

EL HOMBRE FRENTE A LAS AMENAZAS DEL MUNDO ACTUAL EN LA ESTRUCTURA DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS DE GUSTAVO OTT

Maria Falska

Universidad Marie Curie-Skłodowska de Lublin
Polonia

misfalsk@poczta.onet.pl

Resumen. Gustavo Ott es un dramaturgo venezolano contemporáneo de gran renombre. Su teatro representado en Hispanoamérica, Europa y Estados Unidos ha sido ya galardonado con numerosos premios nacionales e internacionales. Aunque las obras de Gustavo Ott pertenecen a distintos géneros y estilos y su temática es muy variada, las amenazas del mundo actual son el motivo que construye la acción de varias de sus obras más conocidas. En nuestro artículo intentaremos observar cómo se plasman las relaciones entre los personajes de los dramas frente a fenómenos tales como el terrorismo, la potencia devastadora de las grandes corporaciones y la destrucción del medio ambiente, la soledad del hombre en la realidad virtual de la Red y la manipulación de los medios de comunicación. Nos centraremos especialmente en los elementos dramáticos que forman la estructura de las obras estudiadas, así como en la riqueza de recursos teatrales concentrados en torno a la configuración del espacio y a los efectos de iluminación y de sonido que Gustavo Ott domina con una gran maestría.

Palabras clave. Gustavo Ott. Teatro. Amenazas. Mundo actual.

Abstract. On the Human Being and the Threats of the Contemporary World in the Dramatic Structure of Gustavo Ott's Plays. Gustavo Ott is a contemporary Venezuelan playwright. Many of his renowned plays staged in Latin America, Europe, and the USA confirmed his status of a celebrated author and won many national as well as international prizes. Ott's dramas pertain to

different genres and styles, but the motif of a man facing threats of the contemporary world seems to be substantial for his prominent works. This paper aims at examining the way in which relationships between protagonists change due to such contemporary phenomena as: terrorism, pollution, destructive impact of corporations, and human solitude in the virtual reality. Dramatic elements and the way they shape the structure of analysed texts will be studied, together with the affluence of types of theatrical devices (the structure of space, light and sound effects).

Keywords. Gustavo Ott. Theatre. Threats. Contemporary world.

Gustavo Ott (nacido en 1963) es un dramaturgo venezolano, representante del movimiento teatral joven, sucesor de la generación de Rodolfo Santana y José Ignacio Cabrujas. Debutó a finales de los ochenta cuando creó el grupo *Textoteatro*, publicó su primer volumen de obras dramáticas y tuvo su primer estreno en 1989 (*Las divorciadas, evangélicas y vegetarianas*). Su obra dramática (aparte de sus dos novelas) cuenta hoy en día con casi cuarenta piezas que ofrecen una gran variedad de géneros, temas, formas y estructuras. Predominan las que él mismo clasifica como comedias, a veces con añadidura de «comedia rara» o «comedia oscura», pero una gran parte de su creación, sobre todo posterior al año 2000, es teatro serio, aunque no totalmente exento de algún toque de humor. Hay en su teatro elementos de crueldad, motivos fantásticos, criminales y de suspense (subtituló dos obras como *thriller*), temas de violencia, de crítica social y política. Varias de sus obras se inspiran en acontecimientos y hechos reales, como por ejemplo: el atentado del 11 de septiembre en Nueva York o la tragedia del Deepwater Horizon en el Golfo de México. En cuanto a la variedad que caracteriza su obra, el mismo dramaturgo la comenta en una de sus entrevistas:

Escribo muchas piezas en distintos géneros y estilos. [...] Trato de tener varios estilos, de escribir siempre como un tipo que no soy yo. [...] A mí me gusta siempre ser otro cuando escribo y casi siempre trato de crear de manera opuesta a lo que hice la última vez [...] que no se reconozca el estilo, que se piense que uno no es uno sino los demás (Mújica, 2005).

