


6-2004

A life in the theatre, de David Mamet: Homenaje al teatro, autobiografía parodia

Catalina Buezo

Universidad Europea de Madrid

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Buezo, Catalina. (2004) "A life in the theatre, de David Mamet: Homenaje al teatro, autobiografía parodia," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 20, pp. 249-260.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

10

A LIFE IN THE THEATRE, DE DAVID MAMET: HOMENAJE AL TEATRO, AUTOBIOGRAFÍA PARODIA

***Catalina BUEZO
(Universidad Europea de Madrid)***

David Mamet is a well known playwright and filmmaker. This article studies the morphology of the mametian comedy and one of his best homages to theatre: *A Life in the Theatre*. Here the baroque image of life as a theatre and its opposite are explored. Theatre is also a very closed world where we find the same problems as in outside world. Through parody and intertextuality Mamet finds his way in a play structured as a series of sketches.

Este artículo estudia la morfología de la comedia del dramaturgo y cineasta estadounidense David Mamet, centrándose en uno de sus mejores homenajes al teatro: *A Life in the Theatre*. Se explora la imagen barroca de la vida como teatro y a la inversa, al tiempo que el teatro aparece como única vida posible para los cómicos de esta pieza. En esta obra construida a base de *sketches*, a través de la parodia y de la intertextualidad, Mamet encuentra su sitio, a medio camino entre un dramaturgo social y un admirador de Samuel Beckett y de Harold Pinter.

1. A modo de preámbulo: morfología de la comedia mametiana

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 positivos¹. Mamet afirma escribir dejando en libertad el inconsciente, para ordenar luego, después de descartar buena parte de lo escrito, lo que éste ha producido². A la hora de componer un drama, su modelo de narración son los chistes verdes³ y los cuentos de hadas. 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 figuras estereotípicas 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 recrea⁴. 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.

¹ Bruno Bettelheim. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1976; trad. de Silvia Furió (*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*), Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995, 2ª ed., p. 13.

² David Savran, "David Mamet", en *In Their Own Words*, Nueva York, Theatre Communications Group, 1988, p. 138.

³ 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 lo tanto, se omiten. Cf. Anne Dean. *David Mamet: Language as Dramatic Action*. Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1990, p. 37, n. 55. Cf. además Ruby Cohn. *New American Dramatists, 1960-1980*, Londres, Macmillan, 1982, p. 53. 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. *David Mamet*, Houndmills, England, Macmillan, 1987, p. 29.

⁴ Bruno Bettelheim. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, p. 41.

Pues bien, en nuestra opinión, *House of Games* 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 escalofriantes 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 comporta⁵. 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.

Christopher C. Hudgins⁶, en un inteligente artículo en torno al humor y la comicidad en David Mamet, nota que en la comedia un móvil habitual es el robo, y otro el engaño. Además, toda comedia concluye con una ceremonia de reconocimiento, reintegración o perdón. El humor en Mamet encierra esa finalidad: mostrar irónicamente la necesidad de amor y de afecto de unos seres degradados que tienen, a pesar de ello, la vitalidad necesaria para no rendirse a la vida que llevan y seguir intentando la comunicación. Ese empeño en continuar pese a todo es algo asimismo prototípico de los personajes cómicos, y en Mamet conduce a la acción positiva, a cambiar viejos hábitos de cobardía y egoísmo y sustituirlos por otros de cooperación y confianza en una época de bancarrota moral, en palabras del autor, en la que nuestro más íntimo deseo es que nos quieran y pertenecer a algún sitio.

En su teatro la satisfacción final enmascara la tragedia, y es esta una actitud debajo de la cual subyace una visión religiosa del mundo, observa Hudgins. Añade también que, del mismo modo que los victorianos desterraban de sus conversaciones cualquier referencia sexual, así nosotros eliminamos de las nuestras cualquier alusión a

⁵ *Id., ibid.*, p. 289.

