

Oly's Prison: Una cárcel compartida



Macarena Muñoz

Licenciada en Estética, PUC; Magister Periodismo Escrito, PUC



Marcela Quiroz

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica, U. de Chile; Periodista, PUC; Magister en Periodismo Escrito, PUC



Katerina Cabezas

Licenciada en Artes con mención en Actuación Teatral, U. de Chile.

Las autoras realizan el Diplomado de Periodismo Cultural y Crítica en la Universidad de Chile.

Tan sólo una taza de té. Una sustancia pequeña, intrascendente, desata la tragedia. La tragedia y las palabras. En *La cárcel de Oly*, de Edward Bond, la historia y el lenguaje se inician desde la superficie. Una superficie que no es otra cosa que el día a día, que la sobrevivencia cotidiana, que la rutina que envuelve y que anestesia a los personajes para no sentir, para no sopesar la determinación social, la opresión, la cesantía, la pobreza, la violencia y el sinsentido que los embarga. La cadencia del lenguaje de Mike, que le habla a Sheila para hablarse a sí mismo, es el punto de inflexión, ya que a través de las palabras el personaje va definiendo el contorno de su mundo. Y al definirlo lo vivifica, lo hace real, existente, sopesable. Es cuando la taza de té se densifica (*ya no es una simple taza de té*). El mundo entero cabe en sus pequeños límites, en su aparente intrascendencia. Encierra en sus pliegues todo el peso social

y la conciencia personal de estar inmerso en una tragedia transversal, que implica a todos los personajes: una cárcel mental. Ese es el estado que condiciona. Y las palabras no son otra cosa que la progresiva conciencia de él: *Una tragedia. Una taza de té y el mundo se tiene que acabar*.

Cigarrillos, cuatro terrones de azúcar, un jarrón vacío, un teléfono, jugo de naranjas derramado sobre la mesa. Cosas triviales, intrascendentes y simples que van a poseer las claves de los postulados de Edward Bond. La conciencia de lo que somos se posa silenciosa sobre la linealidad imperceptible de estos elementos cotidianos. Desde allí podemos acceder a lo que la rutina nos esconde, ya que su progresión hace que la situación personal y la de los otros se pierda en los detalles diarios. Encierra una paradoja: la rutina oculta aquello que ella misma nos revela.

Es en esta superficialidad cotidiana donde radica una puerta de

entrada hacia cuestiones que nos interpelan y que nos proyectan hacia los otros. Lo cotidiano encierra así, tras su aparente irrelevancia, un juego dialéctico existencial, tal y como lo postula Humberto Giannini: *La vida cotidiana, desde su insignificante apariencia de su superficie, ha de abrir el acceso a una reflexión sobre aspectos esenciales de la vida humana*¹.

Pero ahora lo que se esconde y que a la vez se refleja en los detalles cotidianos son las maquinaciones del sistema que abusa de la clase trabajadora, que mantiene al hombre en un estado soporífero en el que no es libre porque no es consciente de su estado. La rutina lo supera. La concentración dramática se logra desde la superficie. Desde allí también se inicia y las palabras excavan en la rutina. La profundidad que se obtiene como resultado es la conciencia de una tragedia, de una situación humana, de la misma existencia. La

1. Humberto Giannini, *La reflexión cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*, 3a. ed., Santiago: Universitaria, 1993, p. 26.

cárcel de Olly es la cárcel de todos. Y así lo quiso reflejar Edward Bond:

Una 'O' para la cabeza, dos 'L's' para los brazos, una 'Y' invertida para las piernas. Representa a todo hombre. Es la prisión de todos nosotros. Eso para mí es una pseudo democracia².

