

ÁREA ABIERTA.Vol.12, nº2. JULIO 2012  
[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2012.n32.39638](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.n32.39638)  
Referencia: AA32.1207.164

“PERFILES HEROICOS EN LA FILMOGRAFÍA DE DAVID MAMET”  
AUTOR: Dr. Pablo ECHART. Universidad de Navarra

---

# Perfiles heroicos en la filmografía de David Mamet<sup>1</sup>

## *Heroic Profiles in David Mamet's Filmography*

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación *Criterios poéticos para la estabilización de sentido en la recepción audiovisual. Propuestas de aplicación* (Universidad de Los Andes, Santiago de Chile, 2009-10).

**RESUMEN:**

Los universos ficticios de David Mamet se caracterizan por ser espacios inhóspitos. En ellos prevalecen las relaciones personales basadas en el interés propio, del que derivan variadas formas de engaño, manipulación y violencia. Sin embargo, esta concepción pesimista de la naturaleza humana no minimiza el valor y la necesidad del comportamiento ético. De hecho, una parte considerable de su filmografía puede analizarse a la luz de la dicotomía entre un contexto social perverso y unos personajes que alumbran la posibilidad del comportamiento íntegro. El artículo tiene como fin analizar estos personajes que se erigen como resquicios luminosos de un mundo oscuro. Con este propósito, la investigación se ha dividido en tres epígrafes. En el primero se esbozan los rasgos habituales de los “espacios negativos” mametianos; en el segundo se atiende a los personajes que ilustran la posibilidad de la integridad ética en dichos universos; y por último, en el epígrafe “espartanos y samuráis” se examinan los rasgos decididamente heroicos de los últimos protagonistas de las ficciones audiovisuales de Mamet: *Spartan* (2004), *Cinturón rojo* (*Redbelt*, 2008) y *The Unit* (2006-09). Estos relatos mantienen un importante aire de familia que descansa en una configuración heroica inspirada en códigos morales pretéritos y que, en palabras de Mamet a propósito de *Cinturón rojo*, podría calificarse como un “estoicismo moderno” que será objeto de análisis.

**PALABRAS CLAVE:** David Mamet, heroísmo en el cine y la televisión, personajes.

**ABSTRACT:**

*David Mamet's fictional worlds can be defined as bleak spaces. Relationships are based on self-interest, which provokes different kinds of deception, manipulation and violence. Nevertheless, this somber image of human nature does not play down the value and necessity of an ethical behavior. In fact, an important number of Mamet's films can be analyzed in the light of this dichotomy between a perverse social context and the possibility of a moral behavior incarnated by their characters. This article aims to analyze this type of characters that bring light into those dark worlds. The article is divided in three parts. The usual traits of Mamet's "negative spaces" are explained in the first one. The second one is focused on the characters that show the possibility of an ethical integrity in those contexts. And in the last section, "Espartanos y samuráis", I study the fully heroic traits of the protagonists of the last Mamet's fictions: *Spartan* (2004), *Redbelt* (2008) and *The Unit* (2006-09). These stories have a similar atmosphere, based on a heroic composition inspired by moral codes of the past, which could be termed, as Mamet points out about *Redbelt*, as a "modern stoicism".*

**KEYWORDS:** David Mamet, Heroism in film and TV-series, Characters.

# 1. Presentación

El engaño, la traición, el crimen y la violencia constituyen elementos recurrentes de los relatos cinematográficos de David Mamet. Son manifestaciones que traslucen la vigencia de un *ethos* profundamente individualista que deja pocos resquicios para el cultivo de las relaciones interpersonales genuinas. Desde esta consideración, y en sintonía con su dramaturgia, resulta natural considerar pesimista la filmografía de Mamet<sup>2</sup>, amén de crítica hacia los valores que moldean la sociedad estadounidense. Y sin embargo, este desencanto no está reñido en muchas de sus películas con un notable aliento moral.

Así, una constante temática de la filmografía mametiana es la de la virtud asediada. Este interés hace de Mamet un cineasta que gusta de fuertes contrastes. La traición, el interés propio y la corrupción dan forma a unos universos ficticios que, en ocasiones, admiten a personajes que en cambio apuestan por la lealtad, el altruismo y el comportamiento íntegro.

El artículo se ha estructurado de acuerdo con esta lógica del claroscuro. Así, en primer lugar se atiende a las recurrentes formas de corrupción moral de los personajes por las que se identifican primordialmente los malsanos universos cinematográficos de Mamet. En segundo lugar, se aborda la construcción dramática de personajes protagonistas que, en filmes de los años ochenta y noventa escritos y a veces dirigidos por Mamet, encarnan la integridad ética como alternativa posible. Estos personajes anticipan el creciente interés de Mamet por la figura del héroe, que bajo el ropaje guerrero en *Spartan*, *Cinturón rojo* y *The Unit*, marca un giro en su filmografía: “El Héroe, en mayúsculas y sin ironías, se ha convertido en el arquetipo principal del Planeta Mamet”<sup>3</sup>. En el tercer y último epígrafe se expondrán las cualidades en las que Mamet se apoya a la hora de dibujar los perfiles heroicos de estos personajes.

La metodología aplicada en la investigación ha consistido en un análisis de contenidos centrado en la caracterización dramática de los personajes y en la valoración antropológica de sus comportamientos. A partir del esquema clásico de Lajos Egri<sup>4</sup>, se ha encontrado apoyo en las más relevantes cualidades fisiológicas, sociales y psicológicas que configuran la identidad de los personajes. De forma especial se incide en los estándares morales de los personajes protagonistas de condición heroica, dando cuenta de los principales hábitos y virtudes con los que se forja su nobleza.

## 2. Personajes emplazados en espacios negativos

Una de las marcas autorales de David Mamet consiste en su tendencia a recrear espacios negativos, entendiendo por tales aquellos universos de ficción en los que predomina una imagen pesimista o desencantada de una sociedad —la estadounidense, a día de hoy—,

<sup>2</sup> Son muchas las declaraciones de Mamet que podrían servir de refrendo de esta cosmovisión. Valga como ejemplo esta cita: “No creo que las personas sean esencialmente buenas de corazón; de hecho, esa visión de la naturaleza humana ha inducido e informado mi escritura en los últimos cuarenta años. Creo que las personas, en circunstancias de estrés, pueden comportarse como cerdos”. MAMET, David, “Why I Am No longer a ‘Brain-Dead Liberal’”, *Village Voice*, 2008, (<http://www.villagevoice.com/2008-03-11/news/why-i-am-no-longer-a-brain-dead-liberal/>) (última consulta: 06/06/2011).

<sup>3</sup> LEE, Nathan, “The Heroic Ideal”, *Film Comment*, May-June 2008, pp. 31-33.

<sup>4</sup> EGRI, Lajos, *The Art of Dramatic Writing*, Simon & Schuster, Nueva York, 1960, pp. 32-43.

de la naturaleza del ser humano y, como consecuencia, de la forma que éste tiene de relacionarse con sus semejantes.

