

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Letras Modernas
(Letras Inglesas)

**Los registros de habla como medio de caracterización en
Speed-the-Plow de David Mamet**

TRADUCCIÓN COMENTADA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)**

PRESENTA:

PAOLINA TRINIDAD PARRA ZURITA

ASESORA:

EMMA JULIETA BARREIRO ISABEL



CIUDAD DE MÉXICO

2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria y agradecimientos

To my Heavenly father & mother, El Shaddai, thank you for your constant presence and your word. “I have fought the good fight, I have finished the race, I have kept the faith”. (2 Timothy 4:7)

A mi querida familia por haberme inculcado el gusto por el estudio y la convicción de completar los proyectos iniciados: mi madre, María Elva Zurita López, y mi hermano, Héctor Parra Zurita.

Un especial agradecimiento a mi segundo hermano, Rodrigo Toca Sánchez, mejor amigo, apoderado legal, director técnico y de diseño de este trabajo, por todo su invaluable apoyo y disponibilidad para hacer esto posible.

A la Dra. Emma Julieta Barreiro Isabel por haber aceptado asesorarme a distancia, por su esfuerzo, tiempo, dedicación y paciencia infinita.

Al Mtro. Emilio Méndez Ríos, la Dra. Nair Anaya y la Mtra. Claudia Lucotti por su lectura atenta y observaciones enriquecedoras para pulir este trabajo.

A Javier E. Gómez y a Bruno Bichir por su entera disposición para discutir esta obra de Mamet y aspectos sobre la traducción para la escena.

A Otto Minera por haberme introducido al teatro de David Mamet y a la traducción teatral.

And last but not least, to my dear friends Connie and David Allan for trusting me with their beach house for two consecutive summers, from where I could finally finish this project. May God continue to bless your generous hearts!

SPEED- THE-PLOW



A PLAY BY

DAVID MAMET

ÍNDICE

	páginas
I. Introducción	5
II. David Mamet: dramaturgo por accidente	10
2.1. Ritmo y acción: el personaje dramático	17
2.2. La traducción de textos dramáticos y los registros de habla	23
III. Traducción de <i>Speed-the-Plow</i>	31
3.1. Análisis de la traducción	70
3.1.1. Primer subtexto: referencias bíblicas	74
3.1.2. Segundo subtexto: referencias literarias antiguas	84
3.1.3. Bobby Gould: lenguaje anticuado	89
3.1.4. Los judíos en Hollywood: vendedores de mentiras	101
3.1.5. Recursos fonéticos: aliteraciones, repeticiones y elipsis	122
3.1.6. Sinsentidos e innovaciones léxicas: ritmo, rima y música	128
IV. Conclusiones	139
V. Apéndice 1: primer acto de <i>Speed-the-Plow</i>	142
VI. Apéndice 2: información de la historia escénica de <i>Speed-the-Plow</i>	181
VII. Bibliografía	188

I. Introducción

Esta traducción comentada tiene como objetivo adentrarse en los problemas de traducción que presenta un texto dramático con exigencias lingüístico-culturales diversas, además de las complejidades inherentes a su propia naturaleza paradójica: escrito para ser leído y para ser representado. El enfoque de mi investigación y análisis de traducción parten desde una perspectiva pragmática de los registros de habla como manifestaciones orales de la lengua con una función apropiada en relación con el contexto de la obra de teatro de David Mamet aquí traducida y estudiada. De esta forma, pretendo demostrar que a partir de la identificación de los registros de habla en *Speed-the-Plow* es posible recrear las formas de hablar de los personajes en el texto traducido, conservando sus atributos originales.

Speed-the-Plow es una de las obras del dramaturgo estadounidense David Mamet que más atención ha recibido de los medios. La obra hace una disección de las mañas y las políticas internas que hacen girar los engranes de la fábrica de sueños, Hollywood. Fue estrenada en Broadway el 3 de mayo de 1988, en medio de gran expectativa, polémica y con un millón de dólares vendidos en entradas por adelantado. Aunque para entonces la carrera de Mamet ya gozaba de varios éxitos, dicha reacción se debió a que Madonna, la chica material, hacía su debut en teatro junto a los veteranos Joe Mantegna y Ron Silver. Esto generó que la obra atrajera: “the wrong kind of attention, and many reviews left little space for considering the implications of the play itself”.¹ No obstante, es probable que haya sido intencional haber desviado la atención hacia Madonna para eclipsar la crítica mordaz que hace la obra contra la industria cinematográfica más importante del mundo. Pese a eso, ha sido escenificada a nivel profesional en dos ocasiones más en Estados

¹ Tony J. Stafford, *Speed-the-Plow and Speed the Plough: The Work of the Earth*, Modern Drama, 36, 1, Primavera 1993, p. 38.

Unidos, una en Broadway y otra en Los Ángeles; cuatro en Londres, una en Canadá y una en Australia. Se encuentran registros de que ha sido traducida al catalán, español, italiano, cantonés y noruego.² Así mismo, ha sido representada en varios países, incluyendo México, donde llegó a los escenarios en agosto del 2019,³ con el título *Codicia*.⁴

La relevancia de la obra para el teatro contemporáneo la llevó a su reposición en Broadway a veinte años de su estreno. *Speed-the-Plow* se reestrenó el 23 de octubre del 2008 en el teatro Ethel Barrymore, bajo la dirección de Neil Pepe y con las actuaciones de Jeremy Piven como Bobby Gould, Raúl Esparza como Charlie Fox y Elisabeth Moss como Karen.⁵ Tuve la fortuna de volar a Nueva York en enero del 2009 para ver la obra pero, debido a que Piven dejó la producción antes de tiempo, me vi en la necesidad de verla en dos ocasiones, la primera, con su suplente Norbert Leo Butz, y la segunda, con el veterano en diálogos mametianos, William H. Macy (*cfr.*, p. 15). Haber presenciado dos puestas en escena durante un corto periodo de tiempo me permitió apreciar la obra más con el oído que con la vista, puesto que las cadencias del lenguaje que caracterizan el teatro de Mamet son peculiares al oído. Asimismo, a través de la interacción de las voces en escena, me fue inevitable notar la manera en que cada personaje goza de una presencia superior a los otros dos en cada acto, dado que van adecuando las cadencias y los registros de su habla de acuerdo con el papel que les toca desempeñar.

La acción inicia el día en que Gould acaba de ser promovido como jefe de producción de un estudio cinematográfico y tiene que decidirse entre dos guiones. Por un lado, tiene un guion

² Anónimo, “Speed-the-Plow”, en wikipedia.org/wiki/Speed-the-Plow. Consulta: 3 de febrero del 2019.

³ Producida por En Llamas Producciones, en la traducción de Otto Minera, bajo la dirección de Daniel Veronese y con las actuaciones de Arturo Barba, Ximena Romo y Adrián Vázquez, elmananero diario.com/codicia-speed-the-plow-llega-al-telon-asfalto/. Consulta: 6 de diciembre del 2020.

⁴ El apéndice 2 incluye información de la historia escénica de *Speed-the-Plow* en inglés, español e italiano.

⁵ Anónimo, “Speed-the-Plow”, playbill.com/production/speed-the-plow-ethel-barrymore-theatre-vault-0000004289. Consulta: 6 de diciembre del 2020.

lleno de clichés sobre presidiarios negros que le lleva Fox, viejo amigo y compañero, para el que ya ha conseguido la participación de una reconocida celebridad; por otro lado, está el libro apocalíptico que recomienda Karen, la secretaria temporal, que promete ser una historia diferente con temas relevantes para el alma humana, aunque el tema principal sea el fin del mundo. Es así como Gould tiene que decidir entre dos opciones igualmente pobres para convertirse en su primer proyecto de producción con el estudio. A causa de ello, Gould sufre una crisis existencial sobre su identidad y el propósito de su vida. Mientras, Fox y Karen pugnan por el poder, entre manipulación y sensualidad, para conseguir la atención de Gould y convencerlo.

A partir de la investigación sobre David Mamet, la traducción teatral y los registros de habla, este trabajo expone el proceso de traducción de *Speed-the-Plow*. Aunque la obra consta de tres actos, mi análisis y estudio se enfocan en el acto I, dado que es el más largo y el que contiene mayores retos de traducción. No obstante, fue indispensable traducir la obra completa vista como una unidad. Por lo tanto, el comentario final incluye solo los aspectos relevantes sobre problemas de traducción en los actos II y III. Para facilitar su estudio, el acto I fue segmentado en réplicas como unidad de descripción y comparación entre el texto origen (TO) y el texto meta (TM). Debido a esto, se incluye como apéndice solo el acto I del TO con 746 réplicas numeradas y se añaden las réplicas en inglés de los actos II y III cuando es pertinente.

Decidí hacer esta división, ya que, según Raquel Merino: “La estructura del texto teatral presenta también unas características propias, existiendo microunidades y macrounidades específicas: la réplica, la escena y el acto, siendo la réplica la unidad estructural mínima”.⁶ Así pues, muchas de las estrategias y decisiones de traducción se basaron en la función y en la conexión de la réplica que antecede o precede a la réplica con dificultades; esto es, aunque el TO esté

⁶ Amparo Hurtado, *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 67.

refiriendo otra cosa, la traducción se basa en la función de la réplica en el TM. Por ejemplo, en la réplica 180 Fox dice: “That’s what I’m saying. Bob”, cuya traducción literal sería, “Eso es lo que digo, Bob”, la cual carecería de concordancia con la respuesta de Gould en la réplica 181, “Don’t even say it”, que en español sería, “Ni lo digas”. Así pues, otra opción para encontrar mejor conexión y fluidez en el TM entre estas dos réplicas es que Fox diga: “Eso te iba a decir. Bob”, para crear mayor correspondencia musical con, “Ni lo digas”.

Este estudio parte de que el traductor teatral es “a mediator not just of musicality of the text, but also of the political agenda behind it”,⁷ pues lo que se busca es rescatar la musicalidad del TO y no solo encontrar equivalencias semánticas. De ahí que no solo es importante el mensaje, sino la forma en que dicho mensaje es transmitido, entre el tono, el ritmo y la intención. Por consiguiente, el traductor debe partir desde el análisis y la investigación del texto origen, pues como indica Alfredo Michel: “El traductor es un escritor y a la vez necesariamente un investigador; [con la] meta de escribir *teatro*, un sistema sígnico escénicamente eficaz, no un glosario disfrazado, escrito con toda simpatía en forma de diálogo”.⁸ En ese sentido, se dice que la labor del traductor de teatro no difiere de la de un dramaturgo, dado que también realiza un ejercicio de dramaturgia para crear un texto nuevo que va a funcionar en otro lenguaje y en otro contexto.

Si bien es cierto que “la traducción implica una transformación del original”, es importante tener en mente que sin importar los esfuerzos del traductor, “el texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua”.⁹ Aunque mi traducción está hecha desde la perspectiva de la literatura y es más sensible a los aspectos pragmáticos, textuales y lingüísticos, no es posible

⁷ Carole-Anne Upton (ed.) *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2000, p. 101.

⁸ Alfredo Michel, “Observaciones mínimas sobre la alteridad del teatro y su traducción” en *Paso de Gato*, n° 28, México, D.F., enero-marzo, 2007, p. 26.

⁹ Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tus Quets editores, 3ª ed., 1990, p. 14.

separar la inextricable doble naturaleza del texto dramático. Por lo tanto, me pregunto si “traducción” es en realidad la palabra adecuada para describir todo lo que implica el proceso creativo que une a la traducción con el teatro. Debido a esto, en ocasiones me referiré al proceso de traducción de textos dramáticos como traducción de teatro, traducción teatral o traducción para la escena. No obstante, aunque la finalidad del texto dramático suele ser la representación escénica, el enfoque de mi comentario de traducción es meramente pragmático y lingüístico, por lo cual su objetivo inmediato no es un montaje teatral.

Esto se debe a que la traducción teatral está enfocada en las intenciones que crea el autor a partir del ritmo y la música del lenguaje, pues como dice Basil Hatim: “Pragmatic values are not attached to linguistic forms but accrue from the intentions of the speaker/writer within a given social setting”.¹⁰ Asimismo, Teun A. van Dijk indica que “la pragmática se ocupa de la formulación de las reglas según las cuales un acto verbal es apropiado (appropriate) en relación con un contexto.”¹¹ Debido a esto, una parte importante del proceso de traducción incluyó corroborar la eficacia de la primera versión con una lectura dramatizada con actores del Centro Universitario de Teatro para empezar a apreciar el resultado musical que pretendía conservar en la traducción. Descubrí que crear voces con base en el léxico, o registro de habla, es lo que permitía la caracterización del personaje, además de facilitar la fluidez y el sentido en la traducción. Años más tarde, realicé una segunda lectura dramatizada con compañeros de la Facultad de Filosofía y Letras para terminar de limar asperezas lingüísticas en el texto final.

Este primer trabajo de titulación en la UNAM sobre el dramaturgo David Mamet tiene como objetivo diversificar las aproximaciones escénicas a *Speed-the-Plow* en México. Cabe mencionar que existe una tesis en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro titulada: “El

¹⁰ Basil Hatim, *Discourse and the translator*, Londres, Longman, 1990, p. 91.

¹¹ Teun A. van Dijk, *La pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, 1987 p. 172.

asistente de dirección, su relación y perspectiva con la puesta en escena de Edmond, de David Mamet”. Sin embargo, dicho trabajo solo discute el proceso del montaje de Edmond, dirigido por Enrique Singer, y todos los aspectos involucrados como: la preparación actoral, la escenografía, el vestuario, la música y la iluminación. Apenas incluye un párrafo biográfico sobre Mamet, pero no discute nada preciso sobre el autor o su teatro. De hecho, ni siquiera se hace mención del traductor del texto. Asumí que tal vez haya sido el propio Singer quien lo tradujo.

Por consiguiente, el objetivo final de este comentario es colaborar en la difusión de David Mamet entre los estudiantes de teatro, traducción y literatura. Mi propósito es despertar un interés y una motivación por acercarse a este autor sobrepasando las etiquetas adjudicadas por la crítica. Si bien es indudable que Mamet es un maestro de la sátira y del humor negro que tiende a utilizar un lenguaje corrosivo, provocativo e irreverente, también es necesario reconocer que es a partir de esas sonoridades que es capaz de crear absolutamente todo lo que ocurre en el texto y en el escenario, a través de un lenguaje preciso, humorístico y con tonalidades poéticas.

II. David Mamet: dramaturgo por accidente

David Mamet es el dramaturgo vivo más perspicaz e importante del teatro estadounidense contemporáneo. Es una de las voces más atrevidas y precisas del teatro, que se apega más a la poesía y al ritmo del lenguaje que a la semántica. Pertenece a la segunda generación de inmigrantes judíos nacidos en los Estados Unidos. Nació en Chicago en 1947 y creció en una familia de clase media. Sus cuatro abuelos, de ascendencia judía askenazí, que emigraron de Rusia y de Polonia justo antes de la Primera Guerra Mundial, le inculcaron las bases de su identidad en la tradición judía. Fue así como Mamet se forjó a partir de tres aspectos inherentes al judaísmo: el virtuosismo para contar historias, el interés por el aprendizaje y la enseñanza, y el sentido de supervivencia a

pesar de las circunstancias. Al respecto, Jacobovic comenta en su documental sobre judíos en Hollywood que:

Prior to the 20th century most Eastern European Jews were forced to live in poor villages called shtetls. [...] In these villages religion and life were intertwined, everyone spoke Yiddish, the Germanic language of the shtetl. These towns were alive with Yiddish songs, storytelling, theater, and humor, that would eventually find their way to America.¹²

Fue así como la vida en comunidad y el espíritu artístico que circulaba en los shtetls se fueron infiltrando en el trabajo de Mamet, tal como ocurre con varios de sus personajes que dicen palabras en yiddish y tienden a contar historias con gracia y humor. Además de dramaturgo, Mamet es guionista de cine y ha escrito un poco para la televisión; también ha escrito libros de teoría teatral, ensayos, novelas, cuentos y un poco de poesía. Después de casi 50 décadas de trayectoria su carrera continúa activa y gracias a todo esto se puede decir que: “Mamet no es sólo el más audaz dramaturgo de la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos; es el más inteligente.”¹³

Como desde su infancia tuvo un fuerte acercamiento con el arte de contar historias, aprendió a dominar la conexión entre “storyteller” (narrador) y “listener” (oyente) desde la simplicidad y la inmediatez del habla. Su dramaturgia es tan precisa que no necesita ningún otro tipo de elemento, ni siquiera de notas de dirección, o acotaciones largas, ni constantes. Su herramienta principal es el lenguaje acompañado del ritmo, como observa Ross Wetzsteon: “It’s a rarity in theater to find the insights, the action, so deeply embedded in the dialogue itself”.¹⁴ Es probable que eso también se deba a que estudió música y composición, lo que le dio nociones sobre ritmo, tempo, registro y precisión, además de ayudarlo a desarrollar una sensibilidad auditiva. Con el tiempo, encontró la manera de transmutar los aspectos musicales a un contexto

¹² Simcha Jacobovic, *Hollywoodism: Jews, Movies and the American Dream*, documental transmitido por A&E el 22 de marzo de 1998, [youtube.com/watch?v=iHfGuYiKIF4&t=761s](https://www.youtube.com/watch?v=iHfGuYiKIF4&t=761s), [4:13 – 4:53].

¹³ Alfredo Michel, *El teatro norteamericano: una síntesis*, México, UNAM, 2013, p. 299.

¹⁴ Leslie Kane (ed.), *In Conversations with David Mamet*, Michigan, The University of Michigan Press, 2001, p. 13.

semántico y pragmático convirtiéndolos en su peculiar estilo de dramaturgia, basado en el ritmo del lenguaje.

Es un autor que observa con ojo crítico lo que ocurre a su alrededor y se cuestiona situaciones que después refleja en su trabajo. Tal es el caso del famoso mito en que la cultura estadounidense ha sido cimentada: el sueño americano. Sin embargo, Mamet lo aborda desde la perspectiva del sueño americano fallido, así como lo hicieron otros dramaturgos importantes como Tennessee Williams en *A Streetcar Named Desire*, 1947, después Arthur Miller en *Death of a Salesman*, 1949; por último, Edward Albee en *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1960. Todas esas obras retratan la misma ilusión del sueño americano envuelto en hipocresías, mentiras y decepciones, al igual que ocurre en *Speed-the-Plow*. Por otro lado, el documental de Jacobovic muestra la realidad del mito en torno al sueño americano que surgió de las pesadillas de aquellos judíos con la esperanza de escapar del genocidio hacia una vida mejor. Como indica el periodista, historiador y crítico de cine, Neal Gabler:

They created their own America. An America, which is not the real America. It's their own version of the real America, but ultimately this shadow America becomes so popular and so widely disseminated, that its images and its values come to devour the real America. And so, the grand irony of all of Hollywood is that Americans come to define themselves by the shadow America that was created by eastern European Jewish immigrants who weren't admitted to the precincts of the real America.¹⁵

Hoy en día, alcanzar ese sueño continúa afectando la vida de miles de personas dispuestas a dejar a sus familias con la esperanza de alcanzar el sueño americano en los Estados Unidos. Entre otros temas recurrentes en la obra de David Mamet se encuentran el sentido de pertenencia, la identidad, la amistad, la lealtad y la traición.

Mamet inició su carrera en Chicago, en la década de 1970, y casi de inmediato comenzó a obtener reconocimiento gracias a la innovación lingüística y a la audacia de su dramaturgia. Su

¹⁵ Jacobovic, *op. cit.*, [30:18].

estilo dramático fue bautizado con el nombre de “Mametspeak”, dado que sus diálogos se caracterizan por un ritmo acelerado y sincopado, inducido por repeticiones, interrupciones, pausas, preguntas retóricas en cascada y monosílabos; que van acompañados de un lenguaje vulgar, brutal y visceral, siempre atento a las inflexiones de la calle. Su lenguaje goza de una comicidad exacerbada, cruda y absurda, con destellos del teatro de Albee, Pinter y Beckett.

En 1965, inició la carrera de Letras Inglesas en el Goddard College en Plainfield, Vermont, donde comenzó a experimentar algunas de sus actividades favoritas, como: “gambling, hunting, fishing, etc. And, I spent a lot of time in pool rooms”,¹⁶ las cuales se convertirían en escenarios de varias de sus primeras obras y guiones de cine. Por ejemplo, los juegos de cartas y las apuestas forman parte importante de la trama en *Speed-the-Plow*, pues es precisamente una apuesta lo que inicia el conflicto central entre los productores, involucrando a Karen en un juego de poder.

Dos años antes de ir a la universidad, tuvo la oportunidad de trabajar como actor secundario en el teatro innovador Hull House de Bob Sickingner, considerado como el fundador del teatro *Off-Loop* en Chicago, el equivalente al teatro *Off-Broadway*¹⁷ en Nueva York: “It was the first time in my confused young life that I had learned that work is love”.¹⁸ Aunque años atrás, ya había descubierto la actuación gracias a su tío Henry, quien le consiguió sus primeros trabajos para interpretar a niños judíos en la radio y en la televisión, no fue hasta 1968 cuando decidió abandonar sus estudios de literatura para perseguir su sueño de ser actor. Entonces, se mudó a la ciudad de Nueva York para estudiar actuación con Sanford Meisner¹⁹ en el Neighborhood Playhouse.

¹⁶ Kane, *op. cit.*, p. 172.

¹⁷ Es un término para denominar a las obras representadas fuera del circuito comercial y masivo de Broadway, es.wikipedia.org/wiki/Off-Broadway. Consulta: 6 de diciembre del 2010.

¹⁸ John Lahr, “Fortress Mamet”, *The New Yorker*, Vol. 73, Iss. 35, Nov 17, 1997, p. 11.

¹⁹ Nació en Brooklyn, Nueva York (31 de agosto de 1905 - 2 de febrero de 1997), fue un actor y profesor de teatro que desarrolló un término interpretativo conocido como “la Técnica Meisner”, es.wikipedia.org/wiki/Sanford_Meisner. Consulta: 6 de diciembre del 2020.

Fue ahí que aprendió sobre el método de actuación de Konstantín Stanislavski²⁰ y empezó a explorar el concepto de la realidad en el teatro. En un ensayo titulado “On Being Truthful in Acting”, Stanislavski escribe sobre las diferencias entre representar la realidad en el escenario y en realizar una representación artística de esa realidad:

What does it really mean to be truthful on the stage...? Does it mean that you conduct yourself as you do in ordinary life? Not at all. Truthfulness in those terms would be sheer triviality. There is the same difference between artistic and inartistic truth as exists between a painting and a photograph: the latter reproduces everything, the former only what is essential; to put the essential on canvas requires the talent of a painter.²¹

Aunque el comentario de Stanislavski se dirige a la actuación, es posible extenderlo hacia cualquier ámbito artístico. Si bien la analogía de Stanislavski se centra en la creatividad de un pintor para conservar lo esencial sobre un lienzo, también se podría asemejar a la creatividad dramática de Mamet para conservar lo esencial en sus diálogos, como si estuviera escribiendo sobre un pentagrama musical una sinfonía de voces humanas que resuenan con precisión en el escenario. Es así como Mamet ha demostrado que su teatro no necesita más que “a text and some actors”,²² gracias a sus habilidades lingüísticas y musicales que llenan cualquier otro espacio.

Después de año y medio de estudiar el método de Stanislavski, Mamet aprendió más sobre teoría teatral y técnicas de actuación que sobre su propio proceso como actor. Tuvo que aceptar que, por más que deseara y quisiera, no tenía lo necesario para ser actor: “I knew I wanted to be in the theater, but I also knew I was a terrible actor. So, I started, by dribs and drabs, forming a theater company that I could direct, because I figured it was something I could do.”²³ Entonces, regresó a la universidad en Vermont para retomar su carrera de literatura y terminarla. Empezó por aplicar

²⁰ Konstantin Stanislavski nació en Rusia (1863 – 1938), es el padre del método de trabajo para actores que les permite crear la imagen de un personaje: “insuflándole la vida interior de un espíritu humano y, a través de medios naturales, encarnarlo en el escenario en una bella forma artística”, formacionaudiovisual.com/artes-escenicas/metodo-stanislavski/. Consulta: 6 de diciembre 2020.

²¹ Anne Dean, *Language as Dramatic Action*, Nueva Jersey, Associated University Presses, 1990, p. 18.

²² David Mamet, *Theater*, Nueva York, Faber and Faber, 2010, p. 30.

²³ Kane, *op. cit.*, p. 115.

sus conocimientos teatrales y tácticas de convencimiento para lograr que su maestro de literatura lo dejara escribir una obra de teatro, en vez de escribir una tesis. Fue así como surgió su primera obra satírica, *Camel*, basada en sus experiencias trabajando en el Second City de Chicago, un teatro de improvisación y comedia donde era ayudante de camarero y tocaba el piano en el espectáculo para niños. Fue ahí que comenzó a aficionarse por el poder del lenguaje contenido en frases cortas, cómicas y precisas con el teatro de revista.²⁴

Por lo tanto, cuando conoció el trabajo del dramaturgo británico Harold Pinter se identificó de inmediato y se convirtió en su mayor inspiración, como él mismo ha dicho: “Pinter was probably the most influential when I was young and malleable... *The Homecoming, The Basement*, especially his revue sketches. I felt a huge freedom because of Pinter’s sketches -to deal in depth and on their own merit with such minutiae”.²⁵ Así pues, adoptó estrategias del estilo de Pinter en su escritura, por ejemplo: el uso del lenguaje como cuchillo filoso, la pugna por el poder, la ambigüedad, la tensión a partir de las pausas y los silencios, y el subtexto dramático. Mamet pudo agradecer a Pinter en vida al dedicarle su obra más prestigiada, *Glengarry Glen Ross*, además de decidir estrenarla primero en Londres en el Royal National Theatre el 21 de septiembre de 1983. Poco tiempo después, fue estrenada en Broadway el 25 de marzo de 1984 y su éxito fue tan rotundo que, ese mismo año, Mamet recibió el Premio Pulitzer por mejor dramaturgia.

En 1972 fundó su primera compañía teatral con sus alumnos –William H. Macy, Patricia Cox y Steven Schacter–, a la que dieron por nombre el St. Nicholas Theater en honor a “Nicholas of Maya, Patron of mountebanks, prostitutes and the *demi-monde*”,²⁶ santo patrono de los

²⁴ Subgénero dramático de la comedia que debe su nombre a “pasar revista” sobre los acontecimientos de la actualidad en forma de cuadros escénicos humorísticos caracterizados por música y baile, wikimexico.com/articulo/el-teatro-de-revista-periodismo-escenico. Consulta: 8 de octubre del 2018. En inglés se conocen como “revue sketches” y Harold Pinter fue uno de sus propulsores.

²⁵ Dean, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ David K. Saurer, *David Mamet’s Oleanna*, Londres, Bloomsbury, 2008, p. 10.

charlatanes, las prostitutas y de los bajos mundos. Es aquí donde se empezaron a representar las primeras versiones de su trilogía de éxitos: *The Duck Variations* (1972), *Sexual Perversity in Chicago* (1974) y *American Buffalo* (1975). Una de las propuestas principales de la compañía surgió de sus experiencias en el Neighborhood Theater respecto a: “how to help the actor, in Mr. Meisner’s words, ‘to act truthfully under imaginary circumstances.’”²⁷ De esa manera, Mamet tuvo la oportunidad de contar con un laboratorio para experimentar y producir obras constantemente, tanto por gusto como por necesidad, pues al no tener suficiente dinero para pagar regalías de otras obras, él mismo las creaba. En ese sentido, se puede decir que David Mamet se convirtió en dramaturgo por accidente.

Sin embargo, ni sus antecedentes judíos ni su éxito en Broadway le sirvieron de mucho para abrirse camino como guionista en Hollywood, lo cual también le interesaba, por lo que tuvo que padecer las exigencias de la industria:

Hollywood people are very, very cruel and also very, very cunning. One of the things that will say to me and to other writers, if they don’t understand something or if it’s not bad enough for them, is, “It’s very theatrical. It’s too theatrical.” That is used as a curse word. Also as an irrefutable statement. What are you going to say? “It’s not theatrical”? I try to write the best I can for whatever medium I’m engaged in. We all know that we should stay away from Hollywood, but we don’t. I try to do the best job I can, because in addition to my own love of the work, I’m getting paid for it as a working man.²⁸

En ese contexto, *Speed-the-Plow* surge como una necesidad para liberarse de las frustraciones y los sinsabores a los que fue expuesto en sus inicios en Hollywood, en palabras del autor: “From a screenwriter’s point of view, the correct rendering should be, ‘Film is a collaborative business: bend over.’”²⁹

²⁷ Mamet, *op. cit.*, 2010, p. 34.

²⁸ Toby Silverman Zinman, “So Dis is Hollywood: Mamet in Hell,” en *Hollywood on Stage: Playwrights Evaluate the Culture Industry*, ed. Kimball King, Nueva York, Garland, 1997, p. 102.

²⁹ Kane, *op. cit.*, p. 83.

2.1. Ritmo y acción: el personaje dramático

Ritmo y precisión sostienen la dramaturgia de Mamet, la trama está supeditada a eso, el sentido también. Para Dean, el teatro de Mamet constituye un “teatro de lenguaje” y claro que todo el teatro está conformado por lenguaje, pero la peculiaridad de Mamet radica en que: “the lines spoken by his characters do not merely contain words that express a particular idea or emotion; they are the idea or emotion itself.”³⁰ En ese sentido, Mamet reacomoda la jerarquía del lenguaje en su dramaturgia en la que no solo importa lo que se dice, sino cómo se dice, en qué tono se dice. Es así como le otorga toda la fuerza al ritmo dándole estructura y matices al texto, a partir de identificar las tonalidades poéticas en los ritmos y cadencias del habla cotidiana.

Debido a esto, su teatro ha sido malinterpretado como minimalista y absurdo, tanto por la brevedad y la simpleza del lenguaje, de las acotaciones y de los sinsentidos que parecen no tener otra razón de existir que el ritmo y la rima que producen. En ese sentido, es el ritmo lo que sostiene toda la acción en la obra, lo que trae a colación que: “To understand the meaning of rhythm one must trace its archaic evolution, as music and rhythm preceded the use of words.”³¹ De esta forma, Mamet crea tanto la trama como los personajes a partir de la cotidianidad de la palabra hablada. Por lo tanto, lejos de ser simplista, se trata de una característica inherente a la dramaturgia de Mamet que también funciona como estrategia para reflejar la carencia comunicativa que caracteriza a sus personajes. Fue así como comenzó a fascinarse por la noción de un lenguaje nativo norteamericano³² con cadencias peculiares que identificó en la clase media trabajadora que lo rodeaban, entre los marginados, los inadaptados y los criminales.

³⁰ Dean, *op. cit.*, p. 15.

³¹ Paul J. Moses, M.D., *The Voice of Neurosis*, Nueva York, Grune & Stratton, 1954, p. 53.

³² Dean, *op. cit.*, “I became fascinated by the notion of a native American language”, p. 11.

Antes de dedicarse al teatro, pasó por una variada serie de trabajos: desde ser taxista, obrero de fábrica, limpiador de vidrios, cocinero, vendedor de bienes raíces por teléfono, empleado en una marina mercante y maestro en la penitenciaría de Pontiac, Illinois. Estos trabajos lo expusieron a todo tipo de personas de distintos rangos sociales y de distintas procedencias, lo que le permitió seguir agudizando su oído para detectar cadencias, acentos y formas de hablar de ciertas personas, cuya jerga, idiolecto y actitudes inspiraron muchos de los personajes dramáticos que ha creado. Mamet observó que: [...] **the exigent speak poetry**. They don't speak the language of newspapers. I heard rhythms and verbal expressions that dealt with an experience not covered in anything I'd ever read."³³ Fue así como encontró la manera de crear poesía desde lo cotidiano y el coloquialismo de la lengua vernácula como las muletillas, las interjecciones, los titubeos, las repeticiones, las interrupciones y todo eso que permea la comunicación humana. No obstante, cabe señalar que para él ese estilo significa que: "My dialogue is not realism, it's a poetic restatement of my idea of how people talk."³⁴

Sus diálogos se caracterizan por una energía desbordante y desenfrenada, están llenos de inflexiones coloquiales que asemejan la interacción entre dos personas que quieren comunicarse y otras que intentan o pretenden comunicarse. Gracias a eso, le han nombrado "The master of the language of moral epilepsy"³⁵ y "Aristophanes of the inarticulate", ya que, "through the language of his characters, which although raised into dramatic verse, remains at its base an attenuated and debased form of communication."³⁶ De aquí que los personajes tengan dificultades para comunicarse y que su lenguaje sea provocativo, sarcástico, humorístico, atrevido, agudo, mordaz, irreverente, crudo, corrosivo y vulgar. Además, ese lenguaje está caracterizado por una marcada

³³ *ibid*, las negritas son mías.

³⁴ Kane, *op. cit.*, p. 108.

³⁵ Jack Kroll, *Newsweek*, en la contraportada de *Speed-the-Plow*, Nueva York, Grove Press, 1988.

³⁶ Dean, *op. cit.*, p .23.

precisión verbal y rítmica, que busca imitar descargas de energía tipo epilepsias. Incluso, él mismo ha declarado que “There’s schizophrenia in my writing.”³⁷ La pregunta es, ¿por qué?

Well I don’t know. To be a writer, and especially to be a dramatist, is to be a sort of ur-psychotic or an ur-schizophrenic. One has, especially as a dramatist, two voices in one’s mind all the time, and they both seem to make sense. And each one of them has an opposing view, or else it isn’t drama.³⁸

Aquí surge otro aspecto crucial en su dramaturgia, identificar: “la correlación entre lenguaje y acción, pues las palabras *crean* el comportamiento.”³⁹ Debido a esto, el aspecto más importante para Mamet es el ritmo del lenguaje, al ser la fuente del comportamiento. Así que, aunque una frase parezca incongruente o absurda, desde la semántica, es el ritmo en la declaración, lo que produce el comportamiento. Como el mismo explica:

My main emphasis... is on the rhythm of language—the way action and rhythm are identical. Our rhythms describe our actions —no, our rhythms *prescribe* our actions. I am fascinated by the way, the way the language we use, its rhythms, actually determines the way we behave, rather than the other way around.⁴⁰

El ritmo va acompañado de tonalidades poéticas que cumplen una función paralingüística, al ir más allá de su significado semántico. Por ejemplo, la tendencia de recurrir a un lenguaje vulgar y coloquial refleja una especie de autodefensa en los personajes para evitar ser descubiertos en sus inseguridades, miedos y vulnerabilidades. Esto es una muestra de que la música y el ritmo que aporta el diálogo son mucho más importantes que el sentido en sí.

Es interesante observar cómo el estudio de Paul J. Moses sobre la personalidad y la voz en situaciones de estrés, neurosis y esquizofrenia encuentran varias similitudes con la caracterización dramática de los personajes de Mamet, las cuales empiezan a surgir desde el significado original de la palabra “persona”:

³⁷ Kane, *op. cit.*, p. 21.

³⁸ *Ibid.*, p. 221.

³⁹ *Ibid.*, p. 11. Todas las traducciones al español son de mi autoría, excepto cuando se indique lo contrario.

⁴⁰ *Idem.*

The word comes from the Latin *persona*, which originally meant the mouthpiece of a mask used by actors (*per sona*; the sound of the voice passes through). From the mask the term shifted to the actor; the “person” in a drama. The word eventually came to mean any person and finally “personality,” but over the centuries it lost its symbolic connection with the voice.⁴¹

Así se conforma otra dualidad importante entre voz y personalidad que encuentra una conexión directa con el ritmo y la acción. Debido a esto, Mamet no concuerda con que se discuta sobre la “personalidad” del personaje, pues que como él dice: “[...] there *is* no inner life of the character, as there is no character. The character is only a few words of speech delineated on the page, that’s all there is.” Por consiguiente, la identidad del personaje mametiano surge del propio lenguaje, de su *persona*, de su registro léxico. Por lo mismo, es más importante atender a los aspectos de la oralidad, por ejemplo, si se utilizan repeticiones, interrupciones, pausas, si se inventan palabras o si se utilizan palabras en desuso, etc. Al respecto, Mamet dice que: “characters are nothing but habitual action. You don’t create a character; you describe what he does.”⁴²

Es así como lenguaje-ritmo-acción es la triada que sostiene la dramaturgia de Mamet. El personaje existe porque tiene una misión y una meta que cumplir y solo puede lograrla a partir de su registro de habla: “Why, in drama, would a character (by definition a character in a drama is engaged in an exacting pursuit –Aristotle says the character *is* that pursuit), why would this character speak for no good reason?”⁴³ De esta manera, cada palabra y sonido que emite un personaje describe las acciones que le irán dando forma y, al mismo tiempo, que lo irán preparando para alcanzar su propósito en la obra.

Debido a esto, el personaje mametiano es cada palabra que dice, y que no dice, como observa el crítico Robert Storey: “Mamet’s characters... *are* their language; they exist insofar as

⁴¹ Moses, *op. cit.*, 7.

⁴² Kane, *op. cit.*, p. 40.

⁴³ David Mamet, *Three Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama*, Nueva York, Vintage books, 1998, p. 73.

–and to the extent that– their language allows them to exist. Their speech is not a smokescreen but a *modus vivendi*.”⁴⁴ El lenguaje es lo que da identidad a los personajes, su autenticidad y credibilidad existen en relación con lo que dicen, de donde también surge su comportamiento. Los personajes hablan porque de otra forma no tendrían razón de existir, así también hablan para esconder algo. Tienen una manera astuta y selectiva de hablar. De hecho, para Mamet: “No one ever speaks except to obtain an objective. That’s the only reason anyone ever opens their mouth, on stage and off stage”.⁴⁵

Aunque en ocasiones, su manera dramática de tejer la historia puede carecer de sentido inmediato, se trata de una estrategia para progresar la acción con la precisión requerida, ya que: “is absolutely essential that every beat in a play put forward the action, that every word in a play put forward the action. And any word of a play that does not put forward the action must be excised from the play.”⁴⁶ Es así como Mamet subordina la trama al ritmo, o *golpes* del lenguaje, y a las tonalidades poéticas de la cotidianidad. En palabras del autor: “I’m really into language as poetry. I think it has to be poetry. If it’s not poetic on the stage, forget it. If it’s solely serving the interest of the plot, I’m not interested.”⁴⁷

Por otra parte, podría parecer extraño y curioso que se refiera como “poeta” a un escritor cuya habilidad con el lenguaje soez, la sátira, la ironía y el absurdo, por mencionar algunos, sean de sus mayores atributos. Al respecto, Bigsby observa que:

Like Albee, Mamet is a poet of loss. The world he creates is one drained of transcendence, one in which individuals no longer communicate because they share nothing but their situation. [...] This disjunctions of their speech, though accurate enough as a rendering of the real language of the streets, gain power less as a simple strategy of naturalism than as an analogue of their social psychological incompleteness and the disintegration of that dream of upward mobility, personal

⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁵ Kane, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

completion, spiritual fulfillment and a national achievement which is the special promise and animating myth of their society.⁴⁸

En ese sentido, parece que el lenguaje deja de existir para representar una “naturalidad realista”, más bien, existe solo para delimitar aspectos del personaje que revelan sus carencias espirituales, físicas y emocionales. Para lograr esto, Mamet hace uso de recursos poéticos como la aliteración, la repetición y el verso yámbico; así como de figuras retóricas, como las elipsis y las reticencias para provocar omisiones que aceleran la acción, asemejando la musicalidad de una conversación cotidiana. También utiliza la alegoría, el hipérbaton, la hipérbole y los juegos de palabras. Es así como Mamet une cada parte en su universo dramático, cada palabra y sonido, que por más insignificante que parezca, tiene una perfecta razón de ser. Mamet utiliza todos los matices semánticos del diálogo para progresar la trama desde las tonalidades rítmicas que caracterizan a los personajes, pues como él dice: “rhythm and action are the same. ... in the theatre, if you have to use any narration, you’re not doing your job.”⁴⁹

Por otro lado, los nombres de los personajes, al menos en *Speed-the-Plow*, presentan una caracterización profética. El apellido de Gould connota dos palabras que añaden atributos importantes al personaje, *Gold* y *God*. La primera palabra significa “oro”, que refleja su ambición, y la segunda significa “Dios”, que refleja su nueva posición de poder. Asimismo, podría haber una tercera relación con la palabra *Ghoul* que significa “demonio mítico o espíritu maligno”, la cual tiene sentido con base en el análisis de Toby Silverman Zinman quien considera a *Speed-the-Plow* como la secuela de *Bobby Gould in Hell*, obra en la que Gould es enjuiciado en el infierno y es regresado a la tierra para cumplir su condena. (*cfr.*, p. 87-88).

⁴⁸ Bigsby, C.W.E., “David Mamet” en *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Vol. 3, Beyond Broadway, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 253.

⁴⁹Dean, *op. cit.*, p. 16.

En cambio, el apellido de Fox significa “zorro” o “zorra” que connota astucia y perspicacia. De hecho, la astucia y la inteligencia para salir adelante, con o sin engaños, son algunos de los rasgos atribuidos a los primeros inmigrantes judíos, por sus habilidades comerciales. En especial, aquellos que decidieron americanizar sus nombres como fue el caso de William Fox, fundador de 20th Century Fox, que nació con el nombre de Wilhelm Fried. Por último, el nombre de Karen sin apellido ni adornos representa un nombre común y corriente. Su lenguaje es simple y breve en el acto I, donde aparece como ingenua, mientras que en el II tiene la capacidad de explayarse con confianza para demostrar que también puede cautivar con sus palabras. En el acto III regresa a la brevedad y es su honestidad lo que al final la saca del juego.

2.2 La traducción de textos dramáticos y los registros de habla

Tanto en la traducción de poesía como de teatro resulta imprescindible considerar el ritmo del lenguaje, puesto que ambos géneros funcionan a partir de sonoridades y cadencias. No obstante, el texto teatral, o dramático, tiene una particularidad única: su doble naturaleza. Está escrito para ser leído, pero también para ser representado. Al respecto, Raquel Merino explica en su libro *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España* que:

Resulta inevitable pensar que una obra de teatro ha sido o puede ser representada, que su autor lo concibió para un escenario. La estructura misma del texto dramático indica que esta dualidad está presente. Al contrario de lo que ocurre en la narrativa o en la poesía, en la pieza dramática la lengua se manifiesta al menos en dos niveles: el diálogo y todo lo que no es diálogo.⁵⁰

En otras palabras, el texto dramático necesita de signos lingüísticos y paralingüísticos para significar. El prefijo *para-* quiere decir ‘junto a’ o ‘más allá de’, por ende, el término *paralingüístico* refiere a aquellos signos que se sitúan en la frontera entre lo que es lingüístico y lo

⁵⁰ Hurtado, *op. cit.*, pp. 66-67.

que no es, los cuales son: signos prosódicos –entonación en la voz–, cinéticos –lenguaje corporal– y proxémicos –disposición del espacio. Por lo tanto, el traductor de textos dramáticos debe apreciar no “sólo *lo que* se dice; lo cual, por importante que sea, no es *cómo* se dice, o sea, cómo realmente suena y se ve en la vida real al transmitir el significado específico de las palabras pronunciadas.”⁵¹

De este modo, la primera particularidad del texto dramático radica en su calidad de enunciación y oralidad, como indica Patrice Pavis:

En el teatro, la traducción llega al auditorio a través del cuerpo de los actores, y, un texto no se puede traducir simplemente en su aspecto lingüístico; es preciso, más bien, confrontar y comunicar culturas y situaciones de enunciación heterogéneas, que se hallan separadas por el espacio y tiempo.”⁵²

Como consecuencia, una traducción teatral no es considerada completa o terminada hasta que es representada en un escenario ante una audiencia y es probable que funcione para una sola puesta en escena, para un público específico, en un espacio y tiempo específicos. Susan Bassnett le llama “el problema de la interpretabilidad en el teatro”, como comenta Eva Espasa: “Bassnett argues that ‘performability’ is not a concept that has to be added *a posteriori*, in the analysis of the translated text, but it has to be taken into account throughout the process of translation and production”.⁵³

De ahí que la segunda particularidad y finalidad del texto teatral es la representación escénica. Esto implica que el lenguaje dramático en el texto traducido debe encontrar una conexión inmediata con el oyente para ser entendido sin dificultad alguna, como indica Robert Corrigan: “Language in the theater must always be gestural: it must grow out of the gesture, must always act

⁵¹ Fernando Poyatos, “El incierto destino del discurso verbal-no verbal en teatro y cine: el espectador ante la traducción interlingüística e intercultural” en *Oralia*, vol. 13, Madrid, 2010, p. 219.

