

INTRODUCCIÓN

ANA ANTÓN-PACHECO

*Instituto del Teatro de Madrid
Universidad Complutense de Madrid*

A PARTIR DE LA SEGUNDA MITAD del siglo XX, la dramaturgia contemporánea en los Estados Unidos es, probablemente, una de las más prolíficas del contexto cultural occidental. Sin embargo, no es precisamente la más conocida en Europa (quizás con la excepción de Gran Bretaña) y, menos aún, en España. Las causas son variadas. Por un lado, su alto grado de experimentalidad lastra en buena medida su acceso al teatro comercial (caso de *Mabou Mines* o *The Wooster Group*, por ejemplo), así como una idiosincrasia relacionada íntimamente con la multiculturalidad y la etnicidad que hace que la mayoría de estas obras «viajen» mal. Esto último es aplicable al teatro escrito por los afroestadounidenses, caso de August Wilson, quien probablemente sea uno de los más exitosos dramaturgos de las últimas décadas, o de Ntozake Shange y Suzan Lori Parks, por mencionar solamente a algunos de ellos; igualmente sucede con los textos dramáticos escritos por nativos norteamericanos, chicanos o de diversos orígenes asiáticos o hispanos. Lo mismo es aplicable a Sam Shepard, otro caso idiosincráticamente estadounidense: su amplísima obra apenas se ha representado en España, y, cuando se ha hecho, en muy escasas ocasiones ha sobrepasado el nivel de cliché. El teatro de Shepard, que, al igual que la obra de Mamet, ha influido enormemente en la generación de dramaturgos iberoamericanos más reciente, es mucho más complejo de lo que, a primera vista, parece: su universo dramático franquea holgadamente las fronteras culturales de los Estados Unidos, a pesar de que su temática delinee un mundo sumido en la nostalgia del viejo oeste, dominado por la violencia y poblado por familias desestructuradas y sombríos *cowboys*, más o menos alcoholizados. Por otro lado, sus textos, en manos de creadores superficialmente conocedores de la historia cultural de los Estados Unidos, podrían limitar el alcance

del ámbito que reflejan sus constantes alusiones a elementos míticos esencialmente estadounidenses.

Este no es el caso de David Mamet. Quizás porque Mamet, al contrario que Shepard, es un dramaturgo urbano, que escribe sobre la atribulada vida del hombre (en contadas ocasiones sus protagonistas son mujeres) habitante de la gran ciudad, a través del cual reflexiona sobre personajes tan universalmente usuales en occidente que sus rasgos psicológicos pueden acomodarse a cualquier situación social del mundo globalizado en que vivimos. Y los enjuicia como irresponsables ejecutantes de los valores materialistas implícitos en lo que Fredric Jameson [1991] denomina la «lógica cultural del capitalismo avanzado».

Es interesante notar que los dos artículos, que se centran en dos obras concretas de Mamet, incluidos en esta monografía analizan precisamente este aspecto. Johan Callens, catedrático de la Vrije Universiteit de Bruselas, recurre a una de sus primera obras, *American Buffalo* [Mamet, 1997] para llevar a cabo un estudio minucioso sobre la influencia que dos obras de Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (1759)¹ y *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776)², han ejercido sobre las relaciones entre la moral estadounidense, el mercado y la economía en general. La aparente contradicción entre dos conceptos que Smith utiliza, «*sympathy*» y «*self-interest*» en cada uno de los textos citados, no eran para el filósofo escocés sino términos complementarios, basados en su idealista concepción armónica del comportamiento humano. La adulteración del concepto de *self-interest*, superponiéndolo a la idea de «simpatía» con el correr del tiempo, y la influencia de otras teorías filosóficas y económicas conducen, según Callens, a «*the conflict between the (self-denying) demands of the Protestant work ethic and those of (self-indulgent) play, arising from the shift of a producing to a consuming economy, scarcity to abundance*». Como resultado, el pacto proclamado por Smith

¹ SMITH, ADAM (2004): *Teoría de los sentimientos morales*, Madrid, Alianza Editorial, trad. Carlos Rodríguez Braun.