Violencia y vida

Quizás estos pensamientos puedan entenderse mejor si se analiza el contexto de vida de este dramaturgo inglés. Nace el 18 de julio de 1934 en Holloway, un barrio de la clase obrera en el norte de Londres. Cuando era apenas un niño estuvo expuesto a la violencia desatada por la II Guerra Mundial e incluso fue evacuado de su lugar de residencia junto a su familia. Cuando cumplió quince años dejó la escuela y comenzó a trabajar en una fábrica para después ingresar por dos años a la armada británica. Su primera obra, **Saved**, fue producida por The Royal Court en 1965 y suscitó gran

revuelo por la crudeza de sus escenas, donde un bebé muere bajo los golpes de un grupo de jóvenes. Pero para Bond, la violencia en sí no es el fin de sus obras, sino simplemente un medio:

No estoy interesado en la violencia por la violencia. La violencia nunca es una solución en mis obras, como tampoco es una solución para las relaciones humanas. La violencia es el problema que debemos afrontar.³

En **La cárcel de Olly**, la violencia se introduce precisamente en escenas cotidianas y son los elementos del día a día los que van a revelar la y desatarla. El personaje de Frank representa la idea y la voluntad de violencia y es por eso que al final Mike lo culpa no sólo de la muerte de Sheila sino también de la de Smiler.

Frank mató a mi hija y a tu hijo. No estaba allí cuando ocurrió –no tenía por qué. Lo hizo– del mismo modo en que dejó ciego a Olly. Por el mismo motivo. ¿Cómo

puedo hacer que alguien entienda eso? Que vean las relaciones. No pueden. Por eso es que seguimos sufriendo. La cárcel de Olly. Nunca va a salir. Todos estamos en ella ahora.

El estado es el mismo para todos: la libertad tan sólo radica en las palabras, en el sentido de que permite a los personajes tomar conciencia de sí y de la situación que los rodea. Quizás por eso el silencio de Sheila sea para Mike una ofensa. La negación de conversar es una afrenta, porque rompe con el lenguaje como rutina y lo instala en el plano de la conciencia. Mike habla mientras cierra las cortinas, mientras hierve el agua, mientras prepara el té. Detesta la rutina pero vive para y por ella. En el momento que la denuncia, la denuncia. Se sitúa en ella, revive el pasado y comienzan a aflorar los recuerdos. La delineación de lo que fue va configurando el presente, ayuda a comprenderlo. Lo va definiendo de a poco y comienza a surgir la idea de la vida como sobrevivencia: *La gente se hace daño todo el tiempo –a lo mejor crees que para eso estamos aquí– pero uno sobrevive. No tenemos que castigarnos el uno al otro por ser sobrevivientes.*

La rutina se convierte en el envase de la tragedia. Las palabras lo colorean, lo hacen real, existente. Porque en la soporífera vida, en la lineal profundidad de la cárcel mental que atraviesa a los personajes, nada se siente, nada se sabe. El ofrecimiento del té nunca se hace. Se impone. Mike le sirve una taza

Olly's prison (1994)

Ficha técnica

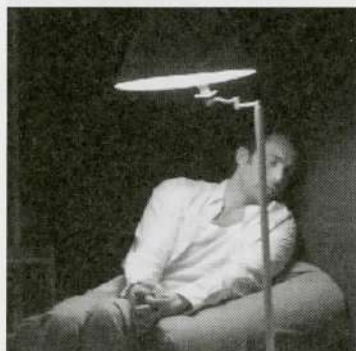
Estreno: Goethe-Institut,
24 de agosto 2005
5º Festival de Dramaturgia
Europea Contemporánea
Autor: Edward Bond (inglés)
Traducción: Soledad Lagos
Dirección: Alfredo Castro
Actuación: Marcelo Alonso,
María José Astorga
Diseño: Taira Court



2. Entrevista de Kirsten Bowen, en **Edward Bond and the morality of violence**, Institute for Advanced Theatre Training at Harvard University, 2005. En: http://www.amrep.org/articles/3_3a/morality.html#kirsten.

