

UNIVERSIDAD NACIONAL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE
MAESTRÍA EN TRADUCCIÓN INGLÉS-ESPAÑOL

IN LOVE WITH MADONNA: una mirada desde el revés

Traducción e Informe de Investigación

Trabajo de graduación para aspirar al grado de
Magíster en Traducción
Inglés-Español

Presentado por

EMILY CARPIO RAMÍREZ
Cédula 1-1193-0888

2010

NÓMINA DE PARTICIPANTES EN LA ACTIVIDAD FINAL DEL TRABAJO DE GRADUACIÓN

IN LOVE WITH MADONNA: una mirada desde el revés

Presentado por la sustentante

EMILY CARPIO RAMÍREZ

El día 27 de noviembre de 2010

PERSONAL ACADÉMICO CALIFICADOR:

Dra. Judit Tomcsányi Major
Profesora encargada
Seminario de Traductología III

M.A. Francisco Vargas Gómez
Profesor tutor

M.A. Sherry Gapper Morrow
Coordinadora
Plan de Maestría en Traducción

Sustentante:
Emily Carpio Ramírez

Advertencia

La traducción que se presenta en este tomo se ha realizado para cumplir con el requisito curricular de obtener el grado académico en el Plan de Maestría Profesional en Traducción de la Universidad Nacional.

Ni el Programa de Maestría en Traducción ni la Universidad Nacional, ni la traductora, tendrán ninguna responsabilidad en el uso posterior que de la versión final del trabajo se haga, incluida su publicación.

Corresponderá a quien desee publicar esta versión gestionar ante las entidades pertinentes la autorización para su uso y comercialización, sin perjuicio del derecho de propiedad intelectual del que es depositaria la traductora. En cualquiera de los casos, todo uso que se haga del trabajo deberá atenerse a los alcances de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, vigente en Costa Rica.

Agradecimientos

Mis más sinceros agradecimientos a:

la Profesora Judit Tomscsányi, por su invaluable dirección durante Seminario II y III,

la Profesora Sherry Gapper, por su increíble dedicación a todos los estudiantes y su labor como lectora,

el Profesor Francisco Vargas, por sus sugerencias, su paciencia y su labor como lector del trabajo,

el Profesor Carlos Franciscos Monge, por toda su ayuda durante el proceso de traducción e investigación,

Lizzy Rojas, Cindy Rodríguez, Adriana Bolaños, Monserrat Porrás, Danielle Kamffer, Laura Mora y demás compañeras por su alegría, apoyo y aportes a lo largo de todo este proceso,

Diana Carpio y Adrián Carpio, por ser los mejores hermanos que se pueda tener,

Ligia Ramírez y Luis Guillermo Carpio, por ser los mejores padres del mundo y estar siempre a mi lado apoyándome y encargándose de todo para que yo pudiera dar término a este proyecto, y

a mi Dios, por darme la fuerza para seguir adelante y terminar esta gran tarea.

Resumen

El presente trabajo de graduación, constituido por una traducción y su correspondiente informe de investigación, es requisito básico para optar por el grado de Magíster en Traducción (Inglés-Español) de la Universidad Nacional de Costa Rica.

En la primera sección, se presenta la traducción completa de la obra de teatro *In Love with Madonna*, escrita por Paul Knag Jr.³. En la segunda sección, el informe de investigación que abarca un análisis de segmentos extraídos del texto original donde las diferentes estructuras lingüísticas (palabras, frases, oraciones y párrafos) combinadas con un lenguaje en particular (argot) permiten realizar una lectura al revés de la vida en los Estados Unidos; es decir, una lectura donde se evidencia que aquel no es el país maravilloso y próspero, que nos presentan a los costarricenses los medios de comunicación, sino un lugar donde la problemática social existe como en cualquier otro país del mundo. Dentro de esta segunda sección, el primer capítulo describe el marco teórico, basado en los conceptos de metatextualidad, a partir de la propuesta de James Holmes (1972) y la definición de Gérard Genette, así como de intertextualidad/intertexto de Basil Hatim e Ian Mason (1995) y algunos aportes expuestos por Julián Moreiro (2004) para el análisis de textos literarios. El segundo capítulo se centra en el análisis de los segmentos, la presentación de las propuestas de traducción y las estrategias empleadas para lograr la versión en español de dichos segmentos. En el tercer y último capítulo se presentan las conclusiones a las que se llegó después de realizar el análisis.

Palabras claves

Argot – Metatextualidad – intertextualidad – intertexto – teatro – traducción literaria.

³ Knag, Paul Jr. *In Love with Madonna*. Oxford: Oxford University, 1992.

Abstract

This graduation project, consisting of a translation and its corresponding research report, is a basic requirement to qualify for the degree of Master in Translation (English-Spanish) from the Universidad Nacional de Costa Rica.

In the first section, we present the complete translation of the play *In Love with Madonna* written by Paul Knag Jr⁴. In the second section, the research report that includes an analysis of segments taken from the original text in which the different linguistic structures (words, phrases, sentences and paragraphs) combined with a specific language (slang) allow a backward reading of life in the United States. In other words, a reading which shows that this country is not a perfect, prosperous country, as it is often presented to Costa Ricans by the media, but a place where social problems exist as in any other country. Within this second section, the first chapter describes the theoretical framework, based on the concepts of metatextuality, developed by James Holmes (1972) and defined by Gérard Genette, intertextuality/intertext (Basil Hatim and Ian Mason 1995), and certain aspects covered by Julian Moreiro (2004) for the study of literary texts. The second chapter focuses on segments and the presentation of the translations and the strategies employed to achieve the Spanish version of said segments. In the third and final chapter, we discuss the conclusions that we reached after the analysis.

Key words

Slang – metatextuality – intertextuality – intertext – theater – literary translation.

⁴ Knag, Paul Jr. *In Love with Madonna*. Oxford: Oxford University, 1992.

Índice

Advertencia	3
Agradecimientos	4
Resumen	5
Abstract	6
Traducción	9
Introducción	79
<i>In Love with Madonna</i>	79
<i>Paul Knag Jr.</i>	80
<i>Justificación desde el punto de vista temático</i>	80
<i>Valor traductológico de In Love with Madonna</i>	81
<i>Problema e hipótesis</i>	82
<i>Objetivo general y específicos</i>	83
<i>Antecedentes</i>	84
<i>Contenido del informe de investigación</i>	88
Capítulo I: Marco teórico	89
1.1. <i>Concepto de metatextualidad</i>	89
1.2. <i>Concepto de intertextualidad</i>	92
1.3. <i>Aportes del campo del análisis literario</i>	93
Capítulo II: Analizando a Madonna	99
2.1. <i>Definiciones preliminares</i>	99
2.2. <i>Lo que se dice y lo que se quiere decir</i>	102
2.3. <i>Cada cosa en su lugar: la estructura</i>	112
2.4. <i>Otros elementos lingüísticos</i>	121
Conclusión	129
Bibliografía	133
Anexo	140

Traducción

Traducción
ENAMORADOS DE MADONNA
de Paul Knag Jr.

Personajes:

EARL: Indigente de raza negra con más de cuarenta años

YOLANDA: Indigente con más de treinta años

CYBELLE: Huérfana

NICOLE: Huérfana

HOOMAN: Joven de entre 19 y 20 años

ANDREW/ POLICÍA 2: Joven de entre 19 y 20 años

MADONNA: Joven de entre 19 y 20 años

COLIN: Hombre con más de cuarenta años

(Escenario: un parque neoyorquino. Una banca larga al lado derecho y un columpio a la izquierda; ambos están orientados hacia el centro del escenario. Junto a la banca, un televisor pequeño a blanco y negro siempre encendido. La obra ocurre a finales de siglo pasado. EARL, indigente de raza negra, muy alto, viste un turbante morado y se encuentra dormido sobre la banca. COLIN entra con una porra de forma silenciosa junto con su compañero (POLICÍA 2)).

COLIN: ¡Hey, compa, muévase! No puede quedarse aquí; muévase.

EARL: Disculpe, oficial, pero es que yo vivo aquí.

COLIN: Ya párela mae, no me venga con tonteras ¡Muévase!

EARL: ¡Oiga! ¿Yo lo conozco?

COLIN: ¡Sí claro cómo no!

EARL: Juradito que lo he visto, pero no sé 'onde.

COLIN: Soy la ley y esa es toda la vara. Ya he visto su jacha fea rondando por aquí antes y no quiero verla más, así que muévase compa. ¡VJ! ¡Va jalando ya! (*EARL no se mueve. COLIN lo golpea con la porra*) ¿Qué's que está sordo? ¿Me está escuchando mono malparido? ¿Qué's lo que quiere, que lo mande al tabo de una patada en el culo? (*COLIN le da la espalda. EARL se levanta*) Así que no se va a mover, maldito mono vagabundo (*COLIN vuelve a ver a EARL y se encuentra cara a cara con él*) ¡Jueputa! (*COLIN lo golpea con su porra*) ¡Grandísimo hijueputa! (*Su compañero se le une para golpear a EARL quien ha caído al suelo*) ¡Jate vos, agredir a un oficial de policía ¡Váyase al diablo, care'picha!

EARL: Por favor oficial, soy un veterano de Vietnam. Serví a mi país...

COLIN: ¡Cállese los ojos! No me venga con esa hablada (*Dirigiéndose a su compañero*) Todos salen con el mismo cuento. Mueva el culo o la próxima vez lo vamos a pichacear, playo. No quiero volver a ver su hijueputa tarro por aquí y de una vez se lo digo, esto no lo mando yo; lo manda la ley, ¡la ley! ¿Me oyó? Todos los hijueputas vagos fuera de los parques, órdenes del comandante.

POLICÍA 2: Sip, del 70X8⁵.

COLIN: Ya escuchó, así que a volar se ha dicho. Si lo vuelvo a ver por aquí, va'ver negro hediondo.

(COLIN y el POLICÍA 2 salen)

EARL: Qué frillo, qué hijueputa frillo hace en la *morning* y es toda una bendición que me esté cagando de frillo. Malparidos policías, hoy madrugaron, pero 'porta mi, porque hoy va'star tuanis. Tal vez me agarre un poco de lana; lana, lana, lana. Si agarro tres rojillos, ¿saben lo que 'oy hacer? Vuir al super a comprarme un pollito, de esos que vienen cocinaditos y toda la vara. Vuir al super a comprarme un pollito, eso si logro agarrarme tres rojillos. Sólo espero que hoy no sea un día “ahorita no”. No necesito días “ahorita no”. Otro día “ahorita no” para un mundo que ahorita ya no da más. Los Estados Unidos de América, sip, todo el mundo dice “ahorita no”. Ahorita no hay plata, ahorita no hay tiempo, ahorita no hay na'a... ¡Jueputa! Se lo digo, nadie hace nada por uno en estos días. La gente “ahorita no”, no es que ahorita no pueden dar nada; es que ahorita no pueden hacer nada ni por ellos mismos. Todos los días los oigo, jugando de pura vidas con las manos en las buchacas. “Ahorita no”, ¿por qué mejor no sólo dicen que no? Eso es lo que deberían de decir, decir no. Decir no a las drogas, acabar con el crimen, tomarse su lechita que es sólo bueno pa'l cuerpo. Perro lechero, qué lechero que soy, un zaguete bien lechero. No, no lo soy, no quiero ser un lechero porque la suerte viene del Pisuicas. Zaguete lechero, el perro lechero del zaguete del Diablo. ¡Esa es la bendición de un hombre! ¡Bendiciones de Dios! ¡Dios te bendiga! ¡Dios bendiga a los Estados Unidos! ¡El sol se asoma! ¡Aleluya! Si agarro tres rojillos, me compro un pollito. ¡Hoy

³Código utilizado entre policías para referirse al comandante (N.T).

será un día de bendición! ¡El Señor dice: pedid y se os dará! ¡Pedid y se os dará! ¡Un día de bendición para Estados Unidos! Para todos nosotros ¡Te pido, Dios, por Estados Unidos! Todos los que somos yanquis, los que creemos en los colores rojo, blanco y azul... amarillo, café y negro que son de Estados Unidos. ¡Todo está hecho una mierda! Estados Unidos es el chinchero de todos. ¿Qué es un yanqui? Yo soy un yanqui, nosotros somos yanquis; ¡asesinos! ¿Qué es un yanqui? ¡Un héroe! Yo soy un yanqui, nosotros somos yanquis: africano, asiático, chicano, mexicano, bohemio, armenio, yugoslavo, antártico, americano. Un yanqui es servicial, amigable, curioso, amable, alegre, obediente, valiente, cruel e irreverente. Me enorgullezco de ser un yanqui, un soldado. Peleo por sus derechos, por su derecho, su hijueputa derecho hipócrita de pelear y siempre ganamos porque somos héroes, siempre ganamos porque somos los mejores. Así que encienda el televisor, enciéndalo, menecasa, porque en la televisión se ve todo. Jueputa sea, tengo hambre ¿Alguien tiene un pollito? Quiero un pollito. Un pollito frito, frito, frito. El pollito frito me hace chuparme los dedos. Un pollito grasoso y frito, frito, frito. Un pollito para un perro lechero. Pollito, pollito frito, frito... Nunca me he muerto de hambre, porque tengo fe, fe en el Señor ¡Aleluya! ¡Yo creo en Él! ¿Usted cree en Él? Nunca me preocupo, pedid y se os dará, dice el Señor. Nunca me voy a preocupar, ni por un segundo, porque las preocupaciones son una pérdida de tiempo, ¡tiempo apreciadísimo tiempo! El Señor es mi pastor, nada me faltará. (*Entra HOOMAN por la izquierda*) Buenos mornings, mae. Dios te bendiga, ¿podría darme un poco 'e plata? El pollito frito me pone a cantar, pollito frito, frito ¡Oiga!, mae, ¿qué tal un poco de platilla pa' un veterano discapacitado? ¡Llégueme, mae! Soy veterano de Vietnam, arriesgué mi vida por su libertad. Dios lo bendiga, que tenga un buen día. Vietnam, Vietnam, ¿sabe lo que pasó en Vietnam? Le voy contar una historia, en Vietnam nos culearon; eso fue lo que nos pasó y esos jupas amarillas nos verguearon por todos lados. Malparidos, chinos. Soy un mata chinos. Monstruos invisibles y amarillos, que se mueven como gatos, arrastrándose y

después ¡Saaaahs! quedas tieso. Tienen que morir, porque ese es brete, porque el Tío Sam, el Tío Sam, el Tío Sam dice ¡/ am! Y hay una vara más que no se debe olvidar, sólo una vara más, que son los traidores y los espías. Tienen ojos, ojos y oídos por todos lados. No puedes verlos hasta que te mueres y ¡ya vienen! Por ustedé, por mí, por nosotros, por todos los que vivimos en libertad. Nos tienen controladíticos, con grillete y cadena, porque somos asesinos y esclavos. Por los Estados Unidos de América, la Señorita Libertad y el Tío Sam, por Dios. En Dios confiamos ¿no es cierto? En Dios confiamos y en nadie más. Porque todos necesitamos lana. ¡Lana, lana, lana, lana! Disculpe por favor, compita, ¿podría por favor darle una ayudita a un veterano discapacitado? Por favor, estoy que ya no echo y sólo ocupo un rojillo.

HOOMAN: Ahorita no, mae.

EARL: Gente “ahorita no”, “ahorita no”. Dios los bendiga gente “ahorita no”. Ahorita no puedo darle nada. Ahorita no porque estoy haciendo una vara más importante. Una vara super importante para la sociedad y no eres más que un hijueputa vago de Dios ¿cierto? Búsquese brete ¿no es lo correcto? Sip, ¡oiga, ¿qué's la vara, mocoso?!

HOOMAN: ¿Por qué se pone chiva?, mae. ¿Los ha visto?

EARL: Nop, nada, sólo frillo por todos lados y estoy que me cago.

HOOMAN: Toda la noche, me jodieron la vida, mae.

EARL: Qué tuanis ser un chiquillo y poder jugar toda la noche.

HOOMAN: No estoy jugando, mae.

EARL: *(Cantando)*

Yo no quiero crecer, un niño *Toys R' Us* soy,
Una tienda con juguetes que te harán enloquecer,
Yo no quiero crecer, porque si grande yo soy,
Un niño *Toys R' Us* ya no seré...
¡Más juegos, más cosas, Oh Dios!

HOOMAN: Cállese, mae.

EARL: *(Terminando)* ...Un niño *Toys R' Us* quiero yo ser.

HOOMAN: ¿Qué's toda esa mierda?

EARL: ¿No tiene un poco de platilla pa' un veterano de Vietnam? Ahora estoy en la quiebra y sólo quiero algo pa' comprarme monchis.

HOOMAN: ¿Qué putas cree que soy: el Ejército de Salvación? No jodás; tiene suerte que no le pateé el culo ahora mismo.

EARL: Soy un veterano de Vietnam.

HOOMAN: Vietnam, a la mierda con Vietnam. Esas son noticias viejas, de ayer, noticias de la última maldita década. No estamos en los sesenta, este es el presente. Ve, ustedes los hijueputas viejos sólo de eso se la pasan hablando.

EARL: *(Cantando)* Yo no quiero crecer, un niño *Toys R' Us* soy...

HOOAN: Cállese mae *(Lo empuja)* Cierre esa hijueputa boca.

EARL: ¡Oiga! Suave, soy un roquito, un anciano. Por favor, ¿no tiene un poco de plata que me regale? Cualquier vara me sirve *(Se sienta en la banca)*.

HOOAN: Ya me tiene podrido, búsquese brete.

EARL: Soy un veterano discapacitado. Sólo unas moneditas, porfa. Se ve que eres un chiquillo pura vida.

HOOAN: ¿De dónde saca toda esa mierda, mae? No soy su chiquillo pura vida y de fijo tampoco tiene muy buenos ojos. Se salva de que no le reviento la madre ahora mismo. Yo estuve en el ejército, pa' su información, y sé como es matar a un mae. Se lo digo, yo maté a muchos árabes cuando estuve allí y sabe qué, usted se ve como un árabe, jupa de toalla. Vietnam, qué vergüenza. Esto es Estados Unidos y jamás perdemos. Yo gané mi guerra y pateamos un chorro de culos.

EARL: No le creo, usted no es un soldado mocososo; sólo es un cagado.

HOOAN: No lo soy.

EARL: ¿Tiene alguna cicatriz?

HOOAN: ¿Cicatriz? No, malparido.

EARL: Así que no tiene ninguna cicatriz. Pregunta: ¿sabe por qué ando esta vara en la jupa?

HOOAN: Porque quiere ser un árabe.

EARL: Porque me mantiene la jupa pegada. Cuando estuve en Vietnam me jodieron toditico, mocososo. Me quebraron la jupa y ¿sabe lo que hacia el Frente Nacional de Liberación de Vietnam con los soldaditos estadounidenses? Los ataban, los crucificaban con estacas, los rajaban muy lentamente con pequeñas cuchillas bajo el calor infernal y luego los dejaban ahí tirados. Cuando se hacía de noche, los animales salvajes me chupaban las heridas y me mordisquiaban la carne y yo tenía que gritar como loco pa' demostrarles que todavía estaba vivo y que no era ningún sobro. Me partieron y me quemaron. ¿No creo que usted sepa que's el dolor, mocososo? ¿Lo que's la crueldad? ¿Lo que's el horror? Sip, lo sientes, lo sufres y te preguntas por qué ¿Por qué? Le voy a decir por qué: porque su Tío Sam le dijo que lo hiciera. Harías cualquier cosa por el Tío Sam ¿cierto? Sólo eres un estúpido yanqui. No, no lo creo, bueno, él no se preocupa por usted tampoco (*EARL lo golpea. HOOAN cae al suelo y saca una pistola*).

HOOAN: Juro que lo quemo, malparido lunático. (*EARL se ríe*) Lo voy a matar, mono.

EARL: Mono, mono, mono, mono, MONO. Soy un mono ciego pero, qué hijueputa, puedo escucharlos (*Golpea el suelo*) ¡Jueputa sea! Vienen rápido como chaquetas amarillas⁶, están por todos lados ¡Cúbrame! ¡Voy a entrar! ¡Malparidos! ¡Están por todos lados!

HOOMAN: No se mueva o le vuelo la jupa. Lo voy hacer mae y bien volada. Hasta el olvido, hasta la muerte. Sip, lo voy a dejar tieso como un palo y bien tieso. A ver, malparido imbécil, hijueputa esclavo (*Camina hacia EARL*) ¡Arrodílese! (*EARL ya se encuentra de rodillas y lo mira. De pronto, EARL lo sujeta por las piernas, lo tira al suelo y lo sujeta por la garganta*).

EARL: No me diga mono.

HOOMAN: Okey.

EARL: Oiga, ¿debería matarlo o no?

HOOMAN: No.

EARL: ¿Y por qué no?; ¿qué perdería yo, ah?

HOOMAN: Suave, mae, porfa. Sólo me friqué un toque, mae, no me gusta que me peguen.

Pero está bien, ya entendí, perdón.

⁶ Sobrenombre dado a las avispas germánicas o come carne. Se caracterizan por ser agresivas y de color amarillo con negro (N.T).

EARL: Ay soldadito de mierda. No suplique porque eso si que es güeiso; yo creí que eso no le gustaba.

HOOMAN: No quiero que me maten, mae.

EARL: ¿No quiere que lo maten? ¿Pero no es eso lo que les gusta a los soldaditos de mierda? Lo que los mueve, lo que los emociona. Esa amenaza, ese peligro ¿No le gusta el peligro?

HOOMAN: No, odio el peligro. Mae, ahorita no me quiero morir; está bien, perdón.

EARL: “Ahorita no”, gente “ahorita no”. Ahorita no, mocoso, ahorita no, malparido mundo (*EARL deja ir a Hooman*) Y se hace llamar soldado, no eres más que un díler⁷. (*EARL se levanta. Comienza a caminar mirando en dirección contraria a HOOMAN*) Un “dóctor⁸” y se hace llamar héroe, un héroe de Estados Unidos de América ¿Un soldado estadounidense? No eres nada, yo no soy nada, no somos nada, nada de nada nunca más.

HOOMAN: Jueputa, no puedo estar lidiando con estas mierdas, mae. Sólo trato de ganarme la vida y si no le gusta, pues va jalando. ¿Cuál es el hijueputa problema? Soy un empresario y estamos en Estados Unidos, hogar de los libres y los valientes ¿no? ¿Qué quiere que haga, mae? Ya terminé mi tiempo y hubo otra guerra desde la última vez que usted se despertó y yo estuve en ella. Fue en contra de un chorro de árabes con culos llenos de arena a quienes les despichamos los traseros color mierda de camello por todos lados. La vara fue que había un

⁷ Término procedente de la palabra en inglés *dealer* (distribuidor menor de droga) (N.T).

⁸ Término popular para referirse al vendedor de droga (N.T).

loco llamado Saddam Insane que jugaba de vivo y de otras mierdas y que por eso nos iba a agarrar de majes. ¡Qué hijueputa chingón! Somos los malditos héroes estadounidenses. Eso es lo que somos, no los playazos hippies fenómenos de Vietnam a quienes les terminaron limpiando el culo. Nosotros la hicimos to'a y regresamos a la casa y se nos honró. A todos nosotros e incluso a Stormin Norman y Colin Powell quienes lideraron el camino. Y para qué tanta vara, regresé a la chante y aquí estoy, pero no hay nada pa' mí, excepto un par de banderas de la mierda. Necesito harina, tengo que sobrevivir, mae. El nombre del juego es P-L-A-T-A. Lo único que hago es responder a la demanda, ya sabe. Es economía básica de oferta y demanda. Yo no les digo a los güilas que fumen base, ellos vienen a mi solitos, pero la gente todo lo malinterpreta. No es el "dóctor" el que se ve jodido, porque él es el que se mantiene en to'as, sino los drogos, mae. La piedra es la jefa... que se pudran todos. Hay que jugársela pa' salir adelante por uno mismo, sino lo cogen por el culo. ¿En quién confió? En mí, ese es en quien confió y en nadie más en el mundo porque si uno lo hace en otra vara es como echarse una enviajada. Hay que vivir con los pies en la tierra, porque ese es el problema con este mundo, mae, todos viven detrás del palo. Si uno se queda dormido, alguien le da con un machete por la espalda, así que a comer teens, si quiere seguir con toda la pata. Los negocios son lo que hace a este mundo funcionar. Yo no me gano nada, eso es pura mierda. Tengo mi orgullo y esa es la diferencia, entre usted y yo. Yo tengo orgullo y usted ni mierda por eso tiene que andar mendingando por todo lado como una perra. Busque su orgullo y no deje que nadie se lo culee. Tiene que aprender quien es él número uno porque así es como debe ser. Y déjeme decirle algo, no estamos en Plaza Sésamo y no soy ningún hijueputa Abelardo. Soy el díler y si no puede vivir con eso, entonces váyase a la mierda y lo voy a llenar de plomo y no va a ser más que un hijueputa cadáver. Una de dos, puedo ser usted o puedo ser yo, para mí no suena como una opción. Además, ellos ya eligieron por mí. ¡El malparido sueño americano! (*HOOMAN recoge el arma*).

EARL: No se preocupe por mí, mocoso, que tengo ojos en la espalda. Paz compa, que la paz sea contigo. Mi nombre es EARL.

HOOAN: ¿Cuánto tiempo tiene de vivir aquí?

EARL: Desde antes que usted naciera.

HOOAN: Usted es bastante fuerte para ser un roquemis.

(HOOAN sale de escena)

EARL: Si, soy un roquemis y ahora déjeme sentarme pa' ver si recupero el aire. *(Se sienta.*

HOOAN sale por la izquierda y MADONNA entra por la derecha).

EARL: Buenos *mornings*, señorita.

MADONNA: ¿Usted vio a alguien por aquí?

EARL: ¿A quien busca?

MADONNA: A mi novio.

EARL: Pues yo no he visto ni mierda.

MADONNA: Genial, gracias por la gran ayuda.

EARL: No ha pasado ni una mosca por aquí.

MADONNA: Maldita sea, siempre con la misma maña de dejarme botada, desgraciado.

EARL: Diay, como que no es muy atento.

MADONNA: Nombres, pa' nada. Siempre me está tratando como una estúpida. ¿Por qué me aguanto estas varas? ¿Por qué?

EARL: ¿Es su chivo?

MADONNA: ¿Qué? ¡Un momentico! ¿Qué cree que soy? Es mi novio ¿Me oyó? No tengo ningún chivo, breteo por cuenta propia.

EARL: ¿Cuenta propia? Sin un representante no va a llegar a ningún lado. No puede autopromocionar, así no funciona esta vara.

MADONNA: Pues para mí, sí.

EARL: Está bien, si teus lo dice.

MADONNA: ¿Por qué siempre me deja güeisa?

EARL: Diay, porque es un díler, un mete patas juega 'e vivo.

MADONNA: ¿Lo conoce?

EARL: Nop.

MADONNA: Entonces, cállese.

EARL: Mil disculpas, señorita. ¿Entonces eres puta por profesión o sólo por varas de loca?

MADONNA: Ninguna de las dos. *(Con orgullo)* Soy bailarina por profesión y vuelo culo como un trabajo extra.

EARL: Medio tiempo.

MADONNA: Una vara así.

EARL: Entonces, ¿por qué eres puta?

MADONNA: ¡Oiga párela! ¿Qué es esto?, ¿Quién quiere ser millonario?

EARL: ¿Pa' comprar piedra?

MADONNA: ¿Cómo?

EARL: Que si culea pa' comprar piedra.

MADONNA: No, no lo hago por eso, pa' su información mi novio me la regala y además tengo mis propias razones.

EARL: ¿Me las va decir?

MADONNA: ¿Y por qué lo voy a hacer? Es algo privado y usted no tiene por que meter la nariz en eso.

EARL: Tiene toda la jeta llena de razón.

MADONNA: Además, no lo entendería, es vara de mujeres.

EARL: Mil disculpas, señorita. No quería meterme en sus varas. ¿Está pepiada?

MADONNA: ¿Qué?

EARL: ¿Que si está pepiada del carajillo?

MADONNA: Vea, con el sexo no hay nada de malo ¿Por qué se mete conmigo? El sexo no significa amor, no existe esa vara del amor, ¿lo entiende? Aunque claro, eso es sólo lo que yo pienso, y de fijo se oye un toque cascarudo, pero no ha vivido mi vida. Hace un montón de tiempo yo creía en el amor, cuando era una santa güilla virgen, pero cuando comencé a volar culo deje de creer en eso, no es más que una mentira, ya lo entiende. Por eso culeo, ¿algún problema con eso? ¡Y oiga! Es mi cuerpo y puedo hacer con él lo que me dé la gana. No necesito a ningún chivo y así es como va a ser. Breteo por cuenta propia y la única que

me dice qué hacer soy yo, yo soy la que manda, ¿lo entiende? ¿Qué más quiere saber?, ¿mi número de teléfono?, ¿mi talla de brasier?

EARL: Yo era antes una puta.

MADONNA: ¡No lo dudo!

(ANDREW entra por la derecha)

EARL: Está muy buena pa' ser puta.

MADONNA: Ya le dije que soy bailarina. *(Mira a ANDREW)* ¡Oiga, papi! ¿Quiere sexo? ¡Oiga, guapura!

ANDREW: ¿Qué?

MADONNA: ¿Que si quiere cogerme?

ANDREW: No tengo mucho tiempo.

MADONNA: Un rapidito por 30 rojos.

ANDREW: Está bien, jale.

(ANDREW y MADONNA salen por la izquierda. YOLANDA y las huérfanas entran por la derecha)

NICOLE: Lo juro, acabo de verla, estaba aquí. Parada justo aquí, era ella.

CYBELLE: ¿A Chile?

NICOLE: Ay, es taaaaan bonita, parece una diosa, como desearía ser como ella.

YOLANDA: Yo no veo a nadie, ya empezaron a volarla.

NICOLE: De fijo existe, Ma. Es muy guapa y pura vida y creo que es bailarina profesional.

YOLANDA: Bueno, entonces eso significa que es tan rica como el pecado, así que la próxima vez que la vean nada de chuparle las medias; sáquelen toda la plata que puedan.

NICOLE: Ay, Ma. Sólo en eso se la pasa pensando.

YOLANDA: Bueno, ya mucha vara y nada de acción, señorita culo precoz. Si quieren se pueden pasar todo el día en las nubes, pero yo voy a monchar.

EARL: *(Dirigiéndose a YOLANDA)* Disculpe, señorita ¿Podría darle un poco de plata a este veterano discapacitado? *(Las huérfanas se dirigen al columpio).*

YOLANDA: ¡Cállese los ojos, EARL! Hoy no puedo perder el tiempo con sus tonteras.

EARL: ¡Oh, señora, yo he de insistir! Ven acá, mi Guinevere que requiero de un beso.

YOLANDA: De mí no vas agarrar nada de gratis.

EARL: Pero si ya estoy gozando de vuestra cálida y amistosa compañía. Y ¿cómo están mis lindas huerfanitas el día hoy?

YOLANDA: Con hambre, frío y enfermas; y son mías.

EARL: Eso nadie lo sabe, ya le' dicho que a veces me puedo ver en sus ojos.

YOLANDA: Deje de echarse flores, Earl.

(ANDREW entra por la derecha, camina alrededor del escenario, fuma, etc.)

EARL: No hay na'a más lindo que las chiquillas.

YOLANDA: Más le vale que cierre su asquerosa jeta antes de que lo haga tragarse mi zapato. Usté no sabe nada de mujeres, esas mocosas son un dolor de huevos. Todo lo que hacen es lloriquear, quejarse y sacarme las canas. Todo el bendito día se la pasan diciendo “por qué, por qué, por qué” y nunca se callan. No son más que un par de mocosas malcriadas.

EARL: Tiene dos lindas chiquillas.

YOLANDA: Lo que tengo son dos bocas más que alimentar, aparte de la mía.

EARL: Los niños son la bendición más grande de Dios.

YOLANDA: ¡Oigan a los maes hablar! La maldición más grande de las mujeres. Si las quiere, déjeselas, lo único que hacen es tenerme muerta de hambre.

EARL: No sabe lo que tiene; una familia.

YOLANDA: Déjese de varas.

EARL: Eres una madre y no hay brete más importante que ese.

YOLANDA: Está pero llenitico de mierda, hijueputa.

