

Conversaciones con David Mamet

de Leslie Kane

Dos décadas y media de David Mamet

¿Otra vez Mamet? Sí, de nuevo este dramaturgo y cineasta estadounidense que tanto nos gusta a tantos autores españoles, y que conocemos solo parcialmente porque sus obras se publican poco y sus estrenos en nuestro país han sido casi siempre en pequeños y apartados formatos, o no han gozado del favor del público. *Oleanna*, una de sus mejores obras, no funcionó en Madrid ninguna de las veces que se puso. Y la primera vez tenía como protagonistas nada menos que a Santiago Ramos y a Blanca Portillo (María Guerrero, dirección de José Pascual, 1994).

Ya hemos reseñado en esta sección su libro *Los tres usos del cuchillo*, también de esta colección, refinada y elegante, de Alba Editorial. Confesaré que mi intención era reseñar y recomendar *Conversaciones con Peter Brook*, de Margaret Croyden, también de Alba. Pero la lectura continuada de ese libro, que conocía yo de manera parcial, me echó para atrás. Contiene cosas sabias e interesantes, pero también mucha disculpa, mucha coartada para directores que van más por el *shock* que por el concepto. ¿De qué sirve que Brook haga buenos montajes si sus enseñanzas al final sirven para disculpar desaguisados como el de cierto *Hamlet* feísimo y hortera que vimos hace unos meses en el Matadero con firma importada? Allí invocaban a Brook en una pantalla, antes de la segunda parte. En vano,

claro. Además, Brook puede dar mucha envidia a los directores, con esos montajes en Persia y cosas así. Lo que nos faltaba. A Persia, chicos, a ver un brook, antes de que tengan la bomba.

Mejor, Mamet. Este libro que proponemos y recomendamos es una recopilación de entrevistas hechas a Mamet en publicaciones periódicas y en cadenas de televisión. Son veintiséis, y van desde 1975, año en que Mamet cumple veintiocho, estrena una de sus grandes obras, su primer éxito, *American Buffalo*, y recibe el Premio Obie por *Sexual Perversity in Chicago*; y así hasta 1999, el año de *Boston Marriage*. La recopilación, un trabajo considerable, y probablemente muy duro, es de la profesora Leslie Kane, del Westfield State College, gran conocedora de la obra de Mamet.

Si alguien me pregunta qué obras de Mamet tendría que leer o tratar de ver, así, para empezar, le diría: *American Buffalo*, *Edmond*, *Glenn Garry Glen Ros*, *Métele caña*, *Oleanna* y *Boston Marriage*. Todas se han representado en nuestro país, y Fermín Cabal fue el que trajo la primera; además, su versión sirvió para el doblaje de la película (dirigida por Michael Corrente en 1996). Atención, eso de *Boston Marriage* tiene doble sentido: es como referirse a una pareja pero del mismo sexo.

Mamet empezó pronto a escribir guiones para el cine: *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*), dirigida por Bob Rafelson, 1981; *The Verdict*

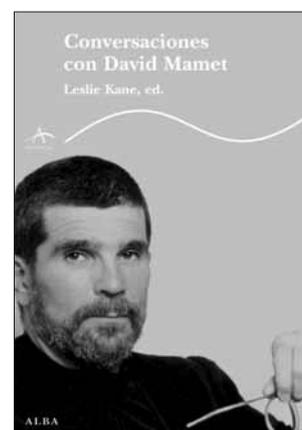
Santiago Martín Bermúdez

Conversaciones con David Mamet

de Leslie Kane

Edita Alba Editorial. Barcelona, 2005. 320 páginas

Traducción Isabel Ferrer Marrades





© Chicho.

Oleanna. Teatro María Guerrero, Madrid, 1994. Blanca Portillo y Santiago Ramos. Dirección: José Pascual.