3. Entrevista de Karl-Heinz Stoll, en **Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker**, Twentieth Century Literature, Vol. 22, No. 4, 1976. En: http://www.amrep.org/articles/3_3a/bond.html

a Sheila porque no sabe hacer otra cosa, porque es lo que se hace a esa hora, porque siempre ha sido así. Sheila rompe con la rutina. La transgrede, la niega. La ofrenda se convierte en orden, luego en ruego, después en insulto, en el insulto más



Olly's prison. 5to Festival de Dramaturgia Europea, 2005. Autor: Edward Bond (inglés). Traducción: Soledad Lagos. Dirección: Alfredo Castro. Diseño: Taira Court. En la foto: Marcelo Alonso.

grave y doloroso:

Ayúdame, Sheila. No sabes lo que está pasando. La gente es cruel. No sé por qué. Te hace sufrir. Esto en que estamos ahora –esta taza de té– eso ocurrirá toda tu vida. De una u otra forma. Es todo lo que hay. Aprende a manejar eso. Tienes una oportunidad. En unos años más será demasiado tarde. Intento ayudarte –hablar y hablar– somos los únicos en esta pieza –pero no puedo contarte –¡porque no te lo vas a tomar! Es preciso hacer algo. (Se dirige hacia la mesa). Sheila, hice el té y lo dejé en la mesa. Es una orden. (Paseándose).

Espacios cerrados, mentes encerradas

Los espacios en donde se desarrolla la acción son siempre cerrados: un living, una celda, una pieza de visitas. No hacen más que reflejar la situación de los personajes. Vera, con su obsesión continua, con su necesidad de aprecio y autocrítica constante. Frank, con su violencia, con su materialidad. Smiler, con su acto desesperado que refleja la conciencia de la imposibilidad de escape. Ellen, con su sobrevivencia diaria. Y Oliver, que dialoga con Smiler cuando está borracho, y que se queda ciego. Ciego porque, al igual que todos, no ve más allá de la rutina. Ciego porque está preso en una cárcel que es la de todos. Smiler está metido dentro de Oliver porque es de alguna u otra manera la conciencia que le falta. Por eso, cuando pierde el segundo ojo, todo se vuelve gris. La pieza representa su pensamiento, las puertas como hoyos negros son como el espacio vacío

de sus ojos. Es el reino de Oliver. El reino de la violencia, de la ceguera, del espacio vacío. El afuera no existe, como dice Mike. Cárcel mental que se torna espacio, situación, historia y personaje. Cárcel mental que se convierte en lenguaje. En lenguaje y en conciencia:

Allá adentro son crueles y estúpidos, pero les tengo respeto. Son lo que son. Acá afuera la gente es como escarabajos debajo de las piedras: sólo que ellos viven debajo de otra gente. ¿Cómo puedo vivir acá afuera? No sé qué hacer.

La crítica a la sociedad hiper-moderna a través de la relación padre-hija

La pieza teatral **Olly's Prison** contiene muchísimas aristas, todas ellas bajo la premisa de ser partes de una fuerte y potente crítica social. Esto, sin duda, se advierte de a poco en el desarrollo de la obra, porque si bien **Olly's Prison** contiene una carga de violencia muy alta, esta nunca se hace absolutamente explícita –sólo por momentos– sino hasta el desenlace de la tragedia. Es justamente esta condición sugerente lo que ahonda más en la tensión que nos mantiene expectantes cada segundo del montaje, esperando en cada momento la consumación de los hechos.

El tema que nos lleva a detenernos y reflexionar, sin embargo, es el que se refiere a los declives de las relaciones humanas –incluso de las más básicas como la de padre/hijo– como producto de la aberrante sociedad post-postmoderna o hiper-moderna.

Lo que Bond intenta mostrarnos

es esta precisa sociedad, con todos y cada uno de sus sistemas e instituciones, políticos, económicos, sociales, la que ha corrompido al hombre en su esencia, empujándolo entonces y de manera obligatoria a interactuar como un autómatas, en contra de sí mismo, de su propia sangre, y solo y en cada una de las otras esferas en las que se mueve.

Se cuentan dos historias de manera casi paralela; la primera es la de Mike y su hija, que llega a ser casi un pretexto para contar la metahistoria de Smiler, su madre y su socio, Oliver, a través de situaciones absurdas y habituales como lo es el enfrentarse, encontrarse un padre con su hija en el regreso a casa después de un día rutinario y común.

La relación entre Mike y Sheila, padre e hija respectivamente, advierte un dejo incestuoso que es a la vez parte y origen del conflicto mismo, y que se presenta a través de esbozos que captamos en toda la obra. La condición padre-hijo está viciada, podrida, ha sido destinada *per se* a ser corrompida, porque nace dentro del seno de la sociedad actual, por lo tanto, como en la más básica tradición trágica griega, el destino abyecto está de por sí condenado a cumplirse. Aquí lo vemos con el asesinato de la hija, el suicidio del hijo (Smiler), la condena en vida del padre (Mike) y el sufrimiento de la madre (Ellen).

