



La condición posmoderna en Gustavo Ott: Ideología, hiperrealidad y reconocimiento en tres de sus obras

Resumen:

El presente ensayo analiza la presencia de la condición posmoderna en la dramaturgia de Gustavo Ott. El estudio parte de que las obras ottianas escenifican las problemáticas de la posmodernidad. En consecuencia, se escogieron tres piezas del teatro de Ott que reflexionan sobre el padecer posmoderno: Los peces crecen con la luna (1982), Nunca dije que era una niña buena (1990) y Cinco minutos sin respirar (2011). En el análisis se observa que Gustavo Ott aborda la imposibilidad de reconocimiento, la carencia de un metarrelato, la hiperrealidad y la ideología con el objetivo de criticar a la sociedad contemporánea a través del teatro.

URL u ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-6748-7210>

URL u ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-6748-7210>

URL u ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-7435-5565>

Fecha de recibido: 01 de octubre de 2020

Fecha de revisado: 20 de octubre de 2020

Fecha de aprobación: 01 de noviembre de 2020

Palabras clave: Teatro, postmodernidad,
hiperrealidad

-  **Francisco Barrios**
-  **barriosbastidasfrancisco@gmail.com**
-  **Universidad de Los Andes**
-  **Mérida, estado Mérida, Venezuela**

-  **Esequiel Izasa**
-  **ezequielisaza2@gmail.com**
-  **Universidad de Los Andes**
-  **Mérida, estado Mérida, Venezuela**

-  **Odriana Flores**
-  **odrianaflores2004@gmail.com**
-  **Universidad de Los Andes**
-  **Mérida, estado Mérida, Venezuela**



The postmodern condition in Gustavo Ott: Ideology, hyperreality and recognition in three of his works

Abstract:

The following study analyzes the postmodern condition in the dramaturgy of Gustavo Ott. This study begins from Ott's pieces that stage postmodern problematics. Thus, three pieces were selected from Ott's theater repertoire that reflect postmodern suffering: Los peces crecen con la luna (1982), Nunca dije que era una niña buena (1990) and Cincominutos sin respirar (2011). In the analysis it's possible to observe Ott's approach of the impossibility of recognizance, the lack of metanarratives, hyperreality and ideology with the purpose of achieving a complete critique of society through theater.

Keywords: Theater, postmodernity,
hyperreality

1. Introducción

1.1. La situación histórica del teatro

Aunque el teatro ha tenido distintas facetas coexistiendo en un mismo período histórico, siempre ha habido un aspecto con primacía sobre los demás. Por ejemplo, para los antiguos griegos, el teatro fue una actividad cercana a la filosofía; los romanos, en cambio, le dieron más relevancia a la función lúdica de esta manifestación artística.

Pese a ser un arte con siglos de existencia y relevancia, el teatro ha perdido la fuerza que tenía otrora. Una de las causas de esta situación es el surgimiento de nuevas tecnologías, que han provocado que cualquier persona tenga entretenimiento instantáneo al alcance de la mano. Por eso, la faceta del teatro destinada a la diversión se ha extinguido casi en su totalidad, a lo que hay

que añadir que pocas personas van al teatro en la actualidad. Debido a este panorama, el teatro ya no debe centrarse en entretener, sino en retomar la faceta que tenía para los griegos: ser un espacio para la reflexión, para el desarrollo de la crítica, para poner en escena los grandes padecimientos del ser humano.

Es en esa faceta del teatro donde podemos enmarcar a Gustavo Ott, un dramaturgo de la crisis, maestro de un arte en peligro de extinción que escribe sobre la decadencia en el tercer mundo. Sus obras se convertirán en discursos que, desde la ridiculización y el absurdo, serán críticas a la sociedad y sus estructuras.

1.2. La posmodernidad grosso modo

No podemos concebir a un autor aislado de su tiempo, no podemos imaginar un pensamiento aislado de su época. En consecuencia, podemos catalogar el tiempo en el que Ott ha desarrollado su obra como posmoderno sin implicar por eso que el autor tiene una afiliación activa con una corriente de pensamiento.

Por otra parte, es necesario señalar que muchos autores critican la idea de una posmodernidad, tales como Habermas (1981), quien opina que la modernidad no ha acabado y que es un proyecto que aún está por realizarse. Ahora bien, es innegable que las propuestas de los autores posmodernos son lo suficientemente explicativas como para considerarlas verosímiles. La fuerza de estas teorías radica en que, más allá de ser una corriente de pensamiento, describe una condición, condición que expresaría Lyotard (1991):

se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito, se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas sui generis. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables (p. 6)

Los grandes relatos le dieron sentido y finalidad al hombre, le otorgaron una razón de ser (Lyotard, 1994). Primeramente, el metarrelato cristiano le dio al hombre medieval la promesa de un bienestar más allá de la muerte. Después, el iluminismo prometió progresar de la mano de la razón hacia el perfeccionamiento moral del hombre. Por su parte, el capitalismo ofreció el progreso económico, la posibilidad de poseer riquezas, de tener mejor calidad de vida.

Sin embargo, en la práctica todos estos metarrelatos fallaron a la hora de cumplir sus promesas: los feligreses se cansaron de padecer con miras al más allá; los que fundaron su fe en la razón se enfrentaron a la matanza mecanizada, ya que la razón construyó la bomba atómica. El capitalismo falló en ofrecer el bienestar económico para todos, por cuanto los obreros empezaron a morir en las fábricas de cansancio y hambre.

En esta situación irrumpiría un último gran relato: el comunismo que seduciría a las masas mostrándose como una consecuencia dialéctica de los relatos anteriores. Con fundamento en la razón lograría conquistar el paraíso prometido por la religión, pero negando toda realidad trascendental y afianzándose en la realidad material. Asimismo, pretendía superar los defectos del capitalismo gracias a la colectivización de los medios de producción y garantizando el bienestar económico para todos, sin desigualdades ni abusos.

Pero este último gran relato fracasaría en la segunda mitad del siglo XX, dejando a la humanidad en una situación incierta. Las revoluciones fracasaron y en un marco distópico de violencia política, nihilismo y desilusión surgiría la condición imperante, los discursos fragmentados, la incredulidad, la impotencia ante la estructura social que se erigiría como un dios capaz de determinar el destino de todos los hombres.

1.3. Un tercer mundo posmoderno

El desamparo frente a narrativas totalizadoras que otorgan una certeza afortunada, la hiperrealidad de la cibernética, la globalización, el libre mercado y sus multinacionales; han dejado a los países en vía de desarrollo en un eterno desarrollo, en una especie de *pueraeternus* sin teleología, más allá de ser el patio de juego de las grandes potencias. Ante esta situación, las instituciones que pretendieron ser fuertes y soberanas bajo el metarrelato iluminista terminaron convirtiéndose en una pantalla, una infraestructura de las clases dominantes, ya no del país, sino de conglomerados internacionales que requieren una superestructura donde el burócrata solo pueda tomar dinero de la nación y prostituirla a los intereses del mejor postor.

