



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LICENCIATURA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

“Traduciendo el absurdo: el caso de Virgilio Piñera con *Jesús* (1948) y la naturaleza como teatro del absurdo en su traducción al inglés”

04 de julio del 2022

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:

EBBAN EFREN CORTEZ FIGUEROA

DIRECTORA:

MTRA. ANDREA ALAMILLO RIVAS

Agradecimientos

Llegando a este apartado, no me siento lo suficientemente listo para confrontarlo. Es cierto, lo más complicado terminó, pero la idea de soltar; soltar esto, envuelve mi estómago de miedo. Puede que el pensamiento de llevar conmigo una idea que ha concluido su tiempo de vida me pesa, tal vez no tenga mucho significado ni estilo, como tal, vivir. Aun así, esto que viví surgió de la noción absurda de continuar viviendo. No hay sentido, y no quiero encontrarlo.

En la costumbre de elegir mi destino mediante la fabricación del mismo, me pesa aceptar que al final sólo quedará quien estuvo conmigo y que en sus recuerdos me mantendré con vida, más tiempo del que quisiera, más tiempo del que espero. Y mientras espero, yo los guardo en mi corazón, los mantengo para el recuerdo: los retengo para la vida. Así, en el intercambio de dar y recibir, debo de dejar en claro que he recibido mucho más de lo que he dado. Y es mi momento de dar, en la medida de lo posible:

A mi madre, Victorina, quien en el camino de entender la vida limitó su forma de vivir adaptándose a lo que podía mientras me criaba. Me forjó lo suficiente para llegar hasta acá, no voy a vivir lo suficiente para poderle regresar todo lo que ha estado haciendo por mí, pero intentaré hacerlo poco a poco, combatiendo esta deuda eterna con el cariño y amor que ella me ha brindado. Deseo fervientemente que ella viva mucho más que yo, en todos los aspectos posibles. Sé que ella tiene muchos más sueños que yo, espero que se le cumplan todos, sin importar lo complicados o imposibles que sean, pues ella me ha demostrado que los imposibles se limitan, se degradan, y con el tiempo, dejan de ser; convirtiéndose en posibles, cercanos: al alcance de nuestros actos.

A mis abuelos, que me enseñaron y acompañaron en mis años más vulnerables. A través de la dualidad que ambos mantenían, llenaron de cariño y aprendizaje una infancia que anhelo poder recordar nítidamente para volver a vivirla y estar de vuelta en esos días. Má Inés, mi segunda madre, que en las ausencias supo situarme, hacerme sentir querido y nunca abandonado. Incluso en la actualidad siento esos pequeños “consentires” que desde niño me ha dado. Estoy consciente del tiempo y su paso, por eso mismo, mis deseos van con el bienestar y el énfasis en que los años que vienen sean de una vida llena de amor, aventuras y calma. Pá Galdino, aunque quisiera, con toda la reserva de fuerzas que me quedan, que estuvieras para ver esta conclusión, sé que no podrías escuchar todo el rollo que voy a decir, aun así, tu compañía nunca estaría de más y me daría esa seguridad que ahorita es nervios y ansiedad. Sea como sea, te traigo conmigo junto a las cosas que pude aprender de ti. La lectura que he podido desarrollar en este gran esquema de todas las cosas: la vida, es, al final de cuentas, gracias a que me enseñaste a leer: a pesar de que estoy perdiendo la capacidad de recordar, nunca olvidaré eso.

Entre ausencias, a Vale, quien tampoco puede acompañarme en esto. Si mi madre y mis abuelos me forjaron, él me dio dirección y carácter. Puede que no hayamos congeniado la mayor parte del tiempo que compartimos, sé que al final estábamos de acuerdo en una cosa. Sé que él tenía mucha fe del potencial que nosotros tenemos, y también sé que estaría orgulloso de lo que son Leonardo, Saúl y yo actualmente. Agradezco que haya confiado en lo que puedo ser y más que viviera años de felicidad junto a mi madre.

A mi tía, Dul y su esposo, Don Julio; que sin ellos la conclusión de este trabajo e incluso, de la licenciatura como tal, hubiera sido infinitamente más complicada. Sus preocupaciones y consejos me han ayudado a elegir lo más adecuado para esta vida que estoy

construyendo. Valoro mucho que ellos me hayan dado la apertura de poder observar diferentes caminos, poder vivirlos y así definir el que yo quiero y seguir en él. Mi corazón se llena de alegría cuando ellos llegan, para convivir y continuar aprendiendo de ellos.

A mi tío, Julio, su esposa y sus hijxs. También fueron importantes para mi desarrollo académico y personal. Su presencia en los momentos más complicados y llenos de pérdida en mi vida y nuestra familia denotaron que, a pesar de la distancia, uno no está completamente solo. Espero que el tiempo me permita verlos de nuevo y conocer del tiempo que se ha perdido debido a la distancia tan imponente y desesperante.

A mis perros, y mi gato. Serán eternos mientras yo pueda decirlo y pensarlo.

A Salma, mi alegría. Que está ahí, estuvo, y quiero que esté en lo que sea que me depare la vida. Tiene demasiada consciencia de lo que su amistad significa para mí. Vio cómo el proceso de la tesis me inundaba de locura y me dejaba cada vez más cansado de lo que suelo estar. Su ternura y compañía se apegaron a mi ser, dándome el suficiente empuje para seguir. Espero poder hacer lo mismo por ella, merece eso y más, aunque lo reflexione mucho.

A Isa, que con su creciente evolución me contagió de un pensamiento que ayudó en mi desarrollo como persona. Siempre voy a admirar su camino y convicción. Me ha demostrado que el amor siempre va a estar en nosotros y que es nuestro deber como seres que aman, de hacer llegar ese amor a todo lo que nos importe. Ella me tiene en su lucha, y espero llegar a ver en qué se convertirá a través del tiempo.

A Marlene, que me ha visto crecer en este espectro lleno de literatura e introspección. Me ha dado un lugar donde estar cuando no tengo a donde ir. Su concepción de las cosas me ha enriquecido y estoy seguro de aun tener mucho que aprender de ella.

A Eduardo, el chocolatero. Aunque intermitente, nuestra amistad recae en la caja de pandora, se abre y nos desenvolvemos en las decisiones más cuestionables que puedan pasar, pero las vivimos juntos. El conoce la pérdida igual que yo, y en ese conocimiento nos acompañamos. Aunque no me deje, siempre voy a estar dispuesto a limpiar su casa. Mención honorífica a sus hermanos, Alejandra y Jorge, que siempre me han acogido con comodidad y un calorcito fraternal.

Continúo la lista, a Natalia, mi bióloga de confianza, reaparecemos de vez en cuando, pero nos mantenemos juntos en la amistad y admiración mutua. Espero que en algún momento podamos hacer un proyecto juntos. Para Alí, que ahora es maestro; nos ganó a todos los jinetes y ahora es todo un chambeador. A Liss, que nuestra amistad emergente me ha acompañado y encontré en ella un entendimiento de la sensibilidad y la nostalgia. Espero que con el tiempo pueda sentir como ella lo hace, su corazón es valioso. A Wendy, que, a pesar de mantenernos en una distancia de distintas dimensiones, la tengo presente junto a lo que ella representó para mí.

Y finalmente, a mi directora de tesis, Andrea, que aceptó el reto de llevar a cabo este trabajo conmigo. Sus consejos y compañía hicieron que el desempeño, desarrollado en este proyecto, pudiera encontrar el camino para finalizar. La acompaño con el corazón y agradecimientos eternos. Espero conocer más de la gran persona que es, y deseo que la vida le corresponda con todo el tiempo que ella necesite, junto a compañía que le ilumine su senda; destilando alegría y amor. Está de más decir que prácticamente hemos terminado al mismo tiempo nuestras respectivas tesis, por lo que quiero felicitarla por este medio también.

ÍNDICE

Agradecimientos	2
Introducción	9
Capítulo 1: Piñera y <i>Jesús</i> (1948): un acercamiento a la causa y consecuencia de su silente existencia en la escena angloparlante	20
<i>1. 1 Piñera y Jesús</i>	20
<i>1. 2. Sobre la traductología en el teatro y su aparente ausencia en Hispanoamérica</i>	23
<i>1. 3. El teatro del absurdo y la problemática en la traducción del teatro de Piñera</i>	25
<i>1. 4. La necesidad de acercar obras de teatro hispanoamericanas (o al autor) a la lengua inglesa.</i>	29
Capítulo 2: Marco teórico crítico	32
<i>2. 1. Parte 1: Marco teórico de la traducción</i>	33
<u><i>2. 1. 1. Desentrañando el método para traducir</i></u>	34
<i>2. 2. Parte 2: marco teórico del análisis</i>	42
Capítulo 3: <i>Jesús</i> traducido y el Jesús explicado	54

3. 1. <i>La bisección del texto</i>	55
<u>3. 1. 1. Acotaciones espaciales</u>	57
<u>3. 1. 2. Acotaciones personales</u>	58
<u>3. 1. 3. Acotaciones sonoras</u>	58
3. 2. <i>La dinámica desde una perspectiva múltiple</i>	60
<u>3. 2. 1. Agotamiento, soledad y el espacio como símbolo</u>	60
<u>3. 2. 2. La ironía de los milagros y el conflicto interno</u>	61
<u>3. 2. 3. Sacrificio, violencia y redención frustrada</u>	64
<u>3. 2. 4. Multidimensionalidad del diálogo escénico</u>	65
3. 3. <i>La lengua en cuanto a acción potencial en progresión rítmica</i>	66
<u>3. 3. 1. Tensión y confrontación moral</u>	66
<u>3. 3. 2. El diálogo y su comicidad oscura</u>	68
<u>3. 3. 3. Introspección y estatus filosófico</u>	69
<u>3. 3. 4. Ritmo y alternancia como herramientas</u>	
<u>dramáticas en la traducción</u>	70
3. 4. <i>Máscara del lenguaje/idiolecto del papel</i>	70
<u>3. 4. 1. Nombres y naturalezas de los personajes</u>	71
<u>3. 4. 1. 1. A favor</u>	72
<u>3. 4. 1. 2. En medio</u>	75
<u>3. 4. 1. 3. En contra</u>	77

<u>3. 4. 2. Encontrando en los diálogos un lenguaje</u>	
<u>“hablable” o “respirable”</u>	79
3. 5. <i>El mito; el planteamiento del mito en Jesús</i>	80
<u>3. 5. 1. El mito del mito: $X^1 \leftrightarrow X^2$</u>	80
<u>3. 5. 2. Transferencia del mito: pérdidas y ganancias</u>	87
Conclusión	92
Bibliografía	100
Anexo 1	105
Anexo 2	154

Introducción

Ya que el teatro es sinónimo de magia, hay que adivinar por medio de la percepción mágica esas cuantas verdades que habitan en el cuerpo-teatro. Puesto que, al igual que todo cuerpo humano, el teatro es, él también, un cuerpo, con brazos, piernas, cara y un carácter. Es decir, que el teatro es nosotros mismos y solo eso.