(HOOAN entra por la izquierda y mira a las huérfanas en el columpio)

EARL: Cierito, usted no entiende na'a porque tiene todo lo quiere en la vida. Toda esta vara de mundo tiene que ver con amor, confianza y familia. Si no lo encuentra, es estar como la chinita en el bosque, perdiditica, y ahí en el bosque hay un chorro de varas malas como las putas y sus generales. Le voy a contar una historia, vengan chiquillas, el tío EARL les va a contar un cuento: Había una vez un mae que era un supercazador y un día se metió en el bosque y se encontró una calaca.

NICOLE: Uuuy... qué asco.

EARL: Entonces el cazador dijo, "¿Diay, qué le pasó, mae?" Y la calaca le dice, "Por sapo terminé aquí". Entonces el cazador se sorprendió todo y toda la mierda y salió corriendo a 'onde el Rey pa' contarle sobre la calaca parlante.

CYBELLE: Las calacas no hablan.

EARL: Exacta mismo, el Rey tampoco le creyó ni costra, así que mandó a los guardias con el cazador al bosque pa' ver si era cierto lo que decía y les ordenó a los guardias matarlo si mentía. Cuando llegaron a 'onde estaba la calaca, el cazador hizo toditico para hacerla hablar, pero no lo logró. Por más que lo intentó, la calaca sólo lo guachiaba fijamente, entonces cuando los guardias se dieron cuenta que la calaca no hablaba, mataron al cazador y se fueron del bosque. Luego la calaca dice, “¿Diay, qué le pasó, mae?”. Y la cabeza del cazador le dice, “Por sapo terminé aquí”.

NICOLE: ¿Y eso qué significa?

EARL: Significa: cuídense de los traidores y los espías.

NICOLE: Ah, yala.

YOLANDA: No, eso no es. Lo que significa es que calladitas más bonitas. Lo ven güilas, si no dejan de quejarse se van a morir, y se van a morir de hambre. Así que ahora vámonos, porque ya tuve suficiente de este viejo vago y sus hijueputas cuentos populares.

(YOLANDA y las huérfanas salen. ANDREW se dirige a HOOMAN)

ANDREW: Mae, tuanis, ¿qué me dice?

HOOMAN: ¿Qué me dice?

ANDREW: Mae, ¿consiguió la vara?

HOOAN: Suave mae, ojos y oídos. No ve que hay ojos y oídos por todo lado, así que párela un toque.

ANDREW: Está bien, mae, está bien.

HOOAN: Okey, mae, todo despejado, ¿qué's lo quiere hoy, un toque de base?

ANDREW: No mae, coca para que me envíe de un sólo.

HOOAN: ¿Coca? Está bien, pero ahora, mae teus sabe que nunca le quedo mal, pero es que hoy me tengo un pequeño problema, ¿sabe? Sólo uno pequeñito.

ANDREW: Ay, mae.

HOOAN: Mi mercancía está un toque limitada últimamente; por culpa de esa mierda, no logro satisfacer la demanda, ¿ya sabe lo que quiero decir? Así que los precios han subido un toque, ¿me entiende?

ANDREW: Ay mae, qué madre.

HOOAN: Economía, compa, sólo economía básica, ¿no le enseñaron esa vara en el cole?

ANDREW: Mae, sólo tengo 60 rojos.

HOOAN: Tranquilo, compita, no *problem*, lo voy a ayudar. Dígame, ¿cuándo le he quedado mal? Esto son negocios y yo no me bailo la gigante cuando se trata de negocios, así que *don't worry be huggies*. Yo sólo manejo productos de alta calidad, ¿me capta lo que le digo?

ANDREW: Alta calidad, no jodás.

HOOAN: Diay, güevón, ¿con quién demonios cree que está hablando? No tengo tiempo para sus payasadas, así que, ¿la va a querer o no? Y si no, va jalando, hijueputa.

ANDREW: Perdón mae, ya la paro.

HOOAN: Bueno, bueno, aquí está la vaina, sólo que voy a tener que cortársela un toque. Ahora vea, esto es alta calidad, puritica mierda colombiana, mae; ósea es calidad. Esta cantidad le va dar tan duro como un gramo de esa vara que venden en la calle. (*ANDREW comienza a inhalarla*) Párela, mae.

ANDREW: Sólo good.

HOOAN: No se la trague de un sólo, no ve que es un producto de alta y puritica calidad.

ANDREW: ¡Está bien!

EARL: (*Cantando*)

Vamos, (arriba)

Vamos, (arriba)

Mantente en *the scene*, (arriba), como un *sex machine*, (arriba)...

HOOAN: Cállese, mae.

EARL: ¡Diay, mocoso!, debería respetar más a sus mayores.

HOOAN: (*Se aproxima a EARL*) Por qué no me la mama, hijueputa. (*ANDREW huye*).

EARL: ¿Me deja?

HOOAN: Sí, claro. Usté ya sabe que no tiene que meterse en mis negocios. ¿Es que acaso no se da cuenta que estoy breteando?

EARL: Un negociante.

HOOAN: Eso es lo que soy.

EARL: (*Cantando*) Un negociante... eso es lo que soy.

HOOAN: (*Se vuelve hacia EARL*) Cállese, mae. (*ANDREW se escabulle y sale*).

EARL: (*Cantando*) Como me gusta... Como es...

HOOAN: Mae, está pero jodiditico del alero.

EARL: *(Cantando)* *That's right*, vuir a comprarme un pollito frito, frito, ya lo sabe. Un pollito frito para chuparme los dedos.

HOOAN: Mae, debería ir al manicomio pa' que lo revisen. *(Se da cuenta de que ANDREW se escapó)* ¡Malparido! *(Se va)*.

(Earl continua cantando "Sex Machine" y entra Andrew)

EARL: Mae, más le vale que se cuide el culo porque andan un chorro de hijueputas buscándolo.

ANDREW: ¡Oiga, no se meta en lo que no le importa!

EARL: Y están sólo buscando su hijueputa culo.

ANDREW: Cállese, malparido vagabundo.

EARL: Póngase vivo, mocososo, ojo al Cristo. Debería respetar a sus mayores porque yo he estado va decir y hacer mierdas, desde antes que su papito supiera como sobársela.

ANDREW: No eres más que un hijueputa vago, ¿nadie te lo ha dicho? Eres un parásito de la sociedad y ya me harté de escuchar tus idioteces. ¿Dónde está ella?

EARL: ¿Quién?

ANDREW: YOLANDA, le está agarrando tarde.

EARL: ¿Por qué pierde la plata con esa zorra vieja?

ANDREW: ¿A usted, qué le importa?; pero ya que quiere saberlo, esa vieja sí que sabe mamarla. Experiencia, mae, lo que me gusta es la experiencia. Alguien que haya pasado por la zona roja una o dos veces; que se las sepa to'as. Una hembra que sepa cómo mamar una picha, nada de fresitas juega 'e vivas de Connecticut.

EARL: Yo me puedo quedar con la fresitas.

ANDREW: Ve, mae, esa es la vara con ustedes los muertos de hambre, se nos montan. Piensan más en nosotros, que lo que nosotros pensamos en nosotros mismos. Todo el día se la pasan imaginando cómo sería ser como yo, pues déjeme decirle que ser platudo no es tan tuanis, no somos diferentes, somos personas y no muy felices; lo único que tenemos plata y todos los problemas que se jala. Uno no es mejor sólo por tener plata, sólo se es rico y ya. Mae, los pobretones tienen carácter, una hijita de papi se la pasa sólo quejándose y lloriqueando y es todo un desmadre, pero una güila de la calle nada que ver. Esa se tira al suelo y te la chupa bien rico, duro y asquerosamente como se supone que debe ser. Sin alborotos ni nada; a lo que vinimos, ese es su brete y ella lo sabe, así que no se pasa todo el día jugando que es otra vara. Nada de pucheros ni lloriqueos, le das el efectivo y eso es todo; sin alborotos, sin problemas, sin papitos. Es eficiente como deber ser, nada de esas porquerías de volver a la escuela, expresar nuestros sentimientos y conectarnos con nuestra

identidad sexual de mierda. Las güilas de por aquí, saben lo que pasa y lo que hay que hacer, entienden la realidad. Donde yo vivo, las güilas no saben nada excepto de *Bennetton* y *Beemers*. A mí no me gusta toda esa mierda pretenciosa; aquí puedo ser yo y gastar mi dinero con gente que si sabe valorar la plata. Además, si dejo alguna güila panzona, no es una pelada y eso me gusta. La gente negra es rara, pero hay que admitir que hay algunas personas muy pura vida.

EARL: Sip, algunas. YOLANDA, bueno, esa es mi menecasa, una buena madre. Su culo me encanta, de verdad, aunque sea un culo 'e puta. Nunca he conocido una puta tan trabajadora como esa, siempre tiene bien alimentadas a las güilillas. Qué chiquillas más bonitas, que Dios las bendiga.

ANDREW: Entonces dígame 'onde está, mae, ¿la ha visto?

EARL: ¿Verla? Nop, no he visto ni mierda, mae. Nunca veo nada, ya debería saberlo; soy ciego, mae. No puedo ver, ciego como un murciélago. (*Cantando*) Tienes la que es, *baby*, ajá...

ANDREW: Ay, mae, dígame. La acabo de ver aquí con ustedé; sólo le quiero dar un trabajito, no voy a cogérmela. Lléguele, mae, y le doy tres rojos.

EARL: Ay, mae, qué mierda con su alma, yo no soy ningún sapo.

ANDREW: Mae, porfa, sólo dígame 'onde está.

EARL: VJ, va jalando, güevón. Saque el culo de aquí antes de que se lo vuelen.

(ANDREW sale y HOOMAN entra)

HOOMAN: ¿Lo vio, EARL? ¡Lo voy a colgar de los huevos!

EARL: Nop, no he visto ni mierda, mae. Nunca veo nada, ya debería saberlo, mae. Ciego como un murciélago. *(Cantando)* Tienes la que es, baby, ajá...

HOOMAN: Párela, mae, no me venga con esas idioteces.

EARL: No he visto nada, ¿está sordo?

HOOMAN: Tan sordo como usted está ciego.

EARL: ¿Puede leer los labios?

HOOMAN: Cállese, mae. 'oy a encontrar ese flacucho malparido y la policía va tener que arrancarme del hijueputa culo ensangrentado de ese mae. Nadie se mete conmigo.

EARL: Eres un maldito care'picha.

HOOMAN: Y que no se le olvide, ¿cuándo se va a dar cuenta que no me importa?

EARL: No eres más que un mocoso blancocho que juega de macho.

HOOAN: ¿Qué's la vara, mae? No soy blanco.

EARL: A mí me parece que sí.

HOOAN: No soy blanco y tampoco soy un mono. Mae ¿qué's? ¿Quiere empezar otro pleito? Ya me está hartando.

(Entra YOLANDA y las huérfanas)

YOLANDA: Párela, cenicienta. Ya me cansé de sus insolencias y que me esté jodiendo la existencia. No hemos ganado nada de plata.

EARL: Miren quién llegó, ¿qué me dicen, mamacitas?

YOLANDA: Ay, EARL, necesito un trabajito, en verdad lo ocupo, ocupo plata, necesito bretear. ¿Me puede ayudar, EARL? Porfis, EARL. *(Dirigiéndose a HOOAN)* Una mamada por seis rojos.

HOOAN: Tres rojos.

YOLANDA: No jodás, hijueputa.

HOOAN: No jodás vos, malparida perra descerebrada. Yo no pago por esa basura, odio a todos los malparidos adictos. No son más que una maldita plaga, hijueputas drogas. No voy a pagarle a ninguna boca de SIDA pa' que me la mame.

YOLANDA: Maldito care'picha.

HOOMAN: Pero talvez ella pueda... *(Observa a las huérfanas)*; talvez las dos. *(Acaricia a una de las huérfanas)*.

YOLANDA: Lo voy a matar, malparido. Quite esas manos de mi niña, hijueputa; le voy arrancar la picha y se la voy a hacer tragar.

(HOOMAN sale riéndose)

Care'picha, ¿es que acaso no tiene una pizca de decencia? Son niñas, Dios santo. Ay, mi chiquita, perdón.

CYBELLE: No importa, Mami, se la puedo mamar, no es nada; ocupamos la plata.

YOLANDA: Ay, mi amorcito, no diga eso, nunca diga eso.

NICOLE: Está bien Mami, nosotras entendemos.

(YOLANDA y las huérfanas salen. MADONNA entra. En el fondo puede oírse la canción "Burning Up")

MADONNA: Maldito care'picha, ¿qué putas cree ese mae que soy? No soy un pedazo de mierda, ¿sabe?. Soy una bailarina para su información; esa es mi profesión. No hay nada de

malo en ponerle ganas al trabajo, jueputa. Soy una artista y hay que darle espíritu al arte, si no, no es nada; es basura. Lo ve, el sexo se parece al baile, si no mueve el culo y enseña lo que tiene, nadie la va gozar. No existe nada más en este mundo que yo ame más que bailar porque es arte verdadero, ¿sabe?; es natural y espiritual. Una expresión del alma y toda esa vara. Lo que pasa es que la gente no expresa su alma; lo guardan todo adentro y lo amarran bien fuerte, por eso no pueden bailar, esa gente blanca, bueno, la gente blanca que conozco. Vea, bailar es muy fácil, es como ser un animal. Hay que eliminar toda esa mierda de oficinista estúpido con traje y corbata que eres. No puede bailar con traje y corbata o con esos vestidos largos y viejos, por Dios. El baile es la expresión del alma por medio del cuerpo, así que para expresarse hay que mostrarlo todo. Nadie baila de verdad hasta que baila chingo. Aceptémoslo, los animales no usan ropa; hay que dejar que todo cuelgue, se mueva y vibre ¡Exprésese! La ropa sólo lo retiene. Ahora, ya sabe por qué es como el sexo; las personas que saben hacerlo son bailarines de verdad, porque bailan unos con otros, por eso soy muy buena volando culo. Soy una excelente bailarina, una profesional, así que, ¿qué piensa? ¿Cree que soy lo suficientemente buena? ¿me desea? (*Se aproxima a alguno de los espectadores*) Disculpe, ¿quiere un poco de sexo? disculpe, ¿quiere cogerme? Quiero ser su puta; me desea, muñeco; ¿quiere ver lo que tengo? (*La música comienza a sonar aún más fuerte*).

¿Me desea? Entonces, venga por mí. (*MADONNA baila y de repente la música se interrumpe, por lo que MADONNA se detiene*) ¡Oiga, no me ha pagado! ¿Dónde está la maldita plata? ¡Care'pichas, hijueputas, odio a todos los hombres! Qué se vayan al diablo, no los necesito. Nunca he conocido a un buen hombre en toda mi vida; lo único que quieren es culiar; pero déjeme decirles algo, las mujeres también culiamos. Ya lo van a ver, algún día voy a ser rica; voy a ser una estrella y todos van a saber quién soy y van a desear ser yo. Sí señor, me van a pagar, me van a dar un salario, uno bien bueno y no voy a necesitar a los hombres nunca

más. No le tengo miedo a nada ¡A nada! Ningún hombre me va a estorbar. Creen que soy estúpida (*Se ríe mientras habla*), una idiota, y no se dan cuenta que los tengo agarraditos de los huevos. Sólo les doy lo que quieren; es tan fácil. Los voy a joder por todas las veces que me han jodido la existencia. Una puta millonaria, la reina de las putas ¡Una hijueputa diosa! Y cuando los tenga con los pantalones abajo, me voy a reír y ¡me voy a burlar de ellos, jajajajajaja, se los prometo, las mujeres la vamos a gozar! (*EARL se levanta de la banca*).

EARL: ¡Oiga, mae! Deje de estar hablando sola, mejor baile.

MADONNA: ¿Te gusta bailar?

EARL: Mi amosh, soy lo mejor que hay después de James Brown.

MADONNA: Ese es un vejestorio, venga y le enseño lo nuevo.

(MADONNA levanta a EARL y comienza a bailar. "Burning up" resuena en el ambiente. EARL lentamente comienza a interesarse y le permite a MADONNA enseñarle a bailar. Él es su esclavo en la pista de baile. HOOMAN aparece en la escena casi al final de la canción, los ve y la música se detiene súbitamente y camina hacia ellos)

HOOMAN: Jueputa perra, ¿qué's, acaso no tiene vergüenza?

MADONNA: Sólo estábamos bailando.

HOOAN: ¿Bailando? Estabas restregándote con ese viejo vagabundo como una hijueputa zorra.

(EARL se retira nuevamente a la banca y observa el televisor)

MADONNA: ¿Me está diciendo puta?

HOOAN: No, no lo eres; eres una bailarina.

MADONNA: Pero vuelo culo por harina.

HOOAN: Sólo como un trabajo extra.

MADONNA: Por detrás, por arriba, de cabeza; como quiera, papi.

HOOAN: Cállese, malparida. Ya sabe cómo odio que hable así; se oye como una puta barata. No puede comportarse, aunque sea una vez, como una señorita. Tenga clase.

MADONNA: *(Burlándose)* ¿Cómo quiere que tenga clase, cuando trabajo medio tiempo como puta? Quiero ser una puta de clase alta y culiarme a los senadores en limosinas.

HOOAN: Eres un caso perdido, de fijo que naciste con sangre' puta.

MADONNA: Qué pereza con su alma, está pero hecho un pedo. ¿Qué le pasa, anda con la regla?

HOOAN: ¿Qué's lo que está diciendo, puta? No me gustan pa' nada sus habladas.

MADONNA: ¡Deje de decirme puta! ¿Qué cree que soy? No soy sólo una hijueputa perra de la calle, soy una persona, tengo sentimientos y ¡voy a ser famosa! Se lo prometo.

HOOAN: Eso es lo más estúpido que he escuchado en mi vida.

MADONNA: Váyase al diablo (*HOOAN la golpea*).

HOOAN: Cuidadito con lo que dice, puta. Ya me di cuenta de todo lo que anda haciendo, de todos sus trucos; robando aquí y allá. ¿Creyó que no me iba a dar cuenta? Ya lo sabía y estaba bien; dejé que hiciera lo que le daba la gana porque da lástima, pero ya no más; ya me cansé y no soy pa' nada tonto. Ustedes, los drogos sin futuro son caso perdido. Si no fuera por la harina, no vendería esa mierda. Vete al diablo y a buscar crack, 'onde alguien más porque no soy su hijueputa papá.

MADONNA: No, no mi amor, perdón. Yo sé que he sido una malparida últimamente y de verdad lo siento. Se lo voy a pagar de algún modo, en serio, le daré lo que quiera, por favor, por favor, por favor, muñeco. No me haga esto, lo necesito. A ver mi amorcito, lo prometo, por favor.

HOOAN: Deje de suplicar, hijueputa. No eres más que una puta.

MADONNA: Seré lo que usted quiera y haré lo que sea.

HOOAN: Deje de mentir, perra malparida. Malditos drogos, matarían a su propia mama por una jalada.

MADONNA: Ay, vamos, bebé. No sea tan frío; haré lo que me pida.

HOOAN: Bueno, si tanto quiere una jalada, va a tener que ensuciarse las rodillas.

MADONNA: ¿Aquí? Ay, mi amor, párela. Usté sabe que no me gusta hacer eso; pídamme otra cosa.

HOOAN: Bueno, entonces váyase al diablo, hijueputa. ¿Qué se cree que es? Usté piensa que es especial, pues déjame decirle algo: tengo dos putas iguales a teus.

MADONNA: Yo soy MADONNA Louise Ciccone para su información, desgraciado mentiroso. Se lo digo por si no me reconoce y ¡vaya! ver quien lo infla! Porque yo no soy de su propiedad.

HOOAN: Diay, ¿pero qué's esto? La puta se me hizo marimacha; no puedo creer lo que oigo. Estúpida puta malparida, ahora no es más que una tortillera. *(Abofetea a MADONNA)* Vaya a buscar piedra a otro lado, maldita puta. *(HOOAN sale de escena y MADONNA comienza a llorar).*

MADONNA: Maldito, ¡lo odio, lo odio, malparido! Sangre' puta, sólo soy una sangre' puta, una maldita sangre' puta *(Saca una navaja de afeitar y se corta la muñeca derecha)* Vea, sangre' puta, vio que tengo sangre' puta *(Se chupa la muñeca)* ¿Vio? Sangre' puta roja y salada.

(YOLANDA entra)

¿Vio? Sangre' puta.

YOLANDA: ¡Oiga! ¿Qué le pasa? *(Le da un golpecito).*

MADONNA: Sangre' puta...

YOLANDA: Ay, mi chiquita, ¿qué está haciendo?

MADONNA: *(Se sostiene su muñeca ensangrentada)* ¿No ve?

YOLANDA: Venga aquí *(Rasga un pedazo de tela de su ropa y envuelve la muñeca de MADONNA, quien comienza a llorar y a temblar de nuevo)* Pobrecita, ¿tiene frío? *(Cubre a MADONNA con su abrigo)* ¿Necesita algo?

MADONNA: *(Llorando)* Necesito una jalada.

YOLANDA: Diay, ¿qué diablos cree que soy, mocosa, el conejo de Pascua? Estoy salvándole la vida y lo único que hace es pedir droga.

MADONNA: *(Sollozando)* Lo siento.

YOLANDA: De fijo que esto no se me va hacer maña. *(Saca una pipa y en el vial coloca una piedra. Le entrega a MADONNA la pipa, quien se sienta, fuma y luego se la pasa a YOLANDA, quien también le da una jalada. Se sientan por un rato).*

YOLANDA: ¿Le pegó?

MADONNA: ¿Quién?

YOLANDA: Su novio.

MADONNA: Sip.

YOLANDA: ¿Se lo merecía?

MADONNA: Sip; quiero decir, no.

YOLANDA: ¿Segurita?

MADONNA: Sip.

YOLANDA: ¿Entonces por qué tanto drama?

MADONNA: No lo sé.

YOLANDA: Está muy joven y bonita.

MADONNA: ¿Usted cree?

YOLANDA: Arro que sí.

MADONNA: ¿Eres gay?

YOLANDA: Todo el mundo es gay, corazoncito, y cuando lo entiende ya todo está resuelto. Ahora escuche, yo lo he visto todo, por lo menos dos veces en toda mi vida y al final es el mismo despelote. Jamás me pongo a analizar nada; sólo lo acepto y ya. Hay que vivir y vivir es ganarse la vida. La plata lo es todo y nunca he tenido suficiente. Y sí, la gente le va decir un montón de mierdas sobre el amor, la confianza y otras varas, pero le voy a decir como son las cosas pa' que se ahorre todo el dolor: la vida no es más que sexo y dinero; esa es toda la puritica verdad divina. Esas otras mierdas, guárdelas para la próxima vida porque aquí no sirven de nada, y entre usted y yo, que somos mujeres, le voy a decir un secreto: los hombres tienen la harina enrollada en la picha, así que para cogerla hay que saber acércaseles. El dinero es lo que más excita a una mujer; de fijo ya se dio cuenta de eso y, además, las mujeres sí sabemos cómo darle buen uso a la harina. Deme plata y le digo lo que voy hacer; voy a comprar una casa, sólo para mujeres, para mis niñas y yo. Ese es mi sueño y lo que quiero; amarilla con una cerca blanca. Claro, no soy estúpida, sé que nunca se me va a cumplir, pero es lo que me impulsa a seguir en la vara. Todos necesitan un sueño, porque sin un sueño está muerta. ¿Los hombres? Facilísimo; no son más que una especie inferior, ya lo aprenderá sí aún no lo sabe, sólo son bebés gigantes. Lo sé muy bien porque yo tengo dos bebés que son la labor de mi vida; ser mujer es lo mejor, y se lo aclaro: yo sólo produzco mujeres, no hombres. Mis niñas son las más hermosas que haya visto y no

tienen para nada mi horrible trasero; vienen de Dios; son pequeños ángeles, si eso es lo que son, y le voy a decir un secreto: me moriría sin ellas. Una casa para mis niñas, qué loquera, lo que se puede comprar con la plata.

MADONNA: ¿En serio?

YOLANDA: Sí, sí en serio.

MADONNA: De fijo, le voy a pagar su ayuda.

YOLANDA: ¡Sí claro!

MADONNA: No, en serio. Lo prometo.

YOLANDA: Los años sí que me han aflojado el corazón. Usté como que me recuerda a alguien que conocí hace años.

MADONNA: ¿A chile?, ¿a quién?; ¿a usted?.

YOLANDA: Nop, una amiga.

MADONNA: Sip, aunque claro, si me conociera mejor se daría cuenta que no me parezco a nadie. Soy MADONNA.

YOLANDA: ¿Cuál de todas?

MADONNA: MADONNA, MADONNA, ¿quién más? Fijo no ha escuchado de mí, pero voy a ser famosa.

YOLANDA: Las Madonnas siempre quieren ser famosas, algunas lo son, otras no y algunas creen que lo son. Mejor no se la crea mucho, mi amor.

MADONNA: Pero, ya está decidido.

YOLANDA: Ay, mi cosita. La vida sí que le va a dar duro.

EARL: *(De repente)* ¡Vamos! ¡Arriba! ¡Vamos! ¡Arriba!...

YOLANDA: ¿No la puede parar un toque, aunque sea por una vez, EARL?

EARL: ¡YOLANDA, mi mamacita!

YOLANDA: ¡Nada de mamacita!

EARL: Son las ten de la noche, ¿sabe 'onde andan sus güilillas?

YOLANDA: ¿No tiene nada más original que decir?

MADONNA: Yo, sí.

YOLANDA: Nunca va a decir nada, que yo no haya escuchado antes.

EARL: Eso es porque ya ha escuchado todo, mamacita, pero nunca ha visto como baila esta meneca. *(Se escucha "Sex Machine" en el ambiente y EARL y MADONNA comienzan a bailar. YOLANDA sale).*

EARL: ¡Jueputa!, eres mejor que doña toda.

MADONNA: ¿Doña toda?

EARL: Mejor que MADONNA.

MADONNA: ¡Oiga!, yo soy MADONNA, baboso. Ahora si ya me enredó toda.

EARL: Entonces, eso quiere decir que eres muy sabia, porque todo el mundo cree que se las sabe to'as.

MADONNA: Malditos, sapos hijueputas sabelotodo, cómo los odio. Yo sólo pienso con el cuerpo.

EARL: Eres una bailarina supercool. Demasiado buena para ser una güila blanca, ¿Segura que no eres negra?

MADONNA: Ciento por ciento italiana, mi amor.

EARL: Si no fuera tan pálida, de fijo que creería que me está jodiendo.

MADONNA: Yo no miento, mentir es un pecado, ¿sabe? Sólo digo la verdad divina y si no les gusta, pues que se pudran. Yo sólo digo las cosas como son, por eso unos dicen que soy una hijueputa, pero ¿saben qué?, que se pudran también. Yo digo lo que pienso.

EARL: ¿Y qué's lo que va a decir?

MADONNA: ¿Qué quiere decir con eso?

EARL: Dígame la verdad divina.

MADONNA: No.

EARL: Ay, lléguele. Yo no me enojo, lléguele.

MADONNA: Así no funciona; yo digo las varas cuando me da la gana y no tengo nada que decir.

EARL: Deje de pensarla tanto, sólo diga cualquier vara. Déjelo salir de la boca.

MADONNA: ¿Qué?

EARL: Cierre los ojos, a ver, ciérrelos. (*MADONNA los cierra*) Ahora, muévalos hacia la parte trasera de la jupa. Ahora, respire, eso es, un respiro bien profundo. Ahora, haga un sonido,

déjelo salir de tu garganta, algo así aaahhhhhh... (*EARL comienza a producir gemidos guturales*).

MADONNA: Aaahhhhhh...

EARL: Deje salir las palabras.

MADONNA: (*Como si estuviera en trance*) Aaahhhhhh... teeeeeee... aaamoooooooo...
EAAAARRRLLL... (*De repente sale del trance y se detiene*) No puedo hacerlo.

EARL: Diay, pero si lo estaba haciendo de lo más tuanis.

MADONNA: No dije nada; no puedo hacerlo.

EARL: Pero sí dijo un montón.

MADONNA: ¿A chile?

EARL: Sip, a chile.

MADONNA: No me acuerdo, ¿qué dije?; ¿fui una hijueputa? Dígame, ¿qué fue lo que dije?
Porfa, porfa, porfa.

EARL: Dijiste, "te amo EARL".

MADONNA: *(Coqueteando)* El amor hace al mundo girar.

EARL: Sip, el amor.

MADONNA: Y el baile.

EARL: El baile lo es todo; yo he aprendido que sólo hay que bailar.

(EARL baila y canta "Sex Machine" mientras que MADONNA se ríe mientras lo mira. Repentinamente, EARL se detiene y se lanza al suelo)

Están aquí, por todos lados; los traidores y los espías. Ya vienen y nos van a atrapar. Están aquí, entre nosotros; agáchese, no se mueva. No deje que la vean o la van a matar como a un pato. To'os estamos moridos, cuídese la jupa. Silencio... shhh.

MADONNA: ¿Qué le pasa, EARL?

EARL: Silencio... shhh. Quédese callada, como si fuera un animal acechando. Están por todos lados. ¿Los ve?

MADONNA: No.

EARL: Ahí, están ahí. Nos rodean, los espías y traidores. *(Grita y con susurro desesperado comienza a decir)* ¡No, no disparen! No quiero morir; quiero paz, paz, malparidos, paz. *(Corre alrededor del escenario y súbitamente se detiene).*

MADONNA: Ay, EARL. No sea tan tonto.

EARL: Perdón, no sé qué se me metió.

MADONNA: Sólo eres un viejo tonto.

EARL: No soy un conejo tonto. Conejo tonto, las payasadas son para niños.

MADONNA: Eres todo un payaso. Payaseando y tonteando por todos lados para hacerme reír.

EARL: ¿De qué está hablando, señorita? Ni me conoce.

MADONNA: Claro que si lo conozco, EARL. *(Lo abraza y le da un beso en la mejilla)* Se de lo que está hecho; se lo que eres. Eres como yo.

EARL: ¡Una puta!

MADONNA: ¡No, eso no!

EARL: ¡Una puta!

MADONNA: Un artista, Earl. Eres un artista.

EARL: Soy un hijueputa loco.

MADONNA: Venga conmigo y va a ser famoso.

EARL: Pero si ya lo soy.

MADONNA: No, no lo eres.

EARL: Arro que sí. Pregúntele a cualquiera; dígales: ¿Usted ha visto a ese hijueputa cantando y haciendo varas en la calle? Y le van decir: “sip, conozco a ese mae; lo he visto cantando y bailando”.

MADONNA: Pero, ¿cómo sabe si en verdad es usted?

EARL: Al verdadero EARL nadie lo conoce; nadie conoce al verdadero EARL. Sip, ese es el precio de la fama; es una maldición. Ser un alma sin nombre.

MADONNA: Pero nunca le pagan nada. Debería cobrarles por verlo.

EARL: Nadie quiere verme; no soy tan guapo como usted.

MADONNA: EARL, yo creo que eres muy hermoso (*Lo abraza*).

EARL: Bendiciones que vienen del Señor.

MADONNA: Pero no puedo vivir sólo de bendiciones, EARL. A las mujeres nos gusta la plata.
(MADONNA deja de abrazarlo repentinamente) Ay, EARL, lo olvidé; es muy tarde, me tengo que ir. *(Sale corriendo)* Nos vemos *(MADONNA sale y YOLANDA y las huérfanas entran)*.

YOLANDA: *(Dirigiéndose al público)* ¿Podrían darme algo de dinero para las niñas? Por favor, señor, ¿podría darme aunque sean unas moneditas? NICOLE, venga aquí, ¿cuánto ha agarrado? Démelo, ¡sólo dos tejas! Va a tener que ponerle bonito muchachita, si quiere comer algo porque no la voy a tener de mantenida todo el día. Ven aquí mi princesita, le voy a decir una cosa, su mamá es una puta; culeo día y noche para alimentar sus huequitos. CYBELLE, eres una niña tan buena; con hambre y pobre, mi pequeña y hermosa huerfanita; eres igualita a mí, una niña tan buena. Va a tener que conseguir algo mejor que unas miserables dos tejas, Cenicienta.

NICOLE: ¿Quién es Cenicienta?

