

## LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DRAMÁTICA DE DAVID MAMET EN ESPAÑA

ANA FERNÁNDEZ-CAPARRÓS TURINA

*Universidad de Extremadura*

CUANDO SE ESTRENÓ por primera vez una obra de David Mamet (Chicago, 1947) en nuestro país, éste ya era un autor muy reputado en Estados Unidos, con casi una veintena de obras estrenadas a sus espaldas, varios premios Obie y un Pulitzer por *Glen-garry Glen Ross*. Pero si el público español conoció el teatro de Mamet más tarde que los espectadores de otros países europeos, también es cierto que la deuda se ha saldado con creces, ya que tan sólo entre 1990 y 1995 se produjeron catorce obras de Mamet en España. Teniendo en cuenta que durante las dos últimas décadas ha habido casi medio centenar de montajes, según los archivos del Centro de Documentación Teatral del INAEM, no es osado afirmar que Mamet es un autor que ha logrado interesar, más que ningún otro dramaturgo norteamericano contemporáneo, a los más diversos directores y promotores españoles, lo que constata la validez, la contemporaneidad y la pertinencia de sus ideas más allá del ámbito norteamericano. La obra de Mamet suele generar polémica y, en más de una ocasión, una drástica división de opiniones.

Fue el dramaturgo y director teatral Fermín Cabal, quien se aventuró por primera vez a dirigir, en el teatro Alfil de Madrid en febrero de 1990, su propia versión de *El búfalo americano*, interpretada por Santiago Ramos, Jorge Roelas y Mario Pardo. Cabal fue ampliamente elogiado por los críticos por dar a conocer la obra de Mamet, pero no solamente porque, en *El búfalo americano*, éste muestre «la trastienda mugrienta del *American way of life*» [Fernández Torres, 1990], sino porque, más allá de esto, el teatro del dramaturgo de Chicago revela una sensibilidad poco común para explorar, a través de su singular retórica dramática, los efectos perversos sobre el individuo de las enfermedades, los vicios, las incongruencias y los agujeros negros de la sociedad capitalista contemporánea. *American Buffalo* se había estrenado

en el Goodman Theatre de Chicago en noviembre de 1975, pero pronto traspasó las fronteras de Illinois hasta llegar a Broadway en 1977, en un montaje protagonizado por Kenneth Macmillan, John Savage y Robert Duvall, y, más tarde, al National Theatre de Londres en 1978 y al Schiller de Berlín en 1980. *American Buffalo* es la obra con la que Mamet fue plenamente reconocido como dramaturgo y la que la mayoría de la crítica sigue considerando todavía hoy en día como su mejor obra. *El búfalo americano* de Fermín Cabal recibió elogios unánimes tanto por su habilidad para haber resuelto la traducción de un texto complejo por su sobrecarga de coloquialismos y jerga callejera, como por las interpretaciones del trío de actores, en particular, la de Santiago Ramos en el papel de Teach. En la reseña que Antonio Fernández Torres escribió del montaje de Cabal para *El Mundo*, el crítico llamaba la atención con mucho acierto sobre lo que Mamet fue construyendo desde sus primeros textos: toda una poética basada en la hipotrofia y la hipertrofia lingüísticas de unos seres marginados, definidos esencialmente por su insolvencia lingüística [Fernández Torres, 1990]:

Los tres personajes hablan y hablan pero no *dicen* casi nada. Sale de su boca un manantial de tacos, reiteraciones, tópicos, monólogos entrecortados, intenciones que no se realizan, frases que se quedan a la mitad [...] su marginalidad no se deriva de su sumisión al discurso de los miserables, sino de su incapacidad de construir correctamente el discurso de los triunfadores. En el fondo no hablan, balbucean.

Mucho más notorio, convulso y polémico fue, sin embargo, el segundo estreno de una obra de David Mamet en los escenarios madrileños: el montaje de *Edmond* producido por el Centro Dramático Nacional (CDN) diez meses después, dirigida por María Ruiz. *Edmond*, que también se había estrenado en 1982 en el Goodman de Chicago, es una tragicomedia mucho más oscura y sórdida que *El búfalo americano*, pero si algunas críticas, como la del académico Fernando Lázaro Carreter [1991] en el diario *ABC*, reprochaban al texto mismo su falta de capacidad dramática, fue sobre todo el montaje lo que más disgustó al público madrileño,

que pateó en el estreno al final de la representación, según relatan Eduardo Haro Tecglen [1990] y Paco Umbral [1990] en sendas crónicas para *El País* y *El Mundo*, asegurando el segundo que se trataba del primer pateo que él había oído/vivido en treinta años de ver teatro. Ni la escenografía pretendidamente cinematográfica pero «triste» de Eduardo Arroyo, ni el simbólico telón metálico que pone fin al descenso a los infiernos del protagonista tras su deambular nocturno por las calles neoyorquinas –que caía sobre «esta pesadilla de setenta y cinco minutos, como un lento dique de hielo que interpone un hiato de gelidez polar entre la escena y la sala», en palabras de Lázaro Carreter–, ni las interpretaciones de unos actores a los que al parecer apenas se oía (sólo se llegó a salvar a Javier Gurruchaga en su papel protagonista): nada pareció agrandar a la audiencia madrileña. Tan sólo José Monleón tuvo el coraje de celebrar públicamente la «saludable polémica» que había generado la obra de Mamet «frente a tanto aplauso rutinario, dictado por la cortesía o la aureola previa del espectáculo». Sus reflexiones, al preguntarse por qué provocó entre el público tan irreprimible respuesta ideológica no están exentas de perspicacia. «Me parece claro», argumentaba Monleón [1990],

que si el drama fuera sólo una crónica de mal gusto, ni su estreno americano habría alcanzado tanta resonancia ni su estreno español habría provocado la respuesta ideológica y apasionada del público. Y es que, más allá de la anécdota, el autor penetra en un mundo –ese que, por ejemplo, cubre un tercio de la sección de anuncios de nuestros más respetables periódicos– que queremos considerar marginal y quizá, simplemente, condensa y extrema la degradación del prometido mundo sin historia

Puede que parte del problema del *Edmond* que se montó en el María Guerrero fuesen las expectativas que la obra de Mamet había generado en el público español tras conocer dos películas dirigidas y escritas por él, *Casa de juegos* y *Las cosas cambian* (1988) y el interesante montaje de Cabal, tal y como señalaba José Henríquez en *Ya a propósito* del «fiasco» que había resultado ser el montaje de María Ruiz [Henríquez, 1990]. O que como resumió Umbral [1990]: «en el María Guerrero sobra escenario o falta

obra». Cuando apenas un mes después el montaje se trasladó al San Andreu Teatre de Barcelona, donde, curiosamente, un par de semanas antes se había estrenado *No val a badar* (*Speed the Plow*) en el Goya, la cosa no pareció mejorar; Marcos Ordóñez [1991] reiteraba que lo único destacable del estreno era la interpretación de Gurruchaga en medio de ese marasmo con un flojísimo nivel de conjunto.

