

ADAM SMITH EN CHICAGO: LA CRÍTICA DE DAVID MAMET AL CAPITALISMO EN *AMERICAN BUFFALO*¹

JOHAN CALLENS
Vrije Universiteit, Brussels

EL DRAMATURGO NORTEAMERICANO David Mamet (1947) ha reconocido *La teoría de la clase ociosa* (1899) de Thorsten Veblen como fuente de inspiración para su crítica al capitalismo en *American Buffalo*, obra en la que tres delincuentes de poca monta planean (y hacen fracasar) el robo de una colección de monedas en su escondite, la chamarilería de Don [Barbera, 1981: 275]. Este ensayo, sin embargo, interpreta el texto de Mamet en función de la *Teoría de los sentimientos morales* de Adam Smith (1759,1790) y *La riqueza de las naciones* (1776), además de aventurarse en la retórica y la estética de Smith. Esto es así no tanto por reivindicar la economía liberal, sino para sustanciar la dimensión alegórica de la obra (en lo referente al propio interés, la «libre» empresa y la competencia, la oferta y la demanda, la división del trabajo, la ley y el orden) y para llamar la atención sobre la representación y la analogía teatral de ciertas ideas (simpatía, espectador imparcial). Al igual que Smith – profesor de retórica y de política, así como de leyes, lógica y metafísica – especula sobre ideas económicas y morales para convencer a su auditorio, la economía social en este drama ético de Mamet, profundamente retórico y ágil –en el que el lenguaje es acción, la persuasión constituye la naturaleza del juego dramático y el final queda diferido– conlleva aleccionar a los espectadores sobre los límites del capitalismo utilizando medios tanto metafóricos como explicativos, es decir, por medio de la obra estructural y discursiva inserta en una obra teatral sobre el lucro.

I

Aunque pueda parecer caprichosa mi elección de Adam Smith (1723-1790) para analizar una obra escrita durante el capitalismo

¹ Traducción de Ana Antón-Pacheco, ITEM, Universidad Complutense de Madrid.

tardío, está motivada por la propia y anacrónica opción de Marnet de su fuente de inspiración (Veblen), su profunda integridad, y su preocupación explícita por la memoria cultural, ya evidenciada en la simbología del título. También hay que tener en cuenta la prominencia de Smith al sistematizar por vez primera la economía liberal, que, a través de diversas transformaciones, ha llegado a dominar el mundo prácticamente desde 1989. El nivel actual de intervencionismo estatal, reclamado por las disfunciones del capitalismo más que por aspiraciones válidas, puede parecer que contradice el pensamiento liberal de Smith, su acérrima defensa de la libertad natural en general y del libre intercambio económico en particular. Mas, como hijo de la Ilustración, era críticamente consciente de que, en ciertas ocasiones, su política del «*laissez faire*» necesitaba ser refrenada, mientras la economía precisaba de una orientación explícita, es decir, en la competencia internacional injusta, la defensa nacional, la justicia, las obras públicas y la educación elemental (para compensar los efectos embrutecedores de la especialización). Todo ello implicaba deberes que correspondían al gobierno, incluyendo el recaudar impuestos. A un nivel interpersonal, la filosofía moral de Smith, en realidad una especie de psicología moral fundamentada en abundante evidencia empírica y marcada por los emblemas característicos de finales del siglo XVIII, como «gusto» y «sentimiento», tenía como fin resguardarse de los negativos efectos colaterales del libre comercio. Smith compartía con Max Weber (1904-1905) la creencia de que la economía capitalista no era incompatible con los preceptos cristianos; solamente tras el abandono de dichos preceptos la economía del «*laissez faire*» obtuvo tan baja consideración. Aún más, en su ensayo sobre la historia de la astronomía, Smith argüía que cualquier sistema de pensamiento sería superado por otro que no hubiera de ser necesaria y objetivamente más incuestionable ni más idóneo para armonizar los hechos observados, sino imaginativa e intelectualmente más satisfactorio [Raphael, 1985: 106-113]. Lo que, además, incorpora una dimensión autocrítica de su teoría económica, independientemente de moral alguna.

La aparente oposición entre *La riqueza de las naciones* y la *Teoría de los sentimientos morales* vino a ser conocida como el «problema de Adam Smith». En la primera obra, el comportamiento humano se presenta gobernado por el propio interés, en la última, por la «simpatía». Con frecuencia, se utiliza la cita de *La riqueza de las naciones*: «*It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker, that we expect our dinner, but from their regard to their own interest*». [1979: 26-27]. Lo que Smith quiere decir es que, al establecer un trueque o intercambio comercial, se establece una dependencia mutua necesitada de concurrencia. La división del trabajo, causa primera del incremento de la productividad y de la riqueza de las naciones «civilizadas», que es la piedra angular de la teoría económica de Smith, debería así ser considerada un factor que facilita la adaptación al medio social en lugar de ser de naturaleza alienante o disgregadora. Igualmente sería la «simpatía», el concepto cardinal de su psicología moral. Denota supuestamente la capacidad de interpretar una acción o sensación observadas, tanto positivas como negativas, como si fueran nuestras, antes de juzgarlas considerando la aprobación o desaprobación de un imaginario espectador imparcial [Raphael, 1985: 109-110].

En esta amplia definición, la simpatía no es motivo de acción ni de altruismo. Igualmente, la idea del espectador imparcial en tanto que omnisciente no debería ser equivalente con el Dios teísta. Como catedrático de retórica en Edimburgo (1748-1751) y en Glasgow (1751-1763), bien versado en el arte de la persuasión, Smith simplemente recurría a un concepto de inspiración religiosa, sin que, por ello, lo sostuviese teológicamente [1979: 128-130]. Esto mismo es aplicable a su conocida metáfora de la «mano invisible», que, en todo caso, solamente aparece una vez en *La riqueza de las naciones* [455-456] y en otra única ocasión en la *Teoría de los sentimientos morales* [184-185]. Al designar un imaginario mecanismo de control del mercado, comúnmente se lo identifica con la Providencia, fundamentalmente porque Smith utilizó esta expresión por vez primera en su ensayo sobre la historia de la astronomía para explicar cómo las primitivas creencias religiosas

atribuían los acontecimientos anómalos a una entidad sobrenatural [1980: 31-106]. La implicación de que la mano de obra, los pobres o los desheredados de una nación se beneficiarían automáticamente (naturalmente) del incremento de la riqueza de ésta ha sido frecuente y justificadamente criticada como una quimera. Incluso así, todavía se encuentran neoconservadores que defienden la explotación (privada) de los trabajadores gracias a la creación de empleo. Sin embargo, la base e inspiración sólidas y admirables de la noción de Smith es la «*sympatheia*» estoica, la antigua creencia en una armonía cósmica que explicaba el libre (natural) juego del intercambio económico así como su impacto sobre el medio social [Raphael, 1985: 72-73].