No en vano, Mamet es reconocido como uno de los principales cronistas coetáneos del lado oscuro del Sueño Americano. Un reconocimiento forjado en el teatro en buena medida sobre *Glengarry Glen Ross* (1983), pieza central de la “*business trilogy*” que conforma con *American Buffalo* (1975) y *Speed the Plow* (1988). *Glengarry Glen Ross*, llevada al cine por James Foley en 1992 con guión del propio Mamet<sup>5</sup>, está vinculada con la tradición del teatro realista estadounidense y muy en particular con *Muerte de un viajante* de Arthur Miller. En su faceta cinematográfica Mamet nunca ha hecho tan palmaria como en esta adaptación su “fuerte crítica de cómo el individuo es tratado en América como consecuencia de las tendencias materialistas de la cultura y de la influencia corruptora de la ética americana de los negocios”<sup>6</sup>. Se trata, pues, de un relato paradigmático en su denuncia de un sistema laboral despiadado que se basa en el logro codicioso y sin escrúpulos de la rentabilidad económica, lo que corrompe a los trabajadores y les impulsa a un enfrentamiento feroz entre sí.

Los universos de ficción mametianos están poblados por depredadores, de manera que las relaciones interpersonales adquieren formas perversas y viciadas. Entre ellas, de acuerdo con Roudané, se dan: “fetichismo mercantil, negociaciones y explotaciones sexuales, crímenes abortados o chapuceros, brutales asaltos físicos, transacciones de negocio fraudulentas realizadas por pequeños ladrones disfrazados de hombres de negocios, y relaciones humanas cuya única característica compartida es la presencia del sexo físico y la ausencia del amor auténtico”<sup>7</sup>. De ahí también que el lenguaje obsceno y violento que caracteriza sus relatos deba interpretarse como una expresión de una “enfermedad espiritual que él [Mamet] considera endémica en los Estados Unidos”<sup>8</sup>.

El engaño, como se ha mencionado, ocupa un lugar central en la configuración de estos mundos posibles. De hecho, las películas de Mamet constituyen una referencia insoslayable en la tradición del “*con game film*” o “cine del timo”. Relatos en los que el protagonismo se reparte entre ladrones, gánsteres o estafadores, y las víctimas de estos<sup>9</sup>. Estos arquetipos situados al margen de la legalidad, al entender de Mamet, “conscientemente perfeccionan el comportamiento humano natural para conseguir unos determinados fines”<sup>10</sup>. Según Steven Price, asistimos a una difuminación de la frontera entre el negocio y el crimen, y a la admiración de unos personajes fuera de la ley que

<sup>5</sup> En la adaptación de sus obras teatrales al cine, Mamet ha participado en ocasiones como guionista y a veces como guionista y director. A partir de ahora, y salvo que se explicita lo contrario, los títulos mencionados se referirán a los relatos cinematográficos, no a los teatrales. En el caso de que Mamet sea solo guionista, cuando la película se mencione por primera vez se indicará entre paréntesis el director así como el año de exhibición; en los casos en los que Mamet asuma ambas funciones, se indicará sólo el año.

<sup>6</sup> ALVARADO, Sonya Yvette, *Dark Visions of America: David Mamet's Adaptation of Novels and Plays for the Screen*, Tesis Doctoral, Texas Tech University, 1997, p. iv.

<sup>7</sup> ROUDANÉ, Matthew C., “Mamet's Mimetics”, en *David Mamet. A Casebook* (Kane, Lesley, ed.), Garland Publishing, Nueva York y Londres, 1992, p. 3.

<sup>8</sup> DEAN, Anne, *David Mamet: Language as Dramatic Action*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1990, p. 35.

<sup>9</sup> En esencia, los *con game films* son relatos articulados sobre víctimas de un engaño que son incapaces de reconocer, y que, situado el espectador en una posición similar en cuanto a conocimiento de lo que acontece, se despliegan en complejas y vertiginosas estructuras de *mise-en-abyme*, en una desconcertante espiral de engaños dentro de otros engaños donde nada ni nadie es lo que aparenta. Cfr. TZIOUMAKIS, Yannis, *The Spanish Prisoner*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2009, pp. 108-111, y TAYLOR, H. M., “Frames, Cons, and Double-Crosses The Theatrical Cinema of David Mamet”, *Cinetext* (<http://cinetext.philo.at/magazine/taylor/taylor-frames-cons-double-crosses.pdf>), 2009, pp. 15-17.

<sup>10</sup> BIGSBY, Christopher, “David Mamet”, en *The Cambridge Companion to David Mamet* (Biggsby, Christopher, ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 27.

“encarnan los valores del capitalismo americano sin la hipocresía de los negocios oficiales”<sup>11</sup>.

Más allá de lo que pueda haber de *tour de force* en la escritura, de componente autobiográfico —la fascinación de Mamet con el legendario hampa de su ciudad natal, Chicago—, o de los puntos de encuentro entre el cine y otro arte de la ilusión como es la magia —una de las pasiones de Mamet—, lo que interesa aquí es que estos personajes, “profesionales” de la manipulación y el engaño, encarnan una visión del ser humano en la que el éxito personal se logra inevitablemente a expensas del otro. También es significativo que estos personajes se alejan de la caracterización amable y descomplicada con la que el cine de Hollywood los ha mostrado tradicionalmente, ejemplo meridiano de lo cual podría ser *El golpe* (*The Sting*, G. R. Hill, 1973). En cambio, los timadores de Mamet se sitúan más cerca de la tradición literaria iniciada con *The Confidence Man* de Melville, en tanto que ofrecen perfiles más problemáticos y de una amoralidad más patente que se deriva de la voluntad de dominio que ejercen sobre otros personajes<sup>12</sup>.

Además, la manipulación puede correr a cargo de personajes situados dentro de la legalidad. Los vendedores inmobiliarios de *Glengarry Glen Ross* esgrimen entre sí y con sus clientes todas sus destrezas retóricas para conseguir los fines que persiguen, sean las fichas de Glengarry o cerrar una venta; lo mismo sucede con la alumna que pervierte el discurso de su maestro en *Oleanna*, o con los profesionales del espectáculo que manejan a Mike como un títere en *Cinturón rojo*. Como no podía ser de otra forma en la cosmovisión mametiana, las elites no escapan a esta realidad: sean inspectores de policía [*Homicidio* (*Homicide*, 1991)], miembros de las fuerzas de seguridad (*Spartan*), acomodados representantes del poder judicial [*El veredicto final* (*The Verdict*, S. Lumet, 1982)], o comunicadores y políticos que se alían para despistar a la opinión pública [*Cortina de humo* (*Wag the Dog*, B. Levinson, 1997)].

Parejo a la manipulación, la falta de escrúpulos morales de los personajes deriva en el crimen, motivo habitual en la ficción mametiana. La presencia de ambos elementos son un buen punto de partida para reconocer una sensibilidad *noir* en el cine de Mamet<sup>13</sup> que excede sus incursiones más o menos ortodoxas en el género, a saber: la escritura del guión adaptado de *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, B. Rafelson, 1981), el guión y la dirección de *Casa del juego* (*House of Games*, 1987), y su contribución a la vertiente pugilística del *noir* con *Cinturón rojo*. Más allá del gusto de Mamet por los espacios claustrofóbicos y las composiciones nocturnas —entre otros motivos iconográficos adscritos al *noir*—, este género, ya desde sus primeras muestras en el cine clásico de Hollywood representó un contrapunto a la imagen idealizada o atemperada de la realidad, para convertirse en un “vertedero tóxico”<sup>14</sup> en el que se acumulan las podredumbres de una sociedad: tema afín, como vemos, a Mamet. Además, el *noir* aportaba un componente moral al preguntarse cómo el individuo podía reaccionar —a veces sucumbiendo, a veces resistiendo— y a qué precio al contacto con el mal. Cuestión que Mamet afronta en no pocas de sus películas.

