

La imposible Arcadia idílica de los relatos infantiles de David Mamet

Catalina BUEZO
Universidad Europea de Madrid

ABSTRACT

David Mamet is the American playwright who has most successfully depicted the society of the United States in the eighties. He seems to suggest that fiction-making is a means of evading the real, but his books for children are not consolatory fables. The purpose of this paper is to demonstrate the significance of fairy tales in Mamet's theatre and cinema. It offers insights to convey a better understanding of the author's ethical compromise with the theatre and it describes the world of childhood as a lost paradise.

El sentido más profundo reside en los cuentos de hadas que me contaron en mi infancia, más que en la realidad que la vida me ha enseñado.
(Schiller, *The Piccolomini*, III, 4)

COMPROMISO MORAL Y ESTÉTICA DEL SUEÑO

En un hilarante prólogo a la traducción española de *Writing in Restaurants*, Marcos Ordóñez (1991:12-14) da al autor dramático David Mamet el título de "Miss Ficción con Meta 1980", para diferenciarlo de otras mises de la escena como Clifford Odets, "Miss Compromiso 1930"; Arthur Miller, "Miss Realismo Crítico 1940"; Tennessee Williams, "Miss Psico-análisis Lírico 1950"; Edward Albee, "Miss Incomunicación Exasperada 1960", y Sam Shepard, "Miss Mito y Esencia 1970". El entronizamiento de David Mamet como "Único Gran Dramaturgo Estadounidense Vivo", continúa

diciendo, se debe a la condición de puente entre tradición y modernidad de su figura, a la honestidad de este hombre que, como un alquimista consumado, ofrece una sabia destilación de preceptivas: Aristóteles pasado por Stanislavski y Boleslavski, de la mano de Sanford Meisner, socio fundador del Group Theater que vincula la concepción del teatro mametiano a unos preceptos éticos que parecían olvidados. Recordemos que Mamet, recogiendo las palabras de Stanislavski, piensa que el propósito del teatro es escenificar la vida del alma. No cree en el teatro social a la manera de Miller, como arma arrojadiza que remueve conciencias, y considera que el impacto de una obra dramática es indirecto, es decir, puede traer consigo que la gente tome conciencia de lo que sucede en torno suyo o no, y eso puede hacer de ellos mejores ciudadanos o no (1988:136).

Junto a esta visión idealista del teatro como elemento regenerador del ser humano, encontramos en Mamet, que ha sabido decantar con elegancia los excesos de Stanislavski, un lenguaje estilizado, nacido de un prodigioso oído que aguza en el contexto de la Second City y en el ambiente de los cabarets. Este dramaturgo, comprometido con su tiempo y con su público, presenta a los espectadores de su teatro un espectáculo que es la suma de ritmo y de conflicto, si bien este combate de tendencias contradictorias tiene lugar casi exclusivamente en la mente de los caracteres, tan desorientados en el mundo que les ha tocado vivir como el público sentado en el patio de butacas.

La espera de los caracteres de *Waiting for Godot* es desesperanzada: si Godot llegara —y de hecho su supuesta venida turba a Vladimir y Estragón—, se solucionaría muy poco, su actuación sería presumiblemente arbitraria. Pero Mamet no es un nihilista —como tampoco lo es Beckett— sino un moralista. En ese juego en el que estamos inmersos, la sinceridad y la honestidad son valores éticos fundamentales, porque sólo tomando conciencia de lo que está mal y denunciándolo, esto es, aplicando ese patrón de conducta a la escritura, podremos abrir una puerta a la esperanza. Considera, por tanto, Mamet que el teatro disfruta del privilegio de comunicar e inspirar un comportamiento ético, y no duda en afirmar que, en este momento de bancarrota moral, podemos ayudar a sustituir hábitos de acción reprimida y asustada por posturas de cooperación, fe en uno mismo y confianza mutua. Es decir, si nos mantenemos fieles a nuestros principios, podemos ayudar a formar una sociedad ideal basada en valores éticos. Tenemos la posibilidad de hacerlo no *predicando* lo que pensamos sino *creando* ese tipo de comunidad cada noche delante del público en una obra de teatro y mostrándole al auditorio cómo funciona, por medio de la acción (1994:127).