⁶ Christopher C. Hudgins. "Comedy and Humor in the Plays of David Mamet". en Leslie Kane, ed. *David Mamet. A Casebook*, pp. 191-228.

nuestros deseos más profundos, que tienen que ver con la necesidad de ser amados y de pertenecer a alguna parte⁷.

Anne Dean opina que, incluso en los peores momentos, hay en Mamet una ráfaga de humor que atempera la tragedia⁸. Los mecanismos humorísticos son de varios tipos: el público puede reírse del personaje, de su carácter ridículo, o de la ridiculez de las acciones y diálogos de unos caracteres que no son graciosos en absoluto. Así, nos reímos de Teach en *American Buffalo*, de su ignorancia acerca de lo más elemental en cuestiones de nutrición y de sus sospechas ante cualquier “novedad”, en el siguiente diálogo:

TEACH. It's just I have a feeling about health foods.

DON. It's not health foods, Teach. It's only yogurt.

TEACH. That's not health foods?

DON. No. They've had it forever.

TEACH. Yogurt?

DON. Yeah. They used to joke about it on “My Little Margie” (*To BOB*) (*Way before your time.*)

TEACH. Yeah?

DON. Yeah.

TEACH. What the fuck. A little bit can't hurt you (*AB* 21).

Tanto si nos reímos del o con el personaje, con el que acabamos identificándonos humanamente pese a su pertenencia, por lo general, a un mundo que no es el nuestro –reconocimiento que tiene mucho de irónico- se trata de una risa a la vez defensiva y curativa, es decir, al tiempo que disfrutamos con el comportamiento de unos caracteres que en fondo se nos asemejan, celebramos su vitalidad, su carácter único e irrepetible y su voluntad de superación⁹. Todo ello no es suficiente para eliminar cierto deje de tristeza presente en el humor mametiano, un humor que sugiere una aproximación por la vía del perdón, como cuando Don le garantiza a Teach a través de continuos

⁷ David Mamet, “Some Thoughts”, en *Writing in Restaurants*. Nueva York. Viking Press. 1986, p. 36. Cf. *id.*, *A Whore's Profession. Notes and Essays*, Londres. Faber and Faber. 1994, pp. 196-197.

⁸ Anne Dean, p. 222.

⁹ Christopher C. Hudgins. “Comedy and Humor in the Plays of David Mamet”. p. 195.

“goods” y “rights” –en parte porque él también lo necesita– que olvidará lo sucedido en la tienda:

DON. No. You did real good.

BOB. No.

DON. Yeah. You did real good.

Pause.

BOB. Thank you.

DON. That’s all right.

Pause.

BOB. I’m sorry, Donny.

DON. That’s all right. (AB 106)

Ofreciendo ejemplos de los que debemos huir, encarnados en personajes particularmente prosaicos a la hora de expresarse verbalmente, quienes en principio provocan la risa porque no podemos dejar de considerarlos inferiores, Mamet nos da una lección ética que se torna así aceptable. El propio autor ha manifestado cuál es el núcleo temático de la pieza: “Don has yielded to temptation for material gain and that almost causes him to kill the things he loves –and he recognizes his huge mistake at the end of the play”¹⁰. Primero esbozamos una mueca, luego nos apiadamos de sus personajes y acabamos aprendiendo de ellos, de la capacidad de aguante de Don y de la vitalidad de los vendedores de *Glengarry Glen Ross*, a pesar de su resentimiento por saberse fuera de ese Sueño Americano que esperan alcanzar a base de traiciones. Lo más curioso del planteamiento mametiano reside en que remite, irónicamente, a una visión cuasi-religiosa del mundo¹¹, punto este que conecta con “the racial type of the lapsed Talmudist” (WIR 107), en palabras del autor, y con el platonismo cristiano difundido por San Agustín.