Después de semejante estreno nacional de la fábula marginal y urbana que es *Edmond*, resulta, cuanto menos, llamativo constatar que, pese a ser una de las obras más controvertidas –y no el mejor texto de Mamet–, ha sido uno de sus textos más representados en nuestros escenarios a lo largo de los años, aunque en gran medida en espacios alternativos o en el ámbito universitario<sup>1</sup>. La única producción profesional que cabe destacar es la que la compañía Kap! de Badalona presentó en el Teatre Goya de Barcelona en abril de 2000, dirigida por Tony Klitinsky, director y productor vinculado a diversas salas alternativas alemanas y suizas, cuyo reto fue, precisamente, atreverse con *Edmond* en su primera aventura escénica en nuestro país. Los resultados, pese a todo, tampoco fueron demasiado satisfactorios. Núria Sábá [2000] opinaba en *El Periódico* que la escenografía había resuelto con gusto y eficacia el problema de la multiplicidad de espacios del texto, aunque indicaba que «el Edmond del Goya es un hombre desorientado e indeciso que no suscita ni emoción ni compasión».

Si la polémica generada por *Edmond* supuso que la llegada de Mamet a la escena española resultase bastante desalentadora en la capital, pese al *Búfalo* de Fermín Cabal, en Barcelona una serie

---

<sup>1</sup> El teatro universitario de Córdoba estrenó un montaje en la sala Central Lechera de Cádiz en marzo de 1994, al que siguieron montajes menores en Madrid (Colegio Mayor Nuestra Señora de África, en abril de 1995); en La Laguna en el teatro de La granja de Santa Cruz de Tenerife en 1997, por la compañía Zaranda Troupe de Cómicos; en Tafalla en el año 2000, dirigida por Javier Salvo; en Sabadell, en junio de 2001, presentada en la cafetería Àgora del Centre Cívic de Sant Olleguer; y, por último, en 2008 el montaje del Aula de Teatro de la Universidad de Almería.

de montajes en los circuitos alternativos lograron que su reputación se fuese consolidando paulatinamente. Los principales responsables fueron el grupo Teatre Urbá de Barcelona (TUB) y la compañía Teatre a la Deriva con Jordi Mesalles al frente. Los primeros dirigieron la primera obra de Mamet que se estrenaba en Cataluña con su *No val a badar* (*Speed the Plow*), presentado en el Teatre Goya el 10 de enero de 1991. La perversa comedia de Mamet, una escéptica y ácida denuncia sobre los mecanismos de poder de los negocios de Hollywood, era totalmente coherente con el proyecto teatral del TUB, fundado en 1987 por Pep Munné y Josep Costa, empeñados en dar a conocer los textos más recientes del teatro estadounidense. De los tres actores, Josep Torrents se llevó mayores elogios por su interpretación del papel de Bobby Gould, mientras que a Pep Munné y Silvia Sabaté se les reprochó «gestualidad frenética» [Benach, 1991], pero la dirección de Ricard Raguant y el montaje en su conjunto fueron celebrados unánimemente: «*teatre ben fet pels quatre cantons*» [Pérez, 1991].

*El Chal* (*Poderes ocults*) estrenada en el Sant Andreu Teatre por Teatre a la Deriva era la tercera obra de Mamet en la ciudad condal en el plazo de un mes, «un record en Barcelona difícil de igualar» [Pérez de Olaguer, 1991], teniendo en cuenta que las obras de Mamet habían tardado veinte años en llegar a España. *El Chal* es una obra menor en el repertorio del dramaturgo estadounidense, y el montaje dirigido por Mesalles e interpretado por Jordi Coromina, Manuel Carlos Lillo y Pilar Pla, puede que pasara en cierto modo sin pena ni gloria, aunque, después del estreno de *Perversitat sexual a Chicago* que la misma compañía teatral presentó dos años más tarde en el Teatre Alegria de Terrassa, *El Chal* logró una mejor apreciación. *Sexual Perversity in Chicago* es la obra con la que Mamet fue reconocido como un serio autor emergente al que había que prestar atención cuando se estrenó en Chicago en 1974, en el Organic Theater. Esta comedia, compuesta por 34 escenas breves y carente realmente de línea argumental, sobre dos parejas que hacen de sus relaciones eróticas un motivo de jactancia y falsas pretensiones, obtuvo el premio Jef-

person a la mejor obra de la temporada, y su llegada al *Off-Broadway* neoyorquino en 1975 le valió a Mamet la obtención de un premio Obie al mejor dramaturgo revelación. El crítico de *La Vanguardia*, Joan Antón Benach [1993a], se refería en su reseña del montaje de Mesalles a lo que bautizó como el «terribilismo verbal» de Mamet:

Aquella «Perversidad» nada gratuita, alertaba sobre el tipo de munición de un autor que se alzaba sobre un guerrillero de la sinceridad, como un agitador cuya verborrea brutal anticipaba algunos signos del «*dirty realism*». Un discípulo de Beckett, tocado por la escuela americana del «método» Stanislavsky, como era Mamet, iría, sin embargo, más allá, bastante más allá de los aspectos descriptivistas que marcan el fenómeno del «realismo sucio». Mamet intentaba clavar sus colmillos en el meollo de «cuestión». Y en una cultura mediática, donde los mensajes ejecutan una danza entrometida y perenne y las imágenes y modas nos acosan sin tregua, esa «cuestión» es el lenguaje.

Sin embargo, el montaje de Jordi Mesalles no pareció convenir tanto como lo había hecho el *No val a badar* de Raguant<sup>2</sup>. Marcos Ordoñez [1993] lamentaba que la obra en sí tal vez no hubiera envejecido demasiado bien, pues los modos y maneras del macho se habían complicado bastante desde los setenta y «ese irradiador de energía neurótica llamado Bernie Litko (que prefigura al Teach de *American Buffalo*), aparece como un personaje excesivamente anclado en un época», lo cierto es que también Joan de

---

<sup>2</sup> Después del pionero montaje de Mesalles, *Sexual Perversity in Chicago* se ha representado varias veces en nuestro país, en castellano y en catalán, pero siempre en circuitos alternativos y con acogidas discretas. La Trans-Atlantic Theatre Company la presentó en la Sala Triángulo de Madrid en mayo de 1996, dirigida por Mark Newsum. En esa misma sala, seis años después, la compañía Extrema Arte presentaría una segunda versión dirigida por Cristóbal Anaga; aunque algo más celebrado fue su montaje, un año después de *El Bosque*, el texto intimista que Mamet escribió en 1977 y que suponía su estreno en España. Por último, hubo también una segunda versión en catalán, en 2003, de la compañía Mendax Teatre. Pese a tratarse de un montaje menor, este último tuvo, no obstante, cierta repercusión (véase, por ejemplo Benach 2003), y obtuvo, además, tres premios en la Mostra de Teatro de Barcelona ese mismo año: el especial del público, el de mejor espectáculo y el de mejor actor para Agustí Sanllheí.