Entre esta variedad, parece ser una constante en su teatro el interés y la preocupación por el ser humano en el mundo actual posmoderno, el hombre enfrentado a los fenómenos tales como el terrorismo, el consumismo, la técnica deshumanizante, el desarraigo, la masificación, la atrofiada capacidad de entender a causa de la adicción a los *mass media* y la desinteriorización, entre otros.

Un mensaje de varias de sus obras es que el hombre no solo corre peligro en el mundo actual, sino que el mismo constituye una grave amenaza para su entorno, la naturaleza, otro ser humano y en consecuencia para sí mismo. Conforme al espacio limitado que se ofrece para el artículo, nos ceñiremos a un breve análisis de dos obras de Gustavo Ott: *Chat*, del año 2007 (estreno 2009) y *Tres Noches para Cinco Perros*, de 2010 (estrenada en 2012).

La acción de la primera se desarrolla en la época actual y, como lo sugiere el *nick* de uno de los personajes, Ahmed911, es posterior a los atentados de 2001 a las Torres

Gemelas de Nueva York. Un resumen brevísimo y necesariamente muy simplificado del argumento de la obra sería el siguiente: cinco personajes que se identifican por su *nick* y luego por su nombre, se interrelacionan chateando con otros cuatro, manipuladores y estafadores, lo cual influye en sus decisiones vitales y los lleva a un final fatal. Las cinco intrigas que forman la acción se pueden sintetizar en lo siguiente: un joven manipulado y convertido al islamismo radical realiza un atentado, otro joven lleva a cabo una matanza en su colegio, una mujer que busca a un bebé para la adopción es víctima de unos estafadores, una joven que quiere abandonar ilegalmente su país es violada y asesinada por los supuestos traficantes de los indocumentados, otra joven que acude a una cita concertada por el chat es secuestrada, violada y finalmente asesinada por un asesino en serie. Las cinco intrigas no están totalmente aisladas unas de las otras, ya que los personajes que forman parte de distintas historias chatean con más de un interlocutor y hasta cuatro de ellos coinciden en un lugar ficticio que es «la Escuela Nazareth» (dos alumnos, un profesor, una camarera de la cafetería del colegio).

El número de personajes que se sitúan en el plano de las *personas diegéticas* según la terminología de Barrientos (2012) es de diez, mientras que las *personas escénicas* (los actores reales) son solamente cuatro, según informa la acotación inicial, lo cual significa que a lo largo de la acción un actor encarna varios papeles. La configuración escénica, aunque cuente con varios personajes dramáticos reunidos en el escenario en un momento dado del desarrollo de la acción, se realiza en forma de varios diálogos en «dúo» que se entrecruzan a lo largo de la escena. Los intercambios verbales son generalmente breves, a veces limitados a dos réplicas, y el protagonismo pasa de un «dúo» al otro, acompañados estos cambios de una intensidad de focos o de la iluminación más intensa de la pantalla del ordenador del personaje.

Lo que une a los protagonistas es el chat en el que los adictos conocen a sus estafadores, manipuladores, opresores, violadores y asesinos y los victimarios buscan y encuentran a sus víctimas.

El espacio escenográfico está prácticamente vacío, solo provisto de cuatro ordenadores con sus pantallas y teclados, colocados «en línea frente al espectador. Todas iluminadas independientemente» (22)¹. Este espacio no pretende mimetizar ningún lugar concreto en el mundo, es un *espacio metonímico* (indicial) que solo semantiza la acción de chatear, lo que es visible sobre todo en el primer acto. En su estructura se presenta, en cierto sentido, como el espacio simultáneo. Considerado en sentido de *espacio dramático* en acepción de Pavis (2002), presenta una variedad de lugares en los que se encuentran los personajes inicialmente y a los que se desplazan en el transcurso de la acción (la casa, la escuela, el teatro, la frontera, etc.)