Por otro lado, cualquier aproximación al estudio del teatro norteamericano de la década de los setenta no puede dejar de considerar el contexto artístico del momento, en especial el auge del hiperrealismo o *photorealism*. Esta afirmación es absolutamente cierta

¹⁰ *Id., ibid.*, p. 211. Remite a Henry I. Schvey, “The Plays of David Mamet: Games of Manipulation and Power”, *New Theatre Quarterly*, 13 (1988), pp. 77-89.

¹¹ *Id., ibid.*, p. 225.

en el caso de Robert Wilson, Richard Foreman y Lee Breuer, cultivadores del llamado *theatre of images*, e igualmente válida para dramaturgos como Sam Shepard o David Mamet.

Para algunos artistas plásticos, como George Segal, Robert de Andrea o Duane Hanson, el “realismo” de alguna manera había devaluado la realidad, al revelar una determinada atmósfera que rodeaba al personaje o al contexto prescindiendo de los objetos en sí y de las emociones que estos despiertan. Recordemos cómo observó Robbe-Grillet que un paisaje nos puede sugerir “austeridad” o “calma” y podemos no ser capaces de recordar ni uno solo de sus principales elementos¹².

La obra pictórica de los hiperrealistas se asemeja a primera vista al material fotográfico –así, por ejemplo, *Cafeteria* de Richard Estes-, si bien un análisis atento revela que, junto a un rótulo de neón perfectamente delineado, dos columnas enmarcan el cuadro como si se tratase de pilares de cartón piedra para una función dramática, al tiempo que las figuras del interior del recinto están deliberadamente difuminadas y carecen de rostro. Los personajes de Duane Hanson y de Robert de Andrea, por el contrario, son perfectamente reales y, a la vez, su presencia física se da la mano con la sensación de vacío y de muerte que emana de ellos. Otras pinturas ofrecen deformaciones de diversa índole: o bien enfatizan colores metálicos o bien subrayan las superficies con el empleo de materiales acrílicos o de fibra de vidrio, lo que comporta una sensación de artificio más que de naturalidad.

Todos estos artistas plásticos tienen como tema, en primer término, la incapacidad del arte para crear un realismo exento de problemas. Una de las características que más llama la atención del hiperrealismo es el intercambio de los papeles de sujeto y de objeto, lo que trae consigo que el cuerpo humano deliberadamente aparezca despojado de alma, de espíritu, en tanto que el paisaje y el medio ambiente se cargan de nostalgia y de una sensación de pérdida. Cierta fetichismo se apodera de una serie de objetos que aparecen desprovistos de su utilidad inmediata. Así, los coches impecables,

¹² C. W. E. Bigsby. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Volume Three*. Cambridge. Cambridge University Press. 1985. p. 150. Remite a Alain Robbe-Grillet. *Snapshots and Towards a New Novel*, trad. de Barbara Wright. Londres. 1965. pp. 52-54.

estáticos y sin conductor en los desiertos aparcamientos y gasolineras de Ralph Goings; las fachadas de los comercios de Richard Estes; las señales luminosas de Robert Cottingham... Cuando interviene la figura humana lo hace a pequeña escala en *Santa Mónica* (1972), de Paul Staiger, incidiendo en su carácter estereotípico o en su presencia como mero objeto, tal y como sucede en *Tourists* (1970), de Duane Hanson.

Pues bien, los caracteres mametianos se asemejan a las figuras inanimadas de De Andrea y los de Shepard se acercan a los personajes de Lee Breuer y de los cómics., aunque a veces las conexiones no parezcan tan obvias. En Mamet solemos encontrar personajes genéricos, que se expresan con el lenguaje de clichés y de frases hechas ofrecido por los medios de comunicación, y actúan en consecuencia. Se trata de figuras que carecen de toda individualidad. Considera atinadamente C. W. E. Bigsby que Mamet convierte en eje de su trabajo, al igual que los hiperrealistas, los métodos de percibir y de representar la experiencia. De hecho, opina que *Sexual Perversity in Chicago* dramatiza el vacío de unos caracteres cuya única existencia es lingüística, puesto que se hallan desprovistos de identidad fuera de los ritmos de los monólogos paralelísticos que enuncian. Por ello de este drama, y del teatro de Mamet en general, se puede afirmar que la presencia del personaje como sujeto desaparece para ser reemplazada por el cuerpo humano como objeto¹³.