YOLANDA: Usté, mi amorcito. Ese es el nombre que le di.

NICOLE: No, no es cierto; es NICOLE.

YOLANDA: Es Cenicienta, ¿me oyó? Eres Cenicienta, le guste o no; así que o se lo aguanta o VJ, va jalando, señorita.

CYBELLE: ¿Yo quién soy, Mami?

YOLANDA: Usté es mi corazoncito, mi ángel CYBELLE. Que tonteras las que me pregunta. Ahora, escúchenme bien güilas, necesitamos harina; necesitamos comer y Mamita está

enferma. Necesitamos más medicinas y ¿cómo la conseguimos? Con harina, y ¿cómo conseguimos harina? Suplicando, robando o sólo tomándola. No me importa cómo la consigan, sólo consíganla.

NICOLE: Entendido, Ma.

CYBELLE: Sip.

YOLANDA: Okey, hoy han agarrado 1500 pesos y yo solita conseguí seis rojos. Pónganle bonito, porque antes del almuerzo tienen que agarrarse al menos tres rojillos (*Le quita una chupa de la boca a NICOLE*) Nada de esto, no quiero nada de esas varas de Plaza Sésamo; somos pobres y unas muertas de hambre desesperadas. NICOLE, quiero que consiga algo de harina.

NICOLE: Mi nombre es Cenicienta, Ma.

YOLANDA: Más le vale que cierre la boca, si no quiere que le dé.

CYBELLE: Ay sí, NICOLE.

YOLANDA: Usté también se calla, jovencita. Hoy no tengo paciencia y de una vez se los digo, no se me monten. Mamita no tiene la paciencia para aguantárselas, así que cállense las dos y hagan lo que les dije. Quiero verlas mendigando con calidad.

CYBELLE: *(Dirigiéndose a la audiencia)* Disculpe, disculpe señor, ¿podría darme algo para comprar comida? *(El hombre le da algo de dinero)* ¡Gracias! ¡Mami! ¡Él me dio dos rojos, dos rojos enteríticos!

YOLANDA: Tráigalos aquí, gracias, está excelente. Esto es lo que me gusta ver, eres una niña tan buena ¿Lo ve, NICOLE? A alguien de por aquí sí le gusta comer y sabe lo que es tener hambre e irse a dormir con el estómago vacío y despertarse mojada y con frío en las mañanas. Este mundo no le va dar nada, a menos que lo tome, pero le gusta estar muerta de hambre, pues bien, puede pararse ahí como Cenicienta mientras que su hermana y yo comemos. Paradita justo ahí y nos puede ver comiendo porque al parecer eso es lo que le gusta hacer. Paradita justo ahí y nosotras comeremos y no le vamos a dar nada porque a usted le encanta aguantar hambre. La vamos a dejar olerlo, verlo e incluso probarlo, pero nada de comerlo; ni un hijueputa pedacito. ¿Eso es lo que le gustaría, no?

NICOLE: No.

YOLANDA: Cállese, estúpida. Eso fue una pregunta retórica.

NICOLE: ¿Por qué hace una pregunta si no quiere una respuesta?

YOLANDA: Ya se lo dije, estupidita. Es una pregunta retórica.

NICOLE: Ah, yala.

YOLANDA: Bueno, no más preguntas porque ya me tiene cansada y enojada. Así que, mejor se calla di'una vez.

NICOLE: ¡Ma! ¿Puedo hacerle una pregunta retórica? Ma. ¿Por qué eres tan bruja? ¡Es una pregunta retórica, no puede contestarme!

(NICOLE escapa)

YOLANDA: ¡La voy a matar, mocosa! Sí llevo a agarrarla, le voy a destrozarse esa carita en mil pedazos y me la voy a comer. Me la voy a comer viva, no sabe qué tan muerta de hambre... no sabe qué tan muerta de hambre estoy; me la voy comer con ketchup y mayonesa. Su hermana y yo nos la vamos a comer.

CYBELLE: Ay, Ma. Qué asco.

YOLANDA: Usté, cálese. Mamita necesita medicinas; Mamita no se siente pa' nada bien; Mamita está enferma.

CYBELLE: Perdón, Mami *(La abraza)*.

YOLANDA: *(La rechaza)* No me toque; váyase a pedir plata.

(Las dos salen y MADONNA entra corriendo con una bolsa de compras)

MADONNA: ¡EARL, EARL adivine qué! No va a creer lo que me pasó; ¡no va a creer a quién acabo de conocer! *(EARL calla)* ¿Adivine a quién? Conocí a un mae importantísimo de la

A&R⁹ de la *Warner Brothers* ¡Importantísimo! ¡Es en serio! ¡Me dijo que estaba interesado en mí! ¿Puede creerlo: en mí? Se lo dije, voy a ser famosa.

EARL: ¿Cómo se llama el mae?

MADONNA: COLIN, se llama COLIN. Dijo que quería conocerme a mí y a mi representante.

EARL: ¿Y quién se supone que es su representante?

MADONNA: Teus.

EARL: ¿Yo?

MADONNA: Bueno, es que pensé que como eres tan bueno actuando, podrías fingir que eres mi representante.

EARL: He sido un chorro de varas, pero nunca un chivo.

MADONNA: Dije representante.

EARL: ¿Y su novio, qué?

⁹ **Artists & Repertoire (A&R)** era la división de una discográfica responsable del descubrimiento de nuevos talentos para el desarrollo comercial y artístico de éstos y pertenecía a la Warner Brothers. Actualmente esta división ya no existe, pues fue adsorbida por otra (N.T).

MADONNA: No es más que un care'picha, como usted lo sabe, así que cortamos. Entonces, ¿qué me dice?, ¿lo va hacer? Porfa... EARL, porfis... Sí me ayuda con esta vara, haré lo que sea por usted. Lo amaré por siempre, pooor faaavooor...

EARL: ¿Y cómo se supone que va hacer pa' quel mae se crea que soy su representante? No tengo ni picha de representante.

MADONNA: Ay, eso es muy fácil. Vea, aquí conseguí una ropa, que de fijo le queda. *(Le entrega la bolsa)* Póngasela.

EARL: ¡Jueee... ya tiene todo listo!

MADONNA: Diay, tengo que... no ve que viene en cinco minutos.

EARL: ¿Cinco minutos?

MADONNA: *Don't worry*, Earl. Va a estar supertuanis, porque eres demasiado carga.

EARL: ¿Cinco minutos? Right here, right now? Qué hijueputa, no me dio nada de tiempo, pero bueno está bien, está bien.

(EARL se va detrás de la banca y empieza a cambiarse la ropa. MADONNA se arregla y se pinta los labios)

MADONNA: ¿Cómo me veo, EARL?

EARL: Como una virgen.

MADONNA: Ay, deje de payasear, EARL.

EARL: No estoy payaseando.

MADONNA: Está pero llenitico de mierda.

EARL: ¿Usted cree?

MADONNA: Si, lo creo ¿Listo? El mae va a llegar en cualquier momento.

EARL: Cuídense, menecasas, porque aquí voy. El hombre, el increíble hijueputa care'picha rey de la industria, el papá de los tomates: Mack, El Papucho. (*EARL sale de la parte trasera de banca, vistiendo un traje morado, mocasines y anteojos oscuros*)

MADONNA: Ay, EARL, se ve demasiado *cool*. Creo que esta vara sí va a funcionar.

EARL: Bueno, ¿'tons, qué quiere que diga?

MADONNA: Sólo improvise conforme vaya la cosa. Diga lo normal: que soy fantástica y que el mundo no será el mismo sin mí. Dígale que hemos estado hablando con *Atlantic*¹⁰ y *MCA*¹¹, y que no vamos a aceptar nada de esas mierdas de compartir las ganancias. Dígale que

¹⁰ **Atlantic Records** (Atlantic Recording Corporation) es una compañía discográfica estadounidense, perteneciente a Warner Music Group(WMG) (N.T).

¹¹ **MCA Records** fue un sello discográfico propiedad del grupo Music Corporation of America (N.T).

queremos el control total artístico, ya sabe; pero no se ponga muy rogado. Ya sabe lo que hay que hacer.

(COLIN, un ejecutivo con mucha presencia, entra en la escena)

COLIN: Qué gusto de verte otra vez, MADONNA. *(Le besa la mano)* Y usted es...

EARL: Mack, soy su representante, bueno ¿ya sabe lo que quiero decir?

COLIN: Oh, sí, claro. COLIN Powell... Gusto en conocerlo, Señor Mack. *(Se dan la mano)*.

EARL: Tome asiento, mi buen amigo, COLIN.

COLIN: Sí, y es COLIN *(Se pronuncia Cou-lin)*.

(COLIN toma asiento en un extremo de la banca y EARL en el otro)

COLIN: He escuchado mucho de su joyita, aquí presente. Escuché que es muy buena bailando.

EARL: *That's right.* Y eso no es todo lo que sabe hacer. Puede cantar mejor que Diana Ross y actuar mejor que Betty Davis; es un conglomerado de talento multimedia. Puede hacer de todo y venderlo, ¿verdad que sí, cariño?

MADONNA: Este...

EARL: Tiene el atractivo de Marilyn Monroe. Se lo digo, es todo un producto comercial.

COLIN: Ya veo.

EARL: Y aún no ha visto nada. Ella es todo lo que Estados Unidos necesita: es dulce como una niñita católica que le tiene miedo al infierno; es blanca, pero puede bailar como el mejor de nosotros; es una mujer, pero posee la confianza y presencia de un hombre, ¿verdad que sí, muñeca?

MADONNA: Este...

EARL: Se lo digo, con ella no se equivoca, no ve que con ella se excita cualquiera y, para serle sincero, hemos hablado con personas de *Atlantic* y *MCA* que nos han propuesto algunas ofertas porque el mercado está que explota por alguien tan excitante y nuevo como ella. Pero pensé que para ser justos, le iba a dar una oportunidad y así podría darme alguna idea de lo que *Warner Brothers* está dispuesto a dar.

COLIN: Ya veo.

MADONNA: ¿Quiere verme bailar?

COLIN: Sí, sí, eso sería de gran ayuda.

(MADONNA comienza a bailar una versión lenta y erótica de "Like a Virgin". Realiza un strip-tease para los dos hombres y al final se sienta en medio de ellos)

MADONNA: A ver, chicos, ¿qué les pareció?

COLIN: Debo admitirlo, definitivamente existe algo sólido.

MADONNA: ¿Cómo qué?

COLIN: Creo que es bastante comerciable.

MADONNA: ¿De verdad lo cree? ¿Cree que pueda salir en MTV?

COLIN: Creo que esa es una posibilidad.

MADONNA: ¿En serio? ¡Ay, COLIN! *(Lo abraza y salta a sus regazos)*.

COLIN: Tal vez podríamos discutir un poco más los detalles de su futura relación con *Warner Brothers*, mientras nos tomamos unas copitas en algún lugar más íntimo.

MADONNA: Okey.

EARL: Eso suena excelente, COLIN. Podríamos discutir algunos de los pequeños detalles del negocio.

COLIN: En realidad, estaba pensando más en términos de una conferencia artística, sólo entre MADONNA y yo.

MADONNA: Eso suena genial, COLIN.

COLIN: ¿Nos vamos?

MADONNA: Sip. *(Salen; y entra ANDREW)*

EARL: Perro lechero *(Dirigiéndose a ANDREW)* ¿Qué anda haciendo, mocoso?

ANDREW: ¡Oiga, no haga eso! Casi me mata del susto.

EARL: ¿Anda de cacería en mi bosque, verdad?

ANDREW: Oiga, mae, ¿me podría ayudar a conseguir con quién culiar?

EARL: ¿A quién cree que le está hablando, mocoso?

ANDREW: A usted, mae, ¿a quién más?

EARL: Diay, mocoso, ¿a quién me le parezco, al "dóctor"?

ANDREW: ¿Me busca a alguien para culiar? Yo sé que sí puede, ¿ha visto algo?

EARL: No he visto ni mierda.

ANDREW: Lléguele, mae. Le voy a pagar muy bien.

EARL: Perdió la jupa demasiado joven, mocoso; eres un güila estúpido.

(HOOMAN entra acompañado de NICOLE)

HOOMAN: ¡Quieto, malparido, quieto! *(Saca una pistola y le apunta a ANDREW)* Tírese al suelo *(ANDREW obedece y HOOMAN le coloca la pistola en la cabeza)*.

NICOLE: No lo haga.

HOOMAN: Cierre la boca, puta. No eres más que una puta como tu mamá, no hay ninguna diferencia. Una panocha joven, una panocha vieja, no son más que panochas hediondas. Pero usted, pequeño hijueputa malparido ¿sabe? No hay nada más divertido para mí que matar a malparidos judíos baratos como usted, ¿lo sabía? Siento placer con tu miserable muerte, ¿sabe por qué? Porque nadie... nadie se mete conmigo.

ANDREW: Ya lo sé, perdón, mae. Fui estúpido, perdón, le voy a pagar lo que...

HOOMAN: *(Pisándole la cabeza)* Cállese, niño judío, no he terminado. Nadie se mete conmigo y se sale con la suya. No se trata de dinero, eso no tiene nada que ver; es el honor, mae, y no sólo eso. A diferencia de otras personas de por aquí, yo tengo una imagen que mantener

y no puedo dejar que care'pichas como usté me bailen la gigante. No voy a poder respetarme a mí mismo si hago eso ¿Lo entiende?

ANDREW: Le doy lo que sea, mae. A chile, tengo un *Jeep* nuevo de paquete; si quiere, se lo doy.

HOOMAN: ¿De verdad no la agarra, mae? Estúpido malparido, ¿quién cree que soy, mae?; ¿cree que me puede comprar, con plata? Bueno, pues la está volando ¿Ha oído algo sobre el honor, mae? Supongo que no, pues bueno, muérase; no merece vivir. (Está a punto de disparar).

EARL: Párela, mocoso.

HOOMAN: Sigue usté, roco care'picha.

(Entra YOLANDA con CYBELLE y HOOMAN sujeta a NICOLE)

YOLANDA: ¡Quítele esas hijueputas manos a mi hija!

HOOMAN: ¡Quite su hijueputa panocha de mi cara!

YOLANDA: Muérase, malparido. *(Se aproxima a HOOMAN)*.

HOOMAN: Se mueve un toque más Mamá puta, y también le vuelo los sesos a la puerquita.

YOLANDA: No puede matarnos a todos, HOOMAN.

HOOMAN: ¿Ah, no? Seguro que no puedo, a ver, acérquese; venga, hijueputa.

NICOLE: Ma, estoy bien.

YOLANDA: ¡Deme a mi hija!

EARL: A ver, mae; llévela suave *(Se aproxima a HOOMAN)*.

HOOMAN: Pudráse, EARL.

EARL: *(Coloca las manos en alto y lentamente se aproxima a HOOMAN)* Deme la pistola, mae.

HOOMAN: *(Se ríe)* ¿Qué clase de idiota cree que soy? Se mueve un toque más y me la vuelo.

EARL: Sólo eres un mocoso; no puede disparar esa vara.

(Por el otro lado del escenario, entran COLIN y MADONNA. COLIN, vestido de policía, porta un arma en la mano)

EARL: ¡Ahí está el varón!

HOOMAN: *(Apuntándole a COLIN)* ¡Quieto, malparido! *(Mientras HOOMAN se encuentra de espaldas, EARL golpea el arma. El arma cae y todos se tiran al suelo. EARL inmoviliza a*

HOOMAN en el suelo. NICOLE corre hacia su madre. ANDREW sale corriendo. COLIN entra y sujeta la pistola de HOOMAN. EARL se levanta y HOOMAN se encuentra en el suelo bajo el dominio de la pistola de COLIN).

YOLANDA: Mi bebé *(La abraza).*

NICOLE: Todo está bien, Ma.

YOLANDA: *(Se aproxima a HOOMAN) ¡Mátelo! (Le escupe) ¡Malparido! (YOLANDA y las huérfanas salen).*

COLIN: Muy bien, se acabó la fiesta.

HOOMAN: Yo no hice nada, mae. Por favor, mae, porfa.

COLIN: Tranquilo, mae, no le voy hacer nada.

HOOMAN: ¿Qué le pasa hijueputa?, ¿qué fue lo que hice?; no dije ni mierda.

COLIN: No voy hacerle nada, compa.

HOOMAN: ¿Ah, no?

COLIN: Tiene derecho a guardar silencio. Todo lo que diga puede ser usado en su contra en un tribunal... *(COLIN lo sujeta y comienza a sacarlo de escena).*

HOOMAN: ¡Jueputa!

COLIN: Tiene derecho a un abogado; si no puede pagarlo, el Estado le proporcionará uno de oficio. (*COLIN se lo lleva y el compañero (POLICÍA 2) de COLIN entra durante este suceso y se encarga de HOOMAN*).

HOOMAN: ¿Cuáles son los cargos? (*El POLICÍA 2 saca a HOOMAN de escena*). Esto es pura mierda, ¿cuáles son los cargos? ¡Quiero justicia! ¡Justicia!

MADONNA: Muérdame, care'picha.

COLIN: Eso es todo, amigos. Se terminó el *show*; muévanse. ¡A ver, moviéndose!

EARL: Ya todo el mundo jaló, oficial.

COLIN: ¡A ver, moviéndose! Le estoy hablando a usted; este parque está clausurado.

EARL: ¡Oiga! ¿Yo lo conozco?

COLIN: No, no me conoce.

EARL: A ver, ¿cuál es su nombre? Yo lo conozco.

COLIN: Soy la ley; ese es mi nombre.

EARL: No, no, yo lo conozco. Nam, mae, usted estuvo conmigo en Nam.

COLIN: Ya párela, mae; es suficiente.

EARL: Sip; lo conozco, mosco. Usted es COLIN Powell, ese es usted; lléguele COLIN, soy yo.
¿Me recuerda?

COLIN: ¿De qué diablos está hablando este mae?

EARL: No se acuerda, Nam, mae, Vietnam; estuvimos juntos en Nam.

COLIN: Este mae ya se volvió loco.

EARL: Me está vacilando ¿verdad?

COLIN: Nunca fui a Vietnam y estoy orgulloso de decirlo. No fue más que una pelada; una desgracia.

EARL: ¿Qué le pasó en la jupa, mae? Soy yo, EARL; no puede olvidarse de todo eso.

COLIN: Muy bien, Capitán América; lo voy a mandar al tabo de una patada en el culo (*Sujeta a EARL*).

EARL: No me puedo ir de aquí; no ve que aquí vivo.

COLIN: El parque está clausurado y usted queda bajo arresto.

EARL: ¿Por qué?

COLIN: Tiene derecho a guardar silencio.

EARL: Al diablo con esa mierda; no voy a guardar silencio, ¿eso es lo que usted quiere que haga? Pues váyase a la mierda ¿okey?

COLIN: Todo lo que diga puede ser usado en su contra en un tribunal.

EARL: Párela, COLIN. Esta vara es una pura mierda.

COLIN: Usted no sabría lo que es la pura mierda, aunque le diera en la cara. *(Le pone las esposas a EARL).*

MADONNA: COLIN, apúrese; no ve que la reservación es para las ocho.

COLIN: En un momentico le caigo, muñeca; vaya y me espera en el carro *(MADONNA sale de escena. EARL se vuelve rápidamente y golpea a COLIN, quien cae al suelo).*

EARL: Siempre ha sido muy lento, COLIN. Siempre tenía que estar salvándole el culo, ¿ya me recuerda, hijueputa? *(EARL lo deja ir y dirige su mirada al fondo del escenario. COLIN saca su*

pistola y le apunta a EARL). No se preocupe por mí, tengo ojos en la espalda. Por favor, *brother*, que la paz sea contigo.

COLIN: Por favor, EARL. Eso es lo que necesitamos, ¿por qué peleamos? Peleamos por la paz, el descanso, la salvación. ¿Por qué vivimos? Pa' pelear porque no existe esa vara de la salvación y usted lo sabe muy bien.

(EARL comienza a cantar "Sublime gracia")

COLIN: No puede olvidarlo, EARL. Aquí no hay nada para usted; este es el mundo material y la salvación es la droga, el sexo, el dinero y el poder. Sólo eres un infeliz, EARL; nunca llegaste a dar con la realidad ¿verdad? Nam fue hace mucho tiempo y tiene que vivir en el presente, mi amigo, no en el pasado. Así es como uno se hace viejo; los tiempos han cambiado y usted tiene que cambiar con ellos. Mírese, eres un malparido lunático, ¿se da cuenta de eso? No pertenece aquí; está fuera de lugar, EARL, y eso es muy malo para el negocio; nadie quiere verlo, por eso recibí las órdenes de echarlo de aquí y eso es lo que voy hacer.

EARL: ¡Yo vivo aquí!

COLIN: No, no vive aquí; vive en la tierra de nunca nunca jamás. Eres un fantasma, ¿qué hace aquí? Asusta a las personas; a estas personas tan breteadoras. Ellas no pueden entenderlo y nunca las deja en paz; no puede acosar así a las personas, eso es ilegal.

EARL: Todos están enredados.

COLIN: Este mundo está enredado.

EARL: Somos del mismo bando, COLIN, ¡del mismo bando!

COLIN: No, no existen los bandos; sólo existe una cosa: todos vivimos por una causa.

EARL: ¡Apostasía!

COLIN: Tiene que seguir al mundo, EARL. No existen las paradas para descansar.

EARL: ¡Apostasía!

COLIN: Está diciendo las mismas varas de hace veinticinco años, ¿de dónde sacó esa palabrilla, EARL?

EARL: (Susurrando) Los traidores...

COLIN: EARL, soy un negociante.

EARL: Y los espías...

COLIN: Tengo que ver cómo me la juego, EARL.

EARL: (Comienza a voltearse) COLIN.

COLIN: Tengo que seguir echando pa' lante.

EARL: *(Cantando)* Yo no quiero crecer...

COLIN: No estoy jugando, EARL.

EARL: *(Sigue cantando)*

...Un niño *Toys R' Us* soy,
Una tienda con juguetes que te harán enloquecer...

(COLIN le dispara tres veces y se apagan las luces)

(Las luces vuelven a encenderse. ANDREW entra y se acerca al cadáver; revisa los bolsillos de EARL, pero no encuentra nada. Le quita una pipa de su chaqueta; comienza a fumar con ella y sale. YOLANDA y las huérfanas entran)

NICOLE: Mamá, todo está bien; sólo es EARL.

CYBELLE: Está muerto.

YOLANDA: Todos vamos a morir; la muerte es el fin de todo.

NICOLE: Nosotras estamos contigo, Mamá.

YOLANDA: Mis hijas me harán inmortal.

CYBELLE: Te amo, Mamá.

NICOLE: ¿Tienes hambre, Mamá?

YOLANDA: Sí, y además estoy cansada.

CYBELLE: Descansa, mamá; vamos a comernos lo que hicieron los hombres.

NICOLE: Te amo, mamá.

(Las luces se apagan y vuelven a encenderse; MADONNA y COLIN entran vistiendo uniformes militares)

MADONNA: Es tan hermoso; luce como si estuviera durmiendo. Si pudieras ver a través de las cosas hasta llegar a su alma, lo que verías; sería algo muy hermoso ¿sabe? La muerte siempre debería de ser violenta; quiero consumirme e irme con un sólo disparo.

COLIN: No es más que un show para los débiles de corazón de Estados Unidos; necesitamos fuerza, poder y supremacía, sí queremos sobrevivir. Hay que ganarle a los árabes que nos quieren distraer de eso.

MADONNA: Fuerza, poder y supremacía; yo tengo todo eso y se lo puedo vender muy barato. Lo voy a vender muy bien, ¿no lo cree, COLIN? Cuando sea famosa, ¿cree que todos van a querer un poco de mí?

COLIN: Eres todo lo que Estados Unidos necesita, muñeca.

(Se apagan las luces y vuelven a encenderse. En el escenario se encuentran HOOMAN, ANDREW, YOLANDA, las huérfanas y EARL, quien está leyendo el periódico y en la primera plana se lee la siguiente frase: INDIGENTE ASESINADO)

ANDREW: Oiga, mae, ¿tiene piedra?

HOOMAN: Claro que yes, mae, ¿qué necesita? *(Se mueven al lado derecho del escenario para completar su transacción).*

NICOLE: Mami, ¿qué's sex machine?

YOLANDA: ¿De dónde sacan esas preguntas, güilas?; ¿por qué mejor no cierra la jeta, niña culillo y se va a busca algo de harina?

NICOLE: Como MADONNA; la panocha de ella sí que saca plata.

YOLANDA: Eso pasa porque ella es comerciable y va a ganar más dinero del que jamás te hayas imaginado.

NICOLE: Y ¿qué pasa con mi panocha: no es comerciable?

CYBELLE: ¿Qué significa comerciable?

NICOLE: Significa horrible.

CYBELLE: Es cierto, Mami, ¿por qué?

YOLANDA: ¿Por qué se la pasan hablando de Madonna?

NICOLE: La amamos.

CYBELLE: Ella es la mejor de todas.

EARL: ¡Qué bailarín!

(Se apagan las luces y en el ambiente se oye "Material Girl")

Informe de investigación

Introducción

El presente trabajo de graduación abarca la traducción y el respectivo análisis de la obra de teatro *In Love with Madonna* del estadounidense Paul Knag Jr.¹²

A continuación, nos referiremos brevemente al texto fuente, así como a su autor, y a lo que consideramos el valor temático y traductológico de esta obra, valor que motivó su traducción. Posteriormente se definirán las características del análisis del texto traducido.

In Love with Madonna

In love with Madonna es una obra de teatro de Paul Knag Jr., publicada en 1992, e inspirada en el vecindario de East Village, ubicado en Manhattan. Nunca ha sido representada ante un público por la falta de promoción, dinero o interés por parte del autor. Para efectos de esta traducción se la escogió de entre un grupo de obras teatrales de la página de Internet "The Eserver Drama Collection". Su trama se desarrolla en un ambiente neoyorquino contemporáneo.

En la historia, el personaje principal es Earl, un hombre afroamericano ciego y que sufre de cierto nivel de locura por haber participado en la guerra de Vietnam como soldado estadounidense. Sus discapacidades y el poco apoyo que recibe por parte del gobierno no le permiten conseguir trabajo, así que decide vivir en un parque neoyorquino, como indigente. Como su permanencia en el parque es constante, suele verse envuelto en una gran diversidad de situaciones con los demás personajes, entre los que se encuentran policías, prostitutas, vendedores de droga y gente adinerada, quienes al final le causan la muerte. Otro personaje importante es Madonna, una bailarina y prostituta que atrae en formas muy

¹² Paul Knag Jr. *In Love with Madonna*. Oxford: Oxford University, 1992. (<http://drama.eserver.org/plays/contemporary/madonna.txt>).

distintas la atención de todos los personajes (incluso Earl) y es por causa de ella que se generan muchos de los conflictos en la obra.

Paul Knag Jr.

Paul Knag Jr. nació en Nueva York, Estados Unidos, el 30 de noviembre de 1971. Sus estudios primarios los realizó en King and Low Heywood Thomas School y sus estudios secundarios en Darien High School. Al terminar sus estudios básicos, se inscribe en la Universidad de Oxford de donde se gradúa en 1992 con un título de bachillerato; un año después también se gradúa de la Universidad de Carnegie Mellon de donde obtiene un segundo título de bachillerato. En 1994, hace sus estudios de maestría en Northwestern University, y se gradúa ese mismo año.

Paul Knag Jr. ha escrito únicamente dos obras de teatro: *Dead Rats*¹³ e *In Love with Madonna*. La primera fue representada varias veces en las universidades a las que asistió el autor entre 1991 y 1992, y obtuvo gran éxito. La segunda la escribió en 1992, pero nunca ha sido representada ante un público.

Justificación desde el punto de vista temático

La obra *In Love with Madonna* se concibe como una crítica social ante la indiferencia del gobierno de los Estados Unidos frente a la situación de los muchos hombres y mujeres que prestan el servicio militar. Muchos de ellos, después de cumplir con su deber, regresan a sus hogares con únicamente medallas y banderas, y después deben sobrevivir como les sea posible, puesto que no cuentan con estudios que los respalden o han quedado discapacitados; motivos que les excluye del mundo laboral. La obra resalta la vida de las personas que viven en las calles como indigentes, prostitutas y vendedores de drogas, que

¹³ Knag, Paul Jr. *Dead Rats*. Oxford: Oxford University, 1991.

están obligados a vender su cuerpo, dignidad y orgullo para conseguir algo de comer. También se evidencia la problemática de la drogadicción, razón por la cual muchas personas pierden su valor como seres humanos. La obra pretende mostrar a los indigentes, prostitutas vendedores y compradores de droga como personas que también poseen sueños, y que a pesar de no ser capaces de cumplirlos, luchan por una vida mejor.

Desde un punto de vista social, la obra muestra una imagen que difiere de la fantasía creada alrededor de los Estados Unidos y que muchas veces crea falsas expectativas en los hispanoamericanos. Por tal motivo la importancia de que esta obra se presente en español ante un público latinoamericano o, de forma más específica, ante costarricenses, es que en ella se evidencia otra cara de los Estados Unidos, país que los medios de comunicación alaban por su prosperidad y oportunidades de vida. Asimismo, por medio de la presentación de esta obra, se pretende intentar crear conciencia social en los lectores costarricenses que viven cegados por las ilusiones estadounidenses al mostrarles a través de las palabras que no todo es lo que parece.

Valor traductológico de *In Love with Madonna*

La traducción de una obra literaria conlleva diversos procesos y dificultades; en el presente caso, uno de los principales problemas fue la traducción de diálogos y monólogos escritos en un sociolecto que varía no sólo en pronunciación y vocabulario, sino también en estructuras gramaticales, en comparación con la lengua “estándar”, así como la traducción de referencias culturales. El uso de argot, un tipo de lenguaje específico que usa un grupo de personas que comparten categoría social, profesión, procedencia, o aficiones, y las referencias culturales, revelan “la manera de ser, pensar y actuar de un grupo, sobre su

escala de valores, actitudes, cualidades y defectos, sentido del humor, etc”¹⁴. En la obra, el argot y las referencias culturales del grupo social representado se utilizan como medio de identificación y comunicación entre sus miembros, personajes que contradicen el ideal ciudadano por tratarse de prostitutas, drogadictos y vendedores de drogas, y esta combinación entre lenguaje y personajes se convierte en medio de expresión de la mirada al revés de los Estados Unidos.

La traducción de *In Love with Madonna* ofrece la oportunidad de mostrar a los costarricenses por medio de diálogos y monólogos escritos con palabras y expresiones propias de Costa Rica y el uso de referencias culturales, la realidad vivida por los menos privilegiados en Estados Unidos: país al que se le considera como el país de las oportunidades y la pobreza inexistente, según los medios de comunicación. Además al traducirse esta obra es posible brindar una nueva perspectiva sobre cómo traducir obras literarias, ya que no se trata de una adaptación completa, es decir, cambiando los personajes, los ambientes, las situaciones y la forma de hablar, sino que se trata de una adaptación enfocada sólo en el cambio del lenguaje, permitiendo una lectura distinta de la obra y al mismo tiempo el rescate del sentido, según nuestra lectura, del texto original.

Problema e hipótesis

Al considerar la traducción de una obra teatral donde se presenta un tipo específico de habla o lenguaje vulgar y expresiones y palabras con referencia cultural que ponen en evidencia una realidad distinta a la que se presenta popularmente sobre un lugar en específico, surgen ciertos cuestionamientos: ¿cómo interactúan tales elementos en la obra para propiciar una lectura “al revés” de la realidad estadounidense? y ¿cómo resuelve el

¹⁴ Víctor León. *Diccionario de argot español y lenguaje popular*. (Madrid: Alianza Editorial, 1987) 18.

traductor la tarea de recuperar esta mirada en el texto traducido?. De las preguntas anteriores surgen las siguientes hipótesis:

1. Las diferentes estructuras lingüísticas (palabras, frases, oraciones y párrafos) interactúan dentro de la obra como un texto y sus intertextos¹⁵, rompiendo el tejido textual, lo que permite que la obra funcione como un metatexto¹⁶ (crítico) sobre su propio discurso. El uso de argot y referencias culturales reafirma la interacción entre los elementos, permitiendo la lectura al revés.
2. En la traducción, dichos elementos estructurales, considerados como puntos claves, son recreados con la misma función en el texto meta, apoyándose en un argot similar al que se presenta en el texto original.

