Alejandra. Te aseguro que hay momentos en los que espero ver derrumbarse todo en mi interior, pero no, allí me convierto en un héroe de las aventuras de Steven Spielberg, porque sé que él nunca los va abandonar, y comienzo a correr, a correr, a correrme monto en un tren, luego en un dirigible... y después en un carro que me lleve al futuro. (RIE.) Ayer le escribí una poesía.

ALEJANDRA: (RIE) ¿A quién? ¿No me digas que te has vuelto a enamorarse?

GABRIEL: No, chica. (COLOCA LA MANO EN EL VIENTRE DE ELLA.) A él.

GABRIEL: También soñé con él. Yo creo que ese carajito es mío, Alejandra. Soñaba que Gabriel Alejandro, porque así se va a llamar, estaba infinitamente más alto que tú y que yo. Recuerdo que yo le decía “¡Gabriel Alejandro no puedes ser marico como tu tío! Y si lo eres, no un marico triste como yo. ¡Goza de la vida y deja que los demás carguen con la responsabilidad! ¡Lo habrás perdido todo si dejas pasar el momento! (GABRIEL CORRE SOBRE UN MISMO PUNTO.) ¡No mires atrás! ¡Esa es la maldición del juego! ¡En un segundo se convierte en ruinas tu vida! ¡Corre, Gabriel Alejandro, corre!... No dejes que el dirigible parta sin tí... el tren es tuyo... y tú eres el único que tiene las llaves del carro del futuro... Tienes la vida en tus manos... nueva... sin estrenar ¡Grítalo por las calles! Que te escuche tu abuelo y tu abuela (VIOLENTO.) Ellos van a apostar a tí... así como hicieron conmigo... Conmigo perdieron... ¡Pero contigo no, coño! Tú eres un ser... perfecto... nunca vas a estar solo... tú carácter es heroico... nunca te vas a destruir ¡Corre, corre, Gabriel Alejandro! Entonces comenzó a bajar... y me hizo la casa de piedra... que yo quería construir con José Manuel en el Amazonas... y le dijo a Bruno ¡tú eres un cobarde! ¡Un hijo de puta! (RIE.) ¡Qué terrible es ese niño, Alejandra! No le tiene miedo a nada... y siguió corriendo. Su velocidad era impresionante (GABRIEL ACELERA LA CARRERA.) Todo el mundo tenía que ver con él. Entonces se paró frente a mí... Había camellos... muchos camellos... Era un desierto... Yo sentía la arena en mis ojos... el calor y le dije ¿Quiero salir de

aquí?... ¡Prefiero las calles estrechas y oscuras!... Y pasó algo horrible... él se quedó callado y no me respondió... no me... respondió. Gabriel Alejandro no me respondió, Alejandra... Luego pasó un río y se lo llevó. No lo vi más y él no miró hacia atrás...

ALEJANDRA: No fue culpa de él, realmente no podía responder. ¿No sentiste un olor a sala antiséptica? ¿No observaste el brillo de unos cuchillos afilados que se preparaban para atacarlo? Ese río era yo, Gabriel. (Purroy, 1990, pp. 7-8)

Estos pequeños monólogos en donde el personaje evoca algún sueño son recurrentes en la obra. El lenguaje expresado en estos parlamentos está en clara consonancia con la grave crisis existencial por la cual están atravesando los personajes.

4. CONCLUSIONES

Podemos concluir apuntando que el SIDA se ha abordado en el arte desde principios de la epidemia. En cine y en teatro se han creado obras que exploran desde diversas ópticas este flagelo. Las obras sobre el SIDA son ya de por sí dramáticas por la fuerte carga de culpa que padecen los protagonistas. Las metáforas (Sontang, 2003) que ha producido el SIDA desde su aparición han sido recreadas y registradas por los autores en diferentes formatos de expresión artística: video, pintura, cine, literatura y teatro. Purroy nos alerta en *Anatomía de un viaje* que existe gente que la sufre; pretende crear en el colectivo una conciencia de tolerancia y respeto por los contagiados.

El sentimiento de culpa y resentimiento que se instala en los infectados es de por sí un gran detonante dramático. Son piezas que no son fáciles de digerir para todo público y que pueden herir susceptibilidades, sin embargo, fueron escritas obedeciendo un sentimiento de solidaridad hacia los portadores, como dije antes, amigos y maestros del dramaturgo Purroy. Es una obra escrita desde un lenguaje del yo, más centrada en la profunda crisis existencial que ellos sufrían.

Purroy transpuso una visión de la enfermedad menos trágica que otros autores y aunque expone, crudamente y sin tabúes, los terribles síntomas que produce el SIDA cuando se está en etapa terminal, también cree firmemente en el poder curativo de la mente y en la mejoría a través del pensamiento positivo del enfermo.

REFERENCIAS

- Berenguer, A. (2007). Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos. *Teatro. Revista de Estudios Escénicos* (21). Universidad de Alcalá-Ateneo de Madrid, pp. 13-29.
- Goldberg, E. (2004). *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*. Barcelona: Crítica.
- Goldmann, L. (1968). *El hombre y lo absoluto*. Barcelona: Península.
- Moreno Uribe, E. (1990, 18 de noviembre). SIDA nuevo tema teatral. *Periódico del teatro* (4), p. 3.
- Purroy, M. (1990). *Anatomía de un viaje*. Manuscrito no publicado.
- Sontang, S. (2003). *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.
- Toro, J. (1992). *Venezuela 55 años de política económica (1936-1991)*. Caracas: Panapo.