(*Veredicto final*), dirigida por Sydney Lumet, 1982; *The Untouchables* (*Los intocables de Eliot Ness*), dirigida por Brian de Palma, 1985. En 1987 rodó su primera película como director, *House of Games* (*Casa de juegos*), a las que siguieron *Things Change* (*Las cosas cambian*, 1988), *Homicide* (*Homicidio*, 1990), *Oleanna* (1994), *The Spanish Prisoner* (*La trama*, 1997), *The Winslow Boy* (*El caso Winslow*, basada en la celeberrima obra de Terence Rattigan, 1999), *State and Main* (2000), *Heist* (*El último golpe*), *Spartan* (2004). *Redbelt* (2008) es su última película, por el momento, aparte de cierta serie de televisión en la que anda metido, a pesar de sus viejas ideas sobre la tele. Claro, que las cosas cambian, y hoy la televisión, que está en todas partes, ya no tiene aquel poderío. Que siga así.

Mamet ha escrito otros muchos guiones para otros directores, desde luego. Mencionamos sus películas porque casi todas las hemos visto aquí. La película *Oleanna*, por desgracia, solo se vio unos cuantos días en Barcelona, pero no en Madrid.

Su origen es judío, y a veces construye personajes judíos, como el de Bobby Gold en *Homicide*, un policía que «no ejerce» y que de pronto se encuentra en medio de un tema, una trama y un lío totalmente judíos: a ver qué hago ahora. O como el protagonista y la trama de una de sus novelas, *La vieja religión*. También le recomiendo al lector esta novela. El antisemitismo también es cosa de Estados Unidos, y la paranoia persecutoria de la gentuza de extrema derecha no hizo sufrir en ese país solo a negros y a hispanos. De todas maneras, Mamet huye siempre de lo edificante, de las obras que quieren demos-

trar lo bueno o lo malo que es algo. Porque le gusta ir por delante, no que se le adelanten. «Vaya, eso sí que es una idea grande y bella, ya lo sabía yo antes de que acabara». Que un espectador pueda decir algo así es más de lo que Mamet puede soportar.

Decimos que a Mamet le gusta ir por delante del público. Dice que no le gusta que la gente se sepa el chiste antes de haberlo contado él. Esto resulta muy eficaz sobre todo en algunas de sus películas, como *House of Games*, pero a veces le lleva a hacernos trampas, como en *The Spanish Prisoner* y también, aunque no tanto, en *Heist*.

Pese a sus protestas, Mamet es el producto de una sociedad dinámica que quiere autores y los reconoce. No sé si por allí habrá algún gilipollas que diga que «no hay autores». Si lo hay, no tiene la audiencia que en otros paraísos de directores mediocres subvencionados y aliados siempre con el poder (a veces fingiendo que no te lleva cogido de la mano). Olé por Mamet.

No reproducimos sus declaraciones sobre qué autores le han influido. ¿Quién va a influirle? Pues Pinter, naturalmente. Y Beckett, desde luego. Y algunos así. Además, lo que a un dramaturgo le influye más es una serie de cosas que no tienen nada que ver con los colegas autores, mayores o clásicos: tu subcultura consumida en la infancia y adolescencia, el cine que has visto, la radio que has escuchado, las coplas, las canciones, los bailes, los tebeos, la tele, todo eso. A los de ahora les influirán los videojuegos, supongo. Pero hay escritores que sí te influyen, y no tienen por qué ser colegas, ni haberte enseñado a escribir una escena, pero tus escenas a menudo vienen de ellos.



© Pilar Cembrero.

Sorprende que Mamet insista en su interés por determinados escritores, como Thorstein Veblen, autor de un libro ahora ya centenario, que es sociología y es ironía, *Teoría de la clase ociosa* (el golf goza de predicamento porque necesita un terreno muy amplio y muy caro que no está al alcance de casi nadie, no por otra cosa: resumen de una de sus ideas, así, de memoria); y de Konstantin Sergéievich Stanislavski, el grandísimo director que todos conocemos de oídas o de haber leído algo, como *Un actor se prepara*. Pero es cierto que determinados directores, cuando no se ponen «interesantes», como decía el propio Stanislavski según se verá, o cuando no son «entrometidos», como decía Corpus Barga ya de los de su tiempo, en fin, directores así, conocen bien el teatro y te pueden ilustrar e iluminar mucho más que uno de esos cursos en los que se enseña a escribir teatro (por cierto, vean más abajo que Mamet no cree que eso se pueda enseñar).