⁵² Patrice Pavis, “Problemas de traducción para la escena: Interculturalismo y teatro posmoderno” en *La obra de teatro fuera de contexto*, Siglo Veintiuno, México, 1991, p.39

⁵³ Eva Espasa, “Performability in Translation Speakability? Playability? Or just Saleability?” en Upton, *op. cit.*, p. 55.

and never be descriptive”,⁵⁴ pues a diferencia de la traducción de cualquier otro tipo de texto que permite regresar a leer la parte que no quedó clara, en el teatro no existe la repetición de escena.

Así pues, el lenguaje teatral debe ser traducido desde la acción y la gestualidad. Al respecto, David Johnston dice que: “Stage language does not simply mean: it *does*. Indeed, this is surely what ‘performability’ is all about –giving actors lines that are speakable and that, at the same time, recreate the stylistic marking and cultural significance of the original.”⁵⁵ Para lograr eso, el traductor necesita entrar y habitar la ficción del autor en el texto origen para identificar los niveles de lenguaje y las tonalidades discursivas para reproducirlas en el texto meta. Solo así es que se encuentra la manera de significar, construir y sustentar esa ficción en otra lengua.

En vista de que el proceso de traducción de un texto dramático va más allá de un ejercicio lingüístico en busca de equivalentes, y con base en la naturaleza del texto, se debe considerar a la traducción como un acto de comunicación, oral y escrito, que ocurre dentro de un contexto social determinado que cambia y se adecua a las convenciones del momento. Debido a esto, es importante aproximarse al texto desde la enunciación y la oralidad, como lo hace Neil Bartlett:

I work by speaking the lines out loud –that’s the way. [...] The only thing the actors want to know is ‘How do we say it?’, and they’re right. How *do* we say it, how *do* you get this thing into your mouth? I don’t translate plays to get them onto the page. I translate plays to get them into the mouth. So cadence and stress and the theatrical use of punctuation is something I’m obsessive about.”⁵⁶

Si apelamos a un símil, la misma fijación que tiene Mamet respecto al ritmo lingüístico la tiene Bartlett, pero desde la perspectiva del traductor. No obstante, cabe mencionar que la puntuación en el texto meta nunca podrá ser igual en inglés que en español, dado que el énfasis y la entonación de ambas lenguas funciona de maneras distintas. Por lo tanto, la puntuación se rige por la función

⁵⁴ Robert Corrigan, “Translating for actors” en *The craft and context of translating*, W. Arrowsmith (ed.), Nueva York, Anchor Book, 1964, p. 132.

⁵⁵ Roger Baines (ed.), *Staging and Performing Translation. Text and Theatre Practice*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011, p. 26.

⁵⁶ David Johnston (ed.), *Stages of translation*, Bristol, The Longdunn Press Ltd, 1996, p. 68.

de la palabra en la oración y el orden de acuerdo con la sintaxis establecida en la lengua. La meta es crear un lenguaje dramático que encuentre una conexión inmediata con la representación escénica, ya sea a través de la voz de un actor o en la imaginación del que lee el texto en voz alta.

En ese sentido, es importante que el traductor se aproxime al texto desde la pragmática, esto es, desde la relación y la eficacia de la lengua entre los hablantes, lo cual es imprescindible en el teatro. Al respecto, Bill Findlay menciona que:

Theatre translation, like theatre-making, is inevitably a pragmatic art, irrespective of whether a translation is 'symmetric' or 'asymmetric'; and inevitably, too, that pragmatism entails acceptance of the fact that the translator, linguistically, is in part a cultural relocator – and cannot escape being so if he or she is successfully to import into his or her culture a foreign work, in the spirit of a facilitator rather than a betrayer.⁵⁷

Dicho de otro modo, la traducibilidad de un texto dramático no se puede medir con los mismos lineamientos de “equivalencia” de los estudios traductológicos convencionales, ya que la naturaleza propia del texto dramático tiene otras características y obedece a otros fines. Al respecto, Michel observa que: “La traducción de un texto dramático es asimismo proyecto, tentativa. Pretender que *en y para el teatro* la traducción se apegue a “lo fiel” es poner un alto a la creatividad que supone: prohibir mediante un decreto insensato en nombre del sentido.”⁵⁸ Aunado a eso, José Luis Ibáñez nos dice que:

Por eso traducir teatro es como hacer pan, nunca se llena el molde. Si uno lo llena quiere decir que no sabe hacer pan. Se debe dejar un sitio para que el calor y el horno hagan lo que falta. Esto es lo que se necesita de un traductor de teatro. Si se hace todo y no se deja lugar para que trabajen los demás uno es el que está mal. Sé que no se empieza por tener flexibilidad, pero es deseable que se obtenga cuanto antes.⁵⁹

⁵⁷ Upton, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁸ Alfredo Michel, “Observaciones mínimas sobre la alteridad del teatro y su traducción” en *Paso de Gato*, n° 28, México, D.F., enero-marzo, 2007, p. 26.

⁵⁹ Antonio Crestani, *Memorias José Luis Ibáñez*, México, Ediciones el Milagro y Conaculta, 2008, p. 101.

Es así como incluso antes de iniciar a traducir un texto dramático las posibilidades ya son infinitas, puesto que se traducen acciones dramáticas, lo cual implica analizar el significado de las oraciones (análisis lingüístico) y la gestualización (actos de habla).

El estudio de los actos de habla iniciado por J.L. Austin y continuado por John Searle se inscribe dentro de la relación que hay entre la lengua y sus usuarios, entre un terrero semántico y pragmático, como dice Searle: “La producción o emisión de una oración-instancia bajo ciertas condiciones constituye un acto de habla, y los actos de habla son las unidades básicas o mínimas de la comunicación lingüística.”⁶⁰ La noción de acto de habla se refiere a que la lengua no solo designa acciones, sino que también las realiza en el momento de la enunciación, las cuales se dividen en: actos locutorios, lo que se dice; actos ilocutorios, lo que se hace al decirlo; y actos perlocutorios, lo que se quiere decir. En cambio, el estudio de los registros de habla analiza los niveles del lenguaje y se dividen en: vulgar, coloquial y culto. Asimismo, estos registros funcionan a partir de su contexto situacional conformado por el campo, el tenor y el modo.

Ambos estudios no son independientes, si no que estudian el proceso de la comunicación desde puntos de vista diferentes, como indica Searle:

Es importante darse cuenta de que los dos enfoques, interpretados no como teorías, sino como enfoques para la investigación, son complementarios y no competitivos. [...] Están relacionados porque para todo posible acto de habla existe una posible oración o conjunto de oraciones cuya emisión literal en un contexto particular constituirá una realización de ese acto de habla.⁶¹

En ese sentido, la traducción de un texto dramático implica el estudio de ambas perspectivas. Sin embargo, como este comentario se basa en el proceso de traducción desde los aspectos semánticos y pragmáticos del texto, y no busca una representación escénica, mi análisis se enfoca en los niveles del lenguaje o registros de habla.

⁶⁰ John Searle, *Actos de Habla*, trad. de Luis M. Valdés Villanueva, Madrid: Cátedra, 7ª ed. 2009, p. 26.

⁶¹ *Ibid.*, p. 28.

La noción del registro de habla proviene de uno de los siete factores de textualidad propuestos por R. de Beaugrande y W. Dressler –intencionalidad, aceptabilidad, situacionalidad, informatividad, intertextualidad, coherencia y cohesión–. La situacionalidad es el marco de estudio en que los registros de habla se desarrollan, dado que necesitan del contexto sociocultural de la situación para significar. Es decir, la situacionalidad activa el significado del registro en función del campo, tenor y modo. A continuación, presento la definición detallada de Rosa Rabadán:

- a) El *campo* se ocupa de aquellos significados que determinan la esfera de actividad humana en que el texto es/va a ser relevante. Representa el *qué* del texto.
- b) El *tenor* agrupa aquellos significados que derivan de las relaciones entre los participantes, tanto desde el punto de vista estrictamente lingüístico como desde el punto de vista del *skopos* o función final.
- c) El *modo* permite analizar las relaciones entre el uso de la lengua y las expectativas comunicativas de los usuarios reflejadas en la selección de modo textual, estilo retórico, etc. Representa el *cómo* y está en relación con la función textual.⁶²

Es así como la situacionalidad propone el *qué*, el *propósito* y el *cómo* en un acto de comunicación y lo contextualiza a partir del registro léxico o de habla. De hecho, algo similar ocurre en una composición musical, donde no hay palabras de por medio, pero existe la comunicación.

En un principio, el concepto de “registro” surgió en un contexto musical respecto al rango vocal, como observa Paul J. Moses:

The term register has been borrowed from the organ, an instrument to emit the same notes in various ways. As applied to the human voice, register refers to a physical acoustic event which results from an energetic change within the muscular coordination of the vocal chords.⁶³

Así pues, el estudio de Moses analiza la relación entre la voz y la personalidad cuando el hablante se encuentra en una situación de estrés o de miedo. Asimismo, compara la manera en que una persona neurótica y una normal perciben la realidad a partir de sus reacciones en el registro de la voz. Es así como el estudio de Moses me resultó útil para entender la manera en que los personajes

⁶² Rosa Rabadán, *La traducción inglés-español: fundamentos, herramientas, aplicaciones*, León, Universidad de León, 2002, p. 22.

⁶³ Moses, *op. cit.*, p. 45-46.

en *Speed-the-Plow* intentan comunicarse de manera acelerada y neurótica, lo cual, muchas veces, impide que se comuniquen realmente. A su vez, este aspecto resuena con el estudio del lenguaje de Alex Grijelmo, que dice que: “La voz nos da el tacto de las frases, y con sus sensaciones vivimos la parte más irracional del lenguaje porque su registro nos permitiría incluso prescindir de los significados.”⁶⁴ De esa manera, se establece el innovador estilo acelerado y neurótico de Mamet, *Mametspeak* (*cfr.*, p. 13), que le dio gran reconocimiento desde sus inicios como dramaturgo.

En el contexto de *Speed-the-Plow*, los personajes hablan con una energía incontenible y cada uno experimenta un nivel de confianza superior a los otros 2 en el acto donde les corresponde tener el poder, aunque en realidad se encuentren perdidos y frustrados por su incapacidad de comunicarse. Paradójicamente, son conducidos por esa confianza regida por su manera de expresarse: Gould en el acto I, Karen en el acto II y Fox en el acto III. Los tres personajes actúan a partir de intereses propios que nunca comparten de manera explícita. No obstante, es en su registro de habla, sus modismos y tonalidades donde se esconden sus verdaderas intenciones.

Es así como esta traducción comentada parte de la hipótesis que los personajes en *Speed-the-Plow* adecuan su registro de habla de manera consciente, pues como observa Basil Hatim: “language variation sheds light on the conscious stylistic choices made by language users.”⁶⁵ Además, el estudio de Hatim hace una distinción importante entre el registro de habla desde una perspectiva de “uso” y lo compara con el dialecto desde una perspectiva de “usuario”, a manera de ampliar el efecto de significación del hablante desde el dialecto, que puede ser geográfico, temporal y social; y el idiolecto, el cual caracteriza la forma de hablar de un hablante en particular:

The difficulty of achieving dialectal equivalence in translation will be apparent to anyone who has translated for the stage. Rendering ST dialect by ST standard has the disadvantage of losing the

⁶⁴ Alex Grijelmo, *La seducción de las palabras*, Taurus, Madrid, 2000, p. 37.

⁶⁵ Hatim, *op. cit.*, p. 46.

special effect intended in the ST, while rendering dialect by dialect runs the risk of creating unintended effects.⁶⁶

De esta manera, tanto en el registro como en el idiolecto se encuentran las intenciones reales u objetivos del personaje, por ejemplo: cuando quiere persuadir, competir, demandar, disciplinar, engañar, enamorar etc. Fue así como a partir del análisis de la situación de cada personaje pude identificar un cambio en el registro cuando pasaban de una posición de poder, seguridad y confianza a una de incertidumbre, incomodidad y humillación. Si bien la trama nos lleva entre una competencia y una apuesta, el ganador es el que mejor supo adecuar su registro de habla a la situación: esto es, el que mejor pudo mentir cuando fuera necesario. En ese sentido, se puede decir que es posible encontrar una equivalencia a partir de los registros, como observa Hatim: “The establishment of register equivalence can be seen as the major factor in the process of translation; the problems of establishing such equivalence, a crucial test of the limits of translatability.”⁶⁷

Por lo tanto, concluyo que una de las soluciones para enfrentar las exigencias del intrincado proceso de traducir un texto dramático es identificar los registros de habla y el idiolecto de los personajes (*cf.*, p. 93). Así, después de al menos tres versiones de la traducción entendí que a partir de esa identificación, las decisiones de traducción fluían mejor, dado que las elecciones léxico-gramaticales del personaje en el TO delimitan el resultado en el TM. Poco a poco, las intenciones del texto van encontrando un sentido en el lenguaje meta. Al final, gracias a enfocarme en encontrar el ritmo y la voz del original, dejé de sentirme perdida, a pesar de las complejidades del texto de Mamet. A continuación, presento la traducción numerada por réplicas del acto I de *Speed-the-Plow*.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 57.

III. Traducción de *Speed-the-Plow*

Al que madruga...

UNA OBRA DE
DAVID MAMET

ESTA OBRA ESTÁ DEDICADA
A HOWARD ROSENSTONE

Quién es el más razonable y cumple mejor su deber: ¿Aquel que se mantiene alejado de las dificultades de la vida, y que contempla con tranquilidad, o aquel que desciende a la tierra y toma parte en la contienda? “Aquel filósofo”, dijo Pen, “mantuvo una gran posición entre los líderes del mundo y disfrutó al máximo las riquezas y el rango, el renombre y el placer, fue el que, con el corazón agotado, salió de todo eso diciendo que solo era vanidad y aflicción de espíritu. Ha habido maestros que veneramos, que bajan de su carruaje hacia su santuario, sacuden sus manteles de encaje sobre los cojines de terciopelo, se lamentan de lo detestable que ha sido la contienda y de las formas viles en que funciona el mundo. Existen espíritus con remordimientos de conciencia que se alejan de todo, y viven reclusos entre las paredes de un convento (real o espiritual), donde solo pueden ver el cielo, y contemplar el paraíso fuera del que no hay descanso, ni bondad. Pero la tierra, bajo nuestros pies, es fruto del mismo Poder como el de aquel inmensurable azul

donde descansa nuestro futuro, al que miraríamos de cerca. Quien ordenó enfermedad, ordenó pobreza, fracaso, éxito —a este un lugar de líder, al otro una lucha innumerable con la multitud— a aquel una caída vergonzosa, una extremidad paralizada o un súbito accidente —a cada uno le dio trabajo sobre la tierra que pisa, hasta que bajo ella repose.”

THACKERAY,
Pendennis

Speed-the-Plow fue representada por primera vez en una producción del Lincoln Center en Broadway, Nueva York en el Teatro Royal, el 3 de mayo de 1988 con el siguiente reparto:

BOBBY GOULD Joe Mantegna
CHARLIE FOX Ron Silver
KAREN Madonna

Dirigida por Gregory Mosher, escenografía de Michael Merrit, vestuario de Nan Cibula e iluminación de Kevin Ridgon.

Al que madruga...

PERSONAJES

BOBBY GOULD, CHARLIE FOX, dos hombres cuarentones

KAREN, una mujer de veintitantos

ESCENAS

UNO: oficina de Gould, por la mañana.

DOS: en su casa, esa misma noche.

TRES: en su oficina, a la mañana siguiente.

UNO

Oficina de Gould. De mañana. Cajas y materiales para pintar por todos lados. Gould está sentado, leyendo. Entra Fox.

1 GOULD: Cuando los dioses nos quieren enloquecer, escuchan nuestras plegarias.

2 FOX: Bob...

3 GOULD: Estoy en medio del caos.

4 FOX: Bob...

5 GOULD: Todo lo que no es “arte” ni “entretenimiento”, termina aquí en mi escritorio. Heredé un monstruo.

6 FOX: ...Bob...

7 GOULD: Escucha esto... (*Lee:*) “¿Cómo se hacen las cosas redondas? ¿Hubo algo que, originalmente, fuera redondo?”

8 FOX: ...Bob...

9 GOULD (*Hojeando el libro que leía, lee*): “Una cierta franqueza se hizo presente...” (*Sigue.*) “Entonces, el hombre, abatido, se encontró con el cura bajo el puente, bajo aquel puente que tanto había soportado, donde tanto había ocurrido *desde* la radiación.”

10 FOX: ... Ajá, Bob, qué bien...

11 GOULD: Escucha esto: “y con eso trajo la gracia... Pero aún persistían las preguntas... de la radiación... del crecimiento del animalismo, de la descomposición de la tierra. Y dijo ‘Más allá del terror. Más allá de la gracia’... y causó vibraciones... máquinas en el vacío...” (*Le ofrece el libro a Fox.*) Toma: lee algo.

12 FOX: Necesito hablar contigo.

13 GOULD: Char, Char, Char, *Charles*: te pones muy viejo, andas muy ocupado para ‘divertirte’ en el negocio, ‘divertirte’, entonces ¿qué eres...?

14 FOX: ...Bob...

15 GOULD: ¿Qué eres?

16 FOX: ¿Qué soy...?

17 GOULD: Sí.

18 FOX: ¿Qué soy cuándo?

19 GOULD: ¿Qué eres?, te decía, ¿si solo un esclavo del comercio?

20 FOX: ¿Solo soy un esclavo del comercio?

21 GOULD: Sí.

22 FOX: No soy nada.

23 GOULD: No.

24 FOX: Tienes toda la razón.

25 GOULD: Tienes que divertirte. ¿Sabes por qué?

26 FOX: Okay: ¿por qué?

27 GOULD: Porque si no, cuando te mueras, la gente va a decir “este pobre ni se divirtió”.

28 FOX: ¿Cómo te llevas con Ross?

29 GOULD: ¿Cómo me llevo con Ross?... No sé. ¿Cómo debería llevarme?

30 FOX: Necesito preguntarte algo.

31 GOULD (*pausa*): Adelante, Charl.

32 FOX: ¿Quieres darle luz verde a una película? ¿Qué sacaste? ¿Cómo te arreglaste?

33 GOULD: ¿Cuál es mi nuevo trato? ¿Es de lo único que puedes hablar?

34 FOX: ¿Cuál es tu nuevo trato?

35 GOULD: Bueno. Si es de más de 10 millones, la aprueba Ross. Si es de menos, yo la apruebo. ¿Y? (*Pausa.*)

36 FOX: Hoy en la mañana, Bob.

37 GOULD: ¿...Sí...?

38 FOX: Hoy en la mañana me vino a ver un hombre.

39 GOULD: ... Un hombre vino a verte. ¿En serio, ya tan pronto vienes a “promoverme” algo...?

40 FOX: Bob...

41 GOULD: ¿Estás aquí para “promoverme” algo? ¿Charl? Mira, Charl, lo que menos necesito es...

42 FOX: Bob.

43 GOULD: Cuando todos en este *bendito* pueblo está tratando de promoverme, ¿quieres ver mis mensajes...?

44 FOX: Bob.

45 GOULD: “Agárralo calentito” ...

46 FOX: Sí, sí, pero...

47 GOULD: Mi buen, mi “buen” amigo, Charlie Fox...

48 FOX: Bob...

49 GOULD: Para eso se inventaron las “palancas”.

50 FOX: Ajá.

51 GOULD: Todas esas “personitas” allá afuera, que vemos. ¿Has visto? Uno pregunta “¿para qué están *ahí*?” Pues mira Charl, la verdad es que no-sa-be-mos, pero *pensamos*, dale algo que hacer a *tu* gente y se lo da a *mi* gente, así todos tienen algo que comer, en vez de andar mendigando como muertos de hambre. Toda la mañana el teléfono ha estado suene y suene. ¿Y sabes quienes llaman? Todos dicen que me conocieron quién sabe dónde hace mil años, y que si quiero hacer su película. Quieren que haga refritos de películas que ni siquiera se han hecho.

52 FOX: Ajá... Ajá...

53 GOULD: Me estoy ahogando en guiones para valorar. (*Toma un guion y lee:*) “La Historia de un Caballo y su Yegua Enamorada.” (*Avienta el guion.*) ... Necesito un respiro de todas esas finísimas personas que de pronto se dan cuenta del “gran” hombre que soy. Y cuando *por fin* devuelva sus llamadas, Charl, ¿sabes lo que voy a hacer?

54 FOX: No.

55 GOULD: Los voy a mandar “por un tubo”. Para protegerme de ellos. Y de personas, tan finas, como tú, Charl, que vienen a pedirme favores. ¿O es que viniste para felicitarme por mi nuevo ascenso?

56 FOX: Felicidades.

57 GOULD: ¿Me lo merezco?

58 FOX: Sí, Bob, te lo mereces.

59 GOULD: ¿Por qué?

60 FOX: Porque eres el príncipe de los mortales y el rey de los inmorales.

61 GOULD: Bueno ya. ¿Qué me trajiste?

62 FOX: Hoy en la mañana, Bob.

63 GOULD: ¿Sí?

64 FOX: Hoy en la mañana Doug Brown vino a verme.

65 GOULD: ...Doug Brown.

66 FOX (*pausa*): Vino a mi *casa*, Bob. ¿Cómo ves...? ¿Cómo *ves* que Doug Brown “cambie de bando” para hacer una película con nosotros? (*Pausa.*) ¿Bob? Cómo *ves* un guion que le encontré. Está *loco* por él, está disponible, podemos empezar a filmar el *mes* que entra. Me dio su palabra y viene al estudio a hacer una película para nosotros. Doug Brown cambia de bando y viene a hacer una película para nosotros el mes que entra.

67 GOULD (*Toma el teléfono*): Comunícame con Ross. (*Pausa.*)

68 FOX: ... ¿Ves lo que te digo?

69 GOULD: ... él vino a tu casa...

70 FOX: ¿Puedes creer lo que estoy diciendo...?

71 GOULD: Douggie Brown. (*Al teléfono:*) Ross (*pausa*) Richard Ross... no, no, no, *no* busques en el directorio... hay un botón en el conmutador... Richard R... nada más *aprieta* el botón en el... (*Pausa.*) Hay un botón en el conmutador... Richard Ross... nada más... *Gracias.* (*Cuelga el teléfono. Pausa.*) ¿Estás bien?

72 FOX: Estoy bien, estoy bien, solo necesito café.

73 GOULD: Te lo conseguimos, pero a ver...

74 FOX: Bueno, yo, esto fue hace tiempo...

75 GOULD: ...Ajá...

76 FOX: Que le llevé el guion a Brown...

77 GOULD: ¿Qué guion...?

78 FOX: Uno, no lo conoces, pasa en la cárcel...

79 GOULD (*Al mismo tiempo que "cárcel"*): ¿Uno nuestro?

80 FOX: Lo encontré en el archivo. Me *encantó*... Todo este tiempo pensando...

81 GOULD: Ajá...

82 FOX: Cómo hacer este guion, algún día, yo...

83 GOULD: Ajá...

84 FOX: ... Entonces...

85 GOULD: Entonces, se lo llevas a Brown...

86 FOX: A él no, a su...

87 GOULD: Ajá...

88 FOX... su...

89 GOULD: ... ya sé...

90 FOX: Al "tipo" que le lleva.

91 GOULD: Sí.

92 FOX: Le *da* el guion a Douggie... (*Suena el teléfono. GOULD contesta.*)

93 GOULD (*Al teléfono*): Sí. Gracias. (*Cuelga.*) Ross va a devolvernos la llamada...

94 FOX: ...El tipo le *da* el guion a Doug...

95 GOULD: Le *da* el guion a Douggie.

96 FOX: Sí.

97 GOULD: Mmm....

98 FOX: Hace *meses*, ¿okay? Yo qué sé. Pero *hoy*, ¿ajá...? Hoy. (*Pausa.*) Estaba tomando mi café...

99 GOULD: Mmh mmh...

100 FOX: ¿Y quién llega?

101 GOULD: ... café en tu casa...

102 FOX: ¿Quién llega?

103 GOULD: Douggie Brown.

104 FOX: El mismísimo Douglas Brown maneja hasta mi casa. (*Pausa.*) Y dice: “Quiero hacer tu guion. Tengo otro asunto pendiente, pero mañana lo resolvemos. Llámame mañana a las 10 de la mañana. Voy y firmo”. (*Suena el teléfono.*)

105 GOULD (*Al teléfono*): Bueno... ¿quién? No me pases llamadas. Ni una llamada. Solo la de Richard Ross. Y queremos café... ¿Okay? ¿Está claro?... (*Cuelga.*)

106 FOX: ... ¿cambias de bando para filmar?... Y me dice: “¿Por qué no?” (*Pausa.*)

107 GOULD: ...Eh...

108 FOX: ¿Eh...?

109 GOULD: ... Viene aquí a filmar...

110 FOX: Hijoeputa, como en un pinche cuento de hadas.

111 GOULD: ...Manejó hasta tu casa...

112 FOX: ... estoy mirando por la ventana...

113 GOULD: ... hijo de puta...

114 FOX: ... Douglas Brown llega manejando...

(*Suena el teléfono. GOULD contesta.*)

115 GOULD (*Al teléfono*): Bueno. Sí. Richard... (*Pausa.*) Sí. Pásamelo... Bueno, Richard. Bien, todo bien. La están pintando. Bien, gracias. Gracias. Oye, Richard. ¿Te gustaría buenas noticias? (*Pausa.*) Pues, una sorpresa que te tengo. No, te quiero contar en persona. Tienes cinco mi... (*Mira su reloj.*) Ahí nos vemos. (*Pausa.*) Charlie Fox... Charlie vino con un... (*Pausa.*) Sí. Sí. Ahí nos vemos. Bien. (*Cuelga.*) Listo. Lo vemos en diez minutos.

116 FOX: ¡Eso mero! Necesito café.

117 GOULD: Oh, por Dios, cuál es la...

118 FOX: ¿Qué...?

119 GOULD: La... ¿Cuál es la historia? Cuéntamela...

120 FOX: *Yo* se la cuento. No, tienes razón. *Tú* cuéntala.

121 GOULD: Dame un resumen...

122 FOX: Sí, sí.

123 GOULD: Lo más importante...

124 FOX: Sí, sí, lo *más* importante, claro, es...

125 GOULD: Douggie, Brown, claro, lo importante...

126 FOX: “Una película de Douggie Brown” ...

127 GOULD: Una película de Douggie Brown...

128 FOX: ¿Eh? Una película...

129 GOULD: Una película de amigos.

130 FOX: Douggie y...

131 GOULD [*Haciendo un ademán con las manos hacia arriba*]: “Yyy”, ya lo veo...

132 FOX: Así es.

133 GOULD: Otro actor del momento..., bueno dime, ¿de qué se trata?

134 FOX: Doug está en la cárcel.

135 GOULD: ...En la cárcel...

136 FOX: Y estos tipos quieren darle con todo.

137 GOULD: Unos *negros*...

138 FOX: Unos negros en la cárcel.

139 GOULD (*Al teléfono*): ¿Y el café? ¿Ya lo vas a traer? (*Cuelga.*)

140 FOX: Los negros le quieren dar hasta por el culo.

141 GOULD: Mmmh.

142 FOX: Y entonces, les dice, “pueden salirse con la ‘suya’, uno por uno...”

143 GOULD: Ajá, ¿cómo diez o veinte tipos...?

144 FOX: “... y pueden hacer *lo que quieran*. Pero yo tendría que ¿ven? Así está la cosa. A menos que me *maten*, yo...”

145 GOULD: Mmh...

146 FOX: “... tendría que regresar a *vengarme*, algún día, de alguna forma, porque...”

147 GOULD: ... okay...

148 FOX: “No podría...”

149 GOULD: ...Ajá....

150 FOX: “... *Vivir* con eso.”

151 GOULD: ... La humillación...

152 FOX: “Así que por qué mejor no se dejan de *mamadas* y me matan de una vez.”

153 GOULD: ...se los echa en cara.

154 FOX: Así mero.

155 GOULD: ...Ajá...

156 FOX: “O”, (*Pausa.*) O...

157 GOULD: ... si...

158 FOX: “Si de algo les sirve un *amigo*, ¿por qué no me dejan ... *ser* su amigo?”

159 GOULD: Se une a su bando...

160 FOX: “Para estar de *su* lado...”

161 GOULD. Sí.

162 FOX: “... Y *juntos*...”

163 GOULD: ... y...

164 FOX: ... se hacen amigos y le enseñan...

165 GOULD: ... si no puedes con ellos, únete...

166 FOX: Bla, bla, bla, por ahí sigue...

167 GOULD: Ajá...

168 FOX: *Y entonces*. ¿Eh? Entonces, con sus conocimientos de *computadoras* y esas cosas, con su *dinero*...

169 GOULD: ...mmh...

170 FOX: Sus conectes con el exterior...

171 GOULD: ¿Una chica...?

172 FOX: Ah. Esa es la *mejor* parte, te digo que cuando leí este guion...

173 GOULD: ...No sé cómo se nos pasó...

174 FOX: Cuando salen de la *cárcel*, la hermana del matón principal...

175 GOULD: ...una película de amigos, una película de cárcel, Douggie Brown, bla, bla, bla, una chica...

176 FOX: Acción, un tema...

177 GOULD: Acción, sangre, un tema social...

178 FOX: (*Se empalma con "social"*): Por eso *digo*, fuera de lo común...

179 GOULD: Bien. Bien. Bien. Muy bien. Ahora: Ahora: cuando entremos...

180 FOX: Eso te iba a decir. Bob.

181 GOULD: Ni lo digas.

182 FOX: Bob:

183 GOULD: Te entiendo.

184 FOX: ...Te quería decir...

185 GOULD: Ya sé lo que querías decir y tienes razón. Sé lo que me vas a pedir y me voy a encargar de que lo tengas. Absolutamente: Tú entras en este paquete como coproductor. (*Pausa.*) Tu nombre arriba del título. Esto es tu...

186 FOX: ...Gracias...

187 GOULD: ¿*Gracias?*

188 FOX: Gracias, Bob.

189 GOULD: *Oye:* Tú trajiste esto.

190 FOX: ... Gracias...

191 GOULD: Oye Charl, *así* tiene que...

192 FOX: No, pero la cosa es que *tú* lo pensaste. Pensaste en mí. Pensaste en *decirlo*.

193 GOULD: Yo *debería* estarte agradeciendo y te agradezco.

194 FOX: Gracias, Bob.

195 GOULD: Esto es tuyo y mereces ser reconocido.

196 FOX: Gracias.

197 GOULD: Oye: *Charlie:* No me agradezcas. Apenas voy empezando y tú llegas con este bombazo. Sé que pudiste cambiarte de bando...

198 FOX: No lo hubiera hecho.

199 GOULD: Pero pudiste.

200 FOX: Yo no hubiera...

201 GOULD: Pero *pudiste*. Y ese es el punto Charlie. Que *pudiste* haberlo hecho, pero fue "tu lealtad" que te mantuvo con nosotros...

202 FOX: Oye, no es para tanto, es solo sentido común.

203 GOULD: Te quedaste con tus amigos.

204 FOX: Oye, tú has sido bueno conmigo, para ser franco, son muchos años de...

205 GOULD: ... te quedaste con los tuyos, Charlie, preferiste a tus amigos.

206 FOX: Aquí trabajo, Bob, a esto me *dedico*, y mi relación contigo... todos nos alegramos por ti, Bob, te subieron al cielo y yo me siento afortunado...

207 GOULD: *Yo soy* el afortunado, Charlie...

208 FOX: Ay, no mames, tener *alguien* con quien venir a...

209 GOULD (*Se empalma con "venir"*): ...porque *pudiste* haberte cambiado de bando. ¿Quién te hubiera reclamado?

210 FOX: Sí, pero no lo hubiera hecho.

211 GOULD: ¿Quién te hubiera reclamado, Charlie? Tienes la libertad de hacer una película con Duggie Brown, cualquier otro habría querido venir a...

212 FOX: Aquí trabajo, Bob. Y mi lealtad siempre ha estado contigo. (*Pausa.*)

213 GOULD: Pues, soy un cabrón con suerte...

214 FOX: Eso sí...

215 GOULD: Y estoy "en deuda" contigo.

216 FOX: No, no Bob. No digas *mamadas*... Las veces que tú...

217 GOULD: Yo solo estoy haciendo mi trabajo.

218 FOX: No, ya sé, ya sé... y sé que a veces fue *difícil* para ti...

219 GOULD: No.

220 FOX: Yo, y yo tenía duda de *pedir*, pedirte el crédito...

221 GOULD: ...No me lo tienes que pedir.

222 FOX: Porque sé, cualquier otro vendría aquí, *aprovecharse* de ti... de esto...

223 GOULD: *Olvidalo*...

224 FOX: Tu nueva "posición," todo, todavía dudo...

225 GOULD: Deja de dudar por tonterías, *olvidalo*, Charlie: *Me trajiste Oro*. Vas a ser coproductor. ¿De qué carajos estás hablando...?

226 FOX: Yo nada más, quería decir...

227 GOULD (*Empalmándose con “decir”*): Te agradezco, amigo. Por *esto* y por todo lo que has hecho todos estos años...

228 FOX: Entonces... tú sabes...

229 GOULD: A ver, a ver, a ver. (GOULD *mira su reloj.*) Es hora de hacer dinero. (*Se levanta.*)

230 FOX: Necesito-una-taza-de-cafeee...

231 GOULD: Te la tomas en la oficina de Ross. Mira, así va a estar la movida: *entramos*...

232 FOX: ... Sí...

233 GOULD: Entramos, salimos y se lo soltamos *en una sola* frase. *Déjame* hablar a mí, no te ofendas.

234 FOX: No.

235 GOULD: Es mera cortesía...

236 FOX: Entiendo.

237 GOULD: Una frase. “Doug Brown, una película de amigos”. (*Suena el teléfono. Al teléfono:*) Quienquiera que sea, estaremos con Richard Rrr... (*Pausa.*) ¿Quién? Pásamelo... Bueno: *Richard*... ¿Sí? Sí, bueno, cuándo vuuel... (*Pausa.*) Ya veo... Por supuesto. (*Pausa.*) No hay ningún problema... ¿Vas a regresar para entonces...? (*Pausa.*) Claro que sí. Gracias. (*Cuelga. Pausa. Se dirige a FOX.*) Acaban de llamar a Ross desde Nueva York. Se va en su jet privado y regresa de inmediato. Así que nos cambió la reunión para mañana a las 10 de la mañana.

238 FOX (*Pausa*): *Ajá.* (*Pausa.*)

239 GOULD: Ni hablar.

240 FOX: Es que, Douggie me dio hasta...

241 GOULD: ...Lo siento...

242 FOX: Doug Brown me dio hasta mañana a las 10 de la...

243 GOULD: No, ya sé, tenemos hasta las 10 para amarrar...

244 FOX: Tenemos que inventar algo para *amarrarlo* a esto antes de mañana a las 10...

245 GOULD: No hay problema. Ross va a regresar mañana temprano, y *si no*...

246 FOX: ... Si no...

247 GOULD: ... si...

248 FOX: ... entonces...

249 GOULD: ...Entonces le sacamos la aprobación por *teléfono*...

250 FOX: ... Quiero decir...

251 GOULD: Donde quiera que esté, le *sacamos* la aprobación...

252 FOX: Donde quiera que esté.

253 GOULD: Sip.

254 FOX: Porque solo tengo hasta las 10 de la mañana. Doug Brown me dijo...

255 GOULD: Sí. Te *digo*. Mañana, 10 de la mañana. Ross: va a estar aquí, te apuesto *lo que quieras*, y si no pasamos al “plan B”, y lo agarramos por...

256 FOX: ...porque....

257 GOULD: Sí, sí, sí, estoy contigo.

258 FOX: Por...

259 GOULD...Tú entiendes... quería hacerlo...

260 FOX: ... Te entiendo...

261 GOULD: Quería hacerlo en *persona*...

262 FOX: Sí.

263 GOULD: ...Porque vas a ser el portador de las Buenas *Nuevas*...

264 FOX: No, no, tienes toda la razón.

265 GOULD: Hacerlo en *persona*...

266 FOX: ...Sí...

267 GOULD: Y forjar ese vínculo.

268 FOX: Es que...

269 GOULD: No te preocupes.

270 FOX: Yo no. Es que, tú ya te mueves en *las grandes ligas...* (Pausa.)

271 GOULD: Charlie. Ha llegado tu momento...

272 FOX (Pausa): ...nada más digo que... Ross...

273 GOULD: Qué va a decir Ross... “¿No?” Ya está hecho.

274 FOX: Señor, ayuda a mi poca fe... “Me encantó el guion”, dijo el muy mamón.

275 GOULD: Así es, Charlie, estamos bendecidos por los dioses.

276 FOX: No podía creerlo, uno habla, habla, y habla, lo que son los... “parteaguas”.

277 GOULD: Así es.

278 FOX: Y *ese* fue uno de ellos.

279 GOULD: Y por qué no *habría* de serlo... ¿ves...?

280 FOX: Yo no sé.

281 GOULD: Porque tú...

282 FOX: ... Yo, yo no sé...

283 GOULD: ... *Trabajaste* por ello... tú sabes, tú sabes...

284 FOX: “Voy a ser rico y no me lo creo”.

285 GOULD: ¿Rico? ¿Bromeas? Vamos a tener que contratar a alguien nada más para que *piense* las cosas que queremos comprar...

286 FOX: Digo, digo, piensas en un concepto, toda la vida...

287 GOULD: ... Estoy contigo...

288 FOX: “Riqueza”.

289 GOULD: Sí. Riqueza.

290 FOX: Y entonces, te *llega*...

291 GOULD: Ajá...

292 FOX: Y lo único que puedes pensar es... “*Esto era...*”

293 GOULD: Y *eso* era. (*Pausa.*)

294 FOX: Cómo, cómo, entre rentas, mercancía, distribución internacional, lo...

295 GOULD: Ajá...

296 FOX: ... que se vaya acumulando...

297 GOULD: ... no olvides las secuelas.

298 FOX: ... ¿En esas estamos?

299 GOULD: ¿En esas estamos, Charl? Bienvenido al mundo.

300 FOX: Mhm. Y cómo... (*Pausa.*)

301 GOULD: Tu pregunta, acaso tu pregunta es: ¿cuánto dinero podemos ganar...?

302 FOX: Sí.

303 GOULD: Pues creo que el concepto operativo es “montones y montones...”

304 FOX: No maaa...

305 GOULD: Un putamadral de dinero.

306 FOX: No maames...

307 GOULD: Pero el dinero...

308 FOX: Ajá.

309 GOULD: El dinero, Charl...

310 FOX: Ajá...

311 GOULD: El dinero no es lo importante.

312 FOX: No.

313 GOULD: El dinero no es oro.

314 FOX: No.

315 GOULD: ¿Qué puedes hacer con dinero?

316 FOX: Nada

317 GOULD: Ni una maldita cosa.

318 FOX: ...Voy a ser rico.

319 GOULD: “Comprar” muchas cosas.

320 FOX: ¿Dónde las *guardaría*?

321 GOULD: ¿Qué *harías* con ellas?

322 FOX: Ajá.

323 GOULD: Sacarlas y *desempolvarlas*, de vez en cuando.

324 FOX: Oh, sí.

325 GOULD: Me cago en el dinero.

326 FOX: Sé que te encanta. Yo te ayudo.

327 GOULD: A la *mierda* el dinero.

328 FOX: A la mierda, a la mierda también “las cosas” ...

329 GOULD: Ajá ajá, pero no te cagues en la “gente”.

330 FOX: No.

331 GOULD: Porque, la gente, Charlie...

332 FOX: La gente... sí.

333 GOULD: Es de lo que se trata todo esto.

334 FOX: Ya sé.

335 GOULD: Esto es un negocio para la gente.

336 FOX: Eso sí.

337 GOULD: Está infestado de gente jodida.

338 FOX: Y nos los vamos a chingar, Bob.

339 GOULD: Eso haremos.

340 FOX: Nos vamos a chingar a toda esa jodida gente.

341 GOULD: Así es.

342 FOX: No van a poder pararnos, Bob, “la pistola por el culo y sin vaselina”.

343 GOULD: Sip.

344 FOX: Porque cuando llevas veinte años mamando verga.

345 GOULD: ... Ya sé...

346 FOX: No, *tú* no sabes, ya se te olvidó. Con todo respeto.

347 GOULD: ... tal vez...

348 FOX: Pero, pero... no maam... voy a cobrarme unas cuantas chingaderas.

349 GOULD: Mejores cosas que hacer...

350 FOX: Si las hay, muéstramelas, cabrón... Un montón de lamevergas allá afuera. Dame un cigarro. No mames, no me puedo calmar...

351 GOULD: No hay que. ¿Huh?

352 FOX: Ross, Ross, Ross no va a chingarme de esto, ¿verdad...?

353 GOULD. No. Claro que no. Te doy mi palabra.

354 FOX: No necesito tu palabra, Bob. A *ti* ya te conozco... Maneja derechito hasta mi casa. Me muero por una taza de café...

355 GOULD (*Al teléfono*): Nos puedes traer ya una taza..., ¿dónde lo intentaste? ¿Por qué no intentas con la *cafeter*...? Está debajo de... debajo de... no, no tiene marca, solo búsc... Ahí está. (*Cuelga.*)

356 FOX: Qué, nueva tipa para el nuevo puesto...

357 GOULD: No. Cathy está enferma.

358 FOX: Está guapa, la nueva.

359 GOULD: ¿Qué? ¿Guapa? ¿Esa te parece guapa? *Querido*, esa no es nada. Espérate a que hagamos esta película y verás.

360 FOX: ¿Eso no es nada?

361 GOULD: ¿Para jugar en estas ligas? Nah, te digo que habrá de dónde escoger. *(Pausa.)*

362 FOX: No mames, y ahora, ¿qué voy a *hacer* hoy?

363 GOULD: Vete a ver una película, o a arreglarte el pelo.

364 FOX: Estoy feliz como una lombriz.

365 GOULD: Es un trato hecho. Mañana *llegamos...*

366 FOX *(Toma el libro)*: ¿Qué es esto? Esta cosa que leías cuando llegué.

367 GOULD: ¿Esa cosa?

368 FOX: Ajá...

369 GOULD: De la costa Este. Un autorcillo maricón Neoyorkino. *(Pasa el libro a FOX)*

370 FOX *(lee)*: *El puente: o, la radiación y la vida incompleta de la sociedad. Un estudio de la decadencia.*

371 GOULD: Una novela.

372 FOX: Genial.

373 GOULD: Con una notita de Richard Ross: “Dale una lectura de cortesía”.

374 FOX *(lee)*: “El viento contra las planicies, mas no un viento de cambio... Un viento como el que le había anunciado, la escoria del mundo—girando, girando... dos mil años...” Oye, no solo le daría una lectura de *cortesía*, yo *haría* esta mamada.