A Life in the Theatre puede ser leída como una parodia no sólo de una serie de obras realistas sino también como una burla de la actitud habitual del público, normalmente interesado en encontrar significados ocultos y segundas lecturas en una obra dramática. Ahora bien, en esta pieza, continúa diciéndonos Bigsby, los dos personajes existen exclusivamente como una sucesión de roles, de figuras genéricas, es decir, no tienen vida propia. Otro tanto sucede con los caracteres de *American Buffalo*, obra cuya puesta en escena parodia de hecho los presupuestos realistas. Tanto Teach como Don y Bob carecen de lo más esencial, de lo que constituye la naturaleza del ser humano, de sustancia. George Segal explicaba su obra plástica *Don't Walk* de la siguiente manera: "Gente moviéndose como si estuviese en un estado de ensoñación o de hipnosis. Aparentemente programados.

¹³ *Id.*, *ibid.*, p. 159.

Me preguntaba cómo sería ver a un grupo de personas esperando en la esquina de una calle que la luz de un semáforo cambiase de color”¹⁴.

2. *A Life in the Theatre* o la relectura de azarosos fragmentos de vida

Como acabamos de ver al estudiar la morfología de la comedia mametiana, este género tiene una gran conciencia de sí y funciona como teatro en el teatro y como metalenguaje crítico. En *A Life in the Theatre* se exploran las relaciones entre la vida como teatro –la imagen barroca de que la vida es un teatro en el que vamos haciendo distintos papeles en función de nuestra edad y de las circunstancias–, y el teatro como vida, esto es, como escuela que nos prepara para la experiencia diaria porque se escenifican una serie de valores, o como única forma de vida para los actores profesionales o, en un tercer sentido no menos importante, como microcosmos cerrado donde encontramos los mismos problemas que fuera de las tablas. De hecho, citando a Camus, Mamet desarrolla esta última argumentación: “Camus says that the actor is a prime example of the Sisyphean nature of life... a life in the theatre need not be an analogue to “life”; it is life”¹⁵.

A veces las fronteras se borran y entonces percibimos cómo el teatro invade la vida –Robert sobreactúa en su vida cotidiana–, o a la inversa, como cuando Robert lleva sus rencillas particulares con una actriz al terreno profesional¹⁶. La vida de John y Robert es, en definitiva, como el mal teatro que ambos representan. La máscara que a los dos como actores les sirve de disfraz no esconde su individualidad sino que la sustituye. El sujeto, como antes comentábamos, desaparece al ser reemplazado por el cuerpo como

¹⁴ *Id., ibid.*, p. 160. Remite a Martin Friedman y Graham W. J. Beal, George Segal, Nueva York, 1975, p. 51.

¹⁵ David Mamet. “Regarding a Life in Theater”. en *Writing in Restaurants*. Cf. *id. A Whore’s Profession*, p. 183.

¹⁶ Esto es precisamente lo que Torstov, director de teatro bajo el que se disfraza Stanislavski en *Building a Character*, desaconseja a sus alumnos: “La gente es tan estúpida y tan blanda que sigue prefiriendo introducir querellas banales, intrigas y rencores mediocres en un lugar que se supone reservado para el arte creador”. Cf. Konstantin S. Stanislavski. *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza, 1993, 5ª. Reimpr., p. 290.

objeto. Sólo quedan la soledad, el dolor y la necesidad de comunicación en un mundo / escenario que rechaza con cinismo lo que íntimamente anhela.