La insistencia sobre la armonía también forma parte del núcleo de la estética de Smith, vinculada a su teoría económica, ética, y retórica, aunque hemos de articularla a partir de éstas, ya que nunca llegó a publicar su proyectada historia de la filosofía y de la literatura. Y, lo que es peor, hizo quemar la mayor parte de sus notas al final de su vida. Queda, entre otras cosas, un valioso ensayo, «*Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called the Imitative Arts*», finalizado posiblemente antes de 1777, pero alterado más tarde y publicado póstumamente.

Según Dugald Stewart, autor de una precursora *Account of the Life and Writings of Adam Smith* (1794), la teoría de Smith sobre las artes imitativas se basaba en los principios de la composición dramática y en la historia del teatro, aunque su muerte le impidió aplicar esta teoría a las artes dramáticas [1980: 31-106]. Tanto si procedían de ella como si no lo hacían, los conceptos centrales de la psicología moral de Smith nos permiten pensarlo así. La simpatía es semejante a la identificación del espectador y del actor con los personajes, como un acceso imaginario a sus sentimientos, anterior a cualquier aprobación o reproche. La invocación del (imaginario) espectador imparcial como medio para ejercer el consiguiente juicio moral ocasiona un distanciamiento brechtiano del personaje por parte del espectador (real) y del actor, una división (restablecida) del yo en agente y espectador. No obstante, mientras en la teoría de Smith el juicio está influido por

un deseo de estima y aprobación por parte del otro, el teatro genera un vínculo y una conformidad de manera parecida a la simpatía, y este efecto, en gran manera similar al intercambio económico, debería superar los impulsos del propio interés relacionados con practicar y asistir al teatro.

II

No cabe duda de que la precaria relación que Adam Smith estableció entre «propio interés» y «simpatía» constituye el quid de *American Buffalo*². Los intentos de Teach y Don para distinguir entre ambos impulsos y sus análogos – «amistad» y «afecto» – se contrapesan, para bien o para mal, gracias a confusiones deliberadas e involuntarias, tanto mediante la palabra como mediante artimañas. De hecho, el enredo comienza mezclando aspiraciones religiosas con ambiciones capitalistas: la ambigua caracterización, según Mamet, de Teach como «*friend and associate of Don*», junto a la paradigmática partida de póquer, una agotadora partida entre amigos que se juegan su dinero.

En consonancia con los juegos de poder y las relaciones profesor/estudiante, mentor/protegido o padre/hijo, tan habituales en las obras de Mamet, Donny Dubrow y Teach (el esclarecedor apodo de Walter Cole) parecen superarse el uno al otro con sus consejos. Sus generalizaciones y disertaciones «*picked up on the street*» (6) claramente recuerdan los diferentes preceptos sobre cómo triunfar en la vida, según la doctrina de Benjamin Franklin³, de los decimonónicos tratados para prosperar y de los ministros liberales [Oriard, 1991: 161-191] de la época. Entre los preceptos de Don y Teach destacan las muchas definiciones y redefiniciones de los negocios, combinadas con la simbología de Mamet, cuyo efecto es limitar la tan alabada base «realista» de la obra. El tema dominante y más denigrante es el hurto, al igual que el atraco (eufemísticamente llamado «trabajo», «asunto»,

² Todas las citas de *American Buffalo* se refieren a la edición de Grove Press (London 1977).

³ Adam Smith conoció a Benjamin Franklin cuando se encontraba en Londres para publicar *La riqueza de las naciones* [Raphael: 23].

«trato»): la menospreciada moneda con la efigie del búfalo de Don (31, 45, 49), el «mercado» de recuerdos sobrevalorados procedentes de la Feria Mundial de Chicago en 1933 (18-19), así como el exageradamente caro café del Riverside (73), donde Teach, a pesar de ser su cliente durante dieciséis años, no consigue un trato de favor. En el caso del lingote de hierro que Fletch consigue de Ruth (7, 75), así como en los doscientos dólares que ella ganó jugando al póquer (14), de nuevo el negocio se transmuta en estafa. Esto contradice lo que Teach, en un arrebatado extrañamente festivo y acusador, considera una forma imparcial, aunque expeditiva, pero típicamente americana, de asegurarse unos ingresos basados en la libre empresa: «*the freedom [...] Of the Individual⁴ [...] To Embark on Any Fucking Course that he sees fit [...] In order to secure his honest chance to make a profit.*» (72-3) «*The country's founded on this*», exclama con su acostumbrado tono trágicamente enfático, contestando de esta forma su propia pregunta capciosa: «*Does this make me a Commie?*».

Cualesquiera sean las cualidades que un hombre de negocios requiera para triunfar, normalmente son una combinación de factores genéticos y sociales defendidos por los social-darwinistas, reglados por la casualidad y, presumiblemente, superados por las convicciones democráticas y meritocráticas propias de la democracia norteamericana; es decir, la capacidad de aprender y mejorar la situación individual: «*That's all business is...common sense, experience, and talent*» (6), «*Skill and talent and the balls to arrive at your own conclusions*» (4), «*not sitting with the shit*» (28), y la astucia y la capacidad «*of tak[ing] chances*» (30). La honestidad y la lealtad no figuran en el glosario de Teach. Ni tampoco parece justificar la máxima de Don que, en los negocios, «*Action talks and bullshit walks*» (4). En el drama de Mamet, el lenguaje es acción, y las transacciones que se «ultiman» son cuestión de persuasión, muy del estilo de una jugada de póquer. La comunicación es algo secundario. Las promesas se revocan, y los «contratos» se violan, lo que va más allá de lo que J. L. Austin consideraba la vacuidad

⁴ Los subrayados son del propio Mamet.

de la performatividad lingüística del escenario, incluso si la constitución empática de la comunidad teatral, según Smith, constituya «algún» tipo de performatividad mientras la retórica de Teach crea una realidad más que tangible. Aparentemente, tras haber concluido sus respectivas negociaciones, Teach intenta librarse de Fletch y se aprovecha de la debilidad de Bobby para reclamar veinte dólares en lugar de los cinco entregados, mientras Don trata de mantener el «coste» de Bobby lo más bajo posible —como pago por dar con el coleccionista de monedas, como adelanto por el «trabajito», o como préstamo. Cuando llega el momento de pagar, tanto Don como Teach codiciosamente lo retrasan apelando uno al otro, dando lugar a la aparentemente inocente pregunta del primero de ellos «*You got two fives?*» (43), y a la impaciente respuesta del segundo «*Give the kid a couple of bucks*» (66), a lo que Don responde molesto «*What the fuck am I giving him money for?*» (67), puesto que ni tomó parte en transacción alguna y cualquier cosa es mejor que tirar el dinero.