Por su parte, el hombre laico, libre de Dios y de ideales, queda totalmente desamparado, queda al azar del sistema, de las posiciones simbólicas que permite la estructura semiológica de la nación, de la ideología que interioriza, las lógicas de capital que le motivan a robar, matar, o auto-esclavizarse para lograr determinada posición. Ese sujeto desamparado vive en el engaño de su posición, la cual es, en el fondo, irreal, inestable e ilusoria.

1.4. La existencia del marginado, la voz de la alteridad

El padecer la existencia fue monopolizado por los románticos, quienes tuvieron el tiempo de preguntarse “*why did I laugh tonight?*” (Keats, 1952, p. 340) y padecer desde lo más profundo de la comodidad aristocrática. A su vez, los filósofos continentales se acercan a la existencia para dedicar obras magistrales e innumerables a la reflexión sobre el ser. Así pues, parece que, durante el desarrollo intelectual del siglo XIX y de gran parte del siglo XX, se ignoró que la existencia también la padece el peor criminal del barrio o el político más corrupto. La angustia y el vacío existencial no son exclusivos de los intelectuales. En Ott la existencia no tiene esa categoría mezquina y elitista, que provoca que sea exclusiva de los hombres más nobles, de los más intelectuales.

El desamparo de Dios, el fracaso de la razón y de cualquier ideal que pretendiese otorgar el bienestar colectivo se padece en los rincones más marginales de la sociedad. De esta manera, la obra de Gustavo Ott es un ajuste de cuentas con el padecimiento romántico a la luz de

la mísera condición contemporánea, a la luz de la ignorancia, de la ideología del capital que permite toda clase de atrocidades con miras a la acumulación del mismo. La existencia de la alteridad se afirma en cada obra de Ott y se muestra en todas sus facetas.

Escribiría Vallejo (1979) “Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza / ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?” (p. 184), haciendo una ironía respecto a cómo algunos autores anteponen las insolentes dilucidaciones de lo más “elevado” mientras el mundo se cae a pedazos. En la misma línea, Adorno (1962) diría que “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (p. 29). Con base en estos enunciados, podemos entender a Ott.

Tras describir de manera somera la vida posmoderna, resulta claro que es insolente la concepción de un teatro contemporáneo como mero entretenimiento, debido a que serían las dilucidaciones intelectuales que no repercuten

en la sociedad. Gustavo Ott se muestra consciente de esta situación en cada una de sus piezas, por cuanto su teatro es un compromiso, una indagación en el padecer alejada del romántico ensimismado y próxima a las víctimas del sistema, del Otro que no puede

gritar, del Otro que, a través de la violencia, le recuerda su existencia a una sociedad construida con fantasmas semiológicos. Ott pone en escena a una alteridad incómoda, porque la razón de su padecimiento y de su vileza tiene raíz en el sistema, en las clases dominantes.

1.5. La hiperrealidad de los mass media

Baudrillard (1978) escribiría sobre lo hiperreal, lo virtual que reemplaza a lo real, que toma la posición de la realidad y actúa como tal, sin ser más que un simulacro. El simulacro actúa como realidad, tiene repercusiones como si lo fuera sin llegar a serlo. Los *mass media* aprovechan esta situación y, en consecuencia, convierten un evento real en un simulacro a partir de la información (Baudrillard, 1991). El acontecimiento nunca llega a ser a los ojos del público. Por lo tanto, el espectador es controlado con base en esta estructura de dominación implícita en la no-respuesta en la comunicación de los medios. Un comunicador describe una verdad, el receptor de la noticia debe aceptarla, no puede responder a ella más que pasivamente, no tiene voz (Baudrillard, 1982). De este modo, se fija en el colectivo una interpretación de los hechos tomada axiomáticamente como legítima.

La vocación periodística de Ott lo lleva a reconstruir la realidad de las noticias en muchas de sus obras, a recrear el drama en una noticia trivial mediante la ficción. Los corruptos, los delincuentes juveniles, las víctimas de un atentado cobran realidad a partir de las piezas de Ott. Se podría decir que el teatro de Ott busca otorgarle profundidad y realidad a los hechos descontextualizados que comparten los *mass media*.

Uno de los tópicos recurrentes de la obra de Ott será esto mismo: la reconstrucción de lo humano y lo real en una época de cosificación y simulación. Podríamos describir los principales ejes de reconstrucción como el existencial y el social. El social, producto de los simulacros de la infraestructura y superestructura; el existencial pertenece al plano del padecimiento humano, de los sentimientos y la muerte.

1.6. El teatro de Ott como reconstrucción de lo humano, una crítica a las estructuras sociales imperantes en la posmodernidad

Estos ejes de reconstrucción planteados imitarán las condiciones materiales de existencia según las cuales determinado ente humano puede formarse. De esta manera, se muestra la complejidad existencial del individuo formado en condiciones materiales diversas, pero bajo los mismos aparatos ideológicos de estado (Althusser, 1987).

Así, por muy diversos que parezcan los personajes ottianos, todos tendrán su forma de vida basada en la misma ideología. Los criminales se mostrarán como seres con ambiciones, con ansias de superación según los relatos del capital; los hombres comunes y corrientes padecerán las inestabilidades del sistema, el desempleo y su angustia. Los políticos, fundamentados y justificados por la misma ideología, harán sus fechorías y sufrirán.

El teatro de Ott es, entonces, la reconstrucción de lo humano entre las estructuras que le cosifican y le otorgan un lugar inestable en un sistema simbólico regido por la lógica del capital. Es posible observar en cada obra un discurso que expone las distintas posiciones inestables que puede tener el ente humano en el sistema, un discurso que reconstruye para otorgar vitalidad a los simulacros muertos, un discurso que critica y denuncia la condición de la sociedad en el marco de la posmodernidad. Partiendo de esas premisas, los siguientes apartados analizarán tres piezas de la producción dramática de Gustavo Ott: *Los peces crecen con la luna* (1982), *Nunca dije que era una niña buena* (1990) y *Cinco minutos sin respirar* (2011). Cada una pertenece a una etapa específica de la carrera del autor y en todas es posible destacar la posmodernidad como hilo conductor.