Virgilio Piñera, 1985

La traducción en el ámbito literario ha sido desde siempre un ejercicio complejo que conlleva una serie de decisiones y estrategias por parte del traductor, quien debe no solo trasladar el significado de un idioma a otro, sino también preservar el estilo, la intención y el impacto de la obra original. Retomando a Estuardo Núñez (1952); en un principio la traducción fue ocupación de retóricos y de gramáticos, a veces sin originalidad, donaire ni vuelo creador. A partir del Renacimiento empieza la traducción a ser cultivada intensamente por los grandes autores. Las aportaciones de este tipo a veces empañan su propia versión original.

Aceptando que en una obra literaria ya se ha expresado todo lo posible de expresar, parafraseando a Borges, se diría que “el creador edita y cambia los énfasis y recombina los elementos de lo que ya se ha expresado” (Kristal 1999). Asumiendo entonces, que la traducción no es solamente una alternativa favorecida para la labor literaria, sino la única. Implica una enorme responsabilidad para la perpetuidad de la misma y su expansión como cultura literaria. En este comentario que Borges expresó; “los triunfos de la traducción, [...], son invisibles” (1999, 20)

Entre otras cosas, también se reconoce que la traducción es “un sorteo experimental de omisiones y de énfasis” (Borges 1975). Con ese entendimiento en la traducción literaria es necesario marcar la pauta y dejar en claro que la traducción de literatura –llámese cuento, novela, poesía; ensayo, contiene diferencias entre su ejecución y resultados; se mantiene separada de la traducción teatral o de textos dramáticos. Sin embargo, no hay que dejar de lado la tradición traductológica que viene de la Edad Media, resaltando la escuela de Alfonso el Sabio, que se guiaban más por el “literalismo” y muy ceñidos al original, dentro de su formalismo retoricista (1952),

En este proceso, la traducción de textos teatrales representa un reto que no puede limitarse únicamente a la fidelidad lingüística y literaria, sino que debe considerar también el impacto de la obra en la puesta en escena, la interpretación de un posible director y los actores; sumando la posible recepción del público. Por esta razón, la traducción teatral se enfrenta a múltiples complejidades que trascienden la conversión de palabras de un idioma a otro, que la diferencian y a su vez, de manera paradójica, la ata de forma sintética a la traducción literaria *per se*.

Cada texto está insertado en un determinado contexto y una determinada cultura.

Cada traducción de un texto contribuye por lo tanto al intercambio entre las diferentes culturas de forma que los diferentes modos de pensar y los conceptos específicos de cada cultura se confrontan entre sí. (García Gavin 2013)

Como lo menciona García Gavín, uno de los principales retos en la traducción teatral recae en la adaptación de las referencias culturales, ya que muchas veces la obra original está arraigada en una realidad sociopolítica y lingüística específica. En el caso de la dramaturgia de Virgilio Piñera, se trata de un teatro que no solo refleja las preocupaciones existenciales y

repletas de absurdo del autor, sino que también responde a una serie de contextos políticos y sociales que marcaron su producción literaria. La obra que aquí nos ocupa, *Jesús* (1948), presenta una trama llena de absurdos, lenguaje coloquial y referencias culturales propias del ámbito cubano, lo que supone un reto considerable para su traslación a una lengua como el inglés norteamericano.

Considerar una traducción literal de la obra sería un error, ya que esto implicaría ignorar las múltiples capas de significado que la obra original encierra y que solo pueden ser apreciadas en su totalidad si se adoptan estrategias traductológicas adecuadas.

El traductor de obras dramáticas, en cuanto servidor de dos señores, tiene que tener una idea clara de la función de su traducción dentro de su estrategia traductológica. Tiene que tener en cuenta tanto la cultura de partida y el autor del texto dramático como también al público de la cultura de llegada. (García Gavin 2013)

En este sentido, surge una interrogante fundamental: ¿cuál es la posición que debe asumir el traductor de teatro para que la obra en su versión traducida conserve su identidad artística y pueda ser considerada una buena obra en sí misma, más allá de su condición de traducción?

Encontrar una respuesta universal a esta pregunta resulta complejo, pues la traductología en el teatro en su limitado compendio no ofrece los suficientes enfoques y metodologías que puedan dar lugar a soluciones diversas.

Para abordar esta cuestión y dar lugar a una respuesta, se ha optado por centrar la investigación en la traducción de una obra particular: *Jesús* (1948) de Virgilio Piñera. La selección esta obra como objeto de traducción se justifica por su ubicación cronológica intermedia dentro del conjunto de obras ya traducidas, lo que permite explorar la evolución

estilística y temática de Piñera, así como los desafíos particulares que su teatro plantea al proceso de traducción, volviendo ésta el objeto de estudio en conjunto con su versión original.

Este trabajo se inscribe dentro del campo de estudio de la traducción dramática, si bien se ha explorado mayormente en la década de los años sesenta, en algunos aspectos; no es hasta 1980-1986 que surgen más trabajos referentes a la traducción teatral. Debido a esa intermitencia de los periodos en los que se retoma este campo podría decirse que es una disciplina joven, que aún presenta vacíos y oportunidades de desarrollo.

En cuanto a Virgilio Piñera:

He escrito hace un momento: “No creo que haya vuelto a divertirme como me divertí aquellos cuatro años que duró mi amistad con Piñera”. También podría decir que, del mismo modo (y porque así son las cosas de la vida, “reír y llorar”, como dice el bolero de Roberto Ledesma), fueron los peores años de mi vida. Sé que fueron los peores años de muchos de nosotros, y en primer lugar de Virgilio Piñera. Fue él quien peor lo vivió. Fue sin duda el más humillado. Y no únicamente por los años del castrismo. De los sesenta y siete años de su vida, sólo conoció algunos momentos de reconocimiento. Si decidiéramos caer en el caprichoso convencionalismo de contar ese tiempo de manera lineal, quizá no iríamos más allá de cinco años. Para ser justo, hasta ese pequeño intervalo me parece una exageración. Digo “reconocimiento” y no me refiero, por supuesto, a la indiferencia teñida de desprecio (tan cubana) anterior a 1959; ni mucho menos a la marginación, absolutamente grosera, la muerte civil que le impuso el totalitarismo, aun cuando ese estilo categórico de crimen sin crimen sea sin duda un modo retorcido y siniestro de reconocer la importancia de un escritor.

Hablo de la discutible aprobación social que implican las ediciones, las traducciones, los premios. El “éxito social”, para designarlo con un torpe lugar común. Ciertamente, Virgilio Piñera nunca escribió para eso. Casi se podría decir que escribió para lo contrario, para el no-éxito, y tenía el suficiente coraje para no condescender. No consideraba la literatura como un certamen ni un modo de medrar, sino un artefacto de desenmascaramiento. El acto de arrancar las máscaras no ha sido nunca amable o encantador. No está bien visto. Entender la literatura como hecho moral no es el camino más fácil para alcanzar la celebridad. Desde bien pronto, quiso ser un celoso de su libertad. Rebelde, incómodo, impertinente, agresivo, contestatario, negador. Como intentó dejar claro en la pieza de teatro que escribía en el momento de morir, estaba condenado a ser libre y a elegir, aunque tuviera la limitación de sólo poder elegir lo que elegía. Sin embargo, aun cuando escribía sin esperar nada a cambio y optó por el camino arriesgado del malestar, del sarcasmo, de la aspereza y la frialdad, no es menos cierto que obtuvo mucho menos de lo que concedió. (Estévez 2020)

Son esos aislamientos que correspondieron y brindaron un empuje extra para desarrollar este trabajo. Aislamiento y desatención fue lo que resintió Piñera en sus años más ilustres, perseguido por la dictadura, autoexiliado y con una voluntad entonada de rebeldía, aunque él no trabajara para el éxito, trabajó para el desenmascaramiento propio, mismo que puede sentirse en sus novelas, cuentos, poesía y, por supuesto: teatro. Consecuentemente, Piñera, que no resintió el pesar del éxito que sus obras tuvieron, sintió de forma póstuma como la vista hacia su obra y vida pasaba de lado y lo dejaba atrás. Sepultado por el olvido que la censura puede otorgar. Eso sí, rescatado en su país natal décadas después.