Detallando aun más, estas hipótesis que se generaron a partir de las interrogantes evidencian que el uso de un argot en particular, en este caso el costarricense, para traducir otro argot facilita la lectura que ofrece la obra original de una realidad de los Estados Unidos, diferente a la que presenta los medios de comunicación: una mirada a Estados Unidos desde arriba. Claro está, que esta traducción de argot por argot no se efectúa simplemente por razones de “fidelidad” sino como una herramienta traductológica. Este aspecto, junto con otras particularidades textuales de la obra, como el uso de palabras específicas, estructuras lingüísticas referenciales y canciones populares, que permiten tal lectura, serán analizadas en el trabajo, y se espera que permitan una mejor comprensión de las posibilidades de la traducción literaria.

Objetivo general y específicos

¹⁵ Textos que hablan de otros textos.

¹⁶ Relación crítica que tiene un texto con otro (Gérard Genette, *Palimpsestos*).

De acuerdo con lo anterior, nuestro objetivo general con esta investigación será mostrar, mediante el análisis de segmentos, cómo se recrea en la traducción la interacción entre el texto y sus intertextos que determina el carácter metatextual y sentido crítico de *In Love with Madonna*. Para lograr tal fin, los objetivos específicos que se plantean para este trabajo son: 1) identificar los elementos en el texto fuente que le otorgan su carácter metatextual; y 2) describir las estrategias traductológicas empleadas para recrear estos elementos en el texto, y con esto, su función crítica.

De forma más detallada podemos decir que, al identificar en el texto original los elementos que le brindan un sentido crítico, según nuestra lectura, y al describir cuáles estrategias empleamos para traducir tales elementos, podremos mostrar cómo, en cada uno de los segmentos extraídos, interactúa el texto con los intertextos, permitiendo evidenciar el carácter metatextual que le otorgamos al texto original, así como a la traducción. Todo esto se hará con el objetivo de permitir al lector o traductor interesado cómo el uso de ciertas palabras, expresiones e incluso canciones en una obra teatral con índole crítico, tal y como se le considera a la obra original, toman gran relevancia a la hora de realizar una traducción.

Antecedentes

En la búsqueda de antecedentes, no se localizaron textos que analicen de forma directa o específica la traducción de registros informales del *inglés al español costarricense*. Lo que se logra hallar son múltiples textos que hablan sobre la traducción cultural, teatral, y de argot, es decir, un tipo específico de lenguaje, cuyo punto central es el empleo de palabras vulgares y peyorativas. Entre los textos sobre traducción de argot se encontraron *Traducir a James Kelman: slang como expresión política*, por Wilson Orozco (2003) en el cual se indaga sobre la traducción de registros coloquiales entre el argot estadounidense y el

colombiano. En este texto, el autor efectúa una investigación de la traducción del libro *How Late it Was, How Late* de James Kelman, haciendo hincapié en los problemas y cuidados necesarios para efectuar la traducción y adaptación de los argots informales y sus implicaciones. Se encontró también el artículo “Traducción del argot en ‘South Park’” (2004) en el cual el autor describe las estrategias empleadas para mostrar en un español estándar el argot presente en esta serie animada, y las implicaciones y pérdidas que se producen al querer alcanzar un público amplio. *La traducción del Black English y el argot negro norteamericano* de Marta Mateo Martínez Bartolomé (1990) fue otro de los documentos encontrados y, en este caso, la autora describe las cualidades y peculiaridades del *Black English* y analiza cómo lidiar con él al traducirlo al español estándar. También, en lo referente a la traducción de argot, se pueden mencionar *El italiano coloquial y su traducción al español* de Jorge Leiva Rojo (2003), y *Una perspectiva prosódico-discursiva en torno a la idiosincrasia soc* de Eduardo Barros-Greta (2006). En el primero, se resalta la importancia de emplear recursos diferentes a los empleados al traducir un documento escrito con un lenguaje formal cuando se enfrenta a un texto con lenguaje coloquial; como base de su análisis utiliza ejemplos extraídos de una novela italiana (*Mai sentita così bene*). En el segundo se enfocan las repercusiones culturales que se enfrenta al traducir de una lengua a otra cuando en el texto seleccionado aparecen elementos que no pueden ser plenamente reconocidos por pertenecer a algún tipo de dialecto o idiolecto en específico.

En cuanto a los textos sobre traducción cultural y su importancia se localizaron dos:

1. *Traducir sin traicionar* de Jean-Claude Margot (1987), el cual aunque se centra en la traducción bíblica, en uno de sus capítulos resalta la importancia de tomar en cuenta las características específicas de una cultura y su lenguaje; y
2. *Translating Latin America: Culture as Text* (1991), el cual cuenta con el capítulo “Words Cannot Express...The Translation of Cultures”, donde el autor, Gregory Rabbasa, especifica la necesidad de que, al

traducir, las palabras no sólo deben ser equivalentes en forma lingüística sino también en espíritu o sentido; *La traducción como acto intercultural. El español y la variación intralingüística* de Elvira Cámara Aguilera (2008), artículo en que se resalta el cuidado que debe tener el traductor al realizar traducciones con carga cultural, así como la importancia de la equivalencia y las variedades del español en general, y el artículo *¿Qué traducción? Los métodos de traducción en el análisis contemporáneo* por Armando Francesconi (2005) quien hace hincapié en la necesidad de utilizar todos los medios y cuidados posibles para obtener una traducción de calidad, especialmente cuando el texto presenta registros de habla específicos. Conjuntamente, se consultaron los textos *Translating Cultures*, de David Katan (1999), donde se detallan todos aquellos puntos que el traductor debe considerarse tomar en cuenta al traducir de cultura a cultura, ya sea en el ámbito lingüístico o social; *Cómo proteger el patrimonio y la sabiduría indígenas* de Sarah Elisa Fernández (2005), trabajo de graduación, el cual se centra en explicar la traducción de textos con trasfondo cultural y lenguaje propio de un pueblo con base en un análisis detallado para descubrir si las palabras o frases son completamente traducibles; y *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* de Mona Baker (2001), donde se explican los procesos de traducción de obras de teatro, adaptación, equivalencia y muchos otros, considerados sumamente útiles al traducir textos con un lenguaje específico.

Sobre la traducción teatral se ubicaron gran diversidad de obras, entre los cuales tenemos *Teatro y traducción* de Pilar Ezpeleta Piorno (2007), libro donde se propone una manera de mirar el texto dramático a todos aquellos que se aproximan a él para mostrárselo a otros, especialmente los traductores. En este libro se presentan algunos conceptos y procedimientos elaborados por la semiótica teatral, la pragmática, la lingüística, la sociología y la traductología contemporáneas como instrumentos para descubrir los mecanismos de comunicación y de construcción del significado de los textos dramáticos. *El teatro en otra*

lengua y otro medio de Egil Törnqvist (1991), obra que estudia la diferencia existente entre nuestra recepción de la obra dramática como texto y como representación, y plantea preguntas fundamentales sobre lo que ocurre cuando una obra de teatro se traslada de medio o de modo de transmisión. En la antología *II Estudios sobre traducción e interpretación* (2007), se encuentran análisis de traducciones de obras de teatro y los diferentes enfoques para la traducción de este tipo de literatura. A su vez, *Sobre la traducción del teatro de J. Romain: Cuestiones teóricas y prácticas* de Sara López-Abadía Arroita (1993), es una investigación que se centra en el análisis de varias traducciones de obras de teatro hechas del francés al español con el fin de explicar algunos problemas teóricos de la traducción literaria en el campo de la traducción de obras de teatro, mientras que en el artículo *Especificaciones de la traducción teatral* de Borja Ortiz de Gondra (2006), el autor brinda algunos consejos a los traductores a la hora de traducir teatro. En lo referente a trabajos de traducción teatral e investigación en el Programa de Maestría en Traducción de la Universidad Nacional, sólo fue posible localizar un trabajo, el de Alí Francisco Durán Abarca (2003), quien tradujo del inglés al español la obra *Princess Sunshine* (Princesa Sol) de William Hutchins (traductor), enfocándose en el proceso de retraducción y la influencia que puede tener el idioma original de una obra en una traducción y, en consecuencia en la retraducción.

Finalmente, respecto al argot estadounidense y costarricense, podemos mencionar como fuentes los diccionarios monolingües y algunos bilingües o estudios enfocados en forma específica en alguna de estas dos variantes lingüísticas, como *El español de Costa Rica según los ticos*, de Carla Victoria Jara Murillo (2006) y *Slang and Sociability: In-group Language among College Students*, de Connie Eble (1996).

Contenido del informe de investigación

En esta **Introducción** hemos presentado un breve resumen de la obra e información sobre el autor, la justificación desde el punto de vista temático así como el valor traductológico del presente proyecto, el problema, la hipótesis y los objetivos de la investigación.

En el **Capítulo I: Marco teórico** se explica la propuesta de James Holmes sobre la metatextualidad, presentada en su obra *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form* (1972) y el concepto de intertextualidad o intertexto definido por Basil Hatim y Ian Mason (1995). Además, se incluyen algunos aportes presentados por Julián Moreiro (2004) para el análisis textos literarios.

En el **Capítulo II: Analizando a Madonna** se presenta la interacción entre determinadas palabras, expresiones y otras estructuras lingüísticas para crear una metatextualidad y se analizan las traducciones propuestas para crear la versión en español de estos elementos.

En la **Conclusión** se muestran los resultados y aportes obtenidos del análisis y la investigación.

Capítulo I: Marco teórico

Para esta investigación utilizaremos un marco teórico delineado por los conceptos de metatextualidad, a partir de la propuesta de James Holmes y la definición de Gérard Genette, intertextualidad/intertexto de Basil Hatim e Ian Mason y algunos aportes expuestos por Julián Moreiro para el análisis de textos literarios.

1.1. Concepto de metatextualidad

En 1972, el traductor literario e investigador James Holmes propuso la denominación *estudios de traducción* para la tendencia que proponía centrar los estudios de los textos traducidos en la observación, y a partir de ésta, desarrollar una teoría de la traducción. Holmes consideraba que la visión tradicional de buscar términos equivalentes en las lenguas no funcionaba para resolver todos los problemas que surgían al traducir, puesto que los textos, y por excelencia, los literarios, pueden tener tantas traducciones como traductores. En su ensayo *The Name and Nature of Translation Studies (1972)*, Holmes realiza “una reflexión metateórica sobre nuestra disciplina (traducción), caracterizándola y proponiendo una clasificación de las diversas ramas de estudio que la integran”¹⁷. Esta clasificación consta de tres ramas: (1) *estudios descriptivos*, que se subdividen en estudios orientados al producto, a la función y al proceso de las traducciones; (2) *estudios teóricos*, que utilizan los resultados de los estudios descriptivos sobre la traducción en combinación con la información de los campos afines; y (3) *estudios aplicados*, que se centran en la traducción como medio de enseñanza de lenguas extranjeras y formación de traductores, en la crítica de traducciones y en los campos de utilidad para la traducción. Holmes, con respecto a estas tres ramas, señalaba,

¹⁷ Amparo Hurtado. *Traducción y traductología* (Madrid: Cátedra, 2002) 138.

“In reality, of course, the relation (between branches) is a dialectical one, with each of the three branches supplying materials for the other two, and making use of the findings which they in turn provide it. Translation theory, for instance, cannot do without the solid, specific data yielded by research in descriptive and applied translation studies, while on the other hand one cannot even begin to work in one of the other two fields without having at least an intuitive theoretical hypothesis as one’s starting point”¹⁸.

Holmes añade que las ramas de estudio deben ser incorporadas en dos dimensiones de análisis: la histórica y la metodológica o metateoría, poniendo de manifiesto sus puntos de interés y la formulación de una teoría de traducción unificada. Al final, Holmes afirma que “los estudios sobre la traducción han alcanzado un desarrollo tal, que ha llegado el momento de analizar la disciplina en sí. Comienza la metadiscusión”¹⁹.

La nueva visión de análisis y el objetivo de Holmes de “formalizar una teoría general de la traducción que englobe todas y cada una de las teorías parciales”²⁰, se refleja también en su ensayo *Form of Verse Translation and the Translation of Verse Form* (1988), en el cual Holmes identifica dos tipos de literatura, anteriormente expuestos por Roland Barthes (1964): por un lado, aquellas “obras en cuyas páginas se desarrollan temas sobre objetos o fenómenos reales o ficticios como novelas, cuentos y leyendas”²¹, y por el otro, textos que tratan sobre enunciaciones hechas por otras personas, a lo que Holmes llama “metaliteratura”. A partir de esta clasificación aparece el concepto de “metatexto” que se define como un texto que habla de otro texto. Según Holmes, de un texto pueden surgir gran variedad de metatextos. Por ejemplo, la traducción literaria es metaliteratura, de modo que la traducción de un poema será un metapoema y el traductor se convierte en un metapoeta quien brinda su versión propia del texto original. Según Holmes, existen cuatro posibles enfoques para traducir un poema: las primeras dos provienen de la forma del texto original, la tercera del contenido y en la cuarta no aparece

¹⁸ James Holmes. *Translated! Translated! Papers in Literary Translation and Translation Studies* (Amsterdam: Rodopi B.V., 1994) 78.

¹⁹ Traducción de Amparo Hurtado. *Traducción y traductología* (Madrid: Cátedra, 2002) 139.

²⁰ Virgilio Moya Jiménez. *La selva de la traducción* (Madrid: Cátedra, 2004) 131.

²¹ Marcel Lizano Navarro. *La traducción como un metatexto* (Heredia: Universidad Nacional, 2008) 100.

ni la forma del texto original, ni el contenido. Cada uno de estos distintos enfoques corresponde a una poética distinta y a ninguna se le puede considerar mejor que la otra, puesto que cada una es una interpretación de las muchas que pueden existir. Cada interpretación es un metatexto, creado a partir del texto fuente.

El concepto *metatexto* da paso a la formulación del concepto “metatextualidad”, el cual, para fines de este trabajo de investigación, precisaremos empleando la definición del narratólogo Gérard Genette presentada en su obra *Palimpsestos* (1989). Según esta definición, la *metatextualidad* es la relación crítica que tiene un texto con otro. Esto es, un texto remite a otro porque habla de él, porque le sirve de comentario, porque desea censurarlo o atacarlo. Esta relación crítica le permite al lector descubrir un sentido que va más allá de las palabras que lee. En el caso de un traductor como lector, la relación le abre cientos de puertas de interpretación y esto conlleva a una diversidad de trabajos y puntos de vista literarios igualmente valiosos. Para ejemplificar el concepto de metatextualidad, podemos hacer referencia a la obra *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Cuando esta famosa obra de la literatura fue creada, una de sus principales funciones era divertir al lector presentándole una parodia, que cae en la crítica, de los muy conocidos libros de caballería. Según Ramón Menéndez Pidal, filólogo, historiador, folclorista y medievalista español, Cervantes, por medio del Quijote, “corrige lo inverosímil de la novela caballerescas, su falta de verdad universal o moral”²². El afamado caballero inteligente, valiente, vigoroso y de buen parecer se transforma en un personaje aparentemente ofuscado, viejo y débil que contradice el ideal caballeresco. La metatextualidad se presenta al romper la magia de los libros de caballería a través de la relación crítica-paródica entre ambos textos.

En esta investigación, el concepto de metatextualidad se empleará al proponer que la obra *In Love with Madonna* es una crítica de la realidad en los Estados Unidos reflejada

²² Miguel Cervantes. *Don Quijote de la Mancha* (México, 1994) 17.

en los discursos intertextuales, interpretación que está en la base de la propuesta traductológica que presentamos. Tal punto de vista lo detallamos con mayor claridad en el siguiente capítulo.

1.2. Concepto de intertextualidad

El concepto de “metatextualidad” se relaciona, a su vez, con el concepto de “intertextualidad”. De acuerdo con Basil Hatim e Ian Mason (1995), “intertextualidad” se define como la forma en que relacionamos textos, ya sean escritos o no, con textos de los que poseemos cierto conocimiento.²³ Estos autores señalan que “es mejor considerar la intertextualidad como un número de sistemas semióticos de significación”²⁴, ya que la intertextualidad activa conocimientos que van más allá del texto a considerar. Por ejemplo, una cita textual no la introducimos sólo para asociarla con lo que decimos, sino para que este intertexto viaje desde el texto de donde lo extrajimos hasta el nuevo texto y sufra un cambio semiótico para ajustarse a su nuevo contexto. Para que el lector comprenda la cita o el intertexto, necesita contar con cierto conocimiento social o cultural. Como ejemplo de intertextualidad, podemos citar el uso de un extracto de la obra de *Don Quijote de la Mancha* como epígrafe en otra obra. En el capítulo 68, el protagonista le dice a su compañero Sancho:

“...que esta afrenta es pena de mi pecado, y justo castigo del cielo es que a un caballero andante vencido le coman adivas, y le piquen avispa y le hollen puercos”²⁵.

Este extracto de *Don Quijote* es utilizado como epígrafe en *Job-Boj*, una novela escrita por el chileno Jorge Guzmán, en 1968. El uso del extracto en la novela de Guzmán difiere completamente de aquel presentado en la obra de Cervantes, pues en lugar de emplearse como las palabras de un personaje, se emplea como una herramienta introductoria con el

²³ Basil Hatim e Ian Mason. *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso* (Barcelona: Ariel, 1995) 121.

²⁴ Hatim y Mason, 162.

²⁵ Cervantes, 569.

objetivo de provocar en el lector la formulación de su propia opinión o versión de la historia que está a punto de leer, basándose en lo que conoce de Don Quijote.

El concepto *intertextualidad/intertexto* es considerado como la base para el análisis de los segmentos extraídos del texto original y de la traducción que se presentarán en el capítulo siguiente, ya que los intertextos que nos sirven para identificar la función metatextual, representan, de un modo u otro, el “discurso oficial” de los Estados Unidos o los discursos comerciales que lo presentan como la tierra de los sueños realizados y de las oportunidades. La obra como metatexto está construida sobre los intertextos que reflejan la crítica presente en el texto original y de formar similar en la traducción.

1.3. Aportes del campo del análisis literario

El texto elegido para realizar el presente trabajo pertenece a una de las ramas de la literatura y las artes: el teatro. Para su análisis se utilizó como base algunos aportes y conceptos tomados del libro *Cómo leer textos literarios* de Julián Moreiro (2004).

Moreiro es un reconocido escritor y profesor español, autor de las obras *La Codorniz* (1941-1978), *Miguel Mihura: humor y melancolía* (2004), *Españoles excesivos* (2008) y *Cómo leer textos literarios* (1996). A la mayoría de sus trabajos se les considera como clásicos del humor literario español por el gran ingenio y capacidad de expresión humorística que demuestra a través de las palabras.

Su obra *Cómo leer textos literarios*, es una guía de análisis literario donde se definen algunas características básicas de los textos literarios que se utilizan en esta investigación. Las presentamos a continuación:

a. Vocabulario especial

Moreiro señala que,

“la historia de la cultura muestra que, en momentos determinados, una serie de palabras adquieren prestigio estético y tienen un uso privilegiado en los textos literarios; la tendencia del creador a renovar la lengua, así como la adopción de ciertos modelos culturales, explican el hecho. Ese vocabulario especial cambia con el paso del tiempo, no sin dejar en parte su huella en el patrimonio idiomático”²⁶.

Moreiro resalta que en cada época se desarrolla un tipo particular de vocabulario que sobresale de entre los demás y su uso se manifestará a través de las obras literarias, ya que éstas son las que marcan la tendencia en el mundo de la literatura. Así que, si por ejemplo una persona, conocedora de historia literaria, se encuentra un texto donde aparecen adjetivos como *lánguido*, *cándido*, *gentil* o *argentino* podrá notar que el texto cuenta con un aire modernista, mientras que términos como *delirio*, *melancolía*, *frenesí* o *ilusorio* recuerdan al gusto romántico. Moreiro agrega que,

“el eclecticismo que caracteriza en nuestro siglo tanto a la literatura como a las artes ha roto el afán por buscar un léxico exclusivo; al contrario, la libre entrada del vocabulario coloquial en la esfera literaria es, posiblemente, uno de los rasgos característicos de la contemporaneidad”²⁷.

Esta observación de Moreiro claramente se evidencia en el texto elegido, puesto que en este caso ese vocabulario especial (argot) es la clave para comprender el proceder de la obra, así como las situaciones y los personajes. El argot marca la contemporaneidad del texto y juega un papel crucial en la construcción de la obra como metatexto, pues por medio de él se evidencia la presencia de los intertextos, así como la forma de pensar, sentir y vivir de los personajes.

b. Estructuras lingüísticas (palabras, frases, oraciones y párrafos)

Según Moreiro,

“en los textos literarios, la estructura no sólo es un esquema en torno al que se organizan párrafos y frases, sino un elemento que comunica por sí mismo, que tiene un elevado componente significativo y que, en ocasiones, es la clave para

²⁶ Julián Moreiro. *Cómo leer textos literarios* (Madrid: EDAF, 2004) 116.

²⁷ Moreiro, 116.

desvelar el tema. La estructura forma parte del componente estético del texto: el creador, erigido en constructor, dispone el contenido de una forma determinada en función de su finalidad comunicativa²⁸.

Por ejemplo, si el lector lee al principio de un texto la fórmula “había una vez...” inmediatamente puede deducir que lo que leerá es un cuento de niños sobre fantasía y criaturas mágicas. La estructura, o en este caso la frase, le ayudará a develar al lector el tema del texto. En nuestra investigación, el uso de las estructuras es uno de los temas que más desarrollamos, ya que se considera que esta herramienta es la que permite al lector y a la traductora identificar los diferentes intertextos. Estas estructuras, ya sean fragmentos de narraciones, descripciones, frases cliché o comerciales, son las que sirven de base para la crítica entre textos, dándole vida a los diálogos y a la obra en sí; por ejemplo, en el texto podemos encontrar gran diversidad de frases u oraciones comerciales como lo es *It's 10 pm. Do you know where your children are?*, la cual es una oración perteneciente a un muy popular programa de radio en los años ochentas o *Like a virgin*, nombre de una de las canciones más populares de la cantante Madonna. Aquí cabe destacar que Moreiro observa la estructura en un modo general, es decir, la organización entre párrafos, pero para nuestra investigación la estructura la observamos de un modo más específico: uso de oraciones específicas como la que ejemplificamos anteriormente.

c. Palabras claves y “juego del farol”

Según Moreiro, “la relación entre el significado de un texto y el léxico que en él se emplea existe siempre, pero se hace más significativa en algunos casos”²⁹ Es decir, hay cierto tipo de textos en que el vocabulario cuenta con mucha importancia y es en esos casos donde hablamos de palabras claves. Para ejemplificar su punto, Moreiro emplea un

²⁸ Moreiro, 75-76.

²⁹ Moreiro, 68.

famoso soneto de Gerardo Diego, dedicado al ciprés que se encuentra en el monasterio de Silos, que dice lo siguiente:

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que **acongojas** al cielo con tu **lanza**.
Chorro que a las estrellas casi alcanza,
devanado a sí mismo en loco empeño.

Mástil de soledad, prodigio isleño,
flecha de fe, **saeta** de esperanza.
Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.

Cuando te vi **señero**, dulce, **firme**,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales,
como tú, negra **torre** de arduos fillos,
ejemplo de **delirios verticales**,
mudo ciprés en el fervor de Silos (p.69).

(Negrita incluida por la estudiante)

Las palabras en negrita se pueden considerar claves en tanto

“contribuyen eficazmente a orientar al lector hacia una interpretación del texto: no es una simple descripción del árbol, sino la expresión del sentimiento de elevación que el poeta experimenta al ver encarnada en el ciprés la voluntad de ser, de la que él (Gerardo Diego) carece”³⁰.

Las palabras claves son una especie de llave para delimitar el mundo del poema. En este informe, se utiliza el concepto *palabras clave* propuesto por Moreiro, pero se les denominan *palabras reveladoras de la realidad*, aludiendo así al papel específico de los intertextos a los que remiten; por ejemplo, si se lee la palabra “hambre”, en un contexto donde se supone no debe existir por la abundancia y la prosperidad económica, esta palabra remite directamente al intertexto de la pobreza, dando paso a una crítica. El segundo concepto “juego del farol”, se refiere, según Moreiro, a “la falta de acomodación entre lo narrado y el tono con que se narra, que provoca extrañeza y llama la atención de

³⁰ Moreiro, 69

quien lee: algo en el texto no es lo que parece”³¹. Para ejemplificar su punto, Moreiro coloca un extracto de una novela de Pío Baroja, escritor español, donde se describe la preparación de la cena, lo cual podría considerarse un tema ligero y común pero en lugar de emplear palabras simples se dedica a utilizar palabras lúgubres que provocan el ensombrecimiento de la narración, dándole un tono misterioso o de suspenso. Veamos una porción del extracto:

A media tarde, la Petra comenzó a preparar la comida. La patrona mandaba traer todas las mañanas una cantidad enorme de huesos para el sustento de los huéspedes. Es muy posible que en aquel montón de huesos hubiera, de cuando en cuando, alguno de cristiano; lo seguro es que, fuesen de carnívoro o de rumiante, en aquellas tibias, húmeros y fémures, no había nunca mala piltrafa de carne. Hervía el osario en el puchero grande con garbanzos, a los cuales se ablandaba con bicarbonato, y con el caldo se hacía la sopa, la cual, gracias a su cantidad de sebo, parecía una cosa turbia para limpiar cristales o sacar brillo a los dorados (p.73).

La frialdad que usa el narrador para describir la escena provoca en el lector, de forma inmediata, cierta extrañeza, pues ese tono no es el que se acostumbra emplear cuando se cuenta situaciones o eventos cotidianos como preparar la comida; sin embargo, este uso del juego del farol le permite al narrador expresar su pesimismo, el cual ve reflejado en todo lo que le rodea. El “juego del farol” es toda una estrategia literaria de expresión, que permite el realce de los eventos y el sentir del que escribe. En la obra que analizamos en esta investigación, se podría decir que todo es un juego del farol, pues por medio del uso de un lenguaje degradante y casi cómico se describen situaciones como cuentos o vivencias de una manera fuera de lo normal, lo que le permite al autor expresar su sentir y su forma de ver las cosas sobre la realidad en su país.



El marco teórico presentado se centra en la teoría de James Holmes sobre la metatextualidad, definida por Gérard Genette, la teoría de la intertextualidad e intertextos

³¹ Moreiro, 72-73

de Basil Hatim e Ian Mason y algunos aportes de Julián Moreiro para el análisis de textos literarios. La función de estas teorías y aportes en el análisis y de igual forma en la traducción es que por medio de ellas es posible apoyar los fenómenos que consideramos existen, según nuestra lectura, en el texto original y que, por consiguiente, son importantes de tomar en cuenta al efectuar el proceso traductológico. Valoramos que la obra es un texto que crítica otro texto (la vida en los Estados Unidos) y he aquí donde la metatextualidad apoya nuestra lectura; luego esa metatextualidad se evidencia por medio del uso de intertextos (véase § Capítulo I.1.b), y este tipo de textos pueden ser identificados más claramente al emplear los aportes, conceptos e ideas sobre el análisis de textos brindados por Julián Moreiro, quien presenta de forma específica cada uno de los elementos lingüísticos a los que hay que prestar atención cuando se analiza un texto literario. Ahora bien, con base en estas teorías y lo que cada una aporta se concluyó que a la hora de efectuar la traducción era importante rescatar en la versión en español los fenómenos a los que apuntaban ellas, según la lectura y el modo que se le dieron para analizar el texto original, los cuales se basaban principalmente en el tipo de lenguaje empleado, es decir, el argot de Estados Unidos. Para la traducción se eligió el argot de Costa Rica para salvaguardar la función de los fenómenos apoyados por las teorías en el texto meta y así lograr una versión donde se mostrará la misma lectura que se le dio al texto original.

Capítulo II: Analizando a Madonna

En el presente capítulo se analizarán algunos segmentos extraídos de la obra *In Love with Madonna* que contienen estructuras lingüísticas argóticas o sencillas y referencias culturales (intertextos) que nos permiten poner en evidencia el carácter metatextual de la obra. Junto al análisis de los segmentos del texto original, se presentarán las traducciones propuestas en el texto meta para buscar crear una versión en español que genere la posibilidad de una lectura “al revés” de la vida en los Estados Unidos. De tal forma se pretende resguardar e incluso fortalecer la intención crítica que consideramos existe en el texto.

2.1. Definiciones preliminares

Como ya fue mencionado en la introducción, el término “argot” se define como un tipo de lenguaje específico que usa un grupo de personas que comparten categoría social, profesión, procedencia, o aficiones. De acuerdo con Víctor León, en su *Diccionario de argot español*, el lenguaje argótico posee varios rasgos destacados, entre los cuales están “la agresividad, el realce de cualidades negativas o defectos, la degradación semántica, el humor, el ingenio, la ironía, el juego lingüístico y la exageración”³². Este tipo de lenguaje gira en torno a dos ejes: palabras-eje, que son aquellas “capaces de generar gran cantidad de acepciones, expresiones y frases”³³ y conceptos-eje,

“que atraen multitud de sinónimos alrededor de unos campos semánticos muy concretos: parte del cuerpo humano, sexo, mujer, prostitución, homosexualidad, funciones fisiológicas, defectos, cualidades, dinero, diversión, comer, beber, bebidas, embriaguez, droga, robo, policía, golpe, pelea, valor, muerte, morir, matar, blasfemia, insulto, desprecio, enfado, sorpresa, etc”³⁴.

³² Víctor León. *Diccionario de argot español* (Madrid: Alianza Editorial, 1987) 17.

³³ León, 17.

³⁴ León, 18.

Estos ejes permiten que a la hora de cambiar de un argot a otro en diferentes lenguas, en determinados casos, el traductor cuente con una mayor libertad de expresión e incluso de invención, lo cual ayuda a brindarle al texto meta una mayor naturalidad.

Por otra parte, Víctor León también señala que “el argot no es una lengua independiente, sino que vive siempre dentro de otra lengua, en forma parasitaria, sirviéndose de su fonética, morfosintaxis y buena parte de su léxico”³⁵. Esta otra característica nos permite observar y comprender porqué en el lenguaje argótico se emplean, en muchas ocasiones, expresiones o palabras pertenecientes a la cultura, ya sean canciones, lemas publicitarios y nombres reconocidos para expresar ironía con un fin burlesco o para expresar sentimientos de una forma diferente. Así que, sí por ejemplo, observamos en la calle el encuentro entre dos amigos costarricenses puede ser escuchemos algo parecido a lo siguiente:

Amigo 1: ¡Diay, mae! ¿Cómo le fue con la chiquilla?

Amigo 2: ¡Sólo bueno! mae.

Aquí, el empleo de *¡Sólo bueno!*, lema publicitario de *Almacenes El Gollo* en Costa Rica (2010), evidencia que los hablantes del argot se valen no sólo de las palabras argóticas, sino también de referencias culturales para crear un nuevo modo de expresión. El lenguaje argótico se complementa con las referencias culturales.

a. Lenguaje en el texto original

El lenguaje empleado en forma general en la obra se conoce como *New York dialect*³⁶ o dialecto de Nueva York. Esta es una de las formas de habla predominante en el inglés estadounidense, y de forma más específica, de la zona neoyorquina. Esta variante se puede localizar en las áreas suburbanas del condado de Nassau, al oeste del condado

³⁵ León, 16.

³⁶ “New York dialect”. Wikipedia.com

de Suffolk, en el condado de Westchester, al noreste del condado de Rockland y al suroeste de Queens y Staten Island. Sin embargo, la mayoría de sus hablantes residen en Queens, el Bronx, Brooklyn y Manhattan.