<sup>11</sup> PRICE, Steven, “Negative Creation: The Detective Story in Glengarry Glen Ross”, en *David Mamet’s Glengarry Glen Ross. Text and Performance* (Kane, Leslie, ed.), Garland Publishing, Nueva York y Londres, 1996, p. 5.

<sup>12</sup> Cfr. GEERTS, Ronald, ““The Grift has a Gentle Touch”... Or Maybe Not?”, en *Crossings. David Mamet’s Work in Different Genres and Media* (Callens, Johan, ed.), Cambridge Scholars Pub., Newcastle upon Tyne, 2009, pp. 19-32. Las reminiscencias de la novela señalada de Melville en el corpus mametiano son también estudiadas en GOLDENSOHN, Barry, “Melville’s *The Confidence Man* and his Descendants in David Mamet’s Work” (Kane, Leslie, ed.), *The Art of Crime. The Plays and Films of Harold Pinter and David Mamet*, Routledge, Nueva York y Londres, 2004, pp. 151-160.

<sup>13</sup> Cfr. ECHART, Pablo, “Sensibilidad *noir* en el cine de David Mamet”, en *Género negro para el siglo XXI. Nuevas tendencias y nuevas voces* (Sánchez Zapatero, Javier y Martín Escribà, Àlex, eds.), Laertes, Barcelona, 2011, pp. 229-235.

<sup>14</sup> NAREMORE, James, *More than night: Film noir in its contexts*, University of California Press, Berkeley, 1998, p. 267.

Por otro lado, el espacio negativo que constituye el *noir* no solo ilustra las miserias de un sistema, sino también la de unos personajes dominados por sus pasiones e intereses egoístas. La caída en desgracia de muchos de ellos obedece a un defecto de carácter interno, a una corrupción suscitada tantas veces por la lujuria, el afán de dinero o por la suma de ambos. Así, en Mamet, el móvil económico se haya en la premisa de películas como *La trama* (*The Spanish Prisoner*, 1997) o *Casa del juego*, y la lujuria constituye igualmente el talón de Aquiles de muchos personajes masculinos. En *State and Main* (2000), Alec Baldwin encarna a un actor de Hollywood que es arrestado por tener relaciones sexuales con una menor. Otro personaje encarnado por Alec Baldwin es castigado en *El desafío* (*The Edge*, L. Tamahori, 1997) por traicionar al amigo con cuya mujer se acuesta; el punto de partida de *La cortina de humo* responde a un imprudente affaire sexual del presidente; y el descenso a los infiernos del protagonista de *Edmond* (2005) encuentra entre sus causas su insatisfacción sexual.

### 3. Hacer lo correcto: personajes que ilustran la rectitud moral

Esbozado el universo negativo en el que se mueven los personajes mametianos, cabe apuntar ciertas claves que, en ocasiones, permiten mitigar o combatir lo que Dennis Carroll denominara a propósito del teatro de Mamet —extensible a su cine— como “una sensación de desgracia moral” (“*A Sense of Moral Dismay*”)<sup>15</sup>. Si antes recogíamos una cita de Roudané<sup>16</sup> para indicar el oscuro perfil espiritual de la sociedad y el ser humano según Mamet, cabe recordar también con él que Mamet es igualmente un escritor de marcadas inquietudes éticas. Alguien que en *Escrito en restaurantes* afirma que, aunque vivimos en un “tiempo moralmente corrupto”, existe la posibilidad de basar nuestras relaciones en la confianza y la cooperación en lugar de en el miedo y la coerción. En sintonía con esta idea, Carroll aplica a ciertos filmes de Mamet una dialéctica entre lo que llama negocio (*business*) y comunión (*communion*), términos con los que se refiere a la tensión existente entre la pulsión egoísta o búsqueda del beneficio propio, por un lado, y la posibilidad de establecer relaciones interpersonales genuinas, desprovistas de un carácter utilitario o transaccional, por otro<sup>17</sup>.

Esta dualidad implica la posibilidad de que los personajes se comporten de forma recta en el universo hostil que habitan. En sus últimas películas, *Spartan* y *Cinturón rojo*, así como en la serie televisiva de la que es creador, *The Unit*, hay una atención primordial hacia un héroe de contornos clásicos, de carácter netamente ejemplar, que ilustra con nitidez la existencia de un orden moral. No obstante, en su filmografía previa hay ya una serie de películas que, en diversas gradaciones, apuntan en esta dirección. Figuras que apelan a cómo y a qué precio es posible mantener un comportamiento íntegro en un universo marcado por el mal. Según este criterio, quedan fuera de esta categoría los protagonistas de relatos irónicos como *Edmond* o *Casa del juego*, cuyos periplos hacia el desvelamiento de su verdadera identidad corren ajenos a las cualidades propias de la forja del héroe<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Cfr. CARROLL, Dennis, *David Mamet*, St. Martin Press, Nueva York, 1987, pp. 18-30.

<sup>16</sup> ROUDANÉ, Matthew C., op. cit., 25.

<sup>17</sup> CARROLL, Dennis, “The Recent Mamet Films: ‘Business’ versus Communion” (Kane, Lesley, ed.), *David Mamet. A Casebook*, pp. 175-190.

<sup>18</sup> En este sentido es reseñable el interés de Mamet por las tramas edípicas, donde las revelaciones identitarias no están exentas de desencanto o escepticismo. Interesantes son también las similitudes que Tuttle identifica entre *Edmond* y los personajes de *Glengarry Glen Ross* con el viaje iniciático de Kutz en *El corazón de las tinieblas*: periplos en los que los personajes se despojan de sus pretensiones morales para abrazar “un barbarismo esencial”. Como ilustra Cagiga, análogo —y al parecer feliz a la postre— es el acceso de la protagonista a su verdadera identidad —la de criminal— en *Casa del juego*: desde su primera película como director queda claro la importancia de una “ética de la autenticidad”



Tampoco cabe considerar aquí a los protagonistas de filmes como *La trama* o *El último golpe* (*Heist*, 2001) cuya mayor virtud radica en la astucia que demuestran para escabullirse de los complots que se urden contra ellos, pero que carecen de un carácter ejemplar.