Existen varias relaciones espaciales entre el espacio diegético y escénico. Los personajes patentes a lo largo de una escena pertenecen a la vez a uno y otro, o solo al diegético cuando su presencia, como interlocutores en el ciberespacio es, en cierto sentido, únicamente virtual. Hay un juego constante con los espacios. Podemos observar, por ejemplo,

¹ Todas las citas de las obras de Gustavo Ott proceden de la versión electrónica disponible en: www.gustavoott.com.ar. A continuación solo indicaremos el número de la página entre paréntesis.

cómo el personaje con el *nick* «80min» en una de las secuencias está a la vez situado en el espacio virtual como interlocutor de «Dylan17» y en el espacio latente, contiguo a la habitación, el supuesto lugar de encierro de «Erika17», secuestrada en su casa. La escena finaliza con los golpes de «80min» a la puerta de «Erica»: «Oímos golpes a la puerta de Erica. Ella mira al público, con terror» (21).

La relación proxémica entre los personajes se simboliza mediante la distancia entre los ordenadores que se iluminan por turnos, indicando al locutor y al auditor en un momento dado de la acción. Lo podemos observar en el caso del diálogo de «Ahmed911» con Boris. Este último concibe la distancia que le separa de Pakistán, donde reside su interlocutor, como «muy lejos», y la acotación correspondiente informa de que entre las cuatro computadoras en escena «se iluminan dos [...], las más distantes» (4).

El espacio lúdico (gestual) corresponde estrictamente a la estructura de la acción. El primer acto que desempeña una función parecida al planteamiento clásico se realiza en forma de «chat» y los personajes dramáticos no se conocen ni comunican directamente, aunque escénicamente se presentan al mismo tiempo en el escenario en la proximidad espacial.

En las primeras seis escenas, que podríamos denominar «conocimiento, manipulación, decisión» el espacio lúdico está muy limitado, ya que los personajes solo escriben en los teclados. La escena séptima, la última del primer acto, es la de los «preparativos para la salida». El lector/espectador empieza a divisar las intenciones (no motivaciones todavía) de los personajes (Boris, Dylan, Pilar, Erika, Andrea) que hasta ahora o permanecían ocultas (Dylan) o apenas sugeridas. Los personajes en sus espacios individuales que sucesivamente se indican bajando o subiendo la intensidad de los ordenadores, van juntando los objetos que consideran indispensables para la realización de sus objetivos. Dylan, que según lo sugiere su diálogo con la madre, debe prepararse para ir al colegio, «debajo de la cama saca armas [...] Uzi Sub, ametralladora, granadas, ropa militar, esvásticas, rifles, cuchillo, linterna [...] mete las armas en el bolso de la escuela. Cierra el bolso» (24). Pilar se despide de su país que considera repugnante² y simbólicamente «se quita las sandalias, las sacude [...] y las lanza» (25) para no llevarse «ni la tierra» de su patria arruinada. Erika, tras un intento fracasado de huir, «[...] aterrada, grita defendiéndose con los brazos» (25) de su opresor. Andrea reza y se dispone a recibir al bebé que, como cree, ya está por nacer, ilusionada con la idea de la adopción. A Boris lo vemos cuando, con el billete de Miami a Islamabad en la mano, «coloca un paño en el suelo, se arrodilla hacia la Meca y reza» (25).

En el acto segundo (y último) los protagonistas cobran su existencia escénica en un lugar determinado. Se produce un contacto directo de la víctima con el victimario y la consiguiente catástrofe final. En las primeras siete escenas los personajes se presentan en acción en distintos espacios que se identifican indirectamente mediante los diálogos. Boris se encuentra en un teatro, rodeado de policías, provisto de explosivos y un detonador que según sostiene, puede activar «una cabeza nuclear de plutonio de 400 kilos» (29). Dylan sale de casa, no sin dejar un mensaje en su blog, cargando en el bolso «carabina 995

² «Adiós cuarto inmundo, vecindario humillado, ciudad bochorno, gente maldita, aire de mierda, patria arruinada [...]» (22).

distancia; la TEC 9 mm; dos bombas de propano; [...] niples rellenos con clavos, municiones, gasolina» y entra en la escuela (31). Pilar espera en un hotel de la frontera a los traficantes y Andrea se encuentra con la pareja de estafadores, de los que uno, el hombre, «Arte 44», resultará ser también uno de los violadores de Pilar.