Todas las entrevistas del libro tienen interés. Pero en unas habla más de cine que de teatro. En especial a medida que avanzamos en el tiempo. No carece de interés para el dramaturgo lo que dice el cineasta

de su experiencia en Hollywood. En cualquier caso, estamos en un medio cinematográfico poderoso y adulto, aunque haga basura a menudo, como dice Mamet. Es decir, que un director no necesita firmar contigo el guión solo porque le haya hecho los cambios propios de un rodaje. Cada medio tiene sus mezquindades. El nuestro las tiene así. Lo de Hollywood y Mamet es una historia de amor y de rabia, o de odio, si quieren, que hasta el momento ha dado unos cuantos resultados espléndidos.

De todas maneras, el espacio de que disponemos tiene un límite. Así que, después de leernos el libro, subrayarlo, sacar citas y diálogos, después de volver a leer algunas obras de Mamet y vernos algunas películas suyas que no siempre habíamos visto antes (qué maravilla es *Things Change*, por ejemplo, con el viejo Don Ameche y el joven Joe Mantegna, amigo y colaborador de Mamet desde siempre), tenemos que quedarnos con lo que sigue. Que no es poco, pero la lástima es que hay mucho más.

Por eso hay que recomendar el libro, porque hay mucho que subrayar y cavilar aquí.

Es que ha valido la pena. El arriba firmante lo ha pasado de maravilla. ■

El búfalo americano. Teatro Alfil, Madrid, 1990. Mario Pardo y Jorge Roelas. Dirección: Fermín Cabal.



Fragmentos

David Mamet: Recuerden este nombre, por Ross Wetzsteon. 1975

«Lo primero que descubrí fue que los exigentes hablan poesía. No usan el lenguaje de los periódicos. Oí ritmos y expresiones verbales que tenían que ver con una experiencia que nunca he visto en mis lecturas. Después leí a Mencken, y me fascinó el concepto de una lengua nativa americana. Y luego, por influencia de mi padre —le interesaba la semántica—, leí a Stanislavski. Fue entonces cuando descubrí la correlación entre lenguaje y acción, que las palabras crean el comportamiento, lo cual es crucial si uno quiere ser dramaturgo [...] Me fascinó —y todavía me fascina— la manera en que el lenguaje que usamos, su ritmo, en realidad determina nuestro comportamiento, y no al revés. Creo que todo lo que soy como dramaturgo se lo debo a Stanislavski; o sea, Dios mío, ¡habría que obligar a todos los dramaturgos a leerlo sólo por lo que dice sobre las consonantes y las vocales!».

«Como dice Marx, los demás tienen para nosotros una realidad objetiva únicamente si poseen algo que queremos. El hecho de que ellos lo posean significa que nosotros no lo tenemos: sólo los vemos por eso».

«"Quiero cambiar el teatro americano por completo", dice Mamet tan tranquilo, y por un momento creo tener el titular de mi artículo, hasta que me doy cuenta de que, más que una visión estética, se refiere al teatro institucional. Como él mismo fue actor, habla apasionadamente de «la vida degradante de la profesión, sobre todo por la manera en que, como todos los grupos oprimidos, los actores interiorizan los prejuicios de la sociedad contra ellos. Son como los esclavos a los que no dejaban aprender a leer. O sea, no tienen la menor posibilidad de opinar sobre las condiciones artísticas de su trabajo. Deberían hacer huelga, no para pedir salarios más altos, sino para poder controlar más su vida artística. "Me niego a seguir haciendo esta porquería": ésa debería ser su reivindicación, y no que el teatro esté dirigido por sindicatos, productores, patrocinadores..., todo ese rollo».

«El problema de la mayoría de los críticos es que no saben lo suficiente acerca de los entresijos del teatro como para realmente enseñar nada. Antes de ser críticos tendrían que ser chicos de los recados durante un par de años: mantener la boca cerrada y los ojos y los oídos bien abiertos».

