

LA (DE)CONSTRUCCIÓ DE LA MASCULINITAT EN EL TEATRE DE DAVID MAMET

Francesca Bartrina
Universitat de Vic

La reflexió efectuada per la teoria contemporània sobre la representació del gènere es materialitza d'una manera privilegiada en el teatre. Està clar que la performativitat intrínseca del fenomen teatral és un espai idoni per qüestionar la construcció de la representació genèrica. No hi ha dubte que l'especificitat comunicativa del teatre es troba en la «fiscalitat»: l'element corporal té una importància clau, ja sigui per la presència física de l'equip actoral i del públic i per la condició efímera (el fet que cap representació no és igual a cap altra).

Judith Butler ha escrit sobre el fet que els actes que constitueixen el gènere tenen un paral·lelisme en les actes performatius dels contextos teatrals. La identitat de gènere no és una identitat completa, sinó que és una identitat que es construeix, una realització performativa en la qual creiem, i que representem com si fos una creença, com si fos una qüestió de fe. Per tant, les possibilitats de transformació del gènere es troben en la relació arbitrària d'aquests actes i en la possibilitat d'un altre tipus de repetició (Butler, 1990: 33).

L'obra del dramaturg, director, guionista i assagista nord-americà David Mamet pot considerar-se una reflexió sobre la construcció de la masculinitat i, de retruc, de les tensions i reptes a què la masculinitat es troba sotmesa en el tombant de segle.

1. És cosa d'homes: gènere i exclusivitat

L'actor Joe Mantegna, que ha interpretat molts personatges creats pel dramaturg nord-americà, ha dit: «Most of the plays have only men in them. But they're some of the greatest male roles ever written» (Kane, 1991: 24). Efectivament, els protagonistes de les obres de David Mamet són homes que juguen a cartes, que parlen de sexe, que intenten teixir amistats a partir de les relacions laborals, ja siguin mariners d'un vaixell ancorat al llac

Michigan de Chicago, *Lakeboat* (1970); escriptors, *Squirrels* (1974); actors, *A Life in the Theater* (1977) o un grup de venedors competitiu, *Glengarry Glen Ross* (1983), entre molts d'altres. Mamet mateix, a l'article «En compañía de hombres», recollit a *Escrito en restaurantes* es planteja perquè en la societat contemporània els homes no gaudeixen tant de l'amistat i de la companyia mútua com abans:

¿Dónde ha quedado «la tertulia»? ¿Donde ha quedado el «salir con los amigos»?
 ¿Dónde han quedado La Cabaña, La Caza, La Pesca, Los Deportes en general, El Póquer, La Noche Libre con los Muchachos?
 ¿Donde ha quedado que los hombres se diviertan en mutua compañía? Porque, aunque tal vez lo hayamos olvidado, lo cierto es que lo pasamos la mar de bien juntos, en las actividades que acabo de mencionar y en varias otras, y aunque a veces, tal vez la mayoría, la conversación versa sobre las mujeres, el significado de la conversación es: ¿verdad que es estupendo estar aquí juntos? (Mamet, 1989: 172).

Les obres de Mamet estan protagonitzades per homes eloqüents, que es construeixen a si mateixos mitjançant el llenguatge. Mai, però, d'una manera gratuïta, ja que, a més, aquests personatges són uns professionals de la paraula: actors, venedors, escriptors, estafadors, xarlatans... Uns personatges que si demanen perdó ho fan només perquè els seus interlocutors els escoltin. Efectivament, els personatges de Mamet s'agrupen en comunitats masculines on la competitivitat substitueix l'afecte, i l'humor i la ironia substitueixen la tendresa. Aquests homes practiquen el distanciament i el cinisme. De fet, sembla que la motivació principal d'aquests protagonistes és que els altres homes els reconeixin com a iguals, que els estimin. Assistim a la seva necessitat d'amor i de reconeixement, a la seva lluita per intentar comunicar-se, ja que els falta alguna cosa que no saben definir.

2. El parlar mascle: el ritme de l'obscenitat

La construcció de la masculinitat al teatre de David Mamet s'inicia amb el llenguatge que utilitzen els personatges. Es tracta d'un llenguatge precís i eficient: abunden les repeticions, les el·lipsis, els jocs de paraules, l'ambigüïtat i la ironia. Es juga amb els mecanismes de cohesió i de coherència en els diàlegs, caracteritzats per una manca de lògica que produeix una intensitat còmica molt propera al surrealisme. La precisió i la concisió, característiques del llenguatge teatral, són, a més, una característica de l'estil de Mamet. Així, el

repte interpretatiu del teatre de Mamet es troba, precisament, en el llenguatge que utilitzen els personatges. No puc deixar de citar una altra vegada al genial actor Joe Mantegna: «As much as said between the lines as with the lines» (Kane, 1991: 22).