La última escena de la obra es la de la catástrofe final y se caracteriza por un ritmo muy acelerado de acontecimientos y la rápida alternancia de protagonismos de los integrantes de las cinco historias. La simultaneidad de los espacios escénicos corresponde al distanciamiento de los espacios dramáticos. En toda la escena la acción tiene forma de diálogo con extensos parlamentos o con un carácter monológico, de gran emotividad y con fuerte carga poética y simbólica mediante los cuales el lector/espectador adivina el destino final de los protagonistas. En casi todos los casos (menos Andrea) este parece ser una muerte violenta. Erika no logra escapar de su opresor, que le apunta con un arma. Dylan, tras haber hecho una matanza en el colegio, persiguiendo a sus víctimas fugitivas hasta por los rincones más escondidos del edificio, muere probablemente alcanzado por una bala. Pilar muere asesinada después de haber sido reiteradamente y brutalmente violada y maltratada, como lo describe en su monólogo sobrecogedor. El destino de Boris queda ambiguo³.

La sobriedad escenográfica en la obra se ve compensada por la riqueza de efectos de sonido y sobre todo de iluminación. Desde el principio la luz tiene una función demarcadora en relación con el espacio y el personaje. Las pantallas de los cuatro ordenadores instalados en el escenario se iluminan sucesivamente indicando al personaje/personajes que están chateando y separándolos de los demás. Este procedimiento es sobre todo visible en la escena séptima a lo largo de la cual sube y baja la intensidad de los ordenadores, marcando a los locutores. En la escena final la iluminación adquiere un valor muy importante. No solo hay un constante cambio de focos que iluminan a uno u otro personaje determinando de esta manera su presencia patente en un momento dado, sino que la luz, de una intensidad creciente según los protagonistas van llegando al final de sus historias, se carga de un significado simbólico:

PILAR: Veo una una luz, una luz brillante. Y entiendo que esta es la luz de la que tanto oí hablar a los moribundos, la luz que les permite entrar en la otra vida. (49)⁴

³ En la versión anterior de la obra que ha sido modificada en la página web del dramaturgo, en la última secuencia de la escena, vemos a Boris marcar un número en su teléfono, mirando al público e inmediatamente después, como informa la acotación: «cinco reflectores blancos hacen un destello frente al público», lo cual puede sugerir una detonación.

⁴ En la versión anterior lo experimentaban también otros personajes:

ERIKA: La luz y el destello vienen con un viento terrible [...].

DYLAN: Y echo a correr pero oigo una explosión única. Todo tembló y veo una luz brillante que me rompe los ojos. [...] Es terremoto, devastación, huracán, hecatombe, cataclismo, catástrofe. Me da miedo, mucho miedo. Y pienso: Yo no quiero morir, yo lo que quiero es matar. [...] Voy a correr, pero la luz me alcanzó.

El juego de las luces en la última escena se ve intensificado con la voz de las sirenas que marcan lógicamente los momentos de la acción, subiendo y bajando, acercándose y alejándose. A lo largo de la obra, al final de cada unidad (escena, acto) se escucha la música, que, aunque el texto carece de la información acerca de su carácter, es un elemento demarcador.

Como efecto de la comunicación establecida por el chat se produce una transformación de los protagonistas que emprenden unas acciones de gran riesgo como consecuencia de varias prácticas de adoctrinamiento, captación, acoso sexual, manipulación o engaño de las que han sido víctimas. Paulatinamente y paralelamente a la revelación de las intenciones de los victimarios se perfilan al lector/espectador las historias personales de las víctimas y su inclusión en un contexto familiar y social, lo que facilitará adivinar, o por lo menos suponer, los factores y mecanismos psicológicos que les hacen susceptibles a convertirse en víctimas. Así vamos conociendo a: Dylan, buen alumno educado por la madre de baja condición social, despreciado por las chicas guapas del colegio; Boris, profesor del colegio, frustrado en su vida familiar y profesional; Andrea, mujer estéril obsesionada por la maternidad; Pilar, insatisfecha con su trabajo y viendo su salvación en la emigración y finalmente, Erika, una joven de diecisiete años, alegre y despreocupada, a la que le gusta «reír y pasar un buen rato» (7), aficionada a *Messenger*, *Facebook*, *YouTube* y el chat.