² SMITH, ADAM (2009): *Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*, Madrid, Editorial Tecnos, trad. Carlos Rodríguez Braun.

entre ambos conceptos armónicos termina pervirtiendo la ideología básica de los textos programáticos típicamente protestantes de la Revolución norteamericana en los que la relación entre satisfacción del individuo (*self-interest*) y bien común (*sympathy*) era indisoluble. De ahí que, en una etapa del capitalismo en la que la satisfacción del individuo se plasma mediante el consumo de bienes superfluos, ya analizado por Thorstein Veblen a finales del siglo XIX, ejerciendo sobre aquél una presión psicológicamente desintegradora, el bien común queda relegado a pura entelequia. Para Callens, *American Buffalo* (1975) condensa, mediante las equívocas relaciones de sus tres personajes, la degradación moral que la sociedad de consumo impone sobre unas relaciones humanas que, teóricamente, tienen lugar entre amigos.

Es interesante hacer notar que Matthew Roudané, catedrático de Georgia State University, recurre a la misma cita de *American Buffalo* que Callens esgrime para exponer las secuelas morales del capitalismo salvaje sobre el individuo: «*the freedom [...] Of the Individual [...] To Embark on Any Fucking Course that he sees fit [...] In order to secure his honest chance to make a profit*», «*The country's founded on this [...]*». Roudané, sin embargo, se centra en una obra posterior, *Glengarry Glen Ross* (1984), en la que, de manera descarnada, Mamet retrata el proceder de la libre empresa exenta de toda traba moral, donde no por casualidad los personajes son vendedores de bienes raíces en una sociedad post-industrial que, al «violar», como sugirió Leo Marx [2000], la tierra virgen norteamericana, causa también la destrucción del «paisaje de la mente», al demoler la vieja noción pastoral de Norteamérica.

Aunque buena parte de la crítica ha comparado este texto con la ya canónica *Muerte de un viajante* de Arthur Miller, no se debe olvidar que, si bien la alienación de los personajes de ambas obras es producto del sistema económico del que forman parte activa (todos ellos son «intermediarios» del mismo), la ínfima condición moral de los vendedores de terrenos de *Glengarry Glen Ross* queda muy por debajo del «pecado» que Willy Loman comete en la obra de Miller. La función de los primeros es vender subrepticamente terrenos rústicos a toda costa, mediante cual-

quier medio por muy ilícito que sea, sin asomo alguno de con-
tención moral, estigma que ni por asomo emerge en *Muerte de un
viajante* como causa de la perdición de Willy. Sin embargo, tanto
Miller como Mamet son moralistas. Como apunta Callens, al re-
pudiar «*capitalism in its industrial and post-industrial variants Ma-
met only rejoins the Puritan dissenters abiding by Smith's classic capi-
talism*», lo que, en mi opinión, es igualmente aplicable a la obra
de Miller. Curiosamente, Roudané hace resaltar desde un punto
de vista lingüístico los perversos efectos morales que sobre el in-
dividuo ejerce la neurosis engendrada por las desmedidas coac-
ciones psicológicas propias de la sociedad de consumo.

Mamet se formó como dramaturgo en los circuitos del teatro
alternativo de los Estados Unidos. Realmente, por «alternativo»
nos referimos en la práctica a todos los teatros que no se encuen-
tran en la «milla de oro» teatral estadounidense: Broadway. Este
circuito, menos preocupado por el éxito comercial que por la ca-
lidad de los espectáculos que programa, surgió a comienzos del
siglo pasado a imitación de los pequeños teatros que se abrieron
en Europa: el Teatre Libre de André Antoine en París, la Freie
Bühne fundada por Otto Brahm y la Freie Volksbühne, ambos en
Berlín, y el Independent Theatre Club de Londres, creado por
Jack Grein. Al tiempo, tanto los *Washington Square Players* como
los *Provincetown Players* fueron los iniciadores a comienzos del
siglo XX de un movimiento estético, alternativo al caduco teatro
comercial, que se continuó a través de todo el siglo con diversa
fortuna hasta alcanzar un nuevo florecimiento durante la década
de los años sesenta, cuando surgió el movimiento *off-Broadway*
en torno a pequeños locales de los alrededores de Washington
Square en Nueva York. A partir de este momento, con nombres
tan emblemáticos como Edward Albee, Amiri Baraka o Arthur
Kopitt, esta corriente adquiere carácter en función de su perfil
innovador, aunque, en realidad, su dispersión geográfica va mu-
cho más allá del apelativo que se le adjudicará más adelante: *off-
off-Broadway*. Esta denominación no es, por lo tanto, meramente
topográfica. Se refiere a un circuito teatral que atraviesa el país
de costa a costa, desde el American Repertory Theatre de Cam-
bridge en Massachusetts hasta el Magic Theatre de San Francisco