375 GOULD: Buena idea.

376 FOX: Una ayudadita a la civilización occidental.

377 GOULD: ...Ya era hora.

378 FOX: ¿Por qué no la haces? *La película.*

379 GOULD: Podría hacerla.

380 FOX: Sí. En vez de nuestra película de *amigos* con Doug Brown.

381 GOULD: Sí. *Podría* hacerla. ¿Sabes por qué? Porque mi trabajo, mi nuevo trabajo es una sola cosa: la capacidad de tomar decisiones.

382 FOX: Sé que lo es.

383 GOULD: Decidir, decidir, decidir.

384 FOX: Debe ser solitario allá arriba.

385 GOULD: Pero no hay multitudes.

(KAREN, *la secretaria, entra con una bandeja de café.*)

386 KAREN: Disculpen, por favor, pero ¿cómo toman su café...?

387 FOX: Él toma su café como hace sus películas: con nada dentro.

388 GOULD: Qué chistosito.

389 FOX: Porque es una puta vieja.

390 GOULD: ... Así es...

391 FOX: Bobby Gould...

392 GOULD: ... Ajá...

393 FOX: No eres más que una puta vieja.

394 GOULD: A mucha honra. Sí, sí.

395 FOX: Te mandan al cielo y sigues siendo la misma puta vieja.

396 GOULD: Igual tú, eres una puta vieja.

397 FOX: Nunca dije que no lo fuera. Pero pronto una puta *ricachona*.

398 GOULD: Así es.

399 FOX: Y me lo merezco.

400 GOULD: Te lo mereces, Querido, te lo mereces.

401 FOX: Porque, señorita, déjeme decirle algo, yo le he sido *fiel* a este tipo, sabe, usted sabe... ¿cómo se llama?

402 KAREN: Karen...

403 FOX: Karen, déjeme decirle algo: desde *abajo* siendo solo el mandadero... ¿sabe? Escalón por escalón. Siempre a su sombra, sí, por qué no. Nunca me olvidé de él, y él nunca se olvidó de mí.

404 GOULD: Eso es muy cierto.

405 FOX: ¿Sabe por qué nunca me olvidé de él?

406 KAREN: ...Yo...

407 FOX: ...Por toda su mierda que me tuve tragar, ¿cómo se me iba a olvidar?

408 GOULD: ... Ajá...

409 FOX: Sí, pero la rueda siguió girando. Y henos aquí. Dos Putotas. (A GOULD:) Vas a decorar tu oficina, ponla como burdel. Te sentirás más en casa.

410 GOULD: *Hijo* de... Hijo de puta....

411 FOX: ... y vente a trabajar en un camión andrajoso.

412 GOULD: Oye, después de lo de Doug Brown, voy a venir a trabajar con un camión así y decir “bésenme el dobladillo”, y cada pito alegre en este estudio de machos va a besarme el dobladillo.

413 FOX: Lo harán.

414 GOULD: Lo van a besar hasta de *lengüita*.

415 FOX: Ajá, ajá... Pinche, pinche puta, en su lecho de muerte, San Pedro viene por él, sus últimas palabras, “Una ‘mamadita’ más y ya...”

416 GOULD: Soy una puta y a mucha honra. Pero una puta con su lugar *asegurado*. Sí, y tú ya vete preparando: *vete* preparando porque van a conspirar, van a conspirar contra ti... (A KAREN:) Karen. Aquí mi amigo está subiendo de categoría... (A FOX:) Van a conspirar contra ti, Charlie, como lo hicieron contra mí. Van a regresar a sus cuevas cantando “Charlie Fox, ese *charlatán*...”

417 FOX: “Ese poderoso charlatán...”

418 GOULD: Vamos a chingarle el puesto...

419 KAREN: ¿Señor...?

420 FOX: Negro, dos de azúcar, gracias.

421 GOULD: En tu cara van a decir, “a sus órdenes señor,” pero a tus espaldas, “vamos a destruir –vamos a destruir Charlie Fox...”

422 FOX: A mis espaldas. Sí, pero ¿qué tal en público...? “Enceré el auto del señor Fox. Quedó encantado.”

423 KAREN (*Sirviendo el café*): Negro, dos de azúcar...

424 FOX: “Se la mamá a su perrito. Me regaló una sonrisa”. (*Al recibir el café.*) Gracias.

425 GOULD: Este es Charlie Fox. Ella es...*Karen*...

426 FOX: Sí. Buen día.

427 KAREN: Buen día, señor.

428 GOULD: Por favor, anota en mi agenda. Mañana. Richard Ross. Su oficina a las 10. Cualquier otra cosa que encuentres llama y *cancélala*. Deja una nota para Cathy, en caso de que vuelva...

429 KAREN: Tengo entendido que va a regresar mañana.

430 GOULD: ... avísale de nuestra reunión con Ross.

431 KAREN: Sí, señor.

432 FOX: Karen, cuando el señor Gould siga escalando, ¿usted lo acompañaría?

433 KAREN: ¿Perdone?

434 FOX: Cuando...

435 KAREN: Estoy aquí solo por hoy...

436 GOULD: Así es, está aquí solo por...

437 FOX: Bueno, pero, no le gustaría quedarse si...

438 GOULD: Oye, ¿Quién te crees? ¿Ayudante personal del rey?

439 KAREN: Yo nada más, estoy temporalmente...

440 FOX: Bueno, todo es temporal hasta que “no lo es” ...

441 KAREN: No, este es nada más un trabajo temporal.

442 GOULD: Es nada más temporal – ya, ¡déjala en paz!

443 FOX: Karen: sí. Karen. ¿Es este un buen lugar para trabajar?

444 KAREN: ¿Perdone?

445 FOX: Llámame Charlie. ¿Este un buen lugar para trabajar?

446 KAREN: ¿Aquí?

447 FOX: La oficina del señor Gould.

448 KAREN: Estoy segura de que sí.

449 FOX: Está “segura que sí”. Qué maravilla estar seguro de algo. Qué maravilloso tener certezas en este mundo maravilloso. ¿Eh, Bobby...? Tu jefe te dice “ten iniciativa”, te empleas a fondo – traes iniciativas, y luego te roban el crédito. Días van... jijiji, jajaja, un peón más.

450 GOULD: El señor Fox está hablando de sí mismo.

451 FOX: Pues *claro* que sí, pero de mi yo pasado, Bob, porque ya no soy un peón.

452 GOULD: Karen, llegas en un momento de buenos augurios.

453 FOX: *Traigan* a los testigos.

454 GOULD: Porque en esta cloaca de lodo y depravación, algo está por cambiar.

455 FOX: ... atásquense que hay lodo.

456 GOULD: ... y toda esa mierda que tuvimos que aguantar por fin valdrá la pena. (*Pausa.*)

457 KAREN: ... ¿por qué es mierda...? (*Pausa.*)

458 GOULD: No todo es mierda, pero sí la mayoría.

459 KAREN: ¿Por qué?

460 GOULD: Porque... Es una buena preg... (*A FOX:*) ¿Por qué? (*Pausa.*)

461 FOX: Porque sí.

462 GOULD (A KAREN): Porque sí.

463 FOX: La vida en el negocio del cine es como, es como el inicio de una relación amorosa: está llena de sorpresas y constantemente te clavan.

464 KAREN: ¿Pero por qué todo es mierda?

465 FOX: ¿Por qué? ¿Por qué es más fácil armarla con palancas que con méritos? Porque así es como es, y ya.

466 GOULD: Es un negocio, con sus propias reglas invariable. ¿No es así, Charlie?

467 FOX: Así es. Lo *único* que es cierto: no se logra nada trabajando.

468 GOULD: Esa es la verdad.

469 FOX: Todo el mundo dice: “Soy el mero mero”.

470 GOULD: Tal cual...

471 FOX: Pero ¿qué es lo que hacen? Sentarse a contemplar la inmortalidad del cangrejo.

472 GOULD: ... mmh...

473 FOX: Esperando el...

474 GOULD: ...mmh...

475 FOX: ¿Mmh? El apoyo de sus superiores...

476 GOULD: Mmh. Escúchalo bien. Dice la verdad.

477 FOX: ¿Quieres *lograr* algo aquí? Más vale que estés dentro de los cinco grupos básicos de alimentos.

478 GOULD: Mmh...

479 FOX: O tus superiores te dan una patada y bye bye. Lo *bueno* es, cuando, alguien...

480 GOULD: ...así es...

481 FOX: Lo *bueno*...

482 GOULD: Mmh.

483 FOX: Lo *bueno* es, cuando...

484 GOULD: ... Mmh...

485 FOX: Alguien *por fin* te apoya...

486 GOULD: ... Oye...

487 FOX: Si es que *ya* se tiene una relación...

488 GOULD: Oye, Charlie, ya en serio, para eso estoy aquí...

489 FOX: Entonces, puedes lograr algo. (*A KAREN, sobre Gould.*) Este tipo, Karen, con este tipo... los últimos once años.

490 GOULD: Ya *olvidalo*...

491 FOX: ¿Olvidarlo? Imposible. Este tipo, mi amigo...

492 GOULD: Ahora estamos a mano.

493 FOX: Ay, mi Reina... ¿Qué se siente ser jefe de producción? Digo, ¿es más divertido que el golfito?

494 GOULD: Si pusieras la misma energía en tu trabajo como la pones en lamerme los huevos...

495 FOX: Mi trabajo *es* lamerte los huevos.

496 GOULD: Y que no se te olvide.

497 FOX: Ni de chiste. (*Pausa.*)

498 KAREN: Señor:

499 GOULD: Sí.

500 KAREN (*Pausa*): Va a sonar un poco tonto.

501 GOULD: ¿Qué?

502 KAREN: Yo...

503 GOULD: Bueno, lo que sea, dilo.

504 KAREN (*Pausa*): No sé qué hacer. (*Pausa.*) No sé lo que se supone que tenga que hacer.

(Pausa.)

505 GOULD: Bueno, eso es muy honesto de tu parte. Y sabes qué, no hagas nada.

506 KAREN: ¿Cómo...?

507 GOULD: Digamos que hoy es feriado. (A FOX:) ¿Eh? Vámonos de aquí.

508 FOX: Bien, larguémonos de aquí.

509 GOULD: ¿Eh?

510 FOX: Bien hecho.

511 GOULD: Pues vámonos de aquí. (A KAREN:) Revisa mi agenda y *cancela* cualquier cosa que tenga hoy. Si alguien llama, que llame mañana. Mañana llego directo a mi reunión de las diez con Ross.

512 FOX: Juventud americana “jugando a trabajar”.

513 GOULD: Termina de cancelar todo y te puedes ir.

514 FOX: ¿Dónde vamos a comer?

515 GOULD: Se me ocurrió pasar al merendero del estudio por un emparedado de atún y luego dar la vuelta por Laura Ashley a escoger unos estampados ingeniosos para mi nueva oficina.

516 FOX: Por qué mejor no la decoras con vasos capilares rotos, como el interior de tu nariz.

517 GOULD: Podría. Sí podría. Entonces, almuerzo en el Coventry en media hora. (A KAREN:) Llama al Coventry. Mesa para dos, a la una. Gracias. (Ella sale. Pausa. Él suspira.) Primeros en la paz. Primeros en la guerra. Primeros en curar la diarrea.

518 FOX: Nos vemos en el Coventry.

519 GOULD: Allá nos vemos.

520 FOX: Hágase tu voluntad.

521 GOULD: Ya ves, todo lo que tenías que hacer era comerte mi caca por once años, y tarde o temprano la rueda gira.

522 FOX: Es hora de la venganza.

523 GOULD: Me trajiste el guion de Doug Brown.

524 FOX: Un gusto poder hacerlo.

525 GOULD: Hijo de la gran *puta*...

526 FOX: Ey.

527 GOULD: Charlie, solo espero que...

528 FOX: ¿Qué?

529 GOULD: De haber estado en tus zapatos, habría actuado de manera tan...

530 FOX: ...ey...

531 GOULD: En serio, tan noble como *tú*.

532 FOX: *Sé* que lo harías, Bob, porque déjame decirte algo: experiencias como esta, *películas* como esta... son las que...

533 GOULD: ... Sí...

534 FOX: *Estas* son las películas que... cómo-se-dice... (*Pausa larga.*) Hacen que todo valga la pena.

535 GOULD: ... Creo que vas a descubrir *muchas* otras cosas que valen la pena. Pienso que, como *mínimo*, a cada uno le tocaría, por lo menos, diez por ciento. (*Pausa.*)

536 FOX: Del neto.

537 GOULD: Char, Charlie, permíteme decirte algo: dos cosas que he aprendido, veinticinco años en la industria del entretenimiento.

538 FOX: ¿Qué?

539 GOULD: Dos cosas que siempre son ciertas.

540 FOX: La primera:

541 GOULD: La primera es: no hay netos.

542 FOX: ... ¿Ajá? (*Pausa.*)

543 GOULD: Y ya se me olvidó la segunda. Bueno, te veo en el Coventry en media hora. Hablaremos de chismes y esas cosas.

544 FOX: ¿Qué vas a hacer mientras tanto?

545 GOULD: Voy a *Trabajar...* (*Señala unas cifras en su libreta.*)

546 FOX: ¿Trabajar...? Pero si nunca has trabajado un día en tu vida.

547 GOULD: Wou, wou... ya te habías tardado.

548 FOX: Nunca has trabajado un pinche día en tu vida.

549 GOULD: ¿En serio?

550 FOX: Hace once años que te conozco, y siempre estás tramando algo o yendo de aquí para allá. Oye, te *conozco*, Bob.

551 GOULD: Oh sí, el desprecio de la impotencia...

552 FOX: Te conozco bien, Bob. Te conozco desde hace *mucho*. Y sé a qué te quedas.

553 GOULD: ¿Ah sí?

554 FOX: Sí.

555 GOULD: ¿A qué?

556 FOX: Te quedas a comer carne en vigilia.

557 GOULD: ¿Ah sí?

558 FOX: Te quedas a mover tus fichas con la nueva secretaria.

559 GOULD: No me digas.

560 FOX: Sí, y *no* va a funcionar.

561 GOULD: No va a funcionar. ¿Estás diciendo que...?

562 FOX: No, solo estaba diciendo que ella...

563 GOULD: ...no se acostaría conmigo.

564 FOX: No se acostaría contigo.

565 GOULD (*Pausa*): ¿Por qué?

566 FOX: ¿Por qué? (*Pausa.*) Yo qué sé.

567 GOULD: ¿En qué estás pensando...?

568 FOX: Pienso... Pienso que... ¿En serio?

569 GOULD: Sí.

570 FOX: No quiero aguarle la fiesta.

571 GOULD: No...

572 FOX: Digo, perdón por quitarle la emoción a tu plan.

573 GOULD: No pensaba mover *ninguna* ficha con ella.

574 FOX: Mmh.

575 GOULD: Yo iba a...

576 FOX: Ibas a trabajar.

577 GOULD: Sí.

578 FOX: Ah.

579 GOULD (*pausa*): Pero qué piensas

580 FOX: Pienso, vi que, es solo una observación...

581 GOULD: ...Sí...

582 FOX: No es importante.

583 GOULD: En serio. Dime qué piensas.

584 FOX: Me pareció, me pareció que ella está entre dos bandos.

585 GOULD: ¿Y qué bandos son esos?

586 FOX: Que no es ninguna, ya sabes, una “zorra” ...

587 GOULD: Una “zorra” ...

588 FOX: ...Pero tampoco creo que sea tan *ambiciosa* como para dejar que te la cojas nomás para ver qué saca. (*Pausa.*) Eso es todo. (*Pausa.*)

589 GOULD: ¿Y qué tal si le “gusto”? (*Pausa.*)

590 FOX: ¿Si le “gustas”?

591 GOULD: Sí.

592 FOX: Ummm. (*Pausa.*)

593 GOULD: Sí.

594 FOX: Dices, si tú... le gustas... (*Pausa.*)

595 GOULD: O qué, ¿A nadie le puedo gustar por quién soy?

596 FOX: No.

597 GOULD: ¿No?

598 FOX: No en *esta* oficina...

599 GOULD: Y ella no está ni dispuesta ni es tan ambiciosa como para...

600 FOX: ...No estoy diciendo que no lo *merezcas*, claro que lo *mereces* ...porque *tú* lo vales.

601 GOULD: Gracias. Dices que ella no es ni tan tonta, ni tan ambiciosa como para acostarse conmigo.

602 FOX: Ella es muy, está muy...

603 GOULD: Muy... ¿fuera de mi alcance?

604 FOX: No, ella, ella está muy...

605 GOULD: ... está muy...

606 FOX: ...bueno, sí...

607 GOULD: Entonces, ¿qué hace en esta oficina?

608 FOX: Es una empleada *temporal*.

609 GOULD: Dices pura mierda, Charl.

610 FOX: Puede ser. Pero no era mi intención quitarle la *emoción* a nuestro...

611 GOULD: Ya, ya, Él nos manda la cruz y la fuerza para soportarla. Ahora vete, ya vete, nos vemos en el...

612 FOX: No quise insinuar que...

613 GOULD: Insinuar. Naaa. Nadie me quiere. Nadie me quiere por lo que soy. Ni que fuera para tanto. No nos vamos a poner a chillar. Vamos a ir a celebrar. Una película de Douglas Brown. Fox y Gould.

614 FOX: ... eres muy amable...

615 GOULD: ... tú trajiste al tipo. Fox y Gould presentan:

616 FOX: Te veo en el almue... (*Comienza a salir.*)

617 GOULD: Pero te apuesto a que sí, te apuesto a que ella sí *saldría* conmigo.

618 FOX: Apuesto lo mismo.

619 GOULD: No, no. En serio, creo que le “gusto”.

620 FOX: Claro. Estoy seguro que sí.

621 GOULD: No, es en serio, Querido. Mi percepción... aunque digas que estoy loco, — yo le gusto y sí *saldría* conmigo.

622 FOX: ¿Cuánto apuestas?

623 GOULD: ¿Cuánto? ¿En serio...? (*Pausa.*)

624 FOX: En serio.

625 GOULD: ... ¿Que ella *saldría*...?

626 FOX: Sí. Que ella *lo que sea*. (*Pausa.*) Que haría cualquier cosa. (*Pausa.*) Que se metería contigo de cualquier forma que no sea profesional. (*Pausa.*)

627 GOULD: Pues, bueno, bueno, bueno, bueno.

628 FOX: ¿Qué te puedo decir, “Bob”?

629 GOULD: Que puedo invitarla a salir, llevarla a mi casa y cogérmela.

630 FOX: No lo creo.

631 GOULD: ¿Cuánto? (*Pausa.*)

632 FOX: Cien dólares.

633 GOULD: ¿Nada más?

634 FOX: Quinientos a que no.

635 GOULD: ¿Quinientos? ¿Nada más?

636 FOX: Una apuesta de caballeros.

637 GOULD: Hecho. Ahora sí, ya vete y déjame trabajar... El Coventry a la una. No olvides...

638 FOX: El guion, el presupuesto, la cadena de propietarios...

639 GOULD: Bien.

640 FOX: Pasaré a mí, lo llevo al almuerzo.

641 GOULD: Bien, Char... *(Pausa.)*

642 FOX: ¿Qué?

643 GOULD: Gracias.

644 FOX: Ey. Vete a la mierda. *(Sale.)*

(GOULD se sienta solo por un momento, escribiendo. Entra KAREN.)

645 KAREN: Señor Gould...

646 GOULD: Bobby.

647 KAREN: Señor. *(Pausa.)* Ya no pude conseguirle mesa en el Coventry. Pero tentativamente reservé en...

648 GOULD: A ver, a ver, a ver, a ver. *(Pausa.)* No te preocupes. Te voy a decir lo que hiciste, y no está mal que lo hayas hecho. Toma asiento. Llamaste al Coventry y pediste una mesa para dos a la una. Y te dijeron que ya no les quedaba ni una sola. ¿Correcto?

649 KAREN: Sí. *(Pausa.)* Yo... Yo... Lo siento. Claro. Debí haber mencionado su nombre.

650 GOULD: Está bien.

651 KAREN: Fue muy... *ingenuo* de mi parte.

652 GOULD: ... está bien.

653 KAREN: Tuve... no: tiene razón. Lo pensé, cuando colgué, pensé: “Se te olvidó...”

654 GOULD: Está bien.

655 KAREN: “Se te olvidó ‘decirles’”, pero luego pensé: “¿qué más da? Si no tienen *mesas*...”

656 GOULD: Está bien.

657 KAREN: Si ya no tienen mesa, ¿qué importa quién llame? Pero, *claro* que tienen una mesa para *usted*... Lo siento. Qué ingenuidad la mía.

658 GOULD: Mira, no hay nada de malo con ser ingenuo, con aprender...

659 KAREN (*Se empalma con “aprender”*): Y seguro que... Perdón.

660 GOULD: No, continúa.

661 KAREN: ...Iba a decir que...

662 GOULD: ... ¿Sí...?

663 KAREN: Iba a decir que estoy segura de que, en un trabajo como este, como este, es aprender a pensar de...

664 GOULD: Sí.

665 KAREN: De una ... manera empresarial.

666 GOULD: Es lo que hace a la vida excitante, *adictiva*. ¿Sabes de lo que estoy hablando? ¿Quieres una *emoción* en tu vida?

667 KAREN: ... ¿una emoción...?

668 GOULD: Hacer algo, que te pasen cosas, ser *parte* de algo. Dinero, arte, la oportunidad de servirte con la cuchara grande... Ya estás aquí, y quieres ser parte de esto. (*Pausa.*)

669 KAREN: Sí.

670 GOULD: Pues, claro que sí. Es un mundo *muy* emocionante.

671 KAREN: Estoy segura de que sí.

672 GOULD: Cambios repentinos todo el tiempo. Quieres saber *más* de esto. ¿Quieres saber un secreto?

673 KAREN: Sí.

674 GOULD: Te lo voy a contar. Siéntate. (KAREN *se sienta*.) Charlie Fox viene y me dice que se ha asociado con Doug Brown. Doug va a dejar su estudio para hacer una película con nosotros. Charlie Fox nos trajo el proyecto, de hecho, me lo trajo a *mí*. Y siguiendo las más altas tradiciones de la industria cinematográfica, vamos a hacer una película.

675 KAREN: ¿Es una buena película?

676 GOULD: ¿Cómo dices?

677 KAREN: Que si es una buena película.

678 GOULD: Bueno, eso es un lujo. Y me parece admirable que te atrevas a hacer esa pregunta. Cómo no, es una buena pregunta, y no *sé* si es una buena película. “¿Y qué hay del arte?” No soy un artista. Nunca dije que lo fuera, y nadie que se siente en esta silla puede serlo. Soy un hombre de negocios. “¿Podemos intentar hacer buenas películas?” Sí, tratamos. Voy a tratar de hacer una buena película con este guion de la cárcel. La pregunta es: ¿Es posible que una buena película pierda dinero? En general, desde luego. Pero en realidad, no. Porque para *mí*, si las películas que hago pierden dinero, regreso a las calles con una paleta y una estúpida sonrisa en la cara. ¿Perdieron dinero porque nadie fue a verlas? Es mi culpa. Otro fracasado del montón, ¿y qué logré? Así es. ¿Ves? Hay una manera en que las cosas funcionan. Algunas personas son elegidas para tratar de cambiar el mundo, pero este no *es* de esos trabajos. Alguien, alguien... en este negocio, en este puesto que yo tengo, siempre hay alguien queriendo “promoverte”: usarte para algo, engancharte para que hagas algo a sus mejores intereses. ¿Me sigues?

679 KAREN: Por supuesto.

680 GOULD: Porque este *escritorio* es un *trampolín*, ¿entiendes? Es una *plataforma* para ayudar, para *empujar* a alguien. Pero, yo no *puedo* hacerlo. ¿Por qué? Ese no es mi negocio. Mi negocio es tomar decisiones para el estudio. Lo que quiere decir que tengo que ser directo, para decir “no”, muchas veces, la mayoría de las veces, ese es mi trabajo. Y creo que es un *buen* trabajo: porque requiere mucha *responsabilidad*. Muchas presiones, muchas recompensas. *Una* de ellas, en un billón de años, alguien por fin es leal conmigo, y estoy hablando de Charlie Fox, se *quedó* conmigo, viene aquí, y, aceptémoslo, me hace un favor... Se pudo haber llevado el guion a otro estudio, pero no, vino conmigo—y ahora puedo jugar mis cartas con él y crecer juntos. De eso se trata el trabajo. Es un trabajo que, haciendo a un lado la mierda, trata con la *gente*. (*Busca en su escritorio, toma el libro que estaba leyendo antes*.) Mira esto. Un agente le da el libro de su cliente a Ross: *El puente: o, la radiación y la vida incompleta de la sociedad. Un estudio de la decadencia*. Ahora bien, ¿quién es el señor Ross...?

681 KAREN: Es el director principal del estudio.

682 GOULD: Y tiene un botón directo en mi conmutador. Correcto. El agente del autor le da este libro a Ross. Una novela. Escrita por un autor muy famoso de la costa Este. ¿Y de qué trata este libro? “Del fin del mundo”. Genial. Entonces Ross, nada tonto, le dice, desde luego que lo va a leer. Me da a *mí* el libro para que yo lo lea, para que cuando le diga al autor “cuánto le encantó

su libro pero que no da para una película”, pueda decirle algo interesante sobre el dichoso libro. ¿Entiendes? Esto, en el negocio, se llama “lectura de cortesía”.

683 KAREN: Lectura de cortesía.

684 GOULD: Sí. Nadie tiene la mínima intención de filmar el libro, pero lo leemos, como una cortesía. ¿Esto nos convierte en unos depravados? No. Así es el negocio... así se mueve este negocio, ¿ves?

685 KAREN: Eso creo.

686 GOULD: Un negocio. De cabo a rabo.

687 KAREN: ¿Pero y si hay algo en el libro?

688 GOULD: ¿En el libro?

689 KAREN: Sí. (*Pausa.*)

690 GOULD: Es una novela sobre los efectos históricos de la radiación...

691 KAREN: Sí, pero...

692 GOULD: Digo, digo, el autor está más loco que una jodida cabra.

693 KAREN: Pero, pero.

694 GOULD: ... ¿y qué si...?

695 KAREN: Sí.

696 GOULD: Y qué si, después de todo...

697 KAREN: ...Sí...

698 GOULD: Si por un milagro, hay *algo* en el libro.

699 KAREN: Sí.

700 GOULD: *Algo* en el libro, que...

701 KAREN: Sí. (*Pausa.*)

702 GOULD: Pues, me encantaría. No. Tienes razón. Tienes razón. Te voy a decir algo. (*Pausa.*) Estás poniendo el dedo en la llaga. Totalmente. Este trabajo te corrompe. Uno empieza a pensar, todo el tiempo “¿qué quiere esta gente de mí?” (*Pausa.*) Y todo se vuelve un deber. (*Pausa.*)

703 KAREN: ¿No puede ser de otro modo?

704 GOULD: ¿Podemos mantenernos puros? Oye, he orado por ser puro.

705 KAREN: ¿Ha orado? ¿Por ser puro?

706 GOULD: Eso hice, le dije a Dios: concédeme el trabajo como jefe de producción. Dame una plataforma para ser “bueno”, y seré bueno. Me dan el trabajo, llevo aquí un día y mírame: una Puta Mantecosa. Ese libro, puede que sea un buen, buen libro de un autor respetado. Pero como el escritor tiene reputación de “artista” ... de intelectual, tú entiendes. Estoy listo, todos me empujan hacia la misma dirección, para asumir que el libro es inadecuado para la pantalla, y lo veo con ojos de “lectura de cortesía”.

707 KAREN: ¿Disfruta su trabajo?

708 GOULD: ¿Cómo dices?

709 KAREN: Disculpe, si me estoy propasando...

710 GOULD: ... ¿que si disfruto mi trabajo? Sí. Mucho. (*Pausa.*) ¿No crees que lo disfrutarías?

711 KAREN: Sí, creo que lo disfrutaría.

712 GOULD: ¿En serio? Bien por ti. ¿Qué es lo que disfrutarías?

713 KAREN: Tomar decisiones.

714 GOULD: Entonces, muy bien por ti.

715 KAREN: Porque...

716 GOULD: ... ¿sí?...

717 KAREN: Tal vez soy ingenua, pero yo pensaría que, si uno puede mantener sus valores, si uno *tuviera* valores en que *apoyarse*, entonces...

718 GOULD: Mmmmh.

719 KAREN: Sé que es ingenuo...

720 GOULD: Sí, es ingenuo, pero también es correcto.

721 KAREN: ¿En serio lo cree?

722 GOULD: Sí, así lo pienso. Bueno, podemos seguir hablando de pureza o cambiar de tema.

¿Qué quieres hacer?

723 KAREN: Hablar de pureza.

724 GOULD: Bueno. (*Pausa.*) Si no se tienen *principios*, cualesquiera que sean... entonces cada día es un infierno, andas perdido, sin brújula. Si lo único que tienes es “buen gusto”, te lo puedes meter por el culo y pedorrearte la mejor película del mundo. El buen gusto no te saca de ningún apuro. Porque cada día la presión aumenta. Las dificultades son más grandes. (*Pausa.*) Quiero que me hagas un favor. Que leas este libro por mí.

725 KAREN: ¿Que yo lo lea...?

726 GOULD: Sí.

727 KAREN: ¿La novela sobre la radiación?

728 GOULD: Seamos honestos: es muy probable que sea casi inadaptable, es más: muy posible que sea una cosa artística. Pero, como acabas de decir, qué tal que no. *Léelo*, me dices, y yo le digo al señor Ross.

729 KAREN: ...Yo...

730 GOULD: ...y entonces, como bien dices, al menos lo habremos intentado.

731 KAREN: Sería un honor leerlo.

732 GOULD: Qué *bien*.

733 KAREN: Gracias.

734 GOULD: De nada. Gracias *a ti*. Necesitaré un reporte...

735 KAREN: ... por supuesto.

736 GOULD: Para esta misma noche. ¿Cuánto crees que te tome...?

737 KAREN: Pues, no puedo empezar a leerlo hasta que salga de trabajar...

738 GOULD (*Se empalma con “trabajar”*): Perfecto. Esta noche, voy a estar en mi casa. Cuando termines, llévame el reporte y lo discutimos.

739 KAREN: No faltaré. Gracias.

740 GOULD: No hay de qué. Ahora, tengo que... Por favor llama al Coventry. Diles, una mesa para el señor Fox y para mí, en veinte minutos...

741 KAREN: Sí, en seguida.

742 GOULD: Voy a levantar un poco aquí antes de irme. Comunícate con la chica del señor Fox, que le envíe un mensaje o lo llame al celular.

743 KAREN: Ajá.

744 GOULD: ...que le diga que llegaré diez minutos tarde.

745 KAREN: Desde luego...

746 GOULD: ...y que le diga que me debe *quinientos*.

3.1 Análisis de la traducción

Además de las referencias culturales y temporales que sitúan a *Speed-the-Plow* en la década de 1980, la complejidad del texto comienza desde el título, pues, incluso en inglés, ya tiene sus propios bemoles. El crítico William Henry lo consideró un “título extraño” y aunque encontró una relación con el refrán medieval “God speed your plough”,⁶⁸ no lo pudo relacionar al contexto de la obra. Para el actor Ron Silver, quien interpretó el papel de Charlie Fox en el estreno de la obra en Broadway en 1988, quiere decir: “Do your work, and God will help you”.⁶⁹ Mientras que, para el director de dicho montaje, Gregory Mosher: “[it] has to do with turning fresh earth – and of course there is a sexual pun.”⁷⁰ La connotación sexual radica en la imagen del arado, “the plow”, que se utiliza para arar la tierra fértil, o removerla, que la prepara para recibir la semilla. Esta idea se ha infiltrado tanto en la cultura norteamericana actual, que la palabra “plow” se ha convertido en jerga vulgar para referirse al acto sexual.⁷¹

⁶⁸ Stafford, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ “Plow”, def. N. 1. *Urban Dictionary*, 2003, urbandictionary.com/define.php?term=plow. Consulta: 18 de mayo del 2019.

Parece que Mamet eligió titular su obra *Speed-the-Plow* para crear un enigma y una especie de híbrido entre varios elementos, como son: el trabajo, la riqueza, los negocios, la vanidad y el regresar al pasado para empezar de nuevo, en palabras de Mamet: “to plow under and start over again”.⁷² Estas ideas están respaldadas entre dos textos literarios de antaño escritos por dos británicos: la obra de Thomas Morton titulada *Speed the Plough* (1800) y la novela de William Makepeace Thackeray, *Pendennis* (1850), que aparece como epígrafe en la edición publicada por Grove Press. La obra de Mamet encuentra dos conexiones claras con estos textos, pero de manera invertida, y, por ende, satírica. Por un lado, el tema central en ambos textos gira alrededor de una competencia, aunque la obra de Mamet lo aborda como una “apuesta”. Por otro lado, ambos textos refieren el tema de la diligencia hacia el trabajo, mientras que la obra de Mamet satiriza esa idea, dado que el simple concepto de “trabajar” parece no existir en el contexto hollywoodesco que plantea la obra.

En una entrevista concedida al *Chicago Tribune* poco tiempo después del estreno de *Speed-the-Plow*, Mamet habla sobre lo que dio origen a la idea de concebir la obra, que él atribuye a una escena que presencié de lejos en Hollywood:

I was lounging around at the Beverly Hills Hotel one day, when I saw these two guys with big cigars, sitting around the pool, poking each other and talking a deal. And I thought that this could have been the same conversation 2,000 years ago in Byzantium, where these same two Jewish guys were selling rugs to each other. It's the old Jewish joy of the deal.⁷³

Dicha imagen resuena con el trasfondo social y cultural que ha rodeado la vida de Mamet (*cfr.*, pp. 10-11), lo cual no solo sostiene la historia en *Speed-the-Plow*, sino gran parte de su obra dramática. Por ejemplo, el que los productores sean el tipo de judíos que prefieran pasar el tiempo charlando sobre tratos y negocios, en vez de estresarse trabajando. Así como ocurrió en un principio cuando

⁷² Richard Christiansen, “The ‘Plow’ Boy”, en *Chicago Tribune*, 19 de febrero, 1989, chicagotribune.com/news/ct-xpm-1989-02-19-8903060771-story.html. Consulta: 5 de junio del 2016.

⁷³ *Idem.*

los judíos emigraron a los Estados Unidos de América y empezaron a vender cualquier cosa para salir adelante a partir de charlas y tratos (*cfr.*, pp. 101-103). Aunado a esa imagen se encuentra el pasado que forja al presente, tal como lo advirtió Mamet en platos y tarros antiguos que acuñaban la frase: “Industry produces wealth. God speed the plow.”⁷⁴

Originalmente, las expresiones “God speed” y “God speed the plow” provienen del refrán “God Speed the Plough” que data del siglo XVI y que surge en un contexto agricultor como una bendición de prosperidad y buena fortuna para la cosecha. Este refrán se hizo tan popular que en el siglo XVIII se acuñó la frase en tarros y platos de porcelana con versos del poema *The Farmer's Arms* o *God Speed the Plough*. Algunos de los versos son:

<i>God Speed the Plough</i>	Traducción
I have lawns, I have bowers, I have fields, I have flowers And the lark is my daily alarmer So jolly boys now, here's God speed the plough Long life and success to the farmer. ⁷⁵	Tengo pastos, tengo enramados, tengo campos, tengo flores Y la alondra es mi alarma diaria Ahora chicos alegres, que Dios acelere el arado Larga vida y fortuna al labrador.

Además de la evidente similitud con el título, estos versos encuentran una conexión directa con *Speed-the-Plow*, por ejemplo: el despertar al alba, el regresar al pasado a través de palabras arcaicas (“alarmer” y “jolly”) y la bendición constante que acompaña al labrador, o campesino, para que “Dios acelere el arado”, frase que podría ser una traducción literal de “God speed the plough”.

Estos antecedentes fueron guiando mi proceso de traducción para llegar al título *Al que madruga...*, que proviene del refrán, “Al que madruga Dios le ayuda”, con referencias bíblicas que procede de la tradición oral. Aunque no existe un verso bíblico que diga la frase tal cual, el Salmo 63,1 dice algo similar: “Dios, Dios mío eres tú; de madrugada te buscaré” (RVR). Además, son

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ Anónimo, “All about ‘Farmers Arms’ and ‘God Speed the Plough’ Mugs”, cidermugs.co.uk/all-about-farmers-arms-and-god-speed-the-plough-mugs/. Consulta: 8 de agosto del 2017.

muchos los versos bíblicos que hablan sobre madrugar para encontrar comunión con Dios; así como los versos que hablan sobre arar, labrar, sembrar y cosechar la tierra. Estos aspectos también encuentran conexión con la trama, ya que apenas inicia la obra vemos a Gould haciendo una “lectura de cortesía” en su nueva oficina, cuando llega Fox y “madruga” para llevarle un proyecto antes de que alguien más se le adelante. Más aún, como los productores están por emprender un proyecto juntos al final de la obra, la frase “Speed-the-Plow” les está deseando éxito y buena fortuna en esa nueva empresa que están por comenzar.

No obstante, se tiene constancia de que la frase “Al que madruga Dios le ayuda” apareció por primera vez en *Lazarillo de Tormes* publicado en 1554. Así también, aparece una frase similar en el *El Quijote* que dice: “El que no madruga con el sol no goza con el día”.⁷⁶ Estas referencias exaltan la importancia de ser diligentes con las labores diarias e implican esfuerzo, dedicación y disciplina. Aunque el dicho “God-Speed-Plough” es más específico hacia el trabajo de la tierra para cosechar buenos frutos, ambos refranes hacen énfasis en el trabajo con esmero para alcanzar prosperidad, éxito y abundancia. Es así como entre las nociones de esfuerzo, dedicación y trabajo radica la ironía de *Speed-the-Plow*, ya que ninguno de los personajes tiene la verdadera intención de trabajar y mucho menos de esforzarse. De igual forma, otro de los matices que encuentra el título en español es la ambigüedad en las frases “madrugarse a alguien” y “el madrugete”, sugerencia que proviene de una entrevista hecha a Bruno Bichir en el foro Shakespeare el 27 de mayo del 2017. Esta investigación, así como otras comparaciones de traducción que se han hecho del título en otros países se incluyen como lectura alternativa en el anexo 2 de este trabajo, “información de la historia escénica de *Speed-the-Plow*”.

⁷⁶ Anónimo, “Curiosidades del dicho: ‘A quien madruga Dios le ayuda’”, allianz-assistance.es/blog/viajes/curiosidades-del-dicho-a-quien-madruga-dios-le-ayuda.html. Consulta: 3 de marzo del 2018.

3.1.1. Primer subtexto: referencias bíblicas

Existe un sutil subtexto bíblico, pero siempre latente en *Speed-the-Plow*. Si bien desde el título la obra remite al pasado, es el registro de habla de Gould y sus manierismos lo que mantiene una atmósfera de antaño en la obra. Aunque desde la primera línea Gould menciona a los dioses, “When the gods would make us mad, they answer our prayers”, parece más como un segundo epígrafe que una referencia bíblica, pues resuena a la frase que dice Sir Robert Chiltern en *An Ideal Husband* de Oscar Wilde: “When the gods wish to punish us, they answer our prayers”.⁷⁷

Por lo tanto, la primera referencia bíblica real aparece en la réplica 3 donde Gould dice:

Texto Origen (TO)	Texto Meta (TM)
I'm in the midst of the wilderness.	Estoy en medio del caos.

La palabra “wilderness” puede tener varias traducciones, como: “desierto, yermo o páramo”. Aunque la traducción más común es “desierto”, la cual coincidiría con el subtexto bíblico en la obra dado que se trata de una imagen relevante en la Biblia. Siendo tal vez, las dos referencias más importantes los 40 años que pasó el pueblo de Israel en el desierto, como se narra en el libro de Números capítulo 14; y la tentación de Jesús durante 40 días en el desierto, como se narra en los evangelios según Mateo 4,1-11; Marcos 1,12-13; y Lucas 4,1-13.⁷⁸ De ahí que la crisis existencial por la que está pasando Gould funcione como una alegoría de su desierto, al empezar a cuestionarse la razón por la cual fue elegido para ocupar una posición de poder, como le dice a Fox en el acto III: “Nothing but God.” (*Pause.*) I've wasted my life, Charlie. My life is a sham, it's true. But I think I found something.”⁷⁹ Gould sopesa la posibilidad de que fuese Dios quien lo puso ahí para darle una segunda oportunidad y cumplir un propósito mayor que hacer dinero.

⁷⁷ Oscar Wilde, “An Ideal Husband”, literaturepage.com/read/an-ideal-husband-36.html. Consulta: 19 de noviembre del 2018.

⁷⁸ Todas las referencias bíblicas fueron consultadas en biblegateway.com/.

⁷⁹ Mamet, *op. cit.*, 1988, pp. 68-69.

Si bien conocer estos antecedentes bíblicos ayudan a entender el sentido de la obra, no siempre encuentran cabida en la traducción como tal. Por lo que, traducir “wilderness” como “desierto” crearía una imagen lejana respecto a la situación espacial en la escena que Mamet indica en la primera acotación en la obra: "*Oficina de Gould. De mañana. Cajas y materiales para pintar por todos lados. Gould está sentado, leyendo. Entra Fox.*" Con base en esto, decidí traducirlo como “caos” al ser una opción más inmediata y evidente respecto al entorno de Gould en el escenario. Asimismo, la palabra “caos” podría representar un indicio sobre los eventos que irán sucediendo a partir del lenguaje acelerado, vulgar y musical.

La segunda referencia bíblica es un poco más directa, en la que Gould supone tener poderes proféticos respecto al futuro de Fox en el estudio:

TO	TM
263 ...'Cause you're gonna be the Bringer of Good News...	263 ...Porque vas a ser el Portador de las Buenas Nuevas...

Refiriéndose a cuando se presenten con Richard Ross, el director del estudio, para venderle la idea del guion de Fox. En la Biblia, “Good News” se refiere a “The Gospel”, que en español se refiere a los Evangelios escritos por los apóstoles que llevaron las buenas noticias sobre la salvación en Cristo Jesús. De esta manera, se introduce la primera referencia que remite a Jesús, puesto que en el Evangelio según Marcos 16,15, Jesús dice a sus discípulos: “Vayan por todo el mundo y anuncien las buenas nuevas a toda criatura.”⁸⁰ Otras versiones también lo traducen como “el evangelio”⁸¹ o “las buenas noticias”⁸², pero consideré que la opción “buenas nuevas” aporta mayor peso al registro de habla anticuado de Gould. Cabe mencionar que en ninguna de las versiones de la Biblia se utilizan mayúsculas para ninguna de estas palabras; no obstante, dado que Mamet

⁸⁰ Nueva Versión Internacional (NVI).

⁸¹ Reina-Valera 1960 (RVR1960).

⁸² Traducción en lengua actual (TLA).

utiliza las palabras “Bringer” y “Good News” como nombres propios en inglés, puesto que añaden significado al personaje y al texto, decidí conservarlas en español. Sin embargo, el uso de las mayúsculas del inglés no siempre se mantiene en la traducción.

Otra referencia más clara a Jesucristo aparece en la réplica 611, donde Gould se coloca en el papel de mártir en el calvario, como una metáfora de cargar su cruz en Hollywood:

TO	TM
Hey, hey, he sends the cross , he sends the strength to bear it. Go to, go to lunch, I'll meet you at...	Ya, ya, Él nos manda la cruz y la fuerza para soportarla. Ahora vete, ya vete, nos vemos en el...