2. El ser posmoderno subyugado a la ideología en *Los peces crecen con la luna* (1982)

La ópera prima del dramaturgo caraqueño gira en torno a la deconstrucción del ser en el contexto de la posmodernidad. Para ello, Gustavo Ott pone en escena las consecuencias de identificarse con un aparato ideológico de Estado (AIE) en el mundo actual. De acuerdo con Althusser (1987), los AIE son herramientas institucionales que representan el poder y los intereses de las clases dominantes. Por ende, según el filósofo francés, estos son los encargados de perpetuar las condiciones de las clases sociales sometidas y de mantenerlas apegadas al sistema socioeconómico. Este es uno de los métodos por los cuales se consigue la reproducción de las relaciones productivas y de los medios de producción.

Pese a la sombría función de los aparatos ideológicos en la sociedad, el trío de protagonistas de *Los peces crecen con la luna* se sienten cómodos con este sistema. En la obra se evidencia cómo estos personajes se

han aprovechado de su estatus y posición dentro de las esferas de poder y control estatal para vivir bien. Pero esa identificación con la ideología central empieza a tambalearse en el momento en que Vinicio y sus familiares son acusados por sus crímenes. Esto tiene dos consecuencias:

1) Ser señalados por los medios de comunicación y otros aparatos ideológicos en los que antes se escudaban.

2) Ser perseguidos por el sistema de represión estatal al que antes representaban. Paradójicamente, los tres personajes han cometido actos ilícitos al sentirse validados y respaldados por la ideología a la que han servido durante gran parte de sus existencias. A partir de ello, la pieza teatral desarrolla la fractura del ser posmoderno, el resultado de encontrarse en el vacío existencial suscitado por la "traición" de los compañeros de partido y demás socios en cada uno de sus crímenes.

En consecuencia, *Los peces crecen con la luna* retrata dos procesos derivados de este tema: a) el periplo del ser social abandonado a su suerte, despreciado por sus otrora iguales, un sujeto que fue interpelado por la ideología y que se reconoció en ella para conducirse de manera vil durante el ejercicio de funciones en el Estado; b) la deriva a la que está condenado el ser existencial, carente de un metarrelato que lo respalde, que busca una alternativa a la ideología para luego percatarse de la inexistencia de una promesa de salvación. Los siguientes subapartados tienen la finalidad de analizar estos procesos partiendo de las propuestas de Louis Althusser y otros pensadores. De esta manera, se pretende seguir los pasos de la deconstrucción planteada por Ott y revelar cómo interviene la condición posmoderna en la obra.

2.1. El ser social: reconocimiento e identificación ideológica en Vinicio, Yajaira y Linda

Louis Althusser (1987) señala que la clave de la ideología reside en operar por y para interpelar a los sujetos concretos. Según el maestro de Michel Foucault, la ideología sólo puede alcanzar materialidad mediante los actos realizados por los sujetos que se reconocen en ella. En tanto individuos libres y autoconscientes, los sujetos concretos aceptan las “evidencias” de la ideología, el estado de cosas propuesto por ella, lo que deriva en que se conduzcan con base en rituales y prácticas aprobadas ideológicamente. Durante ese proceso, Althusser destaca la existencia de un Sujeto Central en la ideología, el cual se proyecta como un espejo en el que se mirarán cada uno de los sujetos concretos durante su identificación con el sistema ideológico. El resultado de esta relación especular entre sujetos concretos y el Sujeto Central, para Althusser, será el sometimiento a la ideología.

Los protagonistas de *Los peces crecen con la luna* entablan con el partido en el gobierno y el poder estatal una relación similar. Para percatarse de esas relaciones de identificación y reconocimiento, cuyo objetivo último es otorgarle un puesto social a su ser, hay que estudiar las acciones y diálogos del trío de protagonistas.

En primera instancia, se encuentra Vinicio Alcántara. Este es un político corrupto, acusado de estafar las arcas públicas por medio de la compra de una flota de naves con sobreprecio. Tozudamente, el personaje negó sus crímenes, a tal punto que maldijo e insultó a los periodistas y jueces que lo denunciaron, una situación que provocó el intento de escape marítimo escenificado en la obra.

Ahora bien, esta serie de acciones no son la única muestra de la naturaleza del personaje. Durante una discusión con Yajaira, su esposa, se revela que Vinicio eludió el servicio militar gracias a su inscripción en el partido cuando apenas cumplió 18 años. Este adentramiento en las vísceras ideológicas del poder político le garantizó una posición ideal para tener relevancia y cometer las fechorías por las cuales se ve obligado a huir de Venezuela. Como añadido

a estos puntos, se debe señalar el alcoholismo del personaje. Esa adicción ha sido una constante en Vinicio e incluso, ocasionó que perdiese la oportunidad de presentarse como candidato a la presidencia al vomitar sobre una cámara de televisión.

Por lo tanto, Ott consigue representar en Vinicio al sujeto ideológico cuyo único logro ha sido convertirse en político, es decir, reconocerse y pertenecer a las estructuras de un poder que valida la corrupción, apoya a seres corrompidos y permite la explotación de las clases sociales inferiores. En cuanto empieza a ser perseguido por la acusación directa de ese sistema, Vinicio inicia una huida que derivará en un intento patético de redimirse por sus delitos, aceptando su condición de delincuente. Más adelante se verá como este intento es infructuoso.

Con relación a lo anterior, se erige el papel de Yajaira como contrapeso a Vinicio. Esta mujer pertenece a los mismos círculos de poder frecuentados por Vinicio gracias al matrimonio que los une. En el inicio del Acto 2 se plasma cómo se conocieron estos personajes: Yajaira tuvo un accidente de tránsito en el que atropelló y asesinó a un motorizado; Vinicio se dio cuenta

del suceso y extorsionó a la mujer con la necesidad de “buscar aliados” (Ott, 1982, p. 41) dentro del gobierno para evitar la ley. Yajaira entonces se ve obligada a aceptar la extorsión del funcionario y a acostarse con él. En consecuencia, el matrimonio de ambos personajes nace del interés personal y del crimen.

No obstante, Yajaira no está en una posición de inferioridad respecto a Vinicio. La mujer ha sabido mover sus cartas dentro del Estado y, por eso, ha conseguido un puesto de vicepresidenta en la Fundación El Niño. Asimismo, es la encargada de negociar el trato de huida de los tres protagonistas con Gustavo, amante de Linda, presidente del Banco Latinoamericano y de un prestigioso canal de televisión. De hecho, para el final de la obra, se revela que el motivo detrás de la corrupción de los protagonistas es una gran trama de lavado de dinero del narcotráfico en la que sólo participa Yajaira.