pasando por el indispensable *Steppenwolf* de Chicago. En ocasiones, y en función del éxito obtenido, algunas de las obras que se estrenan en estos espacios teatrales se transfieren a Broadway, donde no siempre continúan su exitosa carrera, entre otras razones porque los públicos de unos y otros ámbitos son diferentes y, en consecuencia, reciben de maneras dispares las obras en cuestión. En contados casos, los productores de Broadway se arriesgan a estrenar la obra de un autor novel: tanto Sam Shepard (*Operation Sidewinder*, 1970, en el Lincoln Center) como David Mamet (*Speed-the-Plow*, 1988, en el Royale Theatre, con Madonna en el papel femenino) soportaron sonados fracasos, lo que no suele suceder con obras transferidas desde otros espacios donde han demostrado su capacidad de atracción.

Mamet inició su carrera en 1970, estrenando *Lakeboat*, y, dos años más tarde, *The Duck Variations*, obras en las que pone

en cuestión el planteamiento realista de causa-efecto, rehuendo la estructuración de las obras en actos para optar por un planteamiento formal basado en rápidas escenas mediante las cuales fragmentar la línea argumental reduciéndola a esquemáticos encuentros entre los personajes. Estas dos primeras obras están construidas sobre unos diálogos sintéticos que, en el futuro, serán uno de los elementos determinantes de su teatro [Antón-Pacheco, 2005].

Desde este momento, logró llamar la atención de la crítica, obteniendo asimismo un considerable éxito de público, aunque no por ello abandonará los espacios teatrales alternativos para estrenar el resto de su muy extensa obra, trabajo que alterna con adaptaciones de textos ajenos, principalmente de Chejov³. Su trabajo como escritor de guiones cinematográficos, así como director de estos y de otros ajenos, también ha obtenido un reconocimiento a nivel mundial.

Hasta muy recientemente, Mamet aparece como un crítico feroz de la cultura norteamericana contemporánea, a pesar de su

³ Mamet ha adaptado *Las tres hermanas*, *El jardín de los cerezos* y *Tío Vania*, cuyos ensayos sirvieron de base para la película de Louis Malle *Vania en la Calle 42* (1994).

postura encontrada con cualquier teoría teatral de la que, supuestamente, pudiera proceder su teatro. En su texto no dramático, *Theatre* (2010), Mamet desecha cualquier sistema, desde las teorías de los «*famous writings of Brecht on the alienation effect, Artaud and the Theater of Cruelty, and Grotowski's Towards a Poor Theatre*» [Meyer, 2010], aunque es evidente que, a pesar de su rechazo del teatro político, todas sus obras desprenden un aire contundentemente acusador del mundo moral y económico que caracteriza el último cuarto del siglo XX y, sobre todo, de la turbulenta primera década del XXI. Ciertamente, Mamet es un iconoclasta. Desde su utilización del lenguaje hasta el retrato de sus personajes, pasando por la misma estructura de las obras y el contenido de las mismas, su teatro es asimismo inmediatamente identificable por la peculiaridad que desprenden sus excelentes y sucintos diálogos. Mamet ha sido un *enfant terrible* en los escenarios estadounidenses, espacios donde rechinan las continuas expresiones soeces que pronuncian sus, mayormente, calamitosos personajes. Ha sido un fidedigno portavoz de la intuición de Wittgenstein [1922], «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo» al crear unas criaturas escénicas circunscritas por expresiones verbales, adquiridas como si hubieran sido estampadas en sus cerebros mediante la explotación abusiva de sus propias mentes por parte de los *mass media*. Son personajes que se remiten a un reducido vocabulario –un paso previo a una total afasia– para expresar su circunstancia vital, creada por fenómenos sociales y políticos demasiado complejos para ser comprendidos por su cercenada lucidez intelectual. Podemos citar como muestra, además de las obras ya mencionadas, *Edmond* (1982), *Speed-the-Plow* (1988), *Oleanna* (1992), *November* (2007) y *Race* (2009), en la que, más que nunca, es perceptible «*his rhythmic, oblique, profanity-laced dialogue, the cadences of which are so distinctive that it's generally referred to as Mametspeak*» [Prior, 2007].