Como en la obra de Tennessee Williams, *Un tranvía llamado deseo* (1947), inicialmente titulada *The Poker Night*, el juego de cartas en *American Buffalo* es un elemento dramático y simbólico crucial. Con él se abre la obra y se establece su atmósfera, puesto que Don y Teach pierden dinero. También se convierte en vehículo para las enseñanzas de Don sobre la vida, en pretexto para todo aquello relacionado con el robo y con trampear dinero, y, posiblemente, con drogas. Finalmente, la partida de póquer funciona como trascendental metáfora de los negocios, cuyo tradicional oprobio moral quedó devaluado por la creciente permisividad de los siglos XIX y XX, al igual que por el evidente amor de Mamet por el artificio. «*[G]ood Business*» significa «*hiding your hand*» (15), como hace Teach, mientras Grace, la presunta compañera de Ruth, pasa a sus espaldas durante la partida de cartas. También quiere decir poder mantener la boca cerrada a fin de poner nervioso al contrario, como hace Don forzando al coleccionista a revelar el valor de la moneda. El dueño de la chamarilería, que demuestra una profunda capacidad de comprensión, compasión humana y generosidad en su relación con Bobby, su hijo putativo, considera que lealtad, confianza y compromiso son parte

de las condiciones del intercambio económico. Ahora bien, con su sabiduría popular, no renuncia al escepticismo ni al propio interés, ya que suscribe la opinión de que un negocio consiste en «*People taking care of themselves*» (7). Mamet realiza un inusual énfasis en la doble preocupación de Don: no lanzarse, como Teach, a la conclusión de que el coleccionista de monedas se ha ido de fin de semana, y tratar a sus socios con consideración porque, al contrario que el embaucador Teach (15-6, 33, 45), siente hacia ellos verdadera camaradería. Tanto la humanidad de Don como su perspicacia para los negocios le hacen ver que Teach necesita dormir y Bobby tomar algo para desayunar, puesto que no puede usar «zombis» (9) para llevar su asunto adelante.

Hasta el final de la obra, la tensión entre el propio interés y el altruismo de Don y Bobby permanece sin resolver. Bobby, que miente al decir que ha visto marcharse al coleccionista (102), justifica la decepción de Don (3, 22-3). De este modo, el ofrecimiento de Bobby de la moneda (59), ya sea robada al coleccionista o comprada en una tienda de numismática (con dinero prestado por Don), y que vende al mismo precio (99), podría especificar su culpabilidad así como su nobleza, en agradecimiento por la «pérdida» de Don. Pero esto también puede tomarse como una intención de Bobby para conseguir dinero a costa de Don («*I need some Money*») después de haberle oído decir que «limpió» al coleccionista noventa dólares (61). Lo más probable es que Bobby se esté aprovechando de Don y tomándole el pelo asumiendo su consejo de que más vale aprender de la experiencia (6). La renuencia de Bobby a enseñar la moneda a Don (60, 62) levanta sospechas. Y su disfrute estético de la figura que adorna la moneda (64) traiciona su inocencia con respecto al valor del dinero, o su astucia y desconfianza ante un Teach tan paranoico como él mismo. Lo mismo puede decirse de la ambigua (¿o quizás necia, atormentada, anhelante, incluso temeraria?) conformidad de Bobby con la cínica promesa de Teach de recompensarle por exponerse a delatar a Fletch (88-89). A pesar de que, hasta ahora, la crítica tiende a inclinar la balanza a favor de la honradez de Bobby, el inmediato efecto retórico de su comportamiento sobre el público durante la representación no puede ser sino impreciso.

Al contrario que sus camaradas escénicos, Teach solamente se mueve por el propio interés. Sin embargo, lo hace pasar por altruismo o humanidad mediante casuísticas y oportunistas perversiones de los ecuánimes fundamentos exhortados en los principios esenciales de Smith. De este modo, Teach no solamente deviene en difusor de la libre empresa, sino también en su ideólogo, legitimando y ocultando el propósito de sus intereses particulares. Irritado por haber perdido con Ruth al póquer, Teach exige dejar de lado la amistad a fin de que puedan «*deal with each other like some human beings*» (15). Son sus semejantes, sin embargo, los responsables de transformar cualquier tipo de intercambio, social y económico, en «*kickass or kickass*» (74), de tal modo que el robo se convierte en la intrusión de un animal en el territorio de otro (85). Más que su sentido de justicia, la autoestima y el egoísmo de Teach, ya heridos por el comentario de Ruth sobre su intentona de «*cadging toast*» (11), se ven aún más injuriados por la decisión de Don de contar con Fletch. Pero Teach, rápidamente, lo considera una infracción de su solidaridad con su socio: «*I am hurt, Don, but I'm not hurt for me*» (52). El embaucar a Bobby y a Fletch (79) para que dejen el «negocio», golpeando al muchacho para obligarle a hablar (94), lo presenta como un beneficio para las víctimas y para Don: «*Bobby's got his own best interests, too. And you cannot afford (and simply as a business proposition) you cannot afford to take the chance.*»(35); «*It's best for everybody*» (45). Tras su error al lesionar a Bobby, Teach brevemente admite su propio interés: «*This is for me, and this is my question*» (98), pero su inveterado hábito de auto engañarse le hace añadir. «*Yes, I hit [Bobby]. For his own good. For the good of all*» (100). Lo que no es sino una parodia del hecho de que, según Smith, del propio interés surge el beneficio colectivo, al igual que su ampliamente propugnada libre competencia.