La recordada frase de Roma —“Hago las cosas que hoy me parecen correctas”— en *Glengarry Glen Ross* sirve para poner de relieve la exaltación de una ética relativista en ciertos personajes mametianos. Aunque el guión de Mamet fue retocado por Brian de Palma y el productor Art Linson, un caso significativo se plantea en *Los intocables de Eliot Ness* (*The Untouchables*, Brian de Palma, 1987). En esta película, el espectador queda vinculado al protagonista gracias a una narración focalizada en su punto de vista y en una caracterización amable y próxima a lo heroico —Ness como hombre de familia, valiente defensor de la legalidad, líder capaz de aglutinar una camaradería de hombres de distintas procedencias, etc.— que contrasta con la de Capone, carismático representante de los valores del mal. Sin embargo, la victoria de Ness sobre Capone dista de ser un triunfo inmaculado del bien sobre el mal, del Héroe sobre el Villano. Esta victoria implica para Ness la experiencia —tan común en el cine de Mamet— de un aprendizaje irónico y amargo. En su afán de que se imponga la justicia, Ness no solo pierde su inocente idealismo sino que incurre en una cierta corrupción: su triunfo sobre Capone lo logra solamente después de haber matado a su principal secuaz de forma deliberada y de haber tendido una trampa a Capone ante el tribunal que lo juzga.

En definitiva, en este film se deduce que para vencer al mal la rectitud moral es insuficiente, y que se precisa de medios inmorales para alcanzar un fin presentado como deseable<sup>19</sup>. No es baladí señalar que la pugna entre Ness y Capone acontece en un contexto —el fin de la Prohibición— que muestra que el “bien” y el “mal” no son esenciales sino coyunturales. Algo que no ignora el propio Ness, que cuando le preguntan qué hará cuando se levante la prohibición, contesta: “Me tomaré una copa”. En definitiva, Eliot Ness es un personaje revestido de no pocas cualidades que lo acercan al perfil del héroe, si bien su batalla contra el Mal acaba contaminando su perfil inmaculado e inocente.

En *El veredicto final*, el abogado Galvin experimenta un proceso inverso, y más nítido, de la corrupción a la redención personal. En el planteamiento, el personaje es presentado como un abogado desahuciado y miserable, alguien que adopta en su profesión los modos propios de un estafador<sup>20</sup>. Galvin encarna un fracaso desencadenado por haber tomado en su día una decisión honrada en un marco profesional que no entiende de escrúpulos éticos; Galvin es, de entrada, la prueba palpable de la imposibilidad de actuar correctamente en un sistema corrupto y asfixiante. Y sin embargo, el argumento, bajo la forma de una última oportunidad, gira sobre la posibilidad de desmontar esta afirmación. Al modo de Eliot Ness y al de otros personajes mametianos, Galvin representa una especie de David enfrentado al Goliat de las grandes corporaciones (en este caso, la judicatura, los seguros y hospitales, y cierta jerarquía eclesiástica). En Galvin se reconocen contornos del héroe como son la vulnerabilidad —pide ayuda en diversas ocasiones— y la lucha contra sí mismo; el compromiso firme con el bien moral, entendido aquí como la necesidad de que se haga justicia y se reconozca la verdad; y una resistencia en el bien

---

consistente en que los personajes encaren, antes o después, el reconocimiento de su verdadero yo. Cfr. TUTTLE, Jon, “Be What You Are’: Identity and Morality in *Edmond* and *Glengarry Glen Ross*”, en *David Mamet’s Glengarry Glen Ross. Text and Performance* (Kane, Leslie, ed.), pp. 157-169, y CAGIGA, Nacho, *David Mamet. La desvelada naturaleza de la verdad*, Akal, Madrid, 2007, pp. 43-46.

<sup>19</sup> Cfr. CARROLL, Dennis, “The Recent Mamet Films: ‘Business’ versus Communion”, p. 180.

<sup>20</sup> Cfr. BREWER, Gaylord, *David Mamet and Film. Illusion/Disillusion in a Wounded Land*, McFarland, Jefferson, 1993, pp. 103-104.

que implica un alto precio por llevar a buen término su misión: el escepticismo que acompaña al que ha padecido en sus carnes los reveses de la miseria humana, y la celebración del triunfo en soledad.

*El caso Winslow* (*The Winslow Boy*, 1999) repite el patrón del débil (la familia Winslow) enfrentado al poderoso (la Corona y el Almirantazgo) en su afán de que la verdad prevalezca. La película, adaptación de la obra homónima de Terence Rattigan<sup>21</sup>, comparte también con *El veredicto final* el hecho de que esa pugna se juega en los tribunales (aunque aquí apenas hay escenas ubicadas en dichos espacios) y, sobre todo, el hincapié en los sacrificios y costes que exige el comportamiento recto: entre ellos, un deterioro de la salud, la pérdida de estatus social y económico, o ciertas renunciaciones sentimentales. La familia Winslow, y en primer lugar la figura paterna, encarnan un heroísmo estoico que supone la imposibilidad de renunciar a hacer lo que se debe hacer. En este caso, restablecer una verdad que daña la honorabilidad de la familia. A diferencia de Galvin, la familia Winslow encarna desde el principio una rectitud inquebrantable, entendida como un bien supremo que como tal no entiende de componendas ni de pragmatismos. Como se verá a propósito de *Spartan* y *Cinturón rojo*, *El caso Winslow* prefigura la atracción de Mamet por un código moral pretérito —aquí el de la sociedad eduardiana— sobre el que se levanta el comportamiento heroico. Si las tres películas coinciden al enfatizar el enorme sacrificio personal que exige la condición heroica, en *El caso Winslow* Mamet quiso ensalzar además el atractivo de ciertas virtudes —“la elegancia, el honor, la responsabilidad”<sup>22</sup>— en las que cabría inspirarse para articular un sistema de valores adecuado a nuestro presente.

Retomando el cine de manipulaciones y trampas que unos personajes se infringen sobre otros en el cine de Mamet, cabe apuntar otros dos protagonistas que destacan como modelo de rectitud: Gino, el anciano zapatero de *Las cosas cambian* (*Things Change*, 1988) y Charles, el multimillonario de *El desafío*. En la primera, Mamet desarrolla una relación mentor-aprendiz —otra constante en su filmografía— entre el zapatero y un joven gángster, Jerry, encargado de vigilarlo. Si en *Los intocables de Eliot Ness* Malone tutelaba un aprendizaje de Ness que implicaba una cura de realismo y cierta corrupción para lograr un objetivo loable, en *Las cosas cambian* el proceso es inverso: Jerry, el gángster, queda prendado por la sinceridad de Gino, por su cortesía, sentido moral y sabiduría popular<sup>23</sup>. Son estos valores de Gino los que le permiten a Jerry evolucionar del descreimiento a la confianza en la posibilidad de que cuajen relaciones genuinas entre las personas (aspecto que queda refrendado por partida doble con la amistad que se teje entre Gino y el jefe de los mafiosos de Lake Tahoe). Contada al modo de una fábula, *Las cosas cambian* ilustra el efecto beneficioso que ejerce sobre otro un personaje que, en un contexto en el que la virtud se ve asediada, se mantiene fiel a sus principios.

En *El desafío*, la conspiración se sitúa en el marco de un *thriller* de acción que, sobre una trama liviana de supervivencia, esconde no pocas marcas mametianas. El protagonista, un multimillonario al que su mujer y su mejor amigo tratan de asesinar, reviste una suerte de aristocracia natural apreciable —entre otras cualidades— en su erudición, en su comportamiento templado y, desde luego, en una talla moral sobresaliente, que lo hace

<sup>21</sup> La adaptación de Mamet no solo tiene como espejo la obra teatral sino también la película británica homónima de 1948, dirigida por Anthony Asquith y con participación en el guión del propio Rattigan. MORRA, Irene, “Performing the Edwardian Ideal: David Mamet and *The Winslow Boy*”, *Modern Drama*, 48:4, Invierno 2005, pp. 744-757.