Sagarra [1993] en *El País* coincidía en que la dirección de Mesalles, lejos de hacer emerger la amargura que desprende el texto, caía más bien en lo banal, convirtiéndose en conjunto en «un chiste mal contado». Pese a las críticas recibidas, Jordi Mesalles se puso al frente de la Gàbia Teatre para hacer una versión de *American Buffalo* estrenada en el teatro del centro cultural de Pinada, Gerona, en junio de 1993 y que estuvo de gira por diversas ciudades catalanas. Esta vez el montaje fue muy aplaudido, tanto porque se trata de «una obra que incordia de manera muy efectiva» [Benach, 1993b: 44], como porque Mesalles había hecho un excelente trabajo, poniendo todo su oficio sobre la calculada malicia del autor. Las interpretaciones de todos los actores fueron particularmente celebradas, las de Ramón Vila y Joan Anguera y la del principiante Francesc Pérez en el papel del joven Bob, cuyo trabajo interpretativo, según Benach [1993b] merecía un diez sobre diez y suponía una «formidable revelación».

Si Jordi Mesalles sostenía en 1993, defendiendo su apuesta por el teatro de David Mamet, que «es muy difícil encontrar textos que retraten la ética actual, que hablen de la realidad contemporánea desde una perspectiva no convencional; es decir, no complaciente, más allá de los modelos acomodaticios» [Sagarra, 1993], algo parecido debían de estar pensando en Madrid. De hecho, el tremendo batacazo que supuso la desafortunada producción madrileña de *Edmond* en el CDN en 1990 no fue un acontecimiento que desalentara a directores, compañías y empresarios teatrales, y más concretamente al Centro Dramático Nacional, a seguir indagando en la dramaturgia mametiana. Así, poco después de que se estrenara *Edmond*, el CDN organizó el 19 de enero de 1991 una lectura dramatizada de cuatro piezas breves de Mamet, a saber, *Conversación*, *En el viejo Vermont*, *Si y 4 a.m.*, dirigida por José Pedro Carrión. Pero fue el montaje de *Oleanna* estrenado en el María Guerrero en 1994, con el que se ponía fin a la temporada y a la labor de José Carlos Plaza como director del centro, lo que logró aquello que cuatro años antes no se había conseguido: un éxito incuestionable.

Los artículos a toda página publicados los días previos al estreno, el día 25 de mayo, fueron preparando a la audiencia madrileña para el esperado estreno en España de esta obra «para el pensamiento y el estómago» [Piña, 1994], tal y como la describió el actor Santiago Ramos, quien interpretaba el papel de John y al que únicamente acompañaba en escena una joven Blanca Portillo en el papel de Carol, en el feroz y equívoco combate dialéctico que es *Oleanna*. Los críticos de teatro de los principales periódicos nacionales, como Javier Vallejo e Itziar Pascual, de *El Mundo*, se encargaron de poner en antecedentes, con excelentes artículos, a aquellos espectadores que no estaban muy familiarizados con la obra dramática del estadounidense. *Oleanna* se había estrenado apenas dos años antes en Nueva York, protagonizada por William H. Macy y Rebecca Pidgeon (la nueva mujer de Mamet tras su divorcio de Lindsay Crouse). En Londres, estrenada en 1993, con dirección de Harold Pinter, había abarrotado el Royal Court, por lo que venía ya avalada por su impresionante éxito de crítica y audiencia desde su estreno. Sin embargo, no dejaba de ser un reto, no tanto por la ambigüedad del texto, sino porque, en una obra con sólo dos personajes, un profesor universitario y su alumna, las interpretaciones de los actores eran cruciales al recaer sobre ambos todo el peso de la función. Como explicaba Vallejo [1994], «Mamet se ha servido de algunas constantes que le han dado buen resultado en su carrera teatral: trabajar tan metódicamente como sea posible, huir de toda pretensión de originalidad y preferir presupuestos económicos». Los críticos elogiaron tanto la «exacta dirección» de José Pascual como «un trabajo realmente profundo, lleno de riqueza intelectual, de Santiago Ramos y Blanca Portillo, que matizan espléndidamente la evolución de los dos personajes, la calidad trágica de su choque», con lo que, en esta ocasión, no hubo duda alguna de que nos hallábamos ante «un teatro riguroso, para nuestro tiempo» [López Sancho, 1994].

Como era de esperar, tras el éxito del *Oleanna* en el CDN, no tardaron en llegar montajes en otras de las lenguas oficiales de nuestro país. También en 1994, la compañía In Fraganti de San Sebastián presentó una versión traducida por José Luis Agote

dentro de las XII Jornadas de Teatro en euskera. Pero el montaje más sonado fue, sin duda, la producción catalana en versión de Ramón Villanova dirigida por Mercè Managuerra, presentada en el Teatreneu en Barcelona en marzo de 1995, y que estaría de gira después por otros teatros catalanes. Los artículos publicados días antes del estreno dan cuenta de una cierta expectación, pues ya en Estados Unidos la indeterminación del texto respecto a la «corrección política» había generado controversia entre los grupos feministas. Lo inaudito del estreno de *Oleanna* en Barcelona fue el alboroto que se organizó en su promoción, que acaparó más atención que la propia obra. Ya dos años antes, cuando la *Perversitat sexual a Chicago* de Mesalles se trasladó de Terrasa a Barcelona (a la sala Adrià Gual del Institut de Teatre), la compañía Teatre a la Deriva dio con la manera de llamar la atención sobre el contenido de la obra y sobre su propia voluntad de transgresión como grupo teatral, presentándola a la prensa en un sex shop. En esta ocasión, *Oleanna* se presentó en la Universidad Pompeu Fabra con Iván Tabau como estrella invitada, un profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona que había sido recientemente expedientado por desconsideración con unas alumnas ofendidas por sus expresiones de carácter sexista. Jacinto Antón [1995], por ejemplo, dedicó al asunto una crónica entera en la edición de Cataluña de *El País*, porque, tal y como explicaba, era «rizar el rizo [...] como invitar a Juana de Arco a una barbacoa o a Jack el Destripador a una demostración de cuchillos de esos tan afilados de la Teletienda». Aun así, *El Periódico* informaba que ningún colectivo feminista quiso participar en el debate sobre la relación alumna-profesor organizado por Teatreneu en la Pompeu Fabra [Pérez de Olaguer, 1995]. Por el contrario, lo único que se logró fue desviar la atención sobre la inteligencia del texto de Mamet, donde la incoherencia lingüística, la manipulación y el apetito por el triunfo tienen tanto peso como el conflicto entre los sexos y entre dos generaciones. Finalmente, Joan de Sagarra [1995: 46], en *El País*, advertía que el intento de llamar la atención sobre la actualidad del texto a través de lo accesorio logró que un montaje bastante flojo quedase todavía más deslucido:

En la publicidad del espectáculo se dice de Carol, la alumna: «como una serpiente, la alumna se arrastra hacia el profesor silbando denuncias por abusos sexuales». Y de John, el profesor, se dice también: «como en escorpión rabioso, el profesor rechazado se alimenta de su propio veneno». Ni serpiente ni escorpión. La primera parte del espectáculo está montada en plan de comedia. De la tensión que crea Mamet a través de un diálogo de una astucia, de una putería considerables, cortado con una finísima hoja de afeitar, no queda nada. Ni la directora, ni Minguell, ni Miriam Alamaný, ninguno consigue que la expectativa que se intentó crear en el tinglado de la Pompeu Fabra vaya más allá de una comedietta que yo considero como un insulto a la inteligencia de David Mamet.