Por eso, es difícil mantener la vista a un lado cuando un autor tan completo como Piñera pasa desapercibido o con un perfil muy bajo en los trabajos académicos actuales, resaltando, que al menos en el Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica de la BUAP, el estudio del teatro y su exploración es más que limitada, contando que, al menos en la experiencia de la autoría de este trabajo, el conocimiento y acceso al teatro se limitó a clases muy puntuales dentro de las materias de “Textos Clásicos” y “Textos Literarios en Hispanoamérica. Siglos XX y XXI”, y para acceder y conocer el teatro de Virgilio Piñera, tuvo que ser de forma extracurricular, Junto al trabajo traductológico que si bien, no resiente el aislamiento de los estudios teatrales debido a que dentro de los seminarios optativos pudo tomarse el de “Traducción literaria”, sigue estando limitado, sin mencionar la traductología teatral que tiene nula presencia, pues no existe en el compendio de materias y seminarios optativos del plan de estudios del COLLHI.

Entonces, es necesario llevar ese desenmascaramiento hasta donde sea posible, correspondiendo a la labor de traducción que en su momento Piñera ejerció traduciendo su obra y llevándola hasta donde nuestras capacidades permitan. Hasta la fecha, cuatro obras teatrales de Virgilio Piñera han sido traducidas al inglés: *Electra Garrigó* (1941), traducida por Margaret Carson; *Falsa alarma* (1949) y *Dos viejos pánicos* (1968), traducidas por Kate Eaton en inglés británico; y *Aire frío* (1959), traducida por María Irene Fornés. No obstante, el acceso a estos trabajos es limitado y, en la mayoría de los casos, la única manera de consultarlos es a través de sus autores o mediante archivos especializados.

Dado que no se dispone de un estudio comparativo que analice estas traducciones y sus estrategias, la presente investigación representa un primer paso en la construcción de un corpus de estudio sobre la traducción de la dramaturgia de Piñera. La elección de *Jesús*

(1948), como ya se mencionó, se justifica por su ubicación cronológica dentro de la producción del autor; que, a su vez, la obra puede entenderse que refleja la crisis de la consciencia nacional, la búsqueda de un mesías y, con la politización del mismo Piñera situando un “anti-Fidel”. Aclarando que a pesar de tener 11 años de diferencia la publicación de la obra a la revolución cubana, siendo 1959 donde yace el renombre de Fidel Castro; Piñera, en el prólogo de su *Teatro completo* (1960) comenta que la relación entre Jesús y su faceta no-mesiánica actúa como anti-Fidel debido a la naturaleza de ambos personajes.

Jesús se niega hasta la muerte a ser lo que le dicen, a tomar esa irresponsable carga impuesta por la gente, contrariamente a lo que fue Fidel, que se autoimpuso al papel que asaltó en Cuba, con la gente esperando que fuera esa figura mesiánica volviendo con esperanza absurda “el paraíso que pudo ser”. Debido a esto y más simbolismos retacados de absurdo y crítica social es que abordar la obra de Piñera parece infinitamente añorable, viniendo de una figura como él que debido a sus posturas que lo pusieron en una posición bastante incómoda para su modo de vida. Traducir *Jesús* (1948) al inglés llega a la inspiración de este trabajo con la finalidad de que sus posibles lectores o espectadores puedan especular con la idea de esa figura Mesiánica, cuestionarse sobre sus propias creencias y esperanzas, esperando, con mucha ilusión, que de la crítica que la obra tiene sobre su sociedad haga que cada persona que se acerque esa obra pueda tener esa visión con su propio contexto.

Es una pieza polivalente por excelencia, esto permitirá, en trabajos futuros, realizar estudios comparativos sobre las variaciones estilísticas y lingüísticas que han surgido en las distintas traducciones de la obra de Piñera y tal vez, abarcar más teatro latinoamericano dentro de las propuestas para modelos que se puedan plantear a través de esta tesis.

Sumando, esta investigación contribuye a una revalorización de Virgilio Piñera como figura fundamental en Cuba; en su teatro, y pertinentemente; al teatro en general.

Los nuevos autores trabajan sobre pautas, eventos, ceremoniales, procesiones rituales y VP se incorpora como uno más a esta corriente de la que no es más que un fundador. Una política cultural errada cercena este camino. La parametración de los homosexuales entroniza censura y autocensura y se instaura un período de difícil caracterización que se reconoce como el quinquenio gris. (Boudet 2005)

Mantener la iniciativa de extender su palabra, su obra, que enfrentó censura y tribulación por ser parte del colectivo LGBTQ+, es un deber necesario. La traducción de sus obras al inglés no se detiene en ampliar su recepción en contextos angloparlantes, sino que también posibilita su justa integración en el canon de la dramaturgia del absurdo, donde tiene su lugar impaciente, al lado de figuras como Samuel Beckett, Eugène Ionesco y Jean Genet.

El presente estudio tiene como objetivo general explicar detalladamente los procesos, cambios elaborados y resultados obtenidos en la traducción de *Jesús* (1948). Para ello, se establecen dos objetivos específicos: definir la traducción y cómo tomará forma; generar una descripción de los fenómenos que surgieron en el proceso de traducción respetando los lineamientos establecidos.

Then I need to find out the characters that the story requires; clear a space for them in my imagination, give them room and time to grow. get to know them, identify with them, feel with them, see the world through their eyes. [...] so the best plays don't come from me, don't come from the writer: they come from the characters. [...] But the task of translating remains the basic creative task; to feel with the characters,

become the characters. and listen to what they have to say. That is the foundation of a good translation (Clifford 1994).

Al traducir una obra teatral, es inevitable que el resultado en la lengua meta sea diferente de la versión original. En *Jesús* (1948), estas diferencias se hacen evidentes a través del lenguaje coloquial, las acotaciones y la construcción de los personajes. La traducción debe ser capaz de encontrar equivalencias que respeten la esencia de la obra original sin perder su eficacia en la lengua meta.

Asimismo, se hace necesario un análisis detallado de las acotaciones y descripciones para garantizar la comprensión ideal del texto tanto para los lectores como para posibles montajes escénicos. La hipótesis de este trabajo parte de la idea de que toda traducción es, por definición, una versión de su original en otra lengua que busca acercarse lo suficiente para ser concebida como su semejante.

En el caso de *Jesús* (1948), las diferencias se evidencian en su lenguaje coloquial, las acotaciones y la caracterización de los personajes. La labor del traductor no sólo radica en trasladar estos elementos al inglés, sino en proporcionar “equivalencias” adecuadas que permitan conservar la “esencia” de la obra.

Por otra parte, el principal alcance de esta investigación radica en la elaboración de la traducción y su correspondiente análisis basado en el repertorio teórico que sustenta el proceso traductológico. Sin embargo, se espera que los resultados puedan servir como punto de partida para futuras investigaciones en el campo de la traducción teatral. Asimismo, no se descarta la posibilidad de que esta traducción pueda ser utilizada en montajes teatrales, lo

que permitiría evaluar su efectividad en un contexto escénico y completar otro sector de estudio que este trabajo no pudo abordar.

Para llegar a este alcance, se planteará una metodología que va a centrarse en la aplicación de principios de traductología teatral y estudios de recepción. La traducción se llevará a cabo tomando en cuenta la teoría de Pavis (1988) y las estrategias propuestas por Snell-Hornby (1984). Metodológicamente, esta investigación se basa en un análisis detallado del proceso de traducción, en el cual se describen y explican las decisiones tomadas en cada etapa.

Dicho anteriormente, se adoptan los planteamientos de Patrice Pavis (1988), quien propone que la traducción teatral debe responder no solo a la dimensión literaria del texto, sino también a su puesta en escena y recepción por parte del público y propone la figura del “mito” que fue fundamental para el desarrollo de este trabajo. Además, se retoman los estudios de Snell-Hornby (1984) y Martin Esslin (1966) para comprender el impacto del teatro del absurdo en la traducción y la manera en que este género desafía las convenciones tradicionales de transposición lingüística y cultural.

Para el diseño de esta tesis se preparó una estructura de tres capítulos. El primer capítulo aborda el contexto sociocultural de Virgilio Piñera y su obra *Jesús* (1948), además de un recorrido por las traducciones previas de su teatro y los enfoques traductológicos predominantes.

El segundo capítulo se divide en dos, desarrollando el marco teórico y metodológico que guía la traducción, explicando las estrategias utilizadas y los desafíos enfrentados y el

segundo desempeña un marco teórico que entiende y aplica el modelo del mito rescatado de Pavis (1968).

Finalmente, en el tercer capítulo, se van a retomar partes de la obra como ejemplos para contar como es que los puntos rescatados de Snell-Hornby conducen al mito a través de los personajes, tanto principales como secundarios. Una vez llegados al mito, se va a explicar el modelo propuesto con sus ejemplos correspondientes, sus variaciones y sus formas de concebirse. Además, este trabajo contará con un anexo en el que estará presente la traducción completa de *Jesús* (1948).

Concluyendo, como experiencia de este trabajo, el proceso de traducción fue dinámico y desafiante. En el acto práctico, existieron dos momentos en el desarrollo de este trabajo; en el primer momento, hubo un acercamiento teórico y contextual que llevó al desarrollo de la traducción de *Jesús* (1948). El segundo momento radicó en la explicación y propuesta teórica que dentro de la traducción misma fue encontrada y aplicada.

Visto así, pareciera que no conllevó grandes complicaciones, sin embargo, existieron grandes limitaciones teóricas que, afortunadamente, fueron superadas gracias a la guía de mi directora de tesis y la revelación de la propuesta para modelo del mito que permitió consolidar la estructura del análisis. Esta investigación representa un primer paso en la expansión del estudio de la traducción teatral en el ámbito hispanoamericano.

Capítulo 1: Piñera y *Jesús* (1948): un acercamiento a la causa y consecuencia de su silente existencia en la escena angloparlante

1.1 Piñera y Jesús

Virgilio Piñera (1912-1979) nació en Cárdenas, provincia de Matanzas, Cuba. Su padre fue agrimensor y su madre maestra de instrucción pública. En 1921, la familia se traslada a Guanabacoa, provincia de la Habana, residiendo en esta ciudad hasta 1925, año en que se trasladan a Camagüey, donde viven hasta 1940.