Con estas palabras se cierra el ensayo “First Principles”, incluido en *Writing in Restaurants*, volumen en el que el autor diserta acerca de teoría estética y compromiso político. Mamet, como muy bien ha visto Ordóñez, es un moralista satírico, aunque su lección moral, añadimos, no se da explí-

citamente, al igual que en su maestro Chéjov. Se diferencia, en su nivel de abstracción metafórica, de los autores que le preceden: no se acerca a la irrealidad y a lo onírico tensando el arco lírico, como Tennessee Williams, ni se aproxima al expresionismo por su expresión descarnada, como Edward Albee, ni nos ofrece un microcosmos regido por el determinismo social y la culpa, como es habitual en Arthur Miller (1991:17).

Del mismo modo que Mick conserva una cama en el cuarto que otrora compartió con Aston en la pieza de Harold Pinter *The Caretaker*, y es este lecho su último refugio en una sociedad que se desmorona, Mamet nos habla de su amor por Vermont. El dramaturgo se encuentra a sí mismo en esta pequeña comunidad de talante demócrata, aficionada a las marchas pacifistas, pueblecito de fríos inviernos en que la palabra sella tratos y la interdependencia propicia las relaciones de amistad (1987:17). Ahí guarda viejas insignias, gorras de béisbol, aparejos de pesca, cartuchos, jerseys de lana... Todo un arsenal de objetos a los que mira con añoranza desde el paisaje urbano, porque se trata de un nuevo paréntesis, de una ruptura provisional, y Mamet, animal de asfalto, vive fuera de esa habitación, sólo momentáneamente accede al paraíso.

Los seres urbanos, dice en "A Family Vacation", solucionan sus problemas "haciendo más": comprando más, viajando más, trabajando más... escribiendo más (1994:187). Mamet forma parte de la perversión y neurosis que se generan en la ciudad moderna¹ y no se aparta de su tráfigo. Entiende que su compromiso con el teatro es de tipo moral y que, como intelectual, como escritor, no puede sustraerse a emitir juicios, a dar una opinión. Quizá porque no se comprometió con el hecho que más marcó a los jóvenes de su generación —su no alistamiento en la guerra de Vietnam es un episodio oscuro que el autor parece no querer volver a concederse— no ha dejado desde entonces de mantener una postura de rebelión activa a lo Camus y de proferir frases inusuales en los tiempos que corren: la gente acude al teatro a escuchar la verdad, y en este ámbito se crean ficciones escénicas y se comparten emociones con los otros miembros de la compañía. De esta manera, añade Mamet, "se construye un verdadero teatro y uno se convierte en un hombre o una mujer maduros" (1991:20 y 1994:181-183).

El teatro es una profesión de fe en la verdad porque una buena obra dramática refleja nuestra vida onírica. Los sueños, los cuentos, los mitos y, añade Mamet, las obras dramáticas y cinematográficas —pues se cambia la sustancia de la expresión (cuento, teatro, cine) conservando el sentido de la fábula (1984:216)— comparten el lenguaje simbólico y su relación con los aspectos arquetípicos del ser humano. Por ello el dramaturgo reprime su deseo de caracterizar a los personajes o de explicar el lugar en el que se hallan y, cuando la dotación de las figuras, de los lugares y de la acción se deja en manos del público, éste se los imagina a su modo y se convierte en un participante de lo que en el tablado sucede, abandonando la actitud críti-

ca inicial (1994:118). Otro tanto sucede en los cuentos de hadas: faltan los detalles psicológicos y se aprecia una gran indefinición espacial y temporal.

En los cuentos, los sueños y las obras dramáticas, sigue diciendo el autor, el protagonista nos representa a nosotros mismos, se suele partir de un momento de desorden y caminar en busca de una solución. En los cuentos de hadas, con la descripción externa se indica la situación interna: es necesaria una renovación para que la persona crezca interiormente (“Érase una vez un hombre y una mujer que llevaban mucho tiempo deseando tener un hijo...”) o una reelaboración de la relación negativa con la madre o con el padre (“Un viejo Rey quería repartir su Reino entre sus hijos” (1996:16)). Lo importante no es la comprensión intelectual sino la intuitiva y simbólica, porque el problema expuesto no es asequible a la razón; si lo fuera, no se plantearía sobre un escenario ni en un cuento de hadas ni por medio de un mito.