En el segundo lustro de los años noventa, siendo ya Mamet el hombre de moda en los círculos teatrales, se percibe un cierto gusto por montar obras cortas, menores, y más íntimas y melancólicas. De hecho, exceptuando otras dos versiones del *Speed the Plow*, en general, lo que se estiló tanto en Madrid como en Barcelona fue la exposición de un Mamet más filosófico, diferente al moralista despiadado que

muestra al hombre occidental escindido entre la necesidad de ser ferozmente competitivo en la esfera profesional y sensible y cálido en la personal [y cuyas] criaturas bailan al ritmo que impone un medio donde prevalecen los intereses económicos y donde las relaciones humanas se revelan, en el fondo, como relaciones comerciales [Vallejo, 1994].

Un primer ejemplo en Madrid de un Mamet menos conocido y sin embargo, en estado puro, fue la pieza corta titulada *Entrevista* que, junto con *Teléfono de la esperanza* de Elaine May y *Central Park* de Woody Allen, conformaba el espectáculo que, con el provocador título de *Tres actos desafiantes*, Justo Alonso y Luis Ramírez produjeron en el Teatro Lara en noviembre de 1996. La idea era traer obras de la última hornada de creadores norteamericanos, que continuaban con ese gran legado teatral estadounidense del *one-act* y, más concretamente, de la todavía paradigmática *The Zoo Story* de Edward Albee, tan representada en nuestro país desde los ochenta. El trío de obras breves fue gratamente recibido entre críticos y audiencia, y la obra del autor que nos

ocupa, con un abogado (Luis Marcos) y un oficinista (Chema de Miguel), discutiendo en un despacho sobre lo que se pudo hacer tiempo atrás con un cortacésped, fue particularmente elogiada por el «brillantísimo» talento del escritor para producir tautologías y descargar, ya de paso, con ironía crítica y una buena dosis de humor, sus propios resentimientos personales hacia los abogados [López Sancho, 1996a: 87]. Apenas unas semanas después, llegaba al Círculo de Bellas Artes de Madrid un montaje de otra obra corta proveniente del XXI Festival de Teatro de Vitoria, algo melancólica, en la que el autor repite el juego de la pareja, esta vez con dos actores haciendo de actores, uno veterano y uno principiante, en *Una vida en el teatro*, que no llegó a calar entre público y crítica. López Sancho [1996b: 120] se lamentaba de que

no ocurre nada. Pese a un montaje cuidadoso en el que el acompañamiento musical añade intenciones al texto, de suyo oscuro, los actos gestuales de vestirse, maquillarse, cambiar la ropa de escena por la de calle, entrar, salir, son tan irrelevantes que, como la calidad literaria del autor no brilla en esta traducción que le añade algunas referencias teatrales españolas, el corto texto, de apenas treinta minutos, resulta aburrido, pesado, poco interesante.

Se trata de una obra para lucimiento de intérpretes consagrados (la interpretó Jack Lemmon para el cine), el veterano actor Saturnino García, a pesar de su gran éxito en la gran pantalla con *Justino, un asesino de la tercera edad*, «no [tenía] tanto talento como para sacar brillo especial a la obra», según Haro Tecglen [1997], aunque, como instaba López Sancho [1996b], tanto él como su compañero, Vicent Gavara, hacían lo que podían.

Más relevantes que los montajes madrileños fueron los que se sucedieron en Barcelona a finales de los noventa. Ya en 1994 la compañía Dos D'unTret Teatre había estrenado en Terrassa una versión en catalán de *Duck Variations*, una de las primeras obras del dramaturgo, en la que su peculiar estilo dramático con esas conversaciones aparentemente triviales y cotidianas, y, sin embargo, sujetas a un minucioso control de su prosodia por parte del autor, hacen emerger paulatinamente un sutil subtexto, casi filosófico, sobre la naturaleza humana. A día de hoy es el único montaje que se ha hecho en España de esta obra temprana y muy

apreciada en el ámbito académico. La crítica ensalzó las interpretaciones de Manel Sans y Jaume Arija, elogiadas por saber mantener el equilibrio perfecto entre la comedia y el drama que caracterizan el texto [Sabater, 1994]. Con la llegada de Mamet al Teatre Nacional de Catalunya estrenando en la sala «petita» *El criptograma* y, después, con el aclamado montaje de Àlex Rigola de *La màquina d'aigua*, ambas en 1999, con un Mamet más lírico de lo habitual, los jóvenes directores catalanes empezaron a consolidar un estilo propio logrando que el nombre del dramaturgo estadounidense se arraigase con más pujanza en nuestro país.

*El criptograma*, que se había estrenado en el Ambassadors Theatre de Londres en 1994, es uno de los textos más hermosos de David Mamet, por su sutileza a la hora de retratar el descubrimiento del desencanto, la traición y la soledad desde una perspectiva poco habitual en los escenarios, la de un niño. La obra, que transcurre en el año 1959, cuenta con tan sólo tres personajes: John, un niño de doce años, su madre, Dony, y Del, un amigo de la familia, aunque la ausencia de un cuarto personaje, el padre de John, pende silenciosa y amenazadora sobre todos ellos. El proyecto de montar *El criptograma* provino principalmente de la obcecación de Sergi Belbel, quien, con la llegada al TNC de Domènec Reixac, decidió poner sobre la mesa, como asesor literario, un texto por el que sintió verdadero hechizo desde la primera lectura [Santos, 1999a]. La pasión de Belbel por la obra de Mamet fue compartida enseguida por Emma Vilarasau, unánimemente elogiada por su brillante interpretación del papel de Dony en este montaje. Fue ella quien, sin duda, recibió más elogios por su actuación –más que un Andreu Benito algo apagado, y que el niño Bernat Quintana en un papel bastante complejo que alternaba con David Bosch. La valoración del trabajo de Belbel como director fue, sin embargo, algo menos efusiva porque, aunque se reconocía «un trabajo afinado, correcto», no había logrado extraerle a la pieza de Mamet su profundo misterio [Ley, 1999a]. Puede que no llegara a fraguar por no haber sabido manejar bien los silencios, las medias verdades y las motivaciones ocultas, «esos momentos intangibles que el público debería sentir con una densidad de atmósfera casi pegajosa» [Ley, 1999a], ese dolor

que, en el montaje de Belbel, se había dejado a la plástica, a la escenografía de Antoni Taulé, al vestuario de Mercé Paloma y a la iluminación de Ignasi Comprodon, inspirados todos en la pintura de Edward Hopper.