Perteneciente a la llamada “generación del cuarenta”, siendo de una Cuba azotada por dos periodos dictatoriales, enfrentándose a un nuevo periodo similar y atravesando una de las épocas más oscuras de la humanidad en la Segunda Guerra Mundial, Virgilio Piñera, Camagüeyano por adopción –como él mismo se llamaba –mantuvo una constancia con su más grande refugio: la literatura. Fundó distintas revistas y publicó poesía, cuento y novela, además de lo que abordaré: su teatro

El mismo Piñera fue una persona regida por sus principios, Ricardo Lobato Morchón (2002) lo denomina como “automarginal” en el entorno sociocultural de su época debido a que conservó su postura intelectual, no negó su homosexualidad y se mantuvo fiel a su escritura en relación con los estilos literarios predominantes de José Lezama Lima o Alejo Carpentier. Piñera manejaba un lenguaje sencillo que según Arrufat: “fuera consustancial con su mundo, y que a su vez hiciera ese mundo. Afanoso de ser natural y antilibresco, su poética repudia la solemnidad, la seriedad” (1999).

Piñera escribe *Jesús* en 1948, al regreso de su primera estancia en Buenos Aires, donde había permanecido entre febrero de 1946 y diciembre de 1947 como becario de la Comisión Nacional de Cultura de Argentina. Su retorno a la capital rioplatense en abril de 1950 como empleado del Consulado de Cuba, puesto que consiguió gracias a su amigo Humberto Rodríguez Tomeu, colaborador asiduo, después, de *Ciclón*. Eso le impidió asistir, el 20 de septiembre de ese mismo año, al estreno de la obra en el teatro Valdés Rodríguez de La Habana, en un montaje del grupo Prometeo dirigido por Francisco Morín

Es 1942, momento de publicación de obras como *El mito de Sísifo* y *El extranjero*, de Albert Camus, *Ser y Tiempo*, de Martin Heidegger o *Las moscas*, de Sartre. Es también el momento de la casi proverbial crisis de valores arrastrada desde el fin de siglo anterior y secundada por la Segunda Guerra Mundial. En este contexto es que aparece la obra de teatro *Jesús* (1948), donde Piñera da cuenta de la “irreprimible necesidad del hombre de creer en valores pretendidamente absolutos, trascendentes; de inventar mitos sólidos, seguros, sobre los que fundar su existencia”. (Morchón 2002)

Esslin (1966), menciona que en el teatro del absurdo hay un lado cómico involuntario, el cual está presente en esta obra y que surge a partir de situaciones que acontecen a lo largo de la misma; llegan al extremo de la incomodidad o extrañeza, resultando cómicas o graciosas. Como en la parte donde le dan una cachetada a Jesús y él la devuelve porque “no puede ofrecer la otra mejilla”. Pareciendo que el propio personaje está consciente del absurdo en el que se encuentra: lo confronta, debido a su propia naturaleza ¿qué más puede hacer?

Como se mencionó en la introducción, en el prólogo del *Teatro completo* (1960), el autor escribe a “Jesús” como personaje representante del anti-Fidel. Enfatizando que esta es

una lectura posterior a la obra que se estrena mucho antes de que la revolución cubana tenga lugar. En aquella época, existía una personalización del análisis político que se centraba en la persona de Fidel Castro y en las asociaciones y conflictos interpersonales entre los miembros de la “élite”. El presidente cubano era un elemento importante tanto para el mantenimiento de una base de apoyo activa como para la unidad de la clase política. Parafraseando a Joseph S. Tulchin, et al, en *Cambios de la sociedad cubana desde los noventa* (2005); con su habilidad habitual, Fidel Castro fue capaz de reprimir o domesticar las tendencias antisistema de la élite posrevolucionaria, dirigir el reclutamiento de nuevos miembros y, al mismo tiempo, convencer a la mayoría de la población de que los actuales críticos eran la mejor opción en el sistema estatal de futuros que se exhibían en el mercado político. Sin embargo, este centralismo extremo se convirtió en un problema insoluble una vez que el presidente cubano desapareció total o parcialmente de la escena política, sobre todo porque el sistema carecía de mecanismos internos de consulta y negociación.

El Estado Cubano recicla los discursos nacionalistas, según los cuales la atribución al Estado está documentada y la exclusión se dirige más precisamente a los opositores al proyecto socialista y al liderazgo de Fidel Castro, tomando sentido que el periodo castrista tuvo cierta confrontación con Piñera debido a ese panorama “socialista” que en aquel momento cuba estaba asimilando y el actuar “antisistema” que se presumía de Virgilio. En la obra se pueden encontrar bastantes paralelismos entre Piñera y Jesús; uno de ellos, y el más “autorreferencial” es que ambos vienen de Camagüey.

La historia de *Jesús* (1948) va de cómo su protagonista empeña toda su vitalidad en romper con lo que rumores forjaron en la sociedad donde él pertenece, rechazando el concepto de mesías que se le impone hasta las últimas consecuencias, volviendo a Jesús en

un personaje puramente absurdo tras aceptarse como el no-Jesús. La obra refleja, por tanto, el derrumbe de los valores sobre los que sucesivamente se había asentado la civilización occidental: los principios religiosos, primero, y la razón, después.

1. 2. *Sobre la traductología en el teatro y su aparente ausencia en Hispanoamérica.*

La traducción en el teatro ha estado presente desde las épocas del imperio romano, con figuras como Plauto o Terencio traduciendo y adaptando sus *Palliatas*, obras de teatro griegas con traslados al latín que respetaban la esencia griega. Dando un enorme salto en el tiempo con Antoine Vitez (1930-1960) se recupera esa iniciativa de trabajar la traducción en el teatro o como tal, estudiarla.

No es hasta finales de la década del 1960 que se formalizan estos estudios con la publicación de varios artículos en la revista de traducción *Babel* tratando, de forma general, tópicos relacionados con la traducción en el teatro. Con personajes como Lars Hamberg y Jiri Levy, Georges Mounin; siendo este último quien presentaría una clara diferencia entre la traducción literaria como tal y la traducción de teatro.

En 1980 continúa manifestándose esta duda sobre la atención en la traducción del teatro, con Susan Bassnett en unas páginas del apartado “Traslation Studies” de “Specific Problems of Literary Translation” reclamando la carencia de teoría y a la vez, proponiendo conceptos como el de *playability* que consiste en, literalmente, la capacidad que el texto traducido sea actuable.

Llegando a los 90’s, Jean-Michel Déprats en el marco del coloquio organizado por el Centro de Traducción Literaria de Lausanne (1993) expresa lo específica de la traducción teatral a partir de su experiencia traduciendo las obras de Shakespeare, también proponiendo

el concepto de *jouabilité* que sería la equivalencia francesa del *playability* anteriormente mencionado.

Finalmente, llegamos a Patrice Pavis (1947- actualidad) quien retoma conceptos de teóricos ya mencionados, a la vez que propone nuevos. Pavis deja claro desde un principio que “su estudio tratará sobre traducciones de obras teatrales que serán puestas en escena dentro de un futuro” (Pelegri K. 2011), dejando a un lado esta vertiente puramente literaria, académica o destinada a la lectura.

Habiendo en el apartado teórico de esta investigación diversos trabajos de él, como por ejemplo su *Diccionario del Teatro* (2003) o *Le théâtre au croisement des cultures* (1990) se puede parafrasear que su modelo teórico reside en considerar al texto como uno de los múltiples elementos de un sistema teatral más vasto y complejo, no únicamente en la cultura de origen, sino que también en la de destino. Reconociendo así que la traducción de cualquier obra es una acumulación de opciones estéticas, ideológicas, políticas, sociales y sobre todo culturales, y que todas las categorías prescriptivas que se han mencionado (*playability*, *jouabilité*) dejan de lado esos elementos, fundamentales en el proceso de traducción (Pelegri K. 2011)

En el espectro de los estudios traductológicos del teatro en Hispanoamérica, es más complejo tomar referentes con los cuales apoyar este trabajo debido a que se retoman los autores ya mencionados para dar sustento a sus trabajos en traducción. Es en el 2010 que se encuentran estudios publicados en revistas de dramaturgia/teatro que retoman la idea de trabajar estudios de traductología en el teatro.

Por ejemplo, con Jorge Braga Riera (2010) que cuestiona en su trabajo si el resultado de una traducción teatral es una adaptación, una versión, o, redundantemente; una traducción. O también con Jordi Sala Lleal (2010), que aborda la idea de la creatividad en el momento de traducir teatro. No es hasta el 2013 que con Santiago García Gavín hay una comparación entre la traducción literaria y la traducción dramática, donde retoma los conceptos propuestos por referentes como Pavis o los mencionados anteriormente, aclarando la diferencia entre tipos de traducciones y explicando lo que se ha dicho de la traductología teatral, sus formas y esquemas. Han existido precedentes hispanos que retoman Braga Riera y Sala Lleal los cuales tocan el tema de traducir teatro, el problema radica en que se trata de discursos o ponencias de las cuales no se encontraron registros escritos y solo existió conocimiento de ellas debido a ciertas menciones en artículos de otros trabajos, haciéndolos difíciles de recuperar para poder mencionarlas aquí.