Sin embargo, recientemente ha aparecido «otro» Mamet que poco tiene que ver con el *enfant terrible* de las décadas anteriores. En el periódico *The Village Voice*, Mamet anunció «*that he was no longer a "brain-dead liberal"*», sino que, por el contrario, su adhe-

sión a las teorías monetaristas del conservador economista austriaco Friedrich Hayek, laureado por Margaret Thatcher y George Bush Jr., así como su admiración por Paul Johnson, escritor británico admirador de Francisco Franco y Augusto Pinochet, quien, por si fuera poco, cuestiona las teorías evolucionistas de Darwin. Su sorprendente cambio de rumbo se elucida detalladamente en su artículo «*Why I Am No Loger a Brain-Dead Liberal*», que, como se ha dicho, publicó en *The Village Voice* en marzo de 2008, donde evoca su «despertar» al capitalismo del libre mercado y al liberalismo económico tras escribir *November* el año anterior. Mamet considera esta obra

the polemic between persons of two opposing views [...] between a president who is self-interested, corrupt, suborned, and realistic, and his leftist, lesbian, utopian-socialist speechwriter. [...] A disputation between reason and faith, or perhaps between the conservative (or tragic) view and the liberal (or perfectionist) view.

Curiosamente, tanto el público como la crítica habían identificado a dicho presidente –«egoísta, corrupto, sobornado y realista»– con George Bush Jr., a quien es de suponer que Mamet considera actualmente, como político conservador, una figura «trágica», frente a la postura «perfeccionista» de su antagonista liberal. En el mismo artículo, proclama, contradiciendo los postulados que anteriormente había defendido⁴: «*I began to question my hatred for “the Corporations” – the hatred of which, I found, was but the flip side of my hunger for those goods and services they provide and without which we could not live*». Y, en este insospechado tono, pasa revista a las discordancias que cree se manifiestan en la Constitución de los Estados Unidos, a las «perversas» intromisiones del poder ejecutivo en la esfera privada del individuo, así como a los «errores» cometidos por el poder judicial, terminando por afirmar haber cambiado radicalmente su punto de vista sobre la política y las relaciones humanas en general tras haber perdido su fe en la bondad innata del individuo.

⁴ Véase la entrevista con Matthew Roudané que aparece en la bibliografía de su artículo en este número de *Pygmalion*.

Tres años más tarde publicó *The Secret Knowledge, On the Dismantling of American Culture* [Mamet, 2011], donde, además de reafirmarse en las ideas que ya había expuesto en el artículo de *Voice*, se declara abiertamente sionista. En una entrevista con John Gapper en el *Financial Times* [2007], posterior a la publicación de dicho libro, Mamet confiesa que su alejamiento del liberalismo, que hasta entonces había difundido a través de sus textos, radica en la dura huelga que mantuvo el sindicato de guionistas de Hollywood cuando se estaba filmando *The Unit*, la serie por él escrita para la HBO, que hubo de cancelarse inesperadamente por falta de financiación. Este conflicto fue causa de una enorme frustración profesional que Mamet explica ambiguamente: «*I realised I had been screwed by unions as much as I had been helped by them*». En dicha entrevista acusa de antisemitismo a los intelectuales británicos: «*there are famous dramatists and novelists over there (in the U.K.) whose works are full of anti-Semitic filth*». No resulta difícil leer entre líneas el nombre de Harold Pinter, otrora director de *Oleanna* en su entreno londinense. Aún más, ante la perplejidad de Gapper, llega a afirmar que mientras «*the Israelis would like to live in peace within their borders; the Arabs would like to kill them all*». No parece lógico que las malas críticas que *The Secret Knowledge* ha obtenido sean la única razón por la que Mamet haya optado por defender una ideología aún más conservadora: «*Judaism is not a religion or a culture built on faith. You don't have to have faith. You don't have to believe anything; you just have to do it*» [Lahr, 1997]. Ante semejante alegato, cabe preguntarse si al renegar de su ideología liberal, Mamet también ha renunciado a la lógica de la razón.