Acerca del tema y propósito de *A Life in the Theatre*, el propio Mamet señala que es una obra sobre el intento de “communicate experience and love in the face of and informed by a knowledge of mortality”¹⁷, la pretensión de transmitir experiencia y amor por parte de unos individuos comprometidos con el teatro, con el arte de actuar, que no es otra cosa que la promesa y celebración de la mortalidad. Esto es así porque el ser humano que representa tiene el poder de inventar, de crear significados y, también, la facultad de comunicarlos. Estas ideas son recurrentes en el teatro de Mamet, quien no duda en afirmar que escribe de aquello que falta en nuestra sociedad, esto es, comunicación a un nivel primario. Ahora bien, salvo casos muy concretos –*A Life in the Theatre* y, parcialmente, *Edmond*– abunda en su dramaturgia el caso inverso, es decir, personajes que son *brilliant performers* sin ser actores profesionales.

A través de la parodia Mamet encuentra su sitio, a medio camino entre un dramaturgo social y un admirador de Samuel Beckett y de Harold Pinter¹⁸. En efecto, para resolver la paradoja entre el Mamet esteta y metafísico que desea escribir “very esoteric stuff” y el Mamet satírico que prefiere “Neo-Realist plays like *American Buffalo*”¹⁹, recurre a la desmitificación paródica de sus lecturas, fundamentalmente de Stanislavski. A continuación pasamos a exponer algunos ejemplos de intertextualidad con fines paródicos presente en *A Life in the Theatre*, obra construida a base de *sketches*. El *sketch* cómico es el número tipo del café-teatro, del agit-prop y del cabaret. Gira en torno a la sátira, a veces literaria cuando se parodia un texto conocido o un personaje célebre, como en este caso.

A Life in the Theatre supone, ya desde el mismo título, una parodia de la obra de Stanislavski *My Life in Art*. Si allí este nos habla de su experiencia al frente del Teatro del Arte y de sus intentos de

¹⁷ David Mamet, “Concerning *A Life in the Theatre*”, typescript, p. 5. *Apud.*, Bigsby, *David Mamet*, Londres, Methuen, 1985, p. 4, n. 62.

¹⁸ Bigsby, p. 93.

¹⁹ David Mamet, *Current Biography* (August 1978), p. 27. *Apud.*, *id.*, *ibid.*, p. 14, n. 4.

dignificar la profesión del actor²⁰, los personajes de Mamet pasan también su vida en el teatro; pero irónicamente intentan sacar lo mejor de sí mismos representando obras de ínfima categoría ante un público de poca monta, malpagados y en camerinos malolientes. Además, Mamet se parodia a sí mismo: en *The Water Engine* se analiza el acto de creación por medio de la historia radiofónica del inventor Charles Lang, en tanto que en *A Life in the Theatre* se ridiculiza el proceso de creación o, mejor dicho, de recreación a través de las representaciones rutinarias de Robert y John, que se nos presentan como escenificaciones dentro de la ficción en la que ambos intervienen, es decir, como teatro en el teatro.

En tercer lugar, Mamet se incorpora a la ya larga tradición de textos del teatro contemporáneo que analizan la relación entre actor y personaje. Luigi Pirandello, con *Six Characters in Search of an Author*, fue el precedente de obras como *Dear Antoine*, de Anouilh, *Intermezzo*, de Giradoux, *The Balcony* y *The Maids*, de Genet, y *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, de Stoppard²¹.

En *A Life in the Theatre*, los celos profesionales y la envidia sustituyen a la amistad. En una sociedad materialista, en la que sólo cuenta la consecución de bienes y el logro del éxito, no hay tiempo libre para la diversión o el descanso ni lugar para la intimidad. No hay, en definitiva, vida propia fuera del trabajo: de las veintiséis escenas de *A Life in the Theatre*, seis tienen lugar ante un público imaginario y diecinueve entre bastidores o en el camerino, donde incluso se come (escena 14). La única escena que se sitúa fuera del tablado, la séptima, -pero en la entrada del mismo- se reduce a un saludo manido: Robert y John no tienen nada que decirse porque para ellos no existe otra vida que el teatro. Leemos:

ROBERT. Good morning.

JOHN. Morning.

ROBERT. 'Nother day, eh?