En el monólogo inicial, el personaje del padre transita por variados y a veces contradictorios estados de ánimo y puntos de vista para con el personaje de la hija. Hace una crítica social incrustada en la crítica a su relación con la adolescente y al desafío de su rol de padre, muy visceral, pero a la vez muy bien

condensada en su tensión, porque nunca se excede, en el sentido de que la violencia no es explícita, sólo hasta el momento final; por lo tanto, está ahí y es más fuerte aun en el modo en que la expresa, al igual que ella, en su silencio, su indiferencia para con el padre.

El padre se excusa en la desobediencia, la impavidez de Sheila para hacer todos sus descargos que no son otros que la misma rabia hacia la sociedad y hacia él mismo, denostando a la hija y también a la madre. Hay un trasvasije de roles en la tríada madre-padre-hija que se confunden, debido a la ausencia de la madre y la consecuente viudez y orfandad del padre-esposo y de la hija, respectivamente, y que da como fruto la relación incestuosa que se conforma cuando la hija toma el lugar de la esposa y no la madre muerta.

A partir de este cambio de roles, Mike, el padre, vomita sobre la ahora hija-esposa, toda la rabia que anteriormente había representado en el papel de la esposa-madre muerta.

Cuando a Sheila la trata de putita, le saca en cara su ignorancia, su incapacidad y su precariedad; cuando le cuenta cómo ya le hacía daño y la castigaba en la infancia, por su desobediencia, y cuando le pregunta reiterativamente por su pololo, de algún modo evidencia celos y odio hacia la mujer que representa el origen del daño del que ahora él es víctima y también victimario y, por lo mismo, lo lleva a despreciarla por también despojarlo de su vida (cuando dice que se iba a ir a Australia hasta que la conoció, y a Sheila debe mantenerla, hacerse cargo de lo que es una carga más en este mundo sucio que lo esclaviza),

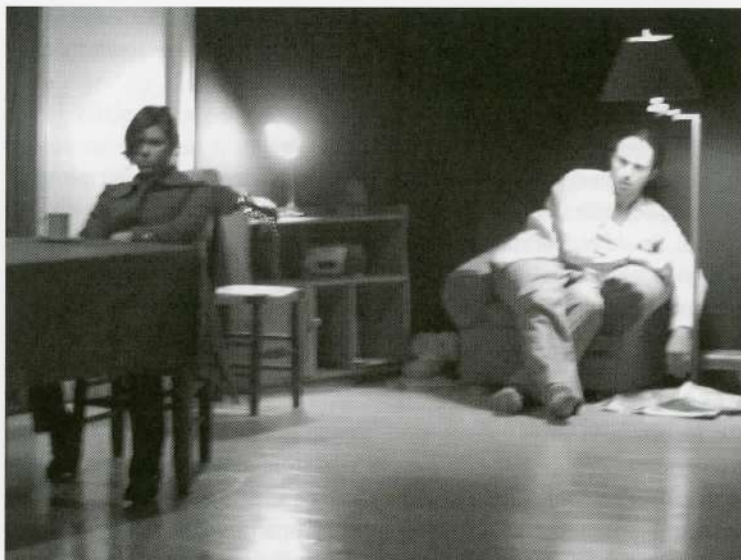
y a la vez, ambas lo abandonan, la madre cuando muere y la hija cuando lo ignora.

El traspaso de roles no sólo abarca la libido característica de las relaciones maritales, en este caso también la rabia contra esa mujer, la madre, que asfixió la vida de este hombre triste y que hará pagar en la asfixia de la hija su responsabilidad, porque si bien la esposa-madre está muerta, él no tuvo la dicha de matarla por sí mismo, entonces, tiene su segunda oportunidad con la hija: *Hubo épocas en que quería que ella se muriera* (Mike en referencia a la madre), y luego, *Me encantaría que te hubieras ido, Sheila. Qué pena tan grande. Y luego, Tú estás más muerta que ella.*

Por lo mismo, este padre castrante y castrado a su vez por la figura femenina (podría decirse que lo *femenino* vendría a representar a la república, la sociedad postmoderna) quiere abortar cualquier intento de reproducción y de descendencia, por eso maldice a los hijos de ella, sus nietos y siente lástima y asco de ellos y de la sangre que les tocó: *Me sentí avergonzado de haberte traído al mundo*, le dice a ella cuando recuerda la muerte de la madre.