El consuelo de las ideales de un dramaturgo, por Mark Zweigler. 1976

«Mamet confiesa que tarda "mucho, mucho tiempo" en desarrollar sus ideas. Va anotando frases y escribiendo escenas cortas o esbozos de personajes. "Tengo en el baúl el primer acto de unas doscientas cincuenta obras", cuenta, y explica que le produce satisfacción tener tanto material que le gustaría desarrollar, aunque también le genera cierta frustración. "Empiezo cinco o seis proyectos, y de pronto me intereso por otra cosa —se queja—. Me parece muy poco profesional ir acumulando primeras partes. A veces tengo que obligarme a mí mismo a acabar un proyecto».

«La obra de teatro hermosa tiene que reunir estos dos elementos. Cada momento debe existir por sí mismo; cada momento debe ser hermoso. Cada momento debe asimismo hacer avanzar y contener la acción, lo cual no es fácil. Me fascina enseñarme a mí mismo a escribir, porque siempre he podido hacer lo primero, que es escribir los diálogos, pero lo segundo me cuesta mucho».

«Las críticas pueden desquiciarte, el dinero puede desquiciarte, o los elogios, o el fracaso. Lo único que importa es escribir bien».

«Lo que a mí me interesa es el lenguaje como poesía. Creo que tiene que ser poesía. Si no es poético en el escenario, no hay nada que hacer. Si sólo está al servicio de la trama, no me interesa. Por consiguiente, me paso al otro extremo».

«Como dijo alguien [...] el teatro siempre está muriéndose. El teatro ya se moría en los años 1930, cuando la Works Progress Administration, el programa de ayudas destinado a financiar giras de compañías teatrales por todo el país, y el Mercury Theatre lo rescataron durante un tiempo. Sin duda el teatro estaba muerto en Rusia en los años 1890, cuando lo rescataron Stanislavski y Danchenko. El teatro también estaba muerto en Alemania, cuando lo rescataron Brecht y Reinhardt. Creo que siempre está muriéndose. Salvarlo es responsabilidad de los que tienen visión [...] Cuando era actor descubrí que el teatro era una profesión que exigía tanto y ofrecía una vida tan espantosa que en realidad es más fácil luchar por cambiarlo que intentar soportarlo».

**Un hombre de pocas palabras comienza a formar frases, por Ernest Leogrande. 1977**

«Cabe señalar que Mamet también incluye en sus obras palabras de varias sílabas y frases largas. Sin embargo, los intercambios de palabras secos y rápidos son un rasgo distintivo de su obra y lo que ha concitado los elogios de la crítica por su habilidad para captar ritmos, entonaciones y las peculiaridades idiomáticas de la lengua viva». «He estudiado música toda mi vida —explicó—. He tocado el piano, y he estudiado teoría y composición, y mi escritura está influida por las ideas, la resolución y el fraseo musicales. Creo que cuanto más lo hago, soy cada vez menos consciente».

Y simplemente seguí escribiendo, por Steven Dzielak. 1977

«La televisión es como la masturbación. Si la practicas, la practicas en solitario en una habitación a oscuras. El teatro es todo lo contrario; lo practicas con tus semejantes en un ambiente de amor, viendo a la gente en el escenario que ha ido allí con el mismo propósito que tú: para celebrar algo. Es una diferencia similar a la que existe entre una fiesta de cumpleaños y un accidente de tráfico».