*La màquina d'aigua*, que la compañía Kronos estrenó en el festival Sitges Teatre Internacional 1999, y se trasladó unos meses después a la sala Beckett de Barcelona constituyó toda una revelación en lo que se refiere a la singular personalidad de quien es hoy uno de nuestros directores de escena más prestigiosos, Àlex Rigola. *The Water Engine* era originariamente un guión radiofónico adaptado después por el propio Mamet para la escena en 1977, una fábula sobre las peripecias de un inventor que presenta en la feria internacional de Chicago de 1934 una máquina a motor capaz de utilizar como combustible agua destilada, invento que despierta la codicia de unos intrigantes inversores. Aunque la idea primigenia de la compañía Kronos (que nació de la iniciativa escenográfica de Bibiana Puigdefabregas, la ayudante de dirección Mercè Cervera, la diseñadora de vestuario Marta Rafa y el propio Rigola, todos ellos alumnos del Institut de Teatre), era realizar un montaje como si de una lectura radiofónica se tratara, finalmente decidieron adoptar las ideas fundacionales del grupo: un teatro social y un lenguaje escénico propio. Se ampararon en la idea del propio Mamet sobre el teatro: un lugar donde se pueda soñar gracias a un montaje fundado sobre el juego de la indefinición, sobre lo onírico, obviando «determinar cuándo empiezan y terminan las escenas, ni dónde acaba el actor y comienza el personaje» [Àlex Rigola citado en Santos, 1999b]. Rigola, para soslayar la dificultad de dotar a la obra de un significado espacial que permitiera atravesar los diferentes ámbitos que el texto propone sin romper el ritmo de la historia, se apoyó en elementos oníricos, y, aun reduciendo los personajes de 35 a 10, en «un trabajo coral sin fisuras» que fue calificado de «impeccable» [Ley, 1999b]:

Rigola ha construido una pieza rítmicamente vertiginosa y el suspense que envuelve al protagonista acosado, pese al distanciamiento psicológico que provoca esa forma artificiosa, antinatural de interpretar los diálogos, sacude al público incluso con más fuerza.

Los actores se han sometido a una disciplina coral que los obliga a ser personajes individualizados y masa escénica, coro de ciudadanos que construye con sus cuerpos el espacio escénico, crea ambientes sonoros y separa las secuencias con rápidos y milimetrados movimientos de grupo. Un trabajo excelente.

Si bien el crítico de *La Vanguardia* concluía su crónica del festival de Sitges deseando al montaje una larga vida en los escenarios no sospechaba hasta qué punto la obra de Mamet desenmascararía el conflicto entre el individuo creador y las grandes empresas, cuando *La màquina d'aigua* se estrenó en Barcelona: por un lado, el primer actor abandonó el montaje cuando una productora de Barcelona lo fichó para una obra comercial, y, por otra, el agente de Mamet se puso en contacto con la compañía para exigir a Rigola «una friolera de derechos de autor» [Fondevila, 1999].

Que los jóvenes directores barceloneses estaban subyugados por el teatro de Mamet y que su obra resultó ser para muchos de ellos un catalizador perfecto para definir sus propios lenguajes escénicos, se confirmó en esa misma temporada con el montaje en la sala Villaroel de *Taurons (Speed the Plow)* dirigido por Ferrán Madico, dentro de la programación del Festival d'Estiu de Barcelona Grec. No era éste el primer montaje de la obra, que se había estrenado en Cataluña diez años antes con el *No val a badar* de Raguant, y en 1995 se estrenó en castellano en el teatro Juan Bravo de Segovia con el título de *Métele caña*. Este último montaje, dirigido por Santiago Ramos, que estuvo después de su estreno de gira por varias ciudades españolas, aunque discreto, fue en general bien recibido. Ramos fue elogiado por mostrarse «eficiente y sabio en la dirección y sobre todo, pintor de detalles» [Herrerías, 1996], aunque la labor de los intérpretes, Aitor Mazo, Chema Muñoz y Beatriz Santana fue lo que más convenció al público [Centeno, 1995 y López Sancho, 1995]. En esta temporada, gloriosa para el teatro de Mamet en Barcelona, se vio el que probablemente ha sido el mejor montaje hasta la fecha de ese sarcástico retrato del alma de Hollywood que es *Speed the Plow*. Como explicaba Marcos Ordóñez [2000] en su crónica,

para que esta obra funcione ha de ir mucho más allá de la sátira arquétipica, porque, como se ve, ninguno de los tres personajes es de una sola pieza. Hemos de percibir el verdadero desconcierto y la vulnerabilidad de Gould; el estallido final de Fox –tan parecido al ataque de cólera arrasadora de Teach en *American Buffalo*– ha de mostrar toda la furia del perdedor que ve escaparse su último tren. Y Karen, mitad Judy Holiday mitad Juana de Arco, ha de ser un enigma dentro de un enigma, a caballo, justamente como Madonna, entre *Like a virgin* y *Material girl*.

Todo esto consiguieron con sus interpretaciones Lluís Homar, un Andreu Benito mucho más sobresaliente que en el ya mencionado montaje de *El criptograma*, y Mía Esteve, todos ellos «simplemente inmejorables»; soberbia, también, en su simplicidad, fue catalogada la escenografía de Max Galenzel y Estel Cristiá en un montaje en el que «no sobra ni falta nada» [Ordóñez, 2000].

David Mamet, durante la primera década del siglo XXI, ha sido considerado por el público español un clásico contemporáneo, tal y como afirmaba hace poco Julio Manrique, actual director artístico del teatro Romea y director del último montaje de *American Buffalo* estrenado en nuestro país [Ojeda, 2011]<sup>3</sup>. El reconocimiento de Mamet como uno de los dramaturgos fundamentales del teatro contemporáneo es justificable porque, como él, pocos autores han logrado trasladar a los escenarios un lenguaje urbano tan actual, un lenguaje que refleja a la perfección cómo las trampas y las aporías del sistema capitalista que rige nuestras sociedades impregnan también el ámbito de las relaciones personales. Ahora bien, el teatro de Mamet llega con facilidad a todo tipo de audiencias por su clasicismo, pues, lejos de ser un dramaturgo experimental, Mamet hace gala de su aplicación de los principios aristotélicos de composición, mientras

---

<sup>3</sup> El montaje de *El búfalo americano* de Julio Manrique fue tan elogiado en Barcelona, donde se estrenó en enero de 2010, como en Madrid, donde «impactó» unos meses después en el Teatro de la Abadía. Pero no era éste el estreno, para Manrique, como director de Mamet: en 2006 dirigió en la Sala Beckett de Barcelona una versión de *The Woods* (1977), *Els Boscos*, interpretada por Cristina Genabat y Marc Rodríguez, y que fue calificada de «soberbia», «una cita ineludible para quienes gustan del teatro y hasta para quienes lo encuentran aburrido» [Fondevila, 2006].

aboga por un teatro minimalista y de producción muy sencilla. Su genialidad es puro verbo.

Entre los años 2000 y 2005 los más vanguardistas directores catalanes fueron quienes lograron que en Barcelona se vieran los mejores montajes. Sin embargo, una de las producciones más celebradas de la última década fue *El búfalo americano* de la compañía Teatro del Noctámbulo de Badajoz, que recibió el Premio Max al mejor espectáculo revelación en 2003, y estuvo de gira prácticamente por todo el territorio peninsular.