1. 3. El teatro del absurdo y la problemática en la traducción del teatro de Piñera

Para fines prácticos, en este espacio se retoman a dos fuentes valiosas, siendo *El teatro del absurdo* (1966) mi precedente principal para remitir a tiempos y espacios pasados en la historia del teatro que al final, configuraron este teatro absurdista. Esslin retoma desde Ionesco, Becket, Pinter, hasta Jean Genet; pareciera que no tuvo oportunidad de darle espacio al teatro latinoamericano que en esos años ya había mantenido línea de dramaturgos existencialistas y de corte absurdistas como el mismo Piñera, manteniéndose desafortunadamente con lo que el lado europeo estaba ofreciendo

La ausencia latinoamericana ya mencionada se ve compensada con la segunda fuente, *El teatro del absurdo en Cuba 1948-1962* (2002) de Ricardo Lobato Morchón. Para evitar un rastreo inmenso y estando consciente de que el teatro de Piñera encamina la trayectoria

del teatro del absurdo tras publicar *Falsa alarma* (1949) antes de que Ionesco volteara los reflectores hacia este teatro con *La cantante calva* (1952), se atenderá a Lobato Morchón cuando retoma el contexto que el teatro cubano atravesó para llegar al movimiento del absurdo con su referente controversial, Piñera. Continuando con lo posterior a él hasta la declinación del movimiento absurdista en el teatro cubano.

Considerando que al traducir existirán diferencias con su versión original, trabajar la traducción literaria mantiene un dilema bastante complejo al tratar de mantener la identidad de la obra original con respecto a su traducción, pasa con obras poéticas, novela y cuento. Con el teatro surgen también complicaciones y situaciones bastante únicas que complican su trabajo al momento de llegar a una traducción pues no sólo se busca que el traslado de contenidos respete la forma literaria que la obra dramática es en sí, sino que también debe respetar elementos escénicos, actorales y referentes al público.

Pensar que una traducción literal podría tomar en cuenta a todos estos factores meta sería ingenuo, pero ¿qué posición debe tomar el traductor de teatro para que en su actuar la obra en traducción pueda considerarse como una buena obra, independientemente de su identidad como traducción? Generalizar una solución nos podría dar una respuesta a medias debido a la gran diversidad de caminos a seguir que nos ofrece la traductología en el teatro. Por ende, se buscará la respuesta reduciéndolo en traducir a un autor y aún más en específico: a una obra suya: *Jesús* (1948) de Virgilio Piñera.

La traducción de *Jesús* (1948) en este trabajo establece una continuación en la traducción de las obras teatrales de Virgilio Piñera al inglés, pasando por títulos como *Electra Garrigó* (1941), *Falsa alarma* (1949), *Dos viejos pánicos* (1968) y *Aire frío* (1959). Siendo

por el momento las obras de las que se conoce existen traducciones, su problema radica en que su acceso es limitado si no es que imposible a menos que accedas a los lugares donde se hicieron dichos trabajos.

Con *Electra Garrigó* (1941) fue Margaret Carson (2008) quien se encargó de su traducción al inglés, estando publicada en el Hemispheric Institute de la Universidad de Nueva York. En su página de internet se puede acceder solamente a comentarios que hizo Carson sobre un canto de la obra. No es posible acceder a sus demás comentarios debido a que la página en la que se encontraban ya no existe.

Pasando a *Falsa alarma* (1949) y *Dos viejos pánicos* (1968), es Kate Eaton quien hizo las traducciones; traducidas como *False Alarm* y *Two Old People in a Panic* respectivamente. La complicación en este caso radica en que se desconoce la fecha de publicación de la traducción, ni en dónde fue publicada. Es gracias a la página *Out of the Wings* que se puede saber quién hizo la traducción, también es posible acceder al primer acto traducido de ambas obras y, finalmente, conocer que ambas obras fueron puestas en escena el 2009, en el Reino Unido. No hay acceso a comentarios de la traductora ni a la obra completa. También, gracias a dicha página es posible saber que Eaton, aparentemente, tradujo *The Wedding* (colaborando con Scarlet Theatre), *Thin Man Fat Man*, *You Always Forget Something*, *False Alarm*, *Jesus and Electra Garrigó*. Desafortunadamente no hay rastro de dichas traducciones para asegurar que existen o darles su debido análisis.

Concluyendo con este listado, *Aire Frío* (1959) es traducido y adaptado por María Irene Fornés (1985), esta es la excepción ya que se puede acceder a este trabajo pagando por

él. Fuera de eso, no hay trabajos de ella u otros que aborden o comenten dicha traducción, por lo que es difícil conocer detalles sobre la misma.

La dificultad para acceder a estas traducciones para poder estudiarlas y conocer más sobre el trabajo que lleva traducir a Piñera, nos lleva a pasar con *Jesús* (1948), respetando el trabajo de las obras traducidas y correspondiendo al orden cronológico de publicación de estas, encontrándose en un sitio intermedio de las anteriormente mencionada. Estando motivado principalmente a que en un futuro se pueda estudiar el lenguaje utilizado en las traducciones de las obras y aprender del estilo que surge a partir de esos trabajos al momento de enfrentarse a la traslación de esta obra, aunado que los anteriores trabajos de traducción de la obras de Piñera han sido por no hablantes del español.

Es importante que, al estar familiarizado con la lengua, el coloquialismo y los pequeños detalles que maneja Piñera, se elabore un trabajo que pueda llegar a su versión angloparlante y compartirla con ellos; buscando el crecimiento de la exposición y el entendimiento de la obra traducida de Piñera al inglés, esperando que algún día se pueda acceder a las traducciones ausentes que se han comentado, junto a la trabajada en esta tesis, con sus estudios y análisis. Manteniendo la esperanza de traducir más obras pertenecientes a ese gran compendio dramático que posee Cuba y Latinoamérica en general.

Tiene mucha importancia retomar la dramaturgia de un pionero en el teatro del absurdo como Piñera, trabajando en la traducción de sus obras como el caso de *Jesús*, ya que ayuda a su reconocimiento y reintegración en este ambiente tan extenso como lo es la dramaturgia cubana y latinoamericana, el teatro del absurdo, y en sí misma, la literatura latinoamericana.

1. 4. La necesidad de acercar obras de teatro hispanoamericanas (o al autor) a la lengua inglesa.

La traducción de obras de teatro en español al inglés desempeña un papel fundamental no solo en la promoción del arte teatral, sino también en la preservación y expansión del diálogo intercultural. Si bien la literatura en general enfrenta desafíos al ser traducida, el teatro tiene características únicas que lo hacen particularmente complejo e importante en este contexto, por ejemplo, tener acceso a una tradición teatral diversa. El teatro en español abarca una amplia gama de estilos y tradiciones, desde el teatro clásico del Siglo de Oro español (como las obras de Lope de Vega o Calderón de la Barca), hasta el teatro de vanguardia latinoamericano, como el de Piñera, que puede reflejar problemáticas sociales y políticas de la región. Traducir estas obras al inglés permite que audiencias angloparlantes puedan experimentar y aprender de una tradición teatral que, de otro modo, les resultaría inaccesible.

Así mismo, mantener un diálogo intercultural es necesario debido a que el teatro tiene una característica única entre las formas literarias: está diseñado para ser interpretado en vivo. Esto crea una oportunidad para que las obras teatrales en español, al ser traducidas al inglés, sean no solo leídas, sino también representadas en escenarios internacionales. Esto no solo amplía el alcance de la obra, sino que también permite la creación de espacios de diálogo intercultural en los que los temas, emociones y conflictos de la obra trascienden las fronteras lingüísticas y culturales; por supuesto, en la medida que la traducción lo permita.

Dice Ortrun Zuber-Skerrit “[...] translation is like a living interacting organ by which the intellects of differing cultures communicate with one another” (1984).

Cada traducción de un texto contribuye por lo tanto al intercambio entre las diferentes culturas de forma que los diferentes modos de pensar y los conceptos específicos de

cada cultura se confrontan entre sí. La traducción al inglés de obras teatrales hispanoamericanas permite que sean parte de un diálogo global sobre interrogantes que acechan al ser humano, entre otras cosas.

Por otra parte, se tiene presente la necesidad de dar y preservar contexto cultural. Con uno de los mayores desafíos en la traducción de teatro siendo la necesidad de preservar la teatralidad de la obra, la naturaleza de sus personajes, así como el contexto cultural y local dentro de la obra original. En el teatro en español, las obras están a menudo profundamente arraigadas en las realidades históricas, sociales y culturales de sus países de origen. La tarea del traductor es, en lo posible, mantener esa autenticidad y adaptarla de manera que sea comprensible para un público angloparlante sin perder la esencia de lo que la obra pretende transmitir. Por ejemplo, el uso de regionalismos/coloquialismos, costumbres o referencias a figuras políticas y sociales en obras latinoamericanas-hispanoamericanas; como en el caso que aquí se aborda: Jesucristo. Al traducir estas obras al inglés, como traductor debe encontrar un delicado equilibrio entre la fidelidad a la cultura original y la necesidad de hacer que esos elementos sean comprensibles y resonantes para el público angloparlante.

Todo esto para un entendimiento y cambio en las técnicas teatrales. En el teatro hispanohablante se ha experimentado con diferentes formas y estilos que han influido en el teatro mundial, y su traducción al inglés ayuda a expandir esta influencia. El teatro del absurdo, el teatro experimental y el teatro de la crueldad son solo algunas de las corrientes en las que han trabajado destacados dramaturgos de habla hispana. Siendo el ejemplo Virgilio Piñera, que en su teatro sentó un precedente necesario para la existencia misma del teatro del absurdo. Las traducciones de sus obras permiten que sus técnicas y enfoques sean estudiados

y adaptados en el teatro angloparlante, favoreciendo la innovación escénica y abriendo nuevas posibilidades de representación.

Con estas nuevas posibilidades se aspira a visibilizar problemas sociales y políticos, como en otros géneros literarios, el teatro en español aborda con frecuencia temas políticos y sociales de gran relevancia. Sin embargo, el teatro tiene el poder de hacerlo de una manera que involucra directamente a la audiencia, utilizando el espacio físico y el tiempo real para crear una experiencia de inmersión emocional. El teatro latinoamericano ha sido una plataforma clave para explorar cuestiones como las dictaduras, la desigualdad, la migración, la violencia y la identidad. Cuando estas obras son traducidas al inglés, llevan estas discusiones a un público internacional, permitiendo una mayor comprensión de las luchas y resistencias en América Latina.