Por lo tanto, Teach ridiculiza la cooperación y el espíritu de equipo requeridos por el potencial «negocio a tres» como «*A division of labor*». [Pause]. «*Security. Muscle. Intelligence.*» (53). Es la manera de Don de incrementar su oportunidad de éxito en vez de su beneficio absoluto, como se indica en *La riqueza de las naciones*. En términos históricos, el deseo de Teach de cometer el delito

él solo revaloriza los acuerdos comerciales individualistas característicos de los pioneros y de los empresarios de finales del siglo XIX. Teach ni siquiera considera delegar tarea alguna. «*Any business [...] You want it run right, be there*» (24). Como corolario, la «división del trabajo» de Don encarna en el peor de los casos nada menos que, según Williamson en *Glengarry Glen Ross*⁵, «*world of clock watchers, bureaucrats, officeholders*». Ambos simbolizan los negocios empresariales: desde el Período Progresista (1890-1914) hasta la contracultura de los años sesenta, regenerada en una centuplicada ofensiva crítica —tras la que surgió *American Buffalo*— que contribuyó en parte a la crisis de legitimación del capitalismo. La censura de Mamet del capitalismo puede indudablemente contextualizarse en la crisis que el sistema atravesó durante los años cincuenta, como resultado de la burocratización y la despersonalización, documentada por sociólogos como David Riesman (*La muchedumbre solitaria*), C. Wright Mills (*El Cuello Blanco: Las clases medias estadounidenses*), y William H. Whyte (*El hombre organización*) [Oriard, 1991: 342]. A esto debería añadirse la represión (de la izquierda y de la derecha) que afloró tras la agitación de finales de los años sesenta.

La seguridad, el primer aspecto de la tríada de Teach, significa, desde el punto de vista de los delincuentes «*Somebody [to] watch for the cops... work out a signal...*» (52), es decir, evitar la policía más que confiar en ella. Durante el transcurso de la obra, la tensión dramática y la sensación de transgresión se intensifican dos veces mediante indicios. La primera vez, aparece un coche patrulla por la calle, pero inmediatamente se le quita importancia (29-30). La segunda vez, la policía es objeto de un inesperado y egomaniaco panegírico por parte de Teach, cuyo temor e inseguridad le inculcan la necesidad de llevar un arma para cometer el robo: «*[The police] have the right idea. Armed to the hilt. Sticks, Mace, knives... who knows what the fuck they got. They have the right idea. Social customs break down, next thing, everybody's lying in the gutter*» (86). La extraña alineación con las fuerzas de la ley y el orden,

⁵ David Mamet, *Glengarry Glen Ross*, New York, Grove Press, 1984, p. 105.

además de mostrar su falta de honradez, confirma su débil identidad y su dependencia. Estas requieren unas normas que sostienen una estructura social estable, asignándole a él y a sus víctimas opuestas (falsas) áreas. De igual forma, su repetida e hipócrita invocación de la ley divina («*God forbid*», 37, 78, 84; «*God-forsaken*», 103) no es un recurso retórico, como la referencia de Smith a la frase «mano invisible», sino que muestra el anhelo que tiene de sí mismo de presentarse, según Adorno, como alguien «verdaderamente lleno de autoridad». En lo referente a la familia alternativa («*You want kids, you go have them. I am not your wife*», 98), su debilidad y miseria quedan reflejadas en su irritación con Bobby, quien aún ignora las normas, y en su miedo a Don, en su temor a ofenderle, o en sus constantes maniobras para ganarse su simpatía («*I am not mad at you*», 55; «*Are you mad at me?*» 54, 104; «*I know you're not mad at me, who are you mad at?*», 83). Las aparentemente vacuas disculpas de Teach a Bobby (13-4, 65), tienen la finalidad de afirmar el contexto necesario para asegurar su superioridad moral y social. Cuando se refrena ante la idea de que se le pague por hacer un «trabajito», ufanándose de «*doing something together*» con Don (63), simplemente no puede afrontar la realidad.

Las paradójicas alabanzas o simpatía de Teach hacia la policía, nos debería hacer recordar la expresa función que les asigna Smith en *La riqueza de las naciones*: proteger la propiedad privada a las órdenes del gobierno, cuya tarea es evitar que los desposeídos se apoderen de lo que poseen los ricos, ya se trate de individuos o de naciones [710-715]. Razonablemente, Smith [341] en *Teoría de los sentimientos morales*, exhorta en contra de confundir «las leyes de la policía» con «las leyes del gobierno». Al igual que a las leyes e instituciones legales, a la policía solamente se le permite «ejecutar la ley», no la evaluación previa de lo que está bien o mal, lo que, como ya hemos dicho, es cuestión que depende de la aprobación o desaprobación del imaginario espectador imparcial. La conciencia social no tiene oportunidad de materializarse en la ampliamente imaginativa pero inexorablemente egoísta mente de Teach. Su insistencia tautológica: «*Yes. I am the person*

it's usually according to when I'm talking» (83), junto con sus absurdas e incoherentes suposiciones sobre la clave de la supuesta caja fuerte del coleccionista, resaltan el círculo vicioso de sus egocéntricas alucinaciones. «*Each one his own opinion*» (21) es el lema de Teach. Teniendo en cuenta su irresponsable comportamiento, su declaración de que, en los negocios, «*you make your own right and wrong*» (52) implica algo más que recibir una recompensa por los actos justos o pagar un precio por los errores. Al ser demasiado perezoso e «insubordinado» para aprender las normas de la numismática y someterse a ellas, Teach las (re)inventa («*It's hard to make up rules about this staff*», 47) y amenaza, al llevar una pistola consigo, con transformar un simple allanamiento de morada en una sangrienta carnicería.

En el siglo XVIII Smith aún consideraba que la invención de las armas de fuego, como disuasión física y económica, favorecería la extensión de la civilización, dado el coste de producir, transportar y utilizar la artillería contemporánea [1979: 707-708]. Se trata de un argumento que se anticipa a la psicología de la guerra fría, así como a la permanente escalada de los costes militares. A nivel individual, la «disuasión» (85) es asimismo la excusa de Teach para portar el arma cuando planea irrumpir en la propiedad inmueble («dominio personal») del coleccionista para llevarse su propiedad mueble en beneficio de Don. La lealtad de este último a la propiedad privada ya se ha manifestado mediante su sucinta e irónica descripción por parte de Mamet como «propietario» de una «tienda de objetos de segunda mano». En una economía basada en el intercambio, la propiedad solamente puede ser de carácter temporal, puesto que todo tiene su precio, desde el búfalo de los EE.UU. y aquello que simboliza (bien el sueño de los norteamericanos blancos, bien la población nativa norteamericana y sus tradiciones) hasta el alma de uno mismo. Mamet nunca pierde de vista la historia de la nación — por ejemplo, la festiva comparación de la tienda de Don a un «fuerte» (36), así como la doble elección de una moneda de un penique «con la cabeza de Lincoln» (48) o la alusión a la Feria Mundial de Chicago de 1933 (17), que celebraba «un siglo de progreso». Ni

que decir tiene que, en un contexto más amplio, el uso de las armas de fuego facilitó la conquista de Norteamérica, así como la introducción de la propiedad privada entre sus habitantes autóctonos. En este sentido, las armas eran mucho más efectivas, por ejemplo, que la Ley Dawes sobre Propiedad Individual de 1887, que, al conceder el asentamiento de los indios en granjas, estaba abocada al fracaso por infringir el credo común (¿comunista?) de que, más que poseerlas, compartían unas tierras prestadas.