Pero si hubiéramos de elegir las perlas de ese primer lustro del siglo XXI, éstas fueron, sin duda alguna, los estrenos, tanto en lengua castellana como en catalán, de *Boston Marriage*, texto totalmente atípico en el canon mametiano por su elenco compuesto íntegramente por personajes femeninos. Fue José Pascual quien se encargó de estrenar la obra en nuestro país en septiembre de 2001, antes incluso de que se hiciera en Nueva York<sup>4</sup>. Su título juega con el eufemismo que se usaba en el siglo XIX en Estados Unidos, para referirse a las parejas de lesbianas. Mamet, cansado de que le acusaran de escribir únicamente teatro para hombres, decidió demostrar que también era capaz de retratar mujeres, y escribió esta magnífica comedia de cámara teniendo tres estupendas actrices en mente para cada uno de los papeles: Rebecca Pidgeon, Felicity Huffman y Mary McCann, quienes interpretaron los papeles de Claire, Anna y Catherine, respectivamente, en el montaje que él mismo dirigió en junio de 1999 producido por el American Repertory Theatre. Javier Vallejo [2002] explicaba al respecto:

ni la época (finales del siglo XIX), ni el tema, ni los personajes parecen de David Mamet, pero en cada réplica está su huella. *El matrimonio de Boston* respira por los cuatro costados el placer que produjo al autor imaginar, mientras preparaba la comedia, cómo lo harían tres de sus actrices favoritas.

---

<sup>4</sup> Después de su estreno en Cambridge, Massachusetts, la obra se representó en Londres en 2001, en el Donmar Warehouse, primero, y después se trasladó al Ambassadors Theatre del West End. En Nueva York, sin embargo, se produjo *Off-Broadway* en el Public Theatre un año después.

*Boston Marriage* puede que no fuese, como argumentaba Marcos Ordóñez [2005],

un Mamet de gran añada, pero es un divertimento delicioso y brillante: es obvio que se lo pasó bomba escribiéndola y ese placer se contagia a los espectadores. También es obvio que, en manos de otro autor, se quedaría en un simple ejercicio de estilo: Mamet consigue que, sin dejar de reírnos por la desmesura de diálogos y situaciones, nos preocupemos *realmente* por la suerte de las protagonistas.

También en esta ocasión, que el montaje fuese un éxito dependía casi íntegramente del trabajo actoral en una obra que es una gran fiesta del lenguaje, de «diálogos con prestancia de acero travieso, rápidos e ingeniosos, inclementes en la puya» [García Garzón, 2002: 58]. De Kity Manver y Blanca Portillo se dijo que se

arrojan al escenario como peces recién sacados del agua, con esa frescura y ese temblor rabioso. Para cualquier director es un lujo contar con un par de actrices como éstas, desbocadas en la réplica, desbordantes en el gesto, y parece que José Pascual se ha recreado tanto en la suerte que da la impresión en ocasiones de haberse sentado a disfrutar del espectáculo y dejado que el talento de las intérpretes se derramara a su capricho [García Garzón, 2002].

El espectáculo de José Pascual estuvo de gira por Castilla León, la comunidad de Navarra y el País Vasco antes de llegar al Teatro Lara de Madrid en octubre de 2002.

Si el montaje de José Pascual tuvo un merecido reconocimiento en todo el país, no menor fue el de la versión en catalán de Joan Sellent estrenada tres años después en el Espai Lliure. Dirigida por Josep María Mestres e interpretada por Anna Lizarán como Anna, Emma Vilarasau como Claire y Marta Marco como Catherine, *Un matrimoni de Boston* fue calificada como «una buena copa de champaña» [Barrena, 2005], «una auténtica delicia» en la que «el conjunto es de una exactitud escénica de donde nada está fuera de lugar» [Doria, 2005]. El modo en que las tres actrices bordaban la alta comedia fue celebrado por todo lo alto. «Costaba creer», explicaba Ordóñez [2005], «que Anna Lizarán pudiera llegar más lejos tras su fastuoso recital de *Escenas de una ejecución*, de Howard Barker, pero su trabajo en esta función echa

por tierra, con absoluta felicidad, todo apriorismo». Y no menos entusiasta era Sergi Doria [2005]: «la importancia de llamarse Anna Lizarán reside en cómo adoptar la altivez de la alta sociedad y soltar con displicencia frases muy *ancien régime*. ¡Y cómo dice la Lizarán! ¡Cómo juega con el mohín! ¡Cómo arrastra las eses cuando desprecia a la criada y le dice que se esfume!». Pocas veces un crítico tan exigente como Marcos Ordoñez [2005] ha hecho una reseña en la que no pone ni una sola objeción a lo que ha visto.

Un año después del *Taurons (Speed the Plow)* de Ferrán Mado, se volvió a ver otra obra de Mamet en el Grec: *Una vida al teatro* que dirigió Rafael Durán. Al igual que ocurrió con el montaje madrileño del 96, también en esta ocasión este pequeño texto metadramático fue apreciado como «un Mamet discreto» [Ley, 2001], cuyo interés reside en lo que tiene de profanación del mundo oculto del teatro, los miedos, las envidias, las supersticiones, y que revelaba, según Pablo Ley, un trabajo digno y bien hecho de los actores, «pero que difícilmente puede dar más de sí por la escasa consistencia de un texto que avanza sin acción, sin verdadero conflicto» [Ley, 2001]. Joan Antón Benach [2001], sin embargo, fue más receptivo ante este Mamet más sosegado, de tono más amable –con Quim Lecina y Marc Rodríguez ejerciendo y hablando de su oficio en el minúsculo teatro Malic más reducido aún para la ocasión– argumentando que se trataba de «una miniatura que tiende a la exquisitez».

Más sonada fue, dos años después, en 2003, la segunda incursión del atrevido Rigola y su compañía en el universo mametiano con su montaje en la sala Fabiá Puigserver del Lliure, en Montjuic, de *Glengarry Glen Ross*, la obra con la que Mamet obtuvo el Pulitzer de teatro en 1984. Rigola salió airoso de la empresa de enfrentarse a una obra que Mamet escribió sobre las consecuencias de la agenda neoliberal de Reagan. Una de las razones que esgrimía Rigola en el programa de mano para montarla era prevenir al público sobre el peligro de seguir los pasos de la sociedad norteamericana. «Me temo, señor Rigola» le respondió Santiago Fondevila [2003] en *La Vanguardia*,

que la exportación del neoliberalismo triunfante, ha resultado todo un éxito, Aznar mediante, en nuestro país, por lo que la senda está trazada. Salvando la distancia y las maneras, el mundo comercial, y en especial el inmobiliario, es una metáfora perfecta de la ley de la selva: sólo sobrevive el más fuerte. Y aunque las tácticas de los vendedores hayan cambiado, el espíritu de la obra sigue plenamente vigente puesto que la economía no entiende de cuestiones humanísticas.