Sostiene Mamet que el poema, la obra dramática, no es otra cosa que la resolución de un problema perteneciente a la esfera ética y aparentemente insoluble. En los sueños y en las obras dramáticas se suspenden y eliminan las barreras erigidas por la razón para disolver o resolver esa dificultad impuesta y con vistas a la consecución de la felicidad. Hoy día, sin embargo, no deseamos ver nuestros problemas reflejados en un escenario y “elegimos un material onírico (obras de teatro) que tiende a satisfacer un nivel muy bajo de fantasía” (1994:115 y 123).

Para Mamet, escuchamos tanto la obra dramática como el cuento de hadas sin emitir juicio alguno, nos identificamos a un nivel subconsciente con el protagonista; nos sentimos, en cualquier caso, afectados, tensos o relajados, excitados o no (1994:117). Como dramaturgo, desea que su auditorio pase por ese abanico de emociones y se identifique con lo que en escena se representa. Esto se produce a un nivel inconsciente, ya que en un principio puede tratarse de personajes muy distintos a nosotros ante los cuales nos colocamos en una posición de distanciamiento. Pero el “efecto V” brechtiano se va eliminando, porque estas figuras comparten nuestras pulsiones internas aunque se expresan por medio de usos lingüísticos que nos resultan anómalos.

Los espectadores responden a una obra teatral —o cinematográfica, pues asimismo concibe el cine como *dream sequence*— en la medida en que se corresponde con nuestra vida onírica. Esa correspondencia es mayor en el caso del teatro radiofónico, muy cercano al cuento de hadas y al chiste verde por su minimalismo. La insuficiente caracterización de los personajes en los cuentos de hadas y en los chistes verdes no es tal, sino que aproxima este paradigma de composición al de la obra perfecta: piensa Mamet que la mejor producción tiene lugar en la mente del espectador y que un buen drama carece de instrucciones escénicas (1994:119).

Los cuentos de hadas, al igual que las obras dramáticas y los sueños, apelan al consciente, al preconscious y al inconsciente, apunta Bettelheim

(1995:13). Transmiten a los niños la idea de que es inevitable la lucha contra determinadas fuerzas en la vida; pero si los obstáculos que forman en sí mismos parte de la existencia humana se llegan a dominar, el hombre puede alzarse victorioso. También en los sueños intentamos resolver problemas de nuestra vida diurna. Eliminadas las trabas de la razón, en ellos nos cuestionamos la naturaleza agonística de la vida sin optar por la evasión o la derrota. Es ésta la postura de Mamet, que no concibe el sueño como liberación de la imaginación, a la manera de los románticos y de Poe, para quien *dream* equivalía a *imagination*, ni tampoco cree, como Baudelaire, que sumerja al hombre en una realidad engañosa que dificulta su vuelta a lo cotidiano y pedestre.

EL MODELO NARRATIVO DE LOS CUENTOS DE HADAS

Mamet recomienda la lectura previa de Freud, Jung y Bettelheim antes de pasar a analizar su filmografía. Escribe Bettelheim en *The Uses of Enchantment* que cuando se permite que el material inconsciente afluya, hasta cierto punto, a la consciencia y que la imaginación lo reelabore, se reduce su potencial nocivo para uno mismo o para los demás y parcialmente puede ser empleado para fines más positivos (1995:13). Mamet afirma escribir dejando en libertad el inconsciente, para ordenar luego, después de descartar buena parte de lo escrito, lo que éste ha producido (1988:138). A la hora de componer un drama, su modelo de narración son los chistes verdes² y los cuentos de hadas, sobre los cuales versará nuestro trabajo. En ambos casos las situaciones se simplifican al máximo, los detalles irrelevantes se suprimen y los personajes están polarizados —son buenos o malos— y muy definidos. Se puede afirmar que se trata de caracteres estereotípicos que no responden a una psicología individual.

Frente al mito, donde el significado de cada figura es explícito, en el cuento de hadas no se nos dice abiertamente qué representa cada personaje ni qué hemos de escoger. El contenido de la historia nos atrae por lo que allí se cuenta, que nuestra imaginación recrea (1995:41). Los cuentos de hadas transmiten un sentimiento de consuelo, tienen un final feliz frente al pesimismo de los mitos, que evidencian la debilidad de los mortales al hacer frente a los desafíos de los dioses.