Entre sus pensamientos, destaca el desprecio de Yajaira al país, a sus habitantes y a todo lo

que representa. Por eso, en contraposición a Vinicio, quiere escapar a toda costa. Incluso, la mujer se siente avalada por el sistema en su rol de funcionario que malversa el dinero de la Fundación. De forma cínica, Yajaira ve las características de los próceres patrios y de las falsas gestas nacionales en la actitud de quienes van a la Fundación:

Esta pobre gente viene a pedir limosnas. Una los rechaza, los marea, les haces venir todo el año para desanimarlos y sin embargo siguen viniendo. ¿Y sabes por qué? Por el orgullo de haber nacido en el país y de ser hijos del héroe nacional y de esa maldita batalla [la batalla de Carabobo]. (Ott, 1982, p. 35)

Así pues, Yajaira emerge como otro personaje abyecto, que ha desarrollado su trabajo moviendo los hilos de su familia, vinculándola al narcotráfico y odiando al país del que roba recursos para vivir de manera cómoda. Ella encarna el odio más recalcitrante

a Venezuela y, a su vez, es una imagen de la necesidad de aliarse con el poder represivo e ideológico del Estado para ganar un estatus y evitar convertirse en otro ser alienado.

Como síntesis entre Vinicio y Yajaira, y el alivio cómico de la obra, aparece Linda. Esta joven es el fruto del matrimonio infeliz entre ambos personajes. A diferencia de sus padres, la joven ha nacido ya en las garras del sistema ideológico, con una posición privilegiada y sin obligación de conseguir un puesto por esfuerzo propio, por cuanto ese puesto ya se lo garantiza el estatus de sus padres. Adicta al cigarrillo, incapaz de controlarse en situaciones críticas y sin habilidades mentales o físicas, Linda es despreciada tanto por Vinicio como por Yajaira, sus dos progenitores la ven como un “producto fallido”, alguien a quien le dieron los mejores estudios y que terminó siendo una inútil. Por eso, que Linda haya pasado de manera exitosa por el sistema educativo y que sea graduada de Psicopedagogía es una crítica evidente al AIE escolar.

Debido a que Linda ya nació formando parte del partido y de su distribución de puestos de poder, la joven no se ve obligada a formar una relación desde cero con estas instituciones; en cambio, sólo debe “renovar” esa unión ideológica y material. Para conseguir esto, la protagonista se vuelve la amante de Gustavo, otro corrupto más en el repertorio de personajes de *Los peces crecen con la luna*. Este es el único logro que Yajaira le reconoce a su hija, lo que revela la cosificación de Linda en el sistema ideológico presentado en la obra.

Habiendo detallado la posición social de los protagonistas (conseguida, como se ha visto, por la identificación con el Sujeto Central del partido que gobierna al Estado), es posible abordar la faceta existencial de los personajes en la obra.

2.2. Deriva existencial y pérdida paulatina de cualquier relato

Baudrillard (1991) expone que la característica central de la sociedad posmoderna es la adicción a la hiperrealidad. Según el sociólogo, los individuos prefieren las experiencias hiperreales ofrecidas por los *mass media*, ya que les permiten eludir las responsabilidades y consecuencias de los acontecimientos reales. El efecto de esto, para Baudrillard, es una sociedad condenada al autoengaño y a la falsificación de narrativas, identidades y cualquier otro fenómeno que rellene el vacío perenne de la posmodernidad.

Vinicio, Yajaira y Linda padecen ese deseo de autoengaño en la obra. Debido a esta necesidad, los personajes viajan de manera paulatina por relatos fragmentarios, dispersos y sin cohesión en la búsqueda tortuosa de ignorar su realidad: que están encallados en la mitad del Mar Caribe, que sus aliados los han traicionado y que su plan de escape ha fracasado. El detonante de esta situación se encuentra en el final de la primera parte del Acto 1, cuando se enciende el televisor

y se reproduce la grabación en la que se acusa a los tres protagonistas de sus acciones más corruptas y ruines. Esa denuncia tiene efectos distintos en cada personaje, por lo que es menester analizarlos por separado.

En lo correspondiente a Yajaira, se puede notar un choque entre la decepción y la negación de los hechos. Tal situación deriva en que la mujer desprecia la incipiente locura de Vinicio y sus ansias de redención mediante la cárcel. También trae como resultado que verbalice, cada vez con mayor agresividad, su odio a Linda, a Venezuela y a Vinicio. Como contrapeso de este sentir, Yajaira se abre a la posibilidad de abstracción. Durante su ensimismamiento, la mujer recuerda las conversaciones con su madre en torno al paisaje nacional, rememora cuando quería ser pescadora en lugar de corrupta y, por último, reflexiona respecto a algunos puntos clave de su relación con Vinicio. Todo este proceso de indagación existencial es acelerado por el final del Acto 1, en el cual

Linda le dispara a su madre con un revólver al enterarse que Yajaira también era amante de Gustavo. A raíz de este hecho, Yajaira está más débil y hambrienta en el Acto 2 e, inclusive, desarrolla el deseo de asesinar a su hija y practicar el canibalismo.

Respecto a Linda, resalta que amolda su vestuario y actitud al de una porrista. La joven lleva a cabo esta ficcionalización sobre su propio cuerpo e identidad para entretenerse y recluirse de la idea de una muerte inminente. Ser porrista era su mayor deseo, por lo que autoengañarse en ese disfraz es su respuesta a perecer. Asimismo, su personaje es la interlocutora de las introspecciones de su madre y del delirio conductual y psicológico de su padre. Sin embargo, más allá de la vestimenta de porrista y del accidente con Yajaira (del cual se arrepentirá y se sentirá culpable), Linda resulta incapaz de generar una reflexión sobre su condición de mujer cosificada, engañada por su amante con su propia madre y sin ningún aporte para sobrellevar la situación que vive su familia.

Por eso, Yajaira deshumanizará a su hija mientras conversa en privado con su esposo: "Llamar humana a Linda es un exceso, Vinicio" (Ott, 1982, p. 49).

A diferencia de su esposa y de su hija, Vinicio padece el periplo en búsqueda de relato desde el inicio de la obra. El político abre la pieza con un monólogo en el que reflexiona sobre la esencia del mar. El personaje observa escenas fantasmagóricas y de alusión a la muerte mientras escapa de Venezuela. Además, Vinicio fue el primero en ver cómo se difundía la noticia de sus crímenes por los medios, situación que, combinada con su alcoholismo, dan como resultado a un ser inconexo, tambaleante entre el chauvinismo, el deseo de servir a la milicia, las ansias de pagar por sus crímenes y la añoranza de haber sido beisbolista profesional para evitar ser víctima de la máquina represiva del Estado. Durante este cruce de relatos contradictorios, el político hace un chiste blasfemo sobre la fe religiosa en situaciones desesperadas.

El remate de ese chiste es “¿No hay otra persona allá arriba que me pueda ayudar?” (Ott, 1982, p. 41). A su vez, Vinicio intenta dominar a su mujer en un despertar repentino de la libido, lo que genera las burlas y humillaciones de Yajaira ante su imposibilidad de concretar el acto sexual. En suma, se está ante un personaje roto, grotesco en su confluencia burda y banal de narrativas. En Vinicio se materializa con mayor fuerza la condición posmoderna referida por Lyotard (1991) y enmarcada por Baudrillard (1991) en su tesis de la hiperrealidad y de la falsificación de narrativas.