En los últimos momentos de su vida algunos de los personajes ven con lucidez adónde les llevó su adicción a Internet. Pilar comprende que su opresor, violador y asesino es su «voz en el chat» su «ilusión en línea», sus «sueños en Internet» (47) y Erika se da cuenta de que el martirio de sus dos años de secuestro es por «una cita a ciegas por chat» (44). Boris en la escena primera del segundo acto confiesa que «el chat era mi trabajo y mi tanque de oxígeno» (26).

El mensaje de la obra, aunque no se explicita, queda totalmente claro. Es una voz artística impactante que se une a numerosos estudios sociológicos, psicológicos y de otra índole. De una forma concisa pero emocionante el dramaturgo advierte que la adicción a las redes sociales como casi única forma de relacionarse con la gente puede amenazar con que especialmente los jóvenes de escasa experiencia vital se conviertan en víctimas de la violencia y el abuso sexual de unos psicópatas, de la estafa basada en registros emocionales o de la manipulación y la captación para los fines del islamismo radical.

La segunda obra *Tres noches para cinco perros* se refiere a la amenaza de la destrucción del medio ambiente provocada por el uso irresponsable de las tecnologías por las grandes corporaciones solo motivadas por el lucro. Por lo tanto, también en este caso es el hombre mismo el que crea la amenaza para la naturaleza y en consecuencia para su existencia en la tierra. La obra se basa en un hecho real que fue la catástrofe de la plataforma petrolífera Deep Water Horizon concesionada por la compañía BP para perforar pozos de petróleo en los yacimientos del subsuelo marino en el Golfo de México. El día veinte de abril de 2010 se produjo una explosión que provocó un gran incendio y el hundimiento de la plataforma acaecido dos días después. En consecuencia murieron once personas y se derramaron entre tres y más de cinco millones de barriles de crudo, lo que fue clasificado como el mayor vertido de petróleo (no voluntario) de la historia cuyo impacto medioambiental es incalculable. Hasta aquí los hechos, cuyas causas y consecuencias ecológicas han sido ya ampliamente estudiadas, y a continuación observaremos cómo el dramaturgo ha convertido estos

acontecimientos reales en materia artística y ficción literaria. Lo curioso es que la obra fue escrita en mayo de 2010 (estrenada en 2012), es decir apenas un mes después de la catástrofe. Esto prueba el gran impacto que esta tuvo en el dramaturgo.

La obra consta de tres unidades, tres noches, (tal vez por analogía a las tres jornadas clásicas) anteriores a la explosión de la plataforma. El tiempo referencial está muy claramente definido ya que expresamente se mencionan las fechas: «hoy domingo 18 de abril del 2010» (11) en la primera noche y 20 de abril para la última («Barney: ¿Qué día es hoy? Joe: 20 de abril» (41)). Entre las tres noches del tiempo patente, los días quedan en forma de elipsis cuyo contenido diegético parcialmente se reconstruye en los diálogos. Aparte del tiempo continuo de las unidades isocrónicas arraigado en la realidad, aparece dentro de estas un tiempo «irreal», situado fuera del tiempo que es el de las apariciones en el escenario del personaje de Wyatt muerto antes del comienzo de la acción y cuyo cadáver se encuentra en el escenario en la primera escena. Wyatt es la víctima del escape de gas, cuya existencia intentan ocultar los representantes de la compañía y que es el primer anuncio de la posterior explosión. El personaje aparece a lo largo de la acción cinco veces y varía su forma de intervenir y su función, aunque principalmente desempeña la de portavoz del mensaje ideológico del autor. Su primera intervención se produce al final de la primera noche y es de tipo retrospectivo (*regresión* en términos de Barrientos). A las palabras de Joe «Eso mismo me dijo Wyatt» (18) sigue la aparición de este último en el escenario y la representación directa del diálogo entre los dos personajes. La secuencia está marcada por un cambio escenográfico al principio y al final:

Baja el ruido del taladro. Las luces cambian. El cielo está más azul y el escenario aparece rodeado de oscuro. Un humo negro rodea este espacio del escenario [...] (18).