<sup>22</sup> Cfr. GRAHAM, Renée, “Mamet Costumbrista”, en *Conversaciones con David Mamet* (Kane, Leslie, ed.), Alba, Barcelona, 2005, pp. 287-289.

<sup>23</sup> Cfr. CARROLL, Dennis, “The Recent Mamet Films: ‘Business’ versus Communion”, p. 184.



ser capaz de ayudar y perdonar al amigo que ha tratado de matarle y que le ha traicionado con su mujer. Frente a la querencia de Mamet por la nocturnidad de los espacios urbanos, telón de fondo que acoge la deshumanización del individuo, el relato se emplaza en el simbólico espacio de las montañas de Alaska<sup>24</sup>. Al modo trágico, al modo mametiano, el protagonista accede en este espacio a una identidad más plena: se trata de un aprendizaje valioso aunque no exento de dolor y de cierto desencanto, y por tanto de carácter irónico.

#### 4. Espartanos y samuráis: el guerrero como referencia en la definición de los perfiles heroicos

Los últimos largometrajes de Mamet hasta la fecha, *Spartan* y *Cinturón rojo*, así como la serie televisiva *The Unit* —que surge como una suerte de producto derivado de *Spartan*—, presentan un fuerte carácter unitario gracias a la configuración dramática de sus protagonistas. El suyo es un perfil diáfano de fuertes resonancias clásicas que, en su ejemplaridad, confiere un contrapunto luminoso al oscuro universo que habitan.

La primera novedad en esta configuración heroica es la importancia creciente de la dimensión hercúlea respecto a los héroes precedentes. Por primera vez en la filmografía de Mamet, los héroes son guerreros: militares de elite de las Fuerzas Especiales en *Spartan* y *The Unit*, y un profesor de *jiu jitsu* y veterano de guerra en *Cinturón rojo*.

No parece baladí que los planteamientos narrativos de *Spartan* y *Cinturón rojo* estén compuestos por sendos entrenamientos: una prueba de resistencia atlética y un combate de lucha. En ambos ejercicios, concebidos para explorar y expandir los límites físicos de los contrincantes, el punto de vista no radica en los protagonistas de la actividad sino en el del maestro que los instruye, es decir, en el sargento Scott y Mike Terry respectivamente. Las palabras con las que uno y otro tutelan a sus discípulos permiten comprender estos rituales físicos al amparo de una disciplina mental que prepara al guerrero para alcanzar la excelencia.

El reconocimiento del instructor o maestro como autoridad, la atención concedida a la educación física en dos ejercicios —la lucha y la resistencia atlética— ya presentes en la Grecia arcaica, y la consideración de estos como parte de una educación moral, son las primeras cualidades que evocan un modelo heroico que, en el caso del film protagonizado por Val Kilmer, se vislumbra desde el título: el guerrero espartano. En *Cinturón rojo*, Mamet apunta, junto al subgénero pugilístico<sup>25</sup>, la referencia fundamental del cine de samuráis en la configuración de la película<sup>26</sup>. Sin que se dé la pretensión —ni

<sup>24</sup>,Cfr. KANE, Leslie, *Weasels and Wisemen. Ethics and Ethnicity in the Work of David Mamet*, Palgrave, Nueva York, 1999, pp. 296 y 297, para las connotaciones atribuidas al norte en la tradición judía.

<sup>25</sup> Mamet alude a filmes como *Noche en la ciudad* (*The Night and the City*, Jules Dassin, 1950), *Nadie puede vencerme* (*The Set-Up*, Robert Wise, 1949), *El ídolo de barro* (*The Champion*, Mark Robson, 1949), *Más dura será la caída* (*The Harder they Fall*, Mark Robson, 1956) o *Marcado por el odio* (*Somebody There Must Like Me* (Robert Wise, 1956). El repaso de estos títulos ilustra el vínculo del cine de boxeo del Hollywood clásico con el cine negro. Sin contar con espacio para extenderse, basta señalar ahora la querencia de Mamet por algunos de los motivos recurrentes de este subgénero. Destacaríamos la presencia de timadores y estafadores que tratan de envolver a los héroes en sus actividades corruptas, estableciéndose una oposición recurrente entre el dinero fácil y la preservación de la dignidad personal. MAMET, David, "Redbelt PRESS KIT", <http://ebookbrowse.com/redbelt-press-kit-pdf-d25692660> (última visita: 06/06/2011).

<sup>26</sup> MAMET, David, "Redbelt PRESS KIT", <http://ebookbrowse.com/redbelt-press-kit-pdf-d25692660> (última visita:

en Mamet ni en este texto— de llevar a cabo una aplicación literal de los arquetipos del espartano y el samurai a nuevos contextos —lo cual, incluso desde una índole ética, pondría de relieve aspectos muy problemáticos<sup>27</sup>—, la referencia de ambos ilumina los valores heroicos que Mamet pretende transmitir, y que en buena medida resultan coincidentes en sus protagonistas.

La huella del soldado espartano se aprecia en Scott en detalles de caracterización. Así, es un buen conocedor de la astronomía; vive desligado de su familia; manifiesta un alto control de sus emociones y es parco en palabras; también es austero, como se aprecia en el seguimiento de una dieta frugal. Rasgos de identidad que en la sociedad espartana se iban moldeando mediante un sistema educativo —agogé— por el cual las nuevas generaciones se convertían en soldados aguerridos y disciplinados, así como en ciudadanos virtuosos y acatadores de las leyes inmutables del Estado. Por esta razón Plutarco la llama “escuela de obediencia” y Simónides “domadora de hombres”<sup>28</sup>.

El sargento Scott responde fidedignamente a estos rasgos esenciales del soldado espartano. Así, en distintos momentos de la diégesis exhibe su destreza guerrera<sup>29</sup>, la cual solo es posible desde la valentía y la astucia a ella asociadas. Scott también lleva inculcado el ideal patriótico del soldado espartano, que tiene como fin superior el servicio al bienestar de la comunidad<sup>30</sup>; para él no hay nada más valioso que la polis, el Estado, de ahí que, a diferencia del héroe homérico, no busque en las acciones militares la gloria personal. En este “heroísmo del amor a la patria”, en palabras de Jaeger, “sólo existe una medida de la verdadera areté: la ciudad y aquello que la favorece o la perjudica”<sup>31</sup>. Esta medida sostiene el compromiso radical del soldado con la misión recibida: un código de honor que puede incluir el sacrificio de la propia vida, como quedó célebremente plasmado para la Historia en la batalla por la defensa de las Termópilas.