Pues bien, en nuestra opinión, *House of Games*, *opera prima* de Mamet como realizador cinematográfico, puede leerse como una variante del conocido cuento de hadas *Juan sin miedo*. En esta historia de los hermanos Grimm el muchacho, después de exponerse a escalofrantes aventuras, consigue temblar en el lecho nupcial cuando su esposa le echa, una noche, un cubo de agua fría repleto de pececillos. De acuerdo con Bettelheim, a un nivel inconsciente el audaz joven perdió la capacidad de sentir miedo para

evitar verse desarmado en la cama con su mujer al entablar relaciones sexuales, es decir, para no tener que enfrentarse con la serie de sensaciones nuevas que la situación comporta (1995:289). Del mismo modo, la doctora Margaret Ford viste deliberadamente de forma asexuada y limita su vida a su trabajo, con lo que evita afrontar las emociones de la vida real. Pero sólo consigue ser una persona completa cuando experimenta sensaciones que se niega a sí misma, una de ellas el placer sexual durante y después del encuentro amoroso con Mike en el hotel.

Otros cuentos, como *El rey rana*, giran en torno al trauma que supone el descubrimiento de la propia sexualidad, que primero se experimenta como algo brutal y luego como fuente de felicidad, añade Bettelheim (1995:295). A una princesita se le cae una pelota al agua. Una rana se la devuelve si la lleva a su casa y la acepta como compañera, promesa que la niña no cumple echando a correr una vez recobrado su preciado objeto. El padre de la princesa le obliga a ajustarse a lo prometido, y así la rana, sucesivamente, se colocará en la mesa y más tarde en el lecho de la princesa, momento en el que ésta la estrella contra la pared. Entonces la rana se transforma en un apuesto príncipe.

La caída de la pelota al fondo del lago simboliza la pérdida de la inocencia infantil y de su egotismo narcisista. El rey es el super-ego que violentamente insiste en que la princesita no incumpla ninguna de sus promesas, esto es, los juegos infantiles devienen con los años en compromisos que no podemos eludir. Su despertar sexual, ante el cual experimenta una mezcla de repugnancia y de ansiedad, se representa escogiendo a la rana como animal simbólico. El que ésta se metamorfosee más tarde en un príncipe da cuenta de la belleza encerrada en el sexo bajo una apariencia repulsiva. La rana, por otra parte, es un *alter ego* de la propia niña en sus intentos de separación o individuación: la expulsión violenta de la cama alude a la ruptura de la pequeña con la dependencia respecto a la figura materna, clave para su proceso de maduración.

En *The Frog Prince* Mamet recrea un cuento similar subvirtiendo los principios del género. El título del relato y el material narrativo proceden, en efecto, de un cuento de hadas, el conocido relato de la rana que recibió el beso de una doncella y se convirtió en príncipe, si bien se da la ironía de que este cuento fantástico se acerca progresivamente a la realidad. Los personajes son aquí prototípicos: el príncipe, el sirviente, la lechera y la bruja, figura negativa que actúa como motor de la acción. Se trata de caracteres aparentemente planos, pero en el príncipe se produce una evolución psicológica explicable por su nuevo estado, es decir, por su mutación en rana.

La obra es cíclica y las cuatro escenas guardan relación con las cuatro estaciones del año. Cuando concluye este período, aparece una lechera —variante folklórica aceptable porque “doncella” es tanto la mujer que no ha conocido hombre como la criada que se ocupa de los asuntos domésticos

no relacionados con la cocina— que da un beso al príncipe rana movida no por amor sino por compasión. Seguidamente lo deja solo y parte en busca de su enamorado. El príncipe recobra su forma primitiva y sin demora se repite la escena con la que dio comienzo el relato: la bruja pide al príncipe que le entregue el ramo de flores que lleva, sacrificio que acaba haciendo —la primera ocasión estaba destinado a la bella Patricia y la segunda al amigo que dio su vida por él— y que evita una nueva metamorfosis.

La desorientación del príncipe se debe al reconocimiento de su insuficiencia: creía vivir en un mundo regido por él y llega a percibir lo azaroso de la vida humana. El autor parece decirnos que nos encontramos en un universo extraño e incomprensible donde el engaño a los sentidos es constante (la anciana campesina es realmente la bruja). Sólo cabe aceptarlo en sus propios términos —acatar la voluntad de la hechicera y entregarle el ramo de flores— y cuestionarlo aun a sabiendas de que ninguna explicación nos será dada (“May I ask you something? I’d like to understand!”, *The Frog Prince* 36). El carácter absurdo de la existencia se materializa en el destino del sirviente, cuyo intento de ayudar a su señor y a la lechera recibe como recompensa la muerte. La lechera, a su vez, había perdido con anterioridad sus bienes, su vaca, por querer ayudar a su amado.