La crítica de Fondevila del *Glengarry Glen Ross* de Rigola llamaba la atención sobre uno de los aspectos más significativos de la obra: su vigencia veinte años después de haber sido escrita. Sin embargo, pese a la calidad del montaje del Lliure y, pese a su pertinencia, no llegó a tener tanto impacto como el que tuvo, cinco años después, el espléndido montaje dirigido por el director y dramaturgo argentino Daniel Veronese en el Teatro Español<sup>5</sup>. El éxito del *Glengarry Glen Ross* de Veronese, estrenado el 2 de diciembre de 2009, provino, en primer lugar, de que se programó cuando la crisis financiera y económica global en la que nos encontramos era ya una realidad plenamente patente. Veintiséis años después de su estreno en el National Theatre de Londres, el milagro de esta obra dedicada a Harold Pinter –un debido reconocimiento de Mamet al maestro– es que no ha perdido apenas un ápice de actualidad: tiene, probablemente, los diálogos más salvajes de toda su producción dramática, y es brutal e implacable a la hora de mostrar el funcionamiento del sistema capitalista. El gran acierto de Mario Gas, director del Teatro Español, fue contar con el exitoso autor y director argentino, y con un reparto de lujo. De Alberto Jiménez, «casi un actor zen» interpretando a Moss «con una mala leche sulfúrica, escupiendo sus palabras como si le llagaran la lengua», y de Andrés Herrera como el torpe Aaronow, se dijo que estaban soberbios [Ordóñez,

---

<sup>5</sup> La compañía valenciana L'Ornitorrincs hizo en 2007 otra versión de *Glengarry Glen Ross*, titulada *Mala Ratxa*. El montaje obtuvo numerosos galardones en los Premis Abril de les Arts Escèniques professionals de la Comunitat Valenciana (mejor actor, mejor dirección escénica, mejor adaptación y mejor espectáculo de sala), pero no llegó a trascender más allá de esta comunidad autónoma.

2009b]. De Gonzalo de Castro, en el papel del proteico Roma, capaz hasta de vender a su propia madre en un ataúd usado si el negocio lo requiere, que «en todas sus encarnaciones hay verdad, ésa es su grandeza y su peligro, y todas sabe darlas Gonzalo de Castro, en su mejor y más completo trabajo hasta la fecha» [Ordóñez, 2009b]. Desde el canalla sin entrañas que es Williamson, encarnado por Ginés García Millán, al cliente apabullado de Jorge Bosch, al investigador de Alberto Iglesias: todos y cada uno de los actores fueron ensalzados. Y «punto y aparte para Carlos Hipólito, ese camaleón capaz de insuflar verosimilitud a cualquier personaje, que amasa su Levene con las mañas de una amigable mosquita muerta que es en realidad una avispa venenosa disfrazada» [García Garzón, 2009]. La escenografía de Andrea D'Odorico, estupendamente resuelta, puede que no fuera tan espectacular como la que se vio cinco años antes en el *Lliure*, con un ciclorama de fondo digno de las mejores películas y un mini restaurante chino rotatorio en el primer acto, pero fue catalogada de «eficazmente suntuosa».

No es trivial destacar que cuando se empezaron a montar sus obras, una de las cosas que más se apreciaron de Mamet era, en palabras de uno de sus más fervientes defensores, Jordi Mesalles, «un moralista de izquierdas que se plantea una reflexión sobre el vacío de la sociedad actual» [Pérez de Olaguer, 1991]. Mamet, creador contradictorio y polémico, no es ya ese moralista: ahora es un judío practicante ideológicamente próximo al sionismo. Sus últimas obras teatrales no han tenido la repercusión acostumbrada, y, para desconcierto de críticos y público, Mamet se ha adentrado últimamente, en el terreno de la farsa. *Romance*, estrenada *Off-Broadway* en Nueva York en 2005 por la Atlantic Theater Company, es la única de sus últimas obras que no se ha llegado a estrenar en nuestro país, aunque, apenas un año después de su estreno en Broadway, llegó *Noviembre*, dirigida por José Pascual y protagonizada por Santiago Ramos. *November* tenía una trama descabellada pero, tal vez porque se identificó inmediatamente a su absurdo protagonista con George Bush, el público la acogió con complacencia. Marcos Ordóñez [2009a] logró

descifrar porqué esta comedia satírica sobre el presidente de Estados Unidos resultaba tan atrayente como tremendamente ambigua:

Chuck Smith, que aquí borda Santiago Ramos, es ignorante, codicioso, chantajista, corrupto hasta la médula racista, sexista, homófobo, enamorado de la tortura, y se lleva todas las risas del público. ¿Comedia crítica, sátira política? Según como se mire. En *Noviembre* subyace (o explota) esa ambigua y peligrosa fascinación de Mamet por el predador que convierte el delito en artesanía, por ese «hombre común» de cinismo pragmático («no hay soluciones: sólo hay nuevos arreglos para viejos problemas») que acaba consiguiendo todo lo que se propone. Siempre está a un paso de decirnos, y aquí más que nunca, aunque sea en clave de farsa, que «hombres así forjaron América»... para desvalijarla. Nunca tengo yo claro si en el nihilismo sarcástico hay denuncia o una secreta delectación.

Juan García Chico [2009: 58] fue mucho más rotundo en su crítica en el diario *ABC*, porque, al citar el famoso artículo del *Village Voice* donde Mamet renegaba de su izquierdismo, dejaba sus opiniones políticas fuera de toda duda. Si bien varias críticas se hicieron eco del manifiesto conservador del dramaturgo no parece, en todo caso, que fuese una cuestión significativa para la recepción de esta farsa delirante, cuyo ritmo era difícil de mantener en escena, aunque los actores lograron sostener sus papeles: desde Ana Labordeta en su papel de la lesbiana Clarice, hasta Jesús Alcaide y Rodrigo Poisión como representante de la Asociación Nacional del Pavo y como jefe indio respectivamente. Santiago Ramos deslumbró a la audiencia con una de sus mejores interpretaciones de los últimos años.

España ha sido el primer país en el que se ha visto *Razas*, el más reciente trabajo dramático de Mamet, después de su estreno también en el Ethel Barrymore Theatre de Broadway, en diciembre de 2009. El montaje, dirigido en las Naves del Teatro Español de Madrid por Juan Carlos Rubio e interpretado por Toni Cantó, Emilio Buale, Montse Pla y Bernabé Rico, no recibió malas críticas [como la de Vallejo, 2010], pero este *thriller* judicial no será recordado en España como una de las grandes obras del dramaturgo de Chicago. «¿Se apaga Mamet?» se preguntaba Fermín