Les acotacions de Mamet (que, segons s'ha dit, un dia seran tan celebrades com les pauses de Harold Pinter) sugereixen uns personatges que avorreixen el silenci i les pauses de la conversa. Aquests personatges no acaben les frases; comencen a parlar i canvien de tema, sense acabar allò que estaven dient, una i altra vegada. D'aquesta manera, el ritme juga també un paper fonamental; el mateix autor ha dit: «El llenguatge que utilitzem és ritme; determina el nostre comportament més que no pas qualsevol altra cosa» (Herman, 1987: 30). Anthony Vivis, traductor i introductor del teatre alemany a Gran Bretanya, ha recordat que el ritme d'una obra dramàtica és un organisme viu i complex: «Rhythm is the energy, the heartbeat, the metabolism of language. Variations in rhythm alter emphasis, pace and through them, at times, meaning» (Vivis, 1996: 30). A les obres de Mamet, les variacions en el ritme produeixen significat: un simple canvi d'ordre dels elements pot alterar el sentit de tota una frase. Aquest ritme no només es troba en les frases, sinó que es troba entre les rèpliques i entre les escenes: és per això que són tan interessants les representacions que el propi dramaturg fa de les seves obres.

A més, es tracta d'un llenguatge de carrer, sovint obscè, d'una obscenitat posada al servei de la construcció de la masculinitat. L'obra *Lakeboat*, en la qual els protagonistes utilitzen un llenguatge volgudament sexista, constitueix un exemple en aquest sentit. En el context de la sala de màquines d'un vaixell ancorat al llac Michigan de Chicago, el mariner experimentat Fred explica al jove Dale que el seu oncle li va ensenyar que la millor manera d'anar al llit amb una noia és forçar-la:

But my uncle, who is over, is conversing with me one night and, as men will do, we start talking about sex. He tells a story, I tell my story. This makes him aback. «What?» he says. «The way to get laid is to treat them like shit». Now, you just stop for a moment and think on that. You've heard it before and you'll hear it again but there is more to it that meets my eye. Listen: THE WAY TO GET LAID IS TO TREAT THEM LIKE SHIT. Truer words have never been spoken. And this has been tested by better men than you or me (Mamet, 1970: 205-206).

Assistim a una relació de tutela entre dos homes, a la cerimònia de la transmissió d'un saber compartit: la inseguretat i el malestar que els produeixen les dones. Com fer-s'ho per anar al llit amb elles? Les dones els desborden, escapen al seu control. Elles no volen tenir relacions sexuals amb ells. Ells utilitzen la violència. La masculinitat s'ha de redefinir i aquí

assistim al seu patetisme. Aquests homes no comprenen el món en el qual viuen i s'esforcen per explicar-se'l mútuament. La masculinitat està en crisi en el tombant de segle.

3. Els límits de la correcció política

David Mamet va escriure i dirigir l'obra *Oleanna* l'any 1992 a Washington D.C; l'any següent Harold Pinter va dirigir-la a Londres. Aquestes representacions van anar acompanyades d'una gran polèmica, materialitzada en cartes als diaris, debats organitzats als teatres i articles d'opinió; l'obra va ser qualificada tant de feminista com de sexista. En canvi, l'adaptació cinematogràfica de l'obra, a càrrec del propi Mamet, amb W. H. Macy i Debra Eisenstadt, no va tenir cap ressò.

En una universitat privada d'Estats Units, una estudiant, Carol, va al despatx d'un professor, John, a comentar-li dubtes que té sobre l'assignatura que ell imparteix i, més concretament, sobre el llibre d'educació que ell mateix ha escrit i que és el manual de curs. La conversa entre els dos és contínuament interrompuda pel telèfon; la dona del professor està realitzant els tràmits per adquirir una nova casa, conseqüència directa del fet que John està a punt de aconseguir la titularitat.

Al segon acte descobrim una Carol enfortida pel seu grup (del qual no sabem el nom) que ha denunciat John per abús psicològic: s'ha excedit en l'exercici del poder i de la condició masculina. Aquesta denuncia acaba amb la carrera del professor. Al tercer acte, John es llença sobre de la noia i la insulta.

Quina representació de la masculinitat encarna el professor? John és arrogant, segur d'ell mateix i paternalista. El contrast més gran entre els dos personatges es produeix, precisament, en el domini del llenguatge: el professor en té un control absolut. En canvi, Carol s'expressa amb molta inseguretat, deguda també a la posició que ocupa en el sistema acadèmic.