En el mismo párrafo, hace referencia a que *no quieres que te toque*, mezclando entonces los descargos contra ella, el desprecio por tenerla e incluso recordando que pensó darla en adopción, esa rabia que al parecer tiene su origen no en la indiferencia hacia el padre y sus órdenes, sino que en la indiferencia hacia el amante, que no se le permite más tocar a esta hija-amante impávida.

Recordemos que cada relación incestuosa lleva implícita un abuso, empezando por el sexual, pero que



Olly's prison. 5to Festival de Dramaturgia Europea, 2005. Autor: Edward Bond (inglés). Traducción: Soledad Lagos Dirección: Alfredo Castro. Diseño: Taira Court. En la foto: Marcelo Alonso, María José Astorga.

puede desembocar de distintas y significativas maneras. Esta es una o unas historias de abusos, entonces. Pero el gran abusador es la misma estructura social en la que vivimos, Mike no tiene la culpa de la vida de mierda que le tocó vivir. Era simplemente su destino.

Este matiz incestuoso detona también en la relación de Ellen y Oliver; ella se hace cargo de él como condonando la deuda de su hijo: lo adopta y también lo mantiene, como una puta con su cachete. Lo mismo hace con Mike, pero ambos son padres que, de algún modo, han asesinado a sus hijos y no son culpables. Incluso, esa relación incestuosa se hace más patente en la referencia a la tragedia edípica, cuando Olly queda ciego, sin ojos, ante la corrupción de la que ha sido parte, la conjura

abyecta de traicionar a los *padres* inmolados y homicidas.

Todos ellos son víctimas y victimarios, son prisioneros de ellos mismos y de sus vecinos, de la sociedad y del destino trágico (*hibris*), clásicos de la tragedia⁴. Sin embargo, el gran y absoluto padre abusador es quizás y probablemente, el sistema, el estado que aliena a sus habitantes y los condena a ser asesinos.

Tríadas y triángulos

Llama la atención, también, la fórmula en tríadas que utiliza Bond para la construcción de los conflictos y de sus personajes, pasando por la misma obra en tres partes o actos, e incluso por la misma confección del espacio planteado escenográficamente: tres puertas, son tres salidas.

Algunas que, paradójicamente, el mismo protagonista clausura a ratos para impedir la salida de la hija, impidiéndose a sí mismo la salida de ese laberinto casi borgeano en que todos los personajes se encuentran. Otras, como la puerta de la despensa, están atiborradas de aparatos del mundo moderno, electrodomésticos, adornos kitsch de navidad y artículos de limpieza. Cárceles y más cárceles sin salidas y sin resultados.

El número tres sintetiza la trinidad del ser vivo, la unión de lo terrenal y lo divino, en la misma tradición cristiana es el todo del Dios, padre, hijo y espíritu santo que evoca esa perfección antagónica al ser humano⁵. En todos los relatos y cuentos tradicionales, el tres es una constante que los mismos protagonistas deben enfrentar a modo de símbolos, como a veces los obstáculos que deben superar⁶. En tres momentos de la vida de Mike, vemos su decadencia, a través de tríos de personajes que se entrelazan en una cadena, casi como una hilera de dominós que viene siendo la tragedia misma, el destino, la vida misma.

Aquí, en cambio, el número tres evoca la corrupción que forman los triángulos amorosos incestuosos y la terminación de situaciones pasmantes y conflictivas; el tres es la cárcel perfecta que enmaraña a los personajes en redes de relaciones que prometían una especie de solidaridad humana, pero que no son más que trampas para ellos mismos y sus defectos.