Una versión ligeramente más larga de esta réplica era: “Él nos manda la cruz, nos manda la fuerza para soportarla”, que mantenía el mismo número de palabras que el TO mediante la repetición de “nos” según la repetición de “he”. Decidí cambiarla debido al tono angustiante que genera esa pequeña repetición, pues no considero que el sentido del TO sea negativo ni atosigante, sino, al contrario, es positivo considerando que Gould se quiere colgar todas las medallas que puede, incluyendo la cruz del calvario.

Con base en estas dos claras referencias a Jesucristo, existe la posibilidad de que la réplica 412 también esconda otra referencia de esa índole, pero mucho más sutil y vulgar:

TO	TM
GOULD: Hey, after the Doug Brown thing, I come to work in that same nightgown, I say “ kiss the hem ,” then every swinging dick in this man’s studio will kiss that hem.	GOULD: Oye, después de lo de Doug Brown, voy a venir a trabajar con un camisón así y decir “ bésenme el dobladillo ”, y cada pito alegre en este estudio de machos va a besarme el dobladillo.

La referencia bíblica se encuentra en la palabra “hem” que se traduce como “dobladillo” o “borde”, para referirse al manto de Jesús dotado de poderes sanadores para quien tan solo logre tocar el borde. A continuación, incluyo dos versos relacionados a dicha imagen tomados de la versión en inglés de King James Version (KJV) y en español la versión de la Reina-Valera1960 (RVR1960):

Mateo 14,36 - “and begged Him that they might only **touch the hem** of His garment. And as many as touched *it* were made perfectly well” (KJV).

³⁶“y le rogaban que les dejase **tocar solamente el borde** de su manto; y todos los que lo tocaron, quedaron sanos” (RVR1960).

Mateo 9,20 - “And, behold, a woman, which was diseased with an issue of blood twelve years, came behind him, and **touched the hem** of his garment” (KJV).

²⁰“Y he aquí una mujer enferma de flujo de sangre desde hacía doce años, se le acercó por detrás y **tocó el borde** de su manto” (RVR1960).

Aunque la imagen “kiss the hem” en la obra quiere decir “besar el dobladillo o la bastilla”, contiene una connotación de respeto, autoridad y poder. No obstante, Mamet extrapola el efecto de tocar el borde del camisón de Jesús con fines sanadores con fines de ambición y poder. Debido a eso, en una versión previa consideré la opción de traducirlo como “bésenme los pies”, dado que remite a una imagen de mayor autoridad en español. No obstante, el contexto humorístico y la imagen del dobladillo del camisón son más pertinentes para la escena que la posible referencia bíblica. Sin embargo, es necesario mencionarlo con fines explicativos según el subtexto bíblico en la obra.

Por otro lado, la siguiente frase también contiene una referencia bíblica sutil:

TO	TM
698 GOULD: Hope against hope , there is <i>something</i> in the book.	698 GOULD: Si por un milagro , hay <i>algo</i> en el libro.

La frase proviene del libro de Romanos 4,18, donde Pablo dice que Abraham: “Who against hope believed in hope, that he might become the father of many nations according to that which was spoken, so shall thy seed be (KJV).”⁸³ La Reina Valera traduce ese versículo como: “Él creyó en esperanza contra esperanza, para llegar a ser padre de muchas gentes, conforme a lo que se le había dicho: Así será tu descendencia (RVR1960).” Así pues, la frase que dice Gould se refiere a aferrarse a la posibilidad, como Abraham, de que hay algo en el libro que valga la pena. No obstante, aun con el subtexto bíblico preferí no intentar conservarlo en la traducción, pues no haría tanto sentido, pero sí conservar algún tipo de esencia bíblica en, “Si por un milagro”.

⁸³ R. Berg, “Hope against hope”, [phrases.org.uk/bulletin_board/8/messages/335.html#:~:text=%3A%20HOPE%20AGAINST%20HOPE%20%2D%2D%20%22To,to%20that%20which%20was%20spoken](http://phrases.org.uk/bulletin_board/8/messages/335.html#:~:text=%3A%20HOPE%20AGAINST%20HOPE%20%2D%2D%20%22To,to%20that%20which%20was%20spoken.). Consulta: 4 de noviembre del 2019.

A partir de este punto, la obra empieza a caer en una disyuntiva constante entre la inmundicia imperante en Hollywood, caracterizada por un lenguaje vulgar, soez y cómico, por un lado, y referencias extrañas, bíblicas y de antaño, por el otro. Ya que, como observa Christopher C. Hudgins al respecto: “Mamet ‘is comically evoking a religious vision’, and that of the irony and humour in *Speed-the-Plow* comes from the deliberate presentation of serious material in comic terms.”⁸⁴ De esta manera, la yuxtaposición constante de estos elementos en la obra es totalmente deliberada, como se observa en las siguientes dos réplicas:

TO	TM
415 FOX: Uh huh, uh huh... you, you, you fucken’ whore, on his deathbed, St. Peter ’ll come for him, his dying words, “ Just let me turn One More Trick... ”	415 FOX: Ajá, ajá... Tú, tú, pinche putota, en su lecho de muerte, que San Pedro venga por él, sus últimas palabras, “ Una ‘mamadita’ más y ya... ”
416 GOULD: I’m a whore and I’m proud of it. But I’m a <i>secure</i> whore. Yes, and you get ready, now: you get <i>ready</i> ‘cause they’re going to plot, they’re going to plot against you... (To KAREN:) Karen. My friend’s stepping up in class... (To FOX:) They’re going to plot against you, Charlie, like they plotted against me. They’re going to go back in their Tribal Caves and say “Chuck Fox, that hack...”	416 GOULD: Soy una puta y a mucha honra. Pero una puta con su lugar <i>asegurado</i> . Sí, y tú ya vete preparando: <i>vete</i> preparando porque van a conspirar, van a conspirar contra ti... (A KAREN:) Karen. Aquí mi amigo está subiendo de categoría... (A FOX:) Van a conspirar contra ti, Charlie, como lo hicieron contra mí. Van a regresar a sus cuevas cantando “Charlie Fox, ese charlatán...”

Estas réplicas son un ejemplo de la dicotomía que caracteriza a *Speed-the-Plow*: entre lo bíblico y lo antiguo, por un lado, y lo coloquial y lo vulgar, por el otro, creando una especie de “albur bíblico”. Por un lado, la referencia bíblica en la réplica 415 recae en el apóstol Pedro, mientras que en la réplica 416 se refiere a los 12 hijos de Jacob que conforman las 12 tribus de Israel. Al respecto, Leslie Kane observa que: “Mamet calls direct attention to ethnicity here through biblical allusion to the twelve tribes of Israel and to the pejorative criticism of Jews as “clannish.”⁸⁵ Esto

⁸⁴ Steven Price, *The Plays, Screenplays, and Films of David Mamet: A reader’s guide to essential criticism*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 87.

⁸⁵ Leslie Kane, “Sanctity, Seduction or Settling Scores Against the Swine in *Speed-the-Plow*?” en KING, Kimball (ed.), *Hollywood on Stage: Playwrights Evaluate the Culture Industry*, Nueva York, Garland Publishing, 1997, p. 98.

es un ejemplo de la tendencia de Mamet por incluir referencias judías en sus obras, que, en este caso podría estarse refiriendo a la fama de elitistas que tienen los judíos al no aceptar mezclarse con otras religiones, ni razas, lo cual también podría reflejar destellos de la élite de Hollywood.

En la réplica 415, la frase “one more trick” refiere a “turn a trick” que describe a una prostituta completando un trabajo.⁸⁶ Con base en eso, mi traducción se enfocó en el registro de habla de Fox en español caracterizado por expresiones coloquiales, vulgares y cómicas. Bajo esa línea, en la réplica 416 decidí sustituir el verbo “say” (“decir”) por “cantar” para hacer más gráfica la imagen y conectar con otra referencia que aparece más adelante en la réplica 421 donde Gould refiere a una canción infantil (*cfr.*, pp. 131).

También en la réplica 416 se utiliza la palabra “hack” que tiene varios significados en inglés, por ejemplo, puede referirse a una persona falsa o que copia a otros, que roba información por internet, que es un charlatán o un mediocre en lo que hace. La traducción en el TM prefirió la palabra “charlatán”, que no solo describe la manera de ser de Fox, pero además hace aliteración con su nombre en la “ch”, “Charly”, “charlatán”.

Las referencias bíblicas también abren la puerta a la intimidad entre los personajes, por ejemplo: Gould y Fox están unidos por su identidad y su pasado judío, mientras que la relación entre Gould y Karen está unida por un misticismo que inician hablando sobre oración y pureza:

TO	TM
704 GOULD: Can we keep ourselves pure? Hey, I prayed to be pure.	704 GOULD: ¿Podemos mantenernos puros? Ey, he orado por ser puro.
705 KAREN: You prayed? To be pure?	705 KAREN: ¿Ha orado? ¿Por ser puro?

Es aquí cuando Karen ve una oportunidad para intentar convertir a Gould al cristianismo, según Leslie Kane: “She seems to offer Gould the possibility of salvation, but she is, in effect, trying to

⁸⁶ “Turn a Trick”, def. N. 1. *Urban Dictionary*, 2007, urbandictionary.com/define.php?term=turn+a+trick. Consulta: 15 de julio del 2016.

convert him to Christianity, suggested also by the humorlessly Apocalyptic and transformational quality of *The Bridge*, which Kane connects to the Book of Revelation and televangelism.”⁸⁷ Si bien su observación tiene mucho sentido, considerando las referencias bíblicas en el texto, Karen también es ambiciosa e impura, puesto que elige ofrecer su cuerpo para entrar en el juego de poder, lo cual contradice su aparente ingenuidad y su interés por la pureza.

Además, el libro de la radiación –*The Bridge or, Radiation and the Half-Life of Society*, que en un principio fue encomendado a Gould por su jefe para leerlo, pero que aprovecha como excusa para invitar a Karen a su casa–, tiene conexión tanto con el último libro en la Biblia, el Apocalipsis, como con otro cuento de Mamet que publicó en la revista *Granta* en 1985 titulado, *The Bridge*, cuyo primer párrafo dice: “It occurred to him that the warning the world would end in fire next time referred, of course, to nuclear war; and that it would happen in his lifetime, before the millennium and the announced return of Christ. He repressed an impulse to find a Bible and read it. He dreamed that night of nuclear war.”⁸⁸ Así pues, las claras referencias bíblicas y a Jesucristo también forman parte importante de dicha historia. De modo que, “el autorcillo maricón Neoyorkino” al que se refiere Gould en la réplica 369 no es otro que el mismo Mamet, como también observa Cohn: “the unnamed ‘Eastern Sissy Writer’ of *The Bridge* is none other than David Mamet, whose *Bridge* is not a novel but a six-page short story about a nameless protagonist haunted by nightmares of nuclear holocaust.”⁸⁹ De esa manera, se puede decir que Mamet quiso hacer un cameo secreto de sí mismo en *Speed-the-Plow*.

⁸⁷ Price, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁸ David Mamet, *The Bridge*, granta.com/the-bridge-mamet/. Consulta: 7 de marzo del 2015.

⁸⁹ Ruby Cohn, “How are things made round” en *David Mamet a Casebook by Leslie Kane*, Nueva York, Garland Publishing, 1992 p. 117.

Ahora bien, aunque la mayoría de las referencias bíblicas en el acto I tienden a ser enunciadas por Gould, también aparecen 4 referencias de esa índole dichas por Fox, aunque con un tono irónico y sarcástico, como para adular a Gould cuando le conviene, por ejemplo:

TO	TM
520 FOX: Thy Will be done.	520 FOX: Hágase tu voluntad.

Aunque podría parecer una frase fuera de lugar viniendo de Fox, cuyo registro es coloquial y vulgar, me parece que su función es demostrar que tiene la capacidad de adaptar sus palabras para adular a Gould y ganar su confianza. Esta frase proviene de la oración de “The Lord’s Prayer” (“El padre nuestro”) que aparece en el libro de Mateo 6,10: “Thy will be done”, en inglés antiguo, o “Your will be done”, en inglés actual, que se traduce al español como: “Hágase tu voluntad”.

La segunda referencia bíblica es una frase híbrida en perfecto verso yámbico que también engloba la dualidad de la obra, entre lo bíblico y lo antiguo, con lo cómico y lo vulgar:

TO	TM
274 Lord , I believe, aid thou my unbelief... the sucker walked in, said “I love the script.”	274 Señor , ayuda a mi poca fe... “Me encantó el guion”, dijo el muy mamón .

La primera parte de esta frase proviene del Evangelio de Marcos 9:24 que en la versión King James dice: “Lord, I believe; help thou mine unbelief”, mientras que la Reina Valera Revisada de 1977 dice, “Creo, ven en auxilio de mi poca fe”. Mi traducción se basó en dicha versión de la RV ya que la original de 1960, que se ha venido usando, dice: “Creo, ayuda mi incredulidad”, la cual me pareció más verbosa para el registro de Fox. En especial, tomando en consideración la segunda parte de la frase.

Por último, vemos como todas las referencias judías siempre son enunciadas por Fox. Primero, refiere a una de las festividades durante la Semana Santa, “hide the afikomen”, el cual es un juego para que los niños se mantengan entretenidos y no se queden dormidos durante la larga velada. Consta en esconder un pedazo de pan sin levadura llamado “matzah” por toda la casa para

que los niños lo busquen.⁹⁰ En ese sentido, Fox le dice a Gould que se queda en la oficina a jugar a las escondidas, o coquetear, con Karen:

TO	TM
556 You're staying to Hide the Afikomen.	556 Te quedas a comer carne en vigilia.

Como suele ser el caso con las referencias culturales, una traducción literal no tendría sentido ni rescataría la intención del autor, la cual sugiere una connotación sexual. Es así como el concepto de “la vigilia” pretende conservar el referente bíblico para señalar la idea de pecar comiendo carne cuando no se debe, y así, mantener la imagen bíblica en el TM, además de la connotación humorística y sexual. Asimismo, dicha imagen es enfatizada por Fox en la réplica 558: “Te quedas a mover tus fichas con la nueva secretaria” (*cfr.*, p. 104), y después confirmada en la réplica 588, donde utiliza una palabra en yiddish:

TO	TM
FOX: ... on the other hand, I think I'd have to say, I don't think she is so <i>ambitious</i> she would schtup you just to get ahead.	FOX: ...Pero tampoco creo que sea <i>tan ambiciosa</i> como para dejar que te la cojas nomás para ver qué saca.

La segunda referencia judía es la palabra “schtup”, que refiere de manera vulgar a una relación sexual,⁹¹ por lo que elegí traducirla con el verbo “coger”. De acuerdo con el diccionario en línea de la RAE, la 31a aceptación la define como “realizar el acto sexual”, la cual está adscrita a casi toda Latinoamérica.⁹² Cabe mencionar que Fox también utiliza otras versiones de dicho verbo en la réplica 463 como “cogidas” y después Gould en la 629 como “cogérmela”. Ambas palabras son variaciones del verbo en inglés “to screw”, que a su vez equivale a “schtup”, en yiddish.

Esto demuestra que las referencias, no solo bíblicas, en *Speed-the-Plow* no pretenden ser

⁹⁰ Yehuda Shurpin, “Why Do We Hide the Afikomen?”, chabad.org/holidays/passover/pesach_cdo/aid/2910434/jewish/Why-Do-We-Hide-the-Afikoman.htm. Consulta: 8 de octubre del 2016.

⁹¹ “Schtup”, def. N. 1. *Urban Dictionary*, 2005, urbandictionary.com/define.php?term=schtup. Consulta: 20 de julio del 2016.

⁹² “Coger”, def. N. 31. *Diccionario de la lengua española*, 2020, dle.rae.es/coger?m=form. Consulta: 8 de julio del 2016.

totalmente claras para todo público, pues su fin se enfoca en el ritmo, la música y le humor, más que en la semántica. Al respecto, Kane observa que todas las referencias al judaísmo son enunciadas por Fox para recordarle a Gould de donde viene, cuando está por traicionar su amistad: “Baal Shem Tov and hiding the Afikomen [are] more or less explicit warnings to Gould [...], counselling him against committing an act of betrayal for the seductions of an outsider, which would violate a specifically Jewish ethical code of trust”.⁹³ Esta referencia a Baal Shem Tov se encuentra en el acto III, quien fue un rabino de la comunidad judía ashkenazi, pero de nuevo Fox lo dice en un tono burlesco y hasta un tanto cruel:

Fox: Why did she come to you? Cause you're the Baal Shem Tov? You stupid shit, I'm talking to you . . . why does she come to you? 'Cause you're so good looking? She *wants* something from you. You're nothing to her but what you can *do* for her.⁹⁴

De este modo, se observa como Mamet decide contar una historia rebotante de humor negro e imágenes satíricas para esconder temas “serios”, como refiere Hudgins (*cfr.*, p. 78), ya sea sobre la situación nociva en Hollywood, el sueño americano fallido, la pérdida de la identidad, el poder de la palabra, e incluso la Biblia. Tan es así que la última réplica con una referencia bíblica es: “FOX: And what *if* this fucken' “grace” exists? It's not for you. You know that, Bob. You know that. You have a different thing”.⁹⁵

⁹³ Price, *op. cit.*, p. 86.

⁹⁴ David Mamet, “Speed-the-Plow”, Nueva York, Grove Press, 1988, p. 72.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 81.

3.1.2. Segundo subtexto: referencias literarias antiguas

La historia de *Speed-the-Plow* gira alrededor de tres obras de la literatura clásica –*Speed-the-Plough*, *Pendennis* y *La Divina Comedia*–, que Mamet entreteje en su obra, pero a manera de parodia y de sátira.

El tema principal en la obra de Thomas Morton, *Speed-the-Plough*, radica en la competencia entre dos jóvenes en un concurso de arado: Bob, hijo del señor Abel, y Henry, hijo adoptivo del señor Ashfield. Ambas parejas de padres e hijos comparten una visión opuesta hacia el trabajo. Mientras que el señor Abel justifica no trabajar al dedicarle todo su tiempo a inventos inservibles, tanto él como su hijo, se jactan de ser genios; el señor Ashfield es un dedicado granjero con años de experiencia en el arado de la tierra, cuyos conocimientos ha transmitido a su hijo Henry, quien sin dificultad alguna y sin alardear, gana el concurso:

Both Sir Abel and Bob look down on work from their lofty social position, and their contempt for it is disclosed in Sir Abel's efforts at labor-saving inventions and by Bob's empty boasting that "I can plough better than any man in England" and "I'll carry off the prize for industry!"⁹⁶

De manera similar, el epígrafe de *Pendennis* en *Speed-the-Plow* compara dos perspectivas opuestas: “Quién es el más razonable y cumple mejor su deber: ¿Aquel que se mantiene alejado de las dificultades de la vida, y que contempla con tranquilidad, o aquel que desciende a la tierra y toma parte en la contienda?”⁹⁷ De ahí que los temas sobre contienda, desinterés hacia el trabajo y cumplir con la misión otorgada formen parte medular de *Speed-the-Plow*. Tanto la abundancia como la ausencia de trabajo son el común denominador entre estos tres textos literarios, pero Mamet lo aborda desde una perspectiva satírica e invertida, como observa Stafford:

[...] in spite of Gould's and Fox's obsession with their work, they do not really seem to do anything, there is no real work connected with their job. When Fox worriedly asks Gould, "what am I going to do today?" Gould calms him by recommending that he "go to a movie, get your hair done", and

⁹⁶ Stafford, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁷ En el epígrafe de mi traducción de *Al que madruga...*

when Karen, a temporary employee, says to Gould that "I don't know what I'm supposed to do," Gould tells her, "don't do anything," proclaims it a "Bank Holiday," and then says to Fox, "let's get out of here."⁹⁸

Por consiguiente, el catalizador en la obra de Mamet proviene de la noción del trabajo, pero desde una perspectiva satírica, dado que ninguno de sus personajes busca la vía del trabajo honrado, como lo hacen Henry y el señor Ashfield en la obra de Morton. Así pues, además de la evidente similitud con el título, la obra de Mamet bien podría deberle dos cosas a la de Morton: que el tema central sea una competencia, aunque en la obra de Mamet se aborda el tema como una “apuesta de caballeros”, como dice Fox en la réplica 636; y que ambas obras aborden el tema del trabajo, en la industria agropecuaria, en la de Morton, y en la industria cinematográfica, en la de Mamet. Cabe resaltar que la obra de Morton trata el tema de manera seria, realzando las habilidades y los logros de sus personajes, mientras que Mamet invierte el sentido hacia la ironía y la sátira.

Es evidente que las experiencias de Mamet en sus inicios en Hollywood están reflejadas en la realidad que presenta *Speed-the-Plow*, como él mismo ha comentado: “I have seen producers bill the movie salaries for their mistresses, for their absent yes-man [sycophant], for travel and lodging never used, for services never proffered, for inedible cast and crew meals charged off as gourmet fare, for imaginary bank fees interest, and so on, and so on.”⁹⁹ De ahí que se pueda asumir, o asegurar, que el “tener palancas” es lo que permite que los productores ganen tanto dinero por hacer de todo menos trabajar realmente.

Como resultado, los productores son el tipo de personas distraídas con “vanidades y aflicción de espíritu”, como dice el epígrafe de *Pendennis*, que terminan sufriendo algún tipo de crisis emocional. Tal es el caso de Gould y su crisis existencial entre el acto II y III. No obstante,

⁹⁸ Stafford, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁹ David Mamet, *Bambi vs. Godzilla: On the Nature, Purpose, and Practice of the Movie Business*, Nueva York, Vintage books, 2007, p. 25.

en el acto I, Gould porta la insignia del gran conocedor sobre temas concernientes a su autoridad en el estudio, cuando se refiere a Fox, y la insignia de maestro ante Karen, para enseñarle secretos sobre la industria. Mientras que en el acto II es Karen la que lleva la batuta de la palabra, ahora es ella quien enseña a Gould otras posibilidades respecto a su posición de poder en Hollywood.

Sin embargo, es el turno de Fox portar la batuta en el acto III para recapitular los hechos del día y medio en que ha transcurrido la obra, al decir: “After everything is said and done. What are we put on earth to do?”¹⁰⁰ Es así como la acción regresa al inicio con esa pregunta tautológica que remite al título de la obra y al tema sobre trabajar la tierra, que, a su vez, conecta con el epígrafe de *Pendennis* (cfr., p. 142-143). Estos aspectos evocan una de las preguntas iniciales de Gould: “How are things made round?”, que lee del libro apocalíptico y que introduce la noción del círculo en la obra, como se observa en las siguientes réplicas:

TO	TM
7 GOULD: Listen to this... (Reads:) “ How are things made round? Was there one thing which, originally, was round?”	7 GOULD: Escucha esto... (Lee:) “ ¿Cómo es que las cosas son redondas? ¿Hubo algo que, originalmente, fuera redondo?”
409 FOX: Yes, but the Wheel Came Around. And here we are. Two Whores. (To GOULD:) You’re gonna decorate your office. Make it a bordello. You’ll feel more at home.	409 FOX: Sí, pero la rueda siguió girando. Y henos aquí. Dos Putotas. ¹⁰¹ (A GOULD:) Vas a decorar tu oficina. Ponla como burdel. Te sentirás más en casa.
521 GOULD: You see, all that you got to do is eat my doo doo for eleven years, and eventually the wheel comes round.	521 GOULD: Ya ves, todo lo que tenías que hacer era comerte mi caca por once años, y tarde o temprano la rueda gira.

De esta manera, se puede apreciar que la trama en *Speed-the-Plow* se encuentra entretejida en un círculo, desde la manera en que inicia y la manera en que termina, con tan solo un conflicto en medio que llega a sugerir un final interesante, pero en realidad termina como inicia e inicia como termina, Al respecto, Bigsby observa que:

¹⁰⁰ Mamet, 1988, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰¹ Si bien el uso de las mayúsculas del TO no siempre se conserva en el TM, decidí hacer una excepción en “Two Whores” para corresponder al sentido del texto origen, que los productores no son dos putas poca cosa, como Fox llama a Karen en la réplica 586, “a floozy”, “una fulana”.

Fox and Gould play upon the idea of the circle, as when Fox observes about their careers: “Yes, but the Wheel Came Around. And here we are. Two Whores”. Fox’s and Gould’s appeal to the notion of roundness is derived from a past world, the conceptions of the Wheel of Fortune and the Fall of Princes. If the “Two Whores” have risen because “the Wheel Came Around,” then their world-business is to speed the plow, to make profit and prestige for themselves while they move upward on the wheel.¹⁰²

De ahí que las referencias al pasado también sean un catalizador en la obra, como lo son el trabajo y el círculo. Así pues, una de las conexiones con *La Divina Comedia* refiere a la noción del círculo que se describe en el primer libro donde Dante empieza su travesía al descender por los 9 círculos del infierno, que, a su vez, también se conecta con los primeros versos de *Speed-the-Plow*:

<i>Speed-the-Plow</i>	<i>The Divine Comedy</i>
When the gods would make us mad, they answer our prayers. I’m in the midst of the wilderness.	En medio del camino de la vida, errante me encontré por selva oscura, en que la vía recta era perdida. ¹⁰³

De aquí parte el estudio de Toby Silverman, al identificar aspectos paródicos y alegóricos entre el personaje de Bobby Gould con el poeta Dante: “Bobby Gould is Mamet’s Dante figure, traveling through a spiritual terrain of crisis, doubt and confusion; like Dante’s character called “Dante,” Mamet’s Bobby Gould is having a mid-life crisis of epic proportions, described by the famous opening lines of the inferno.”¹⁰⁴ Mientras que Dante se encuentra en una selva oscura, Gould se encuentra en medio del desierto, pero los dos están aislados y están a punto de experimentar un viaje al interior de ellos mismos. Por otro lado, Dante reconoce estar perdido desde el inicio de su travesía, como menciona en el último verso arriba mencionado, mientras que Gould reconoce su situación hasta casi el final del acto III: “Oh, God, now I’m lost... / Yes, I’m *lost*, do you hear me, I’m *lost*. I have to think, I...”¹⁰⁵ Y de nuevo, creando una imagen invertida.

¹⁰² Bigsby, C.W.E., “David Mamet” en *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama*, Vol. 3 Beyond Broadway, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 29.

¹⁰³ Bartolomé Mitre (trad.), *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, logospoetry.org/document.php?document_id=74712&code_language=ES. Consulta: 9 de febrero del 2016.

¹⁰⁴ Silverman, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁵ Mamet, 1988, *op. cit.*, p. 78-79.

Al final, Gould y Dante se encuentran rodeados por las mismas tentaciones: lujuria, orgullo y avaricia, o, como refiere Zinman, “self-indulgence, bestiality and fraud”,¹⁰⁶ parece ser que la mayor diferencia es que Dante se encuentra en el infierno real, mientras que Gould se encuentra en el infierno terrenal ubicado en Hollywood, en la ciudad de Los Ángeles, California:

The fundamental Dantean logic of the punishment’s fitting the crime is ironically played out in Mamet. Dante’s lost souls are condemned to torments of hell designed to underscore their sin and force them to repeat their error forever, and Dante’s character “Dante” learns enough from his visit to Hell to right himself and achieve Paradise. Bobby Gould visits Hell, comes to understand his wickedness, and is, like Dante, sent home, except Bobby Gould is condemned to return to Hollywood.¹⁰⁷

A partir de este análisis, Silverman encuentra una conexión del personaje de Bobby Gould desarrollado entre 6 obras de Mamet a lo largo de un periodo de dos décadas:

She proposes that the young Bobby (no second name supplied) of *American Buffalo* (1975) matures into Robert, ‘the unseen but motivating evil force’ in *They Cryptogram* (1994), but dating from the late 1970s: Robert abandons his son and his wife, Donny who again shares the name of a character in *American Buffalo*. The first Bobby to be generally accepted as Bobby Gould emerges in *The Disappearance of the Jews* (1983), fantasising about what life must have been like for Jews in the Hollywood of the 1920s. Near the end of the play he casually says ‘God damn me’, and sure enough, in Zinman’s story, Mamet writes *Bobby Gould in Hell* (1989), from which Gould is sent back to Hollywood to reappear in *Speed-the-Plow* (1988). Again he repeatedly if ironically prays to God, and Zinman takes his opening speech about being ‘in the midst of the wilderness’ as a clear invocation of Dante. In his final manifestation, as Bobby Gold in *Homicide*, ‘Mamet seems to have created his most obvious surrogate’.¹⁰⁸

Entonces, a través de cinco obras de teatro y un guion de cine, *Homicide*, con el que debutó como director, Silverman identifica una conexión entre Mamet y Bobby Gould. Además, su observación incluye una buena dosis de realismo y de ironía, ya que, el Bobby Gold de *Homicide* cambió su nombre, aunque tan solo por una letra en su apellido, de “Gould” a “Gold”. Este pequeño detalle, si bien podría parecer insignificante, evoca la actitud de los judíos inmigrantes avergonzados de sus raíces, por lo que hace una sátira sutil de ese deseo por “americanizarse”.

¹⁰⁶ Silverman, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 108-109.

¹⁰⁸ Price, *op. cit.*, p. 98.

A grandes rasgos, la travesía de Dante perdido en *La Divina Comedia* también podría fungir como una alegoría de las diversas apariciones de Bobby entre las obras de Mamet a través de diferentes momentos de su vida. Debido a esto, Silverman identifica a Bobby como el alter ego de Mamet, como ocurre con Dante y su poema épico; aunque, claro, siempre de manera invertida e irónica, pues como observa Silverman: “Mamet has him travel away from rather than toward deliverance, away from self-discovery toward self-delusion, away from redemption toward damnation, and damnation turns out to look a lot like earthly success.”¹⁰⁹

El conocimiento de ambos subtextos proporciona herramientas para abordar y entender el texto, y así, percibir las intenciones del autor, más allá de un nivel léxico y semántico. Más aún, a diferencia de lo que ocurre con las referencias bíblicas que son más claras en el TO, el subtexto literario no afecta el proceso de traducción, dado que no aparecen ejemplos concretos en la obra, sino solo alegóricos y metafóricos. No obstante, esta investigación y análisis son necesarios como parte de mi proceso de traducción para comentar las complejidades del texto, así como resaltar la importancia del texto origen y del autor.

3.1.3. Bobby Gould: lenguaje anticuado

Este apartado pretende conectar el subtexto bíblico como una especie de puente entre el lenguaje anticuado de Gould y el subtexto literario, como si su registro de habla encontrara identidad entre las épocas de los textos literarios que refiere la obra. Debido a esto, la gran mayoría de las palabras que enuncia Gould están impregnadas de una cualidad bíblica y de antaño, como de la era “dorada” de Hollywood. Mientras que Fox se aprovecha de esa cualidad de anticuado para hacer uso de expresiones y registros de habla según su conveniencia.

¹⁰⁹ Silverman, *op. cit.*, p.104.

Tal es el caso de dos palabras que dice Gould con un sentido peculiar: “jolly” y “promote”. Son tres las ocasiones en que Gould utiliza el adjetivo “jolly” para referirse a cosas distintas, cuyo sentido está determinado por las palabras contiguas y el tono de voz. Por lo tanto, aunque la palabra en inglés sea la misma, sus posibilidades significativas en español van cambiando de acuerdo con el contexto situacional, como se observa en estos ejemplos:

TO	TM
43 GOULD: When everybody in this jolly town is tryin’ to promote me, do you wanna see my messages...?	43 GOULD: Cuando todos en este bendito pueblo está tratando de promoverme, ¿quieres ver mis mensajes...?
414 GOULD: They’ll french that jolly jolly hem.	414 GOULD: Lo van a besar hasta de lengüita.

Si bien la palabra “jolly” proviene del inglés medieval “joli” o “jolif”,¹¹⁰ que en español significa “alegre, feliz o contento”, traducirla de manera literal en la réplica 43 como, “pueblo alegre”, eliminaría el tono irónico con que Gould la dice. No obstante, como no solo importa lo *que* se dice sino *cómo* se dice (*cf.*, p. 24), preferí encontrar una palabra con referencias bíblicas que también pudiera contener toques irónicos, como ocurre con la palabra “bendito”. Ahora bien, considerando que la imagen de la réplica 414 pudiera tener una referencia escondida a Jesús (*cf.*, pp. 76-77), la traducción podría haber sido “me los van a besar hasta de lengüita”, refiriéndose a los pies, imagen que viene de la réplica 412. No obstante, con fines humorísticos y sinsentidos que abundan en el texto, preferí conservar la imagen del TO: darle un beso francés a un camisón andrajoso, en vez de intentar rescatar el subtexto bíblico.

La tercera vez que Gould enuncia el adjetivo “jolly” es para calificar un sustantivo vulgar, “shitloads”, poco usual en su léxico. Asimismo, opté por una traducción que se acercara a esa combinación de palabras, como se observa a continuación:

TO	TM
----	----

¹¹⁰ “Jolly”, *Online Etymology Dictionary*, etymonline.com/word/jolly. Consulta: 8 de octubre del 2018.

305 GOULD: Great big jolly shitloads of it.	305 GOULD: Un putamadr al de dinero.
--	---

Una primera versión fue “chingamadr”, pero fue descartado al no resonar con el registro léxico del personaje en español. Sin embargo, como ya se había mencionado la palabra “puta” en varias ocasiones, que, además, forma parte del léxico natural de ambos productores, es que llegué a la traducción actual. De acuerdo con el diccionario de la RAE en línea, “putamadr” es un sustantivo masculino malsonante que significa “barbaridad” (cantidad grande).¹¹¹ Así pues, esta decisión estuvo basada en el análisis del registro de los personajes, dado que es Fox el que se expresa con variaciones del verbo “chingar” (*cf.*, p. 120), mientras que Gould solo lo dice una vez en la réplica 418: “Vamos a chingarle el puesto...”, que en realidad dice para repetir la réplica 352 donde Fox dice, “Ross, Ross no me va a chingar de esto, ¿verdad...?”

De manera similar, la palabra “promote” también toma un significado extraño en el idiolecto de Gould. Aparece en cuatro escenas distintas en toda la obra: tres en el acto I, dichas por Gould, y solo una vez en el acto III, dicha por Fox. La palabra “promote” proviene del francés antiguo, “promoter”, y del latín, “promotus”¹¹², que en español quiere decir “promover, ayudar a avanzar, impulsar o empujar”. Sin embargo, el significado que Gould le da está invertido al querer decir “vender, usar o aprovecharse”, como se observa a continuación:

TO	TM
39 GOULD: ... a man came to you. Whaddayou, already, you’re here to “Promote” me ...?	39 GOULD: ... Un hombre vino a verte. ¿En serio, ya tan pronto vienes a “promoverme” algo...?
41 GOULD: You here to promote me ? Charl? Because, Charl, one thing I don’t need...	41 GOULD: ¿Estás aquí para promoverme algo? ¿Charl? Mira, Charl, lo que menos necesito es...
55 GOULD: I’m going to tell them “Go through Channels.” This protects me from them. And from folk, fine as they are, like you, Charl, when you come to me for favors. Or did you come up here	55 GOULD: Los voy a mandar “por un tubo”. Eso me protege de ellos. Y de personas, tan finas, como tú, Charl, que vienen a pedirme favores. ¿O es que viniste para felicitar me por mi nuevo

¹¹¹ “Putamadr”, def. N. 1. *Diccionario de la lengua española*, 2020, dle.rae.es/putamadr?m=form. Consulta: 6 de octubre del 2018.

¹¹² “Promote”, *Online Etymology Dictionary*, etymonline.com/word/promote#etymonline_v_2668. Consulta: 8 de noviembre del 2018

to congratulate me on my new promotion ?	ascenso?
678 GOULD: [...] A tree fell in the forest, what did I accomplish? Yes. You <i>see</i> ? There is a way things are. Some people are elected, try to change the world, this job is not that job. Somebody, somebody... in this job, in the job I have, somebody is always trying to “promote” you : to use <i>something</i> , some “hook” to get you to do something in their own best interest. You follow me?	678 GOULD: [...] Otro fracasado del montón, ¿y qué logré? Así es. ¿Ves? Hay una manera en que las cosas funcionan. Algunas personas son elegidas para tratar de cambiar el mundo, pero este no <i>es</i> de esos trabajos. Alguien, alguien... en este negocio, en este puesto que yo tengo, siempre hay alguien queriendo “promoverte”: usarte para algo, engancharte para que hagas algo a sus mejores intereses. ¿Me sigues? Alguien, alguien... en este negocio, en este puesto que yo tengo, siempre hay alguien queriendo “promoverte” : usarte para algo, engancharte para que hagas algo a sus mejores intereses. ¿Me sigues?

En el TO, “promote” aparece entre comillas en las réplicas 39 y 678, mientras que no es el caso en la réplica 41. Dado que no parece haber casualidades en el texto, llegué a considerar si esas comillas pudieran querer decir algo relevante. Por ejemplo, si la intención es demostrar que Gould está “inseguro” sobre el significado o el uso de la palabra, lo cual lo lleva a usarla mal, o, si la intención es continuar el patrón de distorsionar significados y utilizar formas invertidas e irónicas.

De ahí que, en un principio, consideré traducir “promote” como “vender”, siguiendo el sentido original de la palabra del TO, ya que, como dice Johnston: ““Translation is always, to some extent at least, an act of clarification.”¹¹³ No obstante, dicha opción estaría haciendo un trabajo de interpretación más que de clarificación, además de que no respetaría la intención que el autor quiso lograr con ese error deliberado. Con base en esto, en la traducción de “new promotion” de la réplica 55 preferí no traducirlo como “nueva promoción”, que sí tendría un significado correcto, con el fin de mantener todas las variantes del verbo “promote” a “promover” de manera invertida. Por lo tanto, la traducción final es “mi nuevo ascenso”, que además crea una imagen más clara respecto a una posición de poder con el verbo “ascender”.

¹¹³ Johnston, *op. cit.*, p. 59.

Por otra parte, la única vez que Fox menciona la palabra “promote” ocurre en el acto III, como una de sus tácticas astutas para destapar la mentira de Karen y hacer recapacitar a Gould. Esto demuestra la capacidad lingüística de Fox para persuadir y convencer a su conveniencia, en este caso, para que Gould cambie de opinión respecto a Karen:

Everyone wants power. How do we get it? Work. How do they get it? Sex. The End. She’s different? Nobody’s different. *You* aren’t, *I’m* not, why should she? The broad wants power. How do I *know*? Look: She’s out with Albert Schweitzer working in the jungle? No: she’s here in movieland, Bob, and she trades the one thing that she’s got, her *looks*, get into a position of authority – through you. Nobody likes to be **promoted**; it’s ugly to see, but that’s what happened, **babe**. I’m sorry. She lured *you* in.¹¹⁴

Fox está utilizando dos palabras características del léxico de Gould (arriba en negritas) para conectar con su opción de registro. Sin embargo, en mis primeras versiones de traducción llegué a considerar que la palabra “promote” pudiera referirse a un término de cine cuyo significado fuera “vender o ser vendido”, ya que Fox lo utiliza en el mismo sentido, pero no encontré nada que lo justificará. Por lo tanto, hace mayor sentido que se deba a otro error deliberado de Mamet para invertir sentidos, ya que el significado de “promote” está invertido al significado real. De acuerdo con el diccionario de la RAE en línea, “promover” significa: 1. *tr.* Impulsar el desarrollo o la realización de algo; 2. *tr.* Ascender a alguien a un empleo o categorías superiores.¹¹⁵ Por lo tanto, me parece que la interpretación del término por parte de Gould se debe a su registro de habla anticuado y afectado, por un lado; así como a la intención de Mamet de invertir ideas y sentidos.

Asumiendo que ese sea el caso, Gould le está dando un sentido a “promote” según su idiolecto, que representa la individualidad de cada usuario, el cual Hatim define como:

It has to do with ‘idiosyncratic’ ways of using language – favorite expressions, different pronunciations of particular words as well as a tendency to over-use specific syntactic structures. [...] One’s idiolectal use of language is not unrelated to one’s choice of which standard,

¹¹⁴ Mamet, 1988, *op. cit.*, p. 71, las negritas fueron añadidas para este ejemplo.

¹¹⁵ “Promover”, def. N. 1 y 2. *Diccionario de la lengua española*, 2020, dle.rae.es/promover?m=form. Consulta: 3 de febrero del 2019.

geographical, social or temporal dialects to use. It is also linked to the purpose of the utterance and will ultimately be found to carry socio-cultural significance.¹¹⁶

Es así como la caracterización de los personajes se va creando a partir de su registro léxico e idiolecto. Debido a esto, la traducción del TM se enfocó en la elección del registro de habla desde su función pragmática en un contexto determinado (en la escena). Por lo tanto, mi proceso de traducción muestra que ninguna de las frases anticuadas que dice Gould se pueden traducir de manera literal, pues no tendrían sentido. Si bien el registro de habla de Gould en el TO puede llegar a ser vulgar, jamás se sale de sus confines de ser anticuado, propio y presuntuoso.

En ese sentido, todos los siguientes ejemplos implicaron una adaptación basada en el contexto situacional de la escena y en las intenciones pragmáticas de la lengua:

TO	TM
55 GOULD: I'm going to tell them “Go through Channels.” This protects me from them. And from folk, fine as they are, like you, Charl, when you come to me for favors. Or did you come up here to congratulate me on my new promotion?	55 GOULD: Los voy a mandar “por un tubo”. Para protegerme de ellos. Y de personas, tan finas, como tú, Charl, que vienen a pedirme favores. ¿O es que viniste para felicitarme por mi nuevo ascenso?

A fin de conectar la imagen de las “palancas” en la réplica 49, hice una variación de la traducción literal “pasen por los canales” a la frase hecha “mandar por un tubo”, que además transmite mejor el sentido del TO: si no lo conocen, mejor que no lo molesten.

A partir del registro anticuado de Gould, se empieza a vislumbrar el lazo que une la relación de los productores, entre frases anticuadas y connotaciones paternalistas:

TO	TM
203 You stuck with the Home Store.	203 Te quedaste con tus amigos.
205 ...you stuck with the Old Firm, Charl, you stuck with your friends.	205 ...te quedaste con los tuyos, Charlie, preferiste a tus amigos.

No obstante, en el TM se sustituyó la literalidad de “tienda familiar” y “vieja firma” con la expresión de quedarse en casa, cerca de “amigos” y “con los tuyos”. En ese sentido, preferí

¹¹⁶ Hatim, *op. cit.*, pp. 43-44.

neutralizar el arcaísmo en español ya que afectaría el sentido. Además, no todo arcaísmo en el TO obedece a una traducción igualmente arcaica, a menos que funcione en el TM.

De manera similar, la palabra “quillion” es una medida mítica para referirse a una cantidad inexacta de algo,¹¹⁷ como se observa a continuación:

TO	TM
255 Yeah. I'm <i>saying</i> . Ten o'clock tomorrow. Ross: he'll be here, one chance in a quillion he isn't, then we go Condition Red, we get him on the...	255 Sí, por eso <i>digo</i> . Mañana, 10 de la mañana. Ross: va a estar aquí, te apuesto lo que quieras , y si no pasamos al “plan B”, y lo agarramos por...

Al ser una palabra poco común, corresponde con el registro afectado de Gould en el TO, pero en español traducirla como “quintillón” podría transmitir otro sentido diferente al simple hecho de hacer una exageración de una medida inexacta. Por lo tanto, preferí adaptarla con una frase coloquial en México que también puede referir una cantidad inexacta de algo, “te apuesto lo que quieras”, que además transmite mejor el sentido del original: asegurar algo que es incierto.

Otra referencia anticuada, de la época isabelina es:

TO	TM
438 GOULD: Hey, what are you? The Master of the Revels?	438 GOULD: Oye, ¿Quién te crees? ¿Ayudante personal del rey?