Por otra parte, también se le va a dar importancia al impacto académico y educativo. En el ámbito académico, las traducciones de teatro en español son fundamentales para su estudio en universidades angloparlantes. La inclusión de obras teatrales hispanoamericanas en los programas educativos ofrece a los estudiantes una perspectiva diferente sobre la historia, la cultura y los movimientos sociales de América Latina y España. Además, al estudiar traducciones de teatro, los estudiantes y académicos pueden explorar los desafíos inherentes al proceso de traducción, como la adaptación de los diálogos, el manejo del ritmo y la importancia del subtexto. Todo esto convierte la traducción teatral en una herramienta de aprendizaje valiosa, tanto en términos de habilidades lingüísticas como de análisis cultural.

Para, finalmente, llegar a una interacción entre la comunidad teatral internacional, donde la traducción de teatro en español al inglés también fortalezca las relaciones entre las comunidades teatrales de todo el mundo. Las colaboraciones internacionales, las

coproducciones y los festivales de teatro son plataformas donde las traducciones juegan un papel esencial al permitir que las obras viajen más allá de sus fronteras lingüísticas.

Concluyendo, la necesidad de traducir el teatro en español al inglés radica no sólo en facilitar la difusión de la rica tradición teatral de América Latina y España, sino que también es una herramienta poderosa para el intercambio cultural y la visibilización de temas universales. Permite a las audiencias angloparlantes experimentar nuevas formas teatrales, reflexionar sobre los desafíos sociales y políticos de otros contextos y enriquecer su comprensión blanca-occidental del mundo. Y en cuestiones de la traducción teatral, permitirá que puedan conocerse estilos de teatro distintos incluso a los conocidos dentro del subgénero, como lo es el teatro del absurdo. Así, junto a la manera en cómo maneja su teatro Virgilio Piñera, se podrá indagar la manera en que atiende sus acotaciones, diálogos, puntuación, entre otras cosas, averiguando la forma en que la traducción las llevó a la lengua meta. Sumando el objeto de estudio, *Jesús* (1948) será una continuación a esos trabajos de traducción inalcanzables, que buscará continuar este puente en el que Piñera pueda llegar y ser conocido en la escena angloparlante como lo que fue; un ícono en la literatura cubana y su teatro.

Capítulo 2: Marco teórico crítico

En este apartado desarrollaré dos momentos teóricos que me sirven de apoyo para la realización tanto de análisis de la obra *Jesús*, así como para su traducción. En primer lugar, desarrollaré aquél que se vincula con la ejecución de la traducción, que es el objetivo principal de esta tesis. El segundo, por ende, tiene que ver con el análisis de ésta. Afortunadamente, para este entendido tendremos Santiago García con su obra *Traducción dramática frente a traducción literaria* (2013) que aclara adecuadamente las propuestas traductológicas de teatro primordiales, propuestas por figuras como Pavis (1992), Snell-Hornby (1984) y Fischer-Lichte (1990), entre otros que estarán presentes en ambos momentos de trabajo teórico. Sumando, a continuación, las diferencias de concepción teórica que hubo resultantes de estos momentos *antes-después*.

2. 1. Parte 1: Marco teórico de la traducción

La pregunta central es: ¿hasta qué punto se pueden preservar las especificidades culturales originales de las obras transferidas y hasta qué punto se pueden adaptar a las necesidades de la cultura de destino? Para Zuber-Skerrit, hay una serie de prácticas contra-posicionadas que pueden permitir formular una respuesta a esta interrogante, siendo “el extrañamiento” y “la alienación” (1984) En el caso del extrañamiento, los elementos culturales y lingüísticos de la obra original se preservan en la medida de lo posible para no destruir el “encanto” especial de la obra. Este procedimiento reduce la comprensibilidad del trabajo para el público objetivo. En el caso de la alienación, una obra está hasta cierto punto “alienada” de su cultura original en la medida en que se acerca lo más posible a la cultura meta.

De manera paralela, Van den Broeck (1986) distingue en el nivel del proceso dramático entre *conventionalization* e *innovation* (Van den Broeck, 1986, 102). En el caso de la convencionalización, la obra sufre de alienación, es decir, las transiciones se instrumentalizan para estabilizar los códigos dramáticos de la cultura de destino con el fin de adaptarse al contexto dramático de dicha cultura. Por el contrario, la innovación funciona en una puesta en escena extraña para integrar, a través de estos daños normativos, elementos alternativos del propio código dramático. Esto permite que la traducción dramática se convierta en un elemento de innovación dramática. “[...] idiosyncratic violations of norms may gradually become widespread, even institutionalized, and –as a result– cause changes in the norms themselves” (Toury 1980). Preferiblemente, el camino intermedio pasa entre ambas culturas de la manera simbolizada por el reloj de arena¹ de Pavis (1992). Para ello, primero hay que comparar la distancia entre las culturas implicadas y, por tanto, las dimensiones del conocimiento común que se supone que tienen las masas de la obra original y las de la cultura meta. (Turk 1990). ¿Se tiene que orientar la traducción en función de ese conocimiento presupuesto, adaptar por lo tanto al horizonte de recepción de la cultura de destino?

2. 1. 1. Desentrañando el método para traducir

Al momento de llevar a cabo la traducción de la obra *Jesús*, siempre se tuvo como meta respetar un orden específico al que va dirigido este trabajo, siendo de de importancia y correspondiendo a las necesidades que este proceso evocaba en el traductor para que la obra

¹ El reloj de arena plantea dos casos extremos en que la transferencia intercultural entre la cultura de partida y la de llegada puede darse. En una se pueden sacrificar las particularidades culturales sin llegar a recibir un traslado adecuado en la cultura de destino. En la otra, existe el peligro de que la obra dramática sea absorbida por la cultura de destino en su forma original casi sin filtrar, como a través de un embudo.

traducida pudiera responder ante los siguientes elementos y sus respectivos rangos de importancia:

- Los personajes. En el ecosistema de la puesta en escena, los personajes se conducen a sí mismos a través de los actores. Incluso antes de eso, los personajes corresponden a su naturaleza dentro de la obra. Son únicos, y esa unicidad debe mantenerse en la traducción; sus nombres, modos, gestos; deben mantenerse en este traslado a la lengua de llegada.

El traductor cambia necesariamente de actitud ante una y otra forma de discurso. Conoce la mayor responsabilidad de la traducción del discurso de los personajes, va a ser dicho por los actores y oído por los espectadores, va a vivir, mientras que el otro, el didascálico, es sólo letra impresa, que no muerta, porque las acotaciones también viven y determinan el espectáculo, pero de otro modo, la lengua existe sólo en el papel. (Fernández Cardo 1995)

La primera cuestión que se plantea es si es necesario traducir el nombre del personaje, lo que ya implica el establecimiento de categorías. Hay tres grandes grupos de personajes: los especificados por el patronímico, los especificados por el nombre personal y los especificados por la función. Es en muchos casos, y esto también es bien sabido, que los nombres de los personajes no son accidentales. No son meros símbolos sin motivo extraídos al azar de la lengua en la que está escrito el texto, más bien, son elementos de un código cifrado dentro de la poética simbólica. En tales casos, el traductor puede sentir un remordimiento de conciencia por no haber traducido completamente su texto.

- El director². En cuanto a una postura que toma en cuenta al director al estar traduciendo, se opina que una traducción no tendría por qué determinar necesariamente su escenificación, sino que debería permitir al director artístico obrar con libertad, aunque esta libertad no está carente de límites en la medida en la que una traducción implica también siempre una interpretación. O, como lo formula Johnston, “Translation is always (...) an act of clarification” (1994, 59). Por decirlo suavemente, la traducción es más bien una preparación para la puesta en escena. Johnston (1994) propone así esta perspectiva, que parece perfectamente plausible: “a play text is a special form of scripting which (...) cannot be taken as anything other than providing a springboard towards performance” (57)
- Los actores. Es cierto, como señala Aaltonen que “all theatre practitioners are involved, to some degree, in the rewriting of a text for a particular production” (2013), Sin embargo, esta reescritura parte del texto traducido y es llevada a cabo por estos artistas, ya que actrices, actores, escenógrafos, directores, iluminadores o dramaturgos son los llamados “practitioners”, según un nuevo proceso por el que funcionan otras disciplinas artísticas

Propone Manuel F. Vieites (2017) que la mejor solución es que el traductor trabaje con los actores mientras se monta la obra. Así pueden discutirse los cambios. Sin embargo, el traductor tiene poco control sobre la traducción. Lo que debe hacer es permitirles que utilicen su traducción, con la reserva de que tendrán que discutir cualquier cambio.

¹ El director, fue añadido y puesto en posición debido a su importancia en la puesta en escena de la obra en cuestión, siendo, a diferencia de lo que propone Fischer-Lichte, tomado en cuenta al momento de elaborar la traducción, aunque esto lo deje fuera de las convenciones teatrales.

Los actores deben llegar a un punto de acción en función de su posición dentro de esta jerarquía: los gestos. Frente a eso, Corrigan (1964) subraya: “gesture is (...) the source, cause, and director of language. (...) language in the theater must always be gestural, it must always act and never be descriptive. (...) When we can capture that quality in words we will then be writing (or translating) for the actors” (97-98).

Así es como en la traducción se buscó respetar la relación “*palabra-cuerpo*”³ presentes en *Jesús* (1948) que es un teatro, con una naturaleza del absurdo, donde los gestos tienen una primordial razón de ser. Por ende, corresponde buscar que en la traducción los actores, cuyos papeles les toque interpretar en la obra, entiendan esta relación del cuerpo y las palabras de forma en la que no distingan si es una traducción como tal.

- Los [posibles] espectadores, y lectores informales. Para los espectadores se les da este lugar debido a que su papel entra en vigor una vez se da la puesta en escena. El director artístico debe dejar espacio para que el público haga su propia interpretación de la producción y ésta pueda considerarse definitivamente «realizada». Según Meyerhold (1991), el espectador, junto con el autor, el director artístico y los actores constituyen de hecho los cuatro pilares básicos del teatro.

Nunca es un “receptor” pasivo de lo que ocurre en el escenario, sino que se considera el cuarto creador de la expresión dramática. Por tanto, la tarea última del director artístico no es crear una producción que lleve al límite la imaginación del público desde el punto de vista creativo, siempre que el escenario se limite a la sugerencia.

³ Denominado como “*Körper-Wort*” por Pavis (1988)

Para F. Vieites (2017) El lector protagoniza cuatro niveles en la lectura de una traducción dramática: en el primer nivel, el de la lectura autotélica, podemos hablar de los lectores primarios. Para ellos, un texto dramático es esencialmente una obra literaria más, una fuente de placer y conocimiento.

En el segundo nivel, los textos se convierten en objeto de lectura especializada por parte de diversos investigadores en teoría, historia literaria o campos de conocimiento muy diferentes, lo que crea lectores que acceden a los textos en busca de algo más que el simple placer de leer. Hablamos de textos que pueden ser leídos, analizados e interpretados a partir de los intereses que historiadores, sociólogos, lingüistas, psiquiatras, profesores de literatura o antropólogos puedan formular sobre él, intereses que se definen a nivel humano. Su textualidad y literariedad como artefacto artístico y cultural con referencialidad externa.

El tercer nivel implica la lectura mediada, como crítica, investigación y crítica. Esto se debe a que su propósito es presentar un texto a un público que probablemente comience a leerlo a partir de una evaluación que se hace del texto. O como parte de un ejercicio importante presentado en los medios profesionales. Luego está el mediador o lector crítico.

El cuarto nivel, la lectura transductiva, sitúa el texto de partida en el texto de llegada con un lector traductor que realiza explícita o implícitamente las tres lecturas anteriores.

El quinto nivel, el de la lectura fronteriza, sitúa al lector fronterizo. El lector límite puede aparecer implícito en el propio texto, ya que se trata de un texto espectacular y del dramaturgo de ficción del que hablamos. Tomamos esta denominación, “lector liminar”, de Mauro Ferraresi (Eco et al. 1995), para hablar de

un lector que se sitúa en el umbral de un nuevo proceso de semiósis, de producción significativa, en el que participan los más diversos códigos, y ahí aparece la teatralidad.

Dicho orden busca corresponder a las “convenciones teatrales” de Fischer-Lichte (1990) Para que así, puedan verse confrontadas en las relaciones básicas del código teatral que ella propone, con su excepción:

Relación A-E (actor-espectador): Relación entre el escenario y el auditorio, el actor y los espectadores. Los actores no se dirigen directamente al público. Constituye el marco del resto de relaciones básicas.

Relación A-X (actor-figura del papel o representada): Relación entre el actor y la figura que representa. Se trata de una convención de estética de producción que determina el modo de la representación.

Relación E-X (espectador-figura del papel): Manifiesta la realidad representada. Convención estética de recepción que determina la recepción, la identificación con el papel frente a la distancia cómica o crítica y el efecto en cuanto catarsis o reflexión crítica.

Relación A-A (actor-actor): Relación del actor consigo mismo, o bien, de los actores entre sí. En el caso del actor concurren la obra y el creador.

Relación E-E (espectador-espectador): Interacción de los espectadores entre sí.

Relación X-X (figura del papel-figura del papel): Interacción entre las diferentes figuras representadas. (37-44)

Hay que tener claro que estas relaciones están para concebirlas tanto dentro de la obra en sí como fuera de ella; siendo las relaciones A-X, E-X y X-X, las que pueden concebirse como dentro de la obra y siendo, en consecuencia, prioridad al estar traduciendo.

En cuanto a la idea de “teatro del absurdo” para la traducción de *Jesús* (1948), teóricamente se dio un entendimiento y desarrollo desde lo general hacia lo específico. Yendo a lo general; la propuesta que hace Martin Esslin en *El teatro del absurdo* (1966) donde desglosa y explica los componentes y formas que puede tomar este teatro del absurdo. Puede ser complementado por escritos de figuras importantes en este movimiento teatral como lo es Ionesco, Beckett o Fernando Arrabal, que conforme avance la traducción elaborada y dependiendo su camino puede tomar las ideas de estas figuras patentes del teatro del absurdo.

Podemos considerar, gracias a Rafael Muñoz Ramos (1981) que el “Teatro del Absurdo” es una especificación de una clase más amplia, del género dramático. Estos elementos tienen algo en común (lo que los vincula a la clase) y se distinguen por variaciones. Los elementos son específicos. Los elementos comunes constituyen lo que puede denominarse la infraestructura teatral o dramática. Para simplificar, se reducen a acción, personajes y espectáculo. La distinción se debe al tratamiento singular que recibe esta infraestructura en cada género o subgénero.

En resumen, ya no estamos ante una unidad narrativa, fundamental para orientar todas las acciones hacia la consecución de un objetivo. No hay historia, sólo hay una serie de circunstancias. Como ha señalado Martin Esslin, se trata de un teatro de situaciones más que de un teatro de acontecimientos secuenciales, y por ello utiliza un lenguaje basado en imágenes concretas más que en argumentos y razonamientos. Como afirma Esslin, la acción en las producciones de Teatro del absurdo no pretende contar una historia, sino transmitir una serie de imágenes poéticas. Toda la obra es una compleja imagen poética formada por una disposición de imágenes subsidiarias y temas que se mezclan, se suman y se amplifican entre sí para crear en el espectador una impresión holística y profunda de la situación básica,

en lugar de presentar una serie de desarrollos. Y estática. El Teatro del absurdo se presenta, así como una solución nueva y original a un eterno problema de la literatura y el teatro. A saber, transmitir lo simultáneo a través de medios continuos, lineales, discursivos y, en una palabra, temporales.

La finalidad de retomar a Esslin (1966) es que, de acuerdo con lo que escribió, la traducción elaborada no tome otro camino al momento de habitar la traducción de diálogos, escenas, incluso acotaciones que terminen transformando a *Jesús* en un tipo de teatro distinto al que es, lo cual sería un grande inconveniente.

Para pasar a lo específico, es necesario retomar lo que se ha dicho del teatro de Piñera, como referente del teatro cubano, en cuanto a su forma de trabajar su dramaturgia, las propuestas que enaltecen cada obra ya sea individualmente o como compendio de obras. Para ello; Morchón (2002) señala: Si, en un sentido amplio, “se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo, se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico” (Marchese y Forradellas 1994), es, sin duda, la parodia, la inversión sistemática de las palabras y de la peripecia del Jesús de las Escrituras el procedimiento constructivo básico de la obra. Así, en el acto primero, un cliente de la barbería se encara con Jesús y le abofetea por no resucitar a un niño que acaba de morir. Jesús, en lugar de, en consonancia con el precepto evangélico, poner la otra mejilla, le devuelve la bofetada: “Lo siento, no soy Jesús para ofrecerte mi mejilla izquierda” (97). Cuando, después, se le tiende el cuenco de agua para que, como el Jesús de las Escrituras, la convierta en vino, dice: “Me hubiera gustado ver esta agua convertida en vino para convencerme a mí mismo de que soy el nuevo Jesús. Sin embargo, sigue y seguirá siendo agua” (101). Y como el otro, Jesús de Piñera tiene sus Prosélitos. Sólo

que, paradójicamente, los recoge de entre quienes no creen en él. Así, en perfecta sintonía con el canon existencialista, Jesús representa una llamada a un ser humano singular que se forma a sí mismo y esculpe su propia identidad a través de la presencia consciente y auténtica.

2. 2. Parte 2: marco teórico del análisis

La continuación de este apartado teórico encontrará lugar al plantear la base que será de utilidad para analizar la traducción, cimentando, en primer lugar, la idea de “el mito del mito”. Así, comenzamos con *La traducción del mito* en concepción de García Gavín (2013) que retoma la idea que Pavis (1988) maneja en su concepto del *mito* que él define como “(...) tanto la adivinanza del texto y la metáfora que elabora como también el problema que pretende resolver” (136). Se plantea entonces la cuestión de si es posible para un traductor dramático salvar los mitos de la lengua de llegada. O, dicho de otro modo, ¿es transferible el mito del texto dramático entre las dos lenguas? Asumimos aquí, con Pavis, que el mito como núcleo de la ficción no puede transferirse a otra lengua sin pérdida. Esto se debe a que el mito siempre está relacionado con el pensamiento cultural de una sociedad concreta, es decir, con las condiciones marco espacio-temporales en las que se movía el dramaturgo. Los traductores sólo pueden transferir algunos componentes del texto, pero no de manera íntegra. Identificar los componentes temporales y espaciales, junto a los culturales, es lo que resulta difícil, al menos a nivel de la palabra. (Pavis 1988). “[...] por eso el traductor, en vez de traducir el mito a otra lengua de la cultura de destino, sólo puede hacer una transferencia palabra a palabra del mito [...]” (136). Como ejemplo de la intraducibilidad de los mitos antes mencionada, podemos retomar la cuestión de la intraducibilidad de los nombres propios. Si un dramaturgo elige un nombre propio con un significado metafórico para describir una característica de un personaje dramático, es casi imposible reproducir correctamente el significado mitológico

del nombre en la lengua de llegada. Y no es raro que contengan alguna connotación cultural desconocida para la cultura de destino. Por tanto, los traductores sólo pueden recurrir a nombres propios que tengan una expresividad similar en la cultura de destino y que puedan tener connotaciones culturales diferentes en algunas situaciones, lo que da lugar a que se reproduzcan distintas formas de mitos. Pavis llega a la conclusión de que una transferencia adecuada del mito siempre tiene que conciliar la traducción con la escenificación, porque sólo a través del discurso dramático en su totalidad se hace el mito traducible: “El mito creado por el escenario no pasa a través del texto, (...) sino (...) que se negocia a través del escenario y el gesto” (Pavis 1988).