El dialecto de Nueva York se divide en varios tipos de argot, puesto que su función, pronunciación y vocabulario dependerán del grupo de personas o grupo social que los utilicen; por ejemplo, músicos, actores, empresarios, educadores, pandilleros, etc. En *In Love with Madonna*, predomina el argot coloquial callejero, ya que el grupo social que emplea esta forma del habla está conformado por personas que viven y trabajan en las calles neoyorquinas como indigentes, prostitutas, distribuidores de droga y policías. Este tipo de sociolecto se caracteriza por el uso de palabras que remiten a los órganos sexuales femeninos y masculinos de manera peyorativa, palabras con doble sentido, insultos y constante uso de expresiones cliché a modo burlesco de lo que sucede en la sociedad.

b. Lenguaje en el texto meta

Como ya se mencionó en el marco teórico, para la traducción de la obra se seleccionó, como base, un tipo de argot similar al presente en la obra original, el cual fue el argot coloquial callejero de Costa Rica o “pachuco”, como comúnmente se le llama, puesto que la población meta para el texto son los costarricenses. En Costa Rica, el argot coloquial callejero es una de las formas del habla más popularizadas entre todos los habitantes, ya sea que se utilice en son de broma, o como uso cotidiano del habla en el caso de las personas que viven o trabajan en las calles. Consideramos que este argot remite a un sector social equivalente o análogo a aquel que aparece en la obra original. Los elementos predominantes en este tipo de lenguaje son las palabras agresivas, vulgares y peyorativas e incluso frases ya hechas con un fin burlesco dentro de la

sociedad, utilizadas para expresar sentimientos o códigos claves entre un grupo específico de personas.

c. El argot coloquial callejero en los segmentos seleccionados

El argot coloquial callejero predomina en toda la obra, algunas veces como vocabulario base o de mayor uso, y en otros casos como apoyo de las ideas que plantea el personaje en los diálogos o monólogos. Se presenta como herramienta estratégica de expresión que adopta formas y funciones variadas, ya sea por medio de palabras, ciertas estructuras conocidas o expresiones hechas o por segmentos enteros como canciones o juego específico de palabras. Cada uno de los segmentos que se presentarán a continuación poseen cierta cuota de argot; en algunos casos, su presencia es evidente y permite observar la metatextualidad de la obra, mientras que en otros casos se le ve como herramienta de apoyo de los intertextos que se presentan. Por este motivo, en algunos de los intertextos extraídos la presencia del argot es disminuida o indirecta, o se manifiesta en referencias culturales.

2.2. Lo que se dice y lo que se quiere decir

En esta sección se analizará dos fenómenos que, a partir del punto de vista teórico adoptado (véase § Capítulo I), permiten al lector identificar la relación crítica generada a través de la obra: las palabras que ya hemos denominado “reveladoras de la realidad”, y el llamado “juego del farol” (véase § Capítulo I. 1.3.c). Asimismo, se incluyen las traducciones propuestas para tales aspectos y se explica el porqué de tales elecciones, a partir de las implicaciones teóricas de cada caso.

a. Palabras “reveladoras de la realidad”

A lo largo de la obra aparecen regularmente una serie de palabras cuyo denominador común es que proyectan imágenes de una existencia precaria, llena de sufrimiento y crueldad, todo lo contrario de lo que el imaginario colectivo suele proyectar sobre la vida en los Estados Unidos. En algunas ocasiones, estas palabras son palabras argóticas, es decir palabras pertenecientes al argot coloquial callejero, pero en otros casos son palabras pertenecientes al español estándar; a través de estos dos tipos de palabras es posible observar la metatextualidad de la obra.

Consideremos el siguiente segmento extraído de la obra:

(1)

TO:

*Do you see, Nicole? Someone around here likes to eat. Someone around here knows what it's like to be **hungry** and go to sleep with an **empty stomach** and wake up **cold and wet** in the morning. This world ain't gonna give you nothin unless you take it.(p.181)*

En este segmento, las palabras “reveladoras de la realidad” **hungry, empty stomach, cold** y **wet** (adjetivos no pertenecientes al argot sino al español estándar) remiten a las condiciones físicas en las que viven las personas de la calle: dormir sin haberse alimentado en todo el día y sin refugio que los proteja del sol, la lluvia o el frío. Estas palabras describen, de forma explícita, la miserable condición de vida de estos personajes y, al mismo tiempo, nos llevan a una lectura “desde el revés” de la “vida en Estados Unidos”: una vida de hambre, carencias y violencia. Es importante destacar el hecho de que el registro, empleado al principio del segmento, es mucho más formal o serio que el que se emplea posteriormente; por ejemplo, en la última oración, lo que enfatiza la problemática de la situación en la que viven los personajes, quienes no juegan o hacen bromas cuando describen la realidad. Las palabras seleccionadas como reveladoras de la realidad no son argóticas; sin embargo, este tipo de lenguaje sí se

emplea en la última oración donde el registro cambia, lo cual ayuda a descubrir que cuando el problema es serio, no se toma a broma empleando palabras de un lenguaje coloquial callejero, pues le quitaría seriedad a lo que se quiere dar a entender.

Para la traducción del pasaje y las palabras, principalmente se consideró que lo más pertinente era realizar una traducción directa, es decir, buscar en la lengua meta “palabras semejantes” (véase § Capítulo II: Analizando a Madonna. II.1.c) a las empleadas en el original, puesto que los equivalentes en español también deberían relacionarse de forma brutal a las carencias físicas más elementales de los personajes, de tal forma que, el lector del texto meta contara con la claridad suficiente para captar la crítica. Además, como estrategia para conservar la “seriedad o formalidad” transmitida por los personajes se evitó el uso de palabras del argot coloquial callejero en el resto de las oraciones y palabras, y en su lugar se emplearon sus equivalentes³⁷ en español estándar. Aquí cabe destacar, que en la eliminación del argot también se incluyó la última oración, pues la seriedad se quería mantener en todo el segmento. La traducción propuesta para el pasaje y las palabras es la siguiente:

TT:

¿Lo ve, Nicole? A alguien de por aquí sí le gusta comer y sabe lo que es tener **hambre** e irse a dormir con el **estómago vacío** y despertarse **mojada y con frío** en las mañanas. Este mundo no le va dar nada, a menos que lo tome... (p.56)

Otro segmento donde se utilizan palabras “reveladoras de la realidad” con un efecto similar es el siguiente:

(2)

TO:

*When I was in Vietnam, boy, I got **fucked up** bad. They **broke** my head open. You don't know what the Viet-Cong did to American soldier-boys. They **tyed them up. Crucified** to stakes, and then **cut** them very slowly with little blades in the blazing heat and they **left** them there. And then at night wild animals **would come** and **lick***

³⁷ Palabras con el mismo o similar significado en español de las palabras que aparecen en el texto original.

*my wounds and **chew** on my oozing flesh and I **had to scream** and yell to **show** that I **was** still alive, that I **wasn't** carrion yet. They **cut** me and **burnt** me. (p.148)*

Las palabras más destacadas de este pasaje son los verbos, puesto que estos describen de forma directa la cruel realidad vivida por los soldados estadounidenses durante la guerra de Vietnam. Cada detalle del sufrimiento se manifiesta a través de las palabras “reveladoras de la realidad” y de aquellas pertenecientes al argot coloquial para expresar su sentir, como por ejemplo **fucked up**, verbo vulgar que emplea Earl para expresar el enojo o molestia que siente por lo que le hicieron.

Los demás verbos pueden clasificarse en dos grupos: el primero, que consta de verbos que detallan lo que hicieron los vietnamitas y los animales con los soldados: **broke, tied up, crucified, cut, left, lick, chew, y burnt** y, el segundo grupo de verbos expresan el sentir y lo que tuvieron que hacer los soldados estadounidenses durante esos momentos: **scream, show, was alive, y wasn't carrion**. Ambos grupos de verbos ponen en evidencia la presencia de un registro serio, pues describen la realidad vivida, pero al mismo tiempo se aprecia un registro de molestia e informalidad y también cabe destacar que en el este tipo de lenguaje especial se emplean verbos conformados por dos parte o verbos (*two-word verbs*) y con origen germánico. Para la traducción de estos grupos de verbos se emplearon dos estrategias. La primera fue la búsqueda de equivalentes en el español de los verbos, pues se consideró que para la descripción de los sucesos, los verbos deberían presentarse con su forma estándar en el español, ya que de esta manera se conserva la “seriedad” en el texto. Sin embargo, en tres de los casos se emplearon verbos del argot coloquial callejero para expresar con mayor claridad la molestia del personaje y su estilo de habla, que consideramos existe en el pasaje. Los verbos del primer grupo se tradujeron de la siguiente manera:

Cuadro 2.1. Verbos de acción de los vietnamitas y animales

Verbos en TO	Verbos en TT
<i>Broke</i>	Quebraron
<i>Tied up</i>	Ataban
<i>Crucified</i>	Crucificaban
<i>*Cut</i>	Rajaban
<i>Left</i>	Dejaban
<i>*Lick</i>	Chupaban
<i>*Chew</i>	Mordisquiaban
<i>Burnt</i>	Quemaron

* Estos verbos fueron traducidos empleando palabras del argot coloquial callejero de Costa Rica en lugar de sus equivalentes “oficiales” como **cortaban**, **lamían** y **mordían**.

Los verbos del segundo grupo quedaron traducidos de la siguiente manera:

Cuadro 2.2. Verbos de acción de los soldados estadounidenses y Earl

Verbos en TO	Verbos en TT
<i>Scream</i>	Gritar
<i>Show</i>	Demostrar
<i>Was (alive)</i>	Estaba (vivo)
<i>Wasn't (carrion)</i>	No era (ningún sobro.)

La segunda estrategia para realizar la traducción del pasaje fue emplear no sólo verbos, sino también otras categorías de palabras del argot coloquial costarricense para resaltar la forma de expresión coloquial del personaje, ya que por medio de este vocabulario el lector puede apreciar la naturaleza del hablante y su forma de ser. Algunos ejemplos son el uso de **jodieron** por **fucked up**, y **jupa** en lugar de **cabeza**; además, se incluyó la palabra **tirados** para expresar el hecho del abandono y el modismo **(gritar) como loco** para expresar la desesperación y molestia de Earl al revivir el momento. También cabe destacar el empleo de la explicitación para referirse al **Viet-Cong**, puesto

que una traducción directa podría no ser conocida para algunos sectores del público meta. La traducción propuesta para este segmento es la siguiente:

TT:

Cuando estuve en Vietnam me **jodieron** toditico, mocoso. Me **quebraron** la jupa y ¿sabe lo que hacía el Frente Nacional de Liberación de Vietnam con los soldaditos estadounidenses? Los **ataban**, los **crucificaban** con estacas, los **rajaban** muy lentamente con pequeñas cuchillas bajo el calor infernal y luego los **dejaban** ahí tirados. Cuando se hacía de noche, los animales salvajes me **chupaban** las heridas y me **mordisquiaban** la carne y yo **tenía que gritar** como loco pa' **demostrarles** que todavía **estaba** vivo y que no **era** ningún sobro. Me **partieron** y me **quemaron**. (p.16)

Un tercer y último segmento donde se emplean palabras “reveladoras de la realidad” es el siguiente:

(3)

TO:

*And they're comin! For you. For me. For all us, everyone who lives **free**. They **keep us down**, like a ball and **chain**, cause we're all **killers** and we're all **slaves**. For the **US of A**, **Lady Liberty** and **Uncle Sam**. For **God**.* (p.145)

En este ejemplo, las palabras reveladoras funcionan en un contexto de contrastes que invitan directamente a la “lectura al revés” de la vida en Estados Unidos: hay dos grupos de palabras que simbolizan los dos mundos: el fantástico o “mágico”, creado por los medios de comunicación, y el real.

El primer grupo de palabras expresa el mundo fantástico creado alrededor del “sueño americano”. Este se conforma por las palabras **free**, que describe de forma directa la vida que “existe y se vive” en los Estado Unidos según la televisión, la radio y el Internet; **US of A**, nombre del país de la prosperidad; **Lady Liberty**, estatua que representa la independencia y libertad de los Estados Unidos; **Uncle Sam**, personificación nacional de los Estados Unidos y su gobierno, el cual lucha constantemente para evitar que sus ciudadanos vivan en la miseria y la esclavitud; y finalmente, **God**, ser

omnipotente a favor de los estadounidenses. Es importante resaltar el uso de las imágenes de la Estatua de la Libertad y el Tío Sam, que personifican los valores a los que se les atribuye la gloria y la prosperidad de Estados Unidos: la libertad y el estado capitalista. Las palabras de este primer grupo aunque no son de argot, sí son empleadas como parte del lenguaje argótico, pues como ya se había mencionado, este lenguaje utiliza expresiones o palabras cliché para burlarse de las imágenes “maravillosas” de que tiene los ciudadanos estadounidenses sobre sus gobernantes o aquellos que creen tener mayor valor social que ellos.

El segundo grupo de palabras puede interpretarse como la otra cara (la opresión) de este mundo de gloria y prosperidad. Se trata de las palabras **keep down**, verbo que se emplea como sinónimo de sumisión; **chain**, palabra que evoca a la esclavitud; **killers** y **slaves**, sustantivos que caracterizan en forma brutal las relaciones sociales. En este segundo grupo, el argot no se evidencia de ninguna manera, pero eso no significa que pierda su presencia en las oraciones que complementan a las palabras. Ambos grupos de palabras representan fragmentos de discursos que entran en relación de intertextualidad y convierten el texto, a través del contraste, en crítico de sí mismo.

A la hora de construir el texto en español se consideró importante, al igual que en el segmento 1, realizar una traducción directa de las palabras, puesto que sus equivalentes permiten recrear el mismo efecto. Como los términos son muy propios de la propaganda creada por los medios para promocionar a Estados Unidos como un “mundo mágico”, se contó con los equivalentes oportunos para transmitir la intertextualidad al emplear referencias que los lectores ya conocen, de forma similar en la lengua meta.

En cuanto al registro, se puede percibir, en el ejemplo fuente, cierto nivel de seriedad, preocupación e ironía, puesto que Earl describe brevemente cómo se siente y cómo lo observan los demás a él y a sus compatriotas soldados y estadounidenses. Esta lectura del registro se obtiene por la falta del argot coloquial callejero el cual, si se emplea,

no permitiría captar la intencionalidad de las palabras, las oraciones y el uso constante de afirmaciones. El uso de palabras del español estándar en la traducción permite no sólo conservar las palabras “reveladoras de la realidad”, sino también el registro serio, preocupado e irónico que se puede leer entre líneas. La traducción propuesta para el pasaje es la siguiente:

TT:

...¡ya vienen! Por usted, por mí, por nosotros, por todos los que vivimos en **libertad**. Nos **tienen controladíticos**, con grillete y **cadena**, porque somos **asesinos y esclavos**. Por los **Estados Unidos de América**, la **Señorita Libertad** y el **Tío Sam**, por **Dios**. (p.13)

El uso de palabras “reveladoras de la realidad” es un fenómeno que se repite a lo largo de toda la obra, ya sea que se trate de adjetivos, sustantivos, verbos, adverbios o cualquier otro tipo de figura léxica. El número de ocasiones en que se repite elemento a lo largo de las setenta páginas que comprende el texto original es extremadamente amplio, ya que en cada uno de los diálogos y los monólogos se evidencia su uso, ya sea por medio de palabras argóticas o por medio de palabras pertenecientes al español estándar como se mostró en el segmento 1. Este uso constante de palabras “reveladoras de la realidad” permite realzar la relevancia de este aspecto y su tratamiento en el análisis efectuado.

b. Uso del “juego del farol”

En nuestro texto fuente el “juego del farol” se utiliza en varios pasajes como recurso para conducir a una lectura revertida de la realidad estadounidense.

Veamos el siguiente segmento extraído del texto original:

(4)

TO:

*No pouting and crying. **You just give her your cash** and she's gone. **No fuss**, no problems, **no daddies**. **It's efficient, like it should be**. No **fucking** let's go back to preschool and **feel our feeling** and **get in touch with our sexual identity bullshit**. Girls around here know what's up and what to do with it. They understand reality. (p.161)*

En este segmento, el juego del farol se manifiesta por medio del uso de un discurso “serio”, en el cual para explicar cómo trabajan las prostitutas se emplean expresiones pertenecientes al discurso de la “tierra maravillosa” de los Estados Unidos, donde es compatible el mundo de los negocios, la eficiencia empresarial basada en el enriquecimiento, con el cuidado por el ciudadano y sus derechos humanos. Las expresiones relevantes desde este punto de vista son: **You just give her your cash** y **It's efficient, like it should be**, en donde palabras como **cash** y **efficient** ponen de manifiesto este juego y al mismo tiempo rompen, degradan y ridiculizan la imagen creada alrededor de los Estados Unidos por medio de la voz del ciudadano que “entiende la realidad”. Además, este juego se manifiesta aun más con el uso de expresiones que recuerdan eslóganes propagandísticos, como **feel our feelings** y **get in touch with our sexual identity**, con las cuales se presenta como una burla el hecho de mostrar amor y expresar un sentir, derechos de cualquier ser humano.

Ahora bien, en cuanto al uso del argot coloquial callejero, lo vemos en palabras vulgares como **fucking** y **bullshit** intercaladas en las oraciones y el constante uso de frases coloquiales como **no fuss** y **no daddies**. Estas palabras y frases, a pesar de ser pocas y cortas, representan “la realidad”, la cara cruel del “mundo maravilloso” de los discursos.

Para la traducción de este pasaje se emplearon dos estrategias de traducción. La primera fue realizar una traducción directa de las palabras empleando español coloquial

como por ejemplo, **no fuss** por **sin alborotos** o **no daddies** por **sin papitos**. La segunda estrategia de traducción empleada fue introducir palabras extras del argot coloquial callejero costarricense, ya que su incorporación se consideró no como una acción gratuita sino obligatoria, puesto que la ausencia de estas palabras provocaría que el juego se debilita. Por ejemplo, si en la traducción se empleaba la palabra **muchachas** por **girls**, el registro del personaje no calzaría con su personalidad, ni con su forma de expresión, puesto que la palabra **muchachas** es muy formal en este contexto y debilita el juego que se considera parte del pasaje. Por esa razón, en la versión traducida se emplea la palabra **güilas**, la cual pertenece al argot coloquial callejero y permite fortalecer la intención de la traductora de crear el juego del farol en el español. Otros ejemplos de palabras extras incluidos son: **pucheros** por **pouding** y **porquerías** por **fucking**. A continuación se presenta la traducción propuesta para este pasaje de la obra:

TT:

Nada de **pucheros** ni lloriqueos, **le das el efectivo y eso es todo; sin alborotos**, sin problemas, **sin papitos**. **Es eficiente como deber ser**, nada de esas **porquerías** de volver a la escuela, **expresar nuestros sentimientos** y **conectarnos con nuestra identidad sexual** de mierda. Las **güilas** de por aquí, saben lo que pasa y lo que hay que hacer, entienden la realidad. (p.33-34)

Es interesante observar que, en cierto sentido, toda la obra *In Love with Madonna* puede considerarse como un “juego del farol”, puesto que por medio del humor, la ironía, la parodia y un lenguaje sumamente vulgar expresa una realidad preocupante y poco graciosa, de personas necesitadas que deben vivir bajo la sombra de un país al que se le considera como el mejor de todos en el mundo. Ahora bien, como consideramos a la obra entera como un juego del farol, el número de instancias en que este fenómeno se repite sobreabunda en el texto, permitiendo extraer de cualquier parte de él segmentos que ponen en evidencia el uso de este juego.

2.3. Cada cosa en su lugar: la estructura

En nuestro texto fuente, las estructuras básicas son los diálogos y los monólogos, puesto que el texto es una obra de teatro. Sin embargo, dentro de estos diálogos y monólogos es posible encontrar otros tipos de estructuras: frases, oraciones o expresiones que ponen en evidencia la interacción entre el texto y los intertextos, es decir, aquellos fragmentos de discursos oficiales del “mundo maravilloso” de los Estados Unidos que hablan de libertad, riqueza, buena vida, derechos, héroes de guerra y patriotas, y que se ve interrumpida constantemente por la voz de los miserables que emplean el argot coloquial para hacer pedazos ese mundo de mentiras. Este rompimiento conduce a la ya comentada lectura “del revés” de la vida en Estados Unidos y se descubre su otro lado, el cual es opaco, prosaico, frustrante y desagradable.

En esta sección se analizarán algunos segmentos de la obra donde se presentan estructuras que evidencian la interacción entre el texto y los intertextos, y la ruptura de los discursos oficiales mediante el uso del lenguaje argótico, así como el procedimiento utilizado para traducir tales casos.

Consideremos los siguientes segmentos:

(5)

TO:

*Vietnam. Vietnam. Do you know what happened in Vietnam? I tell you a story. We **got fucked** that's what we did. Them **yellow heads fucked us up. Damn gooks.** I'm a **gook** killer, I am Sam. Invisible yellow monsters. Creeping, crawling they creep in and then **BANG!** You're dead. They must die. It's our job. Cause Uncle Sam-- Uncle Sam-- **Uncle Sam-- says I am!** And there's one **thing** you can't never forget. Just one **thing: the traitors, and the spies.** They got eyes. Eyes and ears. All around. You can't see them, until you die. (p.145)*

Los discursos oficiales o intertextos se ejemplifican en el pasaje anterior por medio del uso de dos frases comúnmente empleadas durante la guerra de Vietnam y las cuales funcionan como expresiones burlescas dentro del contexto del lenguaje argótico:

1. **Uncle Sam says I am:** frase que indicaba la última decisión del gobierno, ya fuera para continuar luchando o rendirse.
2. **Traitors, and the spies:** frase utilizada para referirse a los enemigos más mortales.

Estas frases ponen en evidencia el adoctrinamiento de los soldados estadounidenses, quienes obedecían en todo al gobierno o al Tío Sam, con tal de nunca ser llamados traidores o espías y perder su honor como héroes. El rompimiento de este discurso se evidencia a través de la historia de Earl, quien narra, utilizando el argot coloquial callejero, lo que le hicieron a él, a sus compañeros y a los vietnamitas durante la guerra, y por qué lo hicieron: seguir órdenes. El espejo mágico se hace pedazos porque se presenta otra cara por medio de un lenguaje no considerado propio de un soldado respetuoso por la vida, las personas y el honor. El uso de palabras como **damn** y **gook**, y verbos como **got fucked** y **fuck up** dentro de un discurso oficial demuestra la molestia, el odio y la frustración generada por la derrota (militar y moral) del país norteamericano.

Para la traducción de este pasaje se emplearon tres estrategias de traducción. La primera fue traducir algunas de las palabras empleando sus equivalentes en español como **Tío Sam** y **monstruos invisibles y amarillos**, las cuales son sumamente conocidas. La segunda estrategia fue incluir mayor cantidad de palabras del argot coloquial callejero para poder expresar con el léxico lo que en el texto fuente se expresa por otros medios; por ejemplo, en el texto original aparece la frase **Them yellow heads...**, en la cual **them** es una forma coloquial que sustituye a **these** o **those**, y que hace referencia a los vietnamitas. En el argot coloquial de Costa Rica no se presenta ningún equivalente para la palabra **esos** que sería la traducción directa de **them**. Por eso, para compensar tal ausencia, se incluyó **jupas** en sustitución de **cabezas**, para expresar de

forma argótica la frase en español. Otros ejemplos empleados del mismo procedimiento son: **tieso** en lugar de **muerto**, **brete** en lugar de **trabajo**, y **vara** en lugar de **cosa**. Además se incluyeron palabras vulgares como **culearon**, **verguearon** y **malparidos** para sustituir los verbos peyorativos. Cabe también destacar el uso de **chinos** en lugar de **amarillos** o **asiáticos**, palabra que cuenta con la misma connotación de las dos últimas opciones. La tercera estrategia usada fue dejar sin traducir alguna palabra u oración en el pasaje, como es el caso de *I am*. La frase donde se incluye este ejemplo presenta un cierto nivel de ritmo y rima creado por el uso de *Uncle Sam y I am*, y que da la impresión de que se trata de un eslogan, lo cual permite apreciar nuevamente el uso de intertextos para resaltar la otra cara de los Estados Unidos, pues la cultura consumista es una de las más destacadas en este país. La traducción propuesta del pasaje es la siguiente:

TT:

Vietnam, Vietnam, ¿sabe lo que pasó en Vietnam? Le voy contar una historia, en Vietnam nos **culearon**; eso fue lo que nos pasó y esos **jupas amarillas nos verguearon** por todos lados. **Malparidos, chinos**. Soy un mata **chinos**. Monstruos invisibles y amarillos, que se mueven como gatos, arrastrándose y después **¡Saaaahs!** quedas **tieso**. Tienen que morir, porque ese es mi **brete**, porque el Tío Sam, el Tío Sam, el **Tío Sam dice ¡I am!** Y hay una **vara** más que no se debe olvidar, sólo una **vara** más, que son **los traidores y los espías**. Tienen ojos, ojos y oídos por todos lados. No puedes verlos hasta que te mueres. (p.12-13)

Un segundo segmento donde se emplean estructuras que reflejan la interacción entre texto e intertexto se presenta a continuación:

(6)

TO:

Earl: *You watch it boy. You should respect your elders. I've been **pullin' shit** since before **yo** daddy knew how **to jerk off**.*

Andrew: *You're just a **bum**, hasn't anyone ever told you that? **You're a leech on society** and I'm sick of hearing your **ravings**. Well where is she?* (p.160)

En este segundo segmento se destaca la estructura *you're a leech on society*, la cual puede considerarse como una fórmula del discurso "oficial" según el cual los pobres lo son porque no quieren trabajar. Esta expresión parece ser una frase estereotipada que al mismo tiempo es irónica, pues Andrew, quien es una persona adinerada, critica a Earl por mendigar en lugar de trabajar; sin embargo, él cae en la misma categoría, puesto que nunca se le ve trabajando, sino que al parecer depende del dinero obtenido por sus padres para satisfacer sus necesidades: adicción y deseos sexuales. La expresión que pertenece al discurso "oficial" es otro caso de intertexto cuestionado por el discurso de la calle, ya que el rico critica al pobre, cuando él se comporta de la misma manera. La metatextualidad que consideramos presente en la obra se manifiesta de forma clara, pues a la sociedad estadounidense usualmente se le presenta como una sociedad trabajadora, esforzada, valiente e independiente, pero a través del ejemplo se observa su otra cara y la realidad casi universal: toda sociedad tiene su lado oscuro. Los causantes de la decadencia de la sociedad no son sólo los vagabundos y pobres, sino también los adinerados y los trabajadores, ya que en su afán por lograr sus deseos provocan la pérdida de valores morales y el crecimiento de los negocios corruptos e ilegales.

Para la traducción de la expresión en cuestión se consideró oportuno realizar una traducción directa, pues para poder expresarla de forma similar en español no existe la necesidad de grandes cambios; sin embargo, sí se decidió cambiar el referente animal que figura en la comparación, *leech* (sanguijuela), por otra criatura más comúnmente utilizada en el discurso oficial de Costa Rica: el **parásito**. Al final, la traducción propuesta para la expresión fue **eres un parásito de la sociedad**. Por otra parte, la estructura cuenta con una finalidad insultante que se refuerza por el uso de palabras pertenecientes al argot coloquial callejero estadounidense en las oraciones que rodean la expresión tales como: *yo, bum, pullin' shit, jerk off* y *ravings*. En la traducción, *yo* se eliminó y *bum* se tradujo como **vago**, pero, por otro lado, se incluyó **hijueputa**. En el caso de *pullin' shit*,

jerk off y *ravings*, se emplearon palabras del argot coloquial callejero costarricense como: **hacer mierdas**, **sobársela** e **idioteces**. Cabe destacar que también se introdujeron expresiones extras en el pasaje para permitir la continuidad de la forma de habla del personaje como lo fueron: **póngase vivo** y **ojo al Cristo**, que entran en la categoría de modismos costarricenses, y **harté**, que es un verbo muy utilizado en el argot coloquial callejero. La traducción propuesta para el segmento presentado es la siguiente:

TT:

EARL: **Póngase vivo**, mocososo, **ojo al Cristo**. Debería respetar a sus mayores porque yo he estado va decir y hacer **mierdas**, desde antes que su papito supiera como **sobársela**.

ANDREW: No eres más que un **hijueputa** vago, ¿nadie te lo ha dicho? **Eres un parásito de la sociedad** y ya me **harté** de escuchar sus **idioteces**. ¿Dónde está ella? (p.32)

Un tercer segmento donde el uso de estructuras ayudan en la interacción entre el texto y los intertextos es el siguiente:

(7)

TO:

Earl: ...Come here girls. Uncle Earl gonna tell you a story: Once upon a time there was a hunter. He was a **fine hunter** and one day he went into the forest and found an old human skull.

Nicole: *Oooh, gross.*

Earl: *So the hunter goes, What happened? and then the skull says to him: **Talking brought me here**. So the hunter he was amazed an all that and so he ran off to tell the king about this talking skull.*

Cybelle: *Skulls don't talk.*

Earl: *Yeah, **the king**, he couldn't believe it either and decided to send **guards** out with the hunter to see if he had told the truth. **The king ordered the hunter killed if he had lied**. When they reached the place where the skull was, the hunter tried to get the skull to talk again but it wouldn't. As much as he tried, the skull just stared back at him. When the guards realized the skull could not speak, **they killed the hunter and left the forest**. The skull then asked: What happened? and the hunter's head said, Talking brought me here.*

Nicole: *What's it mean?*

Earl: *It means watch out for the traitors, and the spies.* (p.156-157)

La estructura básica del pasaje es la del cuento popular; sin embargo, su contenido es muy contrario a lo que suele encontrarse en este tipo de discurso en la actualidad, pues en lugar de un mundo maravilloso o de cuento de hadas donde siempre hay finales felices y amor verdadero como los presentados por Disney, aparece un mundo cruel, donde los personajes viven amordazados. Se presenta una ruptura en la forma del cuento y del contenido y es aquí donde se evidencia como el cuento puede verse como un intertexto que choca con el discurso desencadenado de la calle, el cual es el metatexto crítico que debe retomarse con cuidado en la traducción.

En el pasaje, los discursos oficiales de la sociedad estadounidense como el hecho de disfrutar de la libre expresión sin importar la situación y el de contar con la seguridad necesaria para vivir en paz son argumentos completamente destruidos a través de expresiones y situaciones, pues se encuentran oraciones como ***The king ordered the hunter killed if he had lied*** y ***They (guards) killed the hunter and left the forest*** en donde se ponen de manifiesto como el papel del rey quien debería ser compasivo y justo es sustituido por un rey a quien no le importan los demás, y el papel de los guardias se sustituye por personas sin corazón ni respeto por la vida. El uso del argot en el pasaje, no se evidencia, pues se emplea con mayor fuerza el lenguaje coloquial en lugar del argótico para expresar la narración; sin embargo, el hecho de emplear un cuento para contar una historia cruel pone de manifiesto la estrategia del lenguaje argótico de emplear otras formas de expresión para criticar o burlarse de alguien o algo presente en la sociedad.

En la traducción de este ejemplo, se empleó como estrategia el introducir vocablos del argot coloquial callejero de Costa Rica en la mayoría de las expresiones, pues según la lectura realizada del pasaje, para lograr expresar de forma más específica y clara el

contrapunto o ruptura entre el discurso oficial y la cruda realidad tal cambio era necesario. Por ejemplo, se emplearon las palabras **mae** para referirse al cazador y a la calavera cuando se hacía la pregunta, lo cual no suele verse en los cuentos, puesto que normalmente se procura conservar el nombre del personaje, ya sea que se mencione el nombre o su profesión, en este caso un cazador y una calavera; **toditico** en lugar de **todo** y **ni costra** que se empleó para indicar que no le creyeron nada al cazador, ya que usualmente se utilizaría una expresión más clara y sin doble sentido. También se usó la forma **guachiaba** que es un sinónimo coloquial de la forma **miraba** y se incluyeron algunas interjecciones como **diay**, que es muy típica del lenguaje costarricense y **uuuy** en lugar de **oooh**. Por razones similares, para la traducción de la frase repetida ***talking brought me here*** se consideró importante no realizar una traducción de equivalentes como **hablar me trajo aquí**, sino que se eligió utilizar una forma del argot coloquial costarricense como **sapo**, cuyo significado es el de una persona que habla mucho, y **terminé** en lugar de **trajo**. Así, **Por sapo terminé aquí** permite romper la costumbre de presentar expresiones claras y sencillas en los cuentos para que sean entendidos de forma rápida. Esta expresión no se esperaría en un cuento, por eso su empleo ayuda a subrayar la ruptura. Ahora, en lo referente a la traducción de las expresiones que contradicen la personalidad presentada en los cuentos sobre el rey y sus guardas, se decidió emplear equivalentes del español sin agregar palabras argóticas, ya que su contenido es más que claro para expresar la contrariedad entre fantasía y realidad. Las expresiones se tradujeron de la siguiente manera: ***The king ordered the hunter killed if he had lied*** como **les ordenó a los guardias matarlo si mentía** y ***They (guards) killed the hunter and left the forest*** como **(Los guardias) mataron al cazador y se fueron del bosque**. La traducción propuesta para este pasaje es la siguiente:

TT:

EARL: Le voy a contar una historia, vengan chiquillas, el tío Earl les va a contar un cuento: Había una vez un **mae** que era un supercazador y un día se metió en el bosque y se encontró una calaca.