I es que Mamet juga, aquí, amb els límits de la correcció política. No hi ha culpables ni víctimes. Explora, mitjançant el personatge de John, quina és la posició de la masculinitat davant una política extrema sobre la violència de gènere a la universitat nord-americana. Si acceptem que aquesta obra parla de política de gènere i d'ideologia, podem preguntar-nos si pot traduir-se aquest context tan inserit als Estats Units. Pot traduir-se la política del *date rape* o el fet que un professor hagi d'atendre una alumna amb la porta oberta? Podem entendre aquesta obra quan aquí només ens ha arribat la paròdia d'aquesta política? El mateix

article de Vargas Llosa es titula «Contacto visual» per tal de fer referència als «pobres professors italians» de les universitats nord-americanes que no poden deixar de mirar lascivament les alumnes.

De fet, les reescriptures de les obres de Mamet han contribuït tan o més que les obres mateixes a debatre sobre la seva complexa representació de la masculinitat. André Lefevere ens ha ensenyat que les reescriptures afecten les nostres vides tant o més que les obres originals (Lefevere, 1992: 21). En aquest sentit, el primer document que tenim de la recepció d'aquest muntatge a l'estat espanyol va ser l'extens article d'opinió que va dedicar-li Mario Vargas Llosa a *El País* el diumenge 28 de febrer de 1993. En aquest article Vargas Llosa feia ressò de la polèmica que havia acompanyat l'estrena nord-americana de l'obra i en donava la següent interpretació: «Los verdaderos personajes de este drama son las palabras, movedizas arenas que pueden tragarse a cada paso las mejores intenciones, trampas siniestras que, al menor descuido, cazan al propio cazador» (Vargas Llosa: 1993). Com en qualsevol intepretació, en aquesta obra hi llegim, sobretot, els prejudicis del propi crític: «Yo creo más bien que *Oleanna* hace una descripción bastante aproximada, y acaso se quede corta, de los excesos del combate contra el machismo en ciertos campus universitarios estadounidenses» (Vargas Llosa, 1993). Aquest article és el primer document que tenim de la recepció de l'obra a l'estat espanyol.

La traducció espanyola d'*Oleanna* va estrenar-se al Teatro María Guerrero per la Compañía del Centro Dramático Nacional, amb traducció de Víctor Cremer, l'any 1994. La traducció catalana, obra de Ramon Villanova, va estrenar-se el mes de març, dirigida per Mercè Managuerra i interpretada per Josep Minguell i Míriam Alamany, l'any 1995, al Teatreneu. M'agradaria destacar un aspecte molt concret d'aquesta traducció. El fragment en què el professor li diu a l'alumna, al final de l'obra: «*You vicious little bitch. You think you can come in here with your political correctness and destroy my life?*» (Mamet, 1992: 79) s'ha traduït per: «Tu cony de puta rancuniosa. Et penses que pots venir aquí amb el teu feminisme i les teves idees sobre el que és políticament correcte i el que no ho és, i destruir la meva vida?» (Mamet, 1992: 83). La paràfrasi explicativa del traductor, la identificació entre correcció política i feminisme, ens diu moltes coses sobre la percepció que té el traductor de la cultura d'arribada.

Al text de David Mamet, el professor no realitza cap acció física en relació a l'alumna, però les seves paraules poden tenir moltes intencions. En el muntatge català, va exagerar-se el suposat flirteig i el contacte físic del professor i l'alumna. Això va provocar una crítica molt negativa de Marcos Ordóñez al diari *Avui* on insistia en la imparcialitat de Mamet: «intentar aprehendre la veritat d'*Oleanna* equival a contemplar un diamant, les facetes del

qual giren a una velocitat vertiginosa, oferint nous aspectes a cada canvi de llum» (Ordóñez, 1993). Efectivament, una característica de David Mamet és la imparcialitat amb què sap representar la desconstrucció de la masculinitat. Com va dir el crític de teatre Juan-Anton Benach a *La Vanguardia* a propòsit del muntatge:

Mamet no cesura a John su posible «flirt» con la muchacha, su eventual maquinación por llevarse la alumna al huerto: los indicios de todo eso son sólo un truco para idear el endiablado equívoco. Lo que interesa a Mamet, es que su personaje, desarmado ante la jovencita, muestre sus hábitos petulantes, su dialéctica abstrusa y, sobre todo, el cínico escepticismo con que analiza su compromiso universitario (Benach, 1995).