«No tengo ninguna teoría sobre cómo hay que escribir teatro; eso es algo imposible de aprender leyendo obras. Se aprende escribiendo. Uno puede dejarse guiar en la búsqueda de ese conocimiento por lo que hicieron los demás y por lo que ve en el escenario, pero tiene que enseñarse a sí mismo. O sea, si la técnica en Beckett fuera tan evidente como para poder abstraerla en una lectura, no sería tan hermosa. Es que hay obras que tardó cincuenta años en escribir. [...] No creo que se pueda enseñar a escribir teatro. Si se puede trabajar en el libreto de una persona e intentar aplicar unos principios generales de una manera que le ayude a entender mejor la naturaleza de la escritura, aunque, por otro lado, también se puede estropear la obra. A veces vuelvo y reescribo algo mío y me doy cuenta de que lo he estropeado. [...] Cuando hablo de revisar, me refiero básicamente a una parte pequeña. Como ya he dicho, la obra tiene vida propia; más allá de cierto punto, ya no se puede tocar. Se puede perfeccionar un poco el ritmo, se puede precisar más, quitar adornos, pero a partir de cierto punto ya no se puede cambiar. [...] Para mí, un escritor tiene que escribir. Realmente las únicas herramientas de que dispone son el diálogo y las acotaciones absolutamente esenciales y mínimas; el resto de la puesta en escena es competencia del director. Lo que los personajes se dicen debe contener y engendrar lo que se hacen los unos a los otros. Siempre hay intentos de huir de eso, pero no se puede, porque cada vez que lo haces acabas con basura. Siempre surgen tendencias, pero básicamente en teatro no hay nada nuevo. Siempre ha sido, y siempre será, una simple cuestión de los actores y el público, por muchos malditos *lasers* que metan. No se puede ir más allá de la belleza de los actores en un escenario. Nada conseguirá que eso sea más hermoso, si lo hacen bien, y nada lo salvará si lo hacen mal. [...] la experimentación en sí no es algo que se regenere por sí solo; tiene que ser una experimentación relacionada con lo que el libreto dice de nosotros mismos, y con la mejor manera de conseguirlo. Otro tipo de experimentación, que no vale nada, es: ¿cómo usamos esta tecnología? ¿A quién le importa? Con esto no digo que la tecnología no tenga cabida en el teatro; lo que quiero decir es que no posee un valor intrínseco. La mayoría de las veces es una distracción».

Las palabras del cartero, por Dan Yakir. 1981

«Es mucho más fácil escribir buenos diálogos que escribir buenas tramas —escribió David Mamet en un artículo para *The New York Times* el año pasado—. Así que los dramaturgos nos dedicamos a la segunda mejor opción: en lugar de escribir tramas buenas, escribimos tramas malas. Y luego llenamos los espacios vacíos con verborrea. [...] Trabajar en el cine me enseñó [...] a ceñirme a la trama y a no hacer trampa».

«El cine es básicamente un medio narrativo, en el sentido de que transmite la percepción de una persona; por ejemplo, la del cámara. En cambio, el escenario es un medio dramático: los personajes interactúan, y hay fricción, porque quieren cosas que entran en conflicto con sus deseos mutuos. El drama está en esa interacción de opuestos. [...] Yo me adhiero a la escuela aristotélica: los personajes no son más que la acción habitual. Uno no crea a un personaje, sino que describe lo que hace».



Algo de la nada, por Matthew C. Roudané. 1984

[El mito del «sueño americano»]. «Me interesa porque la cultura nacional se basa mucho en la idea de luchar y tener éxito: en lugar de elevarse con las masas, uno debe elevarse de las masas. Tu situación extrema es mi oportunidad. Eso es lo que constituye la base de nuestra vida económica, y eso es lo que constituye el resto de nuestras vidas. Es ese mito americano: la idea de sacar algo de la nada. Y eso también afecta al espíritu del individuo. Fomenta la división. Uno siente que sólo puede tener éxito a costa del otro. La vida económica en Estados Unidos es una lotería. Todo el mundo tiene las mismas oportunidades, pero sólo uno llegará a la cima».

[En *Glengarry Glen Ross*, los personajes] «deben tener éxito a costa de los demás. Como dice Thorstein Veblen en *Teoría de la clase ociosa*, la falta de escrúpulos inevitablemente acaba conduciendo al fraude. En cuanto una persona deja de tener un interés personal en comportarse de una manera ética y lo único que impone un límite a su conducta se supone que es su sentido innato del juego limpio, el juego limpio se convierte en un concepto desfasado. [...] La obra aborda cómo corrompe el mundo de los negocios, cómo tiende a corromper el sistema jerárquico del mundo de los negocios. Se considera legítimo que los que ostentan el poder en el mundo de los negocios no actúen de una manera ética. Como consecuencia de eso, el hombre común recurre al delito. Y mientras que los pequeños delitos son castigados, los grandes quedan impunes».

ROUDANÉ: Creo que una de sus mayores contribuciones al teatro es su «lenguaje»: es evidente que tiene oído para el sonido, el sentido y el ritmo del lenguaje de la calle. ¿Podría hablar del papel del lenguaje en sus obras?