Por lo tanto, Teach actúa de manera egoísta aunque haga creer que es por desinterés. Rehúye a la policía pero admira y necesita de las fuerzas de la ley para definirse en el seno del sistema capitalista. Establece normas sólo para que su ambición e indisciplina las rompan. Presenta como «salvajes» a los nativos norteamericanos, pero se comporta como tal al golpear a Bobby y destrozarse la tienda de Don. Tanto su inestabilidad psicológica como su inconsistencia, una y otra vez, dan lugar a un juego discursivo y estructural que dilata la creencia de Mamet de que los negocios son un juego, al igual que la economía liberal de Smith. El juego discursivo, más que la ironía verbal, es evidente en el potencialmente interminable desprecio de Ruth por parte de Teach. Su vehemente invectiva es inconsistente, puesto que ignora la realidad, al igual que cuando denomina al coleccionista y a su esposa «*Fuckin' fruits*» (32, 54). Todo vale siempre y cuando los términos elegidos sean discriminatorios, marcando a los aludidos con el estigma de la marginalidad. El juego estructural, excediendo lo que normalmente se consideraría ironía dramática, se aproxima a lo que Derrida denomina la lógica de la suplementariedad, dada la forma en que, bajo la influencia de Teach, sus aseveraciones y las situaciones a las que él mismo da lugar, irresistiblemente se transforman en su opuesto. Normalmente ello sucede a su costa, puesto que sus estratagemas se vuelven contra él. De este modo, al aludir a su amistad con Don para aprovecharse de Fletch, Teach no le hace saber que hace trampas jugando a las cartas (83). Cuando admite «*[I'm] only going around the fucking corner for chrissake...*» (85) para aplacar la inquietud de Don, Teach convierte la tan necesitada pistola en algo superfluo. Si bien Teach ruega a Don que le haga un test sobre el aspecto de las

monedas para ir familiarizándose con ello, luego se niega a que le haga el mismo interrogatorio sobre sus planes para entrar en casa del coleccionista (47-50). La escena del libro azul avanza potencialmente hacia la construcción de una teoría del valor, componente crucial en cualquier teorización económica, incluyendo las de Mamet y Smith. También en este caso, el chapucero plan de Teach, que parece un catastrófico ensayo general que continuamente retrasa el estreno, se refleja humorísticamente en su fracasado intento de reconstruir el «delito», es decir, la serie de acontecimientos que terminan con la mandíbula rota de Fletch y con la posesión de una moneda por Bobby.

Es evidente que, más allá del juego discursivo y estructural basado en Teach, él mismo es el apostador, tramposo, jugador y estafador del reparto, por mucho que lo niegue. («*Cause I don't play your games with you*» (51), dice, aludiendo a dudosas oscuras argucias y maquinaciones), lo que puede insertar la obra en la tradición de la comedia urbana, que Douglas Bruster (345) define «*as drama set in a city or place –shop, store, tavern– dedicated to matters of finance and/or commodity exchange: legal and illegal alike*». Teach no sólo toma parte en la partida de póquer, sino que también propone jugar al *gin rummy*. Y, aún más, Teach, el personaje más inmoral, considera, paradójicamente, que un negocio es un juego sujeto a severas reglas conducente hacia un fin, diferente de cualquier deporte o pasatiempo, en los que se participa por diversión como fin en sí mismo. La distinción yace entre la astucia, relacionada con el trabajo, y la deportividad, relacionada con el juego, los dos extremos del mismo continuo. Tal como lo define el historiador John Dizikes [1981: 39], la deportividad (con antecedentes en el *fair-play* británico y en *El Cortesano* (1528) de Castiglione) implica la aceptación «*both the explicit rules of the game and the code of conduct*», mientras que la práctica (el juego sucio) «*acknowledge[s] the rules but refuse[s] to recognize the existence of any code*». De hecho, las prácticas en que se implicaron los negocios de la Era Progresista en los Estados Unidos por vez primera, reconocían las reglas solamente para esquivarlas lo más posible –reflejo de la creciente profesionalización de los deportes. La retórica del plan de Teach, con su invocación a las reglas

y su respeto hacia ellas, es simplemente una tapadera de su dependencia de la violencia, del fraude, de cualquier cosa que conduzca a una ganancia material. Por contraste, Don —cuyo nombre recuerda irónicamente al título de respeto otorgado por la mafia a sus jefes, y que connota una conducta caballerosa según un código— muestra una absoluta aversión por la brutalidad de la violencia, mientras prefiere, por el contrario, una satisfacción inmaterial en su relación con Bobby. Esto condujo al crítico Michael L. Quinn [1996: 241] a postular que la realización del robo es quimérica para Don, mientras que Teach se lo toma tan en serio que termina por echar todo a perder.

Como estrategia adicional en su voraz contienda, Teach agrega al ya degradado asunto del negocio alusiones morales al juego a costa de Don, a quien manipula para tomar parte en su «*fucking game*» (80). Naturalmente, Don tiene recursos efectivos para tomarse el juego como un beneficio potencial, mientras que la inferioridad de Teach le conduce a sus marrulleros planes. Al hacer participar generosamente a su amigo Bobby, Don simplemente «*confus[es] business with pleasure*», y, si, según insinúa vergonzosamente Teach, «*the kid's gonna skin-pop go in there with a crowbar...*» (34), su generosidad se transforma en flaqueza, en un comportamiento irresponsable. De todas formas, mediante una típica inversión, será Teach quien proponga «*wreck the joint himself, for [their] trouble*» (46), es decir, por su propio placer y agresividad, y por envidia del coleccionista de monedas, quien parece tener una atractiva compañera. Repetidamente, Teach acusa a Don de ser un egoísta y un gandul, como si ambos «socios» encarnaran lo que el neoconservador Daniel Bell [1976: 75], en los postindustriales y «narcisistas» años setenta denominó la contradicción fundamental del capitalismo. Con ello hacía referencia al conflicto entre las (sacrificadas) demandas de la ética protestante del trabajo y las de la (autoindulgente) ostentación, engendrada por la transición desde una economía productiva a una economía de consumo, desde la escasez a la abundancia. (La chamarilería de Don, en este aspecto, es símbolo evidente del derroche de la economía actual, acentuando elocuentemente el te-