JOHN. Yes.

²⁰ En estas condiciones, especifica Konstantin S. Stanislavski, es imposible trabajar. Cf. *Mi vida en el arte*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985, p. 177: "¿Cuál es su opinión: acaso se puede hacer arte dentro de un establo propio para vacas?"

²¹ Anne Dean, p. 123.

ROBERT. Another day. (*He sighs.*) Another day. (*A Life in the Theatre* 38)

Este diálogo es un contrapunto irónico de la afirmación de Robert en la escena precedente: “We all must have an outside life, John. This is an essential” (*ALITT* 37). Robert y John pasan, pues, la práctica totalidad de sus vidas entre bambalinas, intentando dotar de verdad escénica sus representaciones. Este es un principio de Stanislavski que Mamet parodia, ya que no hay nada más absurdo e inútil que conseguir que parezcan “verdaderos” textos absolutamente manidos, que literariamente desmerecen. Y es asimismo imposible, por muy atento que esté el auditorio –el público ideal al que Mamet se dirige, que aparece parodiado en la escena primera– ir más allá de las palabras y encontrar su sentido oculto cuando los textos están llenos de tópicos.

El primero de ellos se declama en la escena tercera, en las trincheras, y constituye una parodia del diálogo de las películas bélicas de serie B de los años cuarenta y cincuenta. Le sigue, en la escena novena, el mantenido entre dos abogados, que recuerda el lenguaje risible e ilógico de las películas de los Hermanos Marx. En la escena undécima Mamet remeda el estilo de Chéjov y aun se autocita (en *American Buffalo* una escena gira en torno a la pregunta “Is it going to rain?”, *AB* 38): Pero cuando no hay acción interna, como en *A Life in the Theatre*, estos diálogos son estúpidos y aburridos y no hay otra lectura que la literal.

La escena 16 tiene lugar en las barricadas durante la Revolución Francesa. Como apunta Dean, el altisonante soliloquio de Robert no es sino remedo menor de *Danton's Death* de Büchner o de la obra de Sardou Robespierre²². Por otra parte, la escena 18, en torno al tópico de dos naufragos en un bote salvavidas, parodia el estilo de Steinbeck y de Hemingway en *The Old Man and the Sea*.

En la escena 24 Robert y John son dos doctores que están en un quirófano. Robert se confunde de escena y comienza a decir un texto que va en otro lugar. Stanislavski recuerda un episodio similar de su juventud, cuando se equivocó de tal manera con el texto que tuvo que abandonar el tablado, envuelto en un laberinto de palabras²³.

²² *Id., ibid.*, p. 143.

²³ Konstantin S. Stanislavski. *Mi vida en el arte*, p. 142.

Esta situación aparece claramente parodiada en *A Life in the Theatre*: es John quien se marcha del escenario, harto del tono agresivo e incluso amenazador de Robert, que continúa solo en escena e improvisando mientras cae el telón. Se entrecruzan la realidad y la ficción –como el paciente al que debe operar, Robert “is in deepest shock” (ALITT 87) –en una “escena dentro de una escena” a la que ya se alude al comienzo de la obra.

También en la primera escena Robert y John mencionan “the bedroom scene”, “the courtroom scene” y “the table scene”, y la escena 26, y última, se abre con un comentario relativo a “the staircase scene tonight”. De esta forma, Mamet subraya la idea de la discontinuidad formal ya comentada: el lector se encuentra ante retazos de vida tomados al azar. De hecho, así se originó *A Life in the Theatre*, como nos recuerda el propio autor:

I would sit around my father's office in Chicago [and] write scenes on his electric typewriter. I would write them as brief sketches. Over the course of several months I accumulated 15 or 20 scenes about life in the theatre. The scenes were based on anecdote, or composites of anecdotes or observations, and most of them were built around two representative types²⁴.

²⁴ David Mamet, *New York Times*, 16 October 1977. *Apud.* Bigsby, p. 94 n. 63.