En los tres niveles de la conciencia, en los tres niveles del ser

4. Ver Nussbaum, Martha C., *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid: Visor, 1995.

5. Ver *Diccionario de los símbolos*, dirección de Jean Chevalier, Barcelona: Herder, 1986.

6. Ver Carl G. Jung et al, *El hombre y sus símbolos [grabación]*. Parte 3. "El proceso de individuación", Santiago, Chile, s. n., 2002.

humano, alma, cuerpo y mente, Bond nos presenta esta putrefacción odiosa en la que degeneramos. El mismo incesto implica un triángulo en que sobra algún personaje. Aquí, los tres niveles en que se desarrolla el ser humano, con él mismo, con los demás y con el sistema en el que está inserto, no funcionan, no admite posibilidad de solución, porque simplemente ninguno funciona: ni el hombre solo ni sus congéneres ni su mundo. A Smiler le faltaban sólo tres días para su libertad, y sin embargo, se suicida.

El papel de Frank, pololo-yerno primero y más tarde policía-represor, es la personificación de ese desmoronamiento social, es la figura que se ha corrompido, en medio de un círculo vicioso que nace con Mike, y desde antes, con el matrimonio de éste con la madre de Sheila, hasta que Frank acaba traspasándose al lado de la autoridad, la violencia validada y legalizada, el daño y la venganza. Este personaje representa los tres momentos de la vida humana que se corrompen en sí mismos, la juventud, el traspaso hacia la adultez y finalmente la madurez en donde se vomitan de manera visceral las corrupciones y fraudulencias que degeneran al hombre moderno. Frank es probablemente la reproducción de la vida de Mike.

Igualmente en los personajes de Sheila, Mike y Oliver, se advierten al victimario, la víctima y el sobreviviente. Todos aunados por la destrucción y el crimen.

Los tres estados de la vida de Frank, en los tres estadios o espacios en que se nos revela, advierten de la propia rabia que lo impregna, al verse envuelto en esta situación que define su vida, y de la cual, sin

embargo, es él mismo el que acaba más corrompido y personificado como el papel definitorio del desenlace final, trágico y sin ningún reparo en la vida ajena.

Bond no nos deja salida, no ve un escape para este sino defectuoso y trágico, de ahí el concepto de cárcel o prisión en el cual cada uno es su propio carcelero y presidiario al mismo tiempo.

Alcances a la puesta en escena

Las pausas

En la propuesta de dirección de Alfredo Castro, *las pausas* establecidas por el lenguaje acotacional de Bond toman protagonismo fundamental como elemento de complejidad en el ritmo y la tensión de la escena, desde donde surge posiblemente la propuesta de actuación, otorgando un estado de vértigo que permite visualizar el eco de un pensamiento asfixiado de frustraciones, resentimientos, culpas y afectos, exteriorizados a través de los diálogos, siempre equivocados y traicioneros, que deja escapar el personaje de Mike, cobrándose a sí mismo una y otra vez el error.

Vemos entonces que *las pausas* están conteniendo siempre el desborde de una tragedia. A través de ellas conocemos la desesperación a punto de estallar del personaje, que transita, selecciona y vomita ideas para controlar y asegurarse –equivocadamente– que su discurso termine provocando algún efecto en la inmutable presencia de Sheila. Trabaja rigurosamente en imponer, desde la cotidianeidad circunstancial, un diálogo, instalar *un día más* a partir de la repetición del orden

ritual, habitar artificialmente el lugar que le supone una relación obligada en el rol de padre.

Simulación

En la idea de reproducir una situación sencilla y cotidiana –la taza de té–, está la clave por donde el texto de Bond presenta el punto de mayor valor en su propuesta; juega al engaño, obliga a que el personaje se mueva desde la simulación.

El personaje se finge a sí mismo; en la calma, finge tener un diálogo con su hija, finge respuestas, finge reír de anécdotas, finge que el orden es natural, y de todo aquello no posee nada. Es sólo la simulación lo que le permite pretender el control de sí mismo y su ira, que está presente desde el inicio, y que es anterior a este día.

A partir de esto, el trabajo de actuación, al abordar esta construcción del texto, sin duda es extenuante y obliga a que la interpretación contenga y muestre esos dobles.