MAMET: Es un lenguaje poético. Más que un intento de captar el lenguaje, es un intento de crearlo. Esto se ve en distintos periodos de la evolución del teatro americano. Y cuando se hace bien, en grado sumo, se llama realismo. El lenguaje de mis obras no es realista, sino poético. A veces las palabras tienen una cualidad musical. Es un lenguaje creado a propósito para el escenario. La gente no siempre habla en la vida real como mis personajes, aunque puedan emplear las mismas palabras. Por ejemplo, en el caso de *Odets* o *Wilder*, lo que ellos hacen no es realista; es poético. O *Phillip Barry*; se podría decir que parte de su genio residía en su capacidad para captar la manera de hablar de cierta clase de gente. Él no sabía cómo hablaba esa gente, pero estaba creando una impresión poética, creando esa realidad.

R: ¿De qué modo influyen Hollywood y los medios de comunicación en el teatro actual?

M: La influencia no es buena, pero eso tampoco cambia nada. Están inundando el mercado de basura. Lo que sí aumenta es el gusto y la necesidad de una experiencia teatral auténtica, que es una experiencia que el público busca para estar en comunión no tanto con los actores, sino consigo mismo y con lo que sabe que es la verdad. Los medios de comunicación han quitado muchísimo color a las paletas de todos. Pero así son las cosas. La televisión, por supuesto, no es una forma artística. Podría serlo, pero a nadie se le ha ocurrido la manera de conseguirlo. Ni siquiera es cuestión de hacer cosas buenas por televisión, que se hacen de vez en cuando. El problema es que nadie parece entender la naturaleza esencial de los medios. Desde luego, yo no la entiendo.

«Si el público no aumenta, todo se deteriora. No entra suficiente dinero para pagar a los artistas. Y entonces hay que intentar atraer a un público cada vez más amplio, lo que significa que empezamos a hacer cada vez más cosas de mala calidad. Eso es exactamente lo que pasó en Broadway. Hay que aprovechar a la gente; porque en lugar de intentar atraer a un público nativo constante están atrayendo a gente que no va a volver nunca más, que en realidad no tiene ninguna expectativa pero quiere algo a cambio de sus cuarenta y cinco dólares. Así que les dan cien bailarines de claqué en lugar de *Muerte de un viajante*».

«Cuando se escribe una obra o una película se produce un fenómeno curioso. Pronto la creación adquiere vida propia. No tengo ni idea del porqué; sólo son palabras sobre el papel. Pero el arte que conozco con el que se puede comparar es la talla de madera. Empiezas a tallar un trozo de madera y pronto el objeto cobra vida propia. Parte de la habilidad para tallar la madera consiste en saber cuándo la madera te dice hacia dónde quiere ir. Obviamente será un pato si has empezado a tallar un pato, pero el tipo de madera determinará en gran medida el tipo de pato que será. Y al escribir drama se da un fenómeno parecido. Empiezas con una idea, se convierte en otra cosa, y tu habilidad consiste en aprender a escuchar el propio material. Gran parte de ese material, por supuesto, está en el subconsciente».

Una cuestión de percepción, por Hank Nuwer

MAMET: Creo que la finalidad del teatro no es hacer más profundos los misterios de la vida, sino celebrarlos. Eso es lo que consigue una buena obra, y lo que han conseguido las buenas obras desde hace diez mil años.



NUWER: ¿Y usted no intenta explicar los misterios?

M: Es que no se pueden explicar; por eso son misterios. La finalidad del teatro no es abordar temas principalmente sociales, sino espirituales. [...] El teatro es el aspecto más esencial de la vida moderna. Lo que le falta a la vida moderna es espiritualidad: el contacto con las grandes verdades del universo. Lo que nos falta es sentir que conocemos nuestro lugar y la sensación de pertenencia. Y la función del teatro es abordar las preguntas de «¿Cuál es nuestro lugar en el universo?» y «¿Cómo podemos vivir en un mundo en el que sabemos que vamos a morir?» [...] El único que de verdad puede conseguir lo que quiere es el hombre individual. Como raza es imposible; también lo es como cultura. En el teatro un individuo tiene que reconciliarse con lo que quiere y con su capacidad de conseguirlo. Hacer las paces con los dioses: de eso trata el drama.