Con el fin de hacer un balance general de la obra, se puede hacer referencia al fenómeno del navío de los locos estudiado por Foucault (1967). De acuerdo con el escritor francés, durante los siglos XV y XVI fue costumbre embarcar a un grupo de enfermos mentales en un barco con el fin de enviarlos a los mares y ríos y, gracias a ello, sacarlos de las ciudades. Foucault (1967) definía el trasfondo de este tortuosa travesía en los siguientes términos: “la navegación libra al hombre a la incertidumbre de su suerte; cada uno queda entregado a su propio destino, pues cada viaje es, potencialmente, el último”(p. 12). De forma similar, los personajes de Los peces crecen con la luna terminan padeciendo una locura en estado embrionario. Se aíslan y resguardan en relatos sin sentido para el mundo posmoderno. Al mismo tiempo, sufren el estigma social de verse desplazados del sistema ideológico y político que los mantenía en puestos de dominación sobre las clases inferiores. Por eso, al final de la obra, cuando Vinicio y Yajaira se percantan de que están condenados, el político mira al cielo y pronuncia las palabras que antes usaba como chiste, las cuales cobran un sentido siniestro y aluden a la pérdida de esperanza posmoderna: “¿No hay otra persona allá arriba que me pueda ayudar?” (Ott, 1982, p. 57).

3. Nunca dije que era una niña buena (1990): la alteridad marginada en busca de reconocimiento

3.1 Aclaración terminológica

A la hora de referirse al reconocimiento y legitimación se hace tal y como plantea Hegel (2017), donde la autoconciencia necesita del reconocimiento para ser, en este caso, el reconocimiento de un otro abstracto: la sociedad que produjo en primer lugar la marginación. A la hora de hablar de legitimación en el amor se hace en un sentido similar al que le otorga Sartre en la tercera parte de *El ser y la nada* (1993).

3.2. La obra como reconstrucción de las condiciones del marginado

La violencia juvenil es común en los países en vía de desarrollo. Este es un fenómeno complejo que se puede explicar a partir de la marginalización, la falta de oportunidades, el desempleo y los trabajos subpagados, en conjunto con una ideología del capital que sólo puede otorgarle valor al individuo a través de sus logros económicos (Fromm, 2006). Tal panorama genera una subcultura delincuencial donde hay una nueva dimensión simbólica, una estructura semiológica compleja donde la juventud, con el fin de ser respetada, debe ser responsable de distintos crímenes, cierta cantidad de homicidios, robos, etc. Así pues, la delincuencia se convierte en una lucha por el reconocimiento, la búsqueda de una posición simbólica en la sociedad, la superación de la carestía. En un sistema donde la neoesclavitud y la discriminación basada en la condición económica imperan, la violencia se convierte en la principal herramienta de superación.

Nunca dije que era una niña buena se puede apreciar desde esta Caracas descrita en el estudio de Correa, (2019) una ciudad que ha sido caldo de cultivo para la marginalización topográfica y simbólica. La obra muestra la labor delincual de cuatro jóvenes menores de edad acompañados por una niña que aún no se ha iniciado en el mundo del crimen, hermana de uno de los jóvenes delincuentes. También están acompañados por una mujer adulta que funciona como una especie de gurú delincual.

Estos jóvenes delincuentes efectuaran sus fechorías fundamentándose en el deseo de superación o de reconocimiento, por lo que se puede interpretar el desarrollo natural de los acontecimientos como una reconstrucción de las condiciones materiales de existencia de los jóvenes marginados en búsqueda de la superación. A partir de ello, se reconstruirá el plano existencial: los jóvenes desean y sufren dentro del sistema delincual de valores.

3.3. El marginado en búsqueda de legitimación

Trixi es una niña de 15 años que tiene una rivalidad con otro delincuente que nunca hace aparición apodado "Tiroloco". Ambos compiten por ver quién comete más homicidios. Pese a los esfuerzos de Trixi, la prensa suele atribuirle los asesinatos a "Tiroloco" dándole así la atención que Trixi tanto anhela:

TRIXI: (De pronto estalla) ¡Sí, pero todos hablan de él y no de mí! Y yo...yo... Yo trabajo duro. Me arriesgo más... soy...soy más joven, pero él es el rey.

PIOLÍN: ¿Qué tiene él que no tengas tú?

TRIXI: (Mostrando un papel) ¡Sale en los periódicos!

(...)

BUBU: Trixi ¿Y para qué quieres salir en prensa?

TRIXI: Para que la gente me mire.

(...)

TRIXI: Que sepan que existo.

PIOLÍN: Trixi, tú existes.

TRIXI: Pero no en prensa.(Ott, *Nunca dije que era una niña buena*, 1990, p. 7)

La rivalidad entre ambos está fundamentada en una cuestión de atención. Trixi quiere legitimar su existencia a partir del reconocimiento del Otro. Ella desea lograr esta meta a través de la prensa, que puede darla a conocer ante toda la sociedad que la ha negado y magnilizado. La existencia real ya no es importante, por cuanto, tal y como señala Baudrillard (1978) en el plano de los simulacros lo real no es sino a través de lo hiperreal. Por eso, Trixi debe ser representada a partir de una autoridad, a partir de la figura de poder de los *mass media* con la autoridad suficiente para afirmar su existencia ante la sociedad.

Al mismo tiempo se puede observar la misma escala impartida por los Aparatos Ideológicos de Estado (Althusser, 1987), debido a que el esfuerzo en el rendimiento laboral se replica en la labor delincuencial de Trixi. La lucha por el reconocimiento de la sociedad que se le presenta ajena es también la lucha por un lugar en ella, el esfuerzo en la labor

es premiada por las instituciones. Trixi, como cualquier trabajador, desea la legitimización de su rendimiento.

Esta misma lucha por el reconocimiento es observable en Leoncio y Bubu, quienes desean legitimarse mediante la música. No hay que obviar que la música en el panorama latino ha representado en muchos casos la legitimización de grupos marginados. Distintos géneros, como el rap y el reggaetón, han dado voz a aquellos sumidos en el panorama delincuencial. De alguna forma, en estos géneros suele verse también la forma en que el plano simbólico delincuencial se traslada hacia las líricas, dándole un lugar a la violencia y a la cultura del "malandraje" dentro de la sociedad.

Leoncio y Bubu dicen estar de salida en sus actividades delincuenciales, se sienten inconformes con la vida que llevan, aseverando en ocasiones que "la muerte les da alergia", o achacando a la "vejez" sus deseos de abandonar ese mundo:

LEONCIO: Que nosotros estamos en retirada.