Pero, sin duda, el postulado capital que le interesa trabajar a Mamet en *Spartan* es la obediencia ciega del soldado como asunto problemático. Al modo del soldado espartano, Scott ha interiorizado de forma radical el cumplimiento de las órdenes recibidas de sus superiores. A él no le compete pensar o decidir, sino limitarse a cumplir las órdenes que recibe. Fiel a esta idea, Scott sitúa la excelencia profesional en el cumplimiento de las misiones que le son encomendadas. Queda fuera de su ámbito valorar o cuestionar sus implicaciones morales, y de hecho en ocasiones ejecuta sin miramientos acciones brutales. Si actúa con esta lealtad es porque confía ciegamente en el recto criterio de sus superiores en la jerarquía del poder político y militar. Es precisamente aquí donde surge el conflicto principal del film: ciertas revelaciones sobre los perversos objetivos reales de sus superiores obligarán a Scott a cuestionarse la imagen que tiene de sí mismo. Por primera vez en su carrera profesional entrará en colisión su muy asumido

---

06/06/2011).

<sup>27</sup> Piénsese en cómo, por ejemplo, una aplicación radical de la ética espartana llevaría a reflejar aspectos tan oscuros como las prácticas eugenésicas y pederastas que se practicaban en Esparta.

<sup>28</sup> FORNÍS, César, *Esparta. Historia, sociedad y cultura de un mito historiográfico*, Crítica, Barcelona, 2003, p. 272.

<sup>29</sup> La *agogé* incluía procesos de selección de soldados, de manera que la instrucción quedaba reservada a los mejores: el planteamiento de *Spartan*, con esa pelea que Scott orquesta entre sus dos mejores alumnos, vuelve a constituirse como una muestra más del referente que sigue el film.

<sup>30</sup> Cfr. FORNÍS, César, op. cit., pp. 273.

<sup>31</sup> JAEGER, Werner Wilhem, *Paideia I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, pp. 108 y 109. El término *areté* no tiene un equivalente exacto en español, si bien puede entenderse como virtud o ideal de excelencia, y constituye “el tema esencial de la historia de la educación griega”. Cfr. *Op. Cit.*, pp. 19-31, y para la cita entrecomillada, p. 21.

sentido de la obediencia y el despertar de su propia conciencia, por la que en definitiva se decanta.

Este conflicto alumbra en *Spartan* el componente moral atribuido con frecuencia a las ficciones mametianas. El filme ilustra el compromiso radical del protagonista con lo que en conciencia cree que debe hacer como soldado. Su profesionalidad está ligada a un compromiso con el bien moral que le permite crecer en dimensión humana. Su misión le obliga a reconfigurar su propia identidad, a “redefinirse a sí mismo como guerrero”<sup>32</sup>, de manera que “aprende la necesidad de actuar conforme a un principio moral en lugar de por una obediencia ciega”<sup>33</sup> en la que ha sido formado.

En este sentido, *The Unit*, serie televisiva que hunde sus orígenes en *Spartan*, evita este conflicto y se ciñe con mayor pulcritud a la imagen del soldado espartano: el grupo militar se reconoce por su destreza y valentía militar, por un hondo sentido patriótico y por una obediencia ciega a los mandos superiores. Si con el sargento Scott el espectador cuestionaba la justicia de las órdenes recibidas, ahora el punto de vista de estos relatos televisivos neutraliza las posibles posturas críticas con las acciones militares encomendadas. Por un lado, éstas se presentan revestidas con el carácter de necesidad: acciones que deben llevarse a cabo “por el bien” de la comunidad internacional, para salvaguardar la seguridad de un planeta instalado en un permanente estado de amenaza; y por otro lado, frente a la convención narrativa de la conspiración vigente en *Spartan* y en el *thriller* político, el enemigo no es de naturaleza interna sino que se encuentra —salvo en capítulos puntuales de la tercera temporada— extramuros. Los ecos hawksianos que pudieran percibirse en el compromiso radical con su profesión del sargento Scott adquieren mayor resonancia en *The Unit* con la exaltación de la camaradería y los valores de la amistad en el grupo, con la caracterización fuerte de las heroínas del *home front*, y con el reconocimiento del grupo como el espacio en el que la persona individual encuentra su razón de ser<sup>34</sup>.

En *Cinturón rojo*, Mamet encuentra en el arquetipo del samurai un modelo que, basado en los principios del servicio y la lealtad, mantiene notables puntos en común con los soldados de inspiración espartana. El protagonista de esta película es Mike, un profesor de un arte marcial nipón de orígenes medievales —el *jiu jitsu*— que practicaban los samuráis, y que durante el siglo XX se extendió y reformuló en países como Brasil y México. Una primera coincidencia reseñable estriba en que la educación militar del samurai, como la del guerrero espartano, se enmarca en un proyecto más amplio de índole moral —el *bushido*—, que aspira al desarrollo de una personalidad a través del cultivo de una serie de virtudes. Así, el *bushido* trasciende la naturaleza del código marcial para erigirse como un arte de vivir —una educación moral— que bebe de las fuentes del budismo, el sintoísmo y el confucionismo. Tres religiones que predicán el cultivo de unos valores que Mamet retoma en la configuración de sus últimos héroes: entre otros, el budismo defendía la compostura estoica frente al peligro, el dolor y la desgracia; el sintoísmo, la obediencia, la lealtad y el patriotismo<sup>35</sup>; y el confucionismo hacía hincapié en el valor capital otorgado a la virtud como patrón de una vida lograda<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Entrevista a David Mamet, recogida en las Notas de Producción de la película: <http://spartanthemovie.warnerbros.com/mamet.q.a.html>. (Última visita: 06/06/2011).

<sup>33</sup> BIGSBY, Christopher, “David Mamet: Welcome to the Family”, en *Crossings. David Mamet’s Work in Different Genres and Media* (Callens, Johan, ed.), p. 37.

<sup>34</sup> Este afán de pertenencia a un grupo o comunidad permea no pocas de las ficciones audiovisuales mametianas.

<sup>35</sup> La cuestión patriótica pierde relevancia en *Cinturón rojo*. Sin embargo, cabe resaltar notables afinidades entre el patriotismo espartano y el del samurai: en ambos casos, el deber de fidelidad o lealtad al superior es una resultante

De acuerdo con el último de estos aspectos indicados, la trayectoria de Mike, como la del sargento Scott, pone de relieve el vigor con el que trata de dirigir su vida conforme a unos principios éticos. Según Inazo Nitobë, principal divulgador del *bushido* en Occidente, el precepto más poderoso del código moral de los samuráis era la “rectitud o justicia”, entendiéndolo por el actuar de forma resuelta conforme a la razón recta<sup>37</sup>. Para ello, tanto Scott como Mike procuran seguir con fidelidad respectiva los códigos militar y del *jiu jitsu* por los que han decidido regir sus vidas: solo que Scott aprenderá que la obediencia ciega en ocasiones es insostenible frente a la propia conciencia, y Mike alcanzará un conocimiento vivencial del código que predica —la suya será una autoridad epistemológica, y no sólo deontológica—. En esta preponderancia de la ética, Mamet aprecia en el arte marcial practicado por Mike una suerte de “estoicismo moderno”<sup>38</sup>, una “visión de la posibilidad del comportamiento correcto, moral, en cualquier circunstancia”<sup>39</sup>.