NICOLE: Uuuy... qué asco.

EARL: Entonces el cazador dijo, “¿**Diay, qué le pasó, mae?**” Y la calaca le dice, “**Por sapo terminé aquí**”. Entonces el cazador se sorprendió todo y toda la mierda y salió corriendo a 'onde el Rey pa' contarle sobre la calaca parlante.

CYCELLE: Las calacas no hablan.

EARL: Exacta mismo, el Rey tampoco le creyó ni **costra**, así que mandó a los guardias con el cazador al bosque **pa'** ver si era cierto lo que decía y **les ordenó a los guardias matarlo si mentía**. Cuando llegaron a 'onde estaba la calaca, el cazador hizo **toditico** para hacerla hablar, pero no lo logró. Por más que lo intentó, la calaca sólo lo **guachiaba** fijamente, entonces cuando los guardias se dieron cuenta que la calaca no hablaba, **mataron al cazador y se fueron del bosque**. Luego la calaca dice, “¿**Diay, qué le pasó, mae?**” Y la cabeza del cazador le dice, “Por sapo terminé aquí”.

NICOLE: ¿Y eso qué significa?

EARL: Significa: cuidense de los traidores y los espías. (p.27-28)

Finalmente, un cuarto ejemplo del uso de estructuras que funcionan como intertextos dentro del texto es el siguiente:

(8)

TO:

*You gotta get some pride and stop letting people fuck with you. You gotta know who's number one. And that's the only way to be. And let me tell you something. **We ain't at Sesame Street and I ain't Big fuckin' Bird.** I'm the dope man, and if you can't deal with it, well fuck you, I'll pump you full of lead and you'll be a dead motherfucker.* (p.150)

En este ejemplo, el juego entre el texto y sus intertextos se refleja por medio de la estructura metafórica **We ain't at Sesame Street and I ain't Big fuckin' Bird**. La comparación que realiza el personaje de las calles neoyorquinas con **Sesame Street**, programa de televisión para niños, y de él mismo con **Big Bird**, personaje principal del

programa, ponen de manifiesto la lectura crítica que consideramos como punto clave para interpretar el texto. Además, por medio de la introducción de esta metáfora en la obra se refuerza la total contradicción que existe entre una realidad ilusoria y la realidad de las calles, aunque cabe destacar que, a diferencia del ejemplo anterior, el lenguaje empleado es mucho más agresivo, y refleja con más dolor el choque entre mentira y verdad que viven los personajes. Por ejemplo, en el pasaje fuente localizamos expresiones como: ***stop letting people fuck with you, if you can't deal with it, well fuck you, I'll pump you full of lead, you'll be a dead motherfucker***, y ***I ain't Big fuckin' Bird*** las cuales, por medio del lenguaje argótico, reflejan la frustración y el enojo de vivir en una realidad cruel. Estas expresiones son sumamente agresivas y vulgares, ya que se emplean verbos como ***fuck***, sustantivos como ***motherfucker*** y exageraciones como ***pump you full of lead*** que refuerzan la intencionalidad primaria del texto: criticar la vida en los Estados Unidos. Además, en la estructura el uso de ***fuckin'*** refleja la contraposición (ficción y realidad) de forma aún más evidente.

Para la traducción de esta estructura se consideró que lo más oportuno era el conservar los elementos más destacados, es decir, buscar en la lengua meta los equivalentes de las palabras más significativas. Esto dio como resultado el empleo de **Plaza Sésamo** y **Abelardo**, que son los nombres del programa y el personaje en Latinoamérica.

En la estructura, el argot coloquial callejero se presenta en las contracciones ***ain't*** y en el empleo de ***fuckin'***, palabra que demuestra la molestia del personaje que habla y a la cual consideramos importante tomar en cuenta al traducir, pues posee gran valor de expresión. Para efectos de la traducción propuesta, la palabra ***fuckin'*** se tradujo como **hijueputa** y se utilizó el argot coloquial callejero de Costa Rica en las oraciones presentes alrededor de ella. Por ejemplo, se emplearon las palabras **culee**, **díler** e **hijueputa** otra vez y se utilizó la expresión **váyase a la mierda**. Estas selecciones de traducción se

basaron en la fuerza que se deseaba proporcionar a las expresiones, puesto que no es lo mismo decir **idiota** o **maldito** que **hijueputa**. Al final, la traducción del pasaje junto con la estructura destacada quedó de la siguiente manera.

TT:

Busque su orgullo y no deje que nadie se lo **culee**. Tiene que aprender quien es él número uno porque así es como debe ser. Y déjeme decirle algo, **no estamos en Plaza Sésamo y no soy ningún hijueputa Abelardo**. Soy el **díler** y si no puede vivir con eso, entonces **váyase a la mierda** y lo voy a llenar de plomo y no va a ser más que un **hijueputa** cadáver. (p.19)

El uso de estructuras que en la mayoría de los casos funcionan como intertextos es un aspecto de constante repetición en el texto. Cada diálogo y cada monólogo cuentan con gran cantidad de ellas, lo que permite evidenciar la relevancia de ellas y el porqué se eligieron para ser analizadas en este trabajo. Las palabras “reveladoras de la realidad” y las estructuras como intertextos son los aspectos de los que más abundan en el texto original y de igual forma en la traducción.

2.4. Otros elementos lingüísticos

Además de las palabras “reveladoras de la realidad”, el juego del farol y el uso de cierto tipo de estructuras, en la obra es posible encontrar otros elementos lingüísticos que permiten resaltar la metatextualidad y que, al mismo tiempo, ponen en evidencia la interacción entre texto e intertextos. Cerraremos el análisis refiriéndonos a dos de estos elementos: el uso de canciones conocidas y de un título sugerente.

a. Canciones conocidas

Uno de los elementos lingüísticos más llamativos de la obra, así como del lenguaje argótico, es el empleo de canciones famosas que funcionan como intertextos. En el texto original podemos encontrar tres canciones famosas que funcionan como intertextos

burlescos: la primera canción pertenece a **Toys R' Us**, una de las más grandes jugueterías en los Estados Unidos que, en los años ochenta, creó una canción comercial para promocionar sus productos titulada **Toys R' Us kid**. La segunda canción es **Sex Machine** escrita e interpretada por James Brown. Esta canción se popularizó en 1970 y su mensaje básicamente se centra en expresar que hay que vivir haciendo el amor. La tercera canción es una oración del coro perteneciente a un comercial de **Diet Pepsi** cantada por el muy famoso Ray Charles. Esta canción que apareció en 1991 se centra, en forma general, en comunicarle al consumidor que *Diet Pepsi* es la mejor opción de bebida que existe. Cabe también indicar que estas tres canciones son las únicas que aparecen entre los diálogos, pero se mencionan otras, como **Like a Virgin**, **Burning Up**, **Material Girl** que pertenecen a Madonna y **Sublime gracia**. En la obra, Earl es el que suele cantarlas y repetirlas varias veces a lo largo de la historia, ya sea en son de broma o para justificar sus opiniones o ideas. Para fines de este trabajo, únicamente nos enfocaremos en analizar la primera canción porque consideramos que entre las tres es la que mejor representa una realidad contraria a la existente y la de mayor simbolismo en la obra como intertexto y forma de expresión, aunque *Sex Machine* y la canción de *Diet Pepsi*, podrían ser también analizadas con más detenimiento desde esta perspectiva.

Ahora bien, consideremos el siguiente segmento en donde aparece la canción seleccionada en contexto:

(9)

TO:

Hooman: *Man, what's up with the heat. You seen em?*

Earl: *Hey nothin' but cold around here. I've been freezing to death.*

Hooman: *Man, they been sweating me all night.*

Earl: *Ain't it great to be a kid. An play all night long.*

Hooman: *I ain't playing, man.*

Earl: *(Sings) I don't wanna grow up, I'm a Toys R' Us kid, a million toys for girls and boys will really flip your lid, I don't wanna grow up cause baby if I did, I wouldn't be a Toys R' Us kid, more games, more toys oh boy!*

Hooman: *Man, Shut up!*

Earl: *(Finishing) ...I wanna be a Toys R' Us kid.'* (p.146)

Para analizar esta canción de la obra, se formularon cuatro simples preguntas con el fin de comprender mejor la incorporación de esta estructura en la obra y su función de intertexto para resaltar la metatextualidad. La primera de las preguntas formuladas fue ¿por qué se incluye precisamente una canción comercial de niños? Como se mencionó anteriormente **Toys R' Us kid** fue una canción sumamente popular en los años ochenta por su ritmo, musicalidad y letra contagiosa. Consideramos que la primera razón y la más obvia por a así decirlo, es que Earl, el protagonista, se crió escuchándola y por medio de ella él es capaz de expresar algunos de sus deseos reprimidos, como lo son la felicidad extrema y la falta de preocupaciones, realidades que ya no es capaz de disfrutar por la falta de dinero y de comprensión. Por otro lado, dentro del lenguaje argótico, no es nada fuera de lo común encontrar canciones o expresiones populares intercaladas entre los diálogos y las palabras como herramienta de expresión. La segunda razón, es que al presentarse este tipo de estructura comercial infantil en un contexto completamente contrario, permite incrementar la ironía en los diálogos de los personajes y transmitir de una manera burlesca una realidad diferente. La introducción de un anuncio publicitario en un contexto donde el dinero escasea pone de manifiesto el deseo consumista y materialista que existe en los Estados Unidos. La vida en los Estados Unidos no es igual de próspera para todos, y he ahí el porqué aquellos que sufren la escasez sólo pueden cantar e imaginar como niños una vida mejor.

Las siguientes dos preguntas formuladas fueron: ¿por qué aparece precisamente en el contexto donde aparece? y ¿en la parte de la obra donde aparece? En general, Earl es un indigente que vive en un parque neoyorquino y sufre cierto nivel de locura. En el pasaje analizado, cuando Hooman se le aparece preguntándole por unos supuestos compradores de droga y le cuenta a Earl que sufrió toda la noche por culpa de ellos, Earl le responde de manera irónica lo divertido que es ser un niño y poder jugar toda la noche. Su referencia a ser un niño la acompaña con la canción del comercial, cuya letra hace referencia al deseo de ser un niño y poder jugar por siempre. Esta canción aparece en este contexto como una herramienta para crear ironía, pues Earl sabe que Hooman no es un niño ni anda jugando, pero como lo ve preocupado decide molestarlo contradiciendo la realidad, o podríamos decir que incluso se presenta como una herramienta para crear cierto nivel de conflicto, pues Earl provoca con sus comentarios a Hooman para enojarlo, ya sea porque sabe cómo hacerlo o simplemente porque no le agrada. Además, permite al lector descubrir desde un principio el estado mental y la personalidad de cada uno de los personajes.

Por último, la cuarta pregunta formulada fue: ¿tendrá relación con las referencias a cuentos anteriormente discutidos? Esta canción aparece al principio cuando habla con Hooman y al final de la obra, antes de que Earl sea asesinado. La referencia a los cuentos existe, pues el personaje principal siempre trata de mostrar la contrariedad entre los cuentos mágicos creados por los medios de comunicación sobre la vida en los Estados Unidos y la realidad vivida por muchos de sus habitantes. El uso de este tipo de elemento lingüístico intertextual permite que la crítica hacia la vida de los estadounidenses se muestre de forma clara y así romper la imagen “fantástica” de ese país.

La canción se presenta en un formato que difiere del que comúnmente se emplea para mostrar este tipo de estructuras: versos y estribillos por separado. En el texto fuente aparece escrita de forma continua como un único párrafo, dando la impresión de que será

el actor el encargado de darle forma a la hora de representarlo. El uso del argot dentro de la estructura se limita a contracciones típicas del lenguaje coloquial como **kid** y **cause**, aunque se destacan palabras argóticas como **wanna**. El uso del argot en la estructura permite expresar en forma rítmica las palabras, lo cual ayuda a llamar la atención del consumidor, en este caso niños y niñas. En los diálogos que rodean la canción, se emplea el argot coloquial callejero y esto permite la congruencia entre la estructura y los demás elementos.

Para presentar la canción en español se optó como estrategia efectuar una traducción donde se conservará las referencias intertextuales más relevantes como lo es el nombre de la juguetería, el mensaje original y el ritmo musical de la misma. En la traducción se trató de conservar la oración que permite al personaje expresar su deseo de ser niño y de ser feliz que es **I don't wanna grow up**, la cual se tradujo como **Yo no quiero crecer**. Como ya se dijo, el nombre de la juguetería se conservó para mantener el intertexto del comercial, y para hacer este intertexto aún más evidente, se agregó la palabra **tienda** para que el lector pueda reconocer que **Toys R' Us** es una juguetería; además, se conservó el ritmo musical del original para reforzar aun más que se trata de un anuncio publicitario. En cuanto al uso del argot, éste se eliminó, ya que el fin principal es conservar su función como intertexto comercial. Cabe también destacar que el formato de la canción en el texto traducido se cambió a aquel que normalmente se emplea para presentar las canciones: verso y estribillo.

En cuanto a las palabras y frases argóticas presentes en los diálogos que rodean la canción se decidió buscar sus equivalentes en el argot de Costa Rica cuando estos fueran pertinentes. Al final, la traducción propuesta para el segmento presentado es la siguiente:

TT:

HOOMAN: ¿Por qué se pone chiva?, mae. ¿Los ha visto?

EARL: Nop, nada, sólo frillo por todos lados y estoy que me cago.

HOOAN: Toda la noche, me jodieron la vida, mae.

EARL: Qué tuanis ser un chiquillo y poder jugar toda la noche.

HOOAN: No estoy jugando, mae.

EARL: (*Cantando*)

**Yo no quiero crecer, un niño Toys R' Us soy,
Una tienda con juguetes que te harán enloquecer,
Yo no quiero crecer, porque si grande yo soy,
Un niño Toys R' Us ya no seré,
¡Más juegos, más cosas, Oh Dios!**

HOOAN: Cállese, mae.

EARL: (*Terminando*) ...**Un niño Toys R' Us quiero yo ser.** (p.13-14)

Es importante indicar que todas las canciones que aparecen en los diálogos se tradujeron y a todas se les trató de conservar su función intertextual al emplear o conservar ciertas palabras claves. Los nombres de las canciones se conservaron tal y como aparecen en el original, excepción de "Amazing Grace" (Sublime gracia) por contar con una traducción oficial.

b. Un título sugerente

Para finalizar, analizaremos el título ***In Love with Madonna*** como elemento intertextual. En este elemento del texto se encierra el contenido de la obra y lo consideramos una de las principales expresiones de la naturaleza del texto. Al leerlo, cualquiera pensaría que se trata de la estrella de los escenarios, Madonna; sin embargo, el contenido es todo lo contrario. El título de la obra está conformado por dos palabras que remiten al mundo maravilloso creado por los medios de la cultura estadounidense: ***love*** y ***Madonna***; sin embargo, resulta que estas palabras se convierten en elementos negativos. La palabra ***love*** en la obra no se manifiesta con el sentir de aprecio y respeto

por otros, sino como un sinónimo de prostitución e interés, mientras que **Madonna** se convierte en una prostituta sin sentimientos verdaderos. En el “mundo maravilloso” de los Estados Unidos **Madonna** es una cantante extremadamente famosa a quien todos alaban por sus logros y su trabajo comunitaria. Surgió en los años ochenta y se le conoce como la reina del pop y la chica material. En la obra, esta glamorosa figura artística es presentada como una simple prostituta que desea ser famosa y a quien no le importan los sentimientos de los demás o lo que tenga que hacer con tal de lograr su gran sueño de ser bailarina: el amor no existe en su vida. El uso de este nombre permite identificar dos intertextos: el primero es la cantante famosa y el segundo la virgen María, también llamada Madonna en la literatura cristiana. Estos intertextos en el título rompen la imagen mágica de los Estados Unidos y expone la realidad de este país. En la obra, Madonna pone de manifiesto su forma de pensar y su profesión (prostituta-bailarina) en repetidas ocasiones, lo que ayuda a descubrir la metatextualidad de forma directa. Por ejemplo, en el texto fuente se encuentre el siguiente comentario:

(10)

TO:

Madonna: *Look. There ain't nothing wrong with sex. Why are you on my case? Sex doesn't mean love, there ain't no such thing as love. OK. Well that's just my opinion, and I guess maybe I'm cynical, but you ain't had my life. I believed in love a long time ago when I was a holy little virgin. But since I've started fucking I knew it wasn't true. It's a lie. OK. So that's why I whore. You got a problem with it? Hey, it's my body and I can do with it whatever I want. I don't got no pimp. And that's how it's gonna be. I'm self-employed. I'm the only one telling me what to do. Me. I'm the one in charge. You got it? So what else do you wanna know? My phone number, my bra size? (p.153)*

TT:

MADONNA: Veá, con el sexo no hay nada de malo ¿Por qué se mete conmigo? El sexo no significa amor, no existe esa vara del amor, ¿lo entiende?. Aunque claro, eso es sólo lo que yo pienso, y de fijo se oye un toque cascarudo, pero no ha vivido mi vida. Hace un montón de tiempo yo creía en el amor, cuando era una santa güila virgen, pero cuando comencé a volar culo deje de creer en eso, no es más que una mentira, ya lo entiende. Por eso culeo, ¿algún problema con eso? ¡Y

oiga! Es mi cuerpo y puedo hacer con él lo que me dé la gana. No necesito a ningún chivo y así es como va a ser. Breteo por cuenta propia y la única que me dice que hacer soy yo, yo soy la que manda, ¿lo entiende?. ¿Qué más quiere saber?, ¿mi número de teléfono?, ¿mi talla de brasier? (p.23-24)

En este comentario, tanto en inglés como en su propuesta de traducción, se observa la naturaleza de la Madonna de la obra, la cual es una mujer que sólo vive para sí misma y cuyo único objetivo es controlar a los demás usando su cuerpo. La imagen de una artista respetada o de una virgen santa no existe y esto permite ver cómo el intertexto interactúa con el texto en su totalidad, así como apreciar la relación crítica entre el texto y otros textos resaltando la intencionalidad de la obra.

Para la traducción del título se consideró buscar los equivalentes de las palabras destacadas en el español estándar; por el contenido de la obra se decidió pluralizar el verbo, puesto que muchos de los personajes se “enamoran” de Madonna. En cuanto al nombre, se decidió conservarlo igual, ya que es un nombre sumamente conocido. Al final la traducción propuesta para el título es **Enamorados de Madonna**.



En este segundo capítulo, el enfoque primordial se le dio a todas aquellas estructuras lingüísticas que de una u otra manera evidencian la presencia de metatextualidad en la obra original y en la traducción. Se analizaron el uso de palabras “reveladoras de la realidad”, el juego del farol y estructuras lingüísticas con referencia cultural, las cuales actúan como intertextos, para resaltar la crítica. También se analizaron otras herramientas que a nuestro parecer permiten apoyan la lectura que le efectuamos al texto y a la traducción, las cuales fueron el uso de canciones y el empleo de un título sugerente. Todos estos puntos se analizaron extrayendo segmentos de la obra original y presentando la traducción propuesta para dichos segmentos y las estrategias empleadas.

Conclusión

Actualmente, existen muchas obras teatrales y de otro tipo de literatura en inglés donde se presenta un lenguaje argótico. Estas obras por el fenómeno de la globalización son traducidas al español u otros idiomas, pero como su fin, en la mayoría de las veces, es alcanzar una población muy amplia o engrandecer o vender una cultura, las palabras con un sentido vulgar o peyorativo tienden a ser suprimidas o suavizadas. Así que por ejemplo, en una película donde el personaje dice “*You really are a big motherfucker*”, en la traducción o subtítulo suelen aparecer oraciones como “Eres un maldito” o “Eres un desgraciado”. La palabra *motherfucker* que posee un sentido muy vulgar, peyorativo y degradante es “suavizado” al emplear palabras que culturalmente son menos fuertes o insultantes. Este fenómeno provoca en los espectadores, quienes en su mayoría desconocen el idioma original o no prestan atención a las palabras sino a los subtítulos, la sensación de que los personajes son recatados en un cierto sentido, lo que engrandece a la cultural original y pone en evidencia el hecho de que no se trata de un simple proceso de censura ni de neutralización. Esta concepción idealista que se crea, claramente puede observarse en los costarricenses, quienes por la información que reciben de los medios de comunicación, consideran que los Estados Unidos es un país donde los problemas sociales como la pobreza, la drogadicción o la prostitución no existen y esta es la razón por la cual muy comúnmente se escuchan comentarios como “En Estados Unidos, todo el mundo hace lo que quiera o todos tienen trabajo y viven bien”.

Nuestra propuesta de traducción se contrasta en gran manera a la neutralización lingüística popularizada que aparecen en las traducciones de películas, obras de teatro, cuentos, novelas e incluso poesía con lenguaje argótico, puesto que nuestro enfoque era presentar un texto donde realmente se evidenciará, por medio de un lenguaje vulgar y sin censura similar al presente en el texto fuente, una realidad oculta y desconocida de la vida

en los Estados Unidos por los costarricenses. Claro está, que nuestro fin no era vanagloriar o degradar una cultura o un país sino mostrar que en todo lugar los problemas existen y estos problemas quieren ser manifestados a otros.

Ahora bien, es importante aclarar que si la obra hubiera sido neutralizada lingüísticamente, se hubiera generado una lectura distinta de *In Love with Madonna*, la cual no sería en ningún sentido inválida, ya que emplear un argot para sustituir otro argot es sólo una de tantas estrategias que podrían utilizarse para crear una traducción de esta obra, ya que la diversidad de enfoques o lecturas que pueden dársele es sumamente amplia. Usar un argot con características similares al presente en la obra original permitió, a nuestro parecer, interpretar los diálogos y monólogos de los personajes como una crítica creada en el texto fuente, rompiendo un ideal distinto al que verdaderamente existe. Además, cabe aquí rescatar que no sólo emplear un argot equivalente al argot original ayudó a recrear la interacción entre el texto y sus intertextos, si no también desempeñó un papel importante la conservación de varias referencias culturales, las cuales si hubieran sido adaptadas convertirían al texto en una crítica hacia Costa Rica en lugar de hacia los Estados Unidos.

Por otra parte, podemos añadir que el enfoque teórico que se utilizó como base en la elaboración de este trabajo de investigación, específicamente los conceptos de metatextualidad e intertexto, fueron claves porque mediante ellos fue posible expresar nuestra lectura de la obra.

Como cierre de esta sección, podemos decir que de forma más detallada, a partir de esta investigación se concluye que en esta obra literaria, específicamente de tipo teatral, donde la interacción entre personajes, expresiones y formas de pensar son claves en la formulación de la historia y en donde se presenta un argot en específico como forma de expresión principal para develar una crítica, el uso de diversas estructuras lingüísticas (palabras, frases, oraciones o párrafos) y la conservación de referencias culturales

combinadas con un argot similar al del texto original permiten evidenciar la presencia metatextual de un texto, y que estas estructuras, a las cuales se les considera como puntos clave por su función intertextual, han sido importantes de tomar en cuenta a la hora de realizar la traducción.

Recomendaciones

La traducción de obras de teatro o la investigación de traducciones teatrales en nuestro país, a nivel nacional y en el Programa de Maestría en Traducción de la Universidad Nacional, en particular, no es un tema al que se ha dedicado relativamente menos atención, en comparación con otros géneros de literatura (novela, poesía o cuento) a pesar del gran valor literario, cultural y de aprendizaje que posee.

En nuestro país, a nivel nacional, están contados los autores reconocidos que han realizado traducciones de obras de teatro. Entre estos autores podemos nombrar a Roberto Brenes Mesén, escritor, profesor, periodista y educador costarricense, quien a principios de siglo pasado tradujo teatro como la obra *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck del francés al español y a Joaquín Gutiérrez Mangel, autor con reconocimiento internacional, que tradujo, del inglés al español, algunas de las obras de Shakespeare como *Rey Lear*, *Hamlet*, *Macbeth* y *Julio César*. Estos dos autores junto con algunos pocos más, cuyos nombres se desconocen por la falta de documentación, pero que seguramente existen por la tendencia actual de presentar obras teatrales o adaptaciones, son conocidos por sus trabajos en traducción de obras teatrales; sin embargo, como bien se observa, su número está muy limitado, poniendo en evidencia la importancia de impulsar más la traducción en esta área de la literatura.

Como se mencionó en los antecedentes, el único trabajo de traducción teatral e investigación en el Programa de Maestría en Traducción de la Universidad Nacional es de Alí Francisco Durán Abarca. Por lo tanto, el presente proyecto de graduación se destaca

por ser el primero en hacer un análisis directo de teatro y del uso del argot y lenguaje coloquial costarricense como forma de expresión en una obra teatral con índole crítico y con origen estadounidense.

Por este motivo y como un aporte a las futuras investigaciones en la Maestría deseamos brindar las siguientes dos recomendaciones: (1) traducir, buscar y analizar más obras de teatro tanto extranjeras como costarricenses, ya que estos textos cuentan con gran variedad de puntos de análisis e investigación con gran importancia para el campo de la traductología, puesto que su fin no sólo es para ser leídos sino también interpretados ante un público; y (2) documentar y analizar aquellos trabajos teatrales de adaptación y traducción al español y viceversa no documentados que se encuentran en Costa Rica, puesto que son trabajos de gran valor traductológico e incluso cultural que por la falta de posibilidades o tal vez de interés no son resguardados como obras literarias con valor, lo que produce que la divulgación y reconocimiento que merecen por ser creaciones artísticas se pierdan, provocando su extinción.

Bibliografía

Bibliografía

- Agud, Ana. "Traducción literaria, traducción filosófica y teoría de la traducción". *Revista de Filosofía*, 1993: 6. 11-22. Web. 22 feb. 2010
<<http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/12441/11981>>.
- Alvarado Sancho, Georgina. En una silla de ruedas *de Carmen Lyra. La traducción inversa como una reescritura funcional*. Proyecto de graduación. Heredia: Universidad Nacional, 2006.
- Baker, Mona. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge, 2001.
- Balderston, Daniel and Schwartz, Marcy. *Voice-Overs Translation and Latin America Literature*. Nueva York: New York Press, 2002.
- Barros-Greta, Eduardo. "Una perspectiva prosódico-discursiva en torno a la idiosincrasia soc". Wikilearning.com. N.p, 17 sept. 2006. Web. 27 Sept. 2010.<http://www.wikilearning.com/articulo/el_tratamiento_de_lexicografia_ficticia_en_la_traducion_de_narrativauna_perspectiva_prosodico_discursiva_en_torno_a_la_idiosincrasia_soc/17958-1>.
- Bressler, Charles. *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1999.
- Briz, Antonio. *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.
- Cámara Aquilera, Elvira. *La traducción como acto intercultural*. Elcastellano.org, 2008. Web. 2010. <<http://www.elcastellano.org/ecamara.html>>.
- Cervantes Saavedra, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. México: Editores mexicanos unidos, 1994.
- "Diccionario de términos ticos". *La Carretica.com*, 2009. Web. 2009.
<<http://carretica.com/diccionario/index.asp>>.
- Donati, Marta. *James Holmes: Forms of Verse Translation and the Translation of verse form*. Web. agosto, 2010. <<http://www.trad.it/donati.pdf>>.

- Durán Abarca, Ali Francisco. *Princess Sunshine de William Hutchins, traductor*. Proyecto de graduación. Heredia: Universidad Nacional, 2003.
- Eble, Connie. *Slang and Sociability: in-group language among college students*. Charlotte: The University of North Carolina Press, 1996.
- Ezpeleta Piorno, Pilar. *Teatro y traducción*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Félix, Leandro. *II Estudio sobre traducción e interpretación*. Málaga: Universidad de Málaga, 2007.
- Fernández, Sarah Elsa. *Cómo proteger el patrimonio y la sabiduría indígenas*. Proyecto de graduación. Heredia: Universidad Nacional, 2005.
- Francesconi, Armando. *¿Qué traducción? Los métodos de traducción en el análisis contemporáneo*. Translation Journal, 6 sept. 2005. Web. 12 Oct. 2009. <<http://accurapid.com/journal/32metodos.htm>>.
- Gagini, Carlos. *Diccionario de costarriqueñismos*. San José: Editorial Costa Rica, 1979.
- "Glosario de términos vulgares e insultos". Avizora.com, 2001. Web. 2010. <http://www.avizora.com/glosarios/glosarios_i/textos_i/insultos_eufemismos_i_0001.htm>.
- Gómez Castro, Álvaro. *La intertextualidad*. Web. agosto, 2010. <<http://alvarogomezcastro.over-blog.es/article-33963761.html>>.
- Gonzalo García, Consuelo. *Manual de documentación para la traducción literaria*. Madrid: Label, 2005.
- "Gook". *Wikipedia*, 2010. Web. 2010. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Gook>>.
- Gutiérrez Varela, Laura Rebeca. *Adaptación metalingüística e ideológica en un texto cultural*. Proyecto de graduación. Heredia: Universidad Nacional, 2006.
- Hatim, Basil y Mason, Ian. *Teoría de la traducción: Una aproximación al discurso*.

Barcelona: Ariel, 1995.

Holmes, James S. *Translated! Papers in Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi B.V, 1994. Web. Agosto, 2010.
<http://books.google.co.cr/books?id=N623xBKzmpkC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=%22Form+of+Verse+Translation+and+the+Translation+of+Verse+Form%22&source=bl&ots=ysEWGI7MTK&sig=TYQKdfXOJmIJNmcs5BpLLGwgR5Y&hl=es&ei=pPxzTKz2EcP98AaL9LTxCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=8&ved=0CEIQ6AEwBw#v=onepage&q&f=false>

Hurtado, Amparo. *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2002.

Jara Murillo, Carla Victoria. *El español de Costa Rica según los ticos*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2006.

Katan, David. *Translating Cultures*. Manchester, UK: St.Jerome, 1999.

Knag, Paul. *Dead Rats*. Oxford: Oxford University, 1991.

Knag, Paul. *In Love with Madonna*. Oxford: Oxford University, 1992.

Landers, Clifford. *Literary Translation: A practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.

“La traducción del argot en South Park”. *Anuario de Investigación en literatura infantil y juvenil. ANILIJ*. Vigo: Universidad de Vigo, 2004.

Leiva Rojo, Jorge. “El italiano coloquial y su traducción al español.” *Translation Journal*. N.p, abril 2003. Web. 27 sept. 2010. <<http://accurapid.com/journal/24spanish.htm>>

León, Víctor. *Diccionario de argot español*. Madrid: Alianza, 1987.

Lizano Navarro, Marcell. *La traducción como un metatexto*. Proyecto de graduación. Heredia: Universidad Nacional, 2008.

López-Abadía Arroita, Sara. "Sobre la traducción del teatro de J. Romain: cuestiones teóricas y prácticas". *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, 1993. Web. 27 sept. 2010. <http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce16/cauce16_16.pdf>

Loureiro, Ramón. "Julian Moreiro revisa desde la ironía la figura de Millán Astray". Web. agosto, 2010. <http://www.lavozdeg Galicia.com/cultura/2008/11/29/0003_7354588.htm>

Luis, William y Rodríguez-Luis, Julio. *Translating Latin America: Culture as Text*. Nueva York: State University of New York at Binghamton, 1991.

Margot, Jean-Claude. *Traducir sin traicionar*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987.

Mateo Martínez-Bartolomé, Marta. "La traducción del *Black English* y el argot negro norteamericano". *Revista Alicantina de estudios ingleses*. Universidad de Oviedo, 1990. Web. 27 sept. 2010. <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5514/1/RAEI_03_10.pdf>

Méndez Salazar, María Luz. *Cuentos de angustias y paisajes de Carlos Salazar Herrera. The Plausibility of Substituting a Folk Dialect with a Regional Dialect*. Proyecto de graduación. Heredia: Universidad Nacional, 2009.