mor de Teach a que Bobby pueda regresar con «*some broken toaster*» (37) en lugar de traer dinero). Dicha evolución se inició hacia 1830, como una de las secuelas de la Revolución Industrial, prosperando mayormente entre los trascendentalistas y los bohemios que surgieron en los años previos y posteriores a la Primera Guerra Mundial, terminando por implantarse en el país durante los contraculturales sesenta, y dando lugar al nacimiento del posmodernismo con su estética del juego, y a una cultura de masas volcada hacia el ocio (comercializado) [Bell, 1976: 75]. Como resultado, la dialéctica de Smith entre satisfacción individual y bien común, reminiscente del contrato social protestante, quedó disuelta.

Retomando la contradicción descrita por Bell, Teach recuerda a Don que el atraco, desde luego, «*is not jacks, we get up to go home we give everything back*» (35). Ni tampoco «*like the bowling league, Fletch doesn't show up, we just suit Bobby, give him a shot, and he goes in*» (65). Tal arbitrariedad tiene un cierto regusto a la anarquía socialmente subversiva, que, según Oriard [1991: XII], siempre ha caracterizado a los protestantes, y que Teach (como avatar de Edmond⁶, para quien «*Every fear hides a wish*») también teme, pero, a la vez, es causa de ello, como demuestra al destrozar la tienda de Don, quejándose lastimera pero enfáticamente «*There is No Law./ There Is No Right And Wrong./ The World Is Lies./ There Is No Friendship.*»(103) Para Teach, el dinero en juego es la base que diferencia el juego de los negocios del de los bolos o de las cartas, «*real classical money*», nada de «*Chump Change*» (36), el dinero que se cobra y el que se gana. La reducción a dinero de los bienes en cuestión fragua la trampa materialista, dando lugar a subsiguientes comparaciones con la tradicionalmente ruin usura y con la generación de rentas mediante otras fuentes ajenas al trabajo productivo (especulación, dividendos, venta de acciones...).

⁶ David Mamet, *Edmond*, London, Samuel French, 1983, p. 68.

Mamet [51-52] augura la transición desde una honorable economía basada en los bienes, a una fraudulenta economía monetaria en «*Harry's Hardware*»⁷, ensayo en el que, nostálgicamente, rememora el acuerdo no escrito que existía entre vendedores y artesanos, que garantizaba un producto de calidad en lugar de una mercancía diseñada para deteriorarse, como en la actual cultura de consumo. El paso siguiente aparece en *Glengarry Glen Ross*, donde Linda Dorff [1996: 195-209] ha identificado otra contradicción del capitalismo tardío gracias a la interferencia del dinero real y tangible, que funciona como un signo icónico (monedas, billetes), en la economía corporativa de la empresa, basada en un dinero imaginario que opera simbólicamente (cheques, tarjetas de crédito). Tal interferencia tiene lugar cuando Levene ofrece sobornar a Williamson y éste sugiere que se ha cobrado el cheque de Lingk, con lo que ajusta las cuentas tanto con Roma como con Levene, estafadores dispuestos a sacar provecho de cualquier cosa, dejando así al descubierto el fraude del talante capitalista característico de la frontera y de la empresa. Histórica y dramáticamente, por lo tanto, el dinero se convierte en un juguete, «*an unstable, shifting medium for exchanges and change*». *American Buffalo* consolida el artificioso fundamento del «valor» en el contexto del capitalismo ya que, como nos recuerda Thomas L. King [1991: 542] en relación al lenguaje, el valor es «*not intrinsic but a matter of negotiated convention*». La icónica moneda con la efigie del búfalo, que inicialmente valía cinco céntimos, se vende por noventa dólares al tiempo que se transforma en un símbolo crítico, aunque devaluado, de la frontera norteamericana y del vínculo entre Don y Bobby [Dorff, 1996: 195-209]. En este sentido, el «bien» intercambiado en *American Buffalo* no consiste ni en bienes ni en servicios, sino en, según King [1991: 547], «*human motives and desires*». Y, bien ambos se satisfacen o se vende uno de ellos (en lugar de vender algo), tensión bastante frecuente en *Glengarry Glen Ross*, provista de connotaciones demoníacas que conjuran visiones medievales de la esclavitud [Worster 1994: 378].

⁷ David Mamet, *Some Freaks*, London, Faber and Faber, 1990, pp. 51-2.

La distinción moral entre ganar dinero mediante el comercio de bienes, por un lado, y la especulación, por otro, desdibujada desde los comienzos del siglo XIX, aún forma parte de la médula de los estudios sobre la economía de Smith. *La riqueza de las naciones* se concibió, en su momento, parcialmente como una crítica al sistema comercial en Gran Bretaña, que restringía el libre comercio regulando los flujos monetarios y materiales entre trabajadores, empleados y terratenientes. Para Smith, «*the real wealth of a nation does not consist in money but in commodities, [a] doctrine he shared with the physiocrats in opposition to mercantilism*». [Raphael, 1985: 21, 26, 65].

La concepción fisiocrática francesa del intercambio económico, tal como fue expuesta por François Quesnay (1694-1774), médico y economista, derivaba metafóricamente de la natural y libre circulación de los fluidos por el cuerpo humano [Raphael, 1985: 673-674]. La ecuanimidad de la teoría de Smith, y el fallo de la inepta defensa que Teach hace de ella, yace en el juego «libre y natural» del interesado intercambio económico, donde el precio del mercado fluctúa, subiendo y bajando, en torno al precio natural de acuerdo con las leyes «autorreguladas» de la oferta y la demanda, al afectar el precio relativo de los salarios, del capital (beneficios, existencias) y de los arrendamientos (de la tierra).

Los estudiosos han llamado la atención sobre la ambigua utilización de la palabra «natural», refiriéndose bien a «*an unspoiled primitive condition or a utopian ideal*» [Raphael, 1985: 74], por no mencionar comportamientos o condiciones «naturalizadas» infrecuentes, o motivos ideológicos. En su *Teoría de los sentimientos morales*, Smith avanza sin duda alguna el ejemplo de la belleza del arte, que, carente de experiencia y perspectiva, se considera «*founded upon reason and nature, not upon habit [custom, fashion] or prejudice*» (195). Como ya se ha mencionado, Smith también concibió la necesidad de intervenir en la esfera económica, ingerencia que, en el capitalismo tardío, ha aumentado considerablemente, de tal forma que la metafórica «mano invisible» de Smith se ha transmutado en bastante «visible».