El código de vida honorable que Mike ha dispuesto para sí implica el rechazo de la competición profesional, y con ella, de un dinero que le permitiría acabar con sus apuros económicos. Este despojamiento refuerza su afinidad con el liderazgo moral de los maestros del *bushido*, quienes practicaban un desprendimiento similar con el fin de quedar preservados “de las mil calamidades de las que el dinero es fuente”<sup>40</sup>: una afirmación que Mamet ha explorado poéticamente en diferentes ocasiones. En esta película, conforme a la tradición de tantos filmes de boxeo, Mike es invitado a formar parte de un entramado corrupto que le reportará beneficios crematísticos. Obligado por las circunstancias, Mike romperá su “voto de pureza”<sup>41</sup> y participará en el circuito profesional, clausurando el estado edénico en el que se había atrincherado. En la esfera de la acción, y no solo en la de los principios, Mike conseguirá mantener su integridad en circunstancias bien adversas, sin caer, a diferencia de su compañera, en la servidumbre del dinero<sup>42</sup>.

En el código del *bushido*, el logro de la integridad exige el valor, virtud que Nitobe describe como la bravía para hacer lo que es justo, y que a su vez desdobla en una cualidad “dinámica” —la audacia— y otra estática —la presencia de ánimo, el dominio de sí—. Si el sargento Scott cumpliría con ambos aspectos, en Mike se hace patente sobre

---

ética de una teoría política que entiende que el Estado le ha dado al individuo todo lo que es. De ahí se deriva que dicha lealtad pueda implicar el sacrificio de la propia vida o la de los hijos, siendo así un valor superior al de la piedad filial.

<sup>36</sup> Cfr. SONDA, Nozomu, “Bushido (Chivalry) and the Traditional Japanese Moral Education”, *Online Journal of Bahá'í Studies*, V.1, 2007, pp. 471 y 472 (pp. 469-477). Un repaso a las principales virtudes valoradas por el *bushido* puede consultarse en este mismo artículo.

<sup>37</sup> NITOBÉ, Inazo, *El Bushido. El alma del Japón*, Gráficas Ibarra, 1941, pp. 41-47.

<sup>38</sup> MAMET, David, “Redbelt PRESS KIT”, p. 2. <http://ebookbrowse.com/redbelt-press-kit-pdf-d25692660> (última visita: 16/04/2012).

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>40</sup> NITOBÉ, Inazo, *Op. Cit.*, p. 137.

<sup>41</sup> MAMET, David, “Redbelt PRESS KIT”, p. 8.

<sup>42</sup> Si en el Japón feudal “el contar la moneda era tarea de la genticilla” (*Ibid.*, 135), no extraña que en el film de Mamet sea este personaje el que lleve la contabilidad del modesto negocio que es la escuela de *jiu jitsu*. También resulta significativo que el acontecimiento más trágico de la historia —el suicidio de un discípulo aventajado de Mike— tenga su origen en la irrupción de un elemento de lujo —el reloj de oro que Mike recibe regalado, y que él a su vez se lo entrega a su discípulo— en el entorno hasta entonces incontaminado de la escuela. Además, el suicidio de este discípulo obedece a uno de los motivos por los que quedaba justificado en el *bushido*: la posibilidad de que el guerrero escapara al deshonor. Cfr. *Ibid.*, pp. 155-169.

todo la entereza ante el peligro<sup>43</sup>. Mike, un personaje que se acerca al arquetipo del tonto por su inocencia e ingenuidad, hace gala también de una cualidad esencial del samurai: una sinceridad que denota su incapacidad para adecuarse a un entorno viciado de mentiras y engaños.

Atendiendo a los desenlaces de los relatos se comprueba que tanto en *Spartan* como en *Cinturón rojo* el ejercicio del bien exige un precio muy alto. En la primera, la clausura es ambivalente, en tanto que el sentido afirmativo del relato se consigue a costa de una fractura o derrota en importantes ámbitos vitales del protagonista Aunque ha cumplido con su misión —ha rescatado a la hija del Presidente, envuelta en una trama de trata de blancas—, su perfil es, como el de ciertos héroes de John Ford o el de los *ronin* en el cine de samuráis, el de un *loser*. Se trata de un héroe anónimo, que por su gesta no recibe —tampoco lo busca, como el soldado espartano— el honor que merece. Además, el precio que paga por cumplir con su deber es la pérdida del hogar, el exilio, lo que hará de él un ser solitario y añorante<sup>44</sup>.

La imagen de Mike es también la de un héroe melancólico, a pesar de la doble victoria que consigue —obtiene el cinturón rojo que lo acredita como maestro de maestros y la promesa de un amor genuino—. Como Scott, deja a su paso un involuntario reguero de muertes: sus gestas se cobran las vidas de sus discípulos más próximos, lo que, en el caso de Mike, le confiere un fuerte sentimiento de culpa. También acusa con más fuerza las heridas de la traición y el desengaño, por lo que en su imagen se hace más vívido el dolor del desvelamiento.

La ambivalencia de estos desenlaces apunta a la virtud de la fortaleza, entendida como valerosa adhesión al bien frente a los embates del mal, como cualidad propia del héroe<sup>45</sup>. Tanto *Spartan* como *Cinturón rojo* ilustran el periplo de dos personajes cuya resistencia en el bien los convierte en héroes dolientes, de manera que su sufrimiento da medida de su grandeza. Ambos son héroes dislocados, inadaptados al espíritu de sus tiempos. Algo que se aprecia bien, por ejemplo, en su error trágico de ser incapaces de acomodarse a la era de la imagen, la representación y el simulacro, en su inadaptación a una cultura que desprecia la realidad y encumbra las apariencias. En *Spartan*, es el poder político —el presidente de la nación y sus acólitos—, con la connivencia de unos medios de comunicación adocenados, el que representa esta falsedad. En *Cinturón rojo*, Mamet establece un contraste entre la modestia y la pureza del *jiu jitsu* genuino, enraizado en una filosofía de vida, y su perversa desnaturalización al mutarse en negocio y espectáculo televisivo.

En ambas ocasiones —y aquí aparece otra de las marcas autorales de Mamet—, los héroes se ven inmerso en un juego del que desconocen sus verdaderas reglas, lo que hace que durante un tiempo actúen como marionetas, sirviendo de forma involuntaria a intereses perversos. Esta ingenuidad del héroe se difumina en *The Unit*, donde salvo eventuales sombras de conspiración política —acaecidas en la temporada tercera—, la

<sup>43</sup> Valentía y honor se entrelazan en el *bushido*. Nitobe afirma: “El verdadero honor consiste en realizar los decretos del cielo, y ninguna muerte sobrevinida por acatarlo puede ser ignominiosa, mientras que morir para evitar lo que el cielo nos reserva es una flagrante cobardía”. *Ibid.*, p. 168.

<sup>44</sup> Cfr. MURUZÁBAL, Amaya, *La representación cinematográfica del regreso. El cine de veteranos como expresión privilegiada del género bélico. El caso práctico de The Best Years of Our Lives y The Deer Hunter*, Tesis Doctoral, Universidad de Navarra, 2007, p. 347.

<sup>45</sup> Cfr. PIEPER, Josef, *Justicia y fortaleza*, Rialp, Madrid, 1968, p. 228-230.

elite militar protagonista no se ve obligada a cuestionarse por el sentido o la justicia de sus acciones.