TRIXI: ¿Retirada para qué? ¿Qué se puede hacer que no sea esto?

BUBU: eh...eh... Dilo ahí, Leoncio

LEONCIO: Mejor lo dices tú

BUBU: Bueno, este...Musical business...

LEONCIO: Exacto. Dejar todo.

BUBU: Todo por la música.

TRIXI: ¿La música? ¿Quieres música? A ver, canta.

(TRIXI LE PONE LA PISTOLA ENTRE LAS PIERNAS. BUBU CANTA, HORRIBLE).

TRIXI: Yo creo que mejor te meto una bala y le hago un favor a la humanidad. (A LEONCIO) ¿y esto es lo que quieren hacer?

LEONCIO: Un rock, un buen R&B, HipHop, algo vital. Queremos hacer un grupo musical: "Leoncio y los Monsters". (Ott, Nunca dije que era una niña buena, 1990, p. 12)

De esta manera, la música representa otro método de legitimación, otro método de ser reconocido por los medios y por la sociedad. Pero los personajes se enfrentarán a distintos

problemas, entre ellos el no tener el talento necesario, como se evidencia en Bubu, del que se dice que es "sordo", que no tiene oído musical, y en Leoncio, que intentó llevar como solista una canción a la radio y fracasó en el intento. A pesar de todo eso, Lulú, que tiene pericia en las fechorías, les menciona que para triunfar en la música se necesita dinero:

LULU: ¡Cómo va a ser verdad! Bubu: no tienes oído porque careces de cerebro, sangre y por supuesto, bolas. Cuando les hablo de dinero me refiero a.... lo suficiente como para... para que te compres un estudio de grabación... ¡Qué sé yo!... Un juego de seis guitarras estratosferas y galácticas y dedicarse como profesionales a grabar su primer disco...

LEONCIO ¡El primer disco...!

LULU: Pagar en las emisoras para que pongan a sonar dos temas de éxito. (A BUBU) Y en tu caso, comprarte un oído. Ahora les repito la pregunta... ¿Cuánto necesitan para hacer eso? ¿Cuánto? (Ott, Nunca dije que era una niña buena, 1990, p. 23)

En este momento, el dinero comienza a ser el problema para la legitimación. Ya no se trata de talento o de suerte, se trata de dinero. Lulú representa a aquel delincuente encargado de enseñar a los más jóvenes a delinquir. Los seduce a partir del deseo (que en todos será la legitimación aunque se manifieste de formas diversas), les da dinero para que sientan lo tangible de la promesa, para que sientan que se trata de algo real y cuando ya están convencidos de que lo es, les otorga la labor que deben cumplir:

LULU: Los conozco desde que eran niños. Hablemos en serio. Tú, tú tienes. Tú quieres cinco millones. (En ese momento LULU: saca una faja grande de billetes. Se lo da a Leoncio) Todo suyo... no me lo devuelvan... Allí tienes algo. El principio, el inicio. Un adelanto. Una parte.

LEONCIO: Yo...

LULU: Mañana mismo te compras tu guitarra supersónica. Y tú un bajo Alto y una batería de doscientos tambores con platillos (A lo lejos suena una guitarra).[...]

LULU: Entonces: ¿quieren los cinco millones o cinco billetes?
(CESA EL SONIDO DE LA GUITARRA. LEONCIO QUEDA INMÓVIL.)

LEONCIO ¿Qué tenemos que hacer?
(EN ESE MOMENTO, LULU ABRE SU BOLSO)

LULU: (Mostrando un revolver 38) Standard 38. Revólver, 41 onzas. Seis disparos. Confiable. (Saca una Baretta) Baretta. Nueve milímetros, 34 onzas. Quince balas. Rápida, después de la primera bala. Hay que apretar con fuerza. (Ott, *Nunca dije que era una niña buena*, 1990, p. 24)

Los jóvenes terminan por seguir en la delincuencia, aunque la ven como una herramienta para cambiar su condición. Estos pasajes muestran cómo el crimen se manifiesta como una salida para la juventud, en cuanto que el dinero es lo que puede salvarlos y darles un rol en la sociedad, aunado a que el sistema hace que sea difícil obtener dinero en el parámetro de lo legal.

Por su parte, Piolín protagoniza uno de los momentos más interesantes cuando le declara su amor a Trixi con un medio anticuado para su situación: la poesía. Piolín apenas puede entender lo que significan aquellos versos que recita, aunque apenas puede explicarlos, aun así los siente. Trixi tampoco entenderá del todo a qué se refiere Piolín, ya que el amor en su forma más idílica es extraño en estos círculos donde la disfuncionalidad y la lucha por la supervivencia imperan. El amor se podría interpretar como otra forma de legitimación, aunque mucho menos ambiciosa, debido a que, en lugar de los mass media o la fama a través de la música, se fundamenta en el reconocimiento a partir de un Otro por el que surge una fijación especial. En consecuencia, Piolín busca legitimarse en el amor de Trixi,

pero Trixi no logra comprenderle hasta que está en su lecho de muerte:

(LA VUELVE A BESAR. EL BESO ES LARGO.)

TRIXI: Se siente bien

PIOLÍN: Te siento bien.

TRIXI: Es emocionante. ¿Por qué nunca lo hice antes?

PIOLÍN: Hemos perdido tiempo.

TRIXI: Es... es como... lo otro.

PIOLÍN: ¿Como qué?

TRIXI: Como matar... La misma emoción.
(Ott, Nunca dije que era una niña buena, 1990, p. 43)

En el fragmento anterior, se puede notar que la misma legitimación buscada mediante los homicidios y su rivalidad con "Tiroloco" pudo conseguirla a través del amor. Pero Trixi, trágicamente, cae en cuenta de ello en el momento que ya su muerte es inminente.

Candy, quien a lo largo de la obra no tuvo participación en las fechorías, al final de la pieza resulta dispuesta a imitar los pazos de la ya difunta Trixi. Uno de los posibles motivos es el vínculo que estas dos lograron en

conversaciones íntimas, el cual también ha logrado replicar el deseo por la legitimación por medio de la violencia en Candy:

CANDY: Bubu, ¿Por qué no te vienes conmigo...?

BUBU: ¿Contigo...? ¿A dónde?

CANDY: (APUNTANDO AL PUBLICO) A comenzar mi cuenta.(Ott, Nunca dije que era una niña buena, 1990, p. 49)

El hecho de que la historia se repita en Candy indica un factor común: la estructura social que es capaz de determinar el destino del individuo. Por tales motivos, se podría definir la obra como la búsqueda del reconocimiento por parte del marginado. La estructura social le niega una posición simbólica, por lo que termina intentando afirmar su existencia a través del crimen.