La postura esperanzada del sirviente y de la lechera no es la debida ante el mundo. Parece más acertada la actitud del príncipe: se produce el cambio y recibe el beso salvador de la muchacha cuando acepta con resignación su estado, sin intentar alterar el curso de los acontecimientos a la fuerza. Recordemos que al principio se transforma curiosamente en rana al entregar dinero a la lechera para que realice una buena boda, lo que podemos leer de nuevo como una crítica a la incursión de lo crematístico en el plano de lo personal, con el consiguiente deterioro de éste (*The Frog Prince* 46).

La Naturaleza tiene sus propias leyes, que se nos escapan. De ahí que aparezca simbolizada en la vieja campesina con poderes mágicos (THE OLD PEASANT / THE WITCH). El intentar descifrarlas con una ignorancia que raya en la soberbia conduce a la vida concebida como una *comedy of errors*, lo que explica el destino futuro del príncipe, atrapado en un discurso, el del principio del relato, que habrá de olvidar. Ahora sí podemos releer, comprendiéndolo, el arranque del cuento: el príncipe y su sirviente se hallan en medio del bosque —la lectura alegórica tampoco está aquí ausente— y hace un día espléndido, que invita al placer de los sentidos, no a la teorización pedante en torno a lo que es esencial en la vida y en el arte, postura que, como a lo largo de la obra se verá, conduce al fracaso si sabiamente no se descarta. Leemos:

PRINCE. Yes. An exceptional day. And a *portentous* day. Enough said about that! You know what I want? A blue flower. Something blue. A touch of blue. I want to tell you something, Bill: what we *need*, what we *need* in life

(and *art* is a part of life) (and flower arrangement is a part of art) (The Japanese have a word for it. Which I've forgotten. It's a two-syllable word. Something like "Kamooka" —a long discipline intended, no doubt, to get you in touch with yourself...) What you need in art, and what you need in a bouquet, in short, is what you need in life.

SERVINGMAN. And what is that, sire...?

PRINCE. Thank you. *Contrast*. Eh? Contrast and balance. Call it Fire and Water. Call it, I don't know, call it *thrust* and equilibrium... Whatever you call it. You need both of 'em. You need 'em both. (*The Frog Prince* 57)

El replanteamiento de motivos folklóricos reaparece en *Fish*, escena en la que se desestima la idea de que el diablo ayuda a los moribundos prolongándoles la vida a cambio de su alma inmortal. Opina Mamet que el demonio, disfrazado en otros relatos de granjero o metamorfoseado en pez, como aquí, no entrega oro al hombre común (*Everyman*); no le interesa tampoco la inmortalidad de su alma, sino sustraerle durante los años que vive en este mundo sus tres bienes más preciados. No concede tres deseos el pez, como se suele creer; quiere, por el contrario, que se le otorguen tres deseos ("You must grant me three wishes", *Fish* 51).

Brevemente asoma en *The Cryptogram* nuevamente el tema del folklore, ahora en forma de libro: el volumen de cuentos de hadas de nuestra infancia que Del devuelve a una Donny que ha perdido el contacto con lo más elemental; el ejemplar en el que su hijo, John, ha leído que las desgracias vienen de tres en tres; la literatura dentro de la literatura y el cuento de hadas como distensión frente a la realidad hostil que causa insomnio al muchacho.

EL UNIVERSO DE LA INFANCIA COMO UTOPIA

Junto al mito del Oeste, ligado a la memoria nacional estadounidense y a la idea de la imposibilidad de escapar a un ámbito de entera libertad, o al tema de nuestra pertenencia a un tejido social concreto, que nos hace tener prejuicios, nos guste o no que así sea, y al *leit-motiv* de la inutilidad del esfuerzo humano a la hora de gobernar nuestro destino, que se desarrolla en el subtema de la vida como comedia de errores³, otro tópico recurrente en Mamet, como se ha hecho notar al comienzo de nuestro trabajo, es el de la convención pastoral. El elogio y alabanza de los placeres más sencillos vinculados a la vida campesina, en un mundo sin problemas laborales ni intrigas, remite directamente al universo de la infancia.