En definitiva, estas ficciones suponen la aproximación más nítida de David Mamet al ideal heroico clásico que, de acuerdo con la noción de *areté*, se distingue tanto por la excelencia guerrera como por la nobleza del espíritu. En su monumental estudio sobre la cultura griega, Jaeger señala la defensa infatigable de los amigos, el sacrificio en honor de la patria, y el abandono gustoso del dinero, bienes y honores como rasgos propios del heroísmo moral aristotélico<sup>46</sup>. Son cualidades que, en diversos grados, son satisfechas por los protagonistas de dichas ficciones mametianas: Mike, el profesor de *jiu-jitsu* (*Cinturón rojo*), el sargento Scott (*Spartan*), así como por los soldados de élite de las fuerzas especiales (*The Unit*).

Como Mamet pone explícitamente de relieve a propósito de *Cinturón rojo*, la imagen y el comportamiento de los héroes en estas ficciones puede entenderse como un "moderno estoicismo". Como predicaba aquella escuela filosófica que hacía énfasis en la ética del individuo, los héroes de Mamet hacen gala de un afán por vivir de forma recta. Se forjan mediante el arte marcial y los códigos militares, de manera que se capacitan para resistir los embates del mal, perseverar en sus objetivos y encarar el sufrimiento con nobleza y crecer a través del mismo. También de acuerdo con la Estoa, la paz interior y la vida lograda se conseguían mediante el dominio de uno mismo, lo que obligaba a un progreso continuo en el cultivo de virtudes como la veracidad, la lealtad y la templanza, así como al cultivo de la amistad y la benevolencia. Cualidades que Mamet ensalza y sirven como filosofía de vida a la hora de desenvolverse en un mundo oscuro.

---

<sup>46</sup> Cfr. JAEGER, Werner Wilhem, *Op. cit.*, p. 30.



## BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO, Sonya Yvette, *Dark Visions of America: David Mamet's Adaptation of Novels and Plays for the Screen*, Tesis Doctoral, Texas Tech University, 1997.

BIGSBY, Christopher, "David Mamet: Welcome to the Family", en *Crossings. David Mamet's Work in Different Genres and Media* (Callens, Johan, ed.), Cambridge Scholars Pub., Newcastle upon Tyne, 2009, pp. 33-49.

BIGSBY, Christopher, "David Mamet", en *The Cambridge Companion to David Mamet* (Bigsby, Christopher, ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 1-40.

BREWER, Gaylord, *David Mamet and Film. Illusion/Disillusion in a Wounded Land*, McFarland, Jefferson, 1993.

CAGIGA, Nacho, *David Mamet. La desvelada naturaleza de la verdad*, Akal, Madrid, 2007.

CARROLL, Dennis, "The Recent Mamet Films: 'Business' versus Communion" (Kane, Lesley, ed.), *David Mamet. A Casebook*, Garland Publishing, Nueva York y Londres, 1992, pp. 175-190.

CARROLL, Dennis, *David Mamet*, St. Martin Press, Nueva York, 1987.

DEAN, Anne, *David Mamet: Language as Dramatic Action*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1990.

ECHART, Pablo, "Sensibilidad noir en el cine de David Mamet", en *Género negro para el siglo XXI. Nuevas tendencias y nuevas voces* (Sánchez Zapatero, Javier y Martín Escribà, Àlex, eds.), Laertes, Barcelona, 2011, pp. 229-235.

EGRI, Lajos, *The Art of Dramatic Writing*, Simon & Schuster, Nueva York, 1960.

FORNÍS, César, *Esparta. Historia, sociedad y cultura de un mito historiográfico*, Crítica, Barcelona, 2003.

GEERTS, Ronald, "'The Griff has a Gentle Touch'... Or Maybe Not?", en *Crossings. David Mamet's Work in Different Genres and Media* (Callens, Johan, ed.), Cambridge Scholars Pub., Newcastle upon Tyne, 2009, pp. 19-32.

GOLDENSOHN, Barry, "Melville's The Confidence Man and his Descendants in David Mamet's Work" (Kane, Leslie, ed.), *The Art of Crime. The Plays and Films of Harold Pinter and David Mamet*, Routledge, Nueva York y Londres, 2004, pp. 151-160.

GRAHAM, Renée, "Mamet Costumbrista", en *Conversaciones con David Mamet* (Kane,

Leslie, ed.), Alba, Barcelona, 2005, pp. 287-289.

JAEGER, Werner Wilhem, *Paideia I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.

KANE, Leslie, *Weasels and Wisemen. Ethics and Ethnicity in the Work of David Mamet*, Palgrave, Nueva York, 1999.

LEE, Nathan, "The Heroic Ideal", *Film Comment*, May-June 2008, pp. 31-33.

MAMET, David, "Redbelt PRESS KIT", <http://ebookbrowse.com/redbelt-press-kit-pdf-d25692660>

MAMET, David, "Why I Am No longer a 'Brain-Dead Liberal'", *Village Voice*, 2008, (<http://www.villagevoice.com/2008-03-11/news/why-i-am-no-longer-a-brain-dead-liberal/>).

MAMET, David: <http://spartantheme.warnerbros.com/mamet.q.a.html>.

MORRA, Irene, "Performing the Edwardian Ideal: David Mamet and *The Winslow Boy*", *Modern Drama*, 48:4, Invierno 2005, pp. 744-757.

MURUZÁBAL, Amaya, *La representación cinematográfica del regreso. El cine de veteranos como expresión privilegiada del género bélico. El caso práctico de The Best Years of Our Lives y The Deer Hunter*, Tesis Doctoral, Universidad de Navarra, 2007.

NAREMORE, James, *More than night: Film noir in its contexts*, University of California Press, Berkeley, 1998.

NITOBÉ, Inazo, *El Bushido. El alma del Japón*, Gráficas Ibarra, 1941.

PIEPER, Josef, *Justicia y fortaleza*, Rialp, Madrid, 1968.

PRICE, Steven, "Negative Creation: The Detective Story in *Glengarry Glen Ross*", en *David Mamet's Glengarry Glen Ross. Text and Performance* (Kane, Leslie, ed.), Garland Publishing, Nueva York y Londres, 1996, pp. 3-17.

ROUDANÉ, Matthew C., "Mamet's Mimetics", en *David Mamet. A Casebook* (Kane, Lesley, ed.), Garland Publishing, Nueva York y Londres, 1992.

SONDA, Nozomu, "Bushido (Chivalry) and the Traditional Japanese Moral Education", *Online Journal of Bahá'í Studies*, V.1, 2007, pp. 469-477.

TAYLOR, H. M., "Frames, Cons, and Double-Crosses The Theatrical Cinema of David Mamet", *Cinetext* (<http://cinetext.philo.at/magazine/taylor/taylor-frames-cons-double-crosses.pdf>), 2009, pp. 1-18.

TUTTLE, Jon, "Be What You Are: Identity and Morality in *Edmond* and *Glengarry Glen Ross*", en *David Mamet's Glengarry Glen Ross. Text and Performance* (Kane, Leslie, ed.), pp. 157-169.

TZIOUMAKIS, Yannis, *The Spanish Prisoner*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2009