El cual refiere a un cargo que existía dentro de la corte británica para supervisar las festividades reales. La traducción correcta es “maestro de ceremonias” o “maestro de las artes”, al tratarse del encargado de seleccionar las obras que serían representadas ante la realeza. Sin embargo, aunque ya existe una traducción propia del término, preferí enfatizar la idea de Gould como “Dios”, o, en este caso “rey”, en vez de forzar otra traducción que no encaja tanto con la escena, como fue el caso con una versión previa, “recursos humanos”, que también transfiere el sentido de la frase, pero no concuerda con el contexto situacional.

¹¹⁷ “Quillion”, def. N. 1. *Urban Dictionary*, 2003, urbandictionary.com/define.php?term=quillion. Consulta: 3 de julio 2018.

La siguiente referencia es una frase idiomática anticuada que proviene del mundo marítimo, la cual se refiere a alguien quien, de pronto, se vuelve rico y exitoso.¹¹⁸

TO	TM
271 Charlie. Your ship has come in...	271 Charlie. Ha llegado tu momento...

Se originó en la época cuando los barcos zarpaban cargados de cierta mercancía para ir a otros puertos a conseguir otras mercancías, por lo que, si después de cierto tiempo decían: “tu barco ha llegado”, era porque los barcos regresaban al puerto de partida cargados de mercancías nuevas. La frase también hace referencia a una travesía que implicaba sobrevivir a todo tipo de riesgos como tormentas, capitanes tramposos, piratas, etc. Así que otro sentido de la frase “tu barco ha llegado” se refería a que el riesgo y la incertidumbre habían pasado y llegaba el momento de cobrar a cambio del cargamento conseguido.¹¹⁹ Con base en esto, la traducción se basó en transmitir el sentido de la frase original: la llegada del éxito, la gloria y las riquezas para Fox.

En el siguiente ejemplo, Gould utiliza una figura literaria arcaica:

TO	TM
275 Oh yes, Charlie, for we're now the Fair-haired boys.	275 Así es, Charlie, estamos bendecidos por los dioses.

El epíteto es una figura retórica que solía ser utilizada en las epopeyas homéricas, como *La Ilíada* y *La Odisea*, para aportar caracterización al personaje con adjetivos que denotaban cualidades particulares, por ejemplo: “Aquiles, el de los pies ligeros”, o “Poseidón, el de cerúlea cabellera”.¹²⁰

Una traducción literal podría ser “los chicos de cabellera rubia”, pero en vez de intentar crear un

¹¹⁸ “When your ship comes in”, def. N. 1. *Farlex Dictionary of Idioms*, 2015, idioms.thefreedictionary.com/when+your+ship+comes+in. Consulta: 30 de junio 2018.

¹¹⁹ “Where did the phrase ‘our ship has come in’ originate?”, funtrivia.com/askft/Question139641.html. Consulta: 30 de junio del 2018.

¹²⁰ Anónimo, “Epítetos de la Ilíada”, es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Ep%C3%ADtetos_de_la_Il%C3%ADada. Consulta: 3 de abril del 2016.

epíteto, preferí hacer uso del complejo de “divinidad” que padece Gould para hacer alusión al subtexto bíblico y a la palabra “bendito” que anteriormente dice en la réplica 43, (*cf.*, p. 90).

La siguiente réplica muestra que el registro anticuado de Gould le ayuda para pretender ser culto y profesional:

TO	TM
515 GOULD: Well, I figured we’d drop by the commissary , get the tuna sandwich, then go swishing by Laura Ashley and pick out some cunning prints for my new office.	515 GOULD: Se me ocurrió pasar al merendero del estudio por un emparedado de atún y luego dar la vuelta por Laura Ashley a escoger unos estampados ingeniosos para mi nueva oficina.

El primer indicio es la palabra “commissary” que proviene del latín medieval para referirse a alguien a quien se le confía un deber especial por una autoridad. Después se utilizó para designar a aquel que realizaba los deberes de un obispo, traducido como “comisario”. No obstante, a partir de 1924 en inglés estadounidense se refiere al comedor en una instalación grande, por ejemplo, en un estudio de cine.¹²¹ Así que, el significado actual es una manera anticuada de decir “comedor”, decidí traducirla como “merendero” ya que también es una palabra poco usada en español, aunque todavía se llegan a ver merenderos por la Ciudad de México. Asimismo, decidí traducir “tuna sandwich” de una manera afectada como, “emparedado de atún”. Por último, el nombre Laura Ashley se refiere a una tienda de diseño y decoración de gran categoría, a donde Gould quiere ir por unos “cunning prints”, que traduje como “estampados ingeniosos”. La traducción en el TM busca hacer parecer a Gould como una persona interesante, probablemente porque Karen está en la oficina y la quiere impresionar.

Ya que, antes de que Karen entre a escena, y los productores están hablando de lo millonarios que van a ser, Gould le dice a Fox:

285 GOULD: Rich, are you kidding me? We’re going to have to hire someone just to	285 GOULD: ¿Rico? ¿Bromeas? Vamos a tener que contratar a alguien nada más para que
--	---

¹²¹ “Commissary”, *Online Etymology Dictionary*, etymonline.com/word/commissary. Consulta: 8 de octubre del 2019.

figure out the <i>things</i> we want to buy...	<i>piense</i> las cosas que queremos comprar...
--	---

Si bien la traducción de la palabra en cursivas no corresponde al TO, mi decisión se basó en conservar los elementos paralingüísticos del texto. En el TO la palabra que se enfatiza es “things”, pero la cadencia en español lleva más peso en la palabra “piense”. De esa manera, la traducción pretende enfatizar que los productores no puedan pensar por sí mismos, en especial porque Gould es quien dice la frase. Mientras que el texto origen enfatiza el materialismo de las “cosas”, la traducción se enfoca en la superficialidad, pero desde la perspectiva de su incapacidad, o más bien, desinterés por pensar.

Para terminar, con base en el análisis del registro de habla de los productores, la traducción de una de las escenas más vulgares que protagoniza Gould se adaptó a los límites de su registro de habla más recurrente:

TO	TM
325 GOULD: I piss on money.	325 GOULD: Me cago en el dinero.
326 FOX: I know that you do. I'll help you.	326 FOX: Sé que te encanta. Yo te ayudo.
327 GOULD: Fuck money.	327 GOULD: A la mierda el dinero.
328 FOX: Fuck it. Fuck “things” too...	328 FOX: A la mierda, a la mierda también “las cosas” ...
329 GOULD: Uh huh. But don't fuck “people.”	329 GOULD: Ajá ajá, pero no te cagues en la “gente”.

Mi estrategia de traducción se basó en invertir la imagen escatológica de la réplica 325, “piss on” (“orinar en”), por otra más común en el lenguaje coloquial en Hispanoamérica. Aunque su procedencia española, la expresión “me cago en...”, inició con la frase “me cago en la leche”¹²², para mostrar enfado. Me pareció que, al ser una frase hecha y un absurdo en español, encontraría un equilibrio con todos los otros absurdos y sinsentidos que tiene *Speed-the-Plow* (cfr., pp. 128-134). A partir de la réplica 327 a la 329, Gould inicia una serie de luciones con la palabra “fuck”

¹²² Anónimo, “Antonio Banderas explica a los americanos qué significa ‘me cago en la leche’, elespanol.com/social/20180427/antonio-banderas-explica-americanos-significa-cago-leche/302970066_0.html. Consulta: 1º de septiembre 2020.

para referirse a dinero, cosas y gente, la traducción se limita a concordar con el registro de Gould que ha venido usando en el TM. Un ejemplo de eso y como traducción literal sería:

TO	TM
325 GOULD: I piss on money.	325 GOULD: Me meo en el dinero.
326 FOX: I know that you do. I'll help you.	326 FOX: Sé que lo haces. Yo te ayudo.
327 GOULD: Fuck money.	327 GOULD: A la chingada el dinero.
328 FOX: Fuck it. Fuck “things” too...	328 FOX: A la chingada, a la chingada también “las cosas” ...
329 GOULD: Uh huh. But don't fuck “people.”	329 GOULD: Ajá ajá, pero no te chingues a la “gente” .

Dicha versión afectaría los límites de los registros de habla que se han ido estableciendo en el TM para caracterizar a los personajes, puesto que Gould no utiliza ninguna versión del verbo “chingar”, como lo hace Fox. Por otro lado, dado que el verbo “shit” ya había sido enunciado por Gould en la réplica 305, “shitloads of it”, es que pude justificar este cambio de imagen escatológica que permite una traducción más natural dentro de los confines del registro de Gould. Asimismo, la imagen de la réplica 325 en el TM da la pauta para responder a la réplica 329 de manera más natural y efectiva, a comparación de la traducción literal.

Por último, un ejemplo sobre la traducción de palabras malsonantes con base en el idiolecto anticuado se puede apreciar con las palabras “damn” y “fucken”,¹²³ las cuales tienen como propósito “maldecir” en diferentes vertientes.

Mientras que Fox las dice con un tono de profanación y vulgaridad:

TO	TM
110 FOX: Sonofabitch like out of some damn fairytale.	110 FOX: Hijoeputa, como en un pinche cuento de hadas.
415 FOX: Uh huh, uh huh... you, you, you fucken' whore, on his deathbed, St. Peter'll come for him, his dying words, “Just let me turn One More Trick...”	415 FOX: Ajá, ajá... Pinche, pinche puta, en su lecho de muerte, San Pedro viene por él, sus últimas palabras, “Una ‘mamadita’ más y ya...”
548 FOX: You never did a fucken' day's work in your life.	548 FOX: Nunca has trabajado un pinche día en tu vida.

¹²³ “Fucken”, def. N. 2. *Urban Dictionary*, 2008, urbandictionary.com/define.php?term=fucken. Nótese que “fucken” es un solecismo y una manera infantil de escribir “fucking”. Consulta: 7 de mayo del 2016.

Gould las dice en un sentido peyorativo y a manera de énfasis:

TO	TM
225 GOULD: Don't hesitate about a goddamn thing , <i>forget it</i> , Charl: <i>You Brought Me Gold</i> . You're gonna be co-producer. What the fuck are you <i>talkin'</i> about...?	225 GOULD: Deja de dudar por tonterías , <i>olvidalo</i> , Charlie: <i>Me trajiste Oro</i> . Vas a ser coproductor. ¿De qué carajos estás hablando...?
317 GOULD: Nary a goddamn thing .	317 GOULD: Ni una maldita cosa .

No obstante, cabe mencionar que Gould es el único que dice “goddam” en dos ocasiones en toda la obra. Sin embargo, en la réplica 225, en vez de tratarse de una maldición real su efecto es poner énfasis en “the thing” (“la cosa”) que la traducción considera como “tonterías”. Por otro lado, aunque la réplica introduce la palabra “fuck”, considerada como una de las palabras vulgares más comunes en inglés, también se ha convertido en una muletilla e interjección, como muchas veces también ocurre con la palabra “bullshit”. No obstante, decidí traducirla como “carajo”, la cual también es una interjección malsonante –y no forma parte del léxico de Fox en el TM–, “para expresar sorpresa, contrariedad, etc.”¹²⁴ Asimismo, la palabra anticuada “nary” en la réplica 317, proviene de la alteración de “ne'er a”, para abreviar “never a”.¹²⁵ La traducción se enfocó en conservar el coloquialismo en español, pero sin caer en vulgaridades que no corresponderían decir, como “ni una puta cosa”; preferí utilizar la frase hecha, “ni una maldita cosa”, la cual sí toma un sentido de maldición en español, más que de énfasis como ocurre en inglés.

Así también, aunque la siguiente frase tenga la palabra “fucken”, es interesante observar que Gould utiliza esa palabra más como una muletilla que como un insulto, como hace Fox:

TO	TM
692 GOULD: I mean, I mean, the author's crazy as a fucken' June bug.	692 GOULD: Digo, digo, el autor está más loco que una jodida cabra.

¹²⁴ “Carajo”, def. N. 2. *Diccionario de la lengua española*, 2020, dle.rae.es/carajo?m=form. Consulta: 8 de julio del 2018.

¹²⁵ “Nary”, *Online Etymology Dictionary*, etymonline.com/search?q=nary. Consulta: 8 de julio del 2018.

Por lo tanto, no sería adecuado traducirla como “puta” o “pinche”, como hasta ahora se ha traducido esa palabra, ya que Gould no está hablando con Fox, sino con Karen. Por lo tanto, si el tenor cambia, también cambia el registro. En general, el registro de habla de Gould es menos vulgar y soez que el de Fox. Así pues, la traducción final utiliza otra palabra malsonante, “jodida”, la cual tampoco forma parte del léxico de Fox.

3.1.4. Los judíos en Hollywood: vendedores de mentiras

Dado que los judíos fueron los fundadores de Hollywood (*cf.*, pp. 71-72), es posible establecer su particularidad de hablar de acuerdo con sus raíces. Además, según el análisis de Leslie Kane respecto al contexto de la obra: “Her suggestion is that *Speed-the-Plow* represents a kind of historical conflation of the 1920s and 1980s [which] receives little support from the text, however, and leads her to place less emphasis than most on the contemporary satire, and more on Fox and Gould’s ethnicity.”¹²⁶ De hecho, al iniciar el preanálisis para mi traducción también me imaginé que la obra podría estar ocurriendo en los años cincuenta, especialmente por referencias con la película *Guys and Dolls* cuya historia es similar a la de *Speed-the-Plow*. No obstante, como observa Kane, no hay suficiente evidencia en el texto para sustentar una época específica, pero sí deja claro que se trata de una época antigua.

Entonces, dado que la lengua es un reflejo de la cultura y de la sociedad que lo habla, la variación lingüística del individuo depende del dialecto y del idiolecto, ya que, la manera de hablar determina el tipo de persona que se expresa. En ese sentido, el registro de habla de los judíos que emigraron a California en la década de 1920 refleja su contexto sociocultural. Al respecto, el escritor e historiador de cine, Richard Kozarski comenta que:

¹²⁶ Price, *op. cit.*, p. 86.

The first moguls tended to come with various aspects of the sales business of dry good sales. Laemmle [*Universal Studios*] was a clothier, Goldwyn [*MGM Studios*] was a glove salesman, Adolph Zukor [*Paramount Pictures*] furs, Lewis Selznick [*Peerless Pictures*] in the diamond business. And as they approach the motion picture industry they approached it, not from an engineering point of view, not from technology or machinery, but from how they can distribute a product.¹²⁷

Es así como surgió la idea de distribuir una película como un producto, cuyo único propósito era generar dinero, que como una película que considere las necesidades reales de la audiencia, aspecto que no ha cambiado mucho en la actualidad. De ahí que Hollywood nunca se ha interesado en aproximarse al cine desde una perspectiva artística, como menciona Gould en la réplica 678: “‘What about Art?’ I’m not an artist. Never said I was, and nobody who sits in this chair can be. I’m a businessman.”

Por su parte, Mamet comenta que: “[...] the people in Hollywood are so funny. It’s a place full of gamblers, hucksters, and con artists, including me. We’re all rug merchants”.¹²⁸ De ahí que su discurso esté contagiado de un léxico relacionado con las apuestas, la charlatanería y los estafadores, desde la perspectiva de Mamet. Así pues, *Speed-the-Plow* incluye varias referencias a dichos aspectos. Por ejemplo, los productores gustan de incluir en sus frases referencias a algún tipo de juego, tanto de póker como de beisbol:

TO	TM
32 FOX: You wanna’ greenlight a picture? What’s your deal, what’s your new deal?	32 FOX: ¿Quieres darle luz verde a una película? ¿Qué sacaste? ¿Cómo te arreglaste?
231 GOULD: You get it in Ross’s office. Here’s how we play it: we get <i>in</i> ...	231 GOULD: Te la tomas en la oficina de Ross. Mira, así va a estar la movida: <i>entramos</i> ...
244 FOX: We got to come up with a Pay or Play to <i>tie</i> him to this thing by ten o’clock to...	244 FOX: Tenemos que inventar algo para <i>amarrarlo</i> a esto antes de mañana a las 10...
680 GOULD: ... I can throw in with him and we rise together. That’s what the job is. It’s a job, all the bullshit aside , deals with <i>people</i> .	680 GOULD: ... y ahora puedo jugar mis cartas con él y crecer juntos. De eso se trata el trabajo. Es un trabajo que, haciendo a un lado la mierda , trata con la <i>gente</i> .

¹²⁷ Jacobovic, *op. cit.*, [12:17-12:40]. Las cursivas son añadidura mía para fines del ejemplo.

¹²⁸ Christiansen, *op. cit.*, pp. 18-20.

270 FOX: Not me. It's just, you move up to the big league... (<i>Pause.</i>)	270 FOX: Yo no. Es que, tú ya te mueves en las grandes ligas... (<i>Pausa.</i>)
361 GOULD: Playing in this league? I'm saying, it's Boy's Choice: Skate in One direction Only. (<i>Pause.</i>)	361 GOULD: ¿Para jugar en estas ligas? Nah, te digo que habrá de dónde escoger. (<i>Pausa.</i>)
668 GOULD: To make something, to do something, to be a <i>part</i> of something. Money, art, a chance to Play at the Big Table... Hey, you're here, and you want to participate in it. (<i>Pause.</i>)	668 GOULD: Hacer algo, que te pasen cosas, ser <i>parte</i> de algo. Dinero, arte, la oportunidad de servirte con la cuchara grande... Ya estás aquí, y quieres ser parte de esto. (<i>Pausa.</i>)

En la réplica 32 aparece un ejemplo de elipsis de la conjunción “if” al inicio de la oración. Por otro lado, la frase idiomática, “What’s your deal?” puede querer decir dos cosas: “¿cuál es tu problema?” o “¿cuál es tu trato?”, pero considerando las referencias a los juegos de cartas, también se podría inferir la acción de repartir la baraja en inglés, “to deal”. No obstante, traducirlo desde esa perspectiva tampoco tendrían relación a la situación de la escena en cuestión.

En la réplica 244, la frase “Pay or Play” también proviene de los juegos de cartas y de las apuestas, pero al no encontrar un equivalente en la cultura de llegada fue necesario adaptarlo a: “amarrarlo a esto”, en vez de “paga o juega”.

En la réplica 680, la frase verbal “throw in” refiere a volverse parte de un equipo que va a ser algo travieso, malo y, o, ilegal.¹²⁹ Con base en esto, decidí continuar la imagen respecto al juego de póker, así como en la réplica 668, donde la frase “puedo jugar mis cartas con él” implica que confía en Fox. Cabe señalar, además, que esta es la única vez que Gould dice “bullshit”, aunque con un sentido diferente al que suele utilizar Fox. El tono es diferente, al estar hablando con Karen, “all the bullshit aside”, la cual traduzco como “mierda” debido a las particularidades más recatadas en el registro de Gould.

En la réplica 688, aunque la frase “to Play at the Big Table” se refiere a sentarse en la mesa grande para jugar y apostar con los profesionales, elegí traducirla con una frase idiomática,

¹²⁹ “Throw in”, def. N. 2. *Urban Dictionary*, 2005, urbandictionary.com/define.php?term=throw+in. Consulta: 10 de noviembre 2019.

“servirse con la cuchara grande”, que refiere a atribuirse la mejor parte de algo. Dicha traducción tiene tintes proféticos de lo que están por decidir Gould y Karen en el capítulo II, dejando fuera a Fox. Debido a esto, hay ocasiones en que el TO no está haciendo referencias claras a algún tipo de juego, pero gracias a estos antecedentes, es una imagen que funciona en el TM, por ejemplo:

TO	TM
558 FOX: You're staying to put those moves on your new secretary.	558 FOX: Te quedas a mover tus fichas con la nueva secretaria.

Otro aspecto relevante en este contexto es la imagen del consumismo:

TO	TM
45 GOULD: “ Get Him While He's Hot ” ...	45 GOULD: “ Agárralo calentito ” ...
53 GOULD: I'm drowning in “ coverage. ” (<i>He picks up a script and reads :</i>) “The Story of a Horse and The Horse Who Loved Him.” (<i>He drops script.</i>) ... Give me a breather from all those fine folk suddenly see what a great “man” I am. N'when I <i>do</i> return my calls, Charl, do you know what I'll tell those people?	53 GOULD: Me estoy ahogando en guiones para valorar. (<i>Toma un guion y lee:</i>) “La Historia de un Caballo y su Yegua Enamorada.” (<i>Avienta el guion.</i>) ... Necesito un respiro de todas esas finísimas personas que de pronto se dan cuenta del “gran” hombre que soy. Y cuando <i>por fin</i> devuelva sus llamadas, Charl, ¿sabes lo que voy a hacer?
686 GOULD: A business. Start to close.	686 GOULD: Un negocio. De cabo a rabo.

La réplica 45 refiere a una persona como si fuera comida que se pudiera echar a perder si no se consume a tiempo, mientras que, en la réplica 53, Gould utiliza un tecnicismo propio de la industria del cine, “coverage”. En el mundo cinematográfico, dicho término no suele traducirse, ya que “coverage” se define como: “En el contexto de las productoras con gran actividad empresarial, informe redactado generalmente por un lector que resume y valora un guion, recomendando o no su viabilidad para servir de base a un futuro proyecto.”¹³⁰ No obstante, sería una osadía asumir que vaya a ser fácilmente entendido por la audiencia. Así que, preferí clarificar el término en la traducción como “guiones para valorar”.

¹³⁰ Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine*, Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 146.

La réplica 686 utiliza una frase contundente y llena de significado, que muestra cómo los productores evitan invertir energía en decir artículos, preposiciones, conjunciones y aquello que consideran innecesario para darse a entender, aquí dicen una frase que encapsulan una idea que engloba un principio y un fin. Encontré dos opciones en español: “de cabo a rabo” y de “pe a pa”, pero con base en su registro anticuado y su actitud sería por querer “enseñarle” a Karen sobre la industria, me pareció que la primera opción era más adecuada.

En cambio, Fox utiliza un lenguaje coloquial que bien podría sonar más profesional, con frases como “cross the street”, para referirse al estudio de grabación en la acera de enfrente:

TO	TM
66 FOX (<i>pause</i>): He came to my <i>house</i> Bob. How would you like... How would you like for Doug Brown to “cross the street” to do a picture for us? (<i>Pause.</i>) Bob? How would you <i>like</i> , a script that I got him. He’s <i>nuts</i> for it, he’s free, we could start to shoot next <i>month</i> , I have his word and he’ll come to the studio, and do the film for us. Doug Brown will cross the street and do a film for us next month.	66 FOX (<i>pausa</i>): Vino a mi <i>casa</i> , Bob. ¿Cómo ves...? ¿Cómo ves que Doug Brown “cambie de bando” para hacer una película con nosotros? (<i>Pausa.</i>) ¿Bob? Cómo <i>ves</i> un guion que le encontré. Está <i>loco</i> por él, está disponible, podemos empezar a filmar el <i>mes</i> que entra. Me dio su palabra y viene al estudio a hacer una película para nosotros. Doug Brown cambia de bando y viene a hacer una película para nosotros el mes que entra.

Debido a esto, una traducción literal disminuiría la intención original, puesto que el significado va más allá de la mera acción de cruzar la calle. Por lo tanto, el TM prefiere rescatar la connotación de “lealtad” que está siempre presente en la obra para traducirla como “cambiar de bando”. En ese sentido, la traducción elegida tiene función apelativa que también se repite en las siguientes réplicas: 159, 197, 209, 584 y 585.

Ahora bien, dado que el primer objetivo de todo vendedor es conseguir la atención del escucha, la precisión de su lenguaje es indispensable. De ahí que la precisión lingüística sea primordial en el registro de los productores en *Speed-the-Plow*, aunque también lo es en el teatro de Mamet, ya que la tendencia hacia la brevedad acelera la acción, por ejemplo:

TO	TM
----	----

233 GOULD: We get in, get out and we give it to him in one sentence. Let me talk, no disrespect...	233 GOULD: Entramos, salimos y se lo soltamos en una sola frase. Déjame hablar a mí, no te ofendas.
---	--

Pareciera que en el lenguaje resuena una urgencia por decir las cosas, así como la sensación de que en Hollywood la vida ocurre a la velocidad de la luz y basta decir una sola frase. En ese sentido, la brevedad en el discurso forma parte del ADN de la gente en Hollywood:

TO	TM
237 GOULD: One sentence. “Doug Brown, Buddy Film. ” (<i>Phone rings. Into phone:</i>) Whoever it is, we’ll be with Mr. Rrr... (<i>Pause.</i>) Yes? Put him on ... Hello: <i>Richard.</i> ... Yes...? Yes, well, how long will you bbb... (<i>Pause.</i>) I see... Absolutely. (<i>Pause.</i>) No problem whatsoever... you’ll be <i>back</i> by then...? (<i>Pause.</i>) Absolutely so. Thank you. (<i>He hangs up. Pause.</i> To FOX:.) Ross just got called to New York. He’s going on the Gulfstream, turn around and come right back. So we got pushed to tomorrow morning, ten o’clock.	237 GOULD: Una frase. “Doug Brown, una película de amigos ”. (<i>Suena el teléfono. Al teléfono:</i>) Quienquiera que sea, estaremos con Richard Rrr... (<i>Pausa.</i>) ¿Quién? Pásamelo... Bueno: <i>Richard....</i> ¿Sí? Sí, bueno, cuándo vuuel... (<i>Pausa.</i>) Ya veo... Por supuesto. (<i>Pausa.</i>) No hay ningún problema... ¿Vas a regresar para entonces...? (<i>Pausa.</i>) Claro que sí. Gracias. (<i>Cuelga. Pausa. Se dirige a FOX.</i>) Acaban de llamar a Ross desde Nueva York. Se va en su jet privado y regresa de inmediato. Así que nos cambió la reunión para mañana a las 10 de la mañana.

Asimismo, vemos tecnicismo propio del cine, “A Buddy Picture”, cuya definición según el diccionario de cine de Konigsberg es: “Película cuyo asunto central es la amistad que se establece entre dos hombres. [...] Esta clase de películas enlazan las virtudes de la camaradería masculina y relegan las relaciones entre sexos a un plano secundario”.¹³¹ Con base en el diccionario, estas palabras no se traducen al español en calidad de anglicismos aceptados en el contexto cinematográfico. No obstante, como la traducción no es para un público especializado, se prefiere hacer la traducción de cada término a manera de que sea entendido de inmediato por un espectador cualquiera. En este caso, se tradujo “Buddy Picture” como “película de amigos”, con la intención de resonar con la imagen de “lealtad”, como se mencionó antes.

Otro ejemplo sobre la brevedad del habla aparece en el acto III, cuando Fox le pide a Gould

¹³¹ Konigsberg, *op. cit.*, p. 61.

justificar su decisión para producir el libro apocalíptico: “It’s not a bizarre idea...? *Tell it to me...* Come on. You can’t tell it to me in one sentence, they can’t put it in T.V. Guide.”¹³² Esto explica que, por naturaleza, los productores conectan la brevedad lingüística con lograr un trato exitoso. Tal es el caso, que su comunicación típica implica una especie de código cinematográfico que solo ellos entienden, como ocurre a continuación:

TO	TM
85 GOULD: So, you give the script to Brown...	85 GOULD: Entonces, se lo llevas a Brown...
86 FOX: Not “him,” his ...	86 FOX: A él no, a su ...
87 GOULD: Uh huh...	87 GOULD: Ajá...
88 FOX: ... his ...	88 FOX... su ...
89 GOULD: ...I know...	89 GOULD: ... ya sé...
90 FOX: His “ guy .”	90 FOX: Al “ tipo ” que le lleva.
94 FOX: ... His guy gives Duggie the scri...	94 FOX: ...El tipo le <i>da</i> el guion a Doug...

En toda esta escena le llaman “guy” a alguien que bien podría ser el asistente, el representante o el agente de la celebridad, nunca se sabe realmente. Lo que sí queda claro es que decir el nombre correcto es lo de menos, tal vez, lo más importante es recalcar que se trata de una posición por debajo de su estatus actual en el estudio.

Además de ser descuidados y flojos con el lenguaje, también tienen destellos de arrogancia, como se observa en la réplica 51, donde se delinea la actitud y el registro de habla de Gould. De hecho, ejemplifica los rasgos típicos de un personaje mametiano, cuyas formas de hablar son coloquiales y aceleradas –de ahí el uso constante de elipsis–, haciendo énfasis en ciertas palabras. Es también una de las réplicas que requirió de mayor interpretación y adaptación en toda la obra:

TO	TM
51 GOULD: All these “little” people out there, that we see. Y’unnerstand? Fellow asks “what are they <i>there</i> for?” Well, Charl, We Don’t Know. But we <i>think</i> , you give the thing to <i>your</i> boy, gives it to <i>my</i> boy, these people get to <i>eat</i> , they don’t have to go <i>beg</i> , and get in everybody’s face the airport the whole time . This morning the phone won’t stop	51 GOULD: Todas esas “personitas” allá afuera, que vemos. ¿Has visto? Uno pregunta “¿para qué están <i>ahí</i> ?” Pues mira Charl, la verdad es que no-sa-be-mos, pero <i>pensamos</i> , dale algo que hacer a <i>tu</i> gente y se lo da a <i>mi</i> gente, así todos tienen algo que comer, en vez de andar mendigando en la calle . Toda la

¹³² Mamet, *op. cit.*, 1988, p. 73.

<p>ringing. Do you know who's calling? Everybody says they met me in Topeka, 1962, and do I want to make their movie. Guys want me to do remakes of films haven't been made yet.</p>	<p>mañana el teléfono ha estado suene y suene. ¿Y sabes quienes llaman? Todos dicen que me conocieron quién sabe dónde hace mil años, y que si quiero hacer su película. Quieren que haga refritos de películas que ni siquiera se han hecho.</p>
---	--

Aquí vemos dos imágenes que no tienen un referente claro en la cultura de llegada: mendigos en el aeropuerto y Topeka 1962. Por otro lado, dado que Gould sufre de complejo de Dios todopoderoso por su nuevo ascenso, se refiere a las personas como “little people”, “my boy” “your boy” de manera despectiva y como si fueran objetos, lo que podría sugerir que ese fue el trato que él mismo recibió cuando era una de esas “personitas” que empezaron desde abajo. Por otro lado, su incapacidad de llamar las cosas por su nombre parece ser otra característica del mundo de Hollywood, dado que Fox también lo hace. Esta cualidad muestra una actitud despreocupada hacia el lenguaje y a la educación, lo cual demuestra sus limitaciones léxicas, en especial cuando pretenden sonar como profesionales de la industria (*cfr.*, p. 96-97, 112). Dicho aspecto también se debe al estilo dramático de Mamet que tiende a utilizar tropos retóricos y recursos literarios para realzar la tonalidad poética de sus diálogos (*cfr.*, p. 22). En este caso, utiliza la sinécdoque para referirse a la parte por el todo.

La frase: “they don't have to go *beg*, and get in everybody's face the *airport* the whole time”, es un tanto incierta, aunque parece referirse a personas mendigando en los aeropuertos. Si bien dicha imagen funciona en el contexto de Los Ángeles, California, no resuena igual en México, donde es más común ver mendigos en las calles o en los semáforos. Por lo tanto, la traducción cambia la imagen de “mendigando en el aeropuerto” por “mendigando en la calle”.

La traducción de la segunda frase: “Everybody says they met me in *Topeka, 1962*”, representó otro tipo de reto dado que no encontré ninguna referencia en toda la obra, ni en la vida de Bobby Gould ni en la Mamet que tuviera algún tipo de relación con Topeka, la capital del estado

de Kansas, ni con el año 1962. De entre toda la bibliografía que revisé de académicos estudiosos del trabajo de Mamet y de *Speed-the-Plow* tampoco pude encontrar una referencia a este respecto, excepto lo que comenta Dean sobre la manera en que Mamet crea una realidad palpable:

The use of specific names such as “Tremont Street” and “Lechmere” are included not only for their mellifluous qualities but also to particularise events. This is a familiar Mametian device which serves to personalize the characters, establishing them as living, breathing people with a background in palpable reality.¹³³

Es así como se puede observar que Mamet toma decisiones deliberadas que sobrepasan el sentido semántico, dando mayor peso a la pragmática, ya que, como indica van Dijk “la pragmática es aquella parte del estudio del lenguaje que centra su atención en la *acción*”. Esto se hace evidente en los sinsentidos en la obra, que parecen solo cumplir un rol rítmico y musical, sin embargo, también ayudan a precisar la acción entre los personajes.

Como se ha visto, la brevedad en el discurso de los productores va acompañada de pereza y desinterés por el lenguaje, puesto que ambos hacen uso incorrecto de los tiempos condicionales perfectos: “could have” y “would have”. Si bien la contracción “would’ve” y “could’ve” es una forma popular y aceptada en el lenguaje hablado en Estados Unidos, no es correcto sustituir el verbo “have” por la preposición “of” en su forma escrita. No obstante, la intención va más allá de un error gramatical para convertirse en una estrategia lingüística. Los personajes tienen la capacidad de adecuar su registro ante una situación determinada, por ejemplo: cuando se sienten motivados o confiados, como cuando se sienten inseguros y temerosos de perder algo. Los siguientes solecismos son otra muestra del uso descuidado del lenguaje, más allá del querer ser coloquial:

TO	TM
210 FOX: Yeah, but I wouldn’t of done it .	210 FOX: Sí, pero no lo hubiera hecho .
211 GOULD: Who would of blamed you , Charl?	211 GOULD: ¿Quién te hubiera reclamado ,

¹³³ Dean, *op. cit.*, p. 21.

You get a Free Option on a Duggie Brown film, guys would walk in here, hold a guy up...	Charlie? Tienes la libertad de hacer una película con Duggie Brown, cualquier otro habría querido venir a...
---	--

En esta escena, Fox utiliza mal esa construcción verbal con la intención de fanfarronear, ya que es capaz de decirlo sin ningún error cuando quiere ser claro y directo con su mensaje (*cfr.*, p. 111). Por otro lado, la réplica 211 utiliza una elipsis que deja incompleta la imagen de lo que Gould está tratando de decir. Si bien el significado de “hold up” es “atracó” o “asalto”, parece que Gould quiere decir que cualquier otra persona habría llegado ahí a querer “asaltarlo a punta de pistola”. Pero como se trata de una suposición, decidí que el TM también debería terminar con puntos suspensivos para dejar la imagen abierta, como en el TO. No obstante, parece que Fox se encarga de completar esa imagen en la réplica 222:

TO	TM
FOX: ‘Cause I know, anybody was to come in here, <i>exploit</i> you... this thing...	FOX: Porque sé, cualquier otro vendría aquí, <i>aprovechase</i> de ti... de esto...

De esta manera, se introduce otro presagio de lo que ocurre en el acto III. Aunque al final, Fox no se “aprovecha” de Gould, en el sentido estricto de la palabra, lo obliga con violencia física y verbal para hacer su voluntad.

Si bien Mamet caracteriza a los personajes desde su registro de habla, se puede inferir que Fox está mejor capacitado para la posición como jefe de producción, en vez de Gould, quien comete este mismo error gramatical toda la obra. La manera de hablar de Fox en el acto I está enfocada en convencer a Gould a que produzca su guion, lo cual demuestra su capacidad lingüística, fanfarroneando y bromeando, mientras que en el acto III su actitud cambia y evoluciona, por lo que la atmósfera se pone más seria al correr el riesgo de perder su posición por causa de una secretaria temporal:

FOX: Huh. (*Pause.*) Because, um, you know, I had the package, Doug gave me one day, Doug Brown gave me the one day to have the package, **I could have, I could have took** the thing across the street, you know that?¹³⁴

Si bien el error gramatical es de otra índole, dado que la conjugación del pasado participio debería ser “taken”, en vez de “took”, presenta un evidente cambio. El solo hecho de que Fox identifique la diferencia de utilizar el verbo “have” en vez de la preposición “of”, demuestra que sabe cómo usarlo, lo cual jamás pasa con Gould, como se observa en estos ejemplos del acto III:

FOX: Bullshit what you want. Bullshit. **I could of gone** across the street. / ... Fuck you, the Head of Production. Job **I could of done** ten *times* better’n you, the *press*, the *money*, all this time, and now you’re going to be some fucken’ *wimp*, cost me my, my, my... *fortune*?¹³⁵

Es interesante notar cómo en la última pregunta que Fox hace a Karen no comete ningún tipo de error gramatical. Tal parece que la transformación y evolución del personaje está ligada a su destreza lingüística:

FOX: If he had said “No,” **would you have gone** to bed with him? /
GOULD: Without the bullshit. Just tell me. You’re living in a World of Truth. **Would you of gone** to bed with me, I didn’t do your book. (*Pause.*)¹³⁶

Estos detalles indican que Mamet elige el registro de habla y los matices lingüísticos de los personajes de manera consciente y con un valor pragmático importante. Parece que la razón primordial de escribir *Speed-the-Plow* surgió como una necesidad de exponer y destapar las políticas internas que lo incomodaron en sus inicios en Hollywood, en especial, durante su colaboración como guionista de *The Untouchables*, dirigida por Brian de Palma, la cual se filmó apenas dos años antes del estreno de *Speed-the-Plow* en 1988. Debido a eso, se dice que su relación con el productor de la película, Art Linson, fue su mayor inspiración para establecer la relación entre Gould y Fox. En palabras de Mamet:

I’m learning all kinds of lessons from Hollywood all the time. I just wrote a movie for [producer] Art Linson [*We’re No Angels*], and the beginning was very languid. Linson tells me, ‘You gotta

¹³⁴ Mamet, 1988, *op. cit.*, p. 65.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 77.

start off with a big bang.’ So I say to him, ‘You whore,’ as I usually do, that’s my Jewish salutation, ‘you don’t know what you’re talking about, you swine. I was making my living as a playwright, while you were just a tout at the racetrack.’¹³⁷

Es evidente que, para Mamet, el lenguaje coloquial, soez, vulgar y cómico forma parte normal de la manera en que la gente en Hollywood se comunica, especialmente sin son judíos. De hecho, este comentario evoca a lo que dice Gould en la réplica 197, donde utiliza la misma expresión, “start off with a bang”, para referirse al guion que le ha llevado Fox:

TO	TM
Because. <i>Charlie</i> : Don’t thank me. You start me off here with a bang . I know that you could have Gone Across the Street...	Oye: <i>Charlie</i> : No me agradezcas. Apenas voy empezando y tú llegas con este bombazo . Sé que pudiste cambiarte de bando...

El tono de la frase es similar al de “cross the street”, como si se tratara de un término propio del cine. Aunque de acuerdo con el comentario de Mamet, parece tratarse de una expresión coloquial con un sentido particularmente cómico en el contexto del cine. Asimismo, el que su manera usual de referirse a Linson sea, “You whore”, explica la relación entre Gould y Fox en la obra.

Por otro lado, la expresión “cross the street” forma parte de la identidad judía de formar clanes (*cfr.*, p. 79) que une a los personajes desde la noción de la competencia y de formar grupos o bandos, como se observa en las siguientes réplicas:

TO	TM
159 GOULD: He teams up with the guys...	159 GOULD: Se une a su bando...
197 GOULD: Because. <i>Charlie</i> : Don’t thank me. You start me off here with a bang. I know that you could have Gone Across the Street ...	197 GOULD: Oye: <i>Charlie</i> : No me agradezcas. Apenas voy empezando y tú llegas con este bombazo. Sé que pudiste cambiarte de bando ...
209 GOULD (<i>simultaneously with “come”</i>): Because you <i>could</i> have gone Across the Street . Who would have blamed you?	209 GOULD (<i>Se empalma con “venir”</i>): ...porque <i>pudiste</i> haberte cambiado de bando . ¿Quién te hubiera reclamado?

Aquí, de nuevo, la imagen de “across the street” utiliza una especie de sinécdoque, la parte por el todo, para referirse al estudio de enfrente. Debido a esto, decidí extrapolar la imagen de estar “entre

¹³⁷ Kane, *op. cit.*, p.97.

dos bandos” respecto a la frase idiomática, “between two stools”, que quiere decir “entre dos aguas”, “entre dos categorías” o “entre dos objetivos”, como dice Fox en la réplica 584:

TO	TM
584 FOX: I just thought, I just thought she falls between two stools.	584 FOX: Me pareció, me pareció que ella está entre dos bandos.
585 GOULD: And what those stools be?	585 GOULD: ¿Y qué bandos son esos?

Así pues, decidí continuar con la imagen de “bandos”, que el mismo Fox empieza a decir en las réplicas 66 y 106 y que Gould también repite después. Sin embargo, dado que Fox tiende al lenguaje escatológico (*cfr.*, pp. 113-114), llegué a pensar que el sentido de la frase también pudiera referirse a “stool” como la definición formal de “excremento”, como si Fox estuviera tratando de distinguir entre los dos tipos de excremento a los que pertenece Karen. Dado que esa referencia puede ser vaga, el TM prefiere continuar con la imagen de “bandos” que se ha venido utilizando, que, además, coincide mejor con el contexto situacional de una batalla campal entre bandos y de la noción de “fidelidad”: por un lado, Karen y Fox, y, por otro lado, Fox y Gould.

El lenguaje en la obra sube de tono justo cuando Karen entra a escena en el acto I:

TO	TM
389 FOX: ‘Cause he’s an Old Whore.	389 FOX: Porque es una puta vieja.
393 FOX: You’re just an Old Whore.	393 FOX: No eres más que una puta vieja.
395 FOX: They kick you upstairs and you’re still just some old whore.	395 FOX: Te mandan al cielo y sigues siendo la misma puta vieja.
396 GOULD: You’re an old whore , too.	396 GOULD: Igual que tú, eres una puta vieja.
397 FOX: I never said I wasn’t. Soon to be a rich old whore.	397 FOX: Nunca dije que no lo fuera. Pero pronto una puta ricachona.

Con base en el saludo natural de Mamet hacia Linson como “whore” parece ser una normalidad llamarse así en el contexto cinematográfico. Además, si bien los productores parecen mostrar un desinterés por la secretaria temporal, está claro que buscan constatar quién tiene el poder. Esa situación se convierte en un presagio de lo que será el desenlace de la historia, ya que, aunque Gould sea el jefe nominal, Fox es el que lleva la batuta, como dijo Mamet: “It is not that the fox

has taken over the henhouse but, if I may, that the doorman has taken over the bordello.”¹³⁸

Debido a esto, el lenguaje de Fox es mucho más crudo, burdo y cómico que el de Gould. Dice las frases más ingeniosas, pero también las más absurdas y vulgares:

As his name implies, Charlie Fox is suspicious, cunning, and devious, dealing with life realistically, and, like the fox, he belongs to the earth. His attention is focused on the lower, earthward half of the body, and his language is earthy, mostly scatological, replete with allusions to excretion, urination, anuses, sex organs, and sex.¹³⁹

Así pues, el registro léxico de Fox en el TO presenta una obsesión por las referencias sexuales, homosexuales, sodomitas y de felaciones, como se observa en la siguiente réplica:

TO	TM
463 FOX: Life in the movie business is like the, is like the beginning of a new love affair: it's full of surprises, and you're constantly getting fucked.	463 FOX: La vida en el negocio del cine es como, es como el inicio de una aventura amorosa: está llena de sorpresas y constantemente te clavan.

Traducir este tipo de frases con un remate final, “punchline”, es uno de los retos más interesantes que requieren de jugar con el lenguaje. Como bien diría J. L. Ibañez: “Donde más ocurre este problema es en las obras de risa. Da igual que Edipo se saque los ojos un segundo antes o uno después; no así en los textos de risa, que son los que más necesitan de esta destreza.”¹⁴⁰ Por ejemplo, una versión previa de esa réplica insistía en respetar el lenguaje del TO, cuyo remate era: “y constantemente te cogen”, la cual, en español, se adscribe solo a un contexto sexual, mientras que en el TO también se percibe un matiz de sumisión en general. Por lo tanto, preferí una traducción más incluyente con ambas acepciones y, al mismo tiempo, enigmática como “clavar”.