4. El manament de l'agressivitat

L'exploració que Mamet realitza en el terreny de la construcció del gènere no pot considerar-se de cap manera superficial. Estudia la inseguretats produïda pel rol masculí tradicionalment considerat *normal* per la societat nord-americana. Luis Bonino, director del Centro de Estudios de la Condición Masculina de Madrid, crida l'atenció sobre la necessitat d'explorar la «normalitat» masculina, diu que ja és hora de qüestionar-la i de desconstruir-la. Segons aquest autor, la subjectivitat masculina es troba sotmesa a dues ideologies: l'individualisme de la modernitat i l'eliminació de l'*altre* diferent. Aquestes dues creences organitzen la subjectivitat masculina hegemònica, i es troben presents al teatre de Mamet. Bonino recupera l'estudi de Brannon i David (1976) sobre «els quatre imperatius que defineixen la masculinitat» i que s'apliquen amb la lògica del tot o res masculina: no tenir res de dona (*no Sissy stuff*), ser important (*the big wheel*), ser un home dur (*the sturdy oak*) i engegar tothom a prendre pel sac (*give'em hell*) i respectar la jerarquia i la norma (Bonino, 2000: 48-49).

L'obra paradigmàtica de l'autor, que podríem gairebé considerar un assaig sobre aquest tema, és *Glengarry Glen Ross* que va guanyar el premi Pulitzer l'any 1983. Ara bé, és precisament la pel·lícula que va realitzar-se d'aquesta obra a partir del guió del propi Mamet la que ens interessa especialment. La pel·lícula *Glengarry Glen Ross* va ser dirigida per James Foley l'any 1992 i protagonitzada per Al Pacino, Jack Lemmon, Alec Baldwin, Alan Arkin, Ed Harris i Kevin Spacey. En centraré justament en una escena de 10 minuts de la pel·lícula, quan intervé el personatge de Blake, interpretat per Alec Baldwin, que no apareix a l'obra de teatre. Tot allò que a l'obra de teatre s'expressava en els diàlegs dels altres

personatges, apareix materialitzat en un nou personatge que és un paradigma de la masculinitat triomfant. La superioritat d'aquest personatge en relació als altres és física (és l'únic que està dret en aquesta escena), econòmica i verbal.

Blake incita als venedors de l'agència immobiliària a vendre, insultant-los i qüestionant la seva masculinitat. És el prototipus dels imperatius de la masculinitat recuperats per Bonino, compleix aquest cinc manaments al peu de la lletra. La por i la subordinació dels altres confirma el seu poder i el seu domini. D'aquesta manera, Blake utilitza l'agressivitat lingüística per fer evident la seva masculinitat i la subordinació dels altres, els tracta molt malament i els engega a prendre pel sac diverses vegades i es presenta com algú enviat per la central per fer-los complir amb la seva obligació. L'agressivitat de Blake fa evident la feblesa dels altres i, per tant, qüestiona la seva masculinitat.

El teatre de David Mamet ens presenta un mirall sobre la posició de la masculinitat en aquest tombant de segle en la societat nord-americana. Un mirall que ens incomoda i que ens fa qüestionar allò que donem per sabut. Un mirall que és sempre imparcial i que no pren partit. Un mirall que ens ensenya com la masculinitat es basteix damunt d'una plataforma insegura i com es veu obligada a redefinir-se, com porta intrínseca la seva pròpia desconstrucció.

Bibliografia

- BEBACH, J. A. (1993): «El endiablado Mamet de *Oleanna*», *La Vanguardia*, 13 de març, 39.
- BONINO, L. (2000): «Varones, género y salud mental: deconstruyendo la "normalidad" masculina», dins Segarra, M. i A. Carabí (eds.) (2000), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 41-64.
- BRANNON, R. i D. DAVID (1976): *The Forty-nine percent majority*, Washington, Westly Press.
- BURLER, J. (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge.
- HERMAN, W. (1987): «Un apropament a la dramaturgia de David Mamet», (trad. de Carlos Roderó), *Teatre nord-americà contemporani. Sam Shepard i David Mamet: l'altra cara dels USA*, Barcelona, Sant Andreu Teatre, 30.
- KANE, L. (1991): «Mantegna acting Mamet. An interview», *American Theatre*, 6, September 1991, 18-25.
- LEFEVERE, A. (1992): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario* (trad. de

- A. Vidal i R. ÁLVAREZ), Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- MAMET, D. (1970): *Lakeboat*, a: *Plays: 2*, Londres, Methuen, 181–237.
- (1983): *Glengarry Glen Ross*, Londres: Methuen.
 - (1989): *Escrito en restaurantes* (trad. de Jordi Mustieles), Barcelona, Versal.
 - (1992): *Oleanna*, Londres, Methuen. *Oleanna*, (trad. de Ramon Villanova), Barcelona, Proa, 1995.
- ORDÓÑEZ, M. (1993): «Oh, to be in *Oleanna*», *Avui*, 20 de març, B4.
- VARGAS LLOSA, M. (1993): «Contacto visual», *El País*, 28 de febrer, 13.
- VIVIS, A. (1996): «The stages of a Translation», dins Johnston, D. (ed.) (1996), *Stages of Translation*, Bath: Absolute Press.