Ahora bien, en este autor este ámbito utópico localizado en el pasado resulta tan problemático como la vida presente: sus cuentos infantiles —*vgr.* *The Frog Prince*— generan ansiedad y no escapan a su visión irónica. Si nos preguntamos acerca de una posible Arcadia idílica localizada en la imaginación, la respuesta negativa no imposibilita la continuidad de la búsqueda.

da. Mamet no es un nostálgico porque no abdica de la memoria y con melancolía nota la inocencia perdida, esa “original relation to the universe”, en palabras de Emerson, que desaparece en la febril y precipitada carrera en pos del oro y de todo tipo de bienes materiales (1978:93).

En *The Poet and the Rent*, nos encontramos, como en *The Water Engine*, con un juego de perspectivas: Aunt Georgie les dice a los niños que se encuentran en un patio de butacas que van a ver la obra titulada como la pieza de Mamet, es decir, *The Poet and the Rent*, y que Pressman, en cuyas manos les deja, oficiará a modo de *storyteller*. Para nuestra sorpresa, Pressman indica que el cuento está patrocinado por Wack, producto innecesario para coches que promociona una agencia publicitaria que finalmente quiere emplear al poeta. El relato acaba con el eslogan “Use Wack for your Car” y una apelación final de Georgie al auditorio: “And they all lived as contentedly as possible, under the circumstances, for a reasonable length of time” (*The Poet and the Rent* 53).

The Poet and the Rent no es una obra infantil *sensu stricto* sino una invitación a la reflexión: detrás de los montajes teatrales más inocentes operan móviles económicos. Por otro lado, una serie de subversiones jalonan la obra. En primer lugar, la ruptura con cierre al uso (“And they lived as contentedly as possible”, *The Poet and The Rent* 53); luego, el tema elegido (un poeta que debe el alquiler ha de trabajar como vigilante nocturno y más tarde recurrir al robo; sale luego de la cárcel gracias a que su ex-novia paga al casero, hecho que ésta le cuenta por carta para no herir su orgullo). Finalmente, se produce una subversión en el terreno de los caracteres: intervienen un casero, un capitalista y un publicista junto a caracteres más habituales como el policía y los ladrones.

Ladrones y policías figuran en relatos clásicos del género. La novela policíaca nace a fines del siglo pasado con el desarrollo de las grandes ciudades y la aparición de la policía en un sentido moderno. En ningún caso están ligados al universo infantil, sino a un espacio degradado del que se hace eco el poeta del cuento: “I love the World. I’m very fond of it. I love the little rain that clears the air of noxious vapors, and the clear cracked sidewalk that will lead me where I want to go” (*The Poet and the Rent* 12). Junto a lo anterior, se rompe a cada paso el ritmo escénico y la sensación de verosimilitud con intromisiones inesperadas del tipo:

AUNT GEORGIE (to audience). Time passes (*The poet hits her in the face with a pie.*).

POET. If I want a narration I’ll ask for it (*Pause.*) (*The Poet and the Rent* 15).

En una de estas intromisiones Aunt Georgie se dirige al poeta por su nombre de pila, Dave, que no es otro que el del autor, quien asimismo se

autocita en páginas anteriores. Con ironía se refiere Mamet a la inutilidad del oficio del poeta, subrayada por uno de los ladrones (“You ain’t got no marketable skills, you’re of no use to society, and nobody’s gonna miss you if we knock you off.” *The Poet and the Rent* 31). Todo el relato está lleno de posibles equívocos, pero el comportamiento del poeta —y del propio dramaturgo— es ético: no se casa con la hija de un industrial millonario ni se vende a la agencia publicitaria ni emplea el dinero del robo para cometer más errores. Piensa que con su trabajo puede hacer que la sociedad tome conciencia de sí misma y que su labor justamente es ésta (“I’m going to go home and go to Work, Spuds. There’s a whole society to be explained out there.” *The Poet and the Rent* 52), aunque a veces avise a través de ejemplos *ab contrariis*:

POET (*to audience*). Friends, learn from my example.
 If you are not smoking, don’t start.
 If you are smoking, stop.
 If you’ve stopped smoking, continue.
 Thank you (*The Poet and the Rent* 36).