Mientras Gould está concentrado en referencias de divinidad y antiguas, Fox está apegado a una realidad más tangible que parece reflejar la realidad que los rodea en Hollywood, como se observa en las siguientes réplicas:

TO	TM
----	----

¹³⁸ Mamet, *op. cit.*, 2007, p. 10.

¹³⁹ Stafford, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁰ Crestani, *op. cit.*, p. 105.

342 FOX: We get rolling, Bob. It's " up the ass with gun and camera. "	342 FOX: No van a poder pararnos, Bob, " la pistola por el culo y sin vaselina".
---	---

Tampoco pude encontrar una referencia clara ni en la cultura de origen, ni en la de llegada respecto a esta imagen. No obstante, dado que la frase es dicha por Fox, quien hace todas las referencias homosexuales y sodomitas, decidí adaptar la frase cambiando la imagen de "gun and camera" por "vaselina". Así también, Fox dice estas otras frases sexuales:

344 FOX: 'Cause when you spend twenty years in the barrel...	344 FOX: Porque cuando llevas veinte años mamando verga.
350 FOX: If there are, show them to me, man... A bunch of cocksuckers out there. Gimme' a cigarette. Oh, Man , I can't come down...	350 FOX: Si las hay, muéstramelas, cabrón... Un montón de lamevergas allá afuera. Dame un cigarro. No mames, no me puedo calmar...
424 FOX: " I blew his poodle. He gave me a smile." (<i>Of coffee:</i>) Thank you.	424 FOX: " Se la mamé a su perrito. Me regaló una sonrisa". (<i>Al recibir el café.</i>) Gracias.

La réplica 344 también proviene del mundo marítimo como la expresión "Your ship has come in" que dice Gould (*cfr.*, p. 96). La frase de estar "en el barril", "to be in the barril" o "taking turn in the barrel" hace referencia a los largos viajes que hacían los marineros, y que, al durar tanto tiempo en altamar, empezaban a sufrir abstinencia sexual, por lo que idearon el uso de un barril con orificios en lugares estratégicos, en el que metían al marinero que debiera cumplir algún tipo de condena, de tal manera que sus compañeros tomaban turnos para introducir sus penes en los orificios y recibir la debida felación por parte del castigado.¹⁴¹ En ese contexto, mi traducción encontró una frase que refleja la imagen del original: "mamar verga", que a su vez, también utiliza una palabra que proviene del mundo marítimo, dado que la 5ª acepción de "verga" es una "percha labrada convenientemente, a la cual se asegura el grátil de una vela".¹⁴² Así que, mientras que la "verga" son los palos que van perpendiculares al mástil, en varios países hispanoparlantes se le relaciona con un pene. Dicha imagen se afirma en las réplicas aquí incluidas 350 y 424.

¹⁴¹ "In the barrel", def. N. 1. *Urban Dictionary*, 2204, urbandictionary.com/define.php?term=in%20the%20barrel. Consulta: 11 de octubre del 2016.

¹⁴² "Verga", def. N. 5. *Diccionario de la lengua española*, 2020, dle.rae.es/verga?m=form. Consulta: 8 de octubre del 2016.

El tono burlón característico de Fox me ayudó a identificar un común denominador en su léxico como estrategia de traducción. Por ejemplo, la primera traducción de “sucker” como “mamón” (*cfr.*, p.81), estableció la pauta para continuar traduciéndola con alguna de las variantes del verbo “mamar”, que se fue estableciendo como característico del registro de habla de Fox. Aunque el sentido del original podría parecer más fuerte que el de “mamón” que tiene calidad de “presuntuoso”. En realidad, mi traducción toma el significado de esa palabra como “tonto”, principalmente por una referencia de mi infancia que proviene de las caricaturas de los *Looney Tunes*, donde a los “inocentes” en la historia se les convertía su cabeza en una paleta que decía la palabra “sucker”. De hecho, la 6ª acepción de la palabra en el diccionario WordReference¹⁴³ es precisamente una paleta, pero también se trata de una palabra con varias acepciones entre sustantivos y expresiones verbales. Otros ejemplos con esa palabra, todos dichos por Fox, aparecen en las réplicas 374, 152 y 216:

TO	TM
374 FOX (<i>reads</i>): “The wind against the Plains, but not a wind of change... a wind like that one which he’d been foretold, the rubbish of the world— swirling, swirling... two thousand years...” Hey I wouldn’t just give it a <i>courtesy</i> read, I’d make this sucker .	374 FOX (<i>lee</i>): “El viento contra las planicies, mas no un viento de cambio... Un viento como el que le había anunciado, la escoria del mundo— girando, girando... dos mil años...” Oye, no solo le daría una lectura de <i>cortesía</i> , yo haría esta mamada .

Donde se continúa con la imagen de “mamar”. Aunque aquí, Fox está usando la palabra “sucker” como sustantivo, mientras que, en la réplica 274 la utiliza como nombre propio, “the sucker” (*cfr.*, p.80), pero ambas se están refiriendo a algo “tonto” o a una “tontería”. No obstante, quiero aclarar que llamarle a alguien “mamón” no siempre identifica a alguien como un “tonto”, sino que, su traducción se basa en las posibilidades lingüísticas encontradas en el verbo “mamar” en español mexicano que lo ha situado en un contexto vulgar. Esta palabra solo es dicha por Fox en el acto I,

¹⁴³ “Sucker”, def. N. 6. *WordReference*, 2021, wordreference.com/es/translation.asp?tranword=sucker. Consulta: 9 de febrero del 2020.

la cual además de ser jerga vulgar también se ha convertido en una interjección coloquial para querer decir que algo es una “mentira” o una “tontería”, como se ve a continuación:

TO	TM
152 FOX: “So whyn’t you skip all the middle shit , kill me right now.”	152 FOX: “Así que por qué mejor no se dejan de mamadas y me matan de una vez.”
216 FOX: No, no , Bob. <i>Bullshit</i> ... The times you’ve...	216 FOX: No, no Bob. No digas mamadas ... Las veces que tú...

Es así como las expresiones “no mames” o “no digas mamadas” buscan cumplir una función similar al también ser jerga vulgar que expresan sorpresa y quieren decir que algo es una “mentira”, una imprudencia o algo absurdo. Según el diccionario de la RAE en línea, la 5ª acepción la define como “despropósito”.¹⁴⁴ A su vez, el significado de dicha palabra es: “dicho o hecho fuera de razón, de sentido o de conveniencia”¹⁴⁵, lo cual encuentra concordancia con el sentido de “middle shit” en el TO. Una versión previa de traducción fue: “Así que por qué mejor no se ahorran toda esta mierda y me matan de una vez”, que también podrían ser otra opción viable según el lenguaje escatológico característico del registro de Fox en el TO.

Otra característica interesante del registro de habla de los productores son las locuciones interjectivas que utilizan como muletillas para referirse entre ellos. Mientras que Fox dice “Oh man”, Gould dice “Babe” o “Baby”:

TO	TM
208 FOX: Hey, Bullshit , to have somebody I could <i>come</i> to...	208 FOX: Ay, no mames , tener <i>alguien</i> con quien venir a...
304 FOX: Oh, maan... 306 FOX: Oh, maan...	304 FOX: No maaa... 306 FOX: No maames...
348 FOX: But, but ... oh maan ... I’m gonna settle some fucken’ scores.	348 FOX: Pero, pero... no maam ... voy a cobrarme unas cuantas chingaderas.
350 FOX: If there are, show them to me, man ... A bunch of cocksuckers out there. Gimme’ a cigarette. Oh, Man , I can’t come down...	350 FOX: Si las hay, muéstramelas, cabrón ... Un montón de lamevergas allá afuera. Dame un cigarro, no mames , no me puedo calmar...
362 FOX: Oh, man , what am I going to <i>do</i> today?	362 FOX: No mames , y ahora, ¿qué voy a <i>hacer</i> hoy?

¹⁴⁴ “Mamada”, def. N. 5. *Diccionario de la lengua española*, 2020, dle.rae.es/mamada?m=form. Consulta: 10 de noviembre del 2019.

¹⁴⁵ “Despropósito”, def. N. 1. *Ibid*, dle.rae.es/desprop%C3%B3sito?m=form. Consulta: 10 de noviembre del 2019.

Si bien las locuciones no tienen una connotación vulgar por sí solas, obtienen el significado de palabras contiguas en la frase, del tono y de los antecedentes del personaje. Por ejemplo, con base en el registro coloquial y vulgar de Fox en el TO pude encontrar un común denominador para traducirlas en español con una frase coloquial mexicana, “no mamar”. Ya que, según la 3ª acepción en el diccionario de la Academia Mexicana de la Lengua la define como: “no decir o hacer cosas imprudentes o absurdas”.¹⁴⁶ Así pues, otras versiones de traducción previas fueron: “Bah, tonterías” y “Eh, no inventes”, no obstante, dichas opciones serían más adecuadas de ser Gould el hablante, puesto que su registro es un poco más prudente. No obstante, la opción elegida quiso corresponder con el coloquialismo vulgar inherente al registro de habla de Fox en español.

Por el contrario, Gould dice “bullshit” una sola vez en el acto I mientras le platica a Karen sobre los estatutos que mueven la industria del cine en la réplica 680, “all the bullshit aside”, la cual en este contexto traduzco como “mierda”, debido a las particularidades más recatadas en el registro de Gould. Así como Gould es el único que dice las palabras “Babe, Baby y jolly”; Fox es el único que dice “Oh, man” con algunas variantes tipográficas; Karen es la única que dice la palabra “Sir”. Sin embargo, en cada traducción existen variaciones en los dos primeros casos que aparece, como ocurre en las réplicas 433 y 444 donde funciona mejor “¿Perdone?”, mientras que en la réplica 506 queda mejor “¿Cómo?”. Estas decisiones están adscritas a las intenciones y a la función del lenguaje en el TO. Estos son los tipos de matices que van caracterizando al personaje en el lenguaje y en el texto de llegada, vistos como una unidad respecto a la obra.

Por último, en la réplica 350 al no iniciar con “Oh” en el primer “man”, dota a la expresión de una variante en su significado como “cabrón”, la cual proviene de la réplica 213 donde el propio

¹⁴⁶ “No mames”, def. N. 3. *Academia mexicana de la lengua*, academia.org.mx/academicos-2017/item/no-mames. Consulta: 13 de octubre del 2016.

Gould se refiere a sí mismo como “un cabrón con suerte”. De ahí que la réplica del TM repita dicha palabra, como si Fox estuviera utilizando palabras textuales de Gould.

Por el contrario, la interjección que utiliza Gould para referirse a Fox es aquella que sigue los estándares del *Boys’ Club* y del mundo del espectáculo:

TO	TM
359 GOULD: What? She’s cute? The broad out there is cute? Baby , she’s nothing. You wait ‘til we make this film.	359 GOULD: ¿Qué? ¿Guapa? ¿Esa te parece guapa? Querido , esa no es nada. Espérate a que hagamos esta película y verás.
400 GOULD: That you do, Babe , that you do.	400 GOULD: Te lo mereces, Querido , te lo mereces.
621 GOULD: No, joking apart, Babe . My perceptions... say I’m nuts, I don’t think so—she likes me, and she’d go out with me.	621 GOULD: No, es en serio, Querido . Según mi apreciación... aunque pienses que estoy loco, —yo le gusto y sí saldría conmigo.

De hecho, “Babe” y “Baby” son también una forma característica de hablar de otros personajes masculinos de Mamet que aparecen en algunos de sus guiones de cine, como ocurre en:

Homicide, State and Main y en *The Edge*.

En el acto I, Fox nunca se refiere a Gould como “Babe” o alguna de sus variantes, solo llegar a utilizar una frase similar, pero sarcástica y burlona:

TO	TM
493 FOX: Oh, you Beauty... What’s it like being Head of Production? I mean, is it more fun than miniature golf?	493 FOX: Ay, mi Reina... ¿Qué se siente ser jefe de producción? Digo, ¿es más divertido que el golfito?

Esta es la primera y única vez que Fox utiliza una palabra “afectuosa”, por decirle de algún modo, hacia Gould y lo hace mientras Karen está presente. No obstante, como un acto de desesperación y estrategia de convencimiento en el acto III, Fox se refiere a Gould como “Babe” en dos ocasiones, porque sabe que tendrá un impacto positivo en él:

- 1) FOX: You see what... (*pause*) I, I, I think that we should go in there together. (*pause*) **Babe**. If this is truly a collaborative thing. (*pause*) But if you think that...¹⁴⁷

¹⁴⁷ Mamet, 1988, *op. cit.*, p. 63.

- 2) FOX: Nobody likes to be promoted; it's ugly to see, but that's what happened, **babe**. I'm sorry. She lured *you* in. "Come up to my house, read this script..." She doesn't know what that *means*?
Bob: that's why she's here.¹⁴⁸

Por otro lado, Fox utiliza la misma palabra para referirse a Karen, una vez que sabe que su posición de coproductor está segura y a salvo, justo antes de correrla de la oficina:

- 3) FOX: That was a close one. Don't you think?
KAREN: I think I'm being punished for my wickedness.
FOX: Yeah, I do, too. You got a lot of nerve, **Babe**.¹⁴⁹

En ese sentido, podría ser que referirse como "Babe" a las personas en Hollywood sea solo una manera de dirigirse a alguien, pero el tono y la manera en que se dice determinará si se trata de un cariño o un insulto.

Por último, una de las particularidades que hacen al español mexicano tan especial es el uso de la "ch" respecto a palabras malsonantes, que forman parte de la jerga coloquial de Fox:

TO	TM
348 FOX: But, but ... oh maan... I'm gonna settle some fucken' scores .	348 FOX: Pero, pero... no maam... voy a cobrarle unas cuantas chingaderas .
338 FOX: And we're gonna kick some ass , Bob. 340 FOX: We're gonna kick the ass of a lot of them fucken' people .	338 FOX: Y nos los vamos a chingar , Bob. 340 FOX: Nos vamos a chingar a toda esa jodida gente .
352 FOX: Ross, Ross, Ross isn't going to fuck me out of this...?	352 FOX: Ross, Ross, Ross no va a chingarme de esto, ¿verdad...?
418 GOULD: Let's go and steal his job...	418 GOULD: Vamos a chingarle el puesto...

Si bien la traducción de estas réplicas podría no incluir ninguna palabra con "ch" –por ejemplo, la traducción literal de "kick ass" es "patear el culo" o "dar una paliza"–, se eliminaría la oportunidad de encontrar un común denominador musical para solucionar problemas de traducción. En especial, en las expresiones dichas por Fox. Cabe mencionar que, de acuerdo con el diccionario de la RAE, el verbo "chingar" no es considerado como una palabra malsonante, ni se encuentra

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 80.

adscrita a ningún país. La 1ª acepción la define como un coloquialismo y significa: “importunar, molestar a alguien”.¹⁵⁰ De manera similar, la Academia Mexicana de la Lengua también la define como: “importunar, molestar, hacer daño, ocasionar perjuicio, dañar, romper, descomponer. En voz malsonante.”¹⁵¹ Con base en esto, y a partir del análisis del registro de habla del TO, la traducción del TM atañe dicho verbo al registro de habla de Fox.

Por otro lado, la “ch” no solo retrata la particularidad de la cultura mexicana desde las vulgaridades, también se encuentra en otras palabras:

TO	TM
388 GOULD: Very funny.	388 GOULD: Qué chistosito.
417 FOX: “That powerful hack...”	417 FOX: “Ese poderoso charlatán... ”
497 FOX: Not a chance. (<i>Pause.</i>)	497 FOX: Ni de chiste. (<i>Pausa.</i>)
613 GOULD: Imply Naaa. Noboy Loves Me. Nobody loves me for myself. Hey, Big Deal don’t go mopin’ on me here.	613 GOULD: Insinuar. Naaa. Nadie me quiere. Nadie me quiere por lo que soy. Ni que fuera para tanto. No nos vamos a poner a chillar.

Así pues, traducción de los registros de habla de los productores se enfocó en conservar el humor, el coloquialismo y el nivel de cercanía entre los personajes. El propósito fue respetar el idiolecto en el TO, dentro de las características léxicas de cada personaje, incluso en las interjecciones más pequeñas.

Para terminar, cabe mencionar que es posible resumir el acto de traducir *Speed-the-Plow* desde la invención y el juego, como se observa en esta réplica:

TO	TM
724 GOULD: Okay. (<i>Pause.</i>) If you don’t have principles, whatever they are... then each day is hell, you haven’t got a compass. All you’ve got is “good taste”; and you can shove good taste up your ass and fart “The Carnival of Venice.” Good taste will not hack it. ‘Cause each day the pressure just gets worse. It gets more difficult. (<i>Pause.</i>) I want you to do me a favor. Read that	724 GOULD: Bueno. (<i>Pausa.</i>) Si no se tienen <i>principios</i> , cualesquiera que sean... entonces cada día es un infierno, andas perdido, sin brújula. Si lo único que tienes es “buen gusto”, te lo puedes meter por el culo y pedorrearte la mejor película del mundo. El buen gusto no te saca de ningún apuro. Porque cada día la presión aumenta. Las dificultades son más grandes. (<i>Pausa.</i>) Quiero

¹⁵⁰ “Chingar”, def. N. 1. *Diccionario de la lengua española*, 2020, dle.rae.es/chingar?m=form. Consulta: 6 de septiembre del 2016.

¹⁵¹ “Chingar”, def. N. 1. *Academia mexicana de la lengua*, 2017, academia.org.mx/index.php/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva. Consulta: 10 de enero del 2021.

book for me.	que me hagas un favor. Que leas este libro por mí.
--------------	--

Estudiar y traducir esta obra me ha enseñado que el aspecto más relevante de su traducción radica en la diversión que implica crear actos de habla y acciones escénicas. Siempre y cuando se mantenga el mismo nivel de lenguaje, o registros de habla, en ambos lados de la ecuación, las posibilidades de entretenimiento son interminables para transferir y emular el contexto del TO al TM, en medida de lo posible.

3.1.5. Recursos fonéticos: aliteraciones, repeticiones y elipsis

Una de las preguntas iniciales, antes de adentrarme en la traducción de *Speed-the-Plow*, fue ¿cuáles serían los aspectos del TO que, inevitablemente, se perderían en el TM? Después de las primeras versiones de traducción, reconocí que eran aquellos aspectos más característicos en el teatro de Mamet: el ritmo, la música y la precisión del lenguaje. Descubrí que dichos aspectos resultan irrepetibles, dado que caracterizan la cultura y la sociedad del lugar que lo habla. Además, el valor rítmico de cada lenguaje es particular y por ende no siempre resuena en el lenguaje de llegada.

Aun así, mi versión se enfocó en emular los ritmos del lenguaje original desde la *intención* y la *función*, que Mamet transmite a partir de la métrica de las palabras, pues como él dice: “‘A line's got to scan,’ I'm very concerned with the metric scansion of everything I write, including the rhythmic emphasis of the word 'fucking.' In rehearsal, I've been known to be caught counting the beats on my fingers.”¹⁵² Así pues, como su estrategia para acelerar el lenguaje con rasgos neuróticos surge de jugar con la métrica de las sílabas, intenté esa misma estrategia para elegir las palabras en la traducción. Además, gracias al estudio de Paul J. Moses sobre la voz y la

¹⁵² Dean, *op. cit.*, p.18.

personalidad entendí la insistencia de Mamet por dejar todo el peso en el ritmo del lenguaje y pasar a segundo plano el significado de las palabras en sí:

Schizophrenics may say senseless rhythmic sentences over and over again for months or years and combine this with seemingly meaningless rhythmic gestures. This can be a regression to archaic infantile patterns, in which words, language, communication have lost meaning, but rhythm has not.¹⁵³

Además de repetirse, los personajes en la obra omiten palabras que pueden ser prescindibles como preposiciones, conjunciones y pronombres relativos, como ocurre en los parlamentos más musicales y onomatopéyicos:

TO	TM
13 GOULD: Chuck, Chuck, Chuck , <i>Charles</i> : you get too old, too busy to have ‘fun’ this business; to have ‘fun,’ then what are you...?	13 GOULD: Char, Char, Char , <i>Charles</i> : te pones muy viejo, muy ocupado para ‘divertirte’ en este negocio, ‘divertirte’, entonces ¿qué eres...?

Aquí vemos que Gould hace dos omisiones, primero, de la conjunción “if” en “[if] you get too...”, y luego, de la preposición “in” en “[in] this business”, lo cual crea la métrica y el ritmo adecuado para lograr la intención del parlamento. Eso es, que Gould pretende ser paternalista para “enseñarle” a Fox la manera en que se hacen las cosas en Hollywood, aunque más adelante se invierten los papeles y Fox termina dándole una cátedra a Gould sobre cómo hacer su trabajo.

Esta omisión de palabras innecesarias es más prescindible en inglés sin afectar el sentido, sin embargo, no siempre es posible en español. En especial, cuando la conjunción o preposición se encuentra al principio de la frase, como se observa a continuación:

TO	TM
494 GOULD: [If] You put as much energy in your job as you put into kissing my ass...	494 GOULD: Si pusieras la misma energía en tu trabajo como la pones en lamerme los huevos...
529 GOULD: [If] The shoe was on the other foot, I’d act in such a...	529 GOULD: De haber estado en tus zapatos, habría actuado de manera tan...

¹⁵³ Paul J. Moses, M.D., *The Voice of Neurosis*, Nueva York, Grune & Stratton, 1954, p. 56.

De haber omitido el “si” en la traducción de la réplica 494 como ocurre en el TO, el sentido se habría afectado en el TM. Mientras que sí fue posible hacer una variación en la traducción de la réplica 529 para prescindir del todo de la conjunción “si”. Aunque una primera versión fue: “Si hubiera estado en tus zapatos, habría actuado de manera tan...”

Cuando la omisión de la conjunción “when” ocurre al principio de la oración, se cumple una función parecida al “if” y también es posible prescindir de ella en ambos idiomas sin afectar el sentido, por ejemplo:

TO	TM
513 GOULD: You get done cancelling my stuff, you can go home.	513 GOULD: Termina de cancelar todo y te puedes ir.

Si se quisiera decir la frase completa en inglés sería, “[When] you are done cancelling my stuff, you can go home,” por lo que una primera versión de mi traducción fue: “Cuando termines de cancelar todo, puedes irte a casa”. No obstante, dado que lo que se busca es la brevedad, preferí acortar la traducción a la versión actual, pues, además, conserva mejor la sintaxis del TO que mi primera opción.

Otro aspecto que se puede ver afectado en la traducción es la musicalidad que generan las repeticiones de palabras o frases. Dado que el inglés es un idioma que tiende a la brevedad, en el sentido fonológico y morfológico, las repeticiones no suenan tan redundantes como en español. Aun así, fue posible conservar la mayoría de las repeticiones nerviosas, neuróticas y de incredulidad, tal como en el TO, como se observa en las siguientes réplicas:

TO	TM
179 GOULD: Good. Good. Good. Alright. Now: Now: when we go in...	179 GOULD: Bien. Bien. Bien. Muy bien. Ahora: Ahora: cuando entremos...
218 FOX: No, I know, I know... and I know at times, that it was <i>difficult</i> for you...	218 FOX: No, ya sé, ya sé... y sé que a veces fue <i>difícil</i> para ti...
257 GOULD: Yeah, yeah, yeah, I’m <i>with</i> you.	257 GOULD: Sí, sí, sí, estoy contigo.

276 FOX: I couldn't believe it, you talk, talk about, talk , what is the ... "watersheds."	276 FOX: No podía creerlo, uno habla, habla, y habla , lo que son los... "parteaguas".
282 FOX: ... I, I don't know...	282 FOX: ... Yo, yo no sé...
283 GOULD: ... You <i>worked</i> for it... you know, you know...	283 GOULD: ... <i>Trabajaste</i> por ello... tú sabes, tú sabes...
381 GOULD: Yeah. <i>I</i> could do that. You know why? Because my job, my new job is one thing: the capacity to make decisions.	381 GOULD: Sí. <i>Podría</i> hacerla. ¿Sabes por qué? Porque mi trabajo, mi nuevo trabajo es una sola cosa: la capacidad de tomar decisiones.
383 GOULD: Decide, decide, decide.	383 GOULD: Decidir, decidir, decidir.
401 FOX: Because, Miss, lemme tell you something, I've been loyal to this guy, you know, you know... <i>what's</i> your name?	401 FOX: Porque, señorita, déjeme decirle algo, yo le he sido <i>fiel</i> a este tipo, sabe, usted sabe... ¿cómo se llama?
627 GOULD: Well, my, my, my, my, my.	627 GOULD: Pues, bueno, bueno, bueno, bueno.
663 KAREN: I was going to say that I'm sure that much of a job like this, a job like this , is learning to think in a...	663 KAREN: Iba a decir que estoy segura de que, en un trabajo como este, como este , es aprender a pensar de...

En otras ocasiones, y con fines de claridad, las repeticiones en el TM prefieren hacer énfasis con otra palabra:

TO	TM
706 GOULD: I did, I said God give me the job as Head of Production. Give me a platform to be "good," and I'll be good. They gave me the job, I'm here one day and look at me: a Big Fat Whore. A book, it may be a fine, fine book by a well-respected writer. And because this writer's got the reputation being "artsy" ... artsy, you understand... I'm ready, everybody backs me up in this, to assume that his book is unsuitable for the screen, so I look on it as a "courtesy read."	706 GOULD: Eso hice, le dije a Dios: concédeme el trabajo como jefe de producción. Dame una plataforma para ser "bueno", y seré bueno. Me dan el trabajo, llevo aquí un día y mírame: una Puta Mantecosa. Ese libro, puede que sea un buen, buen libro de un autor respetado. Pero como el escritor tiene reputación de "artista" ... de intelectual, tú entiendes. Estoy listo, todos me empujan hacia la misma dirección, para asumir que el libro es inadecuado para la pantalla, y lo veo con ojos de "lectura de cortesía".

Por un lado, vemos una elipsis de la preposición "of" en "[of] being", lo cual acelera la métrica, pero la repetición de "artsy" en español no aporta el mismo sentido del original. Consideré necesario enfatizar la calidad de "artista" con la palabra "intelectual", con el fin de resonar las implicaciones de trabajar con alguien en Hollywood con esa reputación, parecido a lo que le

ocurrió a Mamet cuando le decían que sus guiones eran “too theatrical” (*cfr.*, p. 16). Es bien sabido que las producciones de Hollywood existen para generar dinero y entretenimiento, en ese orden, y no para instigar reflexiones. Esto trae a colación una declaración muy sonada que hizo Britney Spears respecto al Festival de Sundance de cine independiente: “Sundance is weird. The movies are weird. You actually have to think about them when you watch them”.¹⁵⁴

Otras veces no hay repeticiones en el TO, pero forma parte de la frase en español:

TO	TM
469 FOX: Everybody says “Hey, I’m a maverick.”	469 FOX: Todo el mundo dice: “Soy el mero mero”.

La palabra “maverick” refiere a una persona independiente que hace lo que quiere y que no sigue las reglas convencionales. El origen de la palabra proviene del ganado que no era marcado y permanecía libre o en estado salvaje. En ese sentido, la solución de la traducción se apoya en la frase hecha, “soy el mero mero petatero”, que refiere a una persona importante que tiene la confianza de ser muy bueno en lo que hace, pero para no hacer la frase tan larga, acorté la locución a “soy el mero mero”. Según el diccionario de la RAE, “mero” es un adjetivo que significa: “puro, simple y que no tiene mezcla de otra cosa”,¹⁵⁵ y no está adscrito a ningún país particular. Por otro lado, el diccionario de mexicanismos de Guido Gómez de Silva lo define como: “El más importante (con sentido ponderativo), el jefe, la persona principal”.¹⁵⁶

Por consiguiente, las siguientes formas de hablar de Gould lo ponen en una posición de jefe y maestro, respectivamente, utilizando la misma locución en español:

TO	TM
229 GOULD: Hey, hey, hey (GOULD <i>checks his watch.</i>) Let’s go make some money. (<i>He rises.</i>)	229 GOULD: A ver, a ver, a ver. (GOULD <i>mira su reloj.</i>) Es hora de hacer dinero. (<i>Se levanta.</i>)

¹⁵⁴ Rita Kempley, “The Unusual Suspects”, washingtonpost.com/wp-srv/liveonline/03/regular/entertainment/r_entertainment_kempley013103.htm. Consulta: 13 de diciembre del 2019.

¹⁵⁵ “Mero”, def. N. 1. *Diccionario de la lengua española*, 2020, dle.rae.es/mero?m=form. Consulta: 1 de marzo del 2020.

¹⁵⁶ “El mero mero”, def. N. 2. *Academia mexicana de la lengua*, 2017, academia.org.mx/index.php/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva. Consulta: 10 de enero del 2020.

648 GOULD: Whoa, whoa, whoa, whoa. (Pause.) It's alright. I'm going to tell you what you did, and it's alright you did it. Sit down. You called up the Coventry and asked them for a table for two at one o'clock. And they told you they had absolutely nothing. That right?	648 GOULD: A ver, a ver, a ver, a ver. (Pausa.) No te preocupes. Te voy a decir lo que hiciste, y no está mal que lo hayas hecho. Toma asiento. Llamaste al <i>Coventry</i> y pediste una mesa para dos a la una. Y te dijeron que ya no les quedaba ni una sola. ¿Correcto?
---	--

La traducción de la réplica 229 prefirió cambiar la repetición de la expresión “Hey” por “A ver”, una expresión coloquial en español mexicano que aquí lo hace sonar determinante y decidido, mientras que en la réplica 648 connota paciencia y templanza.

Por último, las siguientes repeticiones no pudieron conservarse y preferí adaptar un poco la sintaxis en estas réplicas:

TO	TM
286 FOX: I mean, I mean , you think about a concept, all your life...	286 FOX: Quiero decir que , piensas en un concepto, toda la vida...
301 GOULD: The question, your crass question: how much money could we stand to make...?	301 GOULD: Tu pregunta, acaso tu pregunta es: ¿cuánto dinero podemos ganar...?

Traducir dos veces “I mean” en la primera réplica sonaría como “quiero decir, quiero decir”, además, la frase completa requeriría añadir un “que” en la segunda repetición. Ese pequeño cambio alargaría más la métrica de la frase, por lo que, en vez de repetir “quiero decir”, preferí solo incluir “que” sin hacer la repetición. Por otro lado, el segundo ejemplo requirió un poco de adaptación con fines rítmicos, pero también para darle sentido, dado que el adjetivo “crass” puede calificar al sustantivo “pregunta” de diferentes formas: “crasa”, “grosera”, “insensible”, “vulgar” y “burda”. Tal vez, dada la similitud fonética con el adjetivo “craso” sería la mejor opción, pero decir “pregunta crasa” no suena ni natural ni coloquial en español. De hecho, considero que todas las otras opciones aquí mencionadas suenan demasiado largas. Así que, decidí recurrir al adverbio “acaso” que, de acuerdo con la RAE, su segunda acepción es un adverbio en desuso y significa

“por casualidad, accidentalmente”¹⁵⁷, el cual concuerda con el registro afectado de Gould y mantiene una cierta referencia fonética en “acaso” y “crass”.

3.1.6. Sinsentidos e innovaciones léxicas: ritmo, rima y música

Este último apartado también discute el ritmo, pero desde la perspectiva de las incongruencias semánticas que aparecen en la obra sin ninguna otra razón aparente que el ritmo y la musicalidad que producen. Rudy Cohn observa que: “Although such gyrations occur in colloquial speech, Mamet’s cunningly constructed run-on sentences are pure invention, never heard off the stage.”¹⁵⁸ En ese sentido, es normal que los productores en *Speed-the-Plow* alteren la sintaxis de sus diálogos con agudeza y comicidad en aras de precisión y énfasis musical. De ahí que los sinsentidos cumplan una función importante en la temática de la obra.

A continuación, presento los ejemplos encontrados en el acto I:

1) Un absurdo para alabar:

TO	TM
60 FOX: Because you’re a prince among men and you’re Yertle the Turtle .	60 FOX: Porque eres el príncipe de los mortales y el rey de los inmorales .

Si bien la rima no está presente en el TO, añadirla en español fue una solución necesaria para encontrar sentido en la traducción. Ya que, de haber traducido “Yertle the Turtle” de manera literal o como se publicó en español, “Yoruga la tortuga”, no tendría el mismo sentido en el TM, pues dicho cuento no es tan común en el contexto cultural de llegada. No obstante, el estilo de los libros de Dr. Seuss escritos en rima inspiró la traducción de esta réplica, además de que hay otros versos en la obra con rimas sinsentido. Dado que la frase original, tanto alaba a Gould como se burla de él, decidí hacer algo parecido en español. Dicho cuento habla de Yertle, el rey del estanque, quien

¹⁵⁷ “Acaso”, def. N. 2. *Diccionario de la lengua española*, 2020, dle.rae.es/acaso?m=form. Consulta: 11 de enero del 2020.

¹⁵⁸ Cohn, *op. cit.*, p. 112.

un buen día decide que quiere ver toda la extensión de su reino y manda apilar a miles de tortugas para subirse en ellas y poder ver mejor desde la cima. Es así como la historia enseña “una valiosa lección sobre el egoísmo, la vanidad y el orgullo ¡con una GRAN dosis de humor!”¹⁵⁹ Por lo tanto, a falta de palabras que rimaran con “men”, “hombres” en español, la primera estrategia fue cambiar la traducción a “mortales” para hacerla rimar con “inmorales”, creando así, una intención burlesca como en el TO, aunque sacrificando la referencia cultural original.

2) Para rimar:

Como parte de las referencias bélicas, a competencias y a siglos pasados, la siguiente réplica presenta referencias hacia la guerra y al béisbol:

TO	TM
517 GOULD: I may. I just may. So, lunch, the Coventry, in half an hour. (<i>To KAREN:</i>) Call the Coventry. Table for two, at One. Thank you. (<i>She exits. Pause. He sighs.</i>) First in war. First in peace. First in the Hearts of Pee Wee Reese.	517 GOULD: Podría. Sí podría. Entonces, almuerzo en el <i>Coventry</i> en media hora. (<i>A KAREN:</i>) Llama al <i>Coventry</i> . Mesa para dos, a la una. Gracias. (<i>Ella sale. Pausa. Él suspira.</i>) Primeros en la paz. Primeros en la guerra. Primeros en curar la diarrea.

Para empezar, Coventry es una ciudad inglesa que sufrió un ataque nazi en 1940 a causa de la Segunda Guerra Mundial. Este es otro ejemplo de que todos los nombres propios en la obra tienen una carga de significado escondida. Por ejemplo, esta referencia debe ser relevante para Mamet dado sus orígenes judíos y el hecho de que todos sus abuelos llegaron a Estados Unidos huyendo de la guerra en Europa del Este. Por otro lado, La primera referencia proviene de una cita famosa dicha por Henry Lee III en su elegía a George Washington en 1799 que dice: “First in war, first in peace, and first in the hearts of his countrymen”.¹⁶⁰ La segunda referencia es a Pee Wee Reese, famoso beisbolista que jugó en las Grandes Ligas con los Dodgers en los años 50s. Aquí vemos de

¹⁵⁹ Anónimo, “Yoruga la tortuga y otros cuentos”, penguinrandomhouse.com/books/599986/yoruga-la-tortuga-y-otros-cuentos-yertle-the-turtle-and-other-stories-spanish-edition-by-dr-seuss/. Consulta: 2 de junio del 2017.

¹⁶⁰ Anónimo, “First in War, First in Peace, and First in the Hearts of His Countrymen”, mountvernon.org/library/digitalhistory/digital-encyclopedia/article/first-in-war-first-in-peace-and-first-in-the-hearts-of-his-countrymen/. Consulta: el 7 de agosto del 2017.

nuevo una frase sinsentido, cuyo propósito parece no ir más allá que el efecto poético y musical que produce, pero, al mismo tiempo, el análisis de dichas referencias presenta similitudes. De cualquier forma, la frase evoca un deseo de paz por parte de Gould, lo cual deja claro al suspirar justo antes de decirla, inmediatamente después que Karen sale de la oficina. Mi propuesta de traducción intentó apegarse al ritmo y a la rima, así como a la comicidad y al sinsentido del TO.

3) Para vanagloriarse:

Gould vuelve a hacer uso de referencias al béisbol y a las grandes ligas con una frase extraña y difícil de ubicar, pero que en definitiva posee una esencia de antaño:

TO	TM
361 GOULD: Playing in this league? I'm saying, it's Boy's Choice: Skate in One direction Only. (Pause.)	361 GOULD: ¿Para jugar en estas ligas? Nah, te digo que habrá de dónde escoger. (Pausa.)

Esta frase es una mezcla entre una referencia al béisbol, que Fox también refiere en la réplica 270 sobre “las grandes ligas”; por otro lado, aparece un nuevo elemento sobre “Boy's Choice”, que también podría estar relacionado al *Boys' Club* que refiere a los hombres de élite inmersos en el mundo de Hollywood (*cfr.*, p. 118). Debido a eso, la estrategia de traducción fue concretar esa imagen para querer decir que solo “ellos” podrán elegir.

4) Para hacer referencias a canciones de siglos pasados:

TO	TM
421 GOULD: To your face they'll go, “ Three bags full. ” And behind your back they'll say, “let's tear him down— let's tear Charlie Fox down...”	421 GOULD: En tu cara van a decir, “ a sus órdenes señor, ” pero a tus espaldas, “vamos a aniquilar –vamos a Charlie Fox...”

Cabe recalcar que estos tres últimos ejemplos, dichos por Gould, se caracterizan por la dicotomía constante entre lo viejo-anticuado, y lo nuevo-vulgar. La referencia en esta réplica proviene de una canción para niños escrita en 1744, *Baa, Baa, Black Sheep*, cuyos primeros versos dicen: “Baa,

Baa, Black Sheep, have you any wool? / Yes sir, Yes sir, three bags full.”¹⁶¹ Con el tiempo, dicha frase se empezó a utilizar para describir a cualquier subordinado servil y cobarde, que solo sigue órdenes por más terribles que sean. Así que, para la traducción, me di a la tarea de encontrar una canción infantil con una esencia similar; me pareció que “El juego del calentamiento”¹⁶² podría funcionar, ya que también se siguen las órdenes que indica el sargento. A partir de eso, surgió la opción: “a sus órdenes señor”, en vez de utilizar la palabra sargento, que nos sacaría del contexto de la escena. Sin embargo, a partir de esta referencia de canción infantil, encontré solución para traducir esta réplica, así como sustentar la variación en la traducción de la réplica 416 donde los conspiradores “cantan”, en vez de “dicen” (*cf.*, p. 79).

5) Para usar onomatopeyas:

A continuación, se presenta la primera elipsis de la conjunción “if” al principio de una oración, pero también es la primera réplica con recursos fonéticos musicales al repetir la palabra “Chuck” tres veces, la cual es un apodo dado aquellos cuyo nombre es Charles:

TO	TM
13 GOULD: Chuck, Chuck, Chuck , <i>Charles</i> : you get too old, too busy to have ‘fun’ this business; to have ‘fun,’ then what are you...?	13 GOULD: Char, Char, Char , <i>Charles</i> : te pones muy viejo, muy ocupado para ‘divertirte’ en este negocio, ‘divertirte’, entonces ¿qué eres...?

Gould habla con un tono de fastidio y paternalista hacia Fox para enseñarle cómo comportarse en Hollywood. Con el fin de conseguir una aliteración del nombre “Charles” en el TM, se cambió el apodo “Chuck” por “Charl”.

Por otro lado, los sinsentidos de Fox son de una naturaleza más cómica y musical donde el lenguaje implica movimiento, como en el siguiente ejemplo:

¹⁶¹ Anónimo, “Baa, Baa, Black Sheep”, en wikipedia.org/wiki/Baa,_Baa,_Black_Sheep. Consulta: 7 de agosto del 2016.

¹⁶² Anónimo, “El juego del calentamiento”, juegos.cosasdepeques.com/el-juego-del-calentamiento.html. Consulta: 4 de agosto del 2016.

TO	TM
449 FOX: She's "sure that it is." How wonderful to be so sure. How wonderful to have such certainty in this wonderful world. Hey, Bobby...? Your boss tells you "take initiative," you best guest right —and you <i>do</i> , then you get no credit. Day-in... smiling, smiling, just a cog.	449 FOX: Está "segura que sí". Qué maravilla estar seguro de algo. Qué maravilloso tener certezas en este mundo maravilloso. ¿Eh, Bobby...? Tu jefe te dice "ten iniciativas", te empleas a fondo – traes iniciativas, y luego te roban el crédito. Días van... jijiji, jajaja, un peón más.

Aquí vemos otra elipsis en el TO, ya que la frase completa es, "day in, day out", la cual refiere a una rutina. Aunque la frase se entiende en el TO, para la traducción, decidí utilizar la onomatopeya de la risa "jijiji, jajaja", en vez de la palabra "sonriente" como en el TO, "smiling", ya que añade fluidez y comicidad a la frase.

6) Para crear incongruencias sin referente alguno:

El registro de habla de Fox es más imaginativo y creativo que el de Gould en el TO, de hecho, crea imágenes tan extrañas que pareciera que está hablando en clave:

TO	TM
364 FOX: I'm jumping like a leaf .	364 FOX: Estoy feliz como una lombriz .
454 GOULD: Because in this sinkhole of slime and depravity , something is about to work out.	454 GOULD: Porque en esta cloaca de lodo y depravación , algo está por cambiar.
455 FOX: ... singing a song, rolling along .	455 FOX: ... atásquense que hay lodo .

En un principio, me costó relacionar estas tres referencias con el resto de la obra y solo pude considerarlas como incongruencias y sinsentidos, cuyo propósito es meramente musical y rítmico. No obstante, para su traducción fue necesario encontrar un común denominador para ligarlas en el TM. Así pues, comencé con la imagen de la lombriz en la réplica 364 y que, de cierta forma, se une con la réplica 454 a través de la imagen del lodo, para que culminar la imagen en la réplica 455, "atásquense que hay lodo", frase coloquial. De otra forma, haber intentado traducir las imágenes de estas réplicas como aparecen sonarían mucho más torpes y extrañas en español.

Para terminar con otro ejemplo sinsentido, vemos que Gould dice en la réplica:

TO	TM
A tree fell in the forest, what did I accomplish?	Otro fracasado del montón, ¿y qué logré?

Esta frase retrata otra imagen extraña que me resultó incomprensible en las primeras lecturas y versiones de traducción. Es probable que esté relacionada a una frase del dominio público que dice: “If a tree falls in a forest and no one is around to hear it, does it make a sound?”,¹⁶³ lo cual refiere a teorías de física cuántica que han sido estudiadas por muchos filósofos, pero nadie ha podido resolver esa cuestión. Parece que se trata de un sinsentido más, por lo que, en vías de encontrar una traducción que funcionara en ese contexto, decidí eliminar la imagen enigmática y, en su lugar, enfatizar el tono derrotado que muestra Gould en el TO, dado que pretende evitar a toda costa convertirse en un fracasado. (*cfr.*, p. 96-97).

7) Para contradecirse:

La pereza hacia el lenguaje los lleva a decir cosas opuestas, sin que lo noten o sin que les importe. Por ejemplo, cuando hablan del guion que están por filmar, Gould dice en la réplica 178 que es un guion “fuera de lo común”, cuando en realidad se trata de lo opuesto:

TO	TM
175 GOULD: ...a buddy film, a prison film, Douggie Brown, blah, blah, some girl...	175 GOULD: ...una película de amigos, una película de cárcel, Douggie Brown, bla, bla, bla, una chica...
176 FOX: Action, a social...	176 FOX: Acción, un tema...
177 GOULD: Action, blood, a social theme...	177 GOULD: Acción, sangre, un tema social...
178 FOX (<i>simultaneously with “theme”</i>): That’s what I’m saying, an offbeat...	178 FOX: (<i>Se empalma con “social”</i>): Por eso digo, fuera de lo común...