Las intrigas de *American Buffalo* ofrecen una cínica parodia del mercado «natural» de Smith, indicando la ausencia de cualquier

audiencia imparcial, lejos de la tutela de la Providencia, y aludiendo a las más recientes tendencias del capitalismo. La competencia entre los empleados de Don es manifiestamente injusta, aunque sólo sea porque uno de ellos (Fletch) se encuentra ausente y no puede defenderse de acusación alguna, mientras que el otro (Bobby) carece de experiencia. La oferta y la demanda son fijas, ya que los delincuentes piensan vender los «bienes» dos veces, estableciendo, al robar a un cliente para satisfacer a otro, una rotación caricaturesca de la libre circulación de bienes. En tanto en cuanto la moneda robada es un bien simbólico, la determinación de su «precio» no depende del valor de su (re)producción, sino de una escasez artificialmente creada (por el Estado, los numismáticos o la ciudadanía). La divertida acusación de Mamet incluso incluye la estratagema ideológica entre naturaleza y cultura, subterfugio mediante el cual se trata una actividad cultural depredadora como si fuera algo natural. La «libre» competencia parece ser cuestión de «interés» nacional («*the country's founded on this*», 73) y la expansión de la frontera hacia el oeste es considerada como el mito que legitima el origen de las amorales o inmorales prácticas empresariales norteamericanas. Para Don las (potencialmente corteses) negociaciones empresariales representan una actividad «humana» superior a lo que Teach, a la defensiva por llegar tarde, presenta como un sanguinario y bestial comportamiento: «*jump[ing] all over each other all of a sudden like we work in a bloodbank*» (63). También él considera la «libre» empresa un logro «cultural», pero con cierta diferencia: puesto que «*Without this we're just savage shithheads in the wilderness. [...] Sitting around some vicious campfire*» (73), su retórica reduce la cultura y la naturaleza, igual que anteriormente el mercado, a un campo de juego, y la supervivencia económica y cultural, en cualquiera de sus fases, a un videojuego. Durante el proceso, iguala la supuestamente primitiva sociedad de los nativos norteamericanos (filogenia) a la infantilizada adolescencia de los *boy scouts* (ontogenia). Pero en toda esta teoría de la evolución, tan conocida y reaccionaria (*starting with the «cavemen»*, 103), el capitalismo de Teach sólo aparece como una reivindicación del orden y del

desarrollo, mientras su inconsistente comportamiento traiciona su propia e inmadura personalidad desintegrada.

Para finalizar mi asociación entre Smith y Mamet, inspirada por la alegoría sobre la libre empresa inserta en *American Buffalo*, he de poner de manifiesto la técnica artística de la obra. Mientras respeta en gran medida las tres unidades de tiempo, acción y lugar, la obra no se amolda a la dramaturgia neoclásica de la época de Smith, prescindiendo de la decepción de una servil mimesis. Sin embargo, la extensa simbología retórica de la obra de Mamet muestra la falsedad de su supuesto «realismo» (mimético). Esta etiqueta es, frecuentemente, una generalización injustificada, basada en los aparentes ritmo y sintaxis «naturales» del lenguaje de sus personajes, marcado por vacilaciones, elipsis e incorrecciones gramaticales. Irónicamente, se trata de una generalización que confirma la efectividad retórica de lo que no es sino un discurso imaginado. En parte por esta razón, el difunto Michael Quinn [1996: 235-236] ha etiquetado el realismo de Mamet como «preformativo». Se trata de un tipo de retórica que participa del «*standard romantic ritual of American intellectual culture*», es decir, lo que se conoce como «*ritualized liberal dissent*», que aspira, aunque sin lograrlo, a «*[the closure] between individual self-creation and the collective creation of American community*». Tras la publicación de la obra de Sacvan Bercovitch, *Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America* (1993), Quinn ha calificado «*this narrative of American Puritan culture [as] a deliberate creation of twentieth century literary historians like Perry Miller and F.O. Matthiessen*». Sin embargo, es extrañamente coincidente con la narrativa de la economía liberal, más fácilmente adoptada, en oposición a la corona inglesa, por la neófita nación norteamericana, ya que, simultáneamente, era útil a los intereses de los Estados Unidos y, a la vez, prometía una mayor cohesión social. La historia ha truncado progresivamente la realización de dicha promesa, pero Mamet, al distanciarse del capitalismo en sus variedades industriales y post industriales, simplemente se reencuentra con los disidentes puritanos respetando el capitalismo clásico de Smith. Quinn [1996: 240-41, 251] es de la opinión que la disidencia del dramaturgo participa de los procesos ideológicos de su

propia cultura, mientras que, sin desvelarlos, convierte precisamente su retórica realista en espacio performativo y en instrumento de apariencia y expresión artificiales. «*[T]he primary compositional technique is still to undercut, to construct an excess, which, when pared away, seems to reveal the essential*». La evidencia del «juego» retórico de Mamet en *American Buffalo*, sin duda alguna denuncia, en lugar de apoyarla subrepticamente, la «natural» ideología capitalista, como muy habitualmente sucede con el juego retórico en la novela norteamericana de finales del siglo XIX. El extremado realismo fotográfico de la chamarilería apunta en la misma dirección. En último caso, la responsabilidad moral y social que Mamet impone a su teatro queda delegada a la «simpatía» de su audiencia, cuya participación queda anticipada mediante la expropiación del derecho de la Providencia en favor del espectador imparcial, quien ya ni es considerado tan imparcial ni tampoco un soporte de la economía liberal, sino una teatral práctica de resistencia, más allá del consensuado, moderado y patriarcal drama neoclásico de la época de Smith.