La condición posmoderna se revela en cuanto que no hay un gran relato que le otorgue a cada personaje un gran propósito. Cada uno, a través de pequeños relatos, construye su paso por el mundo, aunque todos desean lo mismo: dejar su posición de marginado en el sistema. El hombre ya no tiene salvación ni redención, el hombre

asimila la lógica del capital e intenta conseguir para sí un lugar en la Tierra. No obstante, su libertad no le basta, porque el sistema lo sobrepasa, lo aplasta.

En conclusión, la pieza es una búsqueda existencial, situada en la estructura social posmoderna de un país en vía de desarrollo, donde la ideología del capital impera y no hay un gran propósito para ninguno de los personajes.



Figura 1. Gustavo OTT

4. Cinco minutos sin respirar (2011) y la cosificación del individuo en el capitalismo posmoderno

La base de esta obra es un asesinato pasional. En el contexto de la posmodernidad, este puede ser un suceso de periódico. Sin embargo, Ott consigue reestructurarlo profundizando en el padecer humano con respecto al rol del sujeto dentro de la sociedad. Este es un sufrimiento causado por no cumplir las ideologías que el sistema impone y por no someterse a sus reglas.

De esta manera, Ott, acerca al espectador a un escenario en donde sus emociones son comprendidas y puede empatizar con el dolor de los personajes que adolecen las vicisitudes de la sociedad que los apresa. Los personajes causan catarsis en el espectador al mostrarse como seres comunes, que sufren los infortunios de la vida y los estratos establecidos por la sociedad.

4.1. La opresión de clase plasmada en la obra

La acción de **Cinco minutos sin respirar** se ubica en un supermercado. En este local, se encuentra Valeria, una trabajadora del lugar, con Margarita, una cliente. Durante su charla, Valeria dice que puede conocer a una persona por sus compras y, al ver las compras de Margarita, llega a la conclusión de que tiene el dinero justo para cubrir sus necesidades básicas. Esta conversación sirve para dar a conocer que Margarita ha sido despedida de su trabajo en el banco y que ahora se sustenta con sus ahorros, situación por la cual se siente devastada:

MARGARITA: Lo que duele es la humillación. No es el futuro o el dinero, Victoria. Ni siquiera la idea de perderlo todo. Es el maltrato. Una es la víctima. Y no es solo la víctima en ese momento, sino que siempre has sabido que eres una víctima, desde que comenzaste a trabajar; baja paga, malos horarios, condescendencia, marginación, en fin, desprecio. Eso, desprecio.(Ott, *Cinco minutos sin respirar*, 2011)

A raíz de este comentario, se observa cómo el sistema explota a los trabajadores mediante un salario. Una vez son reemplazados, esta clase obrera queda a la deriva y solo puede sustentarse si ha ahorrado mientras trabajaba para el sistema. Por ende, el capitalismo oprime y explota a los trabajadores. En un sistema así, la clase obrera solo beneficia los intereses económicos y personales de otros, especialmente los de la "clase dominante";

el sistema se convierte entonces en una concatenación de explotaciones en las que el trabajador termina pagando con su esfuerzo a quienes están por encima de él. En consecuencia, tal y como señala Althusser (1981):

el Estado es una "máquina" de represión que permite a las clases dominantes (en el siglo XIX a la clase burguesa y a la "clase" de los grandes terratenientes) asegurar su dominación sobre la clase obrera para someterla al proceso de extorsión de la plusvalía (es decir a la explotación capitalista) (p. 15).

La clase dominante aboga por este sistema debido a que les da estabilidad económica y social; así pues, la clase trabajadora sufre humillación y malos tratos de diversas formas, y se ve obligada a aceptar múltiples trabajos con paga baja y malos horarios para poder mantenerse a sí mismos y a sus familias.

En este sistema económico y político, cuando un individuo ya no es útil para el manejo de los medios de producción, es reemplazado por otro. La consecuencia última de ese trato es que la persona se convierte en alguien sin valor, tal y como plasma Margarita en uno de sus diálogos: "un bistec es solo un trozo de carne, pero igual tiene más datos que yo, que también soy algo así como un pedazo de carne por estos días de exempleada" (Ott, 2011, p. 17). Con esta intervención, el personaje de Margarita verbaliza que el tener un trabajo equivale a tener cierta estabilidad económica, un nivel de comodidad y, sobre todo, un lugar en la sociedad. El sistema hace sentir valioso al individuo, porque tiene un trabajo y pertenece a él. En contraposición a esto, quedar desempleado o ser despedido ocasiona que se pierda el valor que le otorga reconocimiento al individuo, lo que deriva que la persona se convierta en un fracasado,

sin nada por lo que ser distinguido y respetado. Asimismo, Margarita muestra que la manera "estar en paro" no sólo genera una inseguridad en el nivel económico, sino también una inseguridad con respecto al estrato social, debido al valor que el mismo sistema establece en los individuos, constituido por una tríada: el trabajo, la belleza y la utilidad. En este sentido, si el individuo carece de alguno de estos valores, automáticamente deja de ser valioso y es desplazado por el mismo sistema, el cual no tiene interés alguno en los hombres, pero los utiliza a su conveniencia hasta donde les sea útil.

Como resultado de todo este periplo, el individuo empieza a exiliarse de la realidad ante la desesperación de sentirse inútil y padecer por ver cómo el sistema lo absorbe y sobrepasa.

4.2. El exilio de la realidad ante el sufrimiento humano

En la pieza, en uno de los diálogos entre Margarita y Valeria, se observa como ambas intentan refugiarse en la idea de que son personajes literarios, dado que es la única manera de escapar de la realidad. Pensar que tienen un destino escrito por alguien más les da un alivio, porque, de allí en adelante, sólo les queda seguir con lo “preestablecido”:

MARGARITA: Ahora sí estoy segura de que esto no es un sueño. Ni una alucinación. Ni siquiera que estamos muertos. ¿Sabes qué creo? Que somos referencias literarias.

VALERIA: ¿Quién no lo es?

MARGARITA: Somos personajes creados con fallas. No tenemos mucho de dónde morder. Pero eso es lo que somos.

VALERIA: ¿Y eso vale? ¿Es posible no ser lo que somos, sino escritos por alguien?

MARGARITA: Es como la idea de Dios. Alguien nos está escribiendo. (Ott, Cinco minutos sin respirar, 2011, p. 40)

Así pues, la idea de Dios, de un ser supremo que escribe la vida de cada individuo, se presenta en este diálogo con un eminente sentido cristiano, en donde todo está “ya escrito y establecido” por una deidad y no se puede cambiar lo predeterminado. Al aceptar este orden de ideas, a Margarita y a Valeria les resulta más fácil renunciar a luchar por su futuro y aceptan su “destino”, el cual realmente está siendo establecido por el sistema.