Cabal [2010] en un reciente artículo. Parece ser que la crítica así lo considera, aunque no necesariamente porque el autor haya dejado de creer, como confiesa, en los postulados de los contestatarios años sesenta. En cualquier caso, el estreno de *Razas* y las repositiones recientes de *American Buffalo*, dirigida en el Lliure por Julio Manrique, y de *Oleanna* en el Español<sup>6</sup> –dos teatros que han hecho una apuesta por Mamet muy sólida en los últimos años– confirman que montar una obra de David Mamet es una apuesta segura.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTÓN, JACINTO (1995): «La crónica: Reclamamos para el teatro», *El País* (Cataluña), (3 de marzo).
- BARRENA, BEGOÑA (2005): «Como una buena copa de champagne», *El País* (Cataluña), (16 de septiembre).
- BENACH, JOAN-ANTÓN (1991): «Crítica de teatro: Unas estocadas al cine americano», *La Vanguardia* (13 de enero).
- (1993a): «Crítica de teatro: La aleccionadora “perversidad” de Mamet», *La Vanguardia* (22 de febrero).
- (1993b): «Crítica de teatro: En la jungla de David Mamet», *La Vanguardia* (7 de diciembre).
- (2001): «Las secretas heridas», *La Vanguardia* (30 de junio).
- (2003): «La fiesta de la perversidad», *La Vanguardia* (6 de febrero).
- CABAL, FERMÍN (2010): «¿Se apaga Mamet?», *El Cultural. El Mundo*, (8 de enero).
- CENTENO, ENRIQUE (1995): «Humor amargo de Mamet», *Diario 16* (17 de noviembre).
- DORIA, SERGI (2005): «Un Mamet muy bien tapizado», *ABC* (Cataluña), (16 de septiembre).

---

<sup>6</sup> El montaje de *Oleanna*, en versión de Juan Vicente Martínez Luciano, dirigido por Manuel Benito e interpretado por José Coronado y la joven Irene Escolar, tuvo una buena acogida pero no tanto éxito como el de José Pascual. Igual sucedió con otra versión anterior, estrenada en el Teatro Lagrada de Madrid en abril de 2004, con interpretación de Elvira Heras y Gerardo Geacinti. Opinaba Javier Vallejo [2011] que tal vez Irene Escolar era demasiado joven para el papel de Carol, mientras que el ambiguo combate dialéctico se inclinaba notoriamente hacia el encantador Coronado, aunque «con todo, *Oleanna* sigue dando mucho de qué hablar a la salida».

- FERNÁNDEZ TORRES, A. (1990): «El Búfalo Americano: negocios», *La Guía de El Mundo* (14 de febrero).
- FONDEVILA, SANTIAGO (1999): «Rigola estrena en la Beckett su aplaudida versión de “La màquina d’aigua” de Mamet», *La Vanguardia* (21 de diciembre).
- (2003): «Tanto vendes, tanto vales», *La Vanguardia* (8 de noviembre).
- (2006): «Un soberbio Mamet», *La Vanguardia* (19 de septiembre).
- GARCÍA CHICO, JUAN (2009): «Teatro: “Noviembre”. Vodevil cínico», *ABC* (26 de enero).
- GARCÍA GARZÓN, JUAN IGNACIO (2002): «El poder y el amor», *ABC* (8 de octubre).
- (2009): «Glengarry Glen Ross», *ABC* (9 de diciembre).
- HARO TECLEN, EDUARDO (1990): «Pequeño tonto infierno», *El País* (23 de diciembre).
- (1997): «Melancolía: Una vida en el teatro», *El País* (3 de enero).
- HENRÍQUEZ, JOSÉ (1990): «Teatro: Aburrida noche americana», *Ya* (23 de diciembre).
- HERRERAS, ENRIQUE (1996): «Teatro: Métele caña», *Turia* (1 de enero).
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1991): «Teatro: Edmond», *ABC* (3 de febrero).
- LEY, PABLO (1999a): «La infancia como criptograma», *El País* (13 de abril).
- (1999b): «Un trabajo impecable», *El País* (28 de diciembre).
- (2001): «Un Mamet discreto», *El País* (Cataluña), (9 de julio).
- LÓPEZ SANCHO, LORENZO (1994): «Crítica de teatro: *Oleanna*, dura interpretación del más duro David Mamet», *ABC* (25 de mayo).
- (1995): «Métele caña, realismo y pesimismo del teatro de Mamet», *ABC* (24 de noviembre).
- (1996a): «Crítica de teatro: “Tres actos desafiantes”: ironía crítica», *ABC* (23 de noviembre).
- (1996b): «Crítica de teatro: “Una vida en el teatro” según las opiniones de David Mamet», *ABC* (23 de diciembre).
- MONLEÓN, JOSÉ (1990): «Una saludable polémica», *Diario 16* (23 de diciembre).
- OJEDA, ALBERTO (2011): «Julio Manrique: “David Mamet es ya un clásico contemporáneo”», *El Cultural. El Mundo* (10 de marzo).
- ORDÓÑEZ, MARCOS (1991): «María Ruiz hace con Mamet una zarzuela nihilista: “El Edmond” pasado por agua», *ABC Cataluña* (26 de enero).
- (1993): «Teatro: Lo que más me gusta de ti es tu novia», *Observador* (22 de febrero).

- (2000): «Hollywood Boulevard», *El País* (17 de julio).
- (2005): «*Boston Marriage* en el Lluire», *El País* (24 de septiembre).
- (2009a): «“Noviembre”: “Speed the plow” en el Despacho Oval», *El País* (24 de enero).
- (2009b): «El gran golpe de los 7 hombres de oro», *El País* (19 de diciembre).
- PÉREZ, XAVIER (1991): «Teatreocrítica: Bon teatre vingut de Nord-amèrica», *Avui* (Barcelona), (12 de enero).
- PÉREZ DE OLAGUER, GONZALO (1991): «David Mamet desmitifica a los videntes», *El Periódico de Barcelona* (10 de febrero).
- (1995): «El acoso sexual llega al Teatreneu», *El Periódico de Barcelona* (4 de marzo).
- PIÑA, BEGOÑA (1994): «Santiago Ramos: “Este montaje tiene algo de combate de boxeo y de juicio ante el público”», *Diario 16* (23 de mayo).
- SANTOS, CARE (1999a): «Familia de perdedores: Belbel dirige en Barcelona la última obra de David Mamet, “El Criptograma”», *El Cultural. El Mundo*, (11 de abril).
- (1999b): «Confiar en el individuo: La sala Beckett presenta un raro texto de Mamet», *El Cultural. El Mundo* (26 de diciembre 1999).
- SÀBAT, NÚRIA (2000): «Crítica de teatro: Con pocos atractivos», *El Periódico de Barcelona* (15 de abril).
- SABATER, MARC (1994): «Un Mamet difícil per a uns bons actors», *Sabadell* (18 de marzo).
- SAGARRA, JOAN (1993): «Teatro: Chicago, Chicago...», *El País* (2 de marzo).
- (1995): «Teatro: La serpiente y el escorpión», *El País* (17 de marzo), p. 46.
- UMBRAL, FRANCISCO (1990): «Teatro: El teatro cinematográfico», *El Mundo* (23 de diciembre).
- VALLEJO, JAVIER (1994): «El hombre de moda», *El Mundo* (21 de mayo), p. C 183.
- (2002): «Las tres damas de David Mamet», *El País* (23 de marzo).
- (2010): «Mujer tostada contra hombre descolorido», *El País* (18 de diciembre).
- (2011): «La opresión amistosa», *El País* (11 de mayo).