"Miguel de Cervantes Saavedra". *Monografías.com*. Web. agosto, 2010. <<http://www.monografias.com/trabajos/cervantes/cervantes.shtml>>.

"Modismos de Costa Rica". *Wikipedia*, 2009. Web. 2009. <http://es.wikipedia.org/wiki/Modismos_de_Costa_Rica>.

Moreiro, Julián. *Cómo leer textos literarios*. Madrid: EDAF, 2004.

Moya, Virgilio. *La selva de la traducción: Teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra, 2004.

"New York dialect". *Wikipedia*, 2010. Web. 2010. <http://en.wikipedia.org/wiki/New_York_dialect>.

"Nigger". *Wikipedia*, 2010. Web. 2010. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Nigger>>.

- Orozco, Wilson. *Traducir a James Kelman: slang como expresión política*. Íkala: Revista de lengua y cultura, 2003: 14.175. Web. 12 oct. 2009. <http://quimbaya.udea.edu.co/ikala/images/PDFs/Ikala-Vol.8_8.pdf>.
- Ortiz de Gondra, Borja. "Especificidades de la traducción teatral". Translation Notes. N.p, 14 julio, 2006. Web. 27 sept. 2010. <http://transnotes.blogspot.com/2006/07/especificidades-de-la-traduccin_04.html>.
- Paz, Octavio. *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.
- Ponce Márquez, Nuria. "Diferentes aproximaciones al concepto de equivalencia en traducción y su aplicación en la práctica profesional". Web. 22 feb. 2010. <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/210/170>>.
- Quesada Pacheco, Miguel Ángel. Diccionario regional de los distritos de San Gabriel, Monterrey y La lengua de Aserri. San Gabriel: Centro de producciones audiovisuales, 1985.
- Rodríguez Ferrándiz, Raúl. *Publicidad omnívora, publicidad caníbal: El intertexto polémico*. <<http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/8511/1/PUBLICIDAD%20OMNIVORA,%20PUBLICIDAD%20CANIBAL-COVILHA.pdf>>.
- Starcevic, Suzana. Limón Blues de Anacristina Rossi. Proyecto de graduación. Heredia: Universidad Nacional, 2005.
- Tapia, Alejandro. *La ironía y sus empleos*. Web. 2010. <<http://elarbouldelaretorica.blogspot.com/2007/04/la-irona-y-sus-empleos.html>>.
- Tomov, Tomas S. *Cervantes y Lope de Vega (Un caso de enemistad literaria)*. Web. agosto, 2010. <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih_02_1_062.pdf>.
- Törnqvist, Egil. *El teatro en la otra lengua y otro medio*. Madrid: Ibérica Gráfico, 1991.
- Torre, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Editorial Síntesis, 1994.
- "Urban Dictionary". 1999-2009. Web.2009. <<http://www.urbandictionary.com>>.

Uribe Agundis, Diego. "Literalidad y traducción". *Web*. 22 feb. 2010.
<<http://www.lag.uia.mx/acequias/acequias40/a40literalidadytraduccion.pdf>>.

Anexo

Drama: Madonna - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://drama.eserver.org/plays/contemporary/madonna.txt

Más visitados Comenzar a usar Firef... Últimas noticias

The EServer Drama Collection

home criticism journals links news **plays**

you are here: home » plays » contemporary drama » madonna

you are not logged in log in

Madonna

In Love with Madonna

by Paul Knag

Characters:

Earl: A black homeless man in his late 40s.

Yolanda: A homeless woman in her 30s.

Cybelle: A young girl.

Nicole: A young girl.

Hooman: A man in his late teens/early 20s.

Andrew/Cop #2: A man in his late teens/early 20s.

Madonna: A woman in her late teens/early 20s.

Colin : A man in his late 40s.

[A park in New York City. To the right there is a large park bench. To the left there is a swing set, with two swings. Both are on an angle facing the counter-stere. There is a small black-and-white-TV next to the bench, which is

navigation

- Home
- Criticism
- Journals
- Links
- Plays
- Classical
- Medieval
- Renaissance/Early Modern
- Seventeenth Century
- Eighteenth Century
- Nineteenth Century
- Modern Drama
- Contemporary Drama
- Robert the Bruce
- Dangerous Angels
- The Box
- Tolstoy in the Greater Pittsburgh Metropolitan Area and Surrounding Suburbs
- The Night Watchman
- Dead Rats
- Nemeses
- The Car
- The Hypnotists
- Sun Country
- The Other Half
- Agamemnon 2.0

Terminado

In LOVE WITH MADONNA

by Paul Knag

Characters:

Earl: A black homeless man in his late 40s.

Yolanda: A homeless woman in her 30s.

Cybelle: A young girl.

Nicole: A young girl.

Hooman: A man in his late teens/early 20s.

Andrew/Cop #2: A man in his late teens/early 20s.

Madonna: A woman in her late teens/early 20s.

Colin: A man in his late 40s.

[A park in New York City. To the right there is a large park bench. To the left there is a swing set, with two swings. Both are on an angle facing the center stage. There is a small black and white TV next to the bench which is constantly on. The play takes place in time towards the end of the century. Earl, a large black homeless man wearing a purple turban on his head, is asleep on a bench. Colin, a policeman enters with his silent white partner (Cop #2). He has his night stick in hand.]

Colin: Hey, move it buddy. Ya gotta move. You can't stay here.

Earl: Excuse me officer. I live here.

Colin: Come on, don't gimme no shit. Move it.

Earl: Hey, don't I know you?

Colin: Come on! Come on!

Earl: I swear. I know you. Damn I can't remember where.

Colin: I'm the police that's who I am. I seen your ugly face around before and I don't want to see it again. So move it, buddy. Come on out! Out! (Earl doesn't move. Colin hits him with the stick). Ya deaf? Did you hear me ya fuckin nigger? I'll drag your ass right down to jail if that's what you want. (Colin turns his back. Earl stands). So he ain't gonna move. God damn lazy nigger. (Colin turns around. Earl is right in front of him) Holy shit! (Colin starts beating him with his night stick.) Holy fucking shit! (His partner joins in as they flail Earl who has dropped to the ground). Look at that, assaulting a police officer. Fuck you ya scumbag.

Earl: Please, officer. I'm a Vietnam veteran. I served my country...

Colin: Come on, Come on. I don't wanna hear it. (To his partner). Everyone's got a God damned story to tell. Move your ass or we'll really fuck you next time Jimbo. I don't want to see your ugly face around here again. And this ain't coming from me, I'd like to make that very clear. This is department policy. Department policy, ya hear? All scumbags out of the parks. Orders from the Chief.

Cop #2: Yeah the Chief.

Colin: You heard it. Better run if I see your black ass again.

[They exit.]

Earl: It's cold. So freezing cold in the morning. Ain't it a blessing I ain't freezed to death. Damn cops up early this morning. Don't matter. It's gonna be a fine day today. Maybe I'll

get me some money today. Money Money Money. If I got me five dollars you know what I'd do? I'd go to the store and get me a chicken. One of those ones that are all cooked an everything. I'd go to the store and get me one of them. If I get five dollars. I hope today ain't another sorry day. I don't need no sorry days. Another sorry day for another sorry world. The United States of America. Yeah, everyone's sorry these days. Sorry, I ain't got no dime. Sorry I ain't got no time. Sorry, I ain't got no..' ...bullshit! Man. I'm tellin' you. No one's gonna do nothin' for ya these days. Sorry people-- they not sorry, they sorry! I listen to them everyday, dishin out their sympathy with their hands in their pockets. Sorry. Why don't they just say no. Yeah that's what they should say. Just say no. Say no to drugs.' Yeah. Take a bite out of crime.' Drink milk, it does a body good.' Lucky dog, I'm a luck, lucky dog.' No I ain't. I don't want no luck. The devil brings luck. Lucky dog. The devil's dog's a lucky dog. It's blessin's man! Blessings from God! God bless you! God bless America! The sun is risin'! Hallelujah! If I get five dollars's I'm gonna get me a chicken. It would be a blessed day! God send us a blessed day! The Lord said, Ask and you shall receive! Ask and you shall receive!' A blessed day for America! For all of us. I ask you God! For America! Everyone's who's an American. We who believe in the colours: the red the white and the blue-- the yellow, the brown and the black, all part of America. Crumbling! America is everybody's junk. What is an American? I am an American. We are Americans. Killers! What is an American? A hero! I am an American. We are Americans: African, Asian, Chicano, Mexicano, Bohemian, Armenian, Yugoslavian, Antartican, American. An American is helpful, friendly, curious, kind, cheerful, obedient, brave, cruel and irreverent. I'm proud to be an American. A soldier. I fight for your rights, for your right, your Goddamned self righteous right to fight. And we always win because we are Heroes. We always win because we are the best. So turn on the T.V. Turn it on baby. Television's got everything! Damn Sam, I'm a hungry man. Got some chicken? I want some chicken. Fried chicken, fried, fried chicken makes me want that finger lickin' good good tasty tasty

chicken, funky deep fat fried fried chicken. Chicken for a lucky dog, chicken for a funky frog Chicken, chicken, funky fried chicken...I ain't never starved, cause I have faith. Faith in the Lord. Halleluja! I believe! Do you believe? I don't never worry. Ask and you shall receive, said the Lord. Never never worry do I, not one second, worrying's a waste of my time, time precious time! The Lord is my shepherd and I shall not want. (Hooman enters SL.) Good morning, man. God bless you. Could you spare some change? God bless you. Funky chicken makes me sing, chicken chicken ding a ling. Hey man, how about some change for a disabled veteran? Come on, I'm a Vietnam veteran. I risked my life for your freedom. God bless you. Have a nice day. Vietnam. Vietnam. Do you know what happened in Vietnam? I tell you a story. We got fucked that's what we did. Them yellow heads fucked us up. Damn gooks. I'm a gook killer, I am Sam. Invisible yellow monsters. Creeping, crawling they creep in and then BANG! You're dead. They must die. It's our job. Cause Uncle Sam-- Uncle Sam-- Uncle Sam-- says I am! And there's one thing you can't never forget. Just one thing: the traitors, and the spies. They got eyes. Eyes and ears. All around. You can't see them, until you die. And they're comin! For you. For me. For all us us, everyone who lives free. They keep us down, like a ball and chain, cause we're all killers and we're all slaves. For the US of A, Lady Liberty and Uncle Sam. For God. In God we trust, ain't that right? In God we trust. Ain't no one else. Cause we all need money. Money, money, money! Excuse me please my friend, could you please help out a disabled veteran? Please, I'm destitute. I just need two dollars.

Hooman: Sorry, Man.

Earl: Sorry, Sorry people. God bless you sorry people. Sorry I can't give you nothin' I'm sorry cause I'm doin' somethin' more important. Something crucial to this society. An you just a God damn bum. That right? Get a job, ain't that right? Yeah. Hey, what's wrong with you, boy?

Hooman: Man, what's up with the heat. You seen 'em?

Earl: Hey nothin' but cold around here. I've been freezing to death.

Hooman: Man, they been sweating me all night.

Earl: Ain't it great to be a kid. And play all night long.

Hooman: I ain't playing, man.

Earl: (Sings) I don't wanna grow up, I'm a Toys R' Us kid, a million toys for girls and boys will really flip your lid, I don't wanna grow up cause baby if I did, I wouldn't be a Toys R' Us kid, more games, more toys oh boy!

Hooman: Man, Shut up!

Earl: (Finishing) ...I wanna be a Toys R' Us kid.'

Hooman: What's up with that shit?

Earl: Ain't you got some change for a Vietnam veteran. I'm out on the street now. I just want to get me something to eat.

Hooman: Who the fuck do you think I am, the salvation army? You fuck with me, you'll be lucky if I didn't whip your ass right now.

Earl: I'm a Vietnam veteran.

Hooman: Vietnam. Man, fuck Vietnam. That's worn out news, yesterday's news, last fucking decade's news. This ain't the sixties, it's the now. That's all you sorry old bastards ever talk about.

Earl: (Sings) I don't wanna grow up, I'm a Toys R' Us kid...'

Hooman: Shut it! (Pushes him) Shut the fuck up.

Earl: Hey! Easy now. I'm old. I'm an old man. Please, ain't you got any change? Every bit helps (He sits down on the bench.)

Hooman: You make me sick. Get a fucking job.

Earl: I'm a disabled veteran. Just a little change, please. You look like such a nice young man.

Hooman: Man, where do you get this shit? I ain't your nice young man, you obviously ain't got too good eyes. You're damn lucky I don't fuck you up right now. I was in the Army, you know and I know how to kill a man. And I'll tell you right now I killed myself lots of A-rabs when I was there. And you know what, you look like an A-rab to me, towel-head. Vietnam, what an embarrassment. This is America. We don't fucking lose! I won my war. We kicked some ass.

Earl: I don't believe you. You ain't no soldier boy. You're a punk.

Hooman: Like fuck I'm not.

Earl: You got any scars?

Hooman: Scars? Fuck no.

Earl: You ain't got no scars. I'll tell you something. You know why I wear this around my head?

Hooman: Because you want to be an A-rab.

Earl: Because it keeps my head together. When I was in Vietnam, boy, I got fucked up bad. They broke my head open. You don't know what the Viet-Cong did to American soldier-boys. They tied them up. Crucified to stakes, and then cut them very slowly with little blades in the blazing heat and they left them there. And then at night wild animals would come and lick my wounds and chew on my oozing flesh and I had to scream and yell to show that I was still alive, that I wasn't carrion yet. They cut me and burnt me. I don't think you know what pain is, boy? What cruelty is? What horror is? You feel it, yeah. And you suffer. And you ask why. Why? I'll tell you why. Because your Uncle Sam told you so. You'd do anything for Uncle Sam, wouldn't ya? You're a Yankee Doodle Dandy. No, I didn't think so. Well he don't care about you neither. (Earl hits him. Hooman falls down. Hooman pulls a handgun.)

Hooman: I swear I'll blow you away, you fucking lunatic. (Earl starts to laugh) I'll kill you nigger.

Earl: Nigger Nigger Nigger Nigger NIGGER!! I'm a blind nigger. But shit, I can hear them. (Hits the ground) Damn! They're coming in fast now like yellow jackets. They're everywhere. Cover me! I'm goin' in! Fuckers! They're everywhere!

Hooman: Don't move or I'll blow you away. I'll do it man. Way the fuck away. To oblivion. To death. Yeah. Death, dead as a doornail. C'mon you fuckin' bum, fuckin' slave. (He walks up to Earl.) Kneel! (Earl is already on his knees. He looks up at him. Suddenly Earl wrestles him down by the legs and gets him by the throat.)

Earl: Don't call me nigger.

Hooman: OK.

Earl: You know, I should kill you. Now shouldn't I?

Hooman: No.

Earl: And why not? What do I have to lose? Huh?

Hooman: Please man, please. I just got out of control man. I don't like to be hit man. But it's cool. It's cool. I'm sorry.

Earl: Oh soldier boy. Don't grovel. It's so humiliating, and I thought you don't like that.

Hooman: I don't like to be killed, man.

Earl: You don't like to be killed? But ain't that what soldier-boy thrives on? Ain't that what gets him going. What gives him that fucking thrill. That threat. That danger. Don't you like danger?

Hooman: No. No, I hate danger, man. I'm sorry man. It's cool man. I'm sorry.

Earl: Oh sorry, sorry people. Sorry boy, sorry Goddamned world. (He lets Hooman go.) You call yourself a soldier. You're just a dope dealer.(He gets up and walks away, always facing the other direction.) A pill peddler. You call yourself a Hero. A Hero of the United States of America. An American soldier? You're nothing. I'm nothing. We're all nothing. Nothing's nothing anymore.

Hooman: Fuck man, I can't deal with this shit. I'm making a living and if you got a problem with that well fuck you. What the hell is the problem here? I'm an entrepreneur. This is America right, home of the free and the brave? Man, what you want me to do. I done my time. There was another war since you all last woke up and I was in it. It was against a bunch of sandy-assed A-rabs and we kicked their brown camel dung asses real bad. You

see there was this lunatic named Saddam Insane who thought he was all bad and shit and he could take us on. What a fucking joke! We're American fuckin' Heroes. That's what we are, not the hippy freak Vietnam fags that got their asses wipped. We won. And we came home and we were honored. All of us. Stormin' Norman and Colin Powell leadin' the way. And what the fuck. I get home and here I am. There's nothin' for me. Nothin' except for a couple of flags and shit. Man, I need money, I gotta make a living. That's the name of the game. M-O-N-E-Y. All I do is meet the demand, you know. It's just simple economics. Supply and demand. I don't tell no kids to smoke base. They come to me on their own. People got it all backwards. It ain't the dope man who's fucked up, he's the one who keeps his head. It's the junkies, man. Rock heads... fuck 'em. You got to be out for yourself or they'll fuck you right up the ass, man. Who do I trust? Me. That's who I trust. Ain't no one else in this world. Anything else and you'd be dreaming. You gotta live in reality. Man, that's the problem in this world. Everyone's out in dreamy land. You start sleeping and someone be stabbing you in the back. So you don't sleep man, if you want to live right. Business. It's what makes this world go round. I ain't on no welfare, none of that shit. I got some pride. That's the difference between you and me. I got my pride and you ain't got shit beggin' around in the dirt like a bitch. You gotta get some pride and stop letting people fuck with you. You gotta know who's number one. And that's the only way to be. And let me tell you something. We ain't at Sesame Street and I ain't Big fuckin' Bird. I'm the dope man, and if you can't deal with it, well fuck you, I'll pump you full of lead and you'll be a dead motherfucker. Yo, I can either be you or I can be me. Don't sound like no choice to me. They've already made me my choice. The goddamned American Dream! [Hooman takes the gun.]

Earl: Don't worry about me boy. I've got eyes in the back of my head. Peace brother. Peace be with you. My name is Earl.

Hooman: How long you lived here Earl?

Earl: Since before you were born.

Hooman: You're strong for an old man.

[Hooman exits]

Earl: Yes, I'm an old man. Let me sit down. Let me catch my breath. (He sits.) [Hooman exits SL, Madonna enters SR.]

Earl: Good mornin' miss.

Madonna: Ya ain't seen anybody around?

Earl: Who ya lookin' for?

Madonna: My boyfriend.

Earl: I ain't seen shit.

Madonna: Well that helps.

Earl: Ain't nobody been around.

Madonna: Well fuck. That's just like him, blowin' me off again. Bastard.

Earl: Not very considerate.

Madonna: Not at all. He treats me like I'm some bimbo. Why do I put up with it? Why?

Earl: He's your pimp?

Madonna: What? Hey, what do you think I am? He's my boyfriend. Didn't you hear me? I don't got no pimp. I'm self- employed.

Earl: Self-employed? You ain't gonna get anywhere if you don't get an agent. You can't promote yourself. It don't work that way.

Madonna: It works fine for me.

Earl: All right.

Madonna: Why does he always keep me waiting?

Earl: Cause he's the dope man. A cocky little thug.

Madonna: You know him?

Earl: No.

Madonna: Well shut up then.

Earl: I apologize, miss. So are you a whore by profession or just an amateur?

Madonna: Neither actually. (With pride!) I'm a dancer by profession. I fuck on the side.

Earl: Part time.

Madonna: You could call it that.

Earl: So why are you a whore?

Madonna: Hey, what is this? Twenty questions?

Earl: To buy your rock?

Madonna: What?

Earl: You whore to buy your rock.

Madonna: No I don't. My boyfriend gives it to me free, for your information. I've got my own reasons.

Earl: You gonna tell me?

Madonna: Why should I? It's my own private reason and it's none of your affair.

Earl: You're right.

Madonna: And besides, you wouldn't understand. It's girl stuff.

Earl: I apologize, miss. I didn't mean to pry. Are you in love?

Madonna: What?

Earl: Do you love your boyfriend?

Madonna: Look. There ain't nothing wrong with sex. Why are you on my case? Sex doesn't mean love, there ain't no such thing as love. OK. Well that's just my opinion, and I guess maybe I'm cynical, but you ain't had my life. I believed in love a long time ago when I was a holy little virgin. But since I've started fucking I knew it wasn't true. It's a lie. OK. So that's why I whore. You got a problem with it? Hey, it's my body and I can do with it whatever I want. I don't got no pimp. And that's how it's gonna be. I'm self-employed. I'm the only one telling me what to do. Me. I'm the one in charge. You got it? So what else do you wanna know? My phone number, my bra size?

Earl: I used to be a whore.

Madonna: I bet.

[Enter Andrew, SR]

Earl: You know you're pretty for a whore.

Madonna: I told you, I'm a dancer. [To Andrew] Hey baby. You want some sex? Hey baby.

Andrew: What?

Madonna: Ya wanna fuck me?

Andrew: I don't got much time.

Madonna: A quickie. 50 bucks.

Andrew: Come on.

[They exit SL. Enter Yolanda and waifs SR]

Nicole: I swear I just saw her. She was here. Standing right here. It was her.

Cybelle: Really?

Nicole: Oh. She's soooo pretty. She looks like a goddess. I wish I was like her.

Yolanda: I ain't seen no one. You girls dreamin' again.

Nicole: She's real mom. She's really pretty and really cool and I think she's a professional dancer.

Yolanda: Well then, she's probably rich as sin so next time you see her girls, I don't want no fawning. Pull some money out her ass.

Nicole: Oh Mom. That's all you think about.

Yolanda: Well then, miss sassy ass. You can dream the day away. And I'll eat.

Earl: (To Yolanda) Excuse me, miss. Could you spare some change for a disabled veteran? (Waifs go to swing on the swing set.)

Yolanda: Shut it Earl. I ain't got time for your games today.

Earl: Oh lady, I do insist. Come here, my Guinevere, I require just a kiss.

Yolanda: You ain't gettin' nothin' from me for free.

Earl: I've got your warm and friendly company. And how are my beautiful little waifs, today?

Yolanda: Starving and sick and cold. An' they're mine.

Earl: You never can tell. You know I can see myself sometimes in their eyes.

Yolanda: Don't flatter yourself, Earl.

[Enter Andrew, SR. Walks around back. Smoking, etc.]

Earl: There ain't nothin' more beautiful than little girls.

Yolanda: You better shut your stinkin' mouth before I put my foot in it. You don't know nothin' about girls. Them two little brats are a constant pain in my ass. All they do is whine

and complain and give me gray hairs. Why Why Why they ask all day long. Never shut up them two. Spoiled little brats. That's what they are.

Earl: You got two beautiful little girls.

Yolanda: I got two hungry little mouths to feed other than my own.

Earl: Children are God's greatest blessin'.

Yolanda: Listen to the men speak! They's a woman's greatest curse. You want 'em. You can have 'em. They make'n me go hungry.

Earl: You don't know what you have. You've got a family.

Yolanda: Oh give me a fuckin' break.

Earl: You're a mother. There ain't no job more important.

Yolanda: You're full of shit. Fuck off.

[Enter Hooman, SL. He eyes the girls on the swing set.]

Earl: It's true. You all don't understand, cause you had it all your life. It's about love, trust, family. If you ain't got it you alone in the forest. An there's some sly and evil things out there. The whores and the generals. I tell you a story. Come here girls. Uncle Earl gonna tell you a story: Once upon a time there was a hunter. He was a fine hunter and one day he went into the forest and found an old human skull.

Nicole: Oooh, gross.

Earl: So the hunter goes, What happened? and then the skull says to him: Talking brought me here. So the hunter he was amazed an all that and so he ran off to tell the king about this talking skull.

Cybelle: Skulls don't talk.

Earl: Yeah, the king, he couldn't believe it either and decided to send guards out with the hunter to see if he had told the truth. The king ordered the hunter killed if he had lied. When they reached the place where the skull was, the hunter tried to get the skull to talk again but it wouldn't. As much as he tried, the skull just stared back at him. When the guards realized the skull could not speak, they killed the hunter and left the forest. The skull then asked: What happened? and the hunter's head said, Talking brought me here.

Nicole: What's it mean?

Earl: It means watch out for the traitors, and the spies.

Nicole: Oh.

Yolanda: No it don't. It means know when to shut your mouth. You see girls, if you keep on whining you gonna die too, cause you gonna starve to death. Now lets go. I've had just enough of this old bum and his damn folk tales.

[Exit: Yolanda and Waifs. Andrew wanders over and to Hooman.]

Andrew: Hey man. Hey man, what's up?

Hooman: What's up?

Andrew: You got the shit man.

Hooman: Chill man. Ears and eyes man. Ears and eyes everywhere. All around us man. So chill.

Andrew: It's cool, man. It's cool.

Hooman: All right man. So it is. All right. What you need tonight? Some base?

Andrew: No man. Coke. Straight up.

Hooman: Coke? All right. Now you know I usually set you up cool. But I got like just a little problem today, you know. Just a small one.

Andrew: Oh Shit.

Hooman: You see my supply is kinda short, these days for that shit. I can't meet the demand, you know what I'm saying? So prices goin' up a little bit. You understand.

Andrew: Oh, shit man.

Hooman: Economics, my friend, simple economics, don't they teach you that shit in college?

Andrew: Man, I only got 100 dollars.

Hooman: That's all right homes. That's cool. I'll set you up strait. Listen, have I ever done you wrong? We do business. I don't fuck around with business. So stop fussin'. What I do got is some high quality product. You know what I'm sayin'?

Andrew: High quality bullshit.

Hooman: Yo man. Who you the fuck you think you're talkin' to? Man, I don't got time for your lip. Now you want it, or you can just get the fuck out my face.

Andrew: Sorry, I'm cool.

Hooman: All right. Here's the scoop. I just gotta short you a little. Now this is high quality, uncut Colombian shit man. Straight from the source. This amount will do you as good as a whole gram of the regular street shit. Freeze it man.

Andrew: Tasty.

Hooman: No dope man. Clean high quality product.

Andrew: All right.

Earl: (Sings) Get up! Get on up ah! Get up! Get on up ah! Stay on the scene, like a sex machine. Get up! Get on up ah!

Hooman: Shut up!

Earl: Boy, you should respect your elders.

Hooman: (Approaches him.) Man, you can suck my dick. (Andrew runs off.)

Earl: I can?

Hooman: Yeah. You should know not to go messin' with my business. Can't you see I'm conducting business?

Earl: A Business man.

Hooman: That's what I am.

Earl: (Sings) Business man- That's what I am.

Hooman: (Turns to Earl) Man, shut up. (Andrew slinks away and exits.)

Earl: (Sings) The way I like it- The way it is-'

Hooman: You're a crazy man.

Earl: (Sings) You got it. Gonna get some funky chicken. You know it. Kentucky's finger lickin'.

Hooman: You should get your head checked. (He notices Andrew is gone) Fucker! (He exits.)

[Earl continues to sing Sex Machine. Andrew enters]

Earl: You better watch your ass boy. They's bad men a-lookin' for you.

Andrew: Hey, mind your own business.

Earl: Just lookin' out for your sorry ass.

Andrew: Shut up you damn bum.

Earl: You watch it boy. You should respect your elders. I've been pullin' shit since before yo daddy knew how to jerk off.

Andrew: You're just a bum, hasn't anyone ever told you that? You're a leech on society and I'm sick of hearing your ravings. Well where is she?

Earl: Who?

Andrew: Yolanda, she's late.

Earl: Why do waste your money on that dirty old ho?

Andrew: None of your business. But just since you wanted to know the woman knows how to suck. Experience man. It's experience I like. Someone who's been around the block once or twice. Someone who's got a clue. A woman who knows how to suck dick. Not some priss bag princess from Connecticut.

Earl: I'll take the princess.

Andrew: Man. That's the problem with all you poor people. You're all hung up on us rich people. You think about us more than we think about ourselves. Spending all day sitting around wishing you were me. Well it ain't that great being rich. We're no different. We're people too, we're no happier. We just got money and all the problems that go with it. You ain't no better when you got money. You're just richer. That's all. And poor people got more character. Man, a rich girl will whine and cry and give you hell, but a poor girl. No. She'll get down on the floor and suck your dick good and hard and nasty like she's supposed to, no fuss. Nothing. She just does what she's supposed to. It's her job, and she knows it, so she doesn't spend all day long trying to fool herself into believing that she's anything else. No pouting and crying. You just give her your cash and she's gone. No fuss, no problems, no daddies. It's efficient, like it should be. No fucking let's go back to preschool and feel our feeling and get in touch with our sexual identity bullshit. Girls around here know what's up and what to do with it. They understand reality. Back home, they don't know anything but Bennetton and Beemers. I'm not with all that pretentious shit. Around here I can be myself. I spend my money here where people appreciate the value

of a dollar. And if I get a girl pregnant, it isn't any fiasco. I like that. Black people are strange, but some of them are cool, you got to admit it.

Earl: Some of 'em, yeah. Yolanda. Now that's my girl. A good mother. I love her ass. I do. Even if its a ho ass. Never a harder working honest ho like her. She keeps her children fed. Beautiful girls. God bless her.

Andrew: So where is she man, you seen her?

Earl: Seen her? Oh no man. I ain't seen shit. Man I never see shit. You should know that. I'm blind, man. I can't see. Blind as a bat. (Sings) You got the right one baby, uh-huh!

Andrew: Oh, come on man. I saw her just a little while a go right here with you. I just want to give her some business. I'm not gonna fuck with her. Man, come on. Five bucks.

Earl: Ah, shit man. I ain't no snitch.

Andrew: Come on man. Just tell me where she is.

Earl: Go. Go on boy. Get your ass outta here. Run. Before you get yourself shot. [Andrew exits. Hooman enters.]

Hooman: You seen him? You seen him Earl? I'm gonna hang him by his dick!

Earl: I ain't seen shit. Man, I never see shit. You should know that. Blind as a bat. (Sings) You got the right one baby, uh-huh!

Hooman: Come on man. Don't give me that shit.

Earl: I ain't seen shit. You deaf?

Hooman: As deaf as you are blind.

Earl: Can you read lips?

Hooman: Man, shut up. I'm gonna find that skinny fucker. The police are gonna have to come and peel me off his bloody ass. Man, no one fucks with me.

Earl: Well ain't you one bad ass motherfucker.

Hooman: Don't you ever forget it. When you gonna realize that I just don't care?

Earl: Ain't you a tough white boy.

Hooman: Yo man, I ain't white.

Earl: Looks it to me.

Hooman: I ain't white. But I ain't no nigger either. Yo, man. You tryin' to start something again? Man you pissin' me off.

[Enter Yolanda and Waifs]

Yolanda: All right, Cinderella. I've had just about enough of your sassy mouth. Stop aggravating me. We ain't made enough money yet.

Earl: Well look who's here. How's it goin', moms?

Yolanda: Earl. Oh, Earl. I need a fix Earl. I really need it. I need some money. I need to work, Earl. Can you set me up? Oh Earl. [To Hooman] I'll give you a blow job for 10 bucks.

Hooman: 50 cents.

Yolanda: Fuck you.

Hooman: No, fuck you, bitch. Dumb ass hooker. I ain't payin' for your junk. I hate you fuckin' drug addicts. A fucking disease. That's what you are. Fuckin' junkies. I ain't payin' for your AIDS mouth to suck on my dick.

Yolanda: You're a fucking prick.

Hooman: But she'll do... (Motioning to the girls) both of them. (He caresses one of them).

Yolanda: I'm gonna kill you you motherfucker. Get your hands off my child. You bastard. I'm gonna rip your dick off and feed it to you.

[Hooman exits, laughing]

Asshole. Doesn't he have one ounce of decency. Children, for christsake! Oh, child, I'm sorry.

Cybelle: It's all right mommy. I'd fuck him. It's OK. We need the money.

Yolanda: Oh honey. Don't say that. Don't ever say that.

Nicole: It's all right mom. We understand.

(They Exit.) (Madonna enters alone. Burning up is playing in the background.)

Madonna: Goddamn prick. Who the hell does he think I am? I'm not just any dirty old piece of ass you know. I'm a dancer, for your information. That's my profession. Ain't nothin' wrong with putting a little spirit into your profession. Shit, it's essential. I'm an artist, and ya gotta put your soul into art or else it's nothing. Its garbage. Ya see sex is just like dancing. If you don't wiggle your ass and show em your stuff they're not gonna get off.