Celebrar la capacidad de conocerse, por Henry I. Schvey. 1986

«En realidad empecé la carrera de dramaturgo por casualidad. Me hice dramaturgo porque era actor, y empecé a dirigir porque no era muy buen actor, y empecé a escribir porque trabajaba con actores muy jóvenes, y no había obras para ellos. Empecé a escribir porque no había obras para doce actores de veintitrés años.»

SCHVEY: Usted se crió en los años sesenta, y entonces imperaba un teatro con una orientación mucho menos verbal. Y, al menos en un plano, sus obras son bastante estáticas, aunque no lo sean en absoluto en lo que se refiere a los impulsos emocionales que acechan por debajo. ¿Eso también lo atribuye a la influencia de Beckett y Pinter?

MAMET: Bueno, una obra no es un ballet. A menos que haya una pelea de espadachines, no habrá mucho movimiento: la acción de una obra representa el progreso de un personaje hacia un objetivo en el escenario, porque ésa es la convención del teatro: tender la mano y tirar de una anilla para descubrir una verdad, para lo cual normalmente es necesario hablar mucho. Siempre he creído que la técnica mixta y el *performance art* eran básicamente basura, algo muy decadente, y una señal de una profunda agitación; en realidad es una señal de una grave enfermedad cultural: el rechazo a una institución cultural regeneradora a favor de una novedad. Es que la idea en general del *performance art*, de gente embadurnándose con sangre de gallina... [...]

S: ¿Su rechazo a estos experimentos tiene que ver con el hecho de que no establecían ningún tipo de modelo estructural?

M: La prueba está en cómo se ha digerido. La gente no se acuerda de nada de los *happenings* de los años sesenta y no se acordará de nada del *performance art* de los ochenta. No tienen la capacidad de conmovérsenos, mientras que la finalidad del teatro es trascender la mente consciente individual, poner al espectador en comunión con sus congéneres en el escenario y también con el público, para abordar problemas que no pueden abordarse con la razón. No es que los problemas sean absurdos, que es lo que diría el artista de *performances*, sino, más bien, que están tan arraigados en el subconsciente que hay que tratarlos simbólicamente. [...]

«Siempre quiero que el público simpatice con todos los personajes. Porque cuando no es así, lo que haces es escribir un melodrama con buenos y malos. En realidad el drama es sobre los impulsos en conflicto del individuo. De eso trata todo el drama. Y con el nacimiento del antagonista aparecen dos personas en el escenario. Lo que haces, igual que en un sueño, es coger a un individuo y partirlo por la mitad. Y con el posterior desarrollo del drama y la aparición de más personajes, lo que ocurre es que la naturaleza de un individuo se divide en muchas, muchas más partes. En la comedia de camarilla también se divide un individuo en muchas, muchas partes. Como es una comedia en oposición a una tragedia, o incluso a un drama, el enfrentamiento se produce entre individuos y su entorno mucho más que entre individuos que se oponen entre ellos. Así que, a diferencia de un drama o una tragedia, lo que haces es dividir a un individuo en protagonista y antagonista. Y clonar aspectos del carácter del individuo.»

S: Así que ¿todos los personajes de esa obra [*Glengarry Glen Ross*] son distintos aspectos de una sola persona?

M: Claro. Igual que ocurre en un sueño o un mito. Y, como he dicho, la diferencia entre una comedia y un drama es que en el drama o la tragedia los dos aspectos principales serían dos aspectos radicalmente opuestos de un individuo. En la comedia lo que hay es diversas variantes de la misma actitud. Cosa que creo que ocurre en todas las comedias de camarilla, y desde luego ocurre en *Glengarry*.

[...] «Mis obras en realidad no requieren, y tampoco aguantan, mucha inventiva. Siempre me acuerdo de una cosa que dijo Stanislavski, y es que si un director tiene que hacer algo interesante con el texto, significa que no entiende el texto. Así que, de acuerdo con Stanislavski, ésa sería mi máxima. No seas "interesante". Si vas a representar a Shakespeare, da igual si los personajes visten de gala o de vaqueros del Oeste para que el público disfrute con la obra. Porque en lo que se fija es en las acciones de los personajes.»