Desaparece el área espacial. Regresa el fuerte ruido de taladro y la luz general en la plataforma [...] (19).

La siguiente intervención de Wyatt tiene lugar al principio de la segunda noche. Esta vez es una apelación al público cuyo objetivo es evocar la bella imagen de la naturaleza que será destruida por el derrame: «En las mañanas hay un escándalo maravilloso producido por las colonias de aves nidificantes». Mientras Wyatt sigue enumerando las especies de animales pobladores de esta zona («El Pelicano Pardo, la Gaviota Real, La gaviota Pati Negra, el Pico de Tijera, el Gallito Marino Menor [...] La Gaviota Reidora Americana [...] La Tortuga Espalda de Diamante» (21)), se proyectan sucesivamente sus imágenes. La escena termina con una reflexión triste del personaje: «Todas especies maravillosas. Todas multiplicándose en su casa, el mar. Y todas, a punto de desaparecer» (21). Este es un mensaje ideológico explícito, que además anticipa y sugiere el desenlace de la obra.

El reparto consta de cinco personajes, de los que cuatro, entre ellos Wyatt en plano muerto, forman parte del equipo de obreros contratados por la empresa y permanecen en la plataforma, mientras que el quinto es un representante de la BP. Este último viene aparentemente para averiguar el caso de la muerte inesperada de uno de los obreros (Wyatt), y en realidad, para prevenir que los demás declaren algo a los supervisores del gobierno cuya

visita se espera en un futuro inmediato. Su caracterización se realiza mediante el diálogo, por el cual nos enteramos de que Joe tiene 23 años y es mexicano, Barney viene de Texas e Ismael es venezolano. Las relaciones interpersonales se establecen entre los operadores de la empresa y entre estos y el representante de la corporación.

Desde la primera escena se desvelan ciertos modos de actuar de la compañía y maneras de tratar a los obreros. El trabajo en la plataforma supone riesgos laborales muy altos. Los personajes se acuerdan de numerosos accidentes de los que fueron víctimas y se muestran sus cicatrices: «Barney: Aceite hirviendo (muestra un ojo). Lluvia negra. Petróleo en un ojo, casi ciego. (Muestra la pierna) Cicatriz una; cadena loca. Cicatriz dos; cadena sin atar [...]». «Se abre la camisa y tiene una parte del torso quemada» (8). El diálogo viene acompañado de una proyección explicada en la acotación: «Simultáneamente se proyectan a un ritmo vertiginoso, imágenes de heridas causadas por accidentes industriales [...]» (8). Los personajes son conscientes de que tienen que mantenerse callados sobre la causa de la muerte de Wyatt, que según sospechan fue por un escape de gas. Al final del primer acto/noche el taladro que excavaba el pozo y cuya función es crucial en el desarrollo de los acontecimientos que forman la acción, se detiene con «un chirrido» y «suena repetidamente una campana de alerta». Sin entrar en los pormenores técnicos hay que dejar patente que si el taladro se detiene solo, activarlo significa un alto riesgo de explosión y derrame del crudo.

En el acto siguiente un empleado de la corporación BP viene oficialmente a investigar el caso de la muerte de Wyatt y en realidad conseguir que los trabajadores se abstengan de todo tipo de comentario que pueda perjudicar a la empresa. En un largo diálogo que ocupa casi todo el acto segundo y que es un verdadero estudio psicológico de las técnicas de manipulación, Doug, el enviado de la BP, convence a Barney, el superior de los operadores de la plataforma para que presente la versión deseada de la situación a los supervisores del gobierno cuya visita se espera dentro de dos días y que sigan perforando el pozo, prescindiendo de las medidas de seguridad. Empieza por familiarizarse con su interlocutor y captar su confianza disipando las dudas (por ejemplo comparte con él una botella de licor), pero cuando este método no resulta efectivo, recurre a la manipulación por miedo e intimidación. El diálogo es de una gran maestría y las acotaciones precisan toda la gama de comportamientos de Doug: «Amigable [...] con voz afectada [...] de pronto amenazante [...] explota [...] se le arroja como un tigre furioso [...] alto, cólerico [...] le lanza el teléfono y se lo pega en la cabeza [...] le muestra una furia inesperada [...] de pronto en tono normal, amigable [...] condescendiente [...] en tono confidente [...] alto, colérico, poseído» (30–37).