Ya vimos anteriormente cómo en *The Frog Prince* el protagonista intenta hallar su camino en el mundo; pero, a diferencia del poeta, carece de la palabra para ordenarse mentalmente. En *The Revenge of the Space Pandas or Binky Rudich and the Two-Speed Clock*, un niño inventor, Binky, su ayudante, Vivian, y un cordero llamado Bob se transportan por medio de un reloj de dos velocidades a Crestview, un planeta a cincuenta años luz así denominado porque “Thought it might attract investors.” (*The Revenge of the Space Pandas* 110). Habitado por un dictador supremo, George Topax, varios osos panda y otros residentes cuya buena conducta se premia con pases de viejas películas por televisión, Crestview es una reproducción en miniatura de nuestro mundo: reinan el engaño, la hipocresía, la manipulación informativa y la tortura.

Se ofrece una recompensa para capturar a los terrícolas, ya que Topax, alérgico a la fibra, desea hacerse un jersey con la lana de Bob remedando el estilo de los suéteres con iniciales que ha visto en películas antiguas. Binky es detenido y entrevistado por televisión junto al oso panda que le arrestó. El periodista termina su programa con un inciso que rompe la ilusión dramática y recuerda al espectador que se halla presenciando una obra de teatro (“NEWSPERSON. This has been Bill Kabirdie, Crestview News Control. And now: back to the story”, *The Revenge of the Space Pandas* 135). Paradójicamente, será el otrora ídolo de la pantalla Edward Farpis, un actor que desapareció de la vida pública cuando notó que se estaba haciendo demasiado viejo para papeles de galán, el que ayude a Binky, Vivian y Bob proporcionándoles el reloj de dos velocidades que permite su regreso a casa. Mien-

tras Binky arregla el artefacto, Farpis gana tiempo firmando un autógrafo para George Topax, contento de poder codearse con una antigua estrella. De nuevo en Waukegan, donde el tiempo real se ha detenido, los tres amigos bajan a comer el potaje que tanto detestan y que, por otra parte, era el alimento habitual de los habitantes de Crestview. El relato termina con una ironía: Mrs. Rudich le dice a su hijo que ha leído en el periódico que en breve se podrá viajar ingiriendo una píldora y que el futuro depara maravillas, a lo que contesta Binky con un “Mmm. Well...” (*The Revenge of the Space Pandas* 154).

En *Almost Done* el autor reflexiona en torno a las historias que se cuentan. En este caso se trata de las que una joven embarazada piensa que relatará a su hijo en un futuro. En *Dark Pony* un padre disipa los temores de su hija, mientras van de camino a casa en coche, por medio del relato de *Dark Pony*, que siempre acude en ayuda del indio Rain Boy, salvándolo de una muerte certera a manos de una jauría de lobos. Las historias que llenan el vacío y nos ayudan a situarnos en el mundo y a comprendernos, el poder mágico de las palabras, la necesidad de confesarnos aunque a los demás nuestras historias puedan parecerles anécdotas... Buscamos una señal del destino que nos indique qué hacemos aquí y ahora y el indicio que se nos ofrece es insuficiente. Y, leemos en *Joseph Dintenfass*, lo único que queda de nuestro paso es, más que una huella, una mancha —“Here’s the stain of an ice-cold cherry”—, pese a lo cual seguimos hablando y formando volutas con las palabras porque, como apunta Joseph en la misma pieza: “There are people who have a horror of existence. I don’t know. I may be one of them. What do you *think*? (Pause.)” (*Joseph Dintenfass* 93).

Para Baudelaire, el primer cantor de la vida urbana, el Ideal capaz de contrarrestar el Tedio o Spleen en el que se encuentra el hombre como animal caído se halla en la muerte⁴ como regreso definitivo al mundo preconscious (1982:31). Mamet también parece ser de esta opinión. Ni siquiera en el mundo de los cuentos infantiles, igualmente irónico, recobra su auditorio el reposo que necesita: la única infancia pura, la única ciudad imaginaria, es la que aún no ha sido corrompida por la consciencia, aquella a la que regresó Baudelaire al morir literalmente en brazos de su madre, o en la que viven los recién nacidos, “with both a joy of being alive and [without] a consciousness of death” (1994:32-34), parafraseando al dramaturgo.