There's nothin in the world I love more the dancing. Its real art you know. Real organic, spiritual ya know. An expression of the soul and all that. Its just that most people don't express their souls. They hide everything inside, all strapped up tight. That's why they can't dance-- these white people-- most white people I know. Ya see dancing is basic, kinda animal like. You got to strip away all that shit that keeps you from being the honky ass suit and tie big shit that you are. You can't dance with a suit and tie on. My God. And those big old dresses. Its just silly. Dancing is the expression of the soul through the body. To express yourself you got to show yourself. Nobody's really danced until they've danced bare-assed naked. Let's face it. Animals don't wear clothes. You got to let it all hang out and wiggle and throb. Express yourself! Clothes just burden you down. You see that's why it's like sex-- The people who can really do it are dancers. They dance with each other. And that's why I'm such a good fuck. Cause I'm a dancer. I'm a professional. So what do you think? You think I'm good enough? You want me? (she approaches an audience member) Excuse me. Do you want some sex? Excuse me. Do you wanna fuck me? I wanna be your whore. You want me baby? You wanna see my stuff? [Music comes up louder.]

You want me. Come and get me. [Madonna dances. The music stops abruptly. She stops dancing] Hey! You ain't paid me yet! What about the goddamned money! You pricks! Fuckers! I hate men! Fuck em. I don't need em. I never a good man in my life. All they know how to do is fuck. Well girls can fuck too. You'll see. I'll be rich one day. I'll be a star. And everyone will know who I am and wish they were me. Oh yeah I'll get paid. I'm gonna get paid back and paid well and then I'll never need them. I ain't afraid of anything. Nothing! There ain't no man who can step in my way. They think I'm stupid. (Laughs) A bimbo. I got them by the balls. I only give them what they want, it's so easy. And I'm gonna fuck them. For all the times they fucked me! A rich whore. Queen whore. A fuck goddess!

And when I've got them all with their pants down, I'll laugh. I'll laugh at them! Hahahahaha!
I promise you! The girls are gonna have some fun! [Earl rises from the bench]

Earl: Hey you. Stop talkin' to yourself. You're much better at dancin' than at talkin'.

Madonna: You like dancing?

Earl: Baby, I'm the funkiest thing since James Brown.

Madonna: That's all old stuff. C'mon, I'll show you.

[Madonna gets Earl up and starts dancing. Burning up is playing. Earl slowly gets into it. He lets himself be mastered by her in dance. He is her slave on the dance stage. Hooman arrives on stage towards the end of the song. He watches them, and the music stops suddenly as he steps forward]

Hooman: Goddamn it bitch ain't you got any shame?

Madonna: We was only dancin'

Hooman: Dancin'? You were humpin that old bum like a God damned whore.

[Earl retreats back to the bench and watches his television.]

Madonna: You saying I'm a whore?

Hooman: No you're not. You're a dancer.

Madonna: But I fuck for money.

Hooman: On the side.

Madonna: From behind, on top, upside down, anyway you want it baby.

Hooman: Shut up bitch. You know I hate it when you talk like that. You sound like a cheap slut. Can't you be a fuckin' lady for once. Get some class.

Madonna: (Teasing) How can I get any class if all I am a part time hooker. I want to be a call girl. You know and do senators in Limousines.

Hooman: You know you're a sad case. Ya got slut blood.

Madonna: Damn, you're touchy-touchy today. What's the matter? That time of the month?

Hooman: What the fuck are you trying to say, bitch? I don't like your implication, bitch.

Madonna: Don't you call me a bitch no more! Who do you think I am? I'm not just some-- slut on the street. I'm a person, I've got feelings too. And I'm gonna be famous! I promise you.

Hooman: I've never heard anything so goddamned trite in my whole life.

Madonna: Fuck off. (Hooman hits her)

Hooman: You watch your mouth bitch. I know what you been up to. I've noticed you little tricks, stealin' a little here and there, and you think I didn't notice. We'll I did, but it was cool. I let you get away with it cause you're so goddamned pitiful. But not anymore. I don't give a shit about you bitch, I ain't a sucker. You baseheads are a bad lot. If it wasn't for the money, I'd never sell the shit. So fuck it. Go get your crack rock from someone else. Cause I ain't your fuckin' daddy.

Madonna: No. No baby. I'm sorry. I know I've been a real bitch lately. I'm sorry, I really am. I'll make it up to you I swear. Anything you want. Please, please baby. Don't do this to me. You know I need you. Come on baby. I'll be a lady. I promise. Please.

Hooman: Don't grovel whore. You are a whore.

Madonna: I'm anything you want me to be. I'll do anything for you.

Hooman: Bitch stop lying. Damn baseheads'd kill their own mother for a hit.

Madonna: Oh come on baby. Don't be so cold. I'll do anything for you.

Hooman: We'll if you want a hit you're gonna have to get your knees dirty.

Madonna: Right here? Oh come on baby. You know I don't like to do that. Anything else.

Hooman: Well then fuck off bitch. Who the fuck do you think you are? You think you're special. I'll tell you something. I got two just like you.

Madonna: I'm Madonna Louise Ciccone for your information buster. Just in case you didn't recognize me. So go fuck yourself! I'm not your property.

Hooman: What the fuck. The bitch turned butch. I don't believe what I'm hearin'. Stupid fuckin' hooker ain't nothin' but a dyke. (He slaps her) Go find your rock somewhere else, bitch. [Hooman exits. Madonna begins to cry.]

Madonna: Bastard. I hate you! I fucking hate you! Slut blood. All I got is slut blood. Fuckin' slut blood. (She removes a razor and slashes her right wrist) Look, Slut blood. Do you see. I got slut blood. (She sucks on her wrist) Do you see it. Salty red slut blood.

[Yolanda enters]

You see it's slut blood.

Yolanda: Hey. What's wrong with you. (She taps her.)

Madonna: Slut blood...

Yolanda: You poor thing. What are you trying to do?

Madonna: (Holding out her bloody wrist) Do you see...

Yolanda: Come here. (She rips off a piece of her clothing and binds it around Madonna's wrist. Madonna is crying and shivering again.) Poor thing. You cold honey? (She puts her coat over Madonna) You need anything?

Madonna: (Crying) I need a hit.

Yolanda: Well who the fuck do you think I am girl. The Easter bunny? I'm saving your life here and all you got to do is beg for dope.

Madonna: (Sobbing) I'm sorry.

Yolanda: I ain't makin' this a habit. [She removes a pipe and vial, puts a rock into the pipe and hands it to Madonna. Madonna sits up and smokes it. She passes it to Yolanda who takes a hit. They sit for a while.]

Yolanda: Did he hit you?

Madonna: Who?

Yolanda: Your boyfriend.

Madonna: Yeah.

Yolanda: You deserve it?

Madonna: Yeah, I mean no.

Yolanda: You sure?

Madonna: Yeah.

Yolanda: So why the dramatics?

Madonna: I don't know.

Yolanda: You're so young. So beautiful.

Madonna: You think so?

Yolanda: Yes.

Madonna: You're not queer?

Yolanda: Everyone's queer sweetheart, as soon as you learn that, you'll have it all figured out. Listen honey, I've seen everything twice in my life and over again. It's all the same mixed up mess in the end. I never tried to make any sense out of it, I just lived it. You just got to live, and living is making a living. Money is what life's about and I ain't never had enough. Yeah, people will tell you all sorts of shit about love and trust and all sorts of things but I'll give it to you straight and spare you all the pain. Life ain't nothing but sex and money. That's all it comes down to. That's the God's honest truth. All that other shit well you can save that for the next life cause it don't happen around here. And between you and me, as women, I'll tell you a secret. Men carry all their money tied around their dicks. So you got to approach them the right way if you want to get at it. Ain't nothin' that turns a girl on more than money. I'm sure you're aware of that. And girls know how to put money to good use. Give me some money and I tell you what I'd do. I'd buy a house. A house for women, for me and my girls. That's what I want, that's what I dream about. It's yellow with a white picket fence. Ain't that stupid. It ain't ever gonna happen, but I tell you, it keeps me going. Everyone has to have a dream. You're dead without a dream. Men, that's easy. They're just an inferior species, you'll learn that too if you haven't already. They're just big babies all of them. Easy to figure out. I got two little babies of my own. The labor of my life. Ain't it grand bein' a woman. Well they are girls of course, I don't make no boys. And they are the most beautiful girls you ever seen. Don't look nothing like my ugly ass. They come right from God. Little angels, that's what they are. And I'll tell you a secret. I'd be dead without them. A house for my girls. It's crazy what money can buy.

Madonna: Yeah?

Yolanda: Yeah.

Madonna: I'll pay you back.

Yolanda: Sure.

Madonna: No I will. I keep to my word.

Yolanda: The years have softened my old heart. You remind me of someone I used to know.

Madonna: Yeah who? You?

Yolanda: No. A friend.

Madonna: Yeah. Well I'm sure if you get to know me you'd realize that I'm not like anyone else. I'm Madonna.

Yolanda: Which one?

Madonna: Madonna Madonna, who else? You might not have heard of me yet. But you will. I'm going to be famous.

Yolanda: Madonnas always want to be famous. Some are, some aren't, some just think they are. Don't get your heart set on it, honey.

Madonna: It's already set.

Yolanda: You poor thing. Life ain't gonna do nothing but let you down.

Earl: (Suddenly) Get up! Get on up-ah! Get up! Get on up-ah!...'

Yolanda: Earl, can't you control yourself for once.

Earl: Yolanda, my Momma!

Yolanda: I ain't your Momma!

Earl: It's 10 pm. Do you know where your children are?

Yolanda: Ain't you got nothin' original to say?

Madonna: I do.

Yolanda: You ain't never said something I ain't heard before.

Earl: That's cause you already heard everything, Momma. But you ain't seen how this girl can dance. [Sex Machine plays. They dance, Yolanda exits.]

Earl: Damn. You're better than the real thing.

Madonna: The real thing?

Earl: Better than Madonna.

Madonna: Hey, I am Madonna, silly. I'm confused.

Earl: Then you are a wise woman. Everybody else think they got it all figured out.

Madonna: Fuckin' smart asses. I hate 'em. I think with my body.

Earl: You are a wonderful dancer. Pretty funky for a little white girl. You sure you ain't black.

Madonna: 100% Italian, baby.

Earl: If you weren't so pale, I'd think you was lyin'.

Madonna: I never ever lie. It's a sin to lie, ya know. I just tell people God's honest truth. And if they can't take it, fuck em. Get with reality. So people say I'm blunt, well fuck 'em too. I speak my mind.

Earl: So what you gotta say.

Madonna: What d'you mean?

Earl: Tell me God's honest truth.

Madonna: No.

Earl: Oh, come on. I won't be offended. Come on.

Madonna: It's not like that. I speak when I want to. I ain't got nothing to say.

Earl: Don't think. Just say things. Just let it come out your mouth.

Madonna: What?

Earl: Close your eyes. Go on, close em. (She does) Now roll your eyes to the back of your head. Now take a breath. Yeah, big deep breath. Now make a sound. Just let it come out your throat. Like this...ahhhhh (Earl starts throaty moans)

Madonna: Ahhhhh...

Earl: Just let the words come.

Madonna: (as if in a trance) Ahhhh....lovvvve.....yooouuuuu.....Eaaarrrrllll..... (She suddenly breaks out of her trance' and stops.) I can't do it.

Earl: You were doin' fine.

Madonna: I ain't said a word. I can't do it.

Earl: You said plenty.

Madonna: I did?

Earl: Yes you did.

Madonna: I don't remember. What'd I say? Was it blunt? Oh come on. Tell me what I said.
Please, Please, Please!

Earl: You said I love you Earl.'

Madonna: (Flirting) Love is what makes the world go round.

Earl: Yeah, love.

Madonna: And dancing.

Earl: Dancin' is everything. Just keep dancin' that's what I learned.

[Earl dances around and sings sex machine. Madonna laughs along. Suddenly he breaks out and lunges to the ground.]

They're here. They're all around us. The spies and traitors. They're coming, and they're gonna get us. They're here. In our very midst. Get down. Stay low. Don't let 'em see you or you a dead duck. We're all dead. Just watch your head. Quiet....Shhhh.....

Madonna: Earl....What's wrong....

Earl: Quiet....Shhh....you have to be very quiet. Stalk like an animal. They're all around us.
Do you see them?

Madonna: No.

Earl: There. There they are. They're all around us. Spies and traitors. (He screams.
Frantic whisper) No! Don't shoot! I don't want to die. I want peace. Peace, motherfuckers
peace! (He runs around the stage and then stops suddenly.)

Madonna: Oh Earl, don't be so silly.

Earl: I'm sorry. I don't know what got into me.

Madonna: You're a silly old man.

Earl: I ain't no silly rabbit. Silly rabbit, tricks are for kids'.

Madonna: You're a clown. You clown around and put on airs and make me laugh.

Earl: What you talkin', lady? You don't know me.

Madonna: Oh yes I do. I know you Earl. (She embraces him and kisses him on the
cheek.) I know what you're made of. I know what you're all about. You're like me.

Earl: A whore.

Madonna: No you're not.

Earl: A whore.

Madonna: An artist, Earl! You're an artist.

Earl: I'm crazy motherfucker.

Madonna: You come with me and be famous.

Earl: I already am.

Madonna: You're not.

Earl: Yes I am. You ask anyone. Say: You seen that crazy motherfucker singin' songs and all that stuff on the street. And they say yeah. I know that guy. I listened to him singin'. I seen him dancin'.

Madonna: But how do you know that's really you.

Earl: The real Earl. It ain't. No one knows the real Earl. Yeah, that's the price of fame. It's a curse. You're soul without a name.

Madonna: They don't even pay. You should charge them. Make them pay to see you.

Earl: No one wants to see me. I ain't pretty like you.

Madonna: Earl, I think you're beautiful. (She embraces him.)

Earl: Blessings from God.

Madonna: But I can't live on blessings alone, Earl. Girls like money. (Madonna suddenly breaks the embrace.) Oh Earl, I forgot. It's so late. I've got to go. (She runs off) See ya. (Exit) [Yolanda enters with Waifs.]

Yolanda: (Into the audience) Could you spare a bit of change for the children? Please, sir. Could you spare a little? Nicole. Come over here. What have you got? Give it to me. 50 cents. You'll have to do better than that young lady if you expect to eat. I'll not have you dreaming the day away. Come here my little princess. I'll have you know, your mother's a whore. Whoring night and day to feed your hungry little holes. Cybelle. You're such a good girl. So hungry and poor, my beautiful little waif. Just like your mother. Such a good girl. You'll do far better than little miss 50 cents Cinderella.

Nicole: Who's Cinderella?

Yolanda: That's you darling. That's the name I gave you.

Nicole: No it's not, it's Nicole.

Yolanda: It's Cinderella, you heard me. You're Cinderella whether you like it or not. You better shape up or ship out, missy.

Cybelle: Who am I, mommy?

Yolanda: Why you're my little darling, my angel Cybelle. What a silly thing to ask. Now listen here girls. We need money, We need to eat. Mommy's sick. We have to get more medicine. Now how does it work? We get money. How do we get money? We beg for it, we steal it, we take it. I don' t care how we get it. Get it?

Nicole: Got it, Mom.

Cybelle: Yeah.

Yolanda: All right. You've gotten me \$2.50 today. And I've gotten 10 bucks all by myself. You're gonna have to start pulling your end. I want to have at least gotten 5 bucks by lunchtime. (She takes a lollipop from Nicole's mouth) None of that. I don't want none of that Sesame Street stuff. We're hungry and poor. We're desperate. I want some money out of you, Nicole.

Nicole: Name's Cinderella, Mom.

Yolanda: You shut your fresh mouth before I put my fist in it.

Cybelle: Yeah, Nicole.

Yolanda: You shut up too, young lady. I haven't the patience today. I'll tell you now. Don't test me. Mommy hasn't the patience. So you two be best to just shut up and do as you're told. I want some respectable begging out of you two.

Cybelle: (To audience) Excuse me. Excuse me mister. Can I have some money for food?
(Man gives her some money) Thanks! Hey Mom! He gave me two dollars. Two whole dollars!

Yolanda: Give it here. Thank you. That's very good. That's what I like to see. You're a good girl. Do you see? Do you see, Nicole? Someone around here likes to eat. Someone around here knows what it's like to be hungry and go to sleep with an empty stomach and wake up cold and wet in the morning. This world ain't gonna give you nothin' unless you take it. But if hunger suits you, well that's just fine. You can stand around like Cinderella while me and your sister eat. And you can just stand there and watch us eat, as you seem so fond of doing. Just stand there and we'll eat, but we won't give any to you, cause you like to be hungry. We'll let you smell it, we'll let you see it. We might even let you taste it. But we won't let you eat it. Not one goddamned crumb. You'd like that, wouldn't you?

Nicole: No.

Yolanda: Be quiet, stupid. That was a rhetorical question.

Nicole: Why did you ask a question if you don't want an answer?

Yolanda: I told you stupid, because it's rhetorical.

Nicole: Oh.

Yolanda: Now no more questions. You're making me tired and aggravated. So shut up for once.

Nicole: Mom. Can I make a rhetorical question? Mom. Why are you such a mean witch? It was a rhetorical question! You can't answer it!

[Nicole runs offstage]

Yolanda: I'm gonna kill you, you little brat! If I ever catch you, I'm gonna rip your sweet little face into shreds and eat you up. Eat you alive. You don't know how hungry..... You don't know how hungry I am. I'll eat you up with ketchup and mustard. Your sister and me.

Cybelle: Mom, that's gross.

Yolanda: Shut up, you. Mommy needs more medicine. Mommy doesn't feel too good. Mommy's sick.

Cybelle: I'm sorry, mommy. (She hugs her)

Yolanda: (Pushing her away) Get off of me and beg!

[They exit. Madonna comes running in, carrying a shopping bag]

Madonna: Earl, Earl guess what! You won't believe what just happened to me. You won't believe who I just met! (Earl is silent) Guess who? I met this big time A&R man from

Warner Brothers. Big time. No joke. He said he's interested in me! Can you believe it, me! I told you I'm gonna be famous.

Earl: So what's his name?

Madonna: Colin. His name is Colin. He said he wants to meet with me and my agent.

Earl: Who's your agent?

Madonna: You are.

Earl: Me?

Madonna: Well I was thinkin' you're like good at acting and so maybe you could pretend to be my agent.

Earl: I've been all sorts of things, but never no pimp.

Madonna: I said agent.

Earl: What about your boyfriend?

Madonna: He's a prick. You know that. We're finished. So what do you say? You gonna do it? Please...Oh Earl please.... If you help me get this deal. I'll do anything for you. I'll love you forever. Please...

Earl: How do you expect him to believe that I'm your agent. I don't look like an agent.

Madonna: Oh, that's easy. I've got some clothes right here you. They should fit. (She gives him the bag) Try em on.

Earl: You're all prepared.

Madonna: Have to. He's coming in 5 minutes.

Earl: Five minutes?

Madonna: Oh, don't worry Earl. You'll be fabulous. You're a natural.

Earl: Five minutes? Right here, right now? Damn, you don't give me much time. All right.
All right.

[He goes behind the bench and starts changing his clothes. Madonna primps and puts on lipstick.]

Madonna: How do I look, Earl?

Earl: Like a virgin.

Madonna: Oh, don't be absurd, Earl.

Earl: I ain't.

Madonna: You're full of shit.

Earl: I am?

Madonna: You are. Are you ready? He should be here any minute.

Earl: Watch out ladies, cause here he comes. The shit, the man, the incredible bad ass motherfucking king of the industry, the largest mother on the scene: Daddy Mack, baby.
(He emerges from behind the bench wearing a purple suit, loafers and sunglasses)

Madonna: Oh Earl. You look great. I think it's gonna work.

Earl: What do you want me to say, then?

Madonna: Just improvise as you go. The normal stuff. I'm fantastic, the world won't be the same without me. Tell 'im we've been talking to Atlantic and MCA and we ain't gonna go for no half-ass shit. Tell 'im we want total artistic control, you know. But don't come on too strong. You know what to do.

[Colin enters. Slick executive.]

Colin: Good to see you again, Madonna. (He kisses her hand.) And you are...

Earl: Mack. I'm her agent, you know what I mean?

Colin: Ah yes. Right. Colin Powell... Good to meet you, Mr. Mack. (They shake hands.)

Earl: Have a seat, my man, Colin.

Colin: Yes. It's Colin. (Pronounced Coh-lin.)

[Colin sits on end of bench. Earl sits down on other end of bench]

Colin: So I've heard a lot about your little spunky thing here. Heard she can really dance.

Earl: That's right. An that ain't all she can do. She can sing better n Diana Ross, an act better n Betty Davis. She's a multi-media conglomeration of talent. She can do it all. And sell it. Can't ya honey?

Madonna: Uh huh.

Earl: She's got the sex appeal of Marilyn Monroe, I tell you she's just one right marketable prospect.

Colin: I see.

Earl: But you ain't seen nothin' yet. She's everything America needs. She's a sweet little Catholic girl, who ain't afraid of goin' to hell. She's white, but she can dance like the best of us. She's a woman, but she's got the confidence and presence of a man. Don't you baby?

Madonna: Uh huh.

Earl: I tell you can't go wrong with her. She's one hot prospect to trot for. And, well to be right honest with you we've been talkin' to some people at Atlantic and MCA who have given us some offers. The market's boomin' for something exciting and new like her. But I thought we'd let you in on things. It's only fair. And you can give me some idea of what Warner Brothers is willing to put up.

Colin: I see.

Madonna: You wanna see me dance?

Colin: Yes. Yes. That would be helpful.

[Madonna dances to a raunchy slow version of Like a Virgin. She does a strip tease for the two men, and at the end she is sitting on the bench between them.]

Madonna: So boys, what do ya think?

Colin: I must admit. There's something solid in it.

Madonna: Like what?

Colin: Well I think it could be quite marketable.

Madonna: You think? You think I could be on MTV?

Colin: I think that is a possibility.

Madonna: Oh really! Oh Colin!! (She embraces him and jumps on his lap)

Colin: Perhaps we could further discuss the nuances of your future relationship with Warner Brothers over a drink. Somewhere more... personal.

Madonna: Okay.

Earl: Yeah. Sounds good Colin. We could sort out some of the minor details on the business end.

Colin: Actually, I was thinking more in terms of an artistic conference. Just Madonna and myself.

Madonna: That sounds great, Colin.

Colin: Shall we?

Madonna: Yeah. (They exit. Andrew enters.)

Earl: Lucky dog. (To Andrew) What ya doin' boy?

Andrew: Hey, don't do that. You scared me.

Earl: Poachin' in my forest are you?

Andrew: Yo man, can you help me score?

Earl: Who you talkin' to, boy?

Andrew: You dude, who do you think?

Earl: Boy, what do I look like, the Dope man?

Andrew: Can't you hook me up? I know you can. Have you seen anything?

Earl: I ain't seen shit.

Andrew: Come on man. I'll pay you good.

Earl: Boy, you lost your mind too young. You a stupid kid.

[Hooman enters with Nicole]

Hooman: Freeze motherfucker! Freeze! (He pulls a gun and points it at Andrew.) Get down on the ground! (Andrew obeys. He puts the gun to Andrew's head)

Nicole: Don't.

Hooman: Shut your face bitch. You're just a dirty ho like your mother. Ain't no difference. Young beaver, old beaver. They all just stinkin' beaver. But you, you little white ass motherfucker. You know there's nothing more enjoyable to me than killin' cheap Jewish

motherfuckers like you. Did you know that? I take pleasure in your pitiful death. Do you know why? Because no one...no one fucks with me.

Andrew: I know man. I'm sorry man. It was stupid. I'm sorry. I'll pay you back whatever....

Hooman: (Stepping on his head.) Shut up, Jew boy. I ain't finished. You see no one fucks with me and gets away with it. It ain't about money. That's got nothin' to do with it. It's honor man. And not just that. Unlike some people around here I've got some amount of self-respect that I have to maintain. And I can't go around letting assholes like you rip me off. I wouldn't be able to like myself if I did that. You understand?

Andrew: I'll give you anything man. I'm serious. I got a brand new Jeep man. I'll give it to you.

Hooman: Yo man. You really don't get it do you. You a stupid motherfucker. Yo man who the fuck do you think I am? You think I can be bought? For money? Well you're wrong. Haven't you ever heard of honor, man? I guess not. Well fuck you. You don't deserve to live. (He is about to fire.)

Earl: Stop it kid.

Hooman: You're next, old man.

[Enter Yolanda with Cybelle. Hooman grabs Nicole.]

Yolanda: Get your stinkin' hands off my child!

Hooman: Get your stinkin' cunt out my face!

Yolanda: Fuck off. (She approaches him)

Hooman: Move one more step, Momma whore and I blow your little piglet's head in too.

Yolanda: You can't kill us all, Hooman.

Hooman: No? Like fuck I can't. Step to me. Come on bitch.

Nicole: Mom, I'm okay.

Yolanda: Give me my child!

Earl: Come on man. Cool it. (He approaches.)

Hooman: Fuck off, Earl.

Earl: (Puts his hands up and slowly approaches) Give me the gun.

Hooman: (Laughs) What kind of idiot do you think I am? Move one step and she dies.

Earl: You're only a boy. You can't shoot that thing.

[Across the stage enter Colin and Madonna. Colin (Dressed as cop) has a gun drawn.]

Madonna: There he is!

Hooman: (Pointing at Colin) Freeze, motherfucker! (Earl knocks the gun from behind him. The gun goes off. Everyone falls to the ground. Earl pins him down. Nicole runs to her mother. Andrew runs off. Colin enters and takes Hooman's gun. Earl stands up. Hooman is on the ground, under Colin's gun.)

Yolanda: My baby. (She embraces Nicole)

Nicole: It's all right, Mom.

Yolanda: (Approaching Hooman) Kill him. (She spits on him.) Motherfucker. (She exits with both waifs.)

Colin: All right, it's all over.

Hooman: I didn't do nothin man. Please man. Please.

Colin: Don't worry I won't hurt you.

Hooman: What the fuck? What did I do? I didn't say shit.

Colin: I'm not going to hurt you, son.

Hooman: You're not?

Colin: You have the right to remain silent. Anything you say can and will be used against you in a court of law...(Colin drags him across the stage)

Hooman: Fuck.

Colin: You have the right to attorney. If you cannot afford an attorney, one will be appointed to you by the court. (Colin drags him away. Colin's partner (Cop #2) enters during this and takes hold of Hooman.)

Hooman: What's the charge? (Colin's partner drags him offstage) This is bullshit man. What's the charge!?! I want justice! Justice!

Madonna: Eat me, asshole.

Colin: All right, all right folks. This ain't no show. Move on out. Come on!

Earl: Ain't no one left, officer.

Colin: Come on, move it. I'm talking to you. This park is closed.

Earl: Hey, don't I know you?

Colin: No you don't.

Earl: Come on, what's your name. I know you.

Colin: I'm the police. That's my name.

Earl: No, no. I know you. Nam man, you were in Nam with me.

Colin: Come on, guy. That's enough.

Earl: Yeah. I know you. You're Colin Powell, that's who you are. Come on Colin, it's me.

Earl. Don't you remember?

Colin: What's this guy raving about?

Earl: Don't you remember, Nam man. Vietnam. We did Nam together.

Colin: The man's insane.

Earl: You ain't kidding.

Colin: Never went to Vietnam, I'm proud to say. What a complete fiasco. A disgrace.

Earl: What happened to your head, man. It's me. Me. Earl. You can't forget all that.

Colin: All right Captain America. I'm taking your ass to jail. (He grabs Earl)

Earl: I can't leave here. I live here.

Colin: This park is closed. You're under arrest.

Earl: For what?

Colin: You have the right to remain silent.

Earl: Fuck that shit. I ain't remainin' silent. That's just what you want me to do right? Shut the hell up. Right?

Colin: Anything you say can and will be said against you in a court of law.

Earl: Come on Colin. This is bullshit.

Colin: You wouldn't know bullshit if it hit you in the face. (Putting handcuffs on Earl.)

Madonna: Hurry up Colin. Our reservations are for 8.

Colin: I'll be right there baby. Go wait in the car. (She exits. Earl whips back and hits Colin, knocking him to the ground.)

Earl: You always been slow Colin. I was always saving your ass. You remember me now, motherfucker? (He lets him go and faces upstage) (Colin takes out his gun and points it at Earl)

Earl: Don't worry about me. I got eyes in the back of my head. Peace brother. Peace be with you.

Colin: Peace, Earl. That's what we need. Why do we fight? We fight for peace. For rest, for salvation. Why do we live? To fight. Cause there ain't no such thing as salvation and you know it.

(Earl starts singing Amazing Grace)

Colin: You can forget it Earl. Ain't nothing here for you. This is the material world. And salvation is drugs, sex, money and power. You're a sad kind of fool Earl. Never did quite get with reality, did you? Nam was a long time ago. You've got to live in the present, my friend, not the past. That's how you get old. Times have changed and you got to change with them. Look at you. You're a fucking lunatic. Do you realize that? You really don't belong here. You're out of place, Earl. Bad for business anyway. People don't want to look at you. I've got orders to clear you outta here, so that's what I gotta do.

Earl: I live here!

Colin: No you don't. You live in never-never land. You're a ghost. What are you doing here? You haunt these people, these decent hard working people. They can't understand you. And you never let them alone. You can't harass people like that, Earl. It's against the law.

Earl: They're all confused.

Colin: This world is confused.

Earl: We're on the same side, Colin. The same side.

Colin: No. There's no sides. Just one thing. We all gotta live for one thing.

Earl: Apostasy.

Colin: You have to keep moving with the world Earl. There's no rest stops.

Earl: Apostasy.

Colin: You're saying the same things you said 25 years ago. Where'd you learn that word Earl?

Earl: (Whispers)The traitors....

Colin: Earl, I'm a business man.

Earl: And the spies...

Colin: Gotta make a living, Earl.

Earl: (Starts to turn) Colin.

Colin: Gotta move on.

Earl: (Sings) I don't wanna grow up...'

Colin: I'm not playing, Earl.

Earl: ...I'm a Toys R' Us kid. A million toys for girls and boys will really flip your lid...'

[Colin shoots him 3 times. Blackout.]

[Enter Andrew. He approaches the corpse. He goes through Earls pockets, and finds nothing. He removes a pipe from his jacket and smokes. He exits. Enter Yolanda and waifs.]

Nicole: Mother, It's all right. It's only Earl.

Cybelle: He's dead.

Yolanda: We are all going to die. Death is the end of time.

Nicole: We are with you, mother.

Yolanda: My daughters you will make me immortal.

Cybelle: I love you mother.

Nicole: Are you hungry, mother?

Yolanda: Hungry and tired.

Cybelle: Rest Mother. Let us eat the food which men have prepared.

Nicole: I love you mother.

[Blackout. Enter Madonna and Colin in military uniform.]

Madonna: He's beautiful. Looks like he's just sleeping. If you can look through it all, right to his soul, what we're really seeing is something beautiful, ya know. Death should always be violent. I want to waste away. I want to go out with a bang.

Colin: It's a sight for weak-hearted America. We need strength, power, supremacy if we are going to survive. We've got to string up all the Arabs who will keep us from it.

Madonna: Strength, power, supremacy. I got it all babe and I'll sell it to ya cheap. I'll sell good don't you think, Colin? When I get famous, d'ya think everyone will want a little piece of me?

Colin: You're just what America needs, sweetheart.

[Blackout. On stage: Hooman, Andrew, Yolanda and waifs, Earl. Earl is reading a newspaper. Newspaper reads in boldface: HOMELESS MAN MURDERED!]

Andrew: Yo man, you got some rock?

Hooman: Yeah man. What you need? (They move to SR to complete their transaction.)

Nicole: Mommy, what's a sex machine?

Yolanda: Where do you girls get these questions? Why don't you shut your trap for once you little cunt and make some money.

Nicole: Like Madonna. Her cunt makes lots of money.

Yolanda: That's because she's marketable. She'll make more money than you'll ever dream of.

Nicole: What's wrong with my cunt? Isn't it marketable?

Cybelle: What's marketable mean?

Nicole: It means horrible.

Cybelle: Yeah Mom, why?

Yolanda: Why do you two prattle on incessantly about Madonna?

Nicole: We love her.

Cybelle: She's the greatest.

Earl: What a dancer!

[Blackout. Blaring Material Girl is played.]