Cabe destacar que el sistema absorbe y atrapa al individuo en una ideología en la que debe seguir una estructura donde las clases dominantes manipulan y le dan precio a la mano de obra. Esta ideología hace que el individuo deje a un lado la esperanza de que el sistema cambie y sólo se aferre al sistema, porque no conoce un camino distinto al establecido por la articulación de la superestructura e infraestructura gestionadas por el poder.

En este sentido, la obra escenifica como Margarita pierde toda su esperanza. Por eso, la estructura social la adsorbe y no conoce una forma de resolver sus problemas más allá de anhelar el trabajo perdido. Además, ella sigue lo indicado por la misma estructura, por lo que busca

un modo de liberarse de su cruel realidad. En ese punto de la pieza, aparece otra manera de exilio: **Internet**.

VALERIA: A ver, dime; ¿Qué es lo que te hace Internet que no te deja escribir la carta suicida?

MARGARITA: El problema son las claves. Sólo yo las conozco y después de muerta, ¿quién se hará cargo de mi vida social en Internet, Twitter, Facebook, MySpace, LinkedIn? ¿Quién responderá mis mails?

VALERIA: Si te vas a matar... ¿Qué te importa?

MARGARITA: Me importa, porque es como seguir viva, sin sufrir la vida. Que la gente siga hablando contigo, enviándote correos, fotos de sus fiestas, niños que nacen, éxitos, como si tú estuvieras viva. Y luego, con las respuestas automáticas, de pronto llegarán mensajes míos a otras personas que saben que ya estoy muerta y les parecerá raro y hasta cómico que yo siga molestando aun cuando ya no estoy por aquí. (Ott, Cinco minutos sin respirar, 2011, p. 45)

Es así como a través de Internet, Margarita crea su propia experiencia hiperreal, se entrega a un lugar en donde puede seguir viviendo después de la muerte. En otras palabras, está creando un mundo nuevo en el que todavía puede sentirse útil y amada. Es así como se materializa en la obra uno de los pensamientos de Baudrillard (1991) en torno al éxtasis hiperrealista: "a la catástrofe de lo real preferimos el exilio de lo virtual"(p. 16). Tal y como indica el francés y plasma **Cinco minutos sin respirar**, lo virtual se convierte en un lugar para olvidar los problemas reales y entregarse a un mundo más agradable, en el que las personas muestran la perfección de sus vidas sin revelar la verdad de lo que sucede en el sistema. Por ende, Internet se convierte en un lugar donde los medios masivos se convierten en transmisores de la verdad y las personas desconocen lo que es real o no, solo les importa la zona de confort, su escapatoria de lo que sucede realmente.



Figura 2. Flyer : 5 Minutos sin Respirar,

Figura 3. Torres, J. (2016). Foto de la obra 5 minutos sin respirar

4.3. El suceso periodístico regresa a la magnitud del acontecimiento

En la obra, lo que puede ser un acontecimiento periodístico se transforma en una realidad. Al principio del drama, los personajes comentan una noticia en la que un hombre comete un asesinato en el supermercado. En el desenlace de la pieza se descubre que la protagonista fue la víctima. Gracias al empleo de esta peripecia, Ott profundiza lo que puede ser un apartado de periódico en la vida cotidiana, y le otorga una realidad que padecen los individuos a causa de las estructuras sociales existentes dentro del sistema.

En consecuencia, mediante la acumulación de acciones, diálogos y tópicos de una relevancia indudable en el mundo posmoderno, se genera una catarsis en el espectador puesto que se siente identificado ante temas que se han convertido en una parte perenne de la sociedad, tales como:

la sobreexplotación laboral, el refugio en los medios de comunicación y, sobre todo, la desesperanza de la humanidad respecto al futuro. En un panorama de estas características, el hombre solo sigue lo que el sistema le otorga y no va en contra del mismo, porque el sistema lo ha sobrepasado, por lo que solo sigue una línea en la que es oprimido por la estructura social.

Así pues, las obras de Gustavo Ott escenifican los hechos que rodean al hombre posmoderno, otorgándoles profundidad. Gracias al análisis emprendido en estas páginas, se ha dilucidado como el personaje ottiano es representativo del sujeto que sigue una ideología en la que desea superarse sin importar la clase social a la que pertenece, una ideología planteada por el mismo sistema, en donde el individuo solo cumple con el rol que la estructura social le asigna.

la sobreexplotación laboral, el refugio en los medios de comunicación y, sobre todo, la desesperanza de la humanidad respecto al futuro.

Referencias Bibliográficas

- Adorno, T. (1962). *La crítica de la cultura y la sociedad*. España: Ediciones Ariel.
- Althusser, L. (1987). *Ideología y aparatos ideológicos de estado*. Ediciones Quinto Sol.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Argentina: Kairos.
- Baudrillard, J. (1982). *Crítica de la economía política del signo*. España: Siglo Veintiuno Editores.
- Baudrillard, J. (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. España: Editorial Anagrama.
- Correa, P. A. (2019). Caracas heterotópica. Espacios identitarios y fronteras simbólicas. *Revista mexicana de sociología*.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032019000100037
- Foucault, M. (1967). *Historia de la locura en la época clásica I*. México: Fondo de Cultura Económica.
<https://patriciolepe.files.wordpress.com/2007/06/foucault-michel-historia-de-la-locura.pdf>:
- Fromm, E. (2006). *¿Tener o Ser?* México: Fondo de Cultura Económica.
- Habermas, J. (1981). Modernity versus Postmodernity. *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism, 3-14.

- Hegel, F. (2017). *La fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Keats, J. (1952). *The poetical works*. Frederick Warne and CO.
- Lyotard, F. (1991). *La condición posmoderna*. España: Catedra .
- Lyotard, F. (1994). *La posmodernidad explicada a los niños*. España: Gedisa.
- Ott, G. (1982). *Los peces crecen con la luna*. <https://gustavoott.files.wordpress.com/2023/04/los-peces-crecen-con-la-luna-i23a-copy.pdf>
- Ott, G. (1990). *Nunca dije que era una niña buena*. https://www.gustavoott.com/arc/obrasEs/11_nina-buena-i23a.pdf.
- Ott, G. (2011). *Cinco minutos sin respirar*. https://gustavoott.com/arc/obrasEs/41_cinco-minutos-sin-respirar--1h:1m-i23a-copy.pdf.
- Sartre, J. P. (1993). *El ser y la nada*. Argentina: Altaya.
- Vallejo, C. (1979). *Obra poética completa*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Como citar este artículo:

Barrios, F. et al. La condición posmoderna en Gustavo Ott: ideología, hiperrealidad y reconocimiento en tres de sus obras. *Revista La A de Arte, Vol, 3, Número especial, 2020-2023*, pp 174-207. Recuperado de revistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2020-2023.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve