

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

USO DE LAS FORMAS DE TRATAMIENTO Y LÉXICO SOEZ COMO
HERRAMIENTAS EN EL PROCESO DE DOMESTICACIÓN DE LA
TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE LA OBRA DE TEATRO
GLENGARRY GLEN ROSS

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

presentado por

Marta Eugenia Mesén Tenorio
Cédula No. 1-0798-0428

2018

**Nómina de participantes en la actividad final
del Trabajo de Graduación**

**Uso de las formas de tratamiento y léxico soez como herramientas en el
proceso de domesticación de la traducción al español de la obra de teatro *Glengarry
Glen Ross***

presentado por el sustentante

MARTA EUGENIA MESÉN TENORIO

el día

18 de Octubre de 2018

Personal académico calificador:

M.A. Allan Pineda Rodríguez

Profesor encargado

Seminario de Traductología III

M. A Meritxell Serrano Tristán

Profesora tutora

M.A Allan Pineda Rodríguez

Coordinador

Plan de Maestría en Traducción

Sustentante:

Marta Eugenia Mesén Tenorio

Agradecimientos

Quiero agradecer a Dios por permitirme culminar esta etapa de mi vida. A mi familia, a mis amigos y compañeros por su apoyo todos estos años. Agradezco también a los profesores Allan, Meritxell y Elizabeth, por su compromiso y dedicación con mi trabajo.

Índice

Introducción.....	1
Presentación de la obra.....	4
Resumen de la historia.....	4
Personajes.....	5
Tema central.....	5
Registro.....	5
Desarrollo de la acción.....	6
Justificación.....	7
Objetivos.....	17
Antecedentes.....	19
Textos y formas de arte representativo relacionados con el uso del lenguaje.....	19
Textos relacionados con la traducción de teatro.....	24
Estructura del proyecto final de graduación.....	29
Capítulo uno marco teórico-conceptual.....	30
1.1 Teorías.....	30
1.1.1 Teoría de Skopos.....	30
1.1.2 Traducción de teatro (Playability,performability).....	33
1.2 Marco conceptual.....	35
1.2.1 Domesticación.....	35
1.2.2 Transposición cultural.....	37
1.2.3 Localización.....	38
1.2.4 Tropicalización.....	39
1.2.5 Formas de tratamiento.....	41
1.2.6 Lenguaje soez.....	47
Capítulo dos Metodología.....	50
2.1 Metodología para el análisis del texto original.....	50
2.2 Metodología para el análisis de textos meta.....	52
2.3 Metodología para el análisis del lenguaje soez.....	52
2.4 Metodología para el análisis del uso de los pronombres personales de segunda persona.....	55
Capítulo tres análisis y presentación de resultados: traducción del lenguaje soez.....	60
3.1. Análisis.....	60
3.2 Resultados.....	70

Capítulo Cuatro Análisis y presentación de resultados: traducción de las formas de tratamiento de segunda persona.....	75
4.1.Análisis	75
4.2.Resultados.....	85
Conclusiones.....	89
Referencias	95
Anexos	111

Índice de gráficos

Gráfico 1 Promedio de uso de lenguaje soez en primer y segundo acto	71
Gráfico 2. Resultados de análisis comparativo del lenguaje soez.....	73
Gráfico 3. Resultados del análisis del uso de pronombres personales	86

Índice de tablas

Tabla 1. Distribución de segmentos para análisis de lenguaje soez	54
Tabla 2. Muestra de análisis de pronombres de segunda persona.....	58
Tabla 3.Muestra de análisis de pronombre de segunda persona	59

Resumen

El presente proyecto de graduación consiste en un análisis del uso de las formas de tratamiento pronominal de segunda persona y del lenguaje soez como herramientas para domesticar la traducción para el público español y para realizar una propuesta de traducción para el público costarricense de la obra de teatro *Glengarry Glen Ross*¹, del autor estadounidense David Mamet. Basándose en la teoría de Skopos, se realizó un análisis comparativo de los segmentos que correspondían a las formas de tratamiento pronominal de segunda persona y de lenguaje soez con el fin de verificar la eficacia de las traducciones para transmitir el mensaje del texto original. Se concluye que efectivamente, la utilización de elementos que corresponden a una cultura específica por parte del traductor podría constituirse en una herramienta eficaz en el proceso de transmisión del mensaje original al público meta definido y, por el contrario, podría resultar ineficaz si el texto meta tiene como receptor un público meta distinto.

Palabras clave: Skopos, formas de tratamiento pronominal, lenguaje soez, domesticación.

¹ Mamet, D. (1992). *Glengarry Glen Ross*. Nueva York: Grove Press.

Abstract

This graduation project consists in an analysis of the use of second person pronouns and profane language as tools to domesticate the translation of the play *Glengarry Glen Ross*,² written by David Mamet, into Spanish. The analysis is based in the Skopos theory. The corpus included segments related to second person pronouns and profane language extracted from the original text and from two translations: one directed to the Spanish audience and a proposed translation directed to the Costa Rican audience. The aim of the analysis was to verify if the use of specific cultural elements will contribute to transmit the message from the original text to the target audience. Once the analysis was conducted, it is concluded that the use of these specific cultural elements will contribute to effectively transmit the message of the original text, but, at the same time could constitute a disruptive element for the transmission of the message.

Key words: Skopos, second person pronouns, profane language, domestication.

² Mamet, D. (1992). *Glengarry Glen Ross*. Nueva York: Grove Press.

Introducción

La traducción de textos ha sido una herramienta sumamente valiosa en la historia de la humanidad. Gracias a esta actividad, miles de personas tuvieron y tienen la oportunidad de entrar en contacto con la riqueza cultural de otras naciones, en algunos casos distantes en el tiempo y en el espacio. Por esa razón, es de suma importancia hacerlo con responsabilidad. Como traductores, nos enfrentamos muchas veces a la necesidad de adaptar el texto meta a un público específico que puede diferir del original en términos que van más allá del simple «traslado» de un idioma a otro. Si pensamos que para teóricos como Nord (2009), el proceso de traducción implica la intención de comunicación con el público meta, resulta vital tomar en cuenta no sólo los aspectos básicos del lenguaje, sino también el «peso» que las palabras aportan al proceso de llevar el mensaje al receptor de la manera más adecuada (pp. 210-211). Por ejemplo, en el caso del teatro, vehículo comúnmente utilizado en la transmisión de cultura, este «peso» va más allá de las palabras. Tal como lo menciona Bassnett-MacGuire (1991), tratándose de la traducción de obras dramáticas, «the task of the translator thus becomes superhuman— he or she is expected to translate a text that a priori in the source language is incomplete, containing a concealed gestic text, into the target language which should also contain a concealed gestic text» (p. 100). Es decir, que según esta autora, la actividad traductológica va en este caso más allá de la simple «conversión» de un lenguaje a otro. Cuando se habla de la traducción de teatro,

normalmente debemos tomar en cuenta varios factores que van unidos al lenguaje escrito de forma implícita, tales como la voz, la gesticulación, el uso del espacio en el momento en que el texto es representado, entre otros, factores que se ven afectados directamente por los rasgos culturales. El hecho de que el traductor está trabajando con un tipo de texto que está pensado para ser hablado y actuado, nos confronta con otra dificultad además de las mencionadas; de acuerdo con Nord (2009), «en cualquier actividad traslativa, el traductor presenta una oferta informativa que va a ser interpretada por un receptor» (p. 215) y en el caso del teatro es muy probable que este sea un actor, quien a su vez se convertirá en mensajero; por esta razón, el resultado final del trabajo de traducción sólo se verá claramente en el momento en que el actor o actriz haga suyo el texto para poder representarlo, agregándole un «color» personal. Este resultado final es lo que va a recibir a quien Nord (2009) denomina «público destinatario» (p. 212) por medio del lenguaje verbal y no verbal. Por supuesto, en la traducción de teatro, como en cualquier traducción, se debe también decidir si el texto meta va a conservar no solo el estilo o registro, sino que también los rasgos culturales del lenguaje original, y si es así, cuáles rasgos se van a mantener y cuáles se podrán adaptar a la cultura meta sin perder el «espíritu» del mensaje original.

Partiendo de las particularidades mencionadas, este proyecto de investigación consistirá en el análisis de las decisiones tomadas en una traducción de la obra de teatro *Glengarry Glen Ross* para el público español realizada por Catalina Buezo y Elizabeth Gray y una propuesta de traducción para el público costarricense, específicamente en relación con el uso de formas de tratamiento pronominales y de lenguaje soez. La obra de teatro original fue escrita y publicada originalmente en inglés por el autor David Mamet (1947) en el año 1982. De acuerdo con la página oficial de premios Pulitzer, esta obra recibió el premio Pulitzer en teatro del año 1984 por ser, «a distinguished play by an American author, original in its source and dealing with American life». Esta obra de teatro refleja la naturaleza humana en situaciones extremas, además de ofrecer una crítica a la sociedad capitalista, materialista e inhumana que reduce al ser humano a intereses materiales.

De acuerdo con Champion (2011), esta obra se ha presentado en inglés en dos versiones: la obra de teatro y el guion para el cine que incluyó un personaje inexistente en la versión para el teatro. La primera vez que se presentó en escena fue en Londres, Inglaterra, el 21 de setiembre de 1983. Seis meses después se puso en escena en Nueva York bajo la dirección de Gregory Mosher y mereció una nominación al premio Tony en teatro (p. 5). La obra se ha mantenido en cartelera hasta el presente y de

acuerdo con la página Broadway.com, la próxima presentación se espera para mayo de 2019. La segunda versión de esta obra, cuyo guion fue escrito por el mismo autor, también fue presentada con el título en español *Éxito a cualquier precio* y fue nominada al Oscar de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas. En cuanto a la traducción de la obra al español, existe una realizada en España por Catalina Buezo y Elizabeth Gray en 2000 y se hizo una adaptación para teatro español con el título en inglés, a cargo del director argentino Daniel Veronese en 2010. El 25 de abril de 2018 se publicó en línea una traducción sin sello editorial realizada por Jorge Eduardo Chavarría.

Presentación de la obra

Resumen de la historia

La obra cuenta la historia de cuatro agentes de bienes raíces que son retados a vender en pocos días unas propiedades sin valor con la promesa de obtener un Cadillac como gran premio al primer lugar de ventas, un juego de cuchillos, al segundo lugar y el despido, a los dos lugares restantes. Esta presión los obliga a mostrar su lado más oscuro, manifestándose en temores, violencia verbal y hasta conductas delictivas todo con el fin de obtener lo que buscan, el premio, que al final de la obra se podría haber perdido.

Personajes

Williamson, el jefe de la oficina.

Baylen, oficial de policía cercano a los cuarenta años.

Roma, vendedor que tiene alrededor de cuarenta años.

Levene, Moss y Aaronow, vendedores que tienen alrededor de cincuenta años.

Lingk posible comprador que tiene alrededor de cuarenta años.

Tema central

El tema central de esta obra de teatro es conseguir el éxito (el sueño americano) a cualquier precio; de hecho, la traducción de la versión cinematográfica para el público de habla hispana se titula *Éxito a cualquier precio*. Para conseguir lo que ellos consideran éxito, son capaces de hacer lo que sea necesario.

Registro

La RAE define registro como el «modo de expresarse que se adopta en función de las circunstancias». De acuerdo con Mondragón, (2011), se puede hablar de tres tipos de registro: el registro técnico, que utiliza terminología especializada; el registro

coloquial, que corresponde al habla cotidiana y el registro formal, que se caracteriza por el uso de un lenguaje culto, académico (s.p.). En el caso de la obra *Glengarry Glen Ross*, encontramos elementos de registro coloquial, con oraciones incompletas y lenguaje soez, y registro técnico que hace referencia específica al negocio de los bienes raíces.

Desarrollo de la acción

La acción se desarrolla en dos actos. En el primero, que se desarrolla en un restaurante chino, se presenta la situación, se conoce a los personajes, se plantean las metas y la manera en que los vendedores pretenden lograrlas, sean estas legales o ilegales. En el segundo acto, que se desarrolla en la oficina de bienes raíces, se presenta el clímax de la historia cuando se descubre un robo en la oficina y el desenlace de la historia con el descubrimiento del ladrón.

Al ser una obra de teatro, donde la intención del autor es que el texto sea puesto en escena, esta obra no tiene narración, debido a que la historia será contada directamente por los personajes. Algunas piezas teatrales contienen acotaciones directas sobre gesticulación, estado de ánimo y movimientos. En el caso de *Glengarry Glen Ross*, las acotaciones, con muy pocas excepciones, solo definen los lugares

específicos donde se desarrolla la acción y algunas indicaciones básicas del interlocutor del personaje.

Este tipo de texto muestra la intención de Mamet de reflejar la vida real en escena. Es por esta razón que el autor deja a los actores la responsabilidad de dar vida a los personajes y transmitir el mensaje de la obra gracias a su peculiar estilo de escritura. En sus propias palabras, sus obras plantean, «the philosophy that life on the stage is not an imitation of anything, but is real life on the stage» (como se citó en Sauer y Sauer, (2003), p. 317). De hecho, esta obra es en parte producto de la experiencia personal del autor, quien trabajó en una agencia de bienes raíces donde, según relata, su trabajo era tratar de vender «worthless land to elderly people who couldn't afford it» (como se citó en Nightingale, 2004, p. 89).

Justificación

La elección de esta obra se debe a varias razones fundamentales:

1. El autor del texto original, David Mamet, es muy reconocido y respetado en el medio literario y cinematográfico.

En la nota del editor presente en la contraportada del libro *David Mamet's Oleana* (Sauer, 2008), se incluye el siguiente comentario: «David Mamet is widely considered to be the voice of contemporary American Theatre. His use of what is taken to be realistic language together with minimalist staging creates a postmodern combination which simultaneously pushes an audience in conflicting directions» (s.p). Este autor obtuvo una nominación al premio de la academia por el guion de la película *The Verdict*, un premio Pulitzer en 1983, además de varios premios incluyendo el premio Oliver y un Tony, precisamente por su obra *Glengarry Glenn Ross*, y once nominaciones a diversos premios en el medio. Se ha mantenido activo tanto en el medio literario, con más de treinta libros publicados, como en el teatro, con varias obras presentadas en las salas más prestigiosas a nivel mundial hasta hace pocos días. Además ha escrito guiones para el cine, incluyendo la versión de *Glengarry Glen Ross* y para la televisión, donde también ha participado como director de largometrajes, tales como, *The Spanish Prisoner*, *Redbelt* y *Phil Spector*, entre otras; así como también ha realizado participaciones en radio y televisión. (Buezo, 2000, pp. 30- 32). Su estilo de lenguaje en teatro es tan particular que se ha bautizado como «Mametspeak». Con respecto a este estilo de lenguaje tan particular se realiza el siguiente comentario en la página oficial del Melbourne Theatre:

Mamet-speak comes directly out of Mamet's view of the roles of the writer and the actor that he worked out during his years in independent theatre in Chicago in the early seventies. An actor's job, he has long insisted, is to be truthful. It's not an actor's job to put their feelings into the text, or their experience, or thoughts, or colour it with an unusual reading. All that stuff is either in the text or it's nowhere. It's the job of the writer to create the drama (Coveney, 2014, s.p.).

Mamet crea un texto que se asemeja a una partitura musical por medio del cual le indica al actor no sólo qué decir, si no cómo decirlo. Esta particularidad también constituye un reto para el traductor en términos de transmisión del mensaje. El reto vale la pena debido a que, por ser Mamet un autor de tanta importancia en el medio literario, teatral, cinematográfico y de televisión, la posibilidad de tener una versión de su obra en nuestro medio es beneficiosa para que el público que no habla inglés pueda tener contacto con su trabajo.

Glengarry Glen Ross es considerada la obra de teatro más representativa de su estilo lingüístico. En esta obra, el autor deja frases inconclusas y utiliza puntos suspensivos, entre otros recursos, para promover la participación activa de los actores

en proceso de transmisión del mensaje. Este recurso tan detallado tiene como fin de dotar al texto de la mayor naturalidad posible, como lo explica Coveney (2014): «while the construction is intricate, the effect is naturalistic» (s.p.).

Esta obra recibió varias nominaciones, varios premios por su estilo y por los temas que se desarrollan en ella. Algunos de los actores que la interpretaron también fueron nominados y recibieron premios por su actuación, tanto en el teatro como en el cine. Por ejemplo, en la página www.broadway.com, Ferry (2012) menciona la presentación de esta obra en el teatro Schoenfeld con la participación en 2012 del premiado actor Al Pacino, quien también participó en la versión cinematográfica por la que fue nominado al premio de la academia de actores «Oscar» y a un Globo de Oro. Gans (2018), menciona que para mayo de 2019 se espera una nueva puesta en escena con un elenco femenino, y que cuenta con la participación de Amy Morton, quien ha sido nominada al premio Tony en dos ocasiones (s.p.).

Glengarry Glen Ross ha sido analizada desde el punto de vista lingüístico, social y psicológico. Por ejemplo, Cullick (1994), realiza un análisis del discurso competitivo presente en la obra; Champion (2011) analiza la presencia de discurso religioso en la versión cinematográfica; Whatley (2011) realiza un análisis de las

particularidades del lenguaje de Mamet, denominado como «Mametspeak» presente en todos sus trabajos. Mc Donough (1992) analiza la inestabilidad de la masculinidad presente en la obra. La traducción para España, realizada por Catalina Buezo y Elizabeth Gray, es de hecho parte de una investigación de la vida y obra de Mamet, que incluye la traducción y análisis de esta obra y de otra llamada House of Games. Delgado (2015) menciona la versión cinematográfica como una muestra de cine financiero, donde se exponen los límites a los que se puede llegar para obtener el éxito en un mundo competitivo. Sus personajes muestran la decadencia social por la comercialización de las personas; también es evidente la influencia del concepto de masculinidad y poder, que se manifiesta en la capacidad de producir dinero, aunque se tenga que robar.

2. Desde el punto de vista traductológico, esta obra presenta varios retos:

El hecho de traducir teatro conlleva un reto en el ejercicio de la traducción. Tal como lo afirma Bassnet-MacGuire (1988), «a theatre text is read as something *incomplete*, rather as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized» (p. 120). Es decir, cuando se traduce teatro existen partes que corresponden al lenguaje no verbal y que se verán en la puesta en escena de la obra. En el caso particular del texto del proyecto, el autor reduce aún más esta brecha

al incluir el mínimo de indicaciones regulares e incluye otras muy particulares de su estilo con el propósito de promover la naturalidad en la actuación. De esta manera se enfrenta el reto de lo que llama Bassnet-MacGuire(1988) «playability» o «performability», en referencia a los elementos paralingüísticos que deberán estar presentes en obras como *Glengarry Glen Ross* y que, según esta autora, es un elemento que ningún otro traductor tendrá que tomar en cuenta (p. 122). En esta obra se hace muy evidente la participación del autor en el producto final; muchas de las intervenciones parecen confusas al ser leídas, por ejemplo, el uso constante de la acotación «pausa», que no indica nada en concreto por lo que al traducirlas se debe tener en mente que los actores tendrán que aclarar esta confusión por medio de sus gestos, movimientos y el tono de la voz, ya que sólo en el segundo acto se hace una referencia específica al tono de la voz por medio del uso de mayúsculas.

Como actividad traductológica también es importante resaltar los problemas que se presentan al domesticar una obra de teatro para un público específico. Si nos basamos en la teoría de Escopo (del griego «skopos» y que significa «propósito»), tal como lo explica Nord (2009), «el principio primordial que condiciona cualquier proceso de traducción es la finalidad a la que está dirigida la acción traslativa. Esta se caracteriza por su intencionalidad, que es una característica definitoria de cualquier acción» (p.

215). De acuerdo con esta teoría, lo importante de la traducción es la finalidad que esta tenga y el público al cual va dirigida. Por ejemplo, en el caso de la traducción de la obra *Glengarry Glen Ross*, el autor desea que su obra refleje la vida real; para eso, el público debe recibirla como si fuera común a su grupo cultural. Algunos términos propios del lenguaje dirigidos al público español resultarían jocosos pero extraños para el público costarricense como es el caso del término gilipollas, que podría significar idiota, tonto o maje (no mae, que tiene otra connotación más cercana al concepto de amigo), como se dice en Costa Rica. Si la intención es acercar una pieza teatral al público de San José en Costa Rica, es importante como traductor ofrecer a ese público meta un lenguaje que permita que el mensaje sea transmitido de la forma más eficiente posible utilizando recursos que resulten familiares y naturales en el entorno costarricense.

3. El tema que se expone en el texto original es de interés para el público en la actualidad.

A pesar de haber sido escrita originalmente hace más de 30 años, el tema fundamental de la transformación del hombre en un medio de producción deshumanizado se mantiene. Así lo afirma Billington (2017) a propósito una de las últimas presentaciones en Londres, «how well does David Mamet's play, 34 years after its world premiere at the National's Cottesloe, stand up? The short answer is with great

vigour. That is partly because its report from the frontline of cut-throat capitalism still rings true...» (s.p.). Los cambios en la economía mundial están llevando a la sociedad a considerar la posición económica y la capacidad de producir dinero como sinónimos de éxito y los valores humanos pasan a un segundo plano. Esta obra de teatro está basada en estos principios, así que se puede aplicar perfectamente a la sociedad costarricense actual. De hecho, la versión en inglés se sigue representando en Estados Unidos con mucho éxito. De acuerdo con la página *Broadway.com*, la próxima puesta en escena de esta obra, con un elenco femenino, está prevista para el 19 de mayo de 2019. Aun cuando este proyecto de graduación sólo incluye una propuesta de traducción para el público costarricense, si se lograra llevar a los teatros, podría resultar beneficiosa como un medio de crear conciencia en relación con el efecto que puede tener la competencia desmedida y la ambición en nuestra sociedad.

4. El interés por resaltar el lenguaje local es un tema de actualidad en Costa Rica.

En cuanto al uso de las formas de tratamiento, en el 2014 el Ministerio de Educación inició una campaña de concientización en la población, con el apoyo de la entonces ministra de educación, Sonia Marta Mora. Esta campaña buscaba fomentar el uso específico de las formas de tratamiento de segunda persona del singular en la manera característica de los costarricenses, evitando el tuteo y fomentando el voseo.

Como parte de esta campaña, el Ministerio de Educación creó en febrero de 2018, un recurso interactivo denominado *¡Un viaje por Costa Rica!*, el cual se utiliza como apoyo al Programa de Español para Segundo Ciclo. Por medio de este recurso, se fomenta precisamente el uso del voseo entre los estudiantes; los autores de este recurso son Evelyn Araya Fonseca, Patricia Hernández Conejo y Richard Navarro Garro.

Como traductores costarricenses podemos contribuir con esta iniciativa al naturalizar los trabajos que traemos de otras culturas, sobre todo en los medios de comunicación masiva (teatro, cine, televisión, internet). De hecho, desde hace algunos años, el uso binario de los pronombres que incluye el ustedeo se está incrementando en el cine y teatro costarricense. Lo anterior se evidencia en las últimas propuestas cinematográficas costarricenses, como es el caso de la película «El regreso» del director Esteban Ramírez, en la cual se usa más el pronombre «usted» mezclado con el voseo, alternancia que es más congruente con la realidad del Valle Central de Costa Rica. También se puede observar en las teleseries costarricenses, *El Barrio*, del productor Oscar Castillo, y *San Buenaventura*, dirigida por José Guillermo Cortés.

En la segunda mitad del siglo veinte, se dio un incremento en el ingreso de ciudadanos de Argentina y Chile a Costa Rica; estas personas huían del peligro que

representaban para sus vidas los regímenes totalitarios que habían ascendido al poder en sus países de origen. Entre estos inmigrantes se incluían actores y directores de teatro y televisión tales como Leonardo Peruci, los hermanos Catania y Luis Barahona, entre otros, los cuales utilizaban el «voseo» para comunicarse en sus países, pero no el ustededeo, por lo menos no de la forma que se utiliza en Costa Rica. Por esta razón, en sus obras no se reflejaba esa realidad del habla costarricense, a pesar de que, de acuerdo con Agüero (2001) y Solano (1995), es la mezcla de ambos pronombres lo que define las formas de tratamiento características de Costa Rica. Este hecho se manifestaba y se manifiesta en series para la televisión como *Hay que casar a Marcela* y *La Pensión* en las que se muestra un uso exagerado e irreal del voseo en un entorno costarricense. Esta tendencia, fue marcada por la importancia que estos actores llegaron a tener en el teatro de Costa Rica. Por ejemplo el caso del señor Barahona, quien narra en una entrevista realizada al diario virtual Nación.com cómo fundó junto con otros dos colegas chilenos uno de los teatros más conocidos del país, el Teatro el Ángel, donde, como él mismo comenta, escribía sus obras y dibujaba los afiches para publicitarlas. El señor Barahona también ha participado como director y escritor en programas y obras de teatro muy reconocidos en el país, incluyendo la telenovela anteriormente mencionada, muy famosa en Costa Rica, *Hay que casar a Marcela*, en la cual se

manifiesta el uso particular del lenguaje de este actor y que no refleja la realidad costarricense. Otro ejemplo es el señor Leonardo Peruci, quien como él mismo manifiesta en una entrevista que ofreció a Tele13 digital en 2015, fungió como profesor de teatro y dirección de la escuela de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, participó en cincuenta obras teatrales y recibió cinco premios al mejor actor. Sin duda, la influencia de su cultura y estilo fue muy importante en el teatro costarricense.

Basada en esta justificación, surgió la interrogante en relación con la efectividad de utilizar recursos lingüísticos para lograr llevar el mensaje del autor original al público meta. ¿Resultarán efectivos en una traducción domesticada los recursos lingüísticos, específicamente la alternancia pronominal de las formas de tratamiento y el uso del lenguaje soez para mostrar en el TM (texto meta) el mensaje del autor del TO (texto original), de manera que un público meta costarricense o de España pueda recibirlo eficazmente o serán insuficientes para lograr este objetivo?

Objetivos

De esta interrogante se deriva el objetivo fundamental del proyecto:

Analizar la efectividad del uso de recursos lingüísticos, específicamente del lenguaje soez y la alternancia pronominal de las formas de tratamiento, como

herramientas para lograr una traducción naturalizada y funcional que contribuyan a la transmisión del mensaje del TO al público meta en la traducción de la obra de teatro *Glengarry Glen Ross* dirigida al público español y la propuesta de traducción dirigida el público costarricense.

De este objetivo se derivan los siguientes:

1. Analizar la eficacia del uso de formas de tratamiento de segunda persona del singular como herramientas de domesticación en una traducción para Costa Rica y para España, de manera que contribuyan a transmitir el mensaje del texto original y el desarrollo de la acción.
2. Analizar la eficacia del uso de lenguaje soez como herramienta de domesticación y a la vez de transmisión del mensaje del texto original partiendo de una traducción para España y de una propuesta de traducción para Costa Rica. La trasmisión del mensaje se analizará partiendo de la eficacia del uso del lenguaje soez para mostrar el desarrollo de la acción y analizando si el uso particular de este lenguaje en cada una de las traducciones al español (España y Costa Rica) podría causar una interrupción en la transmisión del mensaje al público meta de la otra.

Antecedentes

Textos y formas de arte representativo relacionados con el uso del lenguaje

El uso del lenguaje se ha considerado una de las manifestaciones culturales más representativas de una sociedad determinada. Tal como lo menciona Delgado (2001), desde inicios del siglo XIX, varios autores desde Humbolt, pasando por Saussure y hasta llegar a Sapir, se han referido al lenguaje como una manifestación de unidad y de identificación de un grupo social específico. Para el antropólogo-lingüista Sapir (1921), la adquisición del lenguaje es « a noninstinctive, acquired, “cultural” function» (pp. 1,4). Siendo que el lenguaje más que un instrumento inamovible y estático, es más bien un medio de identificación cultural específico, que por supuesto necesita de bases estructuradas que permitan la comunicación, pero que necesita de la movilidad necesaria para que los diversos grupos culturales puedan impregnarlo de color, es necesario que se reconozcan y se respeten todas sus manifestaciones, dejando de lado, en algunos casos, la rigidez de la norma para enfocarse en el uso.

Es por esta razón que varios lingüistas latinoamericanos han decidido poner un énfasis en el análisis y defensa de su lengua para contrarrestar el análisis académico y globalizado de la lengua española. Como parte de la visión lingüística de introspección, en 2009, Agüero publica «El español en Costa Rica», un análisis histórico y cultural del

uso del español en el país. Al igual que Jara (2010), Agüero (2009) defiende la tesis de que es en la gente en donde se busca el lenguaje, lo que Jara (2010) denomina «lingüística popular», en contraposición a la «lingüística científica», que estudia el lenguaje desde el punto de vista experto. Jara (2010) realiza un estudio partiendo de la opinión de seiscientas personas en relación con el lenguaje que utiliza el costarricense, sus particularidades y la opinión que los costarricenses tienen de su uso. Jara (2010) parte de la tesis de que se dan muchos casos de discriminación debido al uso del lenguaje y que a la vez, éste constituye un medio efectivo de identificación con el grupo cultural de referencia. Esta identificación cultural es precisamente el espíritu de la domesticación lingüística de las traducciones funcionalistas, la idea de que sea el mensaje, y no solamente las palabras, lo que el traductor lleve al público meta. El texto funciona como un medio de comunicación entre el autor del TO (texto original) y el receptor final. En el caso específico de Costa Rica y España, el uso de las formas de tratamiento de segunda persona y el lenguaje soez, son muy significativas para marcar diferencia.

La inquietud en relación con el uso de los pronombres personales para determinar formas de tratamiento en Costa Rica motivó el proyecto final de graduación, «La traducción al inglés de las fórmulas de tratamiento de «tú» y «usted» en *La ruta de*

su evasión, de Yolanda Oreamuno» redactada por Danielle Kamffer. Kamffer (2010) analizó el proceso de adaptación y compensación que se necesita para traducir una obra que se escribió originalmente en español y que debe explicitar tres categorías de relación: poder, solidaridad y distanciamiento. En este caso se trataba de una traducción inversa y en inglés solo se utiliza el pronombre de segunda persona plural y singular «you».

También en relación con el uso específico de los pronombres de segunda persona, Orozco (2015) realiza un estudio sociolingüístico del uso de formas pronominales de tratamiento tú y usted en docentes universitarios que participan en una red social en Cartagena de Indias Colombia. La autora realiza un análisis descriptivo-explicativo para determinar los contextos de jerarquía y solidaridad que intervienen en la elección de determinada forma pronominal de tratamiento; el estudio concluye, entre otras cosas, que el uso del pronombre usted corresponde mayoritariamente a un distanciamiento con el interlocutor, etario o jerárquico, exceptuando algunos casos que corresponden a la mera cortesía.

Con respecto a la domesticación del lenguaje en traducción, Asis (2008), realiza un análisis sobre el uso de «argentinismos» y «costarriqueñismos» en la traducción de

un texto educativo, *The Fine Art of Copyediting*. La autora plantea la importancia de conservar los rasgos culturales en textos traducidos al español, debido a que, de esta manera, el mensaje puede llegar con mayor efectividad al público meta, en contraposición con el español internacionalizado que podría resultar artificial. La autora explica que, si bien es cierto, el texto traducido es académico, razón por la cual en principio se debería traducir con un tipo lenguaje más normalizado, el hecho de agregar elementos culturales regionales al texto permite una mayor asimilación del contenido que se desea transmitir.

En relación con los textos escritos que hacen referencia al lenguaje ciudadano costarricense moderno, se incluye la obra *El emperador tertuliano y la legión de los superlimpios* del autor costarricense Rodolfo Arias. Esta novela se escribió en el año 1991 y es una sátira de la vida de los empleados públicos. De hecho, el nombre es representativo de la *tertulia*, que se refiere a las conversaciones informales o de discusión que se realizan entre amigos, familia y compañeros de trabajo, actividad de la que se acusa a los empleados públicos (en horas laborales). A pesar de que esta obra no es específicamente teatral, sí contiene diálogos y además una variante lingüística que corresponde en parte a la que se usa en *Glengarry Glen Ross*, debido a que utilizan el registro de oficina josefino aunque no especializado en bienes raíces.

Estudiosos como Miguel Salguero (1933-2018) han tratado de transmitir la cultura del «tico», término con el que se denomina al costarricense, con énfasis en la figura del campesino. Miguel Salguero se ocupó de difundir esta cultura por medio de la revista «Gentes y paisajes» y también por otros medios audiovisuales tales como la serie de televisión *El Fogón de Doña Chinda*, el cual se transmitió por siete años en el canal oficial Canal 13, y los largometrajes *La apuesta* (1968) y *Los secretos de Isolina* (1986); de hecho, esta última recibió un apoyo considerable por parte del público nacional. Otros actores y escritores más recientemente han mezclado el humor con el lenguaje propio de la subcultura denominada «pachuca», sobre todo en espectáculos de teatro, y *stand up comedy* (monólogo de comedia).

El cineasta, actor y comediante Hernán Jiménez ha realizado un trabajo por medio del humor en la modalidad de largometraje y de *stand up comedy* para «acercar» (en referencia a la identificación con el actor y su mensaje) al público costarricense con la realidad nacional. Este actor utiliza como recurso el juego de palabras y sobre todo, se destaca de otros humoristas similares por el uso del lenguaje ciudadano juvenil costarricense, sin caer en el abuso del lenguaje soez (específicamente el uso de palabras como mae, varas, chunche y lenguaje de doble sentido). Un aspecto relevante de este actor en relación con el lenguaje es que ha retomado la combinación

el «voseo» y «ustedeo» costarricense sin mostrar la influencia de los actores de teatro sudamericanos que también utilizan el «voseo pero sin mezclarlo con el «ustedeo». Este actor y comediante se refiere a la relación con el público que asiste a sus presentaciones, «no hay nada más difícil en este mundo que saber escuchar bien. Y todo mi público se apunta a escuchar, y se apunta a vacilar conmigo como si fuéramos viejos amigos» (en Morales entrevista a La Prensa Libre.cr, 13 marzo de 2017). Este es el resultado de un público que se siente plenamente identificado con su interlocutor. La gente se «apunta» a escuchar, debido a que se le habla en su idioma y esto hace que se capte su atención. Los últimos trabajos cinematográficos costarricenses muestran este cambio en el paradigma de uso del «voseo» sin mezclarlo con el «ustedeo» en el teatro y cine; entre ellos se encuentran *Gestación* (2009) de Esteban Ramírez y *A ojos cerrados* (2010) y *El regreso* (2011), precisamente de Hernán Jiménez.

Textos relacionados con la traducción de teatro

La traducción de obras de teatro ha contribuido a acercar al público de culturas diversas, mucho más que lo han hecho los libros pensados para ser leídos, debido a que permitía y permite que pueblos sin acceso a los libros escritos puedan entrar en contacto con la obra de los autores. Si como dice Newmark (como se citó en López-Abadía, 1993), «el principal objetivo que se pretende con la traducción de una obra de teatro es

poder representarla con éxito» (p. 279), entendiendo éxito como la aceptación del público meta, nos damos cuenta de la importancia que tiene el hecho de que el mensaje original llegue al actor que va a representarla. En el caso de que el texto se haya originado en otro idioma y por consiguiente en otra cultura hace que la eficacia en la transmisión al receptor final dependa del trabajo de traducción.

Por ejemplo, si pensamos que la mayoría de las piezas teatrales que se han leído o presentado en teatros al público de habla hispana, las más famosas, de escritores ingleses, franceses, entre otros, como es el caso de muy famosa *Romeo y Julieta*, han llegado a este público a través del filtro de la traducción, podríamos decir que quienes sólo hablan español las han interiorizado como parte de su lengua materna, simplemente porque alguien que no conoce otro idioma sólo podrá tener acceso a ella en español. Por esta razón, es entendible que existan diversos estudios en relación con la importancia que tiene la traducción de teatro. Estos estudios abordan el tema desde muchas perspectivas, a saber, cultura, técnica, censura e identidad, entre otros.

En relación con el papel del traductor de teatro como agente en la transmisión de la cultura, cabe citar el trabajo de Carpio (2010), el cual explora la importancia del uso de los recursos estilísticos combinados con un argot en la traducción de la obra de

teatro *In Love with Madonna* para realizar una lectura al revés de la vida en los Estados Unidos, exponiendo los aspectos que no se muestran en la imagen que se muestra en los medios de comunicación. De acuerdo con esta autora, este tipo de lectura realizada por el traductor permite que su trabajo vaya más allá del simple acto de traducir un texto porque funciona como un agente en la comunicación cultural junto con el autor original.

Como ya se mencionó, el traductor de teatro realiza un trabajo que va más allá del texto traducido; al respecto, el trabajo de Braga (2010) se centra principalmente en las decisiones que debe tomar un traductor cuando se enfrenta con elementos culturales, lingüísticos y escénicos que influyen sin lugar a dudas en el proceso de traducción teatral. Braga (2010) plantea que el traductor se encuentra ante la disyuntiva de mantener la fidelidad al texto original, decidir si realiza una adaptación, o ir más allá y realizar una versión totalmente nueva que es la que recibirá como verdadera el público meta.

En relación con la especificidad de la traducción de teatro López (2013) hace referencia a la necesidad que tiene un traductor de teatro de entender su trabajo como un proceso que va a culminar en la puesta en escena, el autor afirma que una traducción teatral debe permitir que exista un lector, pero que este pueda «ver», el texto que lee.

López (2013) propone una serie de elementos que para él debe tomar en cuenta el traductor dramático; por ejemplo, la estructura básica de las obras teatrales: exposición, progresión, escena obligatoria y clímax. Además, para López (2013) es vital que el traductor conozca el contexto en que la obra fue creada y representada, que podría no ser igual al contexto de la traducción. También se refiere a la necesidad de utilizar un lenguaje natural, aspecto que se relaciona directamente con el propósito este proyecto.

Y si nos enfocamos en las retraducciones, el traductor puede enfrentarse ante un texto traducido previamente por alguien que ha tomado decisiones con las que se debe partir en el trabajo. Por ejemplo, Durán (2003) desarrolla un proyecto de investigación basado en la retraducción de una obra de teatro escrita originalmente en Árabe, en la que el traductor al inglés decidió mantener los rasgos lingüísticos de la lengua original. Así que como traductor al español, se debe adaptar a esas decisiones que tomó el traductor al inglés porque por la barrera del idioma no puede tener acceso al texto original y debe tomar como referencia la traducción. Si en la traducción anterior se hubiera decidido eliminar los rasgos lingüísticos, el texto resultante sería la base de trabajo del traductor final.

El trabajo de un traductor de teatro lo confronta con el hecho de lidiar con autores muy reconocidos cuyo trabajo siempre va a trascender la barrera del idioma. Por ejemplo, el autor del texto original que se investiga en este proyecto es reconocido a nivel mundial y se podría asumir que cualquier traducción llevará su nombre sin importar la relevancia del traductor que la realice. Hasta hace pocos años esto era totalmente cierto. Al respecto Merino (2009) plantea dos dificultades que enfrenta el traductor; la primera es su invisibilidad, que va más allá de la teoría de Venuti, la cual hace referencia a la libertad que pierde el traductor de modificar el texto para mantenerse fiel al texto original, sino a la invisibilidad física de no aparecer en el texto meta, es decir, que por mucho tiempo se han presentado los textos traducidos sin especificar el nombre del traductor. La otra dificultad que plantea en relación con la traducción de teatro, es la censura. Aunque la autora se refiere específicamente a la censura en la España de Franco, la realidad que se enfrenta en el trabajo de traducción es que dependiendo del encargo o del público meta, las traducciones de teatro pueden ser censuradas, por ejemplo en el uso del lenguaje soez, como ocurre en el caso de *Glengarry Glen Ross*. En el caso de la invisibilidad física del traductor en el texto, este aspecto podría estar en un proceso de cambio; por ejemplo, en el caso de la traducción de la obra *Glengarry Glen Ross* realizada por Catalina Buezo y Elizabeth Gray, los nombres de las

traductoras no sólo se mantienen, sino que además se reconocen como parte integral del proceso creativo. El texto puede y debe ser buscado como un trabajo personal de las traductoras y no como una traducción anónima de una obra de teatro.

Estructura del proyecto final de graduación

El presente proyecto consta de cuatro capítulos. En el primer capítulo se desarrolla el marco teórico conceptual en el cual se exponen las teorías en las que se apoya la investigación y algunos conceptos que sirven como base de estudio. En el segundo capítulo se desarrolla el marco metodológico que incluye los procesos de análisis textual, extracción, clasificación, análisis y posteriormente obtención de resultados de los segmentos utilizados en el proceso de investigación. El tercer capítulo consiste en el análisis de los segmentos que corresponden a la traducción de lenguaje soez y a la exposición de los resultados correspondientes. El cuarto capítulo consiste en el análisis de los segmentos que corresponden a la traducción de formas de tratamiento pronominales de segunda persona y a los resultados correspondientes. (Las tablas que se crearon con el propósito de realizar la clasificación y análisis de los segmentos se incluyen en el apartado «anexos»). Posteriormente se presentan las conclusiones y las recomendaciones para futuras investigaciones.

Capítulo uno marco teórico-conceptual

1.1 Teorías

1.1.1 Teoría de Skopos

Este proyecto de graduación se basa principalmente en la teoría funcionalista propuesta por Reiss y Vermeer en 1984, que a su vez se basa en la teoría de Escopos (Skopostheorie), desarrollada por Vermeer en 1974, la cual establece que la base para tomar decisiones en el proceso de traducción radica en la función o propósito que tiene el texto con el que se trabaja. En su libro, *Fundamentos para una teoría funcional en la traducción*, Reiss y Vermeer (1996) afirman que el propósito de las traducciones está en el objetivo, es decir, en la finalidad que se persigue con el texto meta. Este objetivo puede venir de un «encargo» o de un propósito comunicativo específico. Nord (2009) apoya esta teoría y opina que lo ideal es que el propósito o intención de una traducción funcione en la cultura de destino, es decir, que el receptor le dé una función que concuerde con la intención del emisor inicial (p. 215). Esto implica que el público meta la pueda recibir de forma adecuada y comprensible, que además se adecúe al propósito original del encargo de traducción, que podría ser mantener el mensaje original o no. Hönig y Kussmaul (1982/1996) (como se citó en García, 2011) se apoyan también en la teoría del Skopos y proponen que dependiendo del encargo, así será

objetivo que persigue el texto (p. 2015). De acuerdo con ese objetivo al que se refieren los autores citados, puede quedar a criterio del traductor limitar la cantidad de información que se incluirá en el TM (texto meta). Por ejemplo, si en el TO (texto original) se incluyen nombres específicos de personas o lugares o rasgos culturales, podría ser que el traductor considere necesario o no hacer una aclaración o una adaptación de estos elementos dependiendo del encargo de traducción o de la funcionalidad del texto meta. Como explica Pym, (2016), «when a linguist analyzes a source text to see how it can or should be translated, the basic assumption is that the answers will come from the nature of that source text, and the nature of translation is thus a very clear thing; there is not much relativism involved. In the Skopos paradigm, the answers will come from the situation in which the translation is carried out» (p. 303).

Para realizar el análisis de una traducción desde el punto de vista funcionalista es preciso saber que en un texto traducido se da lo que denominan Schnell y Rodríguez (2009), «el triángulo autor-traductor-lector» (p. 264). De acuerdo con estos autores, en el proceso de traducción se da una conjunción entre la intención del autor y la intención del traductor. El texto entonces se convierte en el resultado de las decisiones que ha tomado el traductor, que las autoras denominan elección poética del traductor. Las autoras mencionan la afirmación de Vermeer quien manifiesta que «al escribir su obra,

el autor realiza una interpretación de su mundo. A su vez, el lector interpreta la interpretación de la misma. (...)El traductor es un lector que intenta configurar lingüísticamente con sus propios medios lo que él mismo ha interpretado de esas interpretaciones» (como se citó en Schnell y Rodríguez, 2009, p. 264); es decir, que el mensaje original es interpretado por el traductor, quien va a utilizar los recursos que posee para trasmitirlo de la manera más clara posible al lector final. El texto meta tendrá que pasar por el filtro de las decisiones traductológicas de este «primer lector». Si pensamos que como dice Nord (2009), refiriéndose al traductor como lector, «La distinción es relevante para la traducción porque los receptores de la cultura meta, e incluso el propio traductor (cuando traduce de la cultura-y-lengua ajena a la nativa), no suelen formar parte del público destinatario de lo que llamamos el texto de partida o texto base en la traducción.» (p. 212), puede ocurrir que el mensaje no llegue fácilmente a este «primer lector» y tenga que hacerse un trabajo de análisis y una investigación de antecedentes del texto que se está interpretando para identificar el mensaje y que éste pueda llegar naturalmente a la audiencia meta original. Una vez terminado este proceso, y de acuerdo con la intencionalidad del texto, se debe procurar llevar el mensaje lo más claramente posible a la audiencia meta en la lengua terminal. Para este fin, el traductor debe tomar decisiones; una de las decisiones que se toman al traducir es mantener o no

los rasgos culturales del TO. En el caso de la domesticación de un texto, el traductor ha decidido adaptar el TM a la cultura meta y por lo tanto, el producto que recibirá el lector final podría variar completamente del original. En este caso, el propósito fundamental del traductor es transmitir el mensaje recibido sin obstáculos lingüísticos para el receptor; se da énfasis al fondo y no a la forma, ya que esta se constituye en una herramienta y no en un fin. Una de las consecuencias de esta decisión es que el texto meta quedaría limitado a un público específico debido a que resultaría «extraño» para un lector que no comparta los rasgos culturales que se han elegido para comunicar el mensaje.

1.1.2 Traducción de teatro, (playability, performability)

En el proceso de traducción de textos, tal como afirma Guirao (1999), «cada traductor se enfrenta de manera distinta a los problemas que plantea el transferir un texto de una cultura a otra, y toma decisiones de acuerdo con parámetros de contexto, función, contenido, género y estilo» (p. 38). Si en los textos comunes todos estos elementos juegan un papel importante, en los textos que pertenecen al género de teatro, el hecho de tener que inferir algunos aspectos del texto que apenas aparecen implícitas hace que la toma de decisiones por parte del traductor sea más difícil. La interpretación del texto depende de la habilidad de imaginar a los actores en medio de la escena y de identificar elementos clave que colaboran a establecer el contexto y la intención del texto

a traducir. Como lo afirma López (2013), la particularidad de la traducción de teatro radica en que el traductor no sólo se enfrenta a dos textos con sus respectivos lectores meta, sino que se enfrenta también a dos públicos y, por esa razón, debe combinar en su trabajo las necesidades de ambos grupos receptores (lectores y espectadores) (p. 273).

Estas necesidades particulares de la traducción dramática derivan en el concepto desarrollado por la experta en traducción de obras dramáticas Susan Bassnett en 1988, denominado «playability». Este concepto se basa en la teoría de que el texto dramático debe tener la capacidad de ser puesto en escena; por esta razón el traductor debe aprender a identificar las partes que hacen falta en el texto escrito y que corresponden a esa puesta en escena (p. 122); es por esta razón que el traductor debe hacer un análisis del texto con el fin de elegir los elementos que correspondan por ejemplo, al estado de ánimo de los personajes, debido a que, del trabajo del traductor en ese aspecto puede depender que el público comprenda la obra y que las ideas sean lo más claras posibles. La misma autora manifiesta años más tarde su discordancia con la noción de que en todas las traducciones de textos de teatro se debe considerar la puesta en escena. Explica que en el caso de algunas traducciones de Shakespeare, por ejemplo, el texto dramático se consideraba poético y hasta hace poco se traducía como

tal. Además se refiere a dos lecturas: una pre-lectura del texto escrito y una post-lectura que permitirá al lector adicional los recuerdos de la puesta en escena (Bassnett 1991, p. 106). A pesar de esta discordancia, en casos como *Glengarry Glen Ross*, que desde su creación fue pensada para representarse, sí se deben tener en cuenta estos elementos paralingüísticos que van implícitos en la intención del autor. La traducción pensada en la puesta en escena implica las particularidades de la cultura que va a presentarse a la sala de teatro, es decir, que el público meta es muy específico y va más allá de la lengua meta; Haywood, Higgins y Harvey (2002), definen el proceso de traducción como un trabajo que va más allá de la simple transferencia de un lenguaje a otro, sino que consiste en una transferencia de una cultura a otra (p. 20). Según esta afirmación, es preciso entender que cada cultura tiene sus variantes y el público meta específico puede diferir de la cultura general en la que se encuentre inmerso. Además, se debe recordar que para quienes no entienden el idioma original, el texto traducido es la única fuente con la que cuentan.

1.2 Marco conceptual

1.2.1 Domesticación

Como parte del proceso de investigación se presentó la decisión de elegir un término que definiera la manera de abordar el texto partiendo de la teoría funcionalista.

Una traducción puede variar mucho dependiendo de las decisiones tomadas por el traductor, que a su vez dependen del propósito de traducción. Esta podría ser totalmente literal manteniendo una fidelidad extrema o contener variaciones que pueden llegar a la re escritura del texto. Se debe decidir si los elementos culturales se mantienen (exotización) o se realiza una adaptación. Concluyendo que el tipo de texto no precisa mantener todos los elementos exotizados, se plantea el mecanismo de adaptación del texto al español. En el caso de los textos traducidos utilizados como corpus para el análisis en este proyecto, la técnica de traducción que se utilizó, es la de domesticación del texto meta.

En referencia a este término, Márquez y Mendoza (2010) lo relacionan con la teoría desarrollada en 1958 por Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet, que la definían como una traducción oblicua, que se acercaba más al público meta (p. 96). También Márquez y Mendoza (2010) lo relacionan con la teoría de la equivalencia de Eugene Albert Nida y la de las normas aceptables de Gideon Toury (p. 97). En resumen, la idea de domesticación es que el público meta tendrá acceso a un texto con el que se sentirá familiarizado ya que el traductor asumirá la responsabilidad de «filtrar» cualquier impedimento cultural o lingüístico que lo separen del mensaje.

Tanto Venuti, como Xun lo mencionan como la contraparte de la extranjerización en traducción. Consiste, para estos autores, en agregar elementos de la cultura meta en los textos traducidos y de esa manera «acercar» el texto al receptor del texto meta. Para Xun, la extranjerización por el contrario, es como un viaje a la cultura del texto original (como se citó en Casas-Tost y Ling, 2014, pp. 184, 189).

1.2.2 Transposición cultural

El proceso de domesticación se relaciona con otro concepto denominado cultural transposition (transposición cultural). De acuerdo con Haywood, Higgins y Hervey (2002), este concepto se relaciona con la decisión de adaptar totalmente los elementos culturales del texto original al texto meta, con el fin de naturalizar el producto final y, de esta manera, lograr que el público meta se sienta identificado con el texto, que según los autores se refiere a: «The choice of features indigenous to the TL and the target culture in preference to features rooted in the source language» (p. 20). El proceso de transposición cultural se desarrolla en varios grados que van desde el exotismo, que consiste en mantener un calco de los rasgos culturales originales, al transplante cultural que consiste en adaptar totalmente los rasgos culturales para hacerlos coincidir con aquellos propios del público meta. En el caso específico de las formas de tratamiento y del lenguaje soez, la técnica utilizada corresponde específicamente con la

técnica denominada «cultural transplantation» (transplante cultural); es decir, que la traducción se realiza utilizando elementos culturales de la cultura meta. Esta técnica de domesticación debe utilizarse con reserva debido a que, según los autores, si se utiliza en extremo, el resultado final puede llegar a considerarse algo más que una traducción y convertirse en una adaptación del texto meta (p. 23).

1.2.3 Localización

Dentro de las opciones de adaptación, se plantearon también otros conceptos que no se utilizaron por no concordar exactamente con el propósito del proyecto. Por ejemplo el término «localización». La extinta Asociación para la Normalización del Sector de Localización (entidad que desapareció en 2011), definió la localización como «El proceso de adaptación de un producto (a menudo, aunque no siempre, una aplicación o programa informático o un equipo físico) para satisfacer los requisitos idiomáticos, culturales y de otro tipo aplicables a un entorno o mercado de destino específico (lo que en inglés se denomina *locale*)» (como se citó en Arevalillo, 2000, p. 2).

En referencia al término localización, los estudios están relacionados en su mayoría con la informática. Muchos traductores han incursionado en este campo con muy buenos frutos y en las páginas web de las agencias de traducción se ofrece el

servicio de localización haciendo referencia específicamente al área tecnológica. Arevalillo (2000) menciona la localización como una especialidad que ha surgido recientemente, principalmente en el campo tecnológico (p. 4). Para Arevalillo (2000), el término en sí es confuso debido a que resulta a partir de una derivación del inglés y según el autor, comprende varios conceptos relacionados como son «naturalización», «adaptación», «nacionalización», entre otros (p. 1-2). Aun cuando este término se relaciona con la domesticación de textos, no es el más adecuado para el abordaje de un texto literario.

1.2.4 Tropicalización

Otro término relacionado con la adaptación dando énfasis al público meta es «tropicalización». Este es un término relativamente nuevo que consiste en introducir elementos *tropicales latinoamericanos* a los textos en inglés u otras lenguas no hispanas. De acuerdo con Moisés Cervantes, periodista del diario Milenio, la Fundación del Español Urgente (Fundéu), acepta su uso como un neologismo que se utiliza principalmente en mercadotecnia como una técnica de adaptación cultural publicitaria. Para Cordero (2012) «la tropicalización implica estudiar o analizar las nuevas variantes que debe incluir un producto o servicio para que sea aceptado por una comunidad» (s.p.).

En el campo literario sí se menciona el concepto de «tropicalización», pero en referencia al concepto inicial de introducir elementos del español en literatura inglesa o de elementos de la cultura latinoamericana en la cultura europea o estadounidense. Por ejemplo, López (2015) hace referencia a la tropicalización como parte de los recursos de la literatura niuyorriqueña, que consiste en una mezcla de la cultura puertorriqueña y la estadounidense anglosajona, utilizando palabras que provienen de ambas lenguas como parte de una lengua común (p. 83). Domínguez-Minguela también hace referencia a este término al decir que los autores puertorriqueños impregnan de su cultura los textos en inglés para hacerlos más accesibles al lector (como se citó en Fernández, 2015. s.p). Joset (1995) hace una mención del concepto de tropicalización en el ámbito literario; para el autor, la tropicalización se relaciona con la adición de elementos «tropicales» que hacen en París los personajes de la novela *El recurso del método de Carpentier* (p. 141).

Como se puede observar, estos autores efectivamente coinciden en definir la tropicalización como la introducción de elementos de la cultura latinoamericana en otra cultura; en el caso de la traducción dirigida a un público de habla hispana no aplica el concepto como se establece en ninguna de sus acepciones. Se realizó la consulta directamente con la Fundéu y la respuesta textual fue, «es un término bien formado,

aunque semánticamente no deja de ser genérico». Y la Fundéu propone usar el término «costarriqueñización» para el caso específico de una adaptación a Costa Rica; sin embargo, se considera conveniente utilizar un término más genérico por tratarse de una comparación entre dos traducciones dirigidas a dos públicos distintos que incluyen el público español.

1.2.5 Formas de tratamiento

Las formas de tratamiento se refieren a la manera en que nos dirigimos a nuestros interlocutores; estas pueden ser nominales, tales como señor o señora y los nombres propios, o pronominales. Entre las formas pronominales, se pueden distinguir aquellas que corresponden a la segunda persona del singular: tú, vos y usted. Según la Real Academia Española, el pronombre personal —designa personas, animales o cosas mediante cualquier de las tres personas gramaticales¹¹ y generalmente —desempeña las mismas funciones del sujeto o del grupo nominal (RAE). Estas formas de tratamiento han sufrido cambios en la forma y en el uso a través de los años. De acuerdo con Rojas (2003) el origen del voseo se remonta al latín y se empleaba como una forma de tratamiento de respeto entre nobles, mientras que el tuteo se limitaba al trato con las clases inferiores. Esta forma se mantuvo en el español antiguo y se trasladó a Hispanoamérica de una forma diferente, ya que los españoles querían hacer

una distinción entre ellos y la clase de los indígenas y utilizaron el voseo como el medio para separarse de los conquistados p. 144), según lo manifiesta Resnick, «...fue la forma traída por los Conquistadores a gran parte del Nuevo Mundo. Al dirigir la palabra a los indios, los trataban de vos, por considerarlos inferiores» (como se citó en Rojas, 2003, p. 145). Posteriormente, el uso de este pronombre se volvió a dar entre iguales. El tuteo sin embargo, se mantuvo en algunas partes de América y en España. En otros países, como es el caso de Costa Rica, no se desarrolló el uso del tuteo y se mantuvo el voseo y el ustededeo. En cuanto al pronombre «usted», resulta de la evolución de «vuesa merced» a «vusted» y luego de la eliminación paulatina de la «v» inicial. De acuerdo a Miguel Ángel Quesada, en Costa Rica «el uso de usted es paralelo al uso del voseo y se manifiesta como forma de tratamiento tanto de solidaridad como de distanciamiento para todo tipo de personas y en toda situación» (como se citó en Rojas, 2003, p. 147). Se debe tomar en cuenta, que, de acuerdo a la descripción de Calderón (2010), el tuteo en España y el voseo costarricense correspondería al tipo «completo», es decir, que existe concordancia entre el pronombre y la forma verbal que se manifiesta en la desinencia verbal (tú **tienes**)(vos **tenés**) (p. 227).

Costa Rica constituye un caso especial de uso de formas pronominales de tratamiento. Por ejemplo, para Calderón (2010), «el fenómeno del ustededeo se da con

frecuencia en Centroamérica, pero de manera muy especial en Costa Rica, donde «usted» ha llegado a convertirse en una forma prácticamente omniabarcadora, empleada en cualquier circunstancia y con cualquier interlocutor» (p. 225). Agüero (2009) establece también un uso binario de los pronombres de segunda persona en Costa Rica y explica su uso de la siguiente manera: «el voseo denota confianza, familiaridad, camaradería, amistad, cariño (como el tuteo en España). Pero también podría expresar menosprecio cuando lo usa una persona que no tiene amistad ni confianza con otra a quien vosea: esta se sentirá ofendida y menospreciada» (p. 97). Sin embargo, en cuanto al ustedeo Agüero (2009) afirma que: «contrariamente (con lo que ocurre con el voseo) podría ocurrir con el uso de usted entre personas que acostumbran vosearse: si alguna de las dos en cierta ocasión tratara de usted a la otra, esta consideraría inmediatamente que aquella le guarda algún resentimiento o enfado» (p. 97). Con respecto al tuteo, para Agüero (2009) es totalmente ajeno a la cultura costarricense: «los oídos de los ticos no toleran el tuteo en boca de ningún compatriota (...). Si fortuitamente algún costarricense osara emplear tú en la conversación coloquial (amistosa, familiar) expondríase a la burla y se lo consideraría muy afectado y hasta cursi» (pp. 95-96).

Sin embargo, en los últimos años se ha producido un cambio en el paradigma de uso de las formas de tratamiento de segunda persona, con la introducción paulatina de la forma pronominal «tú», especialmente en los grupos más jóvenes. Esta introducción de la forma pronominal «tú» es parte de un proceso evolutivo de la lengua, pero no se puede considerar todavía como un cambio significativo. De acuerdo con Marín (2012), varios estudios realizados en Costa Rica han mostrado que, si bien es cierto, los costarricenses de zonas urbanas en el país utilizan el pronombre «tú» alternado con el «voseo», la incidencia del uso del tuteo se encuentra mayoritariamente en los jóvenes de 18 a 25 años y en particular en los grupos homosexuales como marcador de comunidad (p. 32). En el resto del país, sobre todo en zonas rurales, se puede encontrar un énfasis en el uso del «ustedeo», aunque también se utiliza el «voseo» en casos de proximidad afectiva.

En Costa Rica, el uso binario de los pronombres personales de segunda persona tiene otra particularidad. Los hablantes costarricenses pueden utilizar ambos pronombres en una conversación amistosa o cordial sin que se cambie el propósito de ninguno o se muestre incomodidad. En un estudio del término «maje» realizado por Sánchez (2006), con la colaboración de algunos de sus alumnos de la Universidad de Costa Rica, se obtuvo el siguiente ejemplo del habla:

En otra situación comunicativa cuyos interlocutores son una mujer y un varón, ambos jóvenes, se constata:

—¿Cómo **te fue** en el partido? (habla la mujer, en adelante)

—¡Pura vida! Vieras que vacilón, no **ve** que un mae se lució haciendo goles y andaba con la noviecilla, y claro, se los dedicó todos a ella (p. 78).

Este ejemplo muestra efectivamente como, en una conversación se pueden utilizar dos formas de tratamiento diferentes sin cambiar ni el registro, ni el nivel jerárquico de los interlocutores. Es por eso que en el caso de Costa Rica, en algunos casos, el uso del pronombre «usted» no marca una separación. Calderón (2010) aclara que no puede sistematizar el uso de las formas pronominales debido a que este depende de cada cultura (p. 232), pero sí realiza una descripción generalizada de su uso. El autor establece tres grados de acercamiento: «solidaridad (sin confianza ni intimidad), media (confianza) y máxima (intimidad)» (p. 233) debido a que se reusa a relacionar el pronombre «usted» para indicar respeto, precisamente porque para este

autor implicaría decir que el tuteo no representa respeto. Este autor define de la siguiente manera el uso de los pronombres personales en su forma binaria:

El trato de tú o vos implica proximidad con el interlocutor en alguno de estos tres grados señalados. Por tanto, se pueden utilizar tú o vos si el hablante considera que le une con el interlocutor una relación de solidaridad, confianza o intimidad. Por el contrario, se elige usted para indicar distancia (jerárquica, social, etaria, etc.) (...)En todos los demás casos, la elección de usted o tú/vos viene determinada por el deseo, la conveniencia o la obligación del hablante de marcar más o menos la distancia (p. 233).

En el caso del pronombre de segunda persona en inglés, de acuerdo con el diccionario Cambridge en línea, este sólo tiene la forma «you» que hace referencia tanto al singular como al plural, y lo mismo ocurre con el modo imperativo. En inglés el sujeto está siempre explícito excepto en este modo. Wales (s.f.) hace referencia a esta particularidad y afirma que debido a que su forma omniabarcadora podría constituir una ventaja en ciertos ámbitos como son la propaganda y la publicidad (p. 2). La autora menciona que el uso de esta forma pronominal se ha generalizado desde el siglo XVII,

pero que en algunos ámbitos tales como la literatura, se conserva el uso de la forma antigua «thou».

1.2.6 Lenguaje soez

La definición de un tipo de lenguaje como soez no puede ser normativa; sin embargo, la Real Academia Española de la Lengua define soez como «bajo, grosero, indigno, vil»; según el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner, «soez es todo lo que resulta «ofensivo o hiriente [...]; en particular, irreverente o sacrílego, o suciamente sexual». Estas definiciones en cuanto a las palabras soeces tienen un significado más bien connotativo debido a que dependen del contexto social en que se dicen.

Efectivamente la definición de un lenguaje como soez está determinada por el entorno cultural en que se utiliza; Degrande (2016), quien realizó un estudio acerca de la traducción del lenguaje soez al español de la obra *Problemski Hotel* del escritor belga Dimitri Verhulst, resume las definiciones encontradas como parte de su investigación de la siguiente manera:

Se podría definir el lenguaje soez y tabú como un lenguaje ofensivo en el que se usan insultos y palabras o expresiones inapropiadas o, incluso inaceptables en determinados contextos. Dependiendo de la cultura del

usuario y del contexto en el que se usan, estas palabras o expresiones tienen que ver con, entre otros, el sexo, la religión, las funciones corporales y los grupos étnicos (p. 25).

Tal como lo dice Degrande (2016), la definición de un lenguaje como soez depende del contexto cultural, etario y en muchos casos de género. En ciertos grupos no se considera ofensivo y funciona como una muestra de camaradería, muchos jóvenes utilizan un lenguaje que podría resultar altamente ofensivo para personas de mayor edad. En el caso de los hombres, la utilización de este tipo de lenguaje contribuye a generar seguridad y para fortalecer su masculinidad debido a que, su poder los reafirma en su poder masculino. Este sentimiento los lleva a sentir a gusto si lo pueden utilizar entre sus pares, el lenguaje soez se convierte en un medio de interrelacionarse y no una ofensa en sí mismo. De acuerdo con Zimmerman (2002),

...hay insultos y otros actos descorteses que en ciertos contextos y entre ciertas personas no tienen la función de ofender, sino otra. Los voy a llamar *actos descorteses*». (...).El grupo dominante de la comunidad de habla al oír estos actos los categorizan como amenazantes de la identidad del otro. Pero la observación nos enseña algo «curioso»: que los mismos

afectados no se sienten ofendidos, no reclaman excusas, sino al contrario, se sienten bastante felices por este tipo de trato (como se citó en Sánchez, 2012, p. 35).

Si observamos la definición que aparece en los diccionarios, debemos entender que el concepto de grosero o vil o suciamente sexual, es relativo a la persona que lo recibe. Es por esta razón que la sola definición de un lenguaje como soez, no puede ser rígida y un traductor debe tener en cuenta el público meta al que va dirigido el texto. En el caso específico de la obra *Glengarry Glen Ross*, el lenguaje se utiliza en el sentido que indica Zimmerman, como un medio de comunicación masculino, pero también funciona como un mecanismo para manifestar molestia con el interlocutor y en este caso sí resulta ofensivo.

Capítulo dos metodología

En el caso específico de este proyecto, se utilizó el paradigma de Skopos, por lo que el énfasis será en el resultado obtenido en los textos meta. El análisis se basó de la propuesta de Toury (1980) (como se citó en Rodríguez, 1999), que consiste en realizar un análisis descriptivo contrastivo que parta del análisis del texto original para luego enfocarse las equivalencias en la traducción correspondiente (p. 197).

En cuanto al corpus de la investigación, se tomaron como referencias la obra de teatro *Glengarry Glen Ross* en su versión original escrita en idioma inglés y la traducción para el público español, publicada por la editorial Cátedra y traducida por Catalina Buezo y Elizabeth Gray en 2000; además se incluye una propuesta de traducción para el público costarricense josefino. Los segmentos que se analizaran corresponden a las formas de tratamiento de segunda persona y las palabras soeces.

2.1 Metodología para el análisis del texto original

Como primer paso, se realizó un análisis del texto original en cuanto a la estructura que incluye un resumen de la obra, definición del tema central de la obra (que servirá de base para definir el mensaje que se desea transmitir), forma en que se desarrolla la acción, basado en la descripción que realiza López (2013) (exposición,

progresión, escena obligatoria y clímax); en cuanto a la forma, se analizó el uso del lenguaje y de la organización del texto (incluyendo puntuación y tipos de oraciones). Estos elementos del TO se tomarán en cuenta debido a que fueron utilizados por el autor para transmitir el mensaje, el cual, en lo posible debe llegar de la manera más cercana a la realidad.

Debido a que el análisis de la traducción para el público español y la propuesta para el público costarricense va enfocado en verificar si se realizó una traducción domesticada por medio del uso de recursos lingüísticos (formas de tratamiento de segunda persona y lenguaje soez) y su efectividad en la transmisión del mensaje, la forma de realizarlo consiste básicamente en extraer segmentos de esos recursos y compararlos para verificar si cumplen con el objetivo.

Para realizar la propuesta de traducción de los segmentos de la obra *Glengarry Glen Ross* para Costa Rica en contraste con la versión para España traducida por Catalina Buezo y Elizabeth Gray en 2000, se decidió adaptar el texto meta al lenguaje costarricense josefino. El público meta previsto en el caso de Costa Rica se encuentra en un rango de 18 a 60 años; el volumen de uso de lenguaje soez, no permite dirigir el texto a un público meta menor de edad, además de que el tema de la obra, a saber, la

lucha por conservar un empleo y con eso el éxito económico, corresponden a un segmento de población que forme parte del mercado laboral; lo anterior responde en todo momento a la intención primordial de que el mensaje llegue al espectador de forma natural y de manera que se identifique con los personajes y sus problemas.

2.2 Metodología para el análisis de textos meta

Para el propósito de la investigación se hizo un énfasis en dos aspectos: el uso de las formas de tratamiento de segunda persona del singular y el uso del lenguaje soez. En el caso de España, la forma pronominal más utilizada es, según Calderón (2010), el tuteo mientras que en el caso de Costa Rica, uno los rasgos lingüísticos que definen la forma de hablar es el uso de dos formas pronominales de segunda persona para dirigirnos a los otros: «vos» y «usted». El otro de los rasgos lingüísticos presentes en la obra, es el uso del lenguaje soez que se analizará para verificar si constituye un marcador cultural.

2.3 Metodología para el análisis del lenguaje soez

En cuanto al lenguaje soez, se extrajeron segmentos del texto original y de sus equivalentes en la traducción española y en la propuesta para Costa Rica. Para clasificarlos, se creó una tabla con seis columnas: en la primera se colocó el segmento

del texto original, en la segunda el segmento de traducción realizada por Buezo y Gray (2010) para el público español, en la tercera columna se colocó la propuesta de traducción para Costa Rica; seguidamente se agregaron dos columnas en las que se clasificarán los segmentos de uso del lenguaje como «Traducciones son semejantes», si las palabras o las frases utilizadas en las traducciones son equivalentes (no necesariamente iguales) y «Traducciones difieren», en caso de que las palabras o frases sean totalmente diferentes. Se incluyó una columna para comentarios relacionados con omisiones de lenguaje soez o explicaciones relacionadas con la ubicación en determinada columna, en ciertos casos especiales; esta columna tiene un fin meramente aclaratorio y no va a afectar el resultado. Para la obtención de resultados se evaluará la tabla en dos sentidos; el primero corresponde a la intención de analizar si el uso del lenguaje soez es eficaz como apoyo al desarrollo de la acción. Por esta razón, se separó la tabla en primer y segundo acto, lo anterior para verificar si en el segundo acto, cuando se presenta el clímax, se da un aumento o un cambio en el tipo de lenguaje soez. El segundo aspecto a evaluar consiste en analizar si podría existir una interrupción en la transmisión del mensaje a los públicos meta debido a problemas de comprensión del sentido de los términos presentes en los textos traducidos. Para esto se realizará una comparación simple que permita verificar si los términos elegidos

por ambos traductores son similares o difieren de modo que el público meta de cada país podría no entenderlos.

A continuación se presenta una muestra de la tabla utilizada para verificar el lenguaje soez en los tres textos analizados:

Texto original	Traducción para España	Propuesta para Costa Rica	Traducciones son Semejantes	Traducciones Difieren	Comentarios
Primer acto					
Segundo acto					

Tabla 1. Distribución de segmentos para análisis de lenguaje soez.

Para la traducción del lenguaje soez para el público costarricense se utilizaron tres fuentes: la primera fue la observación; se escuchó a los hombres de una oficina de seguridad con edades entre los treinta y los cincuenta años por un período de seis meses; además, se escucharon varios monólogos del actor Hernán Jiménez en diferentes ámbitos (cafés, teatros y explanada de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica) y se tomó nota del uso del lenguaje soez; la segunda fuente fue el libro *El emperador Tertuliano y la Sociedad de los Superlimpios* de Rodolfo Arias, cuya historia se desarrolla en una oficina de gobierno costarricense, este libro sirvió como

fuelle para verificar el lenguaje de oficina, que aun cuando no corresponde exactamente al lenguaje de una agencia de bienes raíces como es el caso del texto investigado, sí contiene elementos que podrían contribuir a enriquecer el vocabulario para la traducción; la tercera fuente y que sirvió como referencia directa del lenguaje soez, fue el libro *Léxico Juvenil Costarricense*, escrito por Gabriela Ríos González, publicado en 2017 además, en menor medida, se consultó el *Diccionario de Costarriqueñismos*, escrito por Arturo Agüero Chaves en 1996. En los casos de duda con respecto a los términos utilizados en la traducción de Buezo y Gray (2010), se consultó el diccionario de la Real Academia de la Lengua y en algunos casos específicos, diccionarios en línea de léxico popular.

2.4 Metodología para el análisis del uso de los pronombres personales de segunda persona

En cuanto al análisis del uso de formas de tratamiento de segunda persona, se procedió a extraer los segmentos que corresponden al primer acto tanto del TO como del TM dirigido al público meta de Costa Rica Se extrajeron los segmentos en el texto original que hicieran referencia a la segunda persona del singular en su forma directa (que contenga el pronombre «you») o aquellas que tienen la referencia verbal, como por ejemplo la oración «please, help me!» que por corresponder a la forma imperativa lleva

implícito el pronombre «you». Debido a que en la traducción realizada por Catalina Buezo y Elizabeth Gray para el público español utilizada en este análisis se utilizó el tuteo como como única forma pronominal de segunda persona, se decidió no incluir los segmentos, debido a que resultarían redundantes y se realizó la comparación solo con las propuestas de traducción para el público costarricense, que sí presenta alternancia en el uso de las formas de tratamiento. La clasificación de las formas de tratamiento para Costa Rica, se basó en la descripción que realiza Agüero (2009) en su libro *El español de Costa Rica*, así como también se tomó como referencia la descripción de las formas de tratamiento de segunda persona que realiza Calderón (2010).

La decisión de elegir cómo se debe traducir el pronombre «you» que en inglés no tiene variación, está relacionada con el concepto de «playability», concebido por Bassnett- MacGuire (1999). Para saber cuál pronombre elegir, se debió imaginar al actor «diciendo» las líneas, y entender el contexto de la escena par, de esta manera, establecer el registro y la intención del hablante. Para entender el contexto de la obra se utilizaron como apoyo los elementos adyacentes al pronombre como por ejemplo el uso de nombres propios o apellidos que se utilizan para establecer un acercamiento o alejamiento con el interlocutor; el uso de la expresión ¡por favor!, para indicar por ejemplo, una intención de acercar al interlocutor.

Para realizar el análisis de los segmentos del texto relacionados con los pronombres personales de segunda persona se creó una tabla de cinco columnas: en la primera columna se colocó el segmento que corresponde al texto original; en la siguiente columna se colocaron los elementos adicionales que permiten definir el propósito de quien habla; en la tercera columna se colocarán los segmentos de la propuesta de traducción para Costa Rica que corresponden a un propósito de acercamiento; en la cuarta columna se colocaron los segmentos de la propuesta de traducción para Costa Rica que corresponden a un propósito de alejamiento y finalmente en la quinta columna se colocarán aquellos segmentos que no corresponden a ningún propósito específico o a expresiones de índole general, ya que no se dirigen a alguien en particular y se denominaron de propósito neutro.

En cuanto al análisis de los segmentos, se realizó un proceso deductivo, utilizando todos los casos en que se encontraba la forma del pronombre «you» y, de acuerdo con los elementos sintácticos adyacentes, se determinó la variedad del pronombre de segunda persona (vos-usted) que se iba a utilizar. De acuerdo con la clasificación propuesta por Calderón (2010), en Costa Rica, la elección de determinada forma de tratamiento pronominal depende del propósito del emisor. Según este autor, el propósito puede definirse como de acercamiento o de alejamiento. En los casos de

acercamiento, este se puede deber a los siguientes motivos, solidaridad, confianza e intimidad respeto, cariño, igualdad, calor humano. En los casos de alejamiento, el autor menciona los siguientes motivos: jerarquía, impaciencia, enojo, molestia, desprecio, insulto, paternalismo, servilismo, humillación, edad, entre otros. Estos motivos particulares se identificaron en el texto y de esta manera se pudo clasificar los segmentos de acuerdo con su propósito general de alejamiento o acercamiento, como se muestra en los siguientes ejemplos:

Ejemplo 1 Segmento texto original	Elementos adicionales	Propósito de acercamiento	Propósito de alejamiento	Propósito neutro
Put a closer...	Wait a second, put a... put a proven man, we know how this...	Español CR Poné... (sujeto desinencial vos)	Ponga... (sujeto desinencial usted)	

Tabla 2. Muestra de análisis de pronombres de segunda persona

En este ejemplo se muestra la distribución de los segmentos, en los casos en que sí se puede determinar el propósito del personaje.

Ejemplo 2 Texto original	Elementos adicionales	Propósito de Acercamiento	Propósito de Alejamiento	Propósito Neutro
Always be closing	Practical Sales Maxim Máxima de las ventas (Referencia a las ventas en general)			Sé o sea siempre el que cierra» (las ventas)

Tabla 3. Muestra de análisis de pronombre de segunda persona

En este ejemplo se muestra un segmento del texto en el que el interlocutor no está dirigiéndose a una persona específica, por lo que la oración no refleja un propósito definido del hablante y, por esta razón, se clasifica como de «propósito neutro».

En los siguientes capítulos se presenta el análisis de los segmentos seleccionados. En el capítulo tres se realizará el análisis de los segmentos que están relacionados con el lenguaje soez y seguidamente una presentación de los resultados obtenidos. En el capítulo cuatro se realizará el análisis de los segmentos que se relacionan con el uso de las formas pronominales de tratamiento de segunda persona y posteriormente se presentarán los resultados.

Capítulo tres análisis y presentación de resultados: traducción del lenguaje soez

3.1. Análisis

El lenguaje soez está presente en gran medida en la obra de teatro Glengarry Glen Ross. Y debe ser así, debido a que es a través de este tipo de lenguaje, entre otras cosas, que David Mamet trasmite su mensaje y logra que el público se identifique con los personajes. Para Cagiga (2007), la grandeza de Mamet es lograr exponer a través del lenguaje utilizado lo que no se quiere decir, la manipulación y el engaño que nos envuelve y mostrar que da lo mismo si somos «comerciales de cuello blanco» que trabajan en una agencia de bienes raíces o un delincuente; somos la misma clase de personas y lo que cambia es el contexto social en que nos encontramos (p. 167).

Estas afirmaciones establecen la importancia que tiene para el propósito de la presente investigación, establecer si se puede, no sólo mantener el lenguaje soez en las traducciones de esta obra, sino que además, estas puedan ser recibidas de la manera más natural posible por el público al que se dirijan. Es decir, que tanto el público meta español como el costarricense puedan comprender el sentido y el peso que tienen estas palabras y lo puedan relacionar claramente con el estado de ánimo de los personajes y con el desarrollo de la acción.

Partiendo de este propósito, se procedió a verificar primeramente si efectivamente, el uso del lenguaje soez funcionaba como elemento de apoyo al desarrollo de la acción. En la primera parte de la obra, se presenta la exposición del problema; los personajes reciben la información relacionada con la competencia de ventas y comienzan a sentirse presionados. El lenguaje soez que utilizan es, como afirma Zimmerman (2002) un medio de comunicarse que no implica el insulto al interlocutor. El uso del lenguaje soez también puede aparecer como muestra de una exaltación de las emociones. En el siguiente ejemplo se muestra como el personaje Levene, inicia la conversación con su jefe en una posición de sumisión y al no obtener lo que solicitaba, hace uso del lenguaje coloquial «fella», (traducido por Buezo y Gray como «tío» y para Costa Rica como «mae») y luego el lenguaje soez para denotar superioridad y masculinidad:

LEVENE: Well, I want to tell you something, **fella**, wasn't long I could pick up the phone, call Murray and I'd have your job. You know that? Not too long (...) "Mur, this new kid **burns my ass.**"

El personaje Levene se refiere a su jefe como «kid» [chaval en España, güila en Costa Rica] para mostrar su superioridad etaria, frente a una jefatura que se niega a

hacerle un favor. El uso del lenguaje soez reafirma su posición masculina, tal como lo manifiesta Whatley (2011), «obscene language comes when a salesman feels control slipping away. As control goes, the character's language skill disintegrates, and through these rents can be seen the truth he has so desperately tried to hide with words» (p. 20). Cuando el personaje afirma que en otro momento podría llamar al jefe y decirle como se tradujo en España que «este chaval me toca los cojones», o en Costa Rica, «este güila me cae en los puros huevos», está tratando de demostrar su molestia y tratando de rescatar, como lo indica Whatley (2011), su poder masculino perdido en manos del nuevo jefe. Sin embargo, la manera en que se utiliza el lenguaje es todavía en cierto modo indirecta. Levene no se atreve a faltarle el respeto a su jefe y se refiere a un reclamo hipotético que habría ocurrido hace unos años atrás.

Levene acababa de suplicar a su jefe que lo ayudara como un favor personal y por consideración a su hija y de repente, al no recibir respuesta, retoma su posición desafiante producto de la desesperación. A este movimiento desde la sumisión amable hacia la fuerza es al que se refiere Champion (2011) cuando escribe, «Mamet's stage play *Glengarry Glen Ross* presents a group of salesmen not only at odds with each other, but also with themselves. Each of the characters carefully manicures his self-presentation by walking a fine line between amiability and forcefulness». (p. 77).

En la mayoría de los casos, sobre todo en el primer acto de la obra, el uso del lenguaje soez no hace referencia directa al interlocutor. Por ejemplo la oración,

TO. Never bought a fucking thing.	TM. España. Nunca nos han comprado una puta mierda.	TM. Costa Rica. Nunca han comprado ni mierda.
--------------------------------------	--	--

que hace referencia a un tipo de clientes difíciles. El término «fuck» que se utiliza muy seguido en la obra, funciona prácticamente como una muletilla en la conversación de los vendedores.

Otro término muy común en los diálogos de Glengarry Glen Ross es «shit», en este ejemplo, se denota la combinación de ambos vocablos:

TO. (...), fuck this shit.	TM. España A la mierda con todo.	TM. Costa Rica A la mierda con todo.
-------------------------------	-------------------------------------	---

Aun cuando se utilizan dos palabras consideradas como ofensivas, en ningún momento tienen la carga afectiva de ofensa; de hecho no se dicen en referencia a nadie en particular y simplemente se utilizan como un medio más para manifestar la frustración del interlocutor.

En el segundo acto, además de que aumenta el porcentaje de uso del lenguaje soez que corresponde al nivel de desesperación de los personajes, se puede notar un

cambio en la dirección de las palabras. Es decir, que en lugar de utilizarlo como una referencia indirecta, se usa como un arma de ofensa y de discusión. En lugar de decir que «algo es una mierda», se le dice a alguien que «es una mierda» o que «se vaya para la mierda» como ocurre en los siguientes ejemplos, en los que Moss se dirige hacia su compañero Roma:

TO. you genuine shit. Fuck you, Ricky.	TM. España. un mierda como tú. Vete a la mierda, Ricky	TM. Costa Rica. usted que es pura mierda. Andate pa' la mierda, Ricky
--	--	---

En este caso, el nivel de ofensa se mantiene bajo porque los interlocutores son compañeros de trabajo y además amigos, sin embargo, es importante notar como el lenguaje soez denota el nivel de frustración que va en aumento.

Conforme la presión se va incrementando y la posibilidad de ganar dinero y con él el premio deseado, el lenguaje soez se dirige a quien los vendedores consideran como culpable de su desgracia, el jefe. Cuando eso ocurre, se viola el límite del respeto jerárquico y el lenguaje soez lo muestra efectivamente, como ocurre en los siguientes ejemplos, en el que Levene se dirige a su jefatura:

TO. You are a shithead, Williamson...	TM. España. Eres un capullo, Williamson...	TM. Costa Rica. Tenés la jupa llena de mierda, Williamson...
---	--	--

You fucking shit.	Hijo de puta.	Malparido.
(...), whose dick you're sucking on.	(...), a quién se la estás chupando.	(...), a quién se la estás chupando

Como se puede observar, la intención de ofender es clara y directa, no se busca una manera «bonita» de decir las cosas; en este momento, para los personajes todo puede estar perdido y ya no tienen que guardar las apariencias para obtener beneficios. Williamson es el culpable, Levene necesita demostrar sus sentimientos y el lenguaje soez es el medio más efectivo para lograrlo sin tener que llegar a la violencia.

El cambio de actitud se demuestra al final pero de manera contraria en el oficial Bayle. Cuando aparece en escena, utiliza la manera más cortés posible para dirigirse a los vendedores; al final de la obra, cuando se conoce el perpetrador del robo, Bayle adquiere poder sobre los demás y lo manifiesta utilizando el lenguaje soez, como se muestra en este ejemplo, en el que se dirige a Levene:

TO. Get in the goddamn room.	TM. España. Entre en la maldita habitación de una vez.	TM. Costa Rica. Entre en el maldito cuarto de una vez.
---------------------------------	---	---

El lenguaje soez también muestra la disminución de la tensión en los vendedores después de que se da el clímax. El personaje Roma pasa de estar sumamente enojado y manifestarlo con su lenguaje, a volver a su condición de

vendedor y utilizar el lenguaje soez como una manera común de comunicarse, sin la intención de ofender al interlocutor, en este ejemplo están comentando un truco de ventas que utilizaron con un cliente potencial:

TO. (...), it's a fucked-up world...	TM España. (...), es un mundo jodido...	TM Costa Rica. (...), es un mundo jodido...
And that shit you were slinging on my guy today was so good...	Mira: esa mierda que le lanzaste a ese tipo estuvo muy bien...	Mirá: esa mierda que le echaste a ese mae estuvo muy buena...

Como se puede observar, el lenguaje soez cumple una función muy importante en la transmisión del lenguaje; es precisamente por esta razón que el traductor debe asegurarse de que el público meta al cual dirige su trabajo reciba el mensaje claramente, sobre todo si se toma en cuenta que el texto de Mamet está pensado para representarse y, a diferencia de los textos escritos, el teatro no da la oportunidad al receptor de verificar aquellos términos que le resulten ajenos, por lo que le corresponde al traductor realizar esa labor previamente y llevar el texto al público de la manera más eficaz posible.

Precisamente es este el propósito de verificar si las traducciones para España y para Costa Rica difieren o se asemejan. Si un espectador de Costa Rica está

observando la obra de teatro en España y no identifica una o varias palabras como soeces debido a que no son comunes en su entorno cultural, podría no recibir el mensaje que se desea transmitir en su totalidad; podría no entender que hay un cambio de dirección y que algunas cosas que se dicen tienen la intención de ofender.

En el siguiente ejemplo se muestra un caso en que las traducciones para España y para Costa Rica difieren:

TO. I get humiliated by some jagoff cop.	TM. España. me humilla un poli gilipollas.	TM. Costa Rica un paco imbécil me humilla.
---	---	---

La palabra «jagoff» hace referencia a una persona estúpida o imbécil, como se propuso traducir para el público de Costa Rica. La palabra «gilipollas» se usa específicamente en España y en el proceso de traducción se verificó que, aun cuando se ha escuchado en las series y películas españolas, al consultar con los referentes costarricenses, la definición del término no queda clara para los costarricenses debido a que no forma parte del entorno cultural. Además, en ninguna de las fuentes costarricenses consultadas como referencia se encontró este término. Lo mismo ocurre con la palabra «coño», como se muestra en el siguiente ejemplo:

TO.	TM: España.	TM: Costa Rica
-----	-------------	----------------

Shit, Williamson, shit.	Coño, Williamson, coño.	Mierda, Williamson, mierda
-------------------------	-------------------------	----------------------------

Aun cuando sí se utiliza, esto ocurre en muy pocas ocasiones por personas de más edad. Se verificó el término en los dos diccionarios referentes léxicos y no se encontró el término en ninguno de ellos. Si pensamos que el público meta en Costa Rica va desde los 18 años, podría ser que los más jóvenes se pierdan el mensaje por no entender a qué hace referencia este término. Es por esta razón que se decide proponer la traducción de «shit» literalmente, utilizando el término «mierda», que sí resulta familiar en la cultura de Costa Rica.

Otro ejemplo de un segmento que difería en las dos traducciones al español es la traducción del término «fuck» en su connotación directa de realizar el acto sexual (coito).

TO. Their broads all look like they just got fucked with a dead cat, I don't know.	TM. Costa Rica A todas sus tías parece como si les acabara de follar un gato muerto, no sé.	TM. Costa Rica. A las doñas parece como si se las acabara de coger un gato muerto, no sé.
--	--	--

En este caso particular, la diferencia podría causar confusión en ambas vías. Para comenzar, el término «broads» hace referencia a las mujeres en general, de una forma peyorativa. En el caso de la traducción para España, se utilizó el término «tía»,

que en Costa Rica hace referencia directa a la hermana de los padres, por esta razón, el mensaje podría resultar confuso para el receptor en Costa Rica. Se decidió proponer el término «doña», que en Costa Rica hace referencia a la esposa y que causaría el efecto deseado en el espectador. En el caso del término soez, en el caso de España se utilizó la traducción «follar» que no se utiliza en Costa Rica, aun cuando en el diccionario de Léxico Juvenil Costarricense sí aparece un término similar «follaring» que según este diccionario, resulta de la combinación del término «follar» propio de España y la terminación del inglés «ing» (p. 55). El término «coger» se usa mucho en Costa Rica con la connotación directa del acto sexual, como se pudo comprobar por medio de los referentes culturales consultados. Por el contrario, en el caso del texto dirigido al público español, se utilizó este término pero haciendo referencia a otros verbos. Por esta razón, si no se especifica claramente la referencia sexual, el término podría causar confusión al público de España.

En la mayoría de los casos, los términos que se utilizan en España y en Costa Rica son iguales o al menos semejantes, la variación puede aparecer en la sintaxis o en la variación de los sustantivos adyacentes, sin que se afecte el sentido de la oración.

TO. The whole fuckin' thing...	TM. España. Todo el puto asunto ...	TM. Costa Rica. Toda esta puta mierda .
-----------------------------------	---	---

We're stuck with this fucking shit.	Estamos (...) Metidos en esta puta mierda.	Estamos metidos en esta puta mierda.
"Or we're going to fire your ass."	«O te damos una patada en el culo».	«O te vamos a patear el culo». ³

Como se puede observar, aun cuando algunos elementos en las oraciones del ejemplo varían, la variación no impide identificar las palabras soeces como tales («puto» o «puta» «patear el **culo**» o «dar una patada en el **culo**», y por esta razón, no se perdería tampoco la intención del mensaje.

3.2 Resultados

De los 210 ejemplos que se extrajeron del texto original, en el Primer Acto se encontraron 80 que corresponden al 38% del total de segmentos extraídos y en el Segundo Acto se encontraron 130, que corresponde al 62% del total, tal como se muestra en el gráfico número 1.

3

El resto de segmentos que se extrajeron se encuentran en la tabla que se incluye como parte de apartado «Anexos».

Análisis de uso de lenguaje soez

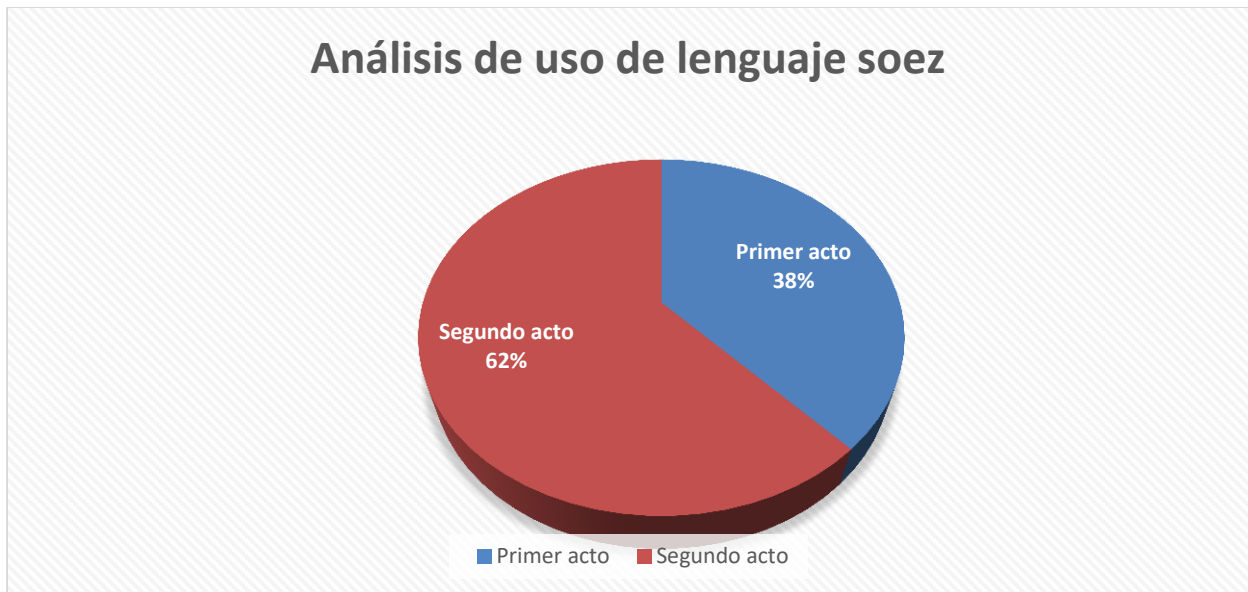


Ilustración 1 Gráfico 1 Promedio de uso de lenguaje soez en primer y segundo acto

La cantidad de palabras soeces encontradas en el primer acto es menor a la encontrada en el segundo; este resultado corresponde al objetivo de analizar si el lenguaje soez podía constituirse en una herramienta eficaz de apoyo al desarrollo de la acción. El aumento en el volumen de palabras soeces en el segundo acto está directamente relacionado con el clímax de la acción. Los personajes llegan a su máximo punto de desesperación como lo menciona Whatley (2011) y lo demuestran por medio de un uso desmedido de este tipo de lenguaje, además de que la intención de la palabra soez pasa de un uso indirecto, como el que menciona Zimmerman (2002),

común entre grupos masculinos, a uno más directo, con la intención de insultar al interlocutor, por ejemplo al utilizar la palabra «Maricón», refiriéndose a la figura de mayor autoridad en la oficina, tal como se explica en el análisis.

En relación con el tipo de lenguaje elegido por los traductores, se encontraron 113 palabras o frases traducidas que corresponden a un 54% del total de segmentos y que son semejantes en ambas traducciones y 97 palabras o frases, que corresponden al 46% del total, que difieren entre las traducciones, tal como se muestra en el gráfico número dos.



Ilustración 2. Gráfico 2. Resultados de análisis comparativo del lenguaje soez.

La cantidad de palabras similares o que difieren es similar, sin embargo, un porcentaje de 46 es suficientemente importante para que el público meta pueda perder el mensaje. Por ejemplo, el término «capullo» definido en el diccionario de la real academia de la lengua como «novato», y que tiene una connotación denigrante para quien se denomina de esta manera, resultaría extraño para el público costarricense debido a que es un vocablo prácticamente inexistente en el habla popular y, por esta razón, podría impedir que el mensaje de molestia y de ofensa que se desea transmitir en la obra podría no llegar adecuadamente al público costarricense.

Algunos términos son considerados soeces en una cultura y en otra son de uso común y tienen connotaciones totalmente ajenas al uso soez. Por ejemplo la palabra coger, de la que se encontraron cuatro ejemplos en el texto traducido por Catalina Buezo y Elizabeth Gray que hacían referencia a los verbos tomar (con la mano), contratar o incluir y atrapar. Estas palabras no se incluyeron en el análisis porque su connotación en el texto original no era soez como sí lo sería para el público costarricense, donde el término coger está directamente relacionado con el acto sexual y sí se utilizó en uno de los ejemplos.

Capítulo Cuatro Análisis y presentación de resultados: traducción de las formas de tratamiento de segunda persona

4.1. Análisis

El texto original utiliza en todos los casos el pronombre personal de segunda persona you, excepto en aquellos casos en que se utiliza la forma del imperativo. No se encontró ningún ejemplo en el que se utilizara el pronombre usted en cualquiera de sus formas en el caso de la traducción realizada por Buezo y Gray (2010), debido a que el análisis incluye sólo los segmentos incluidos en el primer acto. Para cada uno de los segmentos se realizó una propuesta de traducción dirigida al público de Costa Rica. Debido a que en Costa Rica se presenta una alternancia en el uso del voseo y el ustededeo, en algunos casos en la misma oración, se pretendía determinar si había casos en los que se podría definir un tipo de uso.

El texto presenta elementos adyacentes a los segmentos que permiten su clasificación, por ejemplo, para los casos de alejamiento, el autor utiliza los puntos, el uso de apellidos en lugar del nombre y, en algunos casos, el uso del plural como referencia al interlocutor, como por ejemplo «ustedes me deben...» (you owe me). Por el contrario, si en el texto se desea mostrar la intención de acercamiento, el segmento vendrá acompañado de elementos tales como lenguaje coloquial, uso de nombres

propios para denotar familiaridad, fórmulas de cortesía, tales como, «hazlo como un favor para mí», «por favor», uso de pronombres que denotan trabajo en conjunto tales como «nosotros», entre otros.

En los casos que corresponden con el propósito de acercamiento se puede utilizar tanto «ustedeo» como «voseo», sin afectar la intención de la oración. Lo anterior debido a la particularidad del habla costarricense que permite en algunas veces, utilizar ambas formas de tratamiento en la misma oración.

A continuación se presentan algunos ejemplos en los que se muestra el propósito de acercamiento:

Ejemplo 1, uso del acercamiento para vender:

Los personajes de Glengarry Glen Ross son vendedores con mucha experiencia en la manipulación. Ellos se vanaglorian de vender cualquier tierra a personas que aparecían en el directorio telefónico. El lenguaje que utilizan es una muestra de esa habilidad.

<p>TO. The “deal”, forget the deal. Forget the deal, you’ve got something on your mind, Jim, what is it?</p>	<p>Elementos adyacentes. you’ve got something on your mind Jim</p>	<p>TM. El «contrato», olvidá el contrato. Algo te preocupa Jim, ¿Qué es?</p>
--	--	--

Para definir el acercamiento y poder elegir la forma de tratamiento que corresponde se toma en cuenta que el personaje llama a su interlocutor por su nombre de pila, esto refleja familiaridad. La intención del personaje es establecer un vínculo con el comprador y ganarse su confianza. Roma, es un vendedor experimentado que quiere convencer a «Jim», su posible cliente de no pensar en la compra que acaba de arrepentirse de hacer. Como experto, el vendedor se familiariza con el cliente y le desea demostrar que se preocupa por él. La preocupación (falsa) y el uso del nombre propio, permiten definir claramente el propósito de acercamiento y con este, la forma de tratamiento adecuada, que en este caso corresponde al voseo.

Ejemplo 2: uso del acercamiento para apelar a la amistad

En el siguiente ejemplo, el personaje Aaronow se siente traicionado por su compañero y le reclama pero de una manera sumisa:

<p>TO. Why are you doing this to me, Dave. Why are you talking this way to me? Why are you doing this at all...?</p>	<p>Elementos adyacentes. I don't understand. Why?</p>	<p>TM. ¿Por qué me estás haciendo esto, Dave? ¿Por qué me hablas así? ¿Por qué hacés esto?</p>
---	---	--

En este ejemplo se utilizan como elementos adyacentes, además del uso del nombre propio, las preguntas que denotan incredulidad; claramente, el personaje está apelando a la amistad que lo une con su amigo y le manifiesta su inquietud. No sólo dice específicamente que no puede creerlo, sino que además repite la pregunta ¿por qué? Para reafirmar su incredulidad. La intención del personaje es acercarse a su compañero para tratar de hacerlo cambiar de opinión. En este caso también se utiliza el voseo como indicador de acercamiento en el español de Costa Rica.

Ejemplo 3 Acercamiento para mostrar calor humano

En este ejemplo, Aaronow se siente un fracasado y su compañero trata de animarlo.

<p>TO. You have to cheer up, George, you aren't out yet.</p>	<p>Elementos adyacentes George (uso de nombre de pila)</p>	<p>TM. Tenés que animarte, George, todavía no estás fuera</p>
--	---	---

Además del uso del nombre propio como muestra de camaradería, el personaje apela a la palabra, «animarte» y a la frase «todavía no estás fuera». De esta manera, se muestra claramente la intención de acercarse a su compañero para apoyarlo. Este grado de amistad permite utilizar el voseo que en Costa Rica se utiliza para mostrar camaradería y amistad.

Ejemplo 4. Acercamiento por sumisión

El personaje Levene le está suplicando a su jefe que le facilite los mejores contactos de la agencia. Como el jefe se ha negado, Levene apela a la sumisión y a la súplica.

<p>TO. I'll give you thirty on them now.(...) I'm asking you.</p>	<p>Elementos adyacentes. As a favor to me. John: my daughter...(acercamiento)</p>	<p>TM. Te doy 30 ahora. Te lo estoy pidiendo.</p>
---	---	---

En este ejemplo, los elementos adyacentes incluyen el uso del nombre propio además de la apelación directa a la amistad (que en realidad no existe porque le está hablando al jefe). Este rompimiento del orden jerárquico es muy significativa en esta obra de teatro, debido a que la edad y los años de experiencia de los vendedores, en contraposición al poco tiempo de trabajar que tiene el jefe en la oficina permite que los

roles sean indefinidos, por lo menos en la primera parte de la historia. El vendedor asume su posición de inferioridad y sumisión para acercarse al jefe y obtener un beneficio económico. Para mostrar el propósito de acercamiento se decide utilizar el pronombre de segunda persona «vos».

Ejemplo 5. Acercamiento por cortesía.

El personaje Levene necesita defender su posición y utiliza la cortesía para acercarse a su jefe.

<p>TO. Will you please wait a second?</p>	<p>Elementos adyacentes. Please/ cortesía</p>	<p>TM. ¿Podrías esperar un Segundo, por favor?</p>
---	--	--

En este ejemplo, como elemento adyacente se utiliza la locución Por favor. A pesar de que Levene le está pidiendo a su jefe que le deje hablar, y utiliza el interrogativo sin condicional, «will you wait?» pero se agrega la locución «please» para suavizar la pregunta deliberadamente. El uso de un lenguaje cortés le ayuda a abrir un espacio de comunicación que le permita obtener los resultados que desea. Cabe mencionar que el uso de la cortesía en personas que no se conocen del todo requeriría

el uso de usted si se trata de un ámbito costarricense. En este caso, al manifestarse el propósito de acercamiento, el pronombre personal que corresponde es «vos».

En el caso del voseo, como lo manifiestan Agüero (2009) y Calderón (2010), aun cuando su uso normativo no se puede establecer claramente, si se puede decir que en aquellos casos en los que se desea manifestar claramente el propósito de alejamiento, se debe utilizar, especialmente si la situación comunicativa se realiza en el ámbito costarricense. En la obra de teatro Glengarry Glen Ross, los personajes muestran alejamiento por varias razones a saber, molestia, jerarquía, conveniencia, edad, entre otros.

A continuación se muestran algunos ejemplos en los que se muestra el propósito de alejamiento:

Ejemplo1. Alejamiento por cortesía con un desconocido.

El oficial Baylen se presenta a la oficina debido a que ocurrió un robo. Nadie parece notar su presencia y por esta razón decide intervenir en la conversación. A pesar de que debe intervenir, el oficial Baylen debe mantener la separación de las personas involucradas en la investigación.

TO. Would you excuse us, please	Elementos adyacentes. Would you. Please/ cortesía	TM. Nos disculpa un momento, por favor.
---------------------------------------	--	---

En este ejemplo se incluyen como elementos adyacentes el auxiliar «would» y la locución «Please», para denotar la clara intención de hacer una solicitud a un desconocido de la manera más diplomática posible, lo anterior debido a que no existe una relación de confianza entre los personajes. En el ejemplo anterior, se utiliza el auxiliar «will», que puede dejar un espacio de confianza entre las personas que se comunican. El pronombre personal de segunda persona adecuado para expresar este alejamiento cortés es usted. En Costa Rica no sería visto como cortés utilizar el voseo con un desconocido. En este caso particular, el voseo se utiliza también en la traducción dirigida al público español y se acompaña de la interjección para definir la separación amable. (Este ejemplo se muestra para mostrar la diferencia del uso de usted que también se da en el texto dirigido al público español, pero no se incluye en el análisis porque corresponde al segundo acto).

Ejemplo 2. Alejamiento por jerarquía

Williamson, el jefe de la oficina de Bienes Raíces ha estado discutiendo con Levene acerca de la posibilidad de llegar a un acuerdo y facilitarle los mejores contactos de la oficina, pero decide no hacerlo y regresa a su lugar como jefe.

TO. Wait a second	Elementos adyacentes. I do what I'm hired to do		TM. deme un momento/ espere un momento / un momento
----------------------	--	--	--

En este ejemplo, el elemento adyacente muestra claramente el propósito del personaje de separarse de su interlocutor. Williamson se identifica como jefatura y antepone su deber para con la compañía antes que cualquier otro interés personal. Para manifestar esta separación debido a su posición jerárquica, el pronombre personal de segunda persona más adecuado para una traducción dirigida al público costarricense es «usted», debido a que, para un costarricense, si el jefe utiliza el voseo, estaría abriendo un espacio de confianza que en este contexto específico, no es conveniente para el personaje Williamson.

Ejemplo 3. Alejamiento por edad y experiencia

En este ejemplo, quien no ha obtenido lo que solicita, apela a su experiencia y sus años en la oficina y se coloca en una posición de superioridad con respecto al jefe.

<p>TO.I want to tell you something Fella (...) You know that? (...) I'd have your job.(...) You're gone before I'm back from lunch.</p>	<p>Elementos adyacentes I can't do it, Shelly. Fella (...) wasn't long ago I could pick up the phone, call Murray and I'd have your job.(...) Mur, this new kid burns my ass." "Shelly, he's out." «Fella».</p>		<p>TM. Le voy a decir algo amigo (mae)... ¿Sabe qué? (...) yo podría tener su trabajo.(...) Usted estaría fuera antes de que yo volviera del almuerzo.</p>
---	--	--	--

En este ejemplo, los elementos adyacentes muestran la manera en que el personaje se coloca en una posición de superioridad. El personaje utiliza la palabra «Fella».de forma irónica para dirigirse a su jefe, y la ironía se manifiesta gracias a que también lo llama «kid», mezclado con el uso de lenguaje soez. El vendedor está rompiendo el orden jerárquico porque se antepone su experiencia y su edad por encima de la posición laboral. Para manifestar este propósito de alejamiento, el pronombre de segunda persona que corresponde es usted.

Ejemplo 4. Alejamiento por conveniencia, para marcar distancia afectiva.

Moss quiere comprometer a su compañero Aaronow para que realice un acto delictivo, es por esta razón que este personaje utiliza la separación para impedir que su interlocutor pueda apelar a la amistad entre ellos y no hacer lo que le están pidiendo.

<p>TO. You're, you're saying so you have to go in there tonight and... You I'm sorry? You...(...)You. (Pause)(...) You have to go in. (Pause) You have to get the leads. (pause)</p>	<p>Elementos adyacentes I'm sorry? You're, you're saying so you have to go in there tonight and...</p>		<p>TM. Moss: Usted...¿perdón? Usted. (Pausa). Usted es el que tiene que conseguir los contactos. (pausa).</p>
--	--	--	--

En este ejemplo, los elementos adyacentes reflejan lo que está sucediendo en la escena. Cuando Aaronow le pregunta a Moss si es él quien va a ingresar al lugar en la noche, Moss lo interrumpe en la mitad de la oración y le dice «usted», y además lo enfatiza por medio de la repetición, que es un elemento común en el estilo con el que se escribió esta obra. El uso de este pronombre personal específico resulta muy adecuado para mostrar la contundencia con la que el personaje se separa emocional y físicamente del hecho que va a ocurrir más adelante en la historia.

4.2.Resultados

A continuación se muestran los resultados obtenidos a partir del análisis de uso de pronombres personales de segunda persona en la propuesta de traducción para el público de Costa Rica, de acuerdo con el propósito del interlocutor.

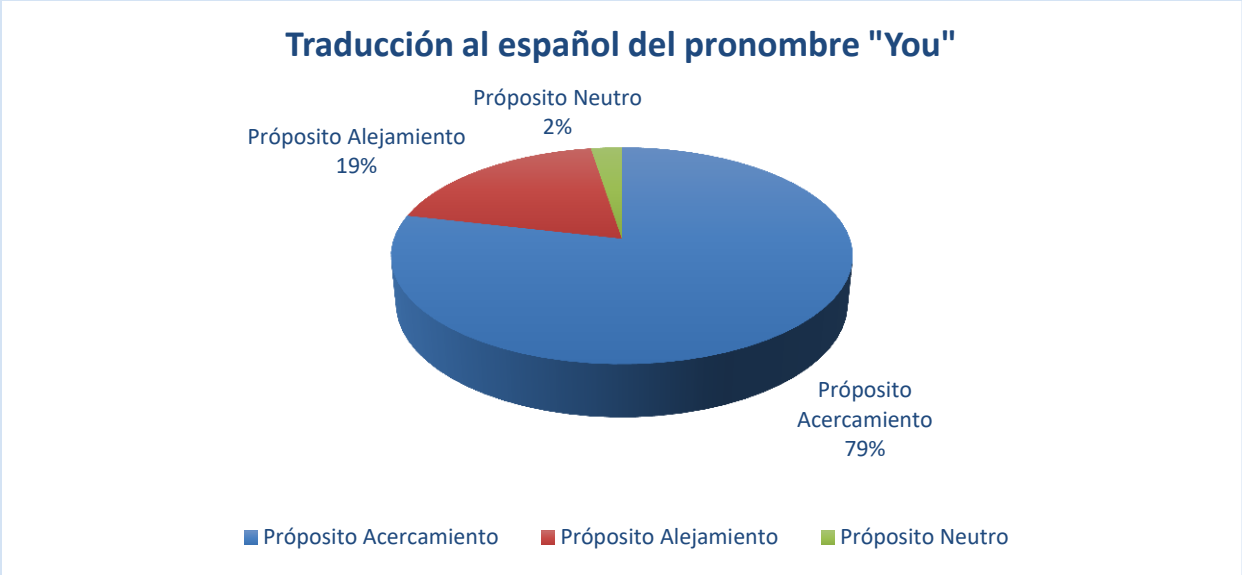


Ilustración 3. Gráfico 3. Resultados del análisis del uso de pronombres personales

Tal como se muestra en el gráfico número 3, de un total de 159 segmentos extraídos del texto que correspondían al pronombre personal de segunda persona «you», se encontraron 4 casos en los que se determinó el propósito de la comunicación como neutro lo que corresponde al 2% del total de los segmentos; en este rubro se incluyen aquellos segmentos que hacen referencia a imperativos impersonales, como por ejemplo «Sea siempre el que cierra las ventas». En un caso específico, el texto original utiliza un imperativo «wait», que lleva el sujeto tácito «you» por corresponder a la forma del imperativo, pero en español puede, en este contexto específico de

cercanía, traducirse como «esperá» o como uso neutro diciendo simplemente «un momento», sin que se pierda el sentido de la oración. Sin embargo, no se incluye específicamente en el rubro de neutro porque se considera opcional.

Se encontraron 30 segmentos, que corresponden al 19% del total, en los que se podía mostrar la intención de alejamiento ya sea por superioridad jerárquica, de edad o de conveniencia, como es el caso del compañero que no desea involucrarse emocionalmente en un trato de negocios. Aun cuando el porcentaje de casos de acercamiento es muy superior al porcentaje de casos de alejamiento, el hecho de que en el 19% de los casos se deba utilizar el pronombre usted para mostrar alejamiento, muestra la importancia que esta forma pronominal tiene en la transmisión del mensaje al público costarricense. El uso del pronombre «vos» podría causar una confusión en el espectador costarricense, debido a que, como lo afirma Agüero (2009), el voseo se utiliza solo en los casos de confianza y acercamiento entre los interlocutores.

Se encontraron 125 segmentos en que se muestra una clara intención de acercamiento y que corresponden al 79% del total. Los motivos específicos para mostrar la intención de acercamiento, incluyen incluir a una persona en un negocio, para obtener un beneficio personal o cerrar una venta o por simple camaradería; también se da un

caso en el que el hablante utiliza el acercamiento como ironía de superioridad; este se refiere al uso que le daban, por ejemplo los españoles a los aborígenes americanos; se utiliza el voseo como muestra de poco respeto a alguien que se considera inferior, ya sea por edad, como ocurre en el caso de los niños, o jerárquico, como es el caso de los profesores con sus alumnos. De los 125 ejemplos de acercamiento, se encontraron 16 ejemplos en los que se puede utilizar el «ustedeo» sin que tenga una connotación de alejamiento ya que se puede intercambiar por «voseo» como parte del uso mixto de este pronombre.

De las muestras analizadas, se encontró que en los casos en que se necesitaba un acercamiento, que podría manifestarse en el uso de voseo, el autor utiliza elementos de apoyo como por ejemplo, el uso de la locución «por favor» (please), el uso de nombres de pila en lugar del apellido, para indicar confianza y en algunos casos, palabras soeces como «mierda» (shit) en contextos muy específicos de confianza. Para mostrar alejamiento, se utilizaban los apellidos en lugar del nombre, se utilizaba la ironía y en algunos casos la puntuación. Por ejemplo, el uso de punto final en lugar de puntos suspensivos, que son característicos del estilo de la obra.

Conclusiones

Partiendo de los resultados obtenidos en el análisis se puede concluir lo siguiente: siendo que el lenguaje soez está determinado por la cultura específica, en los casos en que se desea acercar el texto a un público meta muy específico, resulta necesario que el traductor posea un conocimiento personal de la cultura meta; si no fuera así, el traductor debería acudir a un referente cultural para, de esta manera, utilizar el lenguaje más adecuado. Un traductor no debe asumir que dos públicos meta que comparten la misma lengua van a comprender todos los términos traducidos. Por ejemplo, en el caso de las dos traducciones que se analizaron en este proyecto, si bien se pueden evidenciar semejanzas en el uso de palabras soeces debido a que comparten una lengua común, el español, es también importante el porcentaje de términos que difieren entre las culturas española y costarricense que en algunos casos llegan a ser totalmente distintos. El lenguaje soez es un recurso importante y por lo tanto muy abundante en las obras de David Mamet, al punto que en las páginas de los teatros se advierte al público que no lleven niños. En el texto analizado en este proyecto, se constituyó también en un recurso vital para la trasmisión del mensaje, que es lo que se busca en las traducciones funcionalistas enfocadas en la adaptación. En cuanto al desarrollo de la acción, se pudo observar un incremento en la intensidad y un

cambio en la intención del uso del lenguaje soez. Si la intención del tema central de la obra «éxito a cualquier precio» es mostrar la degradación de los personajes, efectivamente, el lenguaje soez muestra esta degradación eficazmente. En el momento en que la acción se incrementa y se debe manifestar la desesperación de los personajes, el lenguaje soez aumenta y se direcciona hacia el jefe con intención de ofender. En los últimos momentos de la historia cuando el ánimo de los personajes se estabiliza, se nota un detrimento en el uso del lenguaje soez; hecho que coincide con el desenlace de la acción.

En relación con el análisis de los segmentos que corresponden al uso de formas pronominales de segunda persona en las traducciones para España y Costa Rica, se concluye que, al igual que ocurre con el lenguaje soez, las decisiones en cuanto a su uso dependen del contexto cultural del público meta y no se pueden generalizar, debido a qué, si bien en algunos casos se pueden utilizar indistintamente, específicamente en los casos en que el propósito del emisor es de acercamiento; en aquellos casos en que el propósito es de alejamiento, tal como lo indican Agüero (2009) y Calderón (2010), el uso del pronombre usted es el indicado si el texto traducido se dirige al público costarricense, más no así, en caso de que el público meta sea español.

El proceso de traducción y los resultados del análisis no pueden ser concluyentes debido a las siguientes razones. A pesar de haber utilizado los recursos de lenguaje presentes en el texto original, la escasa información que provee un texto de teatro y además, el estilo particular del autor hace que las decisiones resulten en gran medida especulativas, de manera que sólo en muy pocos casos se puede de hablar de una regla para futuras traducciones. Los resultados de esta investigación son meramente especulativos debido a que no se han realizado pruebas de recepción con el público costarricense. Resultaría muy provechoso ir más allá para verificar si efectivamente, el texto dirigido a España resultaría extraño para un costarricense y viceversa. Propuestas para nuevas investigaciones

El presente proyecto final de graduación es una base sobre la cual se pueden desarrollar muchas más investigaciones en el campo de la traductología. En cuanto al uso de las formas de tratamiento de segunda persona, sería provechoso hacer un análisis de las decisiones de un traductor que tenga como lengua nativa el español de otra región donde se utilicen tanto el «voseo» como el «ustedeo» tales como Nicaragua, donde se utiliza principalmente el voseo, o Colombia, donde también se presenta una alternancia en el «voseo» y «ustedeo»; en Argentina, Uruguay o en Chile donde se utiliza sobretodo el voseo de una manera muy particular y partiendo de esas

investigaciones, poder establecer pautas específicas o diferencias en el uso de estos pronombres. También resultaría beneficioso incluir el «tuteo», como opción de lenguaje, siendo que algunas investigaciones realizadas en el país demuestran un incremento de su uso, sobre todo en algunos grupos específicos. Como traductores, se podría valorar la participación en el desarrollo del lenguaje costarricense al incluir las nuevas variantes del idioma.

En cuanto al lenguaje soez, podría hacerse un trabajo relacionado con las técnicas traductológicas, a saber, modulación, transposición, omisión, entre otras, que se pueden utilizar como parte de la traducción de este lenguaje. Además resultaría muy provechoso verificar el efecto que causaría en la audiencia la puesta en escena de una obra como lo es *Glengarry Glen Ross*, que incluye una cantidad considerable de palabras soeces. Podría además realizar un estudio relacionado con las dificultades que surgirían relacionadas con la censura oficial (proveniente de la oficina de censura gubernamental) o la censura del público que asiste regularmente a las salas de teatro.

El hecho de que David Mamet tenga tantas particularidades en su estilo y mensaje abre un abanico de posibilidades para futuras investigaciones en traductología: por ejemplo, su estilo particular de puntuación. David Mamet acostumbra usar los

puntos suspensivos constantemente, en algunos casos omite los signos de interrogación o de exclamación. Esta particularidad puede analizarse como parte de las dificultades que se enfrentan al traducir una obra de teatro al español. Se pueden analizar las causas por las que un traductor decide o no, mantener el estilo original, aun cuando no se sigan las reglas gramaticales o sintácticas en el lenguaje meta y las consecuencias que estas decisiones podrían traer en el resultado final; asuntos relacionados con derechos de autor, respeto o fidelidad al texto, licencias del traductor con respecto a la adaptación de un texto, entre otros. Otro aspecto que se puede analizar en una investigación futura es el proceso de domesticación de la obra y la decisión de mantener o no los nombres originales en inglés y los resultados en la transmisión del mensaje al público meta.

Mamet ha sido criticado por defender ideologías machistas o xenófobas. Resultaría muy interesante analizar el papel del traductor como agente transmisor de cultura y la manera en que puede, o conservar las ideas originales, o utilizar su trabajo como agente de cambio. Por ejemplo, esta obra de teatro ha sido adaptada recientemente para presentarla con un elenco femenino. Podría estudiarse el uso de lenguaje inclusivo; se podría realizar una investigación sociolingüística relacionada con

el lenguaje masculino-femenino. Todas estas propuestas abren un espacio de investigación muy amplio y que puede resultar de gran beneficio para la traductología.

Referencias

Agüero, A. (1996). Diccionario de costarriqueñismos [archivo PDF]. San José: Asamblea Legislativa. Recuperado de http://www.asamblea.go.cr/sd/Otras_publicaciones/Diccionario%20de%20costarrique%C3%B1ismos.pdf

Agüero, A. (2009). El español de Costa Rica. San José: Editorial UCR.

Arevalillo, J. (2000). La localización: concepto, nuevas tecnologías y requisitos del nuevo traductor de informática [archivo PDF]. IV Encuentros Alcaláinos de Traducción 17-18 de febrero del 2000 Universidad de Alcalá de Henares (Ponencia). Pp. 115-124. ISBN 978-84-8138-415-4

Arias, R. (1991). El emperador tertuliano y la legión de los superlimpios. San José: Educa.

Araya, E., Hernández, R., Navarro, R. (2018). ¡Un viaje por Costa Rica! Recurso interactivo. MEP. Costa Rica. Recuperado de <https://www.mep.go.cr/educatico/un-viaje-costa-rica>

Asís, S. (2008). El español, mucho más que símbolos. (Proyecto final de graduación).
Universidad Nacional de Costa Rica. Heredia.

Asociación para la normalización del sector de localización. (2018). Página Oficial.
Recuperad
de <https://www.w3.org/International/>

Bassnet, S. (1991). Translating for the Theatre: The Case Against Performability
[archivo PDF]. *Lenguajes and Cultures in Translation Studies*. 4 (1) pp. 99-
111.

Bassnet-MacGuire, S. (1988). *Translation Studies*. Londres: Routledge.

Billington, M. (2017). Glengarry Glen Ross review-Christian Slater is top dog among cut-throat conmen. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/stage/2017/nov/09/glengarry-glen-ross-review-christian-slater-is-top-dog-among-cut-throat-conmen>

Braga, J. (2010). ¿Traducción, adaptación o versión?:maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática [archivo PDF]. *Estudios de*

Traducción.1 pp. 59-72. Universidad Complutense de Madrid ISSN: 2174-047X doi: 10.5209/rev ESTR.2011.v1.4

Buezo, C. (2003). David Mamet: entre el guión teatral y la narrativa visual [archivo PDF]. *Revista Asociación Española de Semiótica*. (12) pp. 571-586. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_48.html#l_83_

Cagiga, N. (2007). David Mamet. La desvelada naturaleza de la verdad. Madrid: Ediciones AKAL.

Calderón, M. (2010). «Formas de tratamiento». En M. Alea y J. Enguita. (Ed.) La lengua española en América: normas y usos actuales [archivo PDF] (pp. 225-236). Universitat de València, Valencia. Recuperado de <https://www.uv.es/aleza/esp.am.pdf>

Carpio, E. In Love with Madonna. Una mirada desde el revés. (Proyecto final de graduación). Universidad Nacional de Costa Rica. Heredia.

- Casas-Tost y Ling, (2014). «La extranjerización como método traductor: Coincidencias y divergencias entre Lu Xun y Venuti» [archivo PDF]. *Trans* 18: pp 183-197. Recuperado de http://www.trans.uma.es/Trans_18/Trans18_183-197_art3.pdf
- Cordero, C. (16 de junio de 2012). La tropicalización del negocio en cinco claves. *El Financiero*. Recuperado de <https://www.elfinancierocr.com/pymes/la-tropicalizacion-del-negocio-en-cinco-claves/X4VBJKMMN5CRDEUFC4HXJOP2FI/story/>
- Coveney, M. (11 de julio de 2014). From the Reading Room/Mamet Speak. *Melbourne Theatre Company*. Recuperado de <http://www.mtc.com.au/backstage/2014/07/mamet-speak/>
- Champion, J. (2011). «Hegemonic Masculinity and Blake's "Mission of Mercy": David Mamet's Cinematic Adaptation of Glengarry Glen Ross as Postmodern Satire of Fundamentalist Christianity» [archive PDF]. *Journal of Men Masculinity and Spirituality* 5(2) pp. 77-96. Recuperado de <https://search.informit.com.au/fullText;dn=124593974227470;res=IELHSS>

Cullick, J. (1994). "Always Be Closing": Competition and the Discourse of Closure in David Mamet's *Glengarry Glen Ross* [archive PDF]. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 8(2) pp. 23-36. Recuperado de <https://journals.ku.edu/jdtc/issue/view/142>

Degrande, T. (2016). El lenguaje ofensivo en la novela «problemski hotel» de Verhulst (2003) y su traducción al español [archivo PDF]. (Tesis de maestría). Universiteit Ghent. Bélgica. Recuperado de https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/349/031/RUG01-002349031_2017_0001_AC.pdf

Delgado, F. (2001). Lenguaje y cultura [archivo PDF]. *Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades de Córdoba*. 5(6) pp. 11-15. Recuperado de http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/8432/01_05.pdf?sequence=1

Delgado, E. (2015). *Glengarry Glen Ross*. Cine financiero. *El dinero*. Recuperado de <https://www.eldinero.com.do/18708/glengarry-glen-ross/>

Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. 22^a ed. 2001. Recuperado de <http://dle.rae.es/>

Diccionario Cambridge en línea (2018). Cambridge University Press. Recuperado de <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/pronouns/pronouns-personal-i-me-you-him-it-they-etc>

Durán, A. (2003). Princess Sunshine, de William Hutchins. (traducción). (Proyecto final de graduación). Universidad Nacional de Costa Rica. Heredia.

Editorial Costa Rica (2018). Miguel Salguero. Recuperado de <https://www.editorialcostarica.com/escritores.cfm?detalle=1119>

Fernández, M. (2014). “El Barrio como arena de lucha cultural: “American History” y “Corazón’s Café” de Judith Ortiz Cofer” [archivo PDF]. Argentina: Universidad Nacional del Comahue. Recuperado de <file:///C:/Users/marta%20eugenia/Downloads/FernandezBeschtedtElBarriocomoarenadelucha.pdf>

Ferry, J (31 de diciembre de 2012). Glengarry's David Harbour on Having ‘Fun’ With Pacino, Letting Loose in The Newsroom & More. Broadway Buzz.

Broadway.com. Recuperado de
<https://www.broadway.com/buzz/166258/glengarrys-david-harbour-on-having-fun-with-pacino-letting-loose-in-the-newsroom-more/>

Figuroa, N. (26 de octubre de 2015). La vida del actor chileno que es toda una celebridad en Costa Rica. *T13 Radio*. Recuperado de <http://www.t13.cl/noticia/tendencias/espectaculos/la-vida-del-actor-chileno-es-toda-celebridad-costa-rica>

Gans, A. (9 de Agosto de 2018). Amy Morton Will Direct All-Female Broadway Revival of Glengarry Glen Ross [archive PDF]. *Playbill*. Recuperado de <http://www.playbill.com/article/amy-morton-will-direct-all-female-broadway-revival-of-glengarry-glen-ross>

García, A. (2011). Una aproximación cognitiva a algunos estadios mentales de la «función textual» en los modelos traductológicos funcionalistas [archivo PDF]. España: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Recuperado de [file:///E:/Downloads/36473-37314-1-PB%20\(1\).pdf](file:///E:/Downloads/36473-37314-1-PB%20(1).pdf)

- Guirao, M. (1999). Los problemas de la traducción de Teatro: ejemplos de tres traducciones al inglés de Bodas de Sangre [archivo PDF]. *Trans* 3: 37-50. Recuperado de <http://www.revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/2388/2201>
- Glengarry Glen Ross. (16 de agosto de 2012). Teatro Español. [Youtube]. Recuperado de <https://youtu.be/HOSIkGe-oE>
- Haywood, L., Higgins, I, M., y Hervey, S. (2002). *Thinking Spanish Translation. A course in translation method: Spanish to English* [archivo PDF]. Inglaterra: Routledge.
- Jara, C. (2010). *El español de los ticos según los ticos: un estudio de lingüística popular*. San José: Editorial UCR.
- Joset, J. (1995). «La europa caribeñizada de Alejo Carpentier». Ruiz, C., Real C. (editores) *La modernidad literaria en España e hispanoamérica. Actas del I Simposio de la Modernidad Literaria, en homenaje a Julio Vélez Noguera*. España: Ediciones Universidad Salamanca. pp. 139-150.

Kamffer, D. (2010). «La traducción al inglés de las fórmulas de tratamiento de "tú" y "usted" en La ruta de su evasión, de Yolanda Oreamuno» [archivo PDF]. (Proyecto final de graduación). Universidad Nacional de Costa Rica. Heredia.

López, A. (2015). Esos negros paraos: humor, gufeo y subversión en la poesía niuyorriqueña [archivo PDF]. *Philológica Canariensia*: 21 pp. 81-107. ISSN:2386-8635. Recuperado en <http://ojsspdc.ulpgc.es/ojs/index.php/PhilCan/article/view/381/326>

López, A. (2013). La traducción dramática: textos para ver, oír... sentir [archivo PDF]. *Estudios de Traducción*. 3, pp. 269-281 269 ISSN: 2174-047X <http://dx.doi.org/10.5209/rev ESTR.2013.v3.42004>

Mamet, D. (1992). *Glengarry Glen Ross*. Nueva York: Grove Press.

Mamet, D. (2000). *Glengarry Glen Ross*. Casa de Juegos. Traducido por C. Buezo y E. Gray. Madrid, España: Cátedra.

- Marín, R. (2012). El pronombre tú en los grupos homosexual y heterosexual heredianos [archivo PDF]. *Revista Comunicación*: 33(2) pp. 31-40. Recuperado de <http://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/viewFile/1383/1277>
- Márquez, M., Mendoza, I. (2010). ¿A qué somos fieles los traductores? Algunas reflexiones teóricas sobre la dicotomía traducción extranjerizante vs traducción domesticante [archivo PDF]. Universidad Pablo de Olavide.
- Mc Donough. (Mayo de 1992). Every Fear Hides a Wish: Unstable Masculinity in Mamet's Drama [archivo PDF]. *Theatre Journal, American Scenes*: 44 (2) pp. 195-205. Recuperado de http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/marcel/Mamet2.pdf
- Merino, R. (2009). Traducciones (censuradas) de teatro inglés en la España de Franco. Trace: una perspectiva histórica [archivo PDF]. *Trans, Revista de Traductología* :13. Recuperado de http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_13/t13_019-31_RMerino.pdf

Morales, L. (13 de marzo de 2017). Así resume Hernán Jiménez la clave del éxito de sus Stand Up Comedy. La Prensa Libre.cr. Recuperado de <https://www.laprensalibre.cr/Noticias/detalle/105551/asi-resume-hernan-jimenez-la-clave-del-exito-de-sus-stand-up-comedy>

Nightingale, B. (2004). «Glengarry Glen Ross». The Cambridge Companion to David Mamet. C. Bigsby (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

Nord, C (1988). Funcionalismo y lealtad: Algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos. [archivo PDF]. // *Encuentros complutenses*. Centro Virtual Cervantes. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_ii/21_nord.pdf

Nord, C (1999) La traducción literaria entre intuición e investigación [archivo PDF]. // *Encuentros complutenses*. Centro virtual Cervantes pp. 99-109. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_iii/10_nord.pdf

- Nord, C. (2009). El funcionalismo en la enseñanza de la traducción [archivo PDF]. *Mutatis Mutandis*: 2 (2) pp. 209-243. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3089531>
- Nord, C. (2017). Traducir, una actividad con propósito. Introducción a los enfoques funcionalistas [archivo PDF]. Traducido por G. Bastin, M. Parra y C. Nord. Alemania: Frank & Timme: pp. 153-162. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_ii/21_nord.pdf
- Orozco, N. (2015). Formas de tratamiento: el uso de los pronombres tú y usted en una red social de docentes universitarios de Cartagena de Indias [archivo PDF]. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/48920/1/45531903.2015.pdf>
- Pym, A. (2016). Exploring Translation Theories. 2a ed. [archivo PDF]. Inglaterra: Oxon, Routledge. Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Anthony_Pym2/publication/266557109_Teorias_contemporaneas_de_la_traduccion/links/5750919908ae1c34b39c296b/Teorias-contemporaneas-de-la-traduccion.pdf

Reiss y Vermeer (1996). Fundamentos para una teoría funcional de la traducción. Trad. S. García y C. Martín de León. Madrid, España: Ediciones Akal.

Ríos, G. (2017). Léxico Juvenil Costarricense [archivo PDF]. San José: Imprenta Nacional. ISBN978-9977-58-470-6

Rodríguez, B (1999). La crítica de la Traducción: su papel en los estudios de traducción. [archivo PDF]. *Lengua y Cultura*. España: Universidad de Santiago de Compostela. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/lengua_cultura/22_rodriguez.pdf

Rojas, L. (2003) «A propósito del voseo: su historia, su morfología y su situación en Costa Rica» [archivo PDF]. *Educación* 7(2) Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/educacion/article/view/3882>

Sánchez, V. (2006). «Ma(j)e de la denotación a la apelación» [archivo PDF]. *Káñina* 30(1) pp. 71-81. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4641/4455>

Sánchez, V. (2012). «Metáforas zoonímicas de humanos en el español de Costa Rica: caballo, yegua/burro, perro-perra, vaca y zorra. Estudio diferencial-

contrastivo» [Archivo PDF]. *Káñina* 34 pp. 27-36. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/2319>

Sapir, E. (1921). *Lenguaje: An Introduction to the Story of Speech* [archivo PDF]. New York: Brace. Recuperado de <http://www.ugr.es/~fmanjon/Sapir,%20Edward%20-%20Language,%20An%20Introduction%20to%20the%20Study%20of%20Speech.pdf>

Sauer, D. y Sauer J. (2003). *David Mamet: A Research and Production Source Book*. West Port, EEUU: Praeger.

Sauer, D. (2008). *David Mamet's Oleanna*. Londres: Bloomsbury.

Shnell, B. y Rodríguez, N. (2009). Análisis contrastivo de traducciones como aproximación a la enseñanza de la traducción literaria. Reflexiones basadas en las traducciones de "La casa de los espíritus" (Isabel Allende) al alemán y al francés [archivo PDF]. *Mutatis Mutandis*. 2(2), pp. 263-281. Universidad Pontificia Comillas. España.

Solano, Y. (1995). Las formas pronominales: vos-tu= usted en Costa Rica, análisis de una muestra [archivo PDF]. *Pensamiento actual*. pp. 42-57 Recuperado de

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/download/3762/3638>

Soto, A. (15 de enero de 2017). La vida fuera del escenario de Lucho Barahona. La Nación. Recuperado de

<https://www.nacion.com/viva/cultura/la-vida-fuera-del-escenario-de-lucho-barahona/B5MKMEPSOJCU5GZFPLJUGABCEU/story/>

Thomassen, E. (2017). La revalorización del voseo en Costa Rica y su correlación con el tuteo en el habla coloquial Un estudio de los efectos del incremento del voseo en la publicidad y otros contextos [archivo PDF]. (Tesis de maestría). Universidad de Oslo. Recuperado de

<https://www.duo.uio.no/handle/10852/51567>

The Purdue OWL (2018). APA Formatting and Style. Purdue Online Writing Lab. Recuperado de

https://owl.purdue.edu/owl/research_and_citation/apa_style/apa_formatting_and_style_guide/general_format.html

Wales, K. (s.f.) Second Person Pronouns in Contemporary English: The End of a Story or Just the Beginning? [archivo PDF]. Universidad de Leeds, Inglaterra. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/Lengua/coloquio_paris/ponencias/pdf/cvc_wales.pdf

Whatley, R. (2011). Mametspeak: David Mamet's Theory on the Power and Potential of Dramatic Language [archivo PDF]. (Tesis doctoral). Universidad de la Florida. Recuperado de <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:183189/datastream/PDF/view>

Zúñiga, M. [Mario Zúñiga] (24 de julio de 2015). Ana Istarú Hay que casar a Marcela [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=twiKlvYbZIE&feature=youtu.be>

Anexos

A continuación se muestra la tabla que contiene el análisis del lenguaje soez en las traducciones al español.

Versión original	Traducción para España	Propuesta para Costa Rica	Traducción es son Semejantes	Traducciones difieren	Comentarios
Primer Acto	Escena uno				
1. I closed the cocksucker	Cerré con el hijo de puta	Yo cerré con el soplapichas /hijueputa		x	En la propuesta de Costa Rica, podría utilizarse un término similar al de España, pero existe una traducción literal.
2. Then what is this "you say" shit	¿Qué es toda esta mierda de "solo digo"?	¿Qué es toda esta mierda de "usted dijo"?	x		
3. Shit, Williamson, shit.	Coño, Williamson, coño.	Mierda, Williamson, mierda		x	
4. Bullshit. John. Bullshit.	Mentira. John. Mentira.	Pura mierda. John. Pura mierda.		x	En la traducción de España se decidió eliminar la connotación soez del término.
5. It isn't fucking Moss.	No es el puto Moss.	No es el puto Moss.	x		

6. Lately Kiss my ass lately	Últimamente... no me toques los cojones últimamente	Últimamente... no me jodás con últimamente.		x	
7. (...) who paid for the fucking car?	(...)¿Quién pagó el puto coche?	(...)¿Quién pagó el puto carro?	x		
8. Bullshit, John.	Mentira, John.	Pura mierda, John.		x	
9. You're burning my ass.	Me estás tocando los cojones.	Me estás jodiendo los huevos.			Se omite el lenguaje soez en la versión para España
10. I can't get a fucking lead	No puedo tener un puto contacto.	No puedo agarrar un puto contacto.	x		
11. Bullshit (...) bullshit	Joder(...)Joder	Pura mierda (...)pura mierda		x	En este caso la traducción de España hace referencia a un término soez.
12. Bullshit the thirtieth	Una mierda con fin de mes.	A la mierda con eso del trece.	x		Se hace la misma referencia a lenguaje soez.
13. They're going to can my ass.	Me van a echar a la puta calle.	Me van a patear el culo.	x		A pesar de que en la traducción para España se utiliza una terminología

					que se podría entender en Costa Rica, se decide utilizar un término más común y más literal.
14. What the fuck?	¿De qué coño?	¿De qué putas?		x	
15. We're her to fucking sell	Estamos aquí para vender. Joder.	Putas, estamos aquí para vender.		x	
16. Fuck marshaling the leads.	Joder con distribuir los contactos.	A la mierda con repartir los contactos.		x	
17. What the fuck talk is that?	¿De qué coño hablas?	¿De qué putas estás hablando?		x	
18. (...) what I'm saying is it's fucked.	Lo único que digo es que es jodido.	Lo que digo es que es una hijueputada.		x	
19. You're saying that I'm fucked.	Me dices que te estoy jodiendo.	Me estás diciendo que soy un hijueputa.		x	
20. With dreck...?	¿Con porquería...?	¿Con porquerías...?	x		
21. Fuck him. Fuck Murray.	Que se joda. Que se joda Murray.	A la mierda. A la mierda con Murray.		x	
22. What does he fucking know?	¿Qué coño sabe él?	¿Qué putas va a saber él?		x	
23. ...ah, fuck this...	...¡Ah!..., a la mierda con...	...¡Ah!, a la mierda con esto...	x		

24. That's fucked. That's fucked.	Qué jodido. Qué jodido.	Qué mierda. Qué mierda.		x	
25. You don't look at the fucking percentage.	No tienes en cuenta el tanto por ciento, joder.	Uno no se fija en el puto porcentaje.		x	
26. You're giving me toilet paper. John.	Me das papel de váter, John.	Me estás dando papel higiénico.		x	
27. We pitched those cocksuckers	Intentamos venderles a esos cabrones	No lanzamos con esos soplapichas.		x	
28. They couldn't buy a fucking toaster.	No podían comprar un puto tostador.	No podían comprar un puto tostador.	x		
29. FOUR FUCKING LEADS.	CUATRO CONTACTOS DE MIERDA.	CUATRO CONTACTOS DE MIERDA.	x		
30. They're fucking Polacks, John.	Son unos putos polacos, John.	Son unos hijueputas polacos.	x		
31. I got to get on the fucking board.	Me tengo que poner en la puta pizarra.	Tengo que estar en la puta pizarra.	x		
32. Bullshit, bullshit, you assign them...	Mentira, joder, tú los asignas...	Puro cuento, puro cuento, usted los asigna.		x	Se hace una omisión de la palabra soez.
33. Then I'm fucked.	Entonces estoy jodido.	Entonces estoy jodido.	x		
34. Fuck that. Fuck it...	A la mierda con todo, a la mierda...	A la mierda con eso. A la mierda...	x		

35. I'm not going to fuck with you,	No voy a andar jodiendote,	No te voy a joder,	x		
36. I don't give a shit, you set'em up?	(...) me importa un huevo. Conciértalas. ¿Vale?	(...) me importa un carajo, ¿usted las arregla?		x	
37. Ah, shit, John. (Pause)	Ah, joder, John...	Ah, puta, John.(Pausa)		x	
38. You fucking asshole. (Pause.)	Jodido cabrón... (Pausa.)	Seas hijueputa. (Pausa.)		x	En este caso se utiliza el lenguaje soez en forma directa hacia el interlocutor.
39. "Mur, this new kid burns my ass."	«Mur, este nuevo chaval me toca los cojones».	Mur, este carajillo nuevo me cae en los puros huevos.		x	
Primer acto	Escena dos				
40. You missed a fucking sale.	Perdiste una puta venta.	Perdiste una puta venta.	x		
41. A deadbeat Polaco.	Un polaco gilipollas.	Un polaco de mierda.		x	
42. Never bought a	Nunca nos han comprado una	Nunca han comprado ni	x		

fucking thing.	puta mierda.	mierda.			
43. Fuckin' Indians, George.	Jodidos hindúes, George.	Indios de mierda, George.		x	
44. Their broads all look like they just got fucked with a dead cat, I don't know.	A todas sus tías parece como si les acabara de follar un gato muerto, no sé.	A las doñas parece como si se las acabara de coger un gato muerto, no sé.		x	
45. The whole fuckin' thing...	Todo el puto asunto...	Toda esta puta mierda.	x		
46. "I got to close the fucker, or I don't eat lunch,"	«Tengo que cerrar con este hijo puta o no como».	«Tengo que cerrar con el hijueputa o no voy a comer».	x		
47. We fuckin' work too hard.	Trabajamos demasiado, joder.	Puta, nosotros trabajamos mucho.		x	
48. Well, they fucked it up.	Bien, lo jodieron.	Bueno, lo jodieron.	x		
49. We're stuck with this fucking shit.	Estamos (...) Metidos en esta puta mierda.	Estamos metidos en esta puta mierda.	x		
50. ...this shit...	...esta mierda...	...esta mierda...	x		
51. Goddamn right, that's right.	Pues claro, coño, así es.	Maldita sea que así es.		x	
52. (...) and a	(...) y un puto	(...) y un puto	x		

fuckin' man, worked all his life has got to...	hombre, que toda su vida ha trabajado, tiene que...	hombre, que toda su vida ha trabajado, tiene que...			
53. For some fuckin' "Sell ten thousand..."	«Para una puta Vende diez mil...»	Para un puto venda diez mil...	x		
54. "Or we're going to fire your ass."	«O te damos una patada en el culo».	«O te vamos a patear el culo».	x		
55. For some jerk sit in the office tell you...	Para que un gilipollas de la oficina te diga...	Para que un imbécil de la oficina te diga...		x	
56. So Graff buys a fucking list of nurses, one grand-	Así que Graff compra una puta lista de enfermeras por mil de los grandes.	Así que Graff compra una puta lista de enfermeras que le sale en un palo.	x		
57. All of that shit.	Con toda esa mierda.	Toda esa mierda.	x		
58. (...) we're sitting in the shit here.	...y nosotros, metidos en esta mierda.	...y nosotros, metidos en esta mierda.	x		
59. win some fucking toaster...	Para ganar un puto tostador...	Para ganarse un puto tostador...	x		
60. To see a goddamn: "Somebody wins the Cadillac this month. P.S. Two guys get fucked."	«Ver esta mierda escrita: Alguien gana el Cadillac este mes. P.D. Y que dos tíos se jodan».	«Para ver un puto cartel que dice: Alguien va a ganar un Cadillac este mes. P.D. Que dos maes se jodan».	x		

61. You fucking build it!	¡Se construye, joder!	¡Puta, uno lo construye!		x	
62. (...) then you can't fucking turn around.	(...) no puedes andar jodiendo a la gente,...	(...) no te podés poner hijueputa, ...		x	
63. (...) fuck them up the ass,...	(...) darles por el culo,...	(...) darles por el culo,...	x		
64. (...), and take the fuckin' leads out of the files...	(...), y sacar los putos contactos de los archivos...	(...), y sacar los putos contactos de los archivos...	x		
65. Trash the joint.	Dejar el sitio hecho una mierda.	Dejar todo hecho mierda.	x		
66. The fuck you care, George?	¿Qué coño te importa, George?	¿Qué putas te interesa, George?	x		
67. "The fucking leads"	«Los putos contactos»,	«Los putos contactos»,	x		
68. "...the fucking tight ass company..."	«...la puta empresa de mierda...»	«...la puta empresa de mierda...»	x		
69. That's none of your fucking business...	Qué coño te importa...	No te importa una mierda...		x	
70. ...all train compartments smell vaguely of shit.	...todos los compartimentos del tren huelen un poco a mierda.	...todos los compartimentos del tren huelen un poco a mierda.	x		

71. You think you're a queer...? (...):we're all queer.	¿Crees que eres maricón...? (...): todos somos maricones.	¿Crees que sos maricón...? (...): todos somos maricones.	x		
72. You fuck Little girls, so be it.	Follas con niñitas, pues vale.	Te cogés güillitas, así es.		x	
73. You ever take a dump made you feel you'd just slept for twelve hours...?	¿Nunca has echado un chorizo que te hiciera sentir como si hubieras dormido doce horas...?	¿Nunca te has echado una cagada que te hiciera sentir como si hubieras dormido doce horas...?		x	
74. Or a piss...?	¿O una meada...?	¿O una meada...?	x		
75. This shit we eat, it keeps us going.	La mierda que nos comemos nos mantiene vivos.	La mierda que nos comemos nos mantiene vivos.	x		
76. The great fucks you may have had.	Los grandes polvos que puedes haber echado.	Los buenos polvos que te hayas echado. /Las buenas cogidas que te has dado.		x	Se considera diferente porque coger tiene una connotación sexual en el habla coloquial de Costa Rica, más no en España, aunque echar

					un polvo es una frase común en Costa Rica también.
77. (...) my balls feel like concrete.	(...) los huevos se me ponen duros como cemento.	(...) los huevos se me ponen duros como cemento.	x		
78. Fuck it, ...	Joder,...	Mierda,...		x	
79. So fucking what?	Entonces ¿para qué coño?	Entonces ¿para qué putas?		x	
80. "Florida. Bullshit."	«Florida. Mierda».	«Florida. Pura mierda».	x		
Segundo acto					
81. Don't fuck with me, fella.	No me toques los huevos, tío	No me jodás, amigo.		x	
82. I'm talking about a fuckin' Cadillac car that you owe me...	Hablo de un puto Cadillac que se me debe...	Hablo de un puto Cadillac que me deben...	x		
83. Oh, fuck. Fuck.	¡Oh, joder! Joder.	¡Oh, puta! Puta.		x	
84. FUCK FUCK FUCK!	¡JODER JODER JODER!	¡PUTA PUTA PUTA!		x	
85. OPEN THE FUCKING... WILLIAMSON ...	ABRE LA PUTA... WILLIAMSON	ABRÍ LA PUTA... WILLIAMSON	x		
86. You've got a fuckin',...	Hay una puta,...	Tienen una puta,...	x		
87. How the	¿Y yo qué coño	¿Cómo putas		x	

fuck do I know?	sé?	voy a saber?			
88. Then I'm over the fucking top and you owe me a Cadillac.	Entonces soy el primero en la puta lista y me debes un Cadillac.	Entonces estoy de primero en la puta lista y ustedes me deben un Cadillac.	x		
89. And I don't want any fucking shit	Y no me jodas...	Y no me vengás con mierditas		x	
90. And I don't give afucking shit,...	...porque me importa un huevo,...	...porque me importa un huevo,...	x		
91. (...), any other shit kicks out you go back.	(...), si cualquier otra mierda se pierde tú vuelves.	(...), si cualquier otra mierda se pierde el que vuelve es usted.	x		
92. Fuck insured. You owe me a car.	Qué coño asegurados. Me debes un coche.	A la mierda con asegurados. Ustedes me deben un carro.		x	
93. I'm fucked on the board.	Estoy muy jodido en la pizarra.	Yo estoy jodido en la pizarra.	x		
94. I saw the shit that they were giving you.	Vi la mierda que te daban.	Yo vi la mierda que te daban.	x		
95. That shit's dead.	No valen para nada.	Eso es pura mierda.		x	Omisión en la traducción española

96. I'm not fucking good.	Y yo soy una puta mierda.	Y yo soy una puta mierda.	x		
97. Fuck that shit, George.	Que no... Joder, George.	Dejate de esas varas, George.		x	
98. (...) fifteen units Mountain View, the fucking things get stole.	Quince putas ventas en Mountain View y las roban.	Tenían quince hijueputas unidades en Mountain View y se las roban.	x		
99. (...),fuck, I got to go out like a fucking schmuck...	(...), ¡ah, joder!, tengo que ir como un puto pringao...	(...), ¡qué mierda! Tengo que ir como un puto imbécil...		x	
100. Oh, shit...	¡Mierda!	¡Qué mierda!	x		
101. ...what do you fucking...?	¿qué coño te...?	¿qué putas te...?		x	
102. Fucking Mitch and Murray going to shit a br...	Los jodidos Mitch y Murray se van a cagar...	Los hijueputas de Mitch y Murray se van a cagar...		x	
103. Ravidam Patel? (...) deadbeat wogs	¿Ravidam Patel? (...)putos pringaos	¿Radivan Patel? (...) indios de mierda.		x	
104. What's the fucking point in any case...?	¿De qué coño sirve molestarte...?	¿De qué putas sirve...?		x	
105. (...)I'm busting my balls, sell you dirt to fucking deadbeats money in the	(...), me rompo los huevos, vendo basura a putos pringaos con el dinero en el colchón.	(...), me rompo los huevos y le vendo su basura a esos hijueputas que		x	

matress.		guardan la plata en el colchón.			
106. What the fuck am I wasting my time,...	¿En qué coño pierdo el tiempo?	¿Para qué putas pierdo el tiempo?		x	
107. (...), fuck this shit.	A la mierda con todo.	A la mierda con todo.	x		
108. Okay, okay, okay, gimme this shit.	Vale, vale, vale, dame esa mierda.	Bueno, bueno, bueno, deme esa mierda.	x		
109. Patel? Fuck you.	¿Patel? ¡Vete a la mierda!	¿Patel? ¡Andate a la mierda!	x		
110. Fuckin' Shiva handed him a million dollars...	Si el puto Shiva le diera un millón de dólares...	Si el puto Shiva le diera un millón de dólares...	x		
111. fuck that, John.	No te jode, John.	A la mierda, John.		x	
112. Your business is being an asshole,	Tu obligación es ser un cabrón...	Tu obligación es ser un hijueputa...(o cabrón)	x		
113. (...) and I find out whose fucking cousing you are,	(...) y, si me entero de por dónde cogerte...	(...) y si averiguo quién putas te puso aquí...		x	
114. I'm going to go to him and figure out a way to have your ass...	te voy a dar por el culo.	lo voy a buscar y voy a ver cómo te jodo.		x	
115. fuck you	vete a la mierda	andate a la mierda	x		

116. I closed the cocksucker	Cerré con el hijo de puta.	Cerré con el soplapichas. (Hijueputa)		x	
117. Pick up the fucking chalk.	Coge la puta tiza.	Agarrá la puta tiza.	x		
118. You bet your ass.	Claro, no te jode.	Podés apostar el culo.		x	
119. Eighty-two fucking grand.	Ochenta y dos mil de los grandes.	Ochenta y dos mil putos dólares.		x	Omisión en traducción para España.
120. On fucking deadbeat magazine subscription leads	Con putos contactos de pringaos suscriptores de revistas.	Y con unos putos contactos con imbéciles compradores de revistas.		x	
121. Fuck	Joder	¡Putá!		x	
122. Hey, big fucking deal.	¡Qué le vamos a hacer, eh!	¡Uy! ¡Qué hijueputa venta más buena!		x	Omisión en traducción para España.
123. Fuckin' asshole	Jodido cabrón.	Malparido.		x	
124. Cop couldn't find his dick two hands and a map.	Ese poli no podría encontrarse la polla ni con dos manos y un mapa.	Ese paco no podría encontrarse la picha ni con las dos manos y un mapa.		x	
125. Anyone talks to this guy's an asshole...	Y el que hable con él es un cabrón...	El que hable con él es un idiota.		x	
126. Fuck you, Ricky.	Vete a la mierda, Ricky	Andate pa' la mierda, Ricky	x		

127. Fuck the Machine.	Que se joda «la Máquina».	«La Máquina» se puede ir a la mierda.		x	
128. Fucking cops got no right talk to me that way.	El puto poli no tiene derecho a hablarme así.	Ese hijueputa paco (tombo) no tiene ningún derecho de hablarme así.		x	
129. Fuck you.	Vete a la mierda.	Andate a la mierda.	x		
130. Those fuckin' deadbeats.	Esos pringaos.	Esa puta basura.		x	
131. My ass.	Joder.	Mierda.		x	
132. Hey, I don't want to hear your war stories...	No quiero oír tus batallitas	No quiero oír tus putas historias		x	
133. Fuck you, Dave...	Jódete, Dave...	Andate a la mierda, Dave...		x	
134. Na, fuck the leads...	Bah, que se jodan los contactos.	Nah, a la mierda con los contactos.		x	
135. Fuck me, believe in yourself...	Por mí no lo hagáis, creed en vosotros mismos...	Yo no importo, crean en ustedes mismos		x	En ambas traducciones se omite la palabra soez.
136. Hey, they're fuckin'n garbage any case...	¡Eh!, son una porquería de todas formas.	¡Ah! De por sí son una mierda.		x	
137. This whole goddamn...	Toda esta puta...	Toda esta puta...	x		
138. Shit.	Mierda	Mierda.	x		

139. Fuck you care?	¿Qué coño te importa...?	¿Putas te importa...?		x	
140. ...the fuck is that supposed to mean...?	¿Qué coño quiere decir eso?	¿...putas se supone que significa eso?		x	
141. Fuck is that supposed to mean?	¿Qué coño quiere decir eso?	¿Qué putas se supone que significa eso?		x	
142. Shut the fuck up!	Callate, joder.	¡Cerrá la puta boca!		x	
143. And what the fuck are yo babbling about...?	¿Y tú de qué coño hablas...?	¿Y vos de qué putas estás hablando?		x	
144. Bring that shit up.	Trae esa mierda.	Tráigame esa mierda	x		
145. Who said " Fuck the Machine"?	¿Quién dijo «que se joda La Máquina»?	¿Quién fue el que dijo que la máquina se podía ir a la mierda?		x	
146. You're fucked, Rick-	Estás jodido, Rick.	Estás bien jodido, Rick.	x		
147. Are you fucking nuts?	¿Te has vuelto loco?	¿Estás loco?	x		
148. I come into the fucking office today,	Hoy entro en la puta oficina,	Hoy entro en la puta oficina y...	x		
149. I get humiliated by some jagoff cop.	me humilla un poli gilipollas.	un paco imbécil me humilla.		x	
150. I get this shit thrown in	(...), me tratas como una	(...),usted me tira toda esa	x		

my face by you,	mierda,	mierda en la cara,			
151. you genuine shit.	Un mierda como tú.	usted que es pura mierda.	x		
152. (...), everything's fucking peachfuzz...	(...), todo es de puta madre...	(...), todo es maravilloso...		x	
153. Fuck you, Dave.	Vete a la mierda, Dave.	Andate a la mierda, Dave.	x		
154. (...), how fucked up you are...	(...), de lo jodido que estás...	(...), por lo puteado que estás...		x	La connotación de jodido en Costa Rica, es estar enfermo o con problemas, puteado se relaciona con enojo que es lo que significa en contexto.
155. Who the fuck are you, Mr Slick...?	¿Quién cojones eres tú, Mr. Slick...?	¿Quién putas sos, Mr. Slick...?		x	
156. Fuck you,	Vete a la mierda,	Andate pa la mierda,	x		
157. (...), you got the memory a fuckin' fly.	(...), tienes la memoria de una puta mosca.	(...), tenés la memoria de una puta mosca.	x		
158. And fuck you.	Vete a la mierda.	Y ándate a la mierda.	x		
159. Fuck the lot of you.	Iros todos.	A la mierda todos ustedes.		x	Omisión en la traducción para España

160. Fuck you all.	Iros todos.	A la mierda todos.		x	Omisión en la traducción para España
161. Fuck her...	Que la jodan...	A la mierda con ella...		x	
162. ...convert the motherfucker...	Convertir al puto cabrón...	...convenza al hijueputa...		x	
163. I say fuck it,...	Les digo, joder,...	Y digo, a la mierda,...		x	
164. "I don't want to fuck around with you.	«No quiero engañarte(...)»	«Y no me voy a andar en varas con vos (...)»		x	
165. (...),and pussy-foot around this,...	No quiero esquivar el tema	(...), y andarme con cuidado con esto,...		x	
166. Bullshit, you're...	Venga ya, tú...	Nada que ver, usted...		x	Omisión an ambas traducciones
167. It was fucking great.	Cojonudo.	Vieras qué tuanis		x	
168.It was so fucking solemn.	Fue la hostia de solemne.	Una puta solemnidad.		x	
169. I didn't fucking know there was a sideboard there!!	¡¡No tenía ni idea de que hubiera allí aparador!!	¡¡No tenía la más puta idea de que tuvieran un aparador!!	x		
170. Ah, fuck.	...¡Ah, joder!	¡Qué putas!		x	
171. What does that fucking mean?	¿Qué coño significa eso?	¿Qué putas significa eso?		x	
172. Hey, fuck you.	¡Eh! Vete a la mierda.	¡Eh! Andate a la mierda.	x		

173. A man's his job and you're fucked at yours.	Un hombre es su trabajo y tú eres una mierda en el tuyo.	Un hombre es su trabajo y usted es una mierda en el suyo.	x		
174. (...), you don't have the balls.	(...), no tienes huevos.	(...), no tenés los huevos.	x		
175. Has this cocksucker ever been...?	¿Este hijo de puta nunca se ha (...)?	¿Habrá estado este soplapichas alguna vez...?		x	
176. This is where you fuck up, because this is something you don't know.	Ahí es donde lo jodes, porque es algo que no sabes.	Ahí es donde usted la caga, porque es algo que usted no sabe.		x	
177. Fuck you.	Vete a la mierda.	Andate a la mierda.	x		
178. Fuck you and Kiss my ass.	Vete a la mierda y que te den por el culo.	Andate a la mierda y besame el culo.	x		
179. Fuck you.	Vete a la mierda.	Andate pa la mierda.	x		
180. (...), and I don't want any bullshit about them...	(...), y no me jodas más...	(...), y no quiero que te me pongás con varas.		x	
181. The hell with him.	Que se vaya al infierno.	Que se vaya al infierno.	x		
182. I'm through, with	Estoy harto de	Estoy harto de este puto	x		

this fucking meshugaas.	este puto idiota.	idiota.			
183. You're goddamned right I am.	Claro que sí.	Puedes estar seguro que sí.	x		Omisión en ambas traducciones
184. You stupid fucking cunt.	Jodido cabrón de mierda. Tonto del culo	Jodido cabrón de mierda.	x		
185. asshole	capullo	imbécil		x	
186. You fucking shit.	Hijo de puta.	Malparido.		x	
187. You idiot.	Gilipollas	Idiota		x	
188. (...). Shithead.	Capullo	Imbécil		x	
189. (...), whose dick you're sucking on.	(...), a quién se la estás chupando.	(...), a quién se la estás chupando	x	x	
190. Not to fuck us up...	No para que nos jodas...	No para que te cagués en nosotros...		x	
191. You fairy.	Maricón	Maricón	x		
192. You fucking child...	Niñato de mierda.	Carajillo de mierda.		x	
193. You are a shithead, Williamson...	Eres un capullo, Williamson...	Tenés la jupa llena de mierda, Williamson...		x	
194. No, fuck that,...	No, olvídale,...	No, ni mierda,...		x	Omisión en la traducción para España.
195. ...or you are shit,...	...o eres una mierda,...	...o sos una mierda,...	x		
196. ...you're a	...eres un	...sos un		x	

scum,...	cretino,...	miserable			
197. (...), but you just fucked a good man out of six thousand dollars and his goddamn bonus.	(...), pero acabas de joderle a un buen tío seis mil dólares y la puta prima.	(...), pero usted acaba de cagarle a un mae seis mil dólares y la puta comisión.		x	
198. Don't fuck with me, John, don't fuck with me.	No me jodas, John, no me jodas...	No me jodás, John, no me jodás...	x		
199. You're so full of shit.	Estás lleno de mierda.	Estás hablando pura mierda.	x		
200. Big fuckin' deal.	¡Qué más daba!	¡Qué putas importa!		x	Omision en la traducción para España.
201. (...), and I got my balls back...	(...), y con un par de huevos...	(...), y con los huevos bien puestos...	x		
202. I think you fucked my office.	Creo que has jodido mi oficina.	Creo que te cagaste en mi oficina.		x	
203. Are you fuckin'...	¿Estás brome...?	¿Me estás jodi...?		x	
204. Fuck you.	Vete a la mierda.	Andate a la mierda.	x		Omisión en la traducción para España
205. Asshole...	Cabrón...	Cabrón...	x		
206. Guy couldn't find his fuckin' couch the living room...	Ese tipo no sería capaz de encontrar un puto sofá en el salón...	Ese mae no podría encontrar ni el puto sillón en la sala...	x		

207. Jagoff John opens his mouth he blows my Cadillac...	El gilipollas de John abre la boca y me jode un Cadillac...	El imbécil de John abre la bocota y se caga en mi Cadillac...		x	
208. (...), it's a fucked-up world...	(...), es un mundo jodido...	(...), es un mundo jodido...	x		
209. And that shit you were slinging on my guy today was so good...	Mira: esa mierda que le lanzaste a ese tipo estuvo muy bien...	Mirá: esa mierda que le echaste a ese mae estuvo muy buena...	x		
210. Get in the goddamn room.	Entre en la maldita habitación de una vez.	Entre en el maldito cuarto de una vez.	x		

A continuación se presenta la tabla que se utilizó en el análisis de uso de formas de tratamiento pronominales de segunda persona.

Segmento del TO	Elementos adicionales	Propósito de Acercamiento	Propósito de Alejamiento	Propósito Neutro
1. Always be closing	<p>Practical Sales Maxim</p> <p>Referencia a ventas. Al ser una Máxima, la frase no está dirigida a un receptor definido por lo que no tiene un propósito definido de acercamiento o alejamiento.</p>			<u>Sé</u> o <u>sea</u> siempre el que «cierra» (las ventas)
2. (...)you're sending Roma out	<p>John...John...John</p> <p>Utilización del nombre propio como signo de acercamiento</p>	<u>Estás</u> mandando a Roma		

3. (...)you look at the board	We know... All I'm saying (esta expresión hace referencia a una intención de mantener la cercanía con el interlocutor)	Mirá la pizarra / Vea la pizarra		
4. (...) wait, wait, wait,	All I'm saying Esta expresión indica que no quiere separarse de su interlocutor.	esperá un momento / Un momento, un momento, un momento		
5. (...) you're wasting leads	All I'm saying	(...) <u>estás</u> desperdiciand o los contactos		
6. I don't want to tell you your job.	I don't want ...	No quiero decir <u>te</u> cómo hacer <u>tu</u> trabajo		
7. Put a closer on the job	All I'm saying		Dele el trabajo a alguien que cierre.	

8. Put a...wait a second, put a closer	wait a second (un momento) Esta expresión se utiliza cuando se quiere establecer la posición y se le interrumpe; el personaje utiliza «usted» para asegurarse que el mensaje llegue claramente, si lo mantiene en un tono de camaradería, podría no ser tomado en serio.		Un momento/ espere un momento Ponga (...) ponga a alguien que cierre...	
9. Put a proven man out			Ponga un hombre que haya sido probado	
10. And you watch (...) and you watch your dollar volumes	Now wait a second		y va a ver	
11. You start closing them for fifty 'stead of twenty-five			Va a comenzar a cerrarlos en 50 en lugar de 25	
12. You put a closer on the...			Ponga a alguien que cierre	

13. You blew the last	Shelly,	Te volaste el último...		
14. Will you please? Wait a second.	John, /Let's wait/please	Podrías..esperar un momento / podrías...un momento		
15. ...you didn't close...	(...) (...)		Ud no cerró...	
16. If you'd listen to me.	Please	Si me escucharas		
17. I pray in your life you will never find ... I pray it misses you.	...and what's that, John?...	Rezo porque en tu vida nunca encontrés...		
18. You had four leads (...) you said	Four. One kicked out, one the judge,...		Usted tenía 4 contactos (...) usted dijo	
19. ... <u>you</u> want to see the records? You want to go down...	Las oraciones muestran un crecimiento en la acción		¿Quiere ver los archivos? / *¿ <u>querés</u> ver los archivos?	
20. ...do you want to go downtown?	Al final el personaje se separa del jefe		¿Usted quiere ir al centro?	

21. "you say shit"	what is that? (Pause) What is that...?		Esa mierda de «usted dijo»	
22. What is this "you say"	What is this		¿Qué es eso de «usted dijo»?	
23. You...Moss... Roma... Look at the sheets... look at the sheets	I got to eat. Shit, <u>Williamson</u>		Usted... vea...vea...	
24. Look at the board	Bullshit. <u>John</u> Bullshit (uso de nombre de pila o apellido denota acercamiento).	Fijate en la pizarra		
25. I'm sorry to antagonize you.	You're saying that I'm fucked.	Lamento contradecirte.		
26. Let me(...) are you listening to me?		Dejame (...) ¿me estás escuchando?		
27....and I'm going to get bounced and you're			Y yo voy a estar jodido y usted	
28. Let me tell you something.	Shelly	Dejame decirte algo.		

29. Wait a second	I do what I'm hired to do		Deme un momento/ espere un momento / un momento	
30. ...hold on			Un momento/ espere	
31. You, wait a second.			Usted, deme un momento	
32. Explain this to me.		Explicame ésto.		
33. You know what those leads cost?			¿Usted sabe lo que valen esos contactos?	
34. Nineteen senny-nine, you know what I made?	John?		¿Usted sabe lo que yo conseguí?	
35. You know? You tell him I said so?	El personaje se siente en una posición de ventaja con respecto al jefe y por esa razón puede separarse.		¿Usted lo sabe? ¿Usted le dice que yo lo dije?	
36. You know what our what our sales contest used to be?			¿Usted sabe en qué consistían los concursos de ventas?	

37. See? See?		¿Ves?, ¿Ves?		
38. Will you please wait a second?	Please Uso de la cortesía	¿Podrías esperar un Segundo, por favor?		
39. You don't look at the fucking percentage. You look at the gross	Fucking Esta palabra cambia el tono de la conversación y la vuelve coloquial, por eso se puede utilizar el voseo	No te fijés en el puto porcentaje, fíjate en lo grueso.		
40. You're out		Estás fuera		
41. I'll tell you why I'm out.		Te voy a decir por qué estoy fuera		
42. I'm out, you're giving me toilet paper. John.		Estoy fuera porque me estás dando puro papel higiénico.		
43. You can't judge on that.		No podés juzgar en base a eso.		

44. You run in streaks, pal	Pal/ este es un uso del pronombre «usted» para mostrar superioridad, por esto le dice «pal» pero con ironía»		Usted se basa en rachas, mae.	
45. Don't look at the board, look at me.	En este caso, el hablante en un contexto costarricense puede utilizar ambas formas de tratamiento sin perder la intención de la conversación. Pero prevalece el voseo que tiene la intención de acercamiento.	No te fijés en la pizarra, mirame a mí.		
46. Ask Getz at Homestead. Go ask Jerry Graff. (...)ask them.	Ask them who ever picked up a check I was flush. El personaje se pone en una posición de superioridad con respecto a su interlocutor.		Vaya pregúntele a Getz ... Pregúntele a Graff(...)pregúntele s.	
47. You know who I am.		Vos sabés quién soy yo		

48. You were here you'd benefited from it too.			Si usted hubiera estado aquí también se habría beneficiado	
49. Give me a lead hotter than that. (...) Give me a chance.(...) I need your help.		Dame un contacto mejor que... Dame un chance, necesito que me ayudés.		
50. You assign them. What are you telling me?	Bullshit, bullshit	¿Qué es lo que me estás (o está) diciendo? ¿Que ya los asignó (o asignaste)?		Se puede utilizar el voseo y el ustedeo sin que afecte el contexto de acercamiento o que se mantiene desde las oraciones anteriores.
51. Then put me on the board.			Entonces póngame en la pizarra	

52. You start closing again, you, ll be on the board.	Aquí el jefe regresa a su posición de superioridad		Si usted vuelve a cerrar ventas va a volver a la pizarra.	
53. John, look, just give me a hot lead. Just give me two of the premium leads. (...) and I promise you...	John/ As a test. El vendedor se coloca en posición de súplica y utiliza el acercamiento.	Nada más dame un buen contacto. Dame nada más dos de los contactos estrella. Y te prometo		
54. I'll give you ten percent.		Te doy 10%		
55. And what if you don't close...? (...) What if you don't close? (...) what if you don't?	Then I'm fucked Esta oración permite la mezcla de voseo y ustededeo.	¿Qué pasa si no cerrás...? ¿qué pasa si no lo hacés? ¿Y qué pasa si usted no cierra..?		A pesar de que se pueden usar tanto el voseo como el ustededeo, esta oración mantiene el contexto de acercamiento o que se mantiene desde las dos oraciones anteriores.

56. You see...? (...)That's what I'm telling you.	Then it's my job.	¿Ves? Es lo que te estoy diciendo.		
57. You know that...	I can get hot.	Vos sabés que ...		
58. Not lately you can't...	Aquí vuelve a hablar el jefe.		No, últimamente usted no ha podido...	
59. Get on my side. Go with me. You want to run this office, run it.	That's defeatist, Fuck that (...) Let's do something. (acercamiento, le solicita que hagan algo juntos)	Ponete en mi lugar. Ayúdame. Vos querés manejar la oficina, manejala.		
60. John. (...) Listen	Twenty percent. (...) And fifty	Escuchame		

<p>61. I want to talk to you. Permit me to do this a second. I'm older than you</p>	<p>I'm older.../ en toda esta conversación puede utilizarse el voseo debido a que la intención del vendedor es acercar al jefe para obtener un resultado positivo. El vendedor se «vende» a sí mismo. Sin embargo, en el contexto mixto del lenguaje costarricense, se puede utilizar el «ustedeo» sin que afecte la intención.</p>	<p>Quiero hablar con vos. Permitime un momento. Yo soy más Viejo que vos.//usted/vos</p>		
<p>62. I said "ten", you said "no". You said "twenty". I said "fine". I'm not going to fuck with you, how can I beat that, you tell me?...</p>		<p>Si yo digo diez, vos decís «no». Si vos /usted decís «20», yo digo que está bien. No me voy a poner en varas con vos, cómo puedo ganarle a eso, ¿Decime?</p>		
<p>63. You're right.</p>		<p>Tenés razón /tiene</p>		

64. What have you got?		¿Cuántos tenés? /tiene		
65. You got four...	I saw the board	Tenés cuatro /tiene cuatro		
66. Give 'em some stiff. (...) you can do it... (...)you set 'em up?	El propósito es acercamiento pero se puede utilizar tanto el ustedeo como el voseo	Dales /dele alguna pega. Vos lo podés hacer		
67. (...) I'll pay you tomorrow.	I haven't got it , John. (...) I'm coming in here with the sales// El jefe exige el pago de la «tajada» de inmediato, por esta razón el tono cambia y lo marca el uso del lenguaje soez. You fucking asshole .	Te voy a pagar mañana.		
68. I'll give you thirty on them now.(...) I'm asking you.	As a favor to me. John: my daughter... (acercamiento, le está pidiendo un favor especial)	Te doy 30 ahora. Te lo estoy pidiendo.		

<p>69. I want to tell you something Fella (...) You know that? (...)</p> <p>I'd have your job.(...) You're gone before I'm back from lunch.</p>	<p>I can't do it , Shelly.</p> <p>Fella (...) wasn't long ago I could pick up the phone, call Murray and I'd have your job.(...) Mur, this new kid burns my ass." "Shelly, he's out." (debido a que no obtiene lo que busca por «amistad» en este momento, Levene vuelve a colocarse en una posición de superioridad y se puede utilizar el ustededeo para marcar la diferencia; el uso de la palabra «Fella», que se traduce como «amigo» pero en tono irónico porque de hecho lo está amenazando, funciona como marcador de distancia.</p>		<p>Le voy a decir algo amigo (mae)...</p> <p>¿Sabe qué?</p> <p>(...) yo podría tener su trabajo.(...)</p> <p>Usted estaría fuera antes de que yo volviera del almuerzo.</p>	
---	--	--	---	--

<p>70. Wait. Alright. Fine. (starts going in pocket for money) The one. Give me the lead. Give me the one lead. The best one you have.</p> <p>The best one you have.</p>	<p>I have to go... (Gets up) Wait. Alright. Fine. Levene (starts going in pocket for money) The one.</p> <p>El vendedor regresa a su posición de acercamiento.</p>	<p>Dame el contacto. Dame EL contacto. El mejor que tengas.</p>		
<p>71. You want to do business that way...?</p>	<p>I can't split them (este es un propósito claro de acercamiento al proponer que compartan el dinero)</p> <p>Williamson gets up, leaves the money on the table</p>	<p>¿Esa es la manera en la que quieres hacer negocio?</p>		
<p>72. You want something off the B list?</p>	<p>Alright. Alright. Alright. What is there on the other list...? /Levene, el vendedor se coloca en una posición inferior y utiliza el acercamiento, pero el jefe se separa para no dejarse manipular por el vendedor..</p>		<p>¿Usted quiere algo de la lista B?</p>	

73. Is that what you're saying?	That's what I'm saying. Yeah.		¿Es eso lo que está diciendo?	
74. I'm sorry I spoke harshly to you.	Levene, el vendedor se coloca en una posición inferior y utiliza el acercamiento,	Perdón por haberte hablado golpeado.		
75. I, you know, I left my wallet	El personaje está poniendo excusas para no darle dinero a su compañero (posible cómplice)	¿Sabés qué? Dejé mi billetera en el hotel.		
Escena 2	En esta escena se realiza una conversación entre compañeros de trabajo. Están sentados en un restaurante y conversan después de haber comido. En términos generales, entre compañeros se utiliza el voseo o la mezcla de voseo y ustedeo propia de Costa Rica.			

76. You have to cheer up, George, you aren't out yet.	George (uso de nombre de pila)	Tenés que animarte, George, todavía no estás fuera		
77. You missed a fucking sale. (...) How you going to sell'em in the first place...? Your mistake, you shoudn's took the lead.	Fucking sale(lenguaje coloquial)	Te perdiste una hijueputa venta. (...) ¿cómo les ibas a vender? Tu error fue que no debiste haber agarrado ese contacto.		
78. You had to, yeah. Why?		Tenías que, ¡ajá! ¿Por qué?		
79. How you goan'a get on the board sell'n a Pollack? And I'll tell you, I'll tell you what else. You listening? I'll tell you what else: don't ever try to sell an Indian.		¿Cómo ibas a salir en la pizarra vendiéndole a un polaco? Y te voy a decir, te voy a decir algo más. ¿Me estás escuchando? Te voy a decir algo más: nunca intentés ni de broma venderle algo		

		a un Indio.		
80. You ever get'em? (...) You did?		¿Alguna vez te has topado con alguno?		
81. Speaking of which I want to tell you something; (...)		Hablando de eso, te tengo que decir algo.		
82. You work too hard		Vos trabajás muy duro		
83. You're on this...		Estás en este...		

84. All of, they got you on this "board..."		Todo para que te pongan en esta «pizarra...»		
85. I'll tell you, you got, you know, you got...		Te lo digo, uno, vos sabés, uno...		
86. For a fuckin "Sell ten thousand and you win the steak knives..." (...)"You lose, then we fire your..." "Or we're going to fire your ass."	Esta es una frase neutral, no hace referencia a un propósito de alejamiento o de acercamiento debido a que no es parte de una conversación directa.			Por un puto «venda diez mil y se gana los cuchillos de cortar carne..."(...) «Si pierde, entonces lo echamos el...» (...) «o le vamos a patear el culo»
87. And you know who's responsible?	Who?	Y ¿vos sabés quién es el responsable?		
88. know who it is.	It's Mitch	Vos sabés.		
89. You see?		¿ Ves?		

90. Somebody told me, you know what he's clearing himself?	Este es un uso neutro del ustedeo, podría ser en un contexto de confianza o no.			Alguien me dijo « ¿usted sabe cuánto se está echando él? »
91. What do you need?		¿Qué necesitás?		
92. And you know what the hard part is?		Y ¿Sabés cuál es la parte ruda?	Y	
93. You know what it is?		¿Sabés cuál es?		
94. Let me tell you what you do: you find yourself in thrall to someone else.		Dejame decirte qué es lo que hacer: te encontrás a vos mismo en poder de alguien más.		
95. You're absolutely right.		Tenés toda la razón.		

96. Look, look, look, when they build your business then you can't fucking turn around****		Mirá, mirá mirá, cuando ellos te construyan tu propio negocio no vas a poder volver atrás.		
97. I want to tell you what somebody should do.		Te quiero lo que la gente debería hacer.		
98. What do you mean?		¿A qué te refieres?		
99. How do you know he'd buy them?		¿Cómo sabes que él los va a comprar?		
100. You haven't talked to him.		No has hablado con él.		
101. What do you mean? Have I talked to them? Yes. I mean are you actually talking about this, ...		¿A qué te referís? ¿Que si yo he hablado con él?		Sí, me refiero a que si ustedes han hablado de esto,... En el plural, se utiliza el ustedeo, el voseo

				resulta extraño.
102. You didn't, actually, you didn't actually go talk to Graff.		No has, de hecho, no has ido a hablar con Graff.		
103. You didn't?		¿No lo has hecho?		
104. Did you?		¿Lo hiciste?		
105. What did you say?		¿Qué dijiste?		
106. Because, because, You know, it's a crime.		Porque, porque, vos sabés que es un crimen.		
107. You're going to sell the leads? Are you?		¿Vas a robarte los contactos? ¿Lo vas a hacer?		
108. Did you talk to Graff?		¿Hablaste con Graff?		

109. You're going to steal the leads and sell the leads to him?	El contexto de esta conversación es de acercamiento; los personajes conspiran para robar a la compañía.	¿Vas a robarte los contactos y se los vas a vender a él?		
110. You're saying "me"	Split half to half. Si van a dividir el botín a la mitad es porque son camaradas. Por esta razón se puede definir el propósito como de acercamiento.	Estás hablando de «mí».		
111. He would take you on. Yes. (Pause)		Él te incluiría. Sí (Pausa)		
112. You have to steal the leads tonight?		¿Tenés que robarte los contactos esta noche?		
113. You're, you're saying so you have to go in there tonight and...		Estás, estás diciendo que vas a entrar ahí esta noche y...		

<p>114. You...(...)You. (Pause)(...) You have to go in. (Pause) You have to get the leads. (pause)</p>	<p>I'm sorry?</p> <p>El personaje cambia el tono de la conversación drásticamente y utiliza el «usted» para marcar ese cambio. Cuando el interlocutor parece no entender, el personaje reafirma el ustedeo para establecer la nueva posición.</p> <p>Los signos de puntuación colaboran también para enfatizar el sentido de la conversación.</p>		<p>Usted...¿perdón? Usted. (Pausa). Usted es el que tiene que conseguir los contactos. (pausa).</p>	
<p>115. I took you in on this, you have to go.</p>	<p>En este momento, el personaje (Moss) vuelve a cambiar el sentido de la conversación a un tono más familiar utilizando el nombre propio: "It's not something for nothing, George."(...) That's your thing. I've made the deal with</p>	<p>Yo te incluí en esto, Tenés que ir.</p>		

	Graff...			
116. They'll know when you go over to Graff		Se van a dar cuenta cuando te vayás con Graff.		
117. You want me to break into the office tonight and steal the leads?	Dave. (uso del nombre propio) Yes. (...) Yes	¿Vos querés que me meta en la oficina hoy en la noche y me robe los contratos?		
118. Are you going to turn me in? (Pause) George? Are you going to turn me in?	El compañero utiliza el nombre propio para indicar que son amigos y de esa manera acercarlo.	¿Me vas a echar al agua? ¿ George ? ¿Vos me vas a echar al agua?		

119. What if you don't get caught?		¿Qué pasa si no te agarran?		
120. They come to you. you going to turn me in?	En este momento el personaje «deja solo» a su compañero y lo muestra en la separación, como diciendo, «si lo atrapan es SU problema»		Digamos que se le acercan (modulación) Van a venir donde usted./Si ellos se le acercan. ¿Usted me echaría al agua?	
121. You wouldn't, George. That's why I'm talking to you. Answer me. They come to you. You going to turn me in?	Uso del nombre propio.	No lo harías, George. Por eso estoy hablando con vos. Contestame. Si vienen donde vos. ¿Me echarías al agua?		
122. Are you sure?		¿Estás seguro?		
123. Then listen to this: (...) ...If you don't do this, then I Have to come in here...		Entonces escuchá ésto: (...) ... si no lo hacés, entonces yo tengo que entrar aquí...		

124. You don't have to come in...	...and rob the place...	No tenés que entrar...		
125. Well, to the law, you're an accessory.	I didn't ask to be. En esta oración, uno de los personajes quiere dejar claro que el otro no tiene salida, así que no da lugar a camaraderías, por eso se utiliza el «ustedeo»		Bueno, para la ley, usted está involucrado.	
126. Then tough luck, George, because you are.	Aquí, el personaje utiliza el «voseo» pero en forma irónica.	Entonces, mala suerte, George, porque lo estás.		
127. Why? Why, because you only told me about it?	En esta oración, el personaje se separa de su interlocutor.		¿Por qué? ¿Sólo porque usted me contó?	
128. Why are you doing this to me, Dave. Why are you talking this way to me? Why are you	I don't understand. Aquí, el personaje apela a la amistad de su compañero y por eso utiliza el voseo como	¿Por qué me estás haciendo esto, Dave? ¿Por qué me hablás así?		

doing this at all...?	acercamiento.	¿Por qué hacés esto?		
129. That's not of your fucking business...		No es tu puto problema...		
130. (...)talk to me, we sat down to eat dinner, and here I'm a criminal...		(...) me hablás, nos sentamos a cenar y de pronto soy un criminal...		
131. You went for it.	En esta oración , el personaje muestra una necesidad de separarse del problema que representa su compañero.		Usted se lo buscó.	
132. Why? Why are you going to give me five grand?		¿Por qué? ¿Por qué me vas a dar cinco mil?		
133. Do you need five grand?		¿Necesitás cinco mil?		

134. You need money? (...) what do you need?		¿Necesitás plata?(...) ¿Qué necesitás?		
135. What is the, you said that we were going to split five...	I lied. (Pause) a partir de aquí, se hablan de negocios y por eso se hablan de «usted»		¿Qué es lo ...usted dijo que íbamos a repartirnos cinco...	
136. Your end's twenty –five. In or out. You tell me, you're out you take the consequences.	En este momento el hablante se separa nuevamente del interlocutor para dejar claras las bases del trato.		Su parte son veinticinco, lo toma o lo deja, y si lo deja se atiende a las consecuencias.	
137. Because you listened.	I do? Yes. And why is that?		Porque usted oyó.	

Escena tres	Esta escena se desarrolla entre un vendedor y su «presa» (cliente). Por esta razón, el vendedor utiliza el voseo y el ustedeo en el contexto mixto propio del costarricense, nunca se utiliza el contexto de separación. Sobre todo porque el cliente potencial no participa activamente de la conversación y sus respuestas son lo más simples posible, por esta razón se hace imprescindible una herramienta para familiarizarse con el posible cliente.			
138. You know how long it took me to get there?		¿Sabés cuánto tiempo tardé en llegar aquí?		

139. When you die you're going to regret the things you don't do.		Cuando te mueras vas a lamentar las cosas que no has hecho.		
140. You think you're queer...? I'm going to tell you something: we're all queer.		¿Pensás que sos un maricón? Te voy a decir algo: todos somos maricones.		
141. You think that you're a thief? So what?		¿Pensás que sos un ladrón? ¿Y qué?		
142. You get befuddled by a middle- class morality...?		¿Te dejás confundir por una moral de clase media?		
143. Get shut of it. Shut it out.		Deshaste de eso. Deshaste de eso.		
144. You cheated on your wife...? You did it, live with it.		¿Que engañaste a tu esposa...? Si lo hiciste, aprendés a vivir con eso.		

145. You fuck little girls, so be it.	fuck little girls (uso de lenguaje coloquial)	Si te cogés guillillas, así sea.		
146. If you think there is, then be that thing		Si pensás que es, que sea.		
147. If you think that, act that way		Si pensás eso, hágalo.		
148. You ever take a dump made you feel you'd just slept for twelve hours...?		¿Alguna vez te has echado una cagada que te hace sentir como si hubieras dormido doce horas...?		
149. You know why?		¿Sabés por qué?		
150. The great fucks that you may have had. What do you remember about them?	The great fucks that you may have had. (uso de lenguaje colloquial)	Las buenas cogidas que has tenido, ¿Qué recordás?		
151. I'll tell you		Te voy a decir		

152. There're these properties I'd like for you to see.		Aquí están estas propiedad que quiero enseñarte.		
153. What are you drinking?	Gimlet	¿ Qué estás tomando?		
154. My name is Richard Roma, what's yours?	Lingk. James Link.	Mi nombre es Richard Roma, ¿cuál es el tuyo?		
155. James. I'm glad to meet you. I'm glad to meet you, James.	(they shake hands)/La respuesta normal de una conversación profesional sería «I'm glad to meet you Mr. Link», pero el vendedor utiliza el nombre de pila para acercar aún más al cliente.	James, mucho gusto en conocerte. Muchos gusto en conocerte, James.		
156. I want to show you something.	Esta conversación mantiene la misma intención de acercamiento.	Te quiero mostrar algo		

157. It might mean nothing to you...and it might not.		Podría no significar nada para vos, o podría ser que sí...		
158. but look here:		Pero mirá		
159. Listen to what I'm going to tell you now:		Escuchá lo que te voy a decir ahora:		