En la propuesta de Castro, este aspecto es vital para comprender la dimensión de la tragedia que cargan seres que, incapaces de establecer códigos comunicativos, deambulan presos de sí mismos, encerrados en la esterilidad de generar un diálogo de afecto, solos e impotentes, sin dominio de nada, innecesarios y no resignados a estar ausentes.

En este sentido, Bond es consciente del pulso interno del personaje que crea, lo hace deambular por trazados de acciones, las que aumentan la tensión creando un nuevo dilema entre las acciones físicas y el discurso, develando una vez más el abismo del personaje y su contradicción. Es aquí donde la *acotación* inserta en el texto muestra la claridad

en la construcción dramática del autor, delimitando la conducta del personaje.

El vértigo y la peligrosidad de lo que sucederá se instalan desde el primer momento, esta aparente, simple situación cotidiana terminará en violencia, el desastre está anunciado.

Mike: Te lo vas a tomar. Tiene que haber algún orden. (Se aleja de la mesa). No hay alternativa. (Mike vuelve a la mesa y toma la taza de té).

Mike: ¡Dios! – una tonelada. ¡Pesada!. Eso es lo que se consigue discutiendo. ¡Tú no tendrías la fuerza para levantarla! Correcto: la estoy levantando para ti. (Pone la taza de té a la altura de la boca de ella). Eso es lo máximo que haré. Es cosa tuya. No tienes que tomártela entera. Quiero ver cómo te tomas un sorbo. Entonces todo olvidado. Un sorbo. Trata. ¿Quieres que lo tome yo? No está envenenado. No, esa no es la razón por la que no quieres. Podrías haber dicho al principio, Papá, no quiero tomar nada–.

'Claro, mi vida, todo bien' – Yo me habría tomado todo. Ahora es demasiado tarde. Fuiste demasiado lejos. Ya no es una simple taza de té. (Vuelve a bajar la taza de té). No, no lo harás, ¿cierto? Dale con lo mismo, ahora ya no puedes echar pie atrás.

Sin duda, la idea del asesinato y la violencia no pueden ser una sorpresa, o no es ése evento el que conmueve o sorprende –no en Chile, por lo menos– no es el desenlace lo que provoca el interés al espectador sino más bien el cómo se genera el desgaste, en qué lugar de la tolerancia psicológica de ese ser se producirá el estallido; es el tránsito al evento de violencia el que nos obliga a quedarnos.

Este aspecto está exitosamente abordado desde la dirección. Resulta atractivo ver cuáles son las posibilidades de esa conducta humana. Y es ahí donde el texto se vuelve universal. En una situación que resulta reconocible, las asociaciones indudablemente surgen con facilidad. Participes de una sociedad estructurada desde la violencia contenida, Mike

se convierte en Manuel, Juan, Pedro, cercanos, reconocibles, deducibles y atterradoramente existentes.

Una cárcel en sí mismo

El lugar en que Bond sitúa a sus personajes está delineado siempre desde el adentro, espacios cerrados, pequeños, asignados a la asfixia. La información que se tiene del afuera está configurada desde el relato de Mike, y lo sitúa en un contexto caótico, incurable, que condiciona su decadencia, no posee alternativas e intenta, en el espacio supuesto de su dominio, en Sheila, establecer las reglas, la ley de un orden ficticio, imposible, negado por una sociedad que sólo asegura la existencia desde la indiferencia.

Sin duda, la dramaturgia de Bond sigue siendo de gran valor en su propuesta contingente y universal, explorando la complejidad de la condición humana, abordada desde el caos, la precariedad, la violencia, en personajes que habitan siempre desde el borde. ■

Resumen

Este texto, nacido en el Diplomado de Periodismo Cultural y Crítica de la Universidad de Chile, pretende el análisis escritural colectivo de *La prisión de Olly*, de Edward Bond, y su puesta en escena bajo la dirección de Alfredo Castro, desde una perspectiva literaria (y el valor del concepto de lo cotidiano en el uso del lenguaje), estética (en cuanto a la conducta humana como consecuencia de una sociedad Pos Moderna) y escénica (desde la construcción actoral desde el lenguaje acotacional de la dramaturgia).