Al final de la escena se produce la siguiente aparición de Wyatt, que esta vez se posiciona como interlocutor de Barney aunque solo es visible y audible para el espectador. Sus réplicas complementan las de Barney y presentan las consecuencias de las acciones que emprenderá el equipo de la plataforma al día siguiente. La última frase de Wyatt es inacabada y termina con puntos suspensivos, ya que la consecuencia final que no se nombra solo puede ser la explosión:

Barney: Mañana [...] mi equipo quitará los lodos residuales.

Wyatt: Lodo que impedía el ascenso de burbujas de gas metano a la superficie.

Barney: Y activaremos el taladro.

Wyatt: Que a su vez hará que ascienda el gas por la tubería de la evacuación de crudo.

Barney: Y sustituiremos el líquido de taladrar por agua de mar.

Wyatt: Que hará que la presión sea mayor y entonces.... (38).

El tercer acto es de gran intensidad dramática. El ritmo de acontecimientos e intercambios verbales se acelera y con los seguidos intentos fracasados de los personajes de hacer funcionar el taladro el espectador intuye la inevitable catástrofe. Parece que todavía se podría cambiar el curso de los acontecimientos, pero una fatalidad empuja a los protagonistas a la autodestrucción. Se oyen varias explosiones y en medio de un peligro mortal inesperadamente se produce una relación de compañerismo que no duda en arriesgar la vida por el otro. Ismael no quiere dejar sin ayuda a Barney, gravemente herido, y solo carga con él, abandonado por los demás que ya se han evacuado en los botes. En el final simbólico vuelve a aparecer Wyatt, que esta vez rompe la ficción teatral dirigiéndose al público: «Trece operarios muertos. Cinco millones de barriles de petróleo vertidos en el mar [...]. Y todo esto ni siquiera es ficción» (60).

Entre los recursos dramáticos la música y los efectos de sonido tienen una función muy importante en la obra. El sonido del taladro abre y cierra la acción y marca los momentos más dramáticos de la obra. De su funcionamiento depende el desarrollo de los acontecimientos. En el último acto todos los personajes están pendientes del taladro cuyo ruido se produce con toda una gama de intensidades semánticamente marcadas. Este ruido a lo largo del acto alterna con los momentos de silencio, hasta la escena final en la que la plataforma se hunde en la catástrofe, lo que escénicamente se realiza mediante una acumulación de efectos de sonido (explosiones, campanas de alerta, sirenas de emergencia). Los sonidos producidos por la civilización del hombre encuentran su contrapeso en el ruido del mar y de las aves que se oyen en varias ocasiones. Es un contraste simbólico entre la civilización corporativa devastadora y la naturaleza que todavía se resiste. El ruido del mar intenso acompaña las apariciones de Wyatt, el portador del mensaje ideológico.

Aparte de los efectos de sonido el dramaturgo recurre a la iluminación, productora del sentido del espectáculo, que según el momento de la acción desempeña varias funciones. En primer lugar, tiene una función demarcativa separando las unidades secuenciales o iluminando y aislando al personaje de Wyatt. Pero su importancia en la organización del espacio escénico se hace patente en las escenas finales en las que se produce un verdadero juego de luces y sonidos:

Luces intermitentes. El escenario rápidamente se pone rojo. Fuego y humo. El gas rojo se apodera del escenario [...]. El humo negro se hace presente con más fuerza [...]. Una explosión final nos lleva al oscuro [...] (56–60).

Por un lado, la función de la luz es mimética (representar un lugar de explosión) pero por otro, tiene también un valor simbólico (el color rojo hace alusión al «gas rojo» tantas veces aludido y temido por los personajes).