Así mismo, hay que resaltar el hecho de que el texto como partitura lúdica crea la ilusión del teatro y actúa como vínculo entre los que están en el espacio concreto de la obra –actores y público, al mismo tiempo que quienes están en el mundo imaginario de la misma son las personas que participan en el drama (Snell-Hornby 1984) e influyen en las relaciones fundamentales $A \leftrightarrow X$ y $E \leftrightarrow X$ del código dramático. Por lo tanto, el texto debe ser eficaz en dos dimensiones diferentes y acercar el mundo ficticio y lúdico al público con la ayuda de representaciones concretas en el escenario. Retomando el modelo de Fischer-Lichte y aplicándolo en este principio del mito nos puede llevar a que la traducción manejará las relaciones:

A-X-X-X-A-X

Siendo los primeros dos los que tratan ese balance en la traducción, y las últimas dos correspondiendo a la escenificación:

A (Cómo ejercer a los personajes fuera del mito) –X (Los personajes fuera del mito)
–X (El mito)–X (El mito del mito)–A (Cómo ejercer el mito)–X (El mito ejercido)

Ciertamente, mantener esta propuesta de modelo como se ha presentado puede llevar a la confusión, por ende, para ser más específicos y poder llevar a cabo la aplicación de este, se propone lo siguiente:

$$A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2 \leftrightarrow A^1 \leftrightarrow X^3^4$$

Dado a que el mito según Pavis debe ser pasado palabra a palabra, la traducción de *Jesús* (1948) se aleja incluso de otras traducciones teatrales del mismo género, subgénero-movimiento. Detrás del nombre de Jesús hay más que un mito; hay una figura universal o cuasiuniversal, por ende, al momento de traducir se juega con esa idea, similar a como pasa en la lengua de salida.

Si el mito afecta las relaciones A–X y E–X, la traducción debe ser adecuada en dos dimensiones; dentro del texto (A–X) y fuera del texto (E–X). La mayor parte del análisis va a retomar la dimensión existente dentro del texto, ya que en *Jesús* (1948) el fenómeno propuesto a analizar se encuentra como $A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2 \leftrightarrow A^1 \leftrightarrow X^3$. Dejando a un lado la cuestión de si es transferible entre las dos lenguas el mito del texto dramático.

Así mismo, es necesario aclarar que esta propuesta de modelo puede funcionar como modelo en sí debido a que no se limita a un único plano, como lo lingüístico o lo escénico, sino que articula distintos niveles de análisis, como el lingüístico-traductológico y el escénico-relacional. Esto hace que el modelo no sea cerrado ni lineal, sino expansivo: saturable por capas de significación, según lo que se quiera observar en el objeto teatral.

⁴ El orden y la jerarquía son los mismos.

Además de que permite analizar una *traducción específica* como la de este trabajo, y también podría adaptarse a otras obras o lenguajes escénicos, ya que cada relación del código teatral puede resignificarse según el caso. Que en este plano sería cuestión de aplicarlo en otras traducciones que operen dentro de la propuesta sobre el mito.

A su vez, puede absorber distintos contextos, épocas y convenciones teatrales sin perder coherencia. Al usar relaciones como A-X, X-X, E-X y E-E desde categorías flexibles (figura del papel, actor, espectador), esta propuesta no impone una sola lectura, sino que abre posibilidades interpretativas desde distintos puntos de la traducción (interpretación, producción, actuación, recepción, lectura, etc.). Puede alojar significados en expansión, reinterpretaciones y contradicciones. Terminando, esta propuesta de modelo busca comprender cómo es que se lleva a cabo el traslado en la traducción de Jesús (1948); con sus pérdidas y ganancias correspondientes.

Snell-Hornby (1984) aduce cinco características relevantes en la traducción del texto dramático (Van den Broeck 1986):

1. La bisección del texto en dos, uno principal (el diálogo) y otro complementario (las indicaciones escénicas).
2. Su dinámica desde una perspectiva múltiple.
3. La lengua en cuanto acción potencial en progresión rítmica.
4. La máscara del lenguaje/idiolecto del papel.
5. La lengua en cuanto experiencia detectable por los sentidos (papel de público).

En la bisección, subdividir el texto en dos partes -principal y complementario- significa que la dirección escénica forma parte del propio texto dramático. Este punto es ciertamente

discutible y existen diferentes posturas y opiniones. Podría considerarse un tipo de metatexto, “a text communicating the author’s idea about realizing the dramatic text on the stage” (Link, 1980), es decir, un tipo de comentario del autor. El diálogo en el escenario es un lenguaje artístico, “escrito para ser hablado pero, sin embargo, nunca idéntico a la lengua hablada” (Snell-Hornby 1984). Con la ayuda del lenguaje, los traductores suelen conservar el estilo lingüístico arcaico de obras antiguas para preservar su colorido histórico, ya que pueden representar tanto a personas de un determinado estrato social como a personas de otra época. Eso depende de la sociedad y de la época de que se trate, porque “language is determined by its particular society and time” (Link, 1980). Aspectos importantes en el análisis de textos dramáticos son, entre otros, la cohesión del texto, es decir, la composición o tejido de relaciones textuales, y los posibles modelos de reproducción, la densidad semántica, la aparición de elipsis, y el discurso y la dialéctica. La conversación dramática debe ser clara, pero no debe perder por completo su ambigüedad, su secreto; teniendo en cuenta que el silencio también es texto: “and what counts are not just the words themselves, but the gaps between the words. (...) What is left unsaid matters as much as what is said: and as translators we have to be sensitive to both” (Clifford 1994).

La dinámica de perspectiva múltiple tiene como objetivo la multidimensionalidad del diálogo en escena. Es al mismo tiempo una conversación entre los personajes en escena y una comunicación entre el escenario y el público. Lo que, transferido a las relaciones básicas del código dramático ya mencionadas, se trataría de las relaciones $X \leftrightarrow X$ y $A \leftrightarrow E$. Por eso, los enunciados dramáticos siempre deben guardar relación con la situación, la progresión de la conversación y los caracteres del orador y del público. También se tienen en cuenta los

efectos dramáticos de herramientas lingüísticas ambiguas como la ironía, la metáfora, la insinuación, el anacronismo y el juego de palabras. (Snell-Hornby 1984).

El aspecto del lenguaje como acto potencial en progresión rítmica se refiere sobre todo al ritmo del conjunto de la frase y del texto, que debe traducirse en un acto dramático, se refiere al énfasis, la intensidad, la alternancia de tensión y relajación; a los enunciados, además que la puntuación cuenta también como un elemento importante del ritmo.

La máscara lingüística especifica el estilo lingüístico individual de los personajes de la obra. En ella, la voz, la imitación, el gesto y el movimiento también se invocan como expresiones de emoción, formando un todo armónico con el lenguaje. Aquí se exige un lenguaje “hablable” o “respirable”.

La forma en que el público recibe una representación depende del grado de sus expectativas, pero también de la calidad del texto, que debe estar estructurado de forma que pueda ser comprendido espontánea y verbalmente. Además, los traductores de textos dramáticos deben tener en cuenta los efectos que se pretenden con la obra, como la alienación y la empatía, a través de la composición del texto. Los aspectos lingüísticos de la traducción de textos dramáticos se resumen rigurosamente en la siguiente afirmación de Johnston (1994):

[...] in the act of translation, we are talking about the re-creation of a language that is, in the original, inherently creative, a system of echoes, repetitions, responses, dramatic mainsprings and correspondences which are all primed for the moments of performance and which contribute to that concordance and careful discordance of character voices which maintain the cohesion of the source text. (Johnston, 1994)

Cada nueva representación, y por tanto cada nueva traducción, crea un nuevo lenguaje escénico, que para el traductor representa cada vez un nuevo acto creativo. (1994) Así, en relación con las características de Snell-Hornby con su ejecución teórica sobre *Jesús* (1948) se puede entender que:

1. La bisección del texto dramático puede partir en finalidad de un comienzo básico donde entra la relación A-X y X-X; que funciona para complementar la explicación de la pauta “cómo ejercer el mito” del modelo propuesto.
2. La perspectiva múltiple puede entender y explicar cómo funciona el mito en la obra: Jesús siendo él para los otros y los otros percibiéndolo como el otro “Jesús”, viéndolo en el modelo como $A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2$.
3. Ahora, con el aspecto de la lengua en cuanto acto potencial de progresión rítmica, si se apunta hacia el ritmo de las oraciones en la obra o los diálogos y acotaciones; se va a dirigir la atención hacia los signos de puntuación con la intención que tengan tensión y distención hacia la obra misma, intentando comprender su manipulación del ritmo manifestado en la concepción del mito en la relación $A^0 \rightarrow X^0 \rightarrow X^1 \leftrightarrow A^1$.
4. Comprende el funcionamiento, como tal, de toda la obra en su concepción del mito y aplicándolo en el modelo; donde cada personaje secundario (X^0) tiene que ser explicado junto a su comportamiento o perfil que lo relaciona con la figura del mito. Completando, así, la estructura final del modelo del mito: $A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2 \leftrightarrow A^1 \leftrightarrow X^3$.
5. Rompe con la dimensión A-X, convirtiéndose, por ende, en E-X. Se queda sin lugar dentro del modelo propuesto y su atención va a radicar en la mera

especulación que el traductor pueda manejar teniendo consciencia de la intención o el efecto buscado a causar por la obra.

Además, “la traducción como secuencia de concretizaciones” se manifiesta en el transcurso del proceso de apropiación, el texto fuente experimenta una