La palabra “offbeat” se refiere a algo original o poco convencional, lo cual también es un absurdo puesto que lo que están diciendo es todo lo contrario, ya que el dichoso guion está lleno de todos los típicos clichés de película hollywoodesca.

¹⁶³ Jim Baggott, “Quantum Theory: If a tree falls in the forest...”, blog.oup.com/2011/02/quantum/. Consulta: 19 de noviembre del 2016.

Otro ejemplo se aprecia cuando Fox le pregunta a Gould sobre el libro que estaba leyendo esa mañana y Gould responde que es un libro de:

TO	TM
369 GOULD: From the East. An Eastern Sissy Writer.	369 GOULD: De la costa Este. Un autorcillo maricón Neoyorkino.
376 FOX: Drop a dime on western civilization.	376 FOX: Una ayudadita a la civilización occidental.
377 GOULD: ...Ya era hora.	377 GOULD: ...'Bout time.

Para evitar confusiones de que Gould se estuviera refiriendo a un autor de Europa del “Este”, mi traducción prefirió ubicarlo en “la costa Este” de los Estados Unidos, tanto por razones de cercanía como de relevancia al contexto de la obra. Cuando Gould empieza a hablar sobre alguien del Este, Fox se confunde y cambia “Eastern” por “Western”, tal vez porque no le estaba poniendo atención, – lo que demostraría que en ocasiones los personajes no se entienden ni se comunican bien–, por lo que hay réplicas que solo dicen, “Uh?”, como ocurre en las réplicas 351, 507 y 509. Aunque también podría deberse a que Fox no sepa la diferencia entre “Oeste” y “Occidente” y está claro que Gould tampoco, puesto que su respuesta es afirmativa con “...Ya era hora”.

En cambio, cuando Gould habla del libro apocalíptico con Karen, su registro léxico cambia:

TO	TM
682 GOULD: Author’s agent gave this book to Ross. A novel. Written by a Very Famous Eastern Writer.	El agente del autor le da este libro a Ross. Una novela. Escrita por un autor muy famoso de la costa Este.

De “autorcillo maricón”, como le dice a Fox en la réplica 369, pasa a ser “un autor muy famoso”, dado que el tenor cambia, el registro de Gould cambia. Esto demuestra el resultado de adecuar el registro de habla al contexto situacional con un propósito en mente.

Como última referencia de estos sinsentidos está la expresión: “Drop a dime” significa, “delatar, engañar, conspirar o vender”, según la definición de Urban Dictionary en línea.¹⁶⁴ El origen de dicha frase proviene del argot de la época del crimen de los años 60s cuando solo se requería de unos centavos para delatar a alguien desde un teléfono público, en este caso, un “dime” que vale 10 céntimos de dólar. Como no encontré la manera de conectar esta referencia con producir o no el libro apocalíptico, preferí adoptar la imagen de “ayudar” a alguien “tirándole unos centavos”, según los significados invertidos en la obra, como ocurre con “promote” (*cf.*, 92-93).

8) Invenciones léxicas:

Es común que ambos productores inventen palabras o usen otras para describir algo que tiene nombre, pero eligen no decir la palabra para fanfarronear. No obstante, ese no es el caso en los siguientes ejemplos donde Mamet inventa un lenguaje que no tiene sentido, ni con referentes, es simplemente un lenguaje divertido que nunca se había escuchado antes en el teatro:

471 FOX: But what do they do? Sit around like, hey, Pancho-the-dead-whale...	471 FOX: Pero ¿qué es lo que hacen? Sentarse a contemplar la inmortalidad del cangrejo.
---	--

Esta imagen sin referente alguno en la cultura estadounidense se refiere a un mamífero gigante muerto, que, por alguna razón, es gracioso. Parece ser que Mamet gusta de inventar léxico en pro del humor y del ritmo. Una traducción literal sería, “Sentarse como Pancho-la-ballena-muerta...”, lo cual eliminaría la oportunidad humorística que un personaje como Fox ofrece. Entonces, opté por una frase coloquial en español que provee un significado similar que el del TO: hacer nada y dedicarse a ver la vida pasar.

Asimismo, el siguiente ejemplo hace referencia a una palabra sin precedentes:

TO	TM
-----------	-----------

¹⁶⁴ “Drop a dime”, def. N. 1. *Urban Dictionary*, 2004, urbandictionary.com/define.php?term=drop+a+dime. Consulta: 3 de septiembre del 2018.

479 FOX: Or your superiors go napsy —bye. The <i>upside</i> of which, though, a guy...	479 FOX: O tus superiores te dan una patada y bye bye. Lo <i>bueno</i> es, cuando, alguien...
---	--

La palabra “napsy” parece ser otra innovación léxica, ya que no encontré una definición en ningún diccionario. No obstante, encontré otra palabra similar: “napsty”, cuyo significado es una combinación entre “nappy”, soñoliento, y “nasty” canalla o ruin.¹⁶⁵ Así pues, para su traducción, elegí la imagen de una persona ruin que de una patada corre a la gente. Respecto al “bye”, como ya es un anglicismo aceptado en español, me parece que es más rítmico escucharlo dos veces, además de que, en ocasiones, así se usa en español coloquial.

Por último, la siguiente frase tampoco encontró un referente en la cultura de origen:

TO	TM
547 GOULD: Oooh, Oooh,... the Bitching Lamp is Lit.	547 GOULD: Wou, wou... ya te habías tardado.

La traducción literal sería: “Oooh, Oooh... la Lámpara Quejumbrosa está encendida”, por lo que, en una versión previa se consideró traducirla con una palabra mexicana que encuentra un equivalente similar, “chingaquito”, para referirse a una persona que fastidia poco a poco. No obstante, a falta de poder justificarla en diccionarios en línea, decidí no usarla. Además, como se ha visto que todas las palabras malsonantes con variaciones del verbo “chingar” pertenecen al idiolecto de Fox en español, preferí hacer una adaptación a, “ya te habías tardado”, la cual, sin necesidad de decir ninguna palabra malsonante, transmite la intención de fastidio del TO.

9) Invenciones en la traducción:

La naturaleza inventiva del texto de Mamet incita a la creatividad en la traducción. Por ejemplo, la siguiente réplica original no incluye una acotación entre corchetes, no obstante, a falta de claridad desde el TO, me pareció adecuado incluirla:

TO	TM
----	----

¹⁶⁵ “Napsty”, def. N. 1. *Urban Dictionary*, 2009, urbandictionary.com/define.php?term=napsty. Consulta: 2 de septiembre del 2019.

131 GOULD: “Watch this space,” I got it...	131 GOULD [<i>Haciendo un ademán con las manos hacia arriba</i>]: “Yyy”, ya lo veo...
133 GOULD: The Flavor of the Month ... okay, now, what’s the story?	133 GOULD: Otro actor del momento ..., bueno dime, ¿de qué se trata?

Tal vez, la mayor confusión radica en que Gould todavía no sabe sobre qué trata el guion que le lleva Fox y ya se está imaginando un gran éxito, por lo que lo traduje como: “Yyy, ya lo veo”, para darle continuidad con la traducción de la réplica 133, “Otro actor del momento”. Si bien esa imagen tampoco es clara en el TO, me imaginé que podría provenir de una heladería donde están a la vista los sabores del mes en el escaparate, pero en vez de sabores de helados se exhiben las celebridades en boga. De ahí que la acotación indique subir las manos para imaginar una marquesina de cine.

El siguiente ejemplo también hace una invención coloquial con un refrán que tampoco existe en el TO:

TO	TM
164 FOX: ... they become friends, they teach him the...	164 FOX: ... se hacen amigos y le enseñan...
165 GOULD: ... he learns the Prison Ways ...	165 GOULD: ... si no puedes con ellos, únete ...

En una versión anterior lo traduje como: “se hacen amigos y le enseñan...” / “... a defenderse en la cárcel”. No obstante, a partir de la lectura dramatizada surgió el refrán actual que sostiene mejor la trama y conserva un lenguaje coloquial como en el TO. Además, como se trata de un refrán poco usado,¹⁶⁶ coincide con el registro anticuado de Gould.

Para terminar, la siguiente escena muestra los roces que existen entre la relación de los productores cuando Karen comparte el espacio con ellos en la oficina:

TO	TM
507 GOULD: We’ll call it a Bank Holiday. (<i>To</i> FOX:) Huh? Let’s get out of here.	507 GOULD: Digamos que hoy es feriado. (<i>A</i> FOX:) ¿Eh? Vámonos de aquí.
508 FOX: Good, let’s get out of here.	508 FOX: Bien, larguémonos de aquí.
509 GOULD: Huh?	509 GOULD: ¿Eh?
510 FOX: Well done.	510 FOX: Bien hecho.
511 GOULD: And let’s get out of here (<i>To</i>	511 GOULD: Pues vámonos de aquí. (<i>A</i>

¹⁶⁶ Anónimo, “Si no puedes con tu enemigo, únete a él”, cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59527&Lng=0. Consulta: 7 de septiembre 2019.

<p>KAREN :) Look in my book, and <i>cancel</i> whatever I've got today. Anybody calls, call me tomorrow. I'll be in tomorrow for my ten A.M. meeting with Ross. 512 FOX: Young America at WORK and PLAY.</p>	<p>KAREN:) Revisa mi agenda y <i>cancela</i> cualquier cosa que tenga hoy. Si alguien llama, que llame mañana. Mañana llego directo a mi reunión de las diez con Ross. 512 FOX: Juventud americana “jugando a trabajar”.</p>
--	--

Si bien el principio de esta escena podría parecer normal, los “Huh?” de Gould hacia Fox en las réplicas 507 y 509 sugieren lo contrario. Aunque no me queda clara la función de esa interjección de duda, mi interpretación es que Gould está empezando a notar que Fox es más determinante con su lenguaje, como si él fuera el jefe en la oficina, tal vez, como otro presagio de lo que ocurre al final. Así que, al Fox repetir las palabras de Gould: “Good, let’s get out of here”, decidí hacer una leve adaptación en sus léxicos en el TM, mientras Gould dice, “vámonos de aquí”, Fox dice “larguémonos de aquí”. Dado que su manera de hablar es más coloquial y cómica. La réplica 512 también sufrió una adaptación y pasó de una traducción literal, “Juventud americana JUGANDO y TRABAJANDO”, a ‘Juventud americana “jugando a trabajar”’, con base en una de las lecturas dramatizadas, dado que tiene mayor sentido, fluidez y claridad. En vez de utilizar mayúsculas como en el TO, el TM prefiere utilizar comillas.

De esta manera, fui encontrando soluciones y estrategias de traducir frases y expresiones sin precedentes y absurdos para encontrar un sentido con base en el análisis de la obra, y así, crear referencias adecuadas en el contexto del TM. Así también, pude demostrar la complejidad de *Speed-the-Plow* incluso en su idioma original, en especial, para alguien que no sea judío ni que esté familiarizado con términos de cine. Aun así, la musicalidad y vivacidad del lenguaje y la voz energética de los actores transmiten todo aquello que el texto original mantiene escondido a simple vista.

IV. Conclusiones

Speed-the-Plow es un texto complejo, rico en teología, lecciones prácticas, innovaciones léxicas y referencias a otras obras literarias de siglos pasados, aunque, desde una perspectiva invertida e irónica. Aun así, la trama está conectada en un círculo perfecto, dado que la obra inicia y termina de la misma manera. A pesar de las complejidades semánticas y lingüísticas, el proceso de traducción puede ser más ameno si se hacen dos cosas: identificar el idiolecto del personaje original y encontrar la voz del autor. Cabe recalcar que la voz del personaje mametiano está siempre ligada al ritmo del lenguaje, dado que el ritmo determina sus acciones, intenciones y actitudes. Por ende, la identidad de los personajes surge de su registro de habla, de cada palabra, sonido o silencio que emiten. Esta identificación surge desde una primera traducción, incluso literal, y de un análisis del contexto y del autor, para empezar a identificar las voces a traducir.

La equivalencia en la traducción se reparte entre lo que se puede traducir y lo que no. Si bien al traducir las referencias culturales no siempre se encuentran equivalentes, es posible analizar lo que hay detrás de ellas: el registro, el léxico, la intención, si hay un subtexto cómo funciona, para qué está ahí. De esa manera, decidí que el registro de Gould debía ser más anticuado, extraño y absurdo que el de Fox. Asimismo, el registro de Fox en el TM es muy similar al del TO, vulgar, directo, violento, burdo, sexual, sodomita, y caracterizado por una manera humorística de hablar. Todo en *Speed-the-Plow* es parte del todo, pero en diferente medida y tomando en consideración las necesidades de la audiencia, o lector, se requiere crear actos de habla que transmitan las intenciones del original. Si bien el ritmo es difícil de emular, no es una tarea imposible.

El registro vulgar que Mamet decidió utilizar para contar sus experiencias en Hollywood añade matices efectivos al realismo que busca transmitir en su teatro y convierte una experiencia frustrante en algo cómico y placentero. Un caso similar se puede ver en la adaptación que hizo

Hollywood de su primer éxito teatral, *Sexual Perversity in Chicago*, llevado a la pantalla grande con el título, *About Last Night*. Mamet fue dejado fuera del proyecto que obtuvo una recepción casi nula o negativa por parte del público y crítica, con todo y las actuaciones de Rob Lowe y Demi Moore. Esto demuestra que adaptar un texto de Mamet no solo implica crear personajes que hablen por hablar y que sigan una trama, se trata de crear personajes que surjan de la misma musicalidad lingüística y asemejen la orquesta de voces, cuya pauta ya viene determinada en el texto origen.

Es evidente que Mamet escribió *Speed-the-Plow* para satirizar a la industria cinematográfica de Hollywood, pero también creó una oda para honrar al pasado y a su propia obra dramática. Con base en el estudio de Silverman se puede constatar que Bobby Gould es el alter ego de David Mamet y por esa razón es un personaje que desarrolla a lo largo de trece años, entre cinco de sus obras y un guion. Además, en otra de sus películas más recientes, *State and Main* (2000), donde también satiriza a la industria de Hollywood, reitera la importancia de volver al pasado para solucionar los problemas del presente, como menciona uno de sus personajes: “The past comes to our rescue once again”.¹⁶⁷

Por último, no sería una sorpresa que desde un inicio Mamet haya tenido la intención de eclipsar su verdadero propósito e intenciones sobre la obra al desviar la atención hacia Madonna en el escenario. Al respecto, Michel observa que: “No parece accidental haberla incluido en una obra que es una inteligente mirada a los mecanismos de Hollywood, al sistema de producción de sueños en el país del sueño: una estrella tan artificial como Madonna en una especie de autoparodia fue un acto de guiñol muy digno de Mamet”.¹⁶⁸ Con esta obra, Mamet demuestra que, si bien fue

¹⁶⁷ David Mamet, *State and Main Script*, script-o-rama.com/movie_scripts/s/state-and-main-script-transcript.html. Consulta: 11 de febrero 2019.

¹⁶⁸ Michel, *op. cit.*, 2013, p. 287.

difícil forjarse una carrera en Hollywood, hoy en día se puede dar el lujo de decir lo que piensa sin temor a las represalias.

Tan es así, que en el 2019 Mamet escribió y dirigió otra obra con una temática parecida a *Speed-the-Plow: Bitter Wheat*, a raíz del escándalo de los acosos sexuales del productor Harvey Weinstein en Hollywood. Dicha obra se estrenó en Londres, y aún no ha llegado a los escenarios estadounidenses, con la actuación estelar de John Malkovich como un depravado magnate que abusa de su posición de poder en Hollywood. No obstante, la obra no recibió casi ninguna crítica positiva, ni siquiera por el regreso de Malkovich a los escenarios después de 30 años de ausencia. Aunque contiene los ritmos y el humor característico de Mamet, se trata de un tema más difícil de digerir como para reírse a carcajadas, tal vez por eso la tituló *Trigo amargo*.

Para concluir, David Mamet es un escritor que mira con ojo crítico los temas tabús que le aquejan, o que le interesan, y los hace públicos. Se dedica a transmitir sus ideas con ingenio y sin tapujos. Es tan meticuloso con su trabajo que esconde sus verdaderas intenciones entre la aparente simplicidad de sus diálogos, el coloquialismo de las inflexiones de las calles y el ritmo. De cualquier forma, no es un autor que le preocupe la crítica ni cómo responda la audiencia ante su trabajo. *Speed-the-Plow* fue el primer texto que conocí de este autor y me bastó para querer conocer más sobre su obra dramática y fílmica. Si bien realizar esta traducción comentada representó un gran reto, también fue una gran satisfacción. Además, fundamentó mi interés por la traducción teatral y el privilegio de conectar culturas entre lenguas.

V. Apéndice 1: primer acto de *Speed-the-Plow*

SPEED-THE-PLOW

A PLAY BY

DAVID MAMET

THIS PLAY IS DEDICATED
TO HOWARD ROSENSTONE

Which is the most reasonable, and does his duty best: he who stands aloof from the struggle of life, calmly contemplating it, or he who descends to the ground, and takes his part in the contest? “That philosopher,” Pen said, “had held a great place amongst the leaders of the world, and enjoyed to the full what it had to give of rank and riches, renown and pleasure, who came, weary-hearted, out of it, and said that all was vanity and vexation of spirit. Many a teacher of those whom we reverence, and who steps out of his carriage up to his cared cathedral place, shakes his lawn ruffles over the velvet cushion, and cries out that the whole struggle is an accursed one, and the works of the world are evil. Many a conscience-stricken mystic flies from it altogether, and shuts himself

out from it within convent walls (real or spiritual), whence he can only look up to the sky, and contemplate the heaven out of which there is no rest, and no good.

But the earth, where our feet are, is the work of the same Power as the immeasurable blue yonder, in which the future lies into which we would peer. Who ordered sickness, ordered poverty, failure, success—to this man a foremost place, to the other a nameless struggle with the crowd—to that a shameful fall, or paralyzed limb or sudden accident—to each some work upon the ground he stands on, until he is laid beneath it.”

THACKERAY, *Pendennis*

Speed-the-Plow was first presented in a New York Broadway production by Lincoln Center Theater at the Royale Theater, opening on May 3, 1988, with the following cast:

BOBBY GOULD Joe Mantegna

CHARLIE FOX Ron Silver

KAREN Madonna

Directed by Gregory Mosher; sets by Michael Merritt; costumes by Nan Cibula; lighting by Kevin Ridgon.

SPEED-THE-PLOW

CHARACTERS

BOBBY GOULD, CHARLIE FOX, two men around forty
KAREN, a woman in her twenties

SCENES

ONE: Gould's office, morning
TWO: His home, that evening
THREE: His office, the next morning

ONE

Gould's office. Morning. Boxes and painting materials all around. Gould is sitting, reading, Fox enters.

1 GOULD: When the gods would make us mad, they answer our prayers.

2 FOX: Bob...

3 GOULD: I'm in the midst of the wilderness.

4 FOX: Bob...

5 GOULD: If it's not quite "Art" and it's not quite "Entertainment," it's here on my desk. I have inherited a monster.

6 FOX: ...Bob...

7 GOULD: Listen to this... (*Reads:*) "How are things made round? Was there one thing which, originally, was round?"

8 FOX: ...Bob...

9 GOULD (*leafing through the book he is reading, reads*): "A certain frankness came to it..." (*He leafs.*) "The man, downcast, then met the priest, under the bridge, beneath that bridge which stood for so much, where so much had transpired *since* the radiation."

10 FOX: ... yeah, Bob, that's great...

11 GOULD: Listen to this: "and with it brought grace. But still the questions persisted... that of the Radiation. That of the growth of animalism, the decay of the soil. And it said 'Beyond terror. Beyond grace'... and caused a throbbing... machines in the void..." (*He offers the book to Fox.*) Here: take a page.

12 FOX: I have to talk to you.

13 GOULD: Chuck, Chuck, Chuck, *Charles*: you get too old, too busy to have 'fun' this business; to have 'fun,' then what are you...?

14 FOX: ... Bob...

15 GOULD: What are you?

16 FOX: What am I...?

17 GOULD: Yes.

18 FOX: What am I when?

19 GOULD: What are you, I was saying, if you're just a slave to commerce?

20 FOX: If I'm just a slave to commerce?

21 GOULD: Yes.

22 FOX: I'm nothing.

23 GOULD: No.

24 FOX: You're absolutely right.

25 GOULD: You got to have fun. You know why?

26 FOX: Okay: why?

27 GOULD: Because, or else you'll die, and people will say "he never had any fun."

28 FOX: How close are you to Ross?

29 GOULD: How close am I to Ross...? I don't know. How close should I be?

30 FOX: I have to ask you something.

31 GOULD (*pause*): Go ahead, Charl.

32 FOX: You wanna' greenlight a picture? What's your deal, what's your new deal?

33 GOULD: What's my new deal, that's all you can talk about?

34 FOX: What's your new deal?

35 GOULD: Alright. Over ten mil I need Ross's approval. Under ten mil, I can greenlight it. So what. (*Pause.*)

36 FOX: This morning, Bob.

37 GOULD: ...Yes...?

38 FOX: This morning a man came to me.

39 GOULD: ... a man came to you. Whaddayou, already, you're here to "Promote" me...?

40 FOX: Bob...

41 GOULD: You here to promote me? Charl? Because, Charl, one thing I don't need...

42 FOX: Bob.

43 GOULD: When everybody in this jolly *town* is tryin' to promote me, do you wanna see my messages...?

44 FOX: Bob.

45 GOULD: "Get Him While He's Hot" ...

46 FOX: Yes, yes, but...

47 GOULD: My good, my "good" friend, Charles Fox...

48 FOX: Bob...

49 GOULD: That's why we have "channels."

50 FOX: Uh huh.

51 GOULD: All these "little" people out there, that we see. Y'unnerstand? Fellow asks "what are they *there* for?" Well, Charl, *We Don't Know*. But we *think*, you give the thing to *your* boy, gives it to *my* boy, these people get to *eat*, they don't have to go *beg*, and get in everybody's face the *airport* the whole time. This morning the phone won't stop ringing. Do you know who's calling? Everybody says they met me in *Topeka*, 1962, and do I want to make their movie. Guys want me to do remakes of films haven't been made yet.

52 FOX: ...Huh, huh...

53 GOULD: I'm drowning in "coverage." (*He picks up a script and reads* :) "The Story of a Horse and The Horse Who Loved Him." (*He drops script*.) ...Give me a breather from all those fine folk suddenly see what a great "man" I am. N'when I *do* return my calls, Charl, do you know what I'll tell those people?

54 FOX: No

55 GOULD: I'm going to tell them "Go through Channels." This protects me from them. And from folk, fine as they are, like you, Charl, when you come to me for favors. Or did you come up here to congratulate me on my new promotion?

56 FOX: Congratulations.

57 GOULD: Do I deserve it?

58 FOX: Yes. You do, Bob.

59 GOULD: Why?

60 FOX: Because you're a prince among men and you're Yertle the Turtle.

61 GOULD: Alright then, that's enough. What did you bring me?

62 FOX: This morning, Bob.

63 GOULD: Yes?

64 FOX: This morning Doug Brown came to me.

65 GOULD: ...Doug Brown.

66 FOX (*pause*): He came to my *house* Bob. How would you like... How would you *like* for Doug Brown to "cross the street" to do a picture for us? (*Pause.*) Bob? How would you *like*, a script that I got him. He's *nuts* for it, he's free, we could start to shoot next *month*, I have his word and he'll come to the studio, and do the film for us. Doug Brown will cross the street and do a film for us next month.

67 GOULD (*picks up phone*): Get me Ross. (*Pause.*)

68 FOX: ...do you see what I'm telling you?

69 GOULD: ... he came to your house...

70 FOX: ...can you believe what I'm saying to you...?

71 GOULD: Duggie Brown. (*Into phone:*) Ross (*pause*) *Richard Ross*... no, no, no, *don't* look in the book... there's a button on the console... *Richard R*... just push the button on the... (*Pause.*)

There's a button on the console... *Richard Ross*... just... *Thank you.* (*Hangs up the phone.* *Pause.*) Are you alright?

72 FOX: I'm fine. I'm fine, I just need coffee.

73 GOULD: We'll get it for you. Tell mmm...

74 FOX: Alright, I, this is some time ago.

75 GOULD: uh huh...

76 FOX: That I get the script to Brown...

77 GOULD: What script...?

78 FOX: You don't know it, a prison script...

79 GOULD (*simultaneously with "script"*): One of ours...?

80 FOX: I found it in the file. I *loved* it... all the time I'm thinking...

81 GOULD: Uh huh...

82 FOX: How to do this script, I, one day...

83 GOULD: Uh huh...

84 FOX: ...so...

85 GOULD: So, you give the script to Brown...

86 FOX: Not "him," his...

87 GOULD: Uh huh...

88 FOX: ... his...

89 GOULD: ...I know...

90 FOX: His "guy."

91 GOULD: Yes.

92 FOX: *Gives* Douggie the script ... (*Phone rings. GOULD picks up the phone.*)

93 GOULD (*into phone*): Yes. Thank you. (*Hangs up.*) Ross'll get back to us...

94 FOX: ... His guy *gives* Douggie the scri...

95 GOULD: He gives Douggie the script.

96 FOX: Yes.

97 GOULD: Mmm...

98 FOX: *Months* ago, alright? I don't know. Today, alright...? Today (*Pause.*) I'm having

coffee....

99 GOULD: Umm hmmm...

100 FOX: Who drives up?

101 GOULD: ...coffee at your house...

102 FOX: Who drives up?

103 GOULD: Douggie Brown.

104 FOX: Douglas Brown drives up to my house. *(Pause.)* He says "I Want To Do Your Script. I've got this other thing to deal with, and we'll settle it tomorrow. Call me ten o'clock tomorrow morning. I'll come in and sign up." *(Phone rings.)*

105 GOULD *(Into phone)*: Hello...who? No calls. *No* calls. Just Richard Ross. And we need coffee... okay? Got it...? *(Hangs up.)*

106 FOX: ...cross the street to shoot it...? And he says "why not." *(Pause.)*

107 GOULD: ...huh...

108 FOX: Huh...?

109 GOULD: ... He'd come over here to shoot it...

110 FOX: Sonofabitch like out of some damn fairytale.

111 GOULD: ...he drove to your house...

112 FOX: ...I'm looking out the window...

113 GOULD: ...son of a bitch...

114 FOX: ...Douglas Brown drives up...

(The phone rings. GOULD picks it up.)

115 GOULD: *(Into phone)*: Hello. Yes. *Richard ... (Pause.)* Yes. Put him... Hello, Richard. Fine, just fine. They're painting it. Well, thank you. Thank you. Listen Richard. Do you need some good news...? *(Pause.)* Well, it's a surprise that I've got for you. No, I want to tell you in person. Do you have five mi... *(Checks watch.)* We'll be there. *(Pause.)* Charlie Fox... *Charlie* came in with a ... *(Pause.)* Right. Right. We'll be there. Right. *(Hangs up.)* Well. We see him in ten minutes.

116 FOX: *Yessir*. I need some coffee.

117 GOULD: Oh, Jesus, what's the...

118 FOX: What...?

119 GOULD: The, what's the story? Tell me the...

120 FOX: *I* can tell it. No, you're right. *You* tell it.

121 GOULD: Gimme the broad outl...

122 FOX: Yes, yes.

123 GOULD: Just sketch me the broad...

124 FOX: Yes, yes, the *thing*, of course, is...

125 GOULD: Douggie, Brown, of course, the thing...

126 FOX: "A Douggie Brown picture" ...

127 GOULD: A Douggie Brown picture...

128 FOX: Eh? A buddy...

129 GOULD: A *Buddy* Picture.

130 FOX: Douggie and ...

131 GOULD: "Watch this space," I got it...

132 FOX: Right.

133 GOULD: The Flavor of the Month... okay, now, what's the story?

134 FOX: Doug's in prison.

135 GOULD: ...prison...

136 FOX: Right. These guys, they want to get him.

137 GOULD: *Black* guys...

138 FOX: Black guys in the prison.

139 GOULD (*Into phone*): Coffee, quickly, can you get some coffee in here? (*Hangs up.*)

140 FOX: And the black guys going to rape his ass.

141 GOULD: Mmm.

142 FOX: Okay. Now. “Now, you could,” he goes, “you could have your ‘way’ with me, all of you...”

143 GOULD: Uh huh, what? Ten or twenty guys...

144 FOX: “...and you could *do* that. But I’d have to, you see? Here’s the *thing* of it. Unless you *killed* me, I would...”

145 GOULD: Uh huh...

146 FOX: “...have to come back and *retaliate*, sometime, somehow, because...”

147 GOULD: ...okay...

148 FOX: “I couldn’t...”

149 GOULD: ...uh huh...

150 FOX: “... *live* with that.”

151 GOULD: ...The degradation...

152 FOX: “So whyn’t you skip all the *middle* shit, kill me right now.”

153 GOULD: ...he throws it in their face.

154 FOX: You got it.

155 GOULD: ...uh huh...

156 FOX: “*Or.*” (*Pause.*) Or...

157 GOULD: ...yes...

158 FOX: “If you could use a *friend*, why not allow me this? To *be* your friend...”

159 GOULD: He teams up with the guys...

160 FOX: “To *side* with you...”

161 GOULD: Yes.

162 FOX: “and *together...*”

163 GOULD: ...and...

164 FOX: ... they become friends, they teach him the...

165 GOULD: ... he learns the Prison Ways...

166 FOX: They blah blah, so on...

167 GOULD: Uh huh...

168 FOX: *Now*. Eh? *Now*. With his, his knowledge of *computers*, so on, with his *money...*

169 GOULD: ...yeah...

170 FOX: His Links to the Outside...

171 GOULD: A girl...?

172 FOX: Ah. Now that’s the *great* part, I’m telling you, when I saw this script...

173 GOULD: ...I don’t know how it got past us...

174 FOX: When they get out of *prison*, the Head Convict’s Sister...

175 GOULD: ...a buddy film, a prison film, Duggie Brown, blah, blah, some girl...

176 FOX: Action, a social...

177 GOULD: Action, blood, a social theme...

178 FOX (*simultaneously with “theme”*): That’s what I’m *saying*, an offbeat...

179 GOULD: Good. Good. Good. Alright. Now: Now: when we go in...

180 FOX: That’s what I’m saying. Bob.

181 GOULD: Don’t even say it.

182 FOX: Bob:

183 GOULD: I understand.

184 FOX: ...I wanted to say...

185 GOULD: I know what you wanted to say, and you're right. I know what you're going to ask, and I'm going to see you get it. Absolutely right: You go on this package as the co-producer. *(Pause.)* The name above the title. This is your...

186 FOX: ... thank you...

187 GOULD: *Thank me?*

188 FOX: Thank you, Bob.

189 GOULD: *Hey:* You came in here.

190 FOX: ... thank you...

191 GOULD: Hey, Charl, it's *right*...

192 FOX: No, but the thing is that you *thought* of it. You thought of me. You thought to *say* it.

193 GOULD: I should be thanking you and I *do* thank you.

194 FOX: Thank you, Bob.

195 GOULD: This is your thing and you should get a bump.

196 FOX: Thank you.

197 GOULD: Because. *Charlie:* Don't thank me. You start me off here with a bang. I know that you could have Gone Across the Street...

198 FOX: I wouldn't have done that.

199 GOULD: But you could.

200 FOX: I wouldn't...

201 GOULD: But you *could*. And that's the point, Charl. That you absolutely *could*. And it was "loyalty" kept you with us...

202 FOX: Hey, hey, it's only common sense.

203 GOULD: You stuck with the Home Store.

204 FOX: Hey, you've been good for me, to put it bluntly, all the years...

205 GOULD: ... you stuck with the Old Firm, Charl, you stuck with your friends.

206 FOX: It's where I work, Bob, it's what I *do*, and my relationship with you... we were all happy for you, Bob, you got bumped up, and I feel that I'm lucky...

207 GOULD: *I'm* the lucky one, Charl...

208 FOX: Hey, Bullshit, to have somebody I could *come* to...

209 GOULD (*simultaneously with "come"*): Because you *could* have gone Across the Street. Who would have blamed you?

210 FOX: Yeah, but I wouldn't of done it.

211 GOULD: Who would of blamed you, Charl? You get a Free Option on a Duggie Brown film, guys would walk in here, hold a guy up...

212 FOX: I work here, Bob. And my loyalty has always been to you. (*Pause.*)

213 GOULD: Well, I'm one lucky son of a bitch...

214 FOX: That you are...

215 GOULD: And what I do is "owe you."

216 FOX: No, no, Bob. *Bullshit*... The times you've...

217 GOULD: I'm just doing my job.

218 FOX: No, I know, I know... and I know at times, that it was *difficult* for you...

219 GOULD: No.

220 FOX: I, and I hesitate to *ask* it, to ask for the credit...

221 GOULD: ... Don't have to ask it.

222 FOX: 'Cause I know, anybody was to come in here, *exploit* you... this thing...

223 GOULD: ...*Forget*...

224 FOX: ... your new "position," all, I even hesitate...

225 GOULD: Don't hesitate about a goddamn thing, *forget* it, Charl: *You Brought Me Gold*. You're gonna be co-producer. What the fuck are you *talkin'* about...?

226 FOX: I just, I wanted to say...

227 GOULD (*simultaneously with "say"*): I'm grateful to *you*, pal. For *this* n'for all that you've been, over the years...

228 FOX: Now... you know...

229 GOULD: Hey, hey, hey (GOULD *checks his watch.*) Let's go make some money. (*He rises.*)

230 FOX: I, I need a cuppa coffee...

231 GOULD: You get it in Ross's office. Here's how we play it: we get *in*...

232 FOX: ...yes...

233 GOULD: We get in, get out and we give it to him *in one sentence*. Let *me* talk, no disrespect...

234 FOX: No.

235 GOULD: But it's courtesy...

236 FOX: I understand.

237 GOULD: One sentence. "Doug Brown, Buddy Film." (*Phone rings. Into phone:*) Whoever it is, we'll be with Mr. Rrr... (*Pause.*) Yes? Put him on ... Hello: *Richard*. ... Yes...? Yes, well, how long will you bbb... (*Pause.*) I see... Absolutely. (*Pause.*) No problem whatsoever... you'll be *back* by then...? (*Pause.*) Absolutely so. Thank you. (*He hangs up. Pause. To FOX:*) Ross just got called to New York. He's going on the Gulfstream, turn around and come right back. So we got pushed to tomorrow morning, ten o'clock.

238 FOX (*pause*): *Aha*. (*Pause.*)

239 GOULD: No help for it.

240 FOX: I've got, Douggie only gave until...

241 GOULD: ... I'm sorry...

242 FOX: Doug Brown only gave me until ten tomorrow morn...

243 GOULD: No, I know, we've only got 'til ten to tie...

244 FOX: We got to come up with a Pay or Play to *tie* him to this thing by ten o'clock to...

245 GOULD: No problem. Ross'll be back for tomorrow morning, if he *doesn't*...

246 FOX: ...If he doesn't...

247 GOULD: ...yes...

248 FOX: ...then...

249 GOULD: ...Then we'll raise him on the *phone*...

250 FOX: ...I'm saying...

251 GOULD: Wherever he is, we'll put him *out* of it...

252 FOX: Wherever he is.

253 GOULD: Yup.

254 FOX: Because I only got the option until ten o'clock tomorrow. Doug Brown told me...

255 GOULD: Yeah. I'm *saying*. Ten o'clock tomorrow. Ross: he'll be here, one chance in a *quillion* he isn't, then we go Condition Red, we get him on the...

256 FOX: ...because...

257 GOULD: Yeah, yeah, yeah, I'm *with* you.

258 FOX: Be...

259 GOULD: ... You understand ... I wanted to do...

260 FOX: ... I understand...

261 GOULD: I wanted to do it in *person*...

262 FOX: Yes.

263 GOULD: ...'Cause you're gonna be the Bringer of Good *News*...

264 FOX: No, no, you're absolutely right.

265 GOULD: Do it in *person*...

266 FOX: ...yes...

267 GOULD: And forge that bond.

268 FOX: It's just...

269 GOULD: Don't worry.

270 FOX: Not me. It's just, you move up to *the big league*... (Pause.)

271 GOULD: Charlie. Your ship has come in...

272 FOX (pause): ...all I'm saying... *Ross*...

273 GOULD: What's Ross going to say ... "No?" It's *done*.

274 FOX: Lord, I believe, aid thou my unbelief... the sucker walked in, said "I love the script."

275 GOULD: Oh yes, Charlie, for we're now the *Fair-haired* boys.

276 FOX: I couldn't believe it, you talk, talk about, talk, what is the ... "watersheds."

277 GOULD: That's right.

278 FOX: And, that is one of them.

279 GOULD: And why *shouldn't* it be—you understand...?

280 FOX: *I* don't know.

281 GOULD: 'Cause you...

282 FOX: ... I, I don't know...

283 GOULD: ...You *worked* for it... you know, you know...

284 FOX: "I'm going to be rich and I can't believe it."

285 GOULD: Rich, are you kidding me? We're going to have to hire someone just to figure out the *things* we want to buy...

286 FOX: I mean, I mean, you think about a concept, all your life...

287 GOULD: ...I'm with you...

288 FOX: "Wealth."

289 GOULD: Yes. Wealth.

290 FOX: Then it comes *down* to you...

291 GOULD: Uh huh...

292 FOX: All you can think of ... "*This* is what that means..."

293 GOULD: And that *is* what it means. (*Pause.*)

294 FOX: How, how, figuring up the rentals, tie in, foreign, air, the...

295 GOULD: Uh huh...

296 FOX: Over the course...

297 GOULD: ... don't forget the sequels.

298 FOX: ...we're tied in to that ...?

299 GOULD: Are we tied in to that, Charl? Welcome to the world.

300 FOX: Hhhhh. How... (*Pause.*)

301 GOULD: The question, your crass question: how much money could we stand to make...?

302 FOX: Yes.

303 GOULD: I think the operative concept here is "lots and lots..."

304 FOX: Oh, maan...

305 GOULD: Great big jolly *shitloads* of it.

306 FOX: Oh, maan...

307 GOULD: But money...

308 FOX: Yeah.

309 GOULD: Money, Charl...

310 FOX: Yeah...

311 GOULD: Money is not the important thing.

312 FOX: No.

313 GOULD: Money is not Gold.

314 FOX: No.

315 GOULD: What can you do with Money?

316 FOX: Nothing.

317 GOULD: Nary a goddamn thing.

318 FOX: ...I'm gonna be rich.

319 GOULD: "Buy" things with it.

320 FOX: Where would I *keep* them?

321 GOULD: What would you *do* with them?

322 FOX: Yeah.

323 GOULD: Take them out and *dust* them, time to time.

324 FOX: Oh yeah.

325 GOULD: I piss on money.

326 FOX: I know that you do. I'll help you.

327 GOULD: *Fuck* money.

328 FOX: Fuck it. Fuck "things" too...

329 GOULD: Uh huh. But don't fuck "people."

330 FOX: No.

331 GOULD: 'Cause, people, Charlie...

332 FOX: People ... yes.

333 GOULD: Are what it's All About.

334 FOX: I know.

335 GOULD: And it's a People Business.

336 FOX: That it is.

337 GOULD: It's *full* of fucken' people...

338 FOX: And we're gonna kick some ass, Bob.

339 GOULD: That we are.

340 FOX: We're gonna kick the ass of a lot of them fucken' people.

341 GOULD: That's right.

342 FOX: We get rolling, Bob. It's "up the ass with gun and camera."

343 GOULD: Yup.

344 FOX: 'Cause when you spend twenty years in the barrel...

345 GOULD: ...I know...

346 FOX: No, you *don't* know, you've forgotten. Due respect.

347 GOULD: ... may be...

348 FOX: But, but ... oh maan... I'm gonna settle some fucken' scores.

349 GOULD: Better things to do...

350 FOX: If there are, show them to me, man... A bunch of cocksuckers out there. Gimme' a cigarette.

Oh, Man, I can't come down...

351 GOULD: No need to. Huh...?

352 FOX: Ross, Ross, Ross isn't going to fuck me out of this...?

353 GOULD: No. Absolutely not. You have my Word.

354 FOX: I don't need your word, Bob. I know you... Drives right to my house. I need a cup of coffee...

355 GOUD (*into phone*): Could we get a cup... well, where did you try? Why not try the *coffee mach*... well, it's right down at the... down the, no, it's unmarked, just go... that's right. (*Hangs up.*)

356 FOX: What, you got a new broad, go with the new job...

357 GOULD: No. Cathy's just out sick.

358 FOX: Cute broad, the new broad.

359 GOULD: What? She's cute? The broad out there is cute? Baby, she's nothing. You wait 'til we make this film.

360 FOX: She's nothing?

361 GOULD: Playing in this league? I'm saying, it's Boy's Choice: Skate in One direction Only. (*Pause.*)

362 FOX: Oh, man, what am I going to *do* today?

363 GOULD: Go to a movie, get your hair done.

364 FOX: I'm jumping like a leaf.

365 GOULD: It's a done deal. We walk in *tomorrow*...

366 FOX (*picks up the book*): What's this, what's the thing you're reading I come in?

367 GOULD: This thing?

368 FOX: Uh huh...

369 GOULD: From the East. An Eastern Sissy Writer. (*Passes the book to FOX.*)

370 FOX (*reads*): "The Bridge: or, Radiation and the Half-Life of Society. A Study of Decay."

371 GOULD: A Novel.

372 FOX: Great.

373 GOULD: A cover note from Richard Ross: "Give this a Courtesy Read."

374 FOX (*reads*): "The wind against the Plains, but not a wind of change... a wind like that one which he'd been foretold, the rubbish of the world—swirling, swirling... two thousand years..." Hey I wouldn't just give it a *courtesy* read, I'd *make* this sucker.

375 GOULD: Good idea.

376 FOX: Drop a dime on western civilization.

377 GOULD: ...'Bout time.

378 FOX: Why don't you do that? *Make* it.

379 GOULD: I think that I will.

380 FOX: Yeah. Instead of our Doug, Doug Brown's *Buddy* film.

381 GOULD: Yeah. *I* could do that. You know why? Because my job, my new job is one thing: the capacity to make decisions.

382 FOX: I know that it is.

383 GOULD: Decide, decide, decide.

384 FOX: It's lonely at the top.

385 GOULD: But it ain't crowded.

(KAREN, *the secretary, comes in with a tray of coffee.*)

386 KAREN: I'm sorry, please, but how do you take your coffee...?

387 FOX: He takes his coffee like he makes his movies: nothing in it.

388 GOULD: Very funny.

389 FOX: 'Cause he's an Old Whore.

390 GOULD: ...that's right...

391 FOX: Bobby Gould...

392 GOULD: ...Huh...

393 FOX: You're just an Old Whore.

394 GOULD: Proud of it. Yes, yes.

395 FOX: They kick you upstairs and you're still just some old whore.

396 GOULD: You're an old whore, too.

397 FOX: I never said I wasn't. Soon to be a *rich* old whore.

398 GOULD: That's right.

399 FOX: And I deserve it.

400 GOULD: That you do, Babe, that you do.

401 FOX: Because, Miss, lemme tell you something, I've been loyal to this guy, you know, you know... *what's* your name?

402 KAREN: Karen...

403 FOX: Karen, lemme tell you: since the *mail* room... you know? Step-by-step. Yes, in his shadow, yes, why not. Never forgot him, and he never forgot me.

404 GOULD: That's absolutely right.

405 FOX: You know why I never forgot him?

406 KAREN: ... I...

407 FOX: ...Because the shit of his I had to eat, how *could* I forget him?

408 GOULD: ...huh...

409 FOX: Yes, but the Wheel Came Around. And here we are. Two Whores. (*To GOULD:*) You're gonna decorate your office. Make it a bordello. You'll feel more at home.