Refiriéndonos a la estructura dramática de las dos obras de Gustavo Ott que brevemente hemos estudiado, y a modo de conclusión, tenemos que señalar que la dinámica de la acción de ambas piezas se basa principalmente en el diálogo. La forma de los intercambios que destaca es el diálogo a dos voces, que corresponde a la configuración de «en dúo», casi única en *Chat* y predominante en *Tres noches para cinco perros*. El acto segundo de esta última obra, decisivo para el desarrollo de la acción (ya que el tercero es solo su natural consecuencia que culmina con la catástrofe final) se construye a partir del diálogo de Barney y Doug, representantes, respectivamente, de los asalariados y de la corporación. En la tipología de las formas dialógicas de Ubersfeld el intercambio verbal entre estos dos personajes oscilaría entre «el cruce de conflictos» y «el enfrentamiento afectivo». En categorías de figuras textuales de Vinaver se clasificaría como «alegato» (con Doug locutor y Barney auditor), «ataque» (locutor Doug), «defensa» y «regate» (locutor Barney).

Las dos obras se aproximan a la obra de tesis, ya que evidencian una intención didáctica aunque sin llegar a una explicitación simplista. El mensaje se transmite de forma indirecta en los diálogos de los protagonistas y se deduce del final trágico que todos ellos encuentran, pero también se potencia con los recursos teatrales de los que se sirve el dramaturgo. Gustavo Ott pretende invitar al espectador a reflexionar sobre los problemas y las amenazas del mundo actual en los que el hombre se ve involucrado a la vez como víctima y como victimario, como causa y como efecto y le advierte que sus relaciones con el otro se ven gravemente alteradas.

Résumé. Člověk čelící hrozbám současného světa v dramatech Gustava Otta. Gustavo Ott je významný venezuelský dramatik, jehož hry byly uvedeny v Latinské Americe, Evropě a Spojených státech amerických, a jenž získal četná venezuelská i mezinárodní ocenění. I když díla Gustava Otta patří k různým žánrům a stylům a zpracovávají nejrůznější témata, hrozby současného světa reprezentují hlavní dějovou linii několika jeho nejznámějších her. Autorka článku zkoumá, jak se vyvíjejí vztahy mezi jednotlivými postavami, pokud jsou nuceny čelit takovým jevům, jako je terorismus, devastující moc velkých korporací a ničení životního prostředí, samota jedince ve virtuálním světě internetu a manipulace sdělovacích prostředků. Pozornost je věnována zejména dramatickým prvkům, které strukturují sledované hry a bohaté divadelní prostředky, které konfigurují prostor. Autorka si všímá také použitých světelných a zvukových efektů, jež Gustavo Ott mistrně zvládá.

Bibliografía

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Editorial Innova.
- HERNÁNDEZ, Gleider (1995). “Gustavo Ott: un ejemplo del nuevo teatro venezolano”. In: *Actas XII AIH*, pp. 283–290.
- MÚJICA, Bárbara (2005). “Los cocteles dramáticos de Gustavo Ott. Entrevista” [online]. *Americas Magazine*. Junio de 2005 [cit. 2016]. Disponible en: <http://www.gustavoott.com.ar/documentos.php?c=2>
- OTT, Gustavo (2007). *Chat. Obra para dos actores y dos actrices* [online]. [cit. 2016]. Disponible en: http://www.gustavoott.com.ar/arc/obrasEs/29_chat-2007-msite.pdf.
- (2010). *Tres Noches para Cinco Perros* [online]. [cit. 2016]. Disponible en: http://www.gustavoott.com.ar/arc/obrasEs/36_tres-noches-para-5-perros--msite.pdf
- PAVIS, Patrice (2002). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin.
- UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris: Belin.
- VINAVER, Michel (1993). *Écritures dramatiques*. Arles: Actes Sud.

Maria Falska
Instytut Filologii Romańskiej
Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Pl. M. Curie-Skłodowskiej 5
20031 LUBLIN
Polonia