No vamos a enumerar aquí su ingente obra detalladamente, parte de la cual, como sobradamente acredita Ana Fernández-Caparrós en este mismo volumen, ha sido representada en España en multitud de ocasiones. Por el contrario, sus textos dramáticos han sido escasamente publicados, probablemente debido al escaso interés que muestran las editoriales españolas por las traducciones teatrales. Las pocas obras traducidas a alguno de los idiomas oficiales del Estado español han sido divulgadas

en su mayoría por instituciones subvencionadas con fondos públicos, como el Teatre Lliure, el Centro Dramático Nacional o el Teatro Español de Madrid.

- *American Buffalo* (2010), trad. María Lahoz (catalán), Barcelona, Fundació Teatre Lliure.
- *El búfalo americano* (1997), trad. Fermín Cabal, Madrid, MK Ediciones y Publicaciones.
- *El criptograma* (1999), trad. Carlota Subirós (catalán), Barcelona, Teatro Nacional de Catalunya.
- *Edmond* (1990), trad. Carla Matteini, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura.
- *Glengarry Glen Ross, Casa de Juegos* (2000), ed. y trad. Catalina Buezo, Madrid, Cátedra.
- *Glengarry Glen Ross* (2003), trad. Álex Rigola Montes (catalán), Barcelona, Fundació Teatre Lliure.
- *Glengarry Glen Ross* (2010), trad. Daniel Veronese, Madrid, Teatro Español.
- *La màquina d'aigua i el cavaller de la felicitat* (1994), trad. Imma Garín (catalán), Barcelona, Tres/Cuatro.
- *Un matrimoni de Boston* (2005), trad. Joan Sellent (catalán), Barcelona, Fundació Teatre Lliure.
- *Oleanna* (1995), trad. Ramón Vilanova, (catalán), Barcelona, Ediciones Proa.
- *Oleanna* (2011), trad. Juan Vicente Martínez Luciano, Madrid, Teatro Español.
- *El viejo vecindario* (2002), trad. Jorge Alamín, Hondarribia, Argitaletxe Hiru SL.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTÓN-PACHECO, ANA (2005): *El teatro de los Estados Unidos*, Madrid, Langre.
- GAPPER, JOHN (2011): «Lunch with the FT: David Mamet», *Financial Times* (London), (June 10).
- JAMESON, FREDRIC (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.

- LAHR, JOHN (1997): «David Mamet: The Art of Theater No 11», *The Paris Review* (New York), 142 (Spring), pp. 50-76.
- MAMET, DAVID (1997): *El búfalo americano*, Madrid, MK Ediciones y Publicaciones.
- (2008): «Why I Am No Longer A Dead-Brain Liberal», *The Village Voice* (New York), (March 11).
- (2011): *The Secret Knowledge. On the Dismantling of American Culture*, New York, Sentinel Books.
- MARX, LEO (2000): *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, London, Oxford University Press.
- MEYER, AMY E., (2010): «Prickly Ideals: encountering David Mamet's new book», *ArtsEditor.com*. (7 nov., 2011).
- PRIOR, CATHY (2007): «David Mamet: Turning his hand to TV», *The Independent* (London), (February 4).
- VEBLEN, THORSTEIN (1974): *La clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1922): *Tractatus lógico-philosophicus*, London, Routledge, trad. C.K. Ogden.