Una vez sintetizadas las principales ideas económicas, éticas y estéticas de Smith, es posible percibir en el teatro de Mamet los rasgos de la «esfera pública» de Jürgen Habermas, que genera una opinión pública basada en la libre discusión o «formación de la voluntad discursiva» (no en la arbitraria opinión personal de Teach ni en prejuicios sociales), dando lugar a las controversias públicas originadas por *American Buffalo* (incluyendo, además de espectadores «simpatizantes» y empresarios indignados, la crítica académica feminista, ofendida por el pretendido sexismo de Mamet). En el siglo XVIII, esta «esfera pública» nació inicialmente de revistas, clubs y periódicos tras la aparición de las clases medias de comerciantes y del colapso de la hegemonía religiosa [Habermas, 1962], hecho del que Smith se benefició en Europa. En los Estados Unidos se vio apoyada por la Primera Enmienda de la Constitución, de la que Teach ofrece una discutible tergiversación: «*it's best for these things to be out in the open*» (35). Como ya se ha mencionado, el modelo liberal, donde el interés propio de los instruidos propietarios particulares reglamentaba la autoridad pública, se transformó en una cultura de consumo

de masas que, aparentemente, desintegró la problemática de la cuestión específica de la modernidad. Mas Habermas rescató el proyecto de la Ilustración y de la modernidad cimentando la emancipación, la justicia, y el progreso en una (lingüísticamente producida) intersubjetividad [Habermas, 1981: 1983-87].

En este sentido, la frase de Don «*Look, we're human beings. We can talk, we can negotiate*» (62), suena como una invocación a la «razón comunicativa» de Habermas como medio para lograr un fin democrático. Esto contrasta con la «razón instrumental» de Teach encarnada en sus manipuladores juegos, sus (muy débiles) recursos a los «hechos» (75, 79, 83) y en su deseo de saber para qué sirve el lingote de hierro (35). Ciertamente, la división del trabajo de Don (precursora del taylorismo y de la especialización tecnológica) también forma parte de una instrumentalización alienadora, a la que Smith ya había intentado hacer frente mediante la educación elemental. La frecuencia con la que Mamet funde las interacciones de sus personajes dentro del molde de las relaciones mentor/protegido otorga, en cualquier caso, a su drama una dirección final, una esperanza de progreso social mediante la educación, idea evolutiva también central en los escritos de Habermas, que se apoyan ampliamente en la psicología evolucionista (Piaget, Kohler).

La obra subsiguiente de Mamet, y aún más polémica, *Oleanna*⁸, cuyo título alude a experimentos comunitarios de tipo trascendentalista, representa una seria crisis, un cuestionamiento radical del utópico proyecto racionalista de Habermas, aunque este dilema ya había sido anunciado en *American Buffalo* y en *Glengarry Glen Ross*. En esta última, la paternalista y muy experta verborrea de Roma embaucando a Lingk para que compre un terreno mientras, cordialmente, toman una copa en un restaurante, encarna la corrupción de la razón comunicativa, transformada en razón instrumental, al igual que las derrotistas palabras finales de Aaronow («*Oh, God, I hate this job*») no dejan duda sobre la fuerza destructora del capitalismo. Mientras tanto, a través de su

⁸ David Mamet, *Oleanna*, London, Methuen, 1992.

implícito juego representativo, *American Buffalo* (a contracorriente de la ideología) admite que la esfera pública y el potencial de comunicación que ésta posee están gobernados y puestos en peligro por la infiltración del poder (y del capitalismo), fenómeno que Habermas no reconoció suficientemente, pero que C. W. E. Bigsby [1985: 65] sí advirtiera en Mamet. Sin embargo, ello no acerca la postura del dramaturgo a Lyotard, quien en opinión de Habermas [1985: 3-15] abandona el proyecto ilustrado a favor del «juego» neo-conservador de un libre mercado moral-cultural [Connor, 1989: 39]. En la conclusión de esta comedia urbana, la salida postrera de Teach, atenuando el significado de la expulsión del tahúr previamente a la optimista vuelta al principio [Bruster, 1990: 337], permite que Don y Bobby reanuden su vínculo amistoso, y, de esta manera, el fin de la obra conforta al espectador con buenos presagios.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR W., ELSE FRENKEL-BRUNSWICK, DANIEL J. LEVINSON, AND R. NEVITT SANFORD (1950): *The Authoritarian Personality*, New York, Norton.
- BARBERA, JACK V. (1981): «Ethical Perversity in America: Some Observations on David Mamet's *American Buffalo*», *Modern Drama*, 24.3, pp. 270-75.
- BELL, DANIEL (1976): *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books.
- BIGSBY, C.W.E. (1985): *David Mamet*, London, Methuen.
- BRUSTER, DOUGLAS (1990): «David Mamet and Ben Jonson: City Comedy Past and Present», *Modern Drama*, 33.3, pp. 333-46.
- CONNOR, STEVEN (1989): *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford, Basil Blackwell.
- DIZIKES, JOHN (1981): *Sportsmen and Gamesmen*, Boston, Houghton Mifflin.
- DORFF, LINDA (1996): «Things (Ex)Change: The Value of Money in David Mamet's *Glengarry Glen Ross*», en *David Mamet's Glengarry Glen Ross: Text and Performance*, ed. Leslie Kane, New York, Garland, pp. 195-209.
- HABERMAS, JÜRGEN (1962): *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied, Luchterhand.

- (1985): «Modernity – an Incomplete Project», en *Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, London, Pluto Press, pp. 3-15.
- (1989): *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trad. Thomas Burger.
- KING, THOMAS L. (1991): «Talk and Dramatic Action in American Buffalo», *Modern Drama*, 34, pp. 538-48.
- ORRIARD, MICHAEL (1991): *Sporting with the Gods: The Rhetoric of Play and Game in American Culture*, Cambridge, Cambridge UP.
- QUINN, MICHAEL L. (1996): «Anti-Theatricality and American Ideology: Mamet's Performative Realism», en *Realism and the American Dramatic Tradition*, ed. William W. Demastes, Tuscaloosa, Alabama UP, pp. 235-54.
- RAPHAEL, D. D. (1985): *Adam Smith*, Oxford, Oxford UP.
- SMITH, ADAM (1776): *The Theory of Moral Sentiments*, ed. D. D. Raphael and A. I. Macfie, Oxford, Clarendon Press.
- (1776): *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, ed. R. H. Campbell, A. S. Skinner, and W. B. Todd, Oxford, Clarendon Press.
- (1789): *Essays on Philosophical Subjects (and Miscellaneous Pieces)*, ed. W. P. D. Wightman, J. C. Bryce, and I. S. Ross, Oxford, Clarendon Press.
- (1828): *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, ed. J. C. Bryce, Oxford, Clarendon Press.
- WEBER, MAX (1930): *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, trad. Talcott Parsons, London, Unwin Hyman.
- WORSTER, DAVID (1994): «How to Do Things with Salesmen: David Mamet's Speech-Act Play», *Modern Drama*, 37.3, pp. 375-90.