NOTAS

¹ Verlaine definió a Baudelaire como representante esencial del “hombre moderno”, producto de una civilización excesiva, bilio-nervioso por excelencia (hoy diríamos neurótico). Sus palabras siguen estando vigentes y pueden aplicarse a Mamet y a todos nosotros, seres urbanos de “espíritu dolorosamente sutil”, retomando la expresión empleada por José María Valverde (1991:5) en su retrato de Baudelaire.

² Mamet piensa que el chiste verde, breve y escueto, ofrece un paradigma formal perfecto. Así, por ejemplo, si un chiste comienza diciendo: "Dos hombres entran en una granja y hay una vieja removiendo sopa", no son relevantes detalles secundarios como la apariencia física de la vieja o por qué remueve la sopa y, por tanto, se omiten. Cf. Anne Dean (1990:37, n. 55). Véase además Ruby Cohn (199:53), quien compara las rápidas escenas en las que se estructura *Sexual Perversity in Chicago* con chistes verdes efectistas. Por otra parte, los ritos de iniciación y desarrollo del héroe mítico tal y como los analiza Joseph Campbell en *The Hero with a Thousand Faces* han influido estructuralmente también en obras mametianas como *Edmond*. Cf. Dennis Carroll (1987: 29).

³ Hemos tratado estos aspectos en *David Mamet entre bastidores y en pantalla: "Glen-garry Glen Ross"*. *Estudio y traducción*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1998 (tesis doctoral inédita).

⁴ Escribe Pierre Emmanuel (1982:31) que en Baudelaire "la mort, espérance de réintégration, apparaît comme le terme d'un chemin à la rencontre de cette enfance omniprésente et interdite".

Universidad Europea de Madrid (CEES)
 Departamento de Filología - Edificio C
 Villaviciosa de Odón
 28670 Madrid
 e-mail: c.buezo@ese.fil.uem.es

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bettelheim, B. (1995). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Traducción de Silvia Furió (*The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, 1976). Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2a. ed.
- Carroll, D. (1987). *David Mamet*. Houndmills, England: MacMillan.
- Cohn, R. (1982). *New American Dramatists: 1960-1980*. New York: Grove Press.
- Dean, A. (1990). *David Mamet: Language as Dramatic Action*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Emmanuel, P. (1982). *Baudelaire, la femme et Dieu*. Tours: Éditions du Seuil.
- Lasch, C. (1978). *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: Norton.
- Mamet, D. (1979). *Reunion, Dark Pony and The Sanctity of Marriage*. New York: French. También en *Reunion and Dark Pony: Two Plays. The Disappearance of the Jews*. New York: French, 1982.
- Mamet, D. (1986). *Three Children's Plays*. New York: Grove. Incluye *The Poet and the Rent, The Frog Prince y The Revenge of the Space Pandas, or Binky Rudich and the Two-Speed Clock*.
- Mamet, D. (1987). *House of Games*. Escrita y dirigida por David Mamet. Basada en un relato de David Mamet y Jonathan Katz. Con Joe Mantegna y Lindsay Crouse (Orion, 1987). New York: Grove; London: Methuen, 1988.
- Mamet, D. (1991). *Escrito en restaurantes*. Edición y prólogo de Marcos Ordóñez; traducción de Jordi Mustieles. Barcelona: Versal.

- Mamet, D. (1994). *Almost Done*. En *No One Will Be Immune and other plays and pieces*. New York: Dramatists Play Service. 7-10.
- Mamet, D. (1994). *Fish*. En *No One Will Be Immune and other plays and pieces*. New York: Dramatists Play Service. 47-52.
- Mamet, D. (1994). *Joseph Dintenfass*. En *No One Will Be Immune and other plays and pieces*. New York: Dramatists Play Service. 93-105.
- Mamet, D. (1994). *Writing in Restaurants*. En *A Whore's Profession*. London & Boston: Faber and Faber. 105-135.
- Mamet, D. (1995). *The Cryptogram*. New York: Dramatists Play Service.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Savran, D. (1988). David Mamet. En *In Their Own Words*. New York: Theatre Communications Group.
- Valverde, J. M. y Riquer, M. de (1991). El arranque de la modernidad poética. De Baudelaire al simbolismo. En *Historia de la Literatura Universal. Tomo VIII*. Barcelona: Planeta.
- Wasserziehr, G. (1996). *Los cuentos de hadas para adultos. Una lectura simbólica de los cuentos de hadas recopilados por J. y W. Grimm*. Madrid: Endymion.