410 GOULD: *You*, you sonofabitch...

411 FOX: ...and come to work in a soiled nightgown.

412 GOULD: Hey, after the Doug Brown thing, I come to work in that same nightgown, I say "kiss the hem," then every swinging dick in this man's studio will kiss that hem.

413 FOX: They will.

414 GOULD: They'll *french* that jolly jolly hem.

415 FOX: Uh huh, uh huh... you, you, you fucken' whore, on his deathbed, St. Peter'll come for him, his dying words, "Just let me turn One More Trick..."

416 GOULD: I'm a whore and I'm proud of it. But I'm a *secure* whore. Yes, and you get ready, now: you get *ready* 'cause they're going to plot, they're going to plot against you... (*To KAREN:*)

Karen. My friend's stepping up in class... (*To FOX:*) They're going to plot against you, Charlie, like they plotted against me. They're going to go back in their Tribal Caves and say "Chuck Fox, that *hack*..."

417 FOX: “That powerful hack...”

418 GOULD: Let’s go and steal his job...

419 KAREN: Sir...?

420 FOX: Black, two sugars, thank you.

421 GOULD: To your face they’ll go, “Three bags full.” And behind your back they’ll say, “let’s tear him down— let’s tear Charlie Fox down...”

422 FOX: Behind my back. Yes, but in Public...? They’ll say: “I waxed Mr. Fox’s car. He seemed pleased.”

423 KAREN (*serving coffee*): Black, two sugars.

424 FOX: “I blew his poodle. He gave me a smile.” (*Of coffee:*) Thank you.

425 GOULD: This is Charlie Fox. This is... *Karen*...

426 FOX: Yes. Good morning.

427 KAREN: Good morning, sir.

428 GOULD: Please put me down. Tomorrow. Richard Ross. His office. Ten A.M. Whatever you find in the book, call back and *cancel* it. And leave a note for Cathy, should she be back...

429 KAREN: I’m told that she’ll be back tomorrow.

430 GOULD: ...draw her attention to our meeting with Ross.

431 KAREN: Yessir.

432 FOX: Karen, as Mr. Gould moves on up the ladder, will you go with him?

433 KAREN: Sir?

434 FOX: When...

435 KAREN: I’m just a temporary...

436 GOULD: That’s right, she’s just here for a ...

437 FOX: Well, would you like stay on, if...

438 GOULD: Hey, what are you? The Master of the Revels?

439 KAREN: I'm just, I'm on a temporary...

440 FOX: Hey, everything's temporary 'til it's "not" ...

441 KAREN: No, this is just a temporary job.

442 GOULD: It's just a temporary job —so leave the girl alone.

443 FOX: Karen: yeah: Karen, this seem like a good place to work?

444 KAREN: Sir?

445 FOX: Call me Charlie. This seem like a good place to work?

446 KAREN: Here?

447 FOX: Mr. Gould's office.

448 KAREN: I'm sure that it is.

449 FOX: She's "sure that it is." How wonderful to be so sure. How wonderful to have such certainty in this wonderful world. Hey, Bobby...? Your boss tells you "take initiative," you best guest right —and you *do*, then you get no credit. Day-in... smiling, smiling, just a cog.

450 GOULD: Mr. Fox is talking about his own self.

451 FOX: You *bet* I am. But my historical self, Bob, for I am a cog no more.

452 GOULD: Karen, you come here at an auspicious time.

453 FOX: *Give* this man a witness.

454 GOULD: Because in this sinkhole of slime and depravity, something is about to work out.

455 FOX: ... singing a song, rolling along.

456 GOULD: ... and all that garbage that we put up with is going to pay off. (*Pause.*)

457 KAREN: ...why is it garbage...? (*Pause.*)

458 GOULD: It's not all garbage, but most of it is.

459 KAREN: Why?

460 GOULD: Why. That's good... (*To FOX:*) Why? (*Pause.*)

461 FOX: Because.

462 GOULD (*to* KAREN): Because.

463 FOX: Life in the movie business is like the, is like the beginning of a new love affair: it's full of surprises, and you're constantly getting fucked.

464 KAREN: But why should it all be garbage?

465 FOX: Why? Why should nickels be bigger than dimes? That's the way it is.

466 GOULD: It's a business, with its own unchanging rules. Isn't that right, Charlie?

467 FOX: Yes, it is. The *one* thing is: nobody pays off on work.

468 GOULD: That is the truth.

469 FOX: Everybody says "Hey, I'm a maverick."

470 GOULD: That's it...

471 FOX: But what do they do? Sit around like, hey, Pancho-the-dead-whale...

472 GOULD: ...huh...

473 FOX: Waiting for the...

474 GOULD: ...mmm...

475 FOX: Yeah...? The Endorsement of their Superiors...

476 GOULD: Uh huh. Listen to the guy. He's telling you.

477 FOX: You wanna *do* something out here, it better be one of The Five Major Food Groups.

478 GOULD: Uh huh.

479 FOX: Or your superiors go napsy —bye. The *upside* of which, though, a guy...

480 GOULD: ...that's right...

481 FOX: The *upside*...

482 GOULD: Hmm.

483 FOX: The *upside*, though...

484 GOULD: Hmm.

485 FOX: The one time you *do* get support...

486 GOULD: ... hey...

487 FOX: If you *do* have a relationship...

488 GOULD: Hey, Charl, kidding aside, that is what I'm here for...

489 FOX: Then, you can do something. (*To KAREN, of Gould:*) This guy, Karen, this guy... the last eleven years.

490 GOULD: *Forget* it...

491 FOX: Forget? Bullshit. This man, my friend...

492 GOULD: Now we're even.

493 FOX: Oh, you Beauty... What's it like being Head of Production? I mean, is it more fun than miniature golf?

494 GOULD: You put as much energy in your job as you put into kissing my ass...

495 FOX: My job *is* kissing your ass.

496 GOULD: And don't you forget it.

497 FOX: Not a chance. (*Pause.*)

498 KAREN: Sir:

499 GOULD: Yes.

500 KAREN (*pause*): I feel silly saying it.

501 GOULD: What?

502 KAREN: I...

503 GOULD: Well, whatever it is, say it.

504 KAREN (*pause*): I don't know what to do. (*Pause.*) I don't know what I'm supposed to do. (*Pause.*)

505 GOULD: Well, that was very frank of you. I tell you what: don't do anything.

506 KAREN: Sir...?

507 GOULD: We'll call it a Bank Holiday. (*To FOX:*) Huh? Let's get out of here.

508 FOX: Good, let's get out of here.

509 GOULD: Huh?

510 FOX: Well done.

511 GOULD: And let's get out of here (*To KAREN :*) Look in my book, and *cancel* whatever I've got today. Anybody calls, call me tomorrow. I'll be in tomorrow for my ten A.M. meeting with Ross.

512 FOX: Young America at WORK and PLAY.

513 GOULD: You get done cancelling my stuff, you can go home.

514 FOX: Where we going for lunch?

515 GOULD: Well, I figured we'd drop by the commissary, get the tuna sandwich, then go swishing by Laura Ashley and pick out some cunning prints for my new office.

516 FOX: Whyn't you just paint it with broken capillaries, decorate it like the inside of your nose.

517 GOULD: I may. I just may. So, lunch, the Coventry, in half an hour. (*To KAREN:*) Call the Coventry. Table for two, at One. Thank you. (*She exits. Pause. He sighs.*) First in war. First in peace. First in the Hearts of Pee Wee Reese.

518 FOX: Lunch at the Coventry.

519 GOULD: That's right.

520 FOX: Thy will be done.

521 GOULD: You see, all that you got to do is eat my doo doo for eleven years, and eventually the wheel comes round.

522 FOX: Pay back time.

523 GOULD: You brought me the Doug Brown script.

524 FOX: Glad I could do it.

525 GOULD: You son of a *bitch*...

526 FOX: Hey.

527 GOULD: Charl, I just hope.

528 FOX: What?

529 GOULD: The shoe was on the other foot, I'd act in such a...

530 FOX: ...hey...

531 GOULD: Really, princely way toward *you*.

532 FOX: I *know* you would, Bob, because lemme tell you: experiences like this, *films* like this... these are the films...

533 GOULD: ...Yes...

534 FOX: *These* are the films, that whaddayacallit... (*long pause*) that make it all worthwhile.

535 GOULD: ... I think you're going to find a *lot* of things now, make it all worthwhile. I think *conservatively*, you and me, we build ourselves in to split, minimally, ten percent. (*Pause.*)

536 FOX: Of the net.

537 GOULD: Char, Charlie: permit me to tell you: two things I've learned, twenty-five years in the entertainment industry.

538 FOX: What?

539 The two things which are always true.

540 FOX: One:

541 GOULD: The first one is: there is no net.

542 FOX: Yeah...? (*Pause.*)

543 GOULD: And I forgot the second one. Okay, I'm gonna meet you at the Coventry in half an hour. We'll talk about boys and clothes.

544 FOX: Whaddaya gonna do the interim?

545 GOULD: I'm gonna *Work*... (*Indicating his figures on the pad.*)

546 FOX: *Work*...? You never did a day's work in your life.

547 GOULD: Oooh, Oooh,... the *Bitching Lamp* is Lit.

548 FOX: You never did a fucken' day's work in your life.

549 GOULD: That true?

550 FOX: Eleven years I've known you, you're either scheming or you're ziggin' and zaggin', hey, I *know* you, Bob.

551 GOULD: Oh yes, the scorn of the impotent...

552 FOX: I know you, Bob. I know you from the *back*. I know what you're staying for.

553 GOULD: You do?

554 FOX: Yes.

555 GOULD: What?

556 FOX: You're staying to Hide the Afikomen.

557 GOULD: Yeah?

558 FOX: You're staying to put those moves on your new secretary.

559 GOULD: I am?

560 FOX: Yeah, and it *will* not work.

561 GOULD: It will not work, what are you saying...?

562 FOX: No, I was just saying that she...

563 GOULD: ... she wouldn't go for me.

564 FOX: That she won't go for you.

565 GOULD (*pause*): Why?

566 FOX: Why? (*Pause.*) I don't know.

567 GOULD: What do you see...?

568 FOX I think... I think ... you serious?

569 GOULD: Yes.

570 FOX: I don't want to pee on your parade.

571 GOULD: No...

572 FOX: I mean, I'm sorry that I took the edge off it.

573 GOULD: I wasn't *going* to hit on her.

574 FOX: Hmmm.

575 GOULD: I was gonna...

576 FOX: You were gonna work.

577 GOULD: Yes.

578 FOX: Oh.

579 GOULD (*pause*): But tell me what you see.

580 FOX: What I see what I saw, just an observation...

581 GOULD: ...yes...

582 FOX: It's not important.

583 GOULD: Tell me what you see. Really.

584 FOX: I just thought, I just thought she falls between two stools.

585 GOULD: And what those stools be?

586 FOX: That she is not, just some, you know, a "floozy" ...

587 GOULD: A "floozy" ...

588 FOX: ... on the other hand, I think I'd have to say, I don't think she is so *ambitious* she would schtup you just to get ahead. (*Pause.*) That's all. (*Pause.*)

589 GOULD: What if she just "liked" me? (*Pause.*)

590 FOX: If she just “liked” you?

591 GOULD: Yes.

592 FOX: Ummm. (*Pause.*)

593 GOULD: Yes.

594 FOX: You’re saying, if she just ... *liked* you... (*Pause.*)

595 GOULD: You mean nobody loves me for myself.

596 FOX: No.

597 GOULD: No?

598 FOX: Not in *this* office...

599 GOULD: And she’s neither, what, vacant nor ambitious enough to go...

600 FOX: ...I’m not saying you don’t *deserve* it, you *do* deserve it. Hey, ... I think you’re worth it.

601 GOULD: Thank you. You’re saying that she’s neither, what dumb, nor ambitious enough, she would go to bed with me.

602 FOX: ...she’s too, she’s too...

603 GOULD: She’s too... High-line...?

604 FOX: No, she’s, she’s too...

605 GOULD: She’s too...

606 FOX: ... yes.

607 GOULD: Then what’s she doing in this office?

608 FOX: She’s a *Temporary Worker*.

609 GOULD: You’re full of it, Chuck.

610 FOX: Maybe. And I didn’t mean to take the *shine* off our...

611 GOULD: Hey, hey, he sends the cross, he sends the strength to bear it. Go to, go to lunch, I’ll meet you at...

612 FOX: I didn't mean to imply...

613 GOULD: Imply Naaa. Nobody Loves Me. Nobody loves me for myself. Hey, Big Deal don't go mopin' on me here. We'll go and celebrate. A Douglas Brown Film. Fox and Gould.

614 FOX: ... you're very kind...

615 GOULD: ...you brought the guy in. Fox and Gould Present:

616 FOX: I'll see you at lunch... (*Starts to exit.*)

617 GOULD: But I bet she would go, I bet she *would* go out with me.

618 FOX: I bet she would, too.

619 GOULD: No, No. I'm saying, I think that she "likes" me.

620 FOX: Yeah. I'm sure she does.

621 GOULD: No, joking apart, Babe. My perceptions... say I'm nuts, I don't think so—she likes me, and she'd go out with me.

622 FOX: How much?

623 GOULD: How much? Seriously...? (*Pause.*)

624 FOX: Yeah.

625 GOULD: ... that she would...?

626 FOX: Yeah. That she would *anything*. (*Pause.*) That she would anything. (*Pause.*) That she would deal with you in any other than a professional way. (*Pause.*)

627 GOULD: Well, my, my, my, my, my.

628 FOX: What can I tell you, "Bob."

629 GOULD: That I can get her on a date, that I can get her to my house, that I can screw her.

630 FOX: I don't think so.

631 GOULD: How much? (*Pause.*)

632 FOX: A hundred bucks.

633 GOULD: That's enough?

634 FOX: Five hundred bucks that you can't.

635 GOULD: Five hundred? That's enough?

636 FOX: A gentleman's bet.

637 GOULD: Done. Now get out of here, and let me work... the Coventry at One. I need...

638 FOX: The script, the budget, chain of ownership...

639 GOULD: Good.

640 FOX: I'll swing by my, I'll bring it to lunch.

641 GOULD: Good. Char... *(Pause.)*

642 FOX: What?

643 GOULD: Thank you.

644 FOX: Hey. Fuck you. *(Exits.)*

(GOULD sits alone for a moment, writing. KAREN enters.)

645 KAREN: Mr. Gould...

646 GOULD: Bobby.

647 KAREN: Sir. *(Pause.)* I was not able to get you a table at the Coventry. But I tentatively booked you at ...

648 GOULD: Whoa, whoa, whoa, whoa. *(Pause.)* It's alright. I'm going to tell you what you did, and it's alright you did it. Sit down. You called up the Coventry and asked them for a table for two at one o'clock. And they told you they had absolutely nothing. That right?

649 KAREN: Yes. *(Pause.)* I... I... I'm sorry. Of course. I should have mentioned your name.

650 GOULD: It's alright.

651 KAREN: It was very... it was *naïve* of me.

652 GOULD: It's alright.

653 KAREN: I had... no: you're right. I had a thought, when I was hanging up, then I thought:

“You forgot to...”

654 GOULD: ... it’s alright.

655 KAREN: “You forgot to ‘tell’ them,” then I thought: “what difference does it make? If they don’t have a *table*...”

656 GOULD: It’s alright.

657 KAREN: If they didn’t have a table, what difference who called up? But, of *course*, they have a table for *you*... I’m sorry. It was naïve of me.

658 GOULD: Listen, there’s nothing wrong with being naïve, with learning...

659 KAREN (*simultaneously with “learning”*): And I’m sure... I’m sorry.

660 GOULD: No, go on.

661 KAREN: ... I was going to say...

662 GOULD: ... yes...?

663 KAREN: I was going to say that I’m sure that much of a job like this, a job like this, is learning to think in a...

664 GOULD: Yes.

665 KAREN: To think in a... business fashion.

666 GOULD: That’s what makes the life exciting, *addictive*, *you* know what I’m talking about, you want a *thrill* in your life?

667 KAREN: ... a thrill...?

668 GOULD: To make something, to do something, to be a *part* of something. Money, art, a chance to Play at the Big Table... Hey, you’re here, and you want to participate in it. (*Pause.*)

669 KAREN: Yes.

670 GOULD: Well, of course you do. And it *is* an exciting world.

671 KAREN: I’m sure it is.

672 GOULD: Sudden changes all the time. You want to *know* some of it. Now, you want to know a secret?

673 KAREN: Yes.

674 GOULD: I'll *tell* you one. Siddown. (KAREN *sits*.) Charlie Fox comes in and he's formed a relationship with Doug Brown. Doug will leave his studio and do a film with us. Charlie Fox brought it to us, brought it to *me* really. And in the Highest Traditions of the Motion Picture Industry, we're actually going to make a movie.

675 KAREN: Is it a good film?

676 GOULD: I'm sorry.

677 KAREN: Is it a good film?

678 GOULD: Well, it's a commodity. And I admire you for not being ashamed to ask the question. Yes, it's a good question, and I don't *know* if it is a good film. "What about Art?" I'm not an artist. Never said I was, and nobody who sits in this chair can be. I'm a businessman. "Can't we try to make good films?" Yes. We try. I'm going to try to make a good film of this prison film. The question: Is there such a thing as a good film which loses money? In general, of course. But, really, not. For *me*, 'cause if the films I make lose money, then I'm back on the streets with a sweet and silly smile on my face, they lost money 'cause nobody saw them, it's my fault. A tree fell in the forest, what did I accomplish? Yes. You *see*? There is a way things are. Some people are elected, try to change the world, this job is not that job. Somebody, somebody... in this job, in the job I have, somebody is always trying to "promote" you: to use *something*, some "hook" to get you to do something in their own best interest. You follow me?

679 KAREN: Of course.

680 GOULD: 'Cause this *desk* is a position to *advance*, y'understand? It's a *platform* to *aid*, to push someone along. But I Can't *Do* It. Why? That's not my business. My business is to make decisions for the studio. Means I have to be blunt, to say "no," much, most of the time, that's my job. And I think it's a *good* job: 'cause it's a job of *responsibility*. Pressure, many rewards. *One* of them, on time in a billion years, someone was loyal to me, and I'm talking about Charlie Fox, *stuck* with me, comes in here, let's face it, does a favor to me... he could of took the script across the street, no, but he came to me, now –I can throw in with him and we rise together. That's what the job is. It's a job, all the bullshit aside, deals with *people*. (*He hunts on his desk, picks up a copy of the book he was reading from earlier.*) Look here. Agent gives his client's book to Ross: "The Bridge or, Radiation and the Half-Life of Society": Now, *who* is Mister Ross, now...?

681 KAREN: He is the Head of the Studio.

682 GOULD: And he has a button on my console. That's right. Author's agent gave this book to Ross. A novel. Written by a Very Famous Eastern Writer. What's this book about? "The End of the World." Great. Now: Ross, no dummy, says, of course, he'll read the book. Gives me the book to read, so when he tells the author "how he loved the book but it won't make a movie," he can say something intelligent about it. You get it? This, in the business, is called "a courtesy read."

683 KAREN: A courtesy read.

684 GOULD: Yes. No one has any intention of making the book, but we read it, as a courtesy. Does this mean that we're depraved? No. It's just business... how business is done, you see?

685 KAREN: I think.

686 GOULD: A business. Start to close.

687 KAREN: But what if there is something in the book?

688 GOULD: In the book?

689 KAREN: Yes. (*Pause.*)

690 GOULD: It's a novel about the historical effects of radiation...

691 KAREN: Yes, but...

692 GOULD: I mean, I mean, the author's crazy as a fucken' June bug.

693 KAREN: But, but.

694 GOULD: ... what if...?

695 KAREN: Yes.

696 GOULD: What if, after everything...

697 KAREN: ...yes...

698 GOULD: Hope against hope, there is *something* in the book.

699 KAREN: Yes.

700 GOULD: *Something* in the book, that...

701 KAREN: Yes. (*Pause.*)

702 GOULD: Well, I'd be delighted. No. You're right. You're right. I'll tell you. (*Pause.*) You're making my point. Absolutely. This job corrupts you. You start to think, all the time "what do these people want from me?" (*Pause.*) And everything becomes a task. (*Pause.*)

703 KAREN: Does it have to be that?

704 GOULD: Can we keep ourselves pure? Hey, I prayed to be pure.

705 KAREN: You prayed? To be pure?

706 GOULD: I did, I said God give me the job as Head of Production. Give me a platform to be “good,” and I’ll be good. They gave me the job, I’m here one day and look at me: a Big Fat Whore. A book, it may be a fine, fine book by a well-respected writer. And because this writer’s got the reputation being “artsy” ... artsy, you understand... I’m ready, everybody backs me up in this, to assume that his book is unsuitable for the screen, so I look on it as a “courtesy read.”

707 KAREN: Do you enjoy your work?

708 GOULD: Excuse me?

709 KAREN: Do, if I’m being too frank...

710 GOULD: ...do I enjoy my work? Yes. Very much. (*Pause.*) Don’t you think *you* would enjoy it?

711 KAREN: Yes, I think I would enjoy it.

712 GOULD: You do? Good for you. What of it would you enjoy?

713 KAREN: The making decisions.

714 GOULD: Then good for you.

715 KAREN: Because...

716 GOULD: ...yes...?

717 KAREN: Perhaps I’m naïve, but I would think that if you could keep your values right, if you had *principles* to refer to, then...

718 GOULD: Hmmm.

719 KAREN: I know it’s naïve...

720 GOULD: Yes it is naïve, and it’s also correct.

721 KAREN: You think it is?

722 GOULD: Yes, I do. Now, we could talk about purity or we could turn the page. What do you want to do?

723 KAREN: Talk about purity.

724 GOULD: Okay. (*Pause.*) If you don't have principles, whatever they are... then each day is hell, you haven't got a compass. All you've got is "good taste"; and you can shove good taste up your ass and fart "The Carnival of Venice." Good taste will not hack it. 'Cause each day the pressure just gets worse. It gets more difficult. (*Pause.*) I want you to do me a favor. Read that book for me.

725 KAREN: *I should read it...?*

726 GOULD: Yes.

727 KAREN: The Radiation Book?

728 GOULD: Let's be frank: it's probably, it's almost definitely unsuitable, it probably *is* artsy. But as you said, maybe it isn't. *You* read it, you'll tell me, and I'll tell Mr. Ross.

729 KAREN: ...I...

730 GOULD: ...and then, you're right, and then at least we looked.

731 KAREN: I'd be flattered to read it.

732 GOULD: *Good.*

733 KAREN: Thank you.

734 GOULD: Not at all. I thank *you*. I'll need a report on it...

735 KAREN: ...of course.

736 GOULD: By tonight. How long will it take you to...

737 KAREN: Well, I won't be able to start reading it 'til after work...

738 GOULD (*simultaneously with "work"*): Fine. Tonight, I'm going to be home. When you're finished, you bring the report to me and we'll discuss it.

739 KAREN: Absolutely. Thank you.

740 GOULD: Not at all. Now, I've... Please call the Coventry. Tell them, a table for Mr. Fox and me, twenty minutes...

741 KAREN: Yes, I will.

742 GOULD: I'm going to clean up here before I go. Call Mr. Fox's girl up on the phone, get her to *page* him or to try him in the car.

743 KAREN: Uh huh.

744 GOULD: ... and tell him that I'll be ten minutes late.

745 KAREN: Of course...

746 GOULD: ... and tell him he owes me five hundred bucks.

Apéndice 2: información de la historia escénica de *Speed-the-Plow*

Speed-the-Plow es una comedia cínica e irreverente que ha dado mucho de qué hablar desde su esperado estreno en 1988. Al día siguiente de su estreno en Broadway, el *New York Times* publicó un artículo¹⁶⁹ que, a juzgar por el título, hace una reseña positiva respecto a la producción, pero deja clara la fuerte crítica contra Hollywood. El columnista comenta que la trama en la obra es una montaña desordenada de clichés que culmina con la frase clave para vender en la industria, una *buddy film*. Así pues, indica que la relación en escena entre los protagonistas pareciera como si estuvieran teniendo su propia “Pinterestque buddy movie”.¹⁷⁰

Aun así, *Speed-the-Plow* es una de las obras de David Mamet que más representaciones ha tenido tanto en su país e idioma de origen, como en otros países y lenguas. Ha sido representada en Londres en cuatro ocasiones. La primera fue en 1989 en el National Theater, dirigida por Gregory Mosher, con las actuaciones de Colin Stinton (Gould), Alfred Molina (Fox) y Rebecca Pidgeon. Después, en el año 2000 fue primero producida por el New Ambassadors Theatre y dirigida por Peter Grill, con Mark Strong (Gould), el dramaturgo Patrick Marber (Fox), en su debut

¹⁶⁹ Frank Rich, “Review/Theater; Mamet’s Dark View of Hollywood As a Heaven for the Virtueless”, nytimes.com/1988/05/04/theater/review-theater-mamet-s-dark-view-of-hollywood-as-a-heaven-for-the-virtueless.html?pagewanted=all. Consulta: 9 de octubre del 2016.

¹⁷⁰ *Idem*.

como actor, y Kimberly Williams. En esa misma temporada la obra se transfirió al teatro Duke of York con otro elenco: Nathaniel Parker (Gould), Neil Morrissey (Fox) y Gina Bellman (Karen), dirigidos por Rupert Goold.¹⁷¹ En febrero del 2008 se representó en el Old Vic, dirigida por Matthew Warchu, con Kevin Spacey (Fox), Jeff Goldblum (Gould) y Laura Michelle Kelly.¹⁷² La producción más reciente tuvo lugar en el Playhouse Theatre en septiembre del 2014, dirigida por Lindsay Posner, con Nigel Lindsay (Fox), Richard Schiff (Gould) y Lindsay Lohan, también haciendo su debut en teatro y recibiendo mucho peores reseñas de las que recibió Madonna en 1988.¹⁷³

Otras representaciones en inglés en otros países han sido en: Belfry Theatre de Canadá en septiembre del 2015, dirigida por Michael Shamata, con Vincet Gale (Fox), Brian Markinson (Gould) y Celine Stubel.¹⁷⁴ En Sydney, Australia, en el Roslyn Packer Theatre en noviembre del 2016, dirigida por Andrew Upton, con Damon Herriman (Gould), Lachy Hulme (Fox) y Rose Byrne,¹⁷⁵ quien no recibió malas críticas por su interpretación, como Madonna y Lohan, sino por carecer de química con su coestrella Herriman. Tal vez se debió a que Byrne estudió actuación en la Atlantic Theater Company, fundada por Mamet, por lo que tenía más experiencia con su teatro.

A partir de la investigación de la historia escénica y de la importancia de la obra, decidí expandir la investigación a las representaciones en otros países. De hecho, así comenzó mi proceso de la traducción del título, al comparar las soluciones de traducción en otros países. Así que, antes

¹⁷¹ Anónimo, “Speed-the-Plow”, en wikipedia.org/wiki/Speed-the-Plow. Consulta: 12 de noviembre del 2016.

¹⁷² Anónimo, “Speed-the-Plow”, oldvictheatre.com/whats-on/2008/speed-the-plow/. Consulta: 5 de diciembre del 2017.

¹⁷³ Esther Zuckerman, “Lindsay Lohan Cast in ‘Speed-the-Plow,’ Now Officially Our Trolliest Play”. theatlantic.com/culture/archive/2014/06/lindsay-lohan-cast-in-speed-the-plow-known-for-stunt-casting-and-backstage-drama/373556/. Consulta: 7 de diciembre del 2018.

¹⁷⁴ Anónimo, *Upstage Magazine – Belfry Theatre*, issuu.com/belfry-theatre/docs/belfry15_-_upstage_final_02_78c717c398879b. Consulta: 5 de agosto del 2018.

¹⁷⁵ Roslyn Packer, “Speed-the-Plow review- Rose Byrne let down by outdated sexism of Mamet’s biting satire”, theguardian.com/stage/2016/nov/14/speed-the-plow-review-rose-byrne-let-down-by-outdated-sexism-of-mamets-biting-satire. Consulta: 17 de septiembre del 2019.

de comentar mi estrategia de traducción, empiezo por compartir la información recabada sobre las traducciones del título en otros países.

En 1991, *Speed-the-Plow* se montó en Cataluña dirigida por Ricard Raguant y traducida al catalán por Josep Costa quien la tituló como *No val a badar*, que significa “No hay que distraerse”.¹⁷⁶ Posteriormente, se realizó un segundo montaje en catalán, pero esta vez dirigido por Ferrán Madico y con el título *Taurons* (“Tiburones”).¹⁷⁷ Después, en 1994, aconteció el primer montaje en español en Madrid con el título *¡Métele caña!*, traducción de Fermín Cabal.¹⁷⁸ Casi 20 años después, regresó a Madrid en el 2013 con el título *A por todas*, bajo la dirección y traducción de Jaime Pujol, quien se tomó la libertad de adaptar el contexto de la situación a Madrid y cambiar el nombre de los personajes a: Manu Barrios (Bobby Gould), Tito Lobo (Charlie Fox) y Clara (Karen).¹⁷⁹

En Argentina se montó en el año 2010 con el título *Pirañas*, traducción de Fernando Masllorens y Federico González del Pino.¹⁸⁰ En dicho montaje solo el nombre de Bobby Gould sufrió un pequeño cambio a Daniel Gold. En Puerto Rico se montó en el 2015 con el título *Jala la pala*, traducida por Javier E. Gómez, quien también interpretó el papel de Bobbie Gould.¹⁸¹

¹⁷⁶ “No val a badar”, def. N.1. *Glosbe, Diccionario catalán-español*, es.glosbe.com/ca/es/No%20val%20a%20badar. Consulta: 27 de abril 2020.

¹⁷⁷ Belen Ginart, “Ferran Madico dirige “Taurons”, una crítica de David Mamet a la industria del cine de Hollywood”, *elpais.com/diario/2000/07/01/catalunya/962413654_850215.html*. Consulta: 3 de febrero del 2018.

¹⁷⁸ Ana Fernández-Caparrós Turina, “La recepción de la obra dramática de David Mamet en España”, *uclm.es/data/cont/media/www/pag-96455/Proscenio_4_Pygmalion_5.pdf*. Consulta: 7 de septiembre del 2016.

¹⁷⁹ Anónimo, “A por todas (Speed-the-Plow), en el Talía”, *lasprovincias.es/20120120/ocio/teatro/todas-teatro-talia-valencia-201201201733.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F*. Consulta: 23 de noviembre del 2016.

¹⁸⁰ Anónimo, “Romano, Muscari y Papeleo hicieron las fotos para la gráfica de ‘Pirañas’”, *haceinstantes.com/noticias/2010/04/15/62753-romano-muscari-y-papeleo-hicieron-las-fotos-para-la-grafica-de-quotpiranasquot*. Consulta: 20 de noviembre del 2016.

¹⁸¹ Alina Marrero, “‘Jala-la-pala’ y varias observaciones”, *prpop.org/2015/08/jala-la-pala-y-varias-observaciones/*. Consulta: el 13 de diciembre del 2016.

Y por primera vez en México se montó en septiembre del 2019 con el título *Codicia*, traducción de Otto Minera, con la adaptación y dirección de Daniel Veronese.¹⁸² Dicho montaje no hizo adaptaciones de nombres ni de contexto, pero sí se tomaron muchas libertades para eliminar parlamentos y partes completas del texto original. En especial, aquellas partes complejas con juegos de palabras, repeticiones y tonalidades rítmicas que son la característica esencial del teatro de Mamet. De la misma forma, esa producción decidió aplanar el título a un simple sustantivo que elimina toda la ambigüedad e ironía del título original.

Por otro lado, me pareció que el reparto estuvo más basado en el “tener palancas” que en las capacidades actorales para interpretar a los personajes. Al parecer, el protagonista y productor de la obra, Arturo Barba, decidió que el papel de Fox debería ir a su amigo, Adrián Vázquez, quien no solo es mucho más bajo de estatura que él, sino que también se quedó corto en su capacidad de dicción para decir con precisión las frases del incisivo Fox. Siendo que en la obra de Mamet, Fox es un personaje mucho más fuerte que Gould, tanto física como verbalmente; gracias a eso, Fox es el vencedor en la competencia de poder. Tal vez hubiera sido una mejor opción el intercambiar esos papeles, pero entre el protagonismo de Barba y la expectativa de generar dinero con la obra que empezó desde la elección del título, sin mencionar la adaptación (mutilación) excesiva del texto origen, evitaron que el montaje valiera la pena.

Ahora bien, mi investigación encontró que la primera traducción de *Speed-the-Plow* en otro idioma, distinto al español, tuvo lugar en Italia. De hecho, el mismo año en que *Speed-the-Plow* se estrenó en Broadway, 1988, Luca Barbareschi también la montó en Italia con el título *Mercanti di Bugie*. Él estuvo a cargo de la traducción, la dirección y la interpretación como Bobby Gould. Barbareschi es el actor, director y traductor de teatro que más obras de David Mamet ha montado

¹⁸² Anónimo, “¡Codicia! (Speed-the-Plow) llega al Telón de Asfalto”, elmananero diario.com/codicia-speed-the-plow-llega-al-telon-asfalto/. Consulta: 6 de febrero del 2020.

en Italia, entre ellas, *Sexual Perversity in Chicago*, 1985, *Glengarry Glen Ross*, 1986, y *Oleanna*, 1993.¹⁸³

Gracias a la traducción de Barbareschi logré vislumbrar una imagen de la obra que no había encontrado en ninguna otra traducción, ya que *Mercanti di Bugie* quiere decir “vendedores de mentiras”, lo cual me aclaró la duda que tenía sobre la traducción de la palabra “promote” que el texto considera como “vender”. Como comenté antes, así como Mamet invierte elementos de la obra de Thackeray y de Morton en *Speed-the-Plow*, también invierte significados como es el caso de “promote”. La traducción de Barbareschi hace énfasis en el significado real que los productores dan a la palabra “promote” para referirse a “vender algo”, en vez del significado real de “promover” (*cf.*, pp. 90-91). Aun así, sentí que estaba usurpando el título, por lo que decidí hacer una leve variación a *Ladrones de mentiras* para referir al hecho de que los personajes también compiten para decir las mejores mentiras a manera de lograr su objetivo. No obstante, continué explorando otras opciones.

Así que, retomando la noción de la palabra “trabajo” desde otra perspectiva, la traducción del título se transformó en un dicho mexicano, *Tras la chuleta*. Sin embargo, al no contener el aspecto satírico ni los indicios bíblicos del TO quedó descartado. Después, identifiqué otro aspecto constante en la obra que refiere a las palancas, en el sentido de las relaciones laborales, lo cual transformó el título en *Tener palancas*. No obstante, tampoco contenía las connotaciones del título original, aunque sí apreciaba la relación entre los personajes, pero al final la descarté.

Al final, siguiendo el concepto de “trabajo” encontré que el refrán “Al que madruga Dios le ayuda” tiene varias similitudes con “God Speed the Plough”. Entonces, decidí acortarlo a *Al que madruga...* y así utilizar una elipsis con signos suspensivos, que tanto abundan en la obra. Es así

¹⁸³ lucabarbareschi.com/biografia/#traduzioni. Consulta: 12 de julio del 2018.

como concluí que dicho título era el más atinado para esta traducción comentada. No obstante, si el texto fuera a ser montado en México, una alternativa de título, sugerida por Bruno Bichir, sería *El madrugete*. Principalmente porque se trata de un término utilizado en un contexto futbolístico, que, según Bruno, podría encontrar una conexión con el público mexicano, además de crear una imagen enigmática que llamaría la atención de la audiencia. Más aún, la Academia Mexicana de la Lengua en línea, define “madrugete” como un sustantivo: “m. coloq. Acción de madrugar, adelantarse y tomar ventaja en una acción o empresa”.¹⁸⁴ Aunque no connota las referencias del título original, podría servir como un preámbulo sobre las intenciones que Fox tiene al llegar tan de mañana a la nueva oficina de Gould, y sin invitación.

A partir de las versiones de traducción por las que pasó el título, se fueron revelando aspectos que inspiraron cambios significativos en la traducción del texto. Tal es el caso con la noción de “palancas”, producto del título *Tener palancas*, que dio pauta a la traducción que se conserva en la versión final de las réplicas 49 y 465, como se observa a continuación:

TO	TM
49 GOULD: That’s why we have “ channels. ”	49 GOULD: Para eso se inventaron las “ palancas ”.
465 FOX: Why? Why should nickels be bigger than dimes? That’s the way it is.	465 FOX: ¿Por qué? ¿Por qué es más fácil armarla con palancas que con méritos? Porque así es como es, y ya.

Antes de considerar esta noción de “palancas” entre la relación de los personajes, la versión de la réplica 49 era: “Para eso tenemos canales/filtros” (*cfr.*, p. 94). En cambio, la versión actual se enfoca en “las palancas” como una forma habitual de conseguir trabajo por recomendación, en vez de por méritos. Por un lado, se encuentra la amistad de antaño entre Gould y Fox, que le da a Charlie la ventaja; y por otro lado se da la conexión fugaz entre Gould y Karen, quien al carecer

¹⁸⁴ “Madrugete”, def. N. 1. *Academia mexicana de la lengua*, 2017, academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva. Consulta: 4 octubre 2019.

de palancas tiene que recurrir a dos armas irresistibles: su apariencia y el sexo. Debido a esto, la traducción de la réplica 465 se enfocó en la imagen de las palancas, en vez de intentar traducir un absurdo que solo tiene sentido en inglés estadounidense, como es: “¿Por qué las monedas de 5 centavos son más grades que las de 10?”. Por otro lado, con base en la actitud de Fox se puede inferir que Gould pudo haber obtenido su ascenso por palancas ya que hay indicios en el texto para suponer que no tiene idea de lo que se espera de él como jefe de producción. Al menos, eso es lo que piensa Fox, como le reclama en el acto III: “Job I could of done ten *times* better’n you.”¹⁸⁵

Además, en la réplica 487, Fox dice: “If you do have a relationship...”, enfatizando la importancia de las “palancas” en la industria. Dicho de otro modo, para lograr algo en Hollywood, es necesario tener establecida una relación con alguien que ya tenga una conexión desde adentro. Es interesante mencionar, que todo lo que está ocurriendo en esta escena y lo que Gould le dice a Karen sobre escuchar a Fox, crea en ella el interés por intimar más con Gould, buscando establecer una relación o “palanca” en la industria. Así como pasa en la vida misma y para cerrar con otro refrán: “Dime con quién andas, y te diré quién eres”.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Mamet, 1988, *op. cit.*, p. 70.

¹⁸⁶ Anónimo, “Dime con quién andas, y te diré quién eres”, cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58521&Lng=0. Consulta: 20 de enero del 2021.

IV. Bibliografía

BAINES, Roger, Cristina Marinetti y Manuela Perteghella (eds.), *Staging and Performing Translation. Text and Theatre Practice*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011.

BIBLIA, <https://www.biblegateway.com/>

BICHIR, Bruno, entrevista después de una función de *Oleanna* de David Mamet, el 27 de mayo del 2017 en el Foro Shakespeare, <https://www.foroshakespeare.com/cartelera/oleanna-0>

BIGSBY, C.W.E., “David Mamet” en *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama*, Vol. 3 Beyond Broadway, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

COHN, Ruby, “How are things made round” en *David Mamet a Casebook by Leslie Kane*, Nueva York, Garland Publishing, 1992, pp. 109-121.

CORRIGAN, Robert W., “Translating for actors” en *The Craft and Context of Translating*, W. Arrowsmith y R. Shattuck (eds.), Nueva York, Anchor Book, 1964.

CHRISTIANSEN, Richard, “The ‘Plow’ Boy”, *Chicago Tribune*, 19 de febrero, 1989, sec. 13:18-20. <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1989-02-19-8903060771-story.html>

CRESTANI, Antonio, *Memorias José Luis Ibáñez*, México, Ediciones el Milagro y Conaculta, 2008.

DEAN, Anne, *Language as Dramatic Action*, Nueva Jersey, Associated University Presses, 1990.

HATIM, Basil, et al. *Discourse and the translator*, Londres, Longman, 1990.

HURTADO ALBIR, Amparo, *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2001.

JACOBOVIC, Simcha (director), *Hollywoodism: Jews, Movies and the American Dream*, documental transmitido por A&E el 22 de marzo de 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=iHfGuYiKIF4&t=761s>

JOHNSTON, David, *Stages of translation*, Bristol, Absolute Classics, 1996.

KANE, Leslie (ed.), *David Mamet in Conversation*, Michigan, The University of Michigan Press, 2001.

----- “Sanctity, Seduction or Settling Scores Against the Swine in *Speed-the-Plow?*” en KING, Kimball (ed.), *Hollywood on Stage: Playwrights Evaluate the Culture Industry*, Nueva York, Garland Publishing, 1997, pp. 83-100.

KONIGSBERG, Ira, *Diccionario Técnico Akal de Cine*, Enrique Herrado y Francisco López (trad.), Madrid, Ediciones Akal, 2004.

LAHR, John, “Fortress Mamet”, *The New Yorker* Vol. 73, Iss. 35, Nov 17, 1997, pp. 70-82.

MAMET, David, *Bambi vs. Godzilla: On the Nature, Purpose, and Practice of the Movie Business*, Nueva York, Vintage books, 2007.

-----, *Speed-the-Plow*, Nueva York, Grove Press, 1988.

-----, *Speed-the-Plow* versión digital completa,
<http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/838174/26299981/1433844795860/Speed-the-Plow.pdf?token=eOqYlfmNOR9wLyVzzNhRN0gp74A%3D>

-----, *Three Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama*, Nueva York, Vintage books, 1998.

MERINO ALVAREZ, Raquel, *Traducción, tradición y manipulación: Teatro Inglés en España, 1950-1990*, León, Servicio de publicaciones, 1994.

MICHEL, Alfredo, “Del signo a la acción: apuntes sobre la literatura dramática” en *Antología de textos literarios en inglés*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007.

-----, *El teatro norteamericano: una síntesis*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

-----, “Observaciones mínimas sobre la alteridad del teatro y su traducción”, en *Paso de Gato*, no. 28, México, D.F., enero-marzo, 2007, pp. 26-27.

MOSES, Paul J., *The Voice of Neurosis*, Nueva York, Grune & Stratton, 1954.

PAVIS Patrice, “Problemas de traducción para la escena: Interculturalismo y teatro postmoderno” en *La obra de teatro fuera de contexto*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1991, pp. 39-62.

PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tus Quets editores, 3ª ed., 1990.

PEARCE, Howard, “Plato in Hollywood: David Mamet and the Power of Illusions” en *David Mamet: Bloom’s Modern Critical Views*, Filadelfia, Chelsea House, 2004, pp. 111-125.

POYATOS, Fernando, “El incierto destino del discurso verbal-no verbal en teatro y cine: el espectador ante la traducción interlingüística e intercultural”, en *Oralia*, vol. 13, Madrid, 2010, pp. 215-233.

PRICE, Steven, *The Plays, Screenplays and Films of David Mamet*, Palgrave Macmillan, 2008.

RABADÁN, Rosa y P. Fdez Nistal, *La traducción inglés-español: fundamentos, herramientas, aplicaciones*, León, Universidad de León, 2002.

SEARLE, John, *Actos de Habla*, Luis M. Valdés Villanueva (trad.), Madrid, Cátedra, 7ª ed. 2009.

STAFFORD, Tony J., *Speed-the-Plow and Speed the Plough: The Work of the Earth*, *Modern Drama*, 36, 1, Primavera 1993, pp. 38-43.

UPTON, Carole-Anne, *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St Jerome press, 2000.

VAN DIJK, Teun A., *La pragmática de la comunicación literaria*, José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Arco, 1987, pp. 171-194.

Diccionarios en línea

<https://www.urbandictionary.com/>

<https://www.academia.org.mx/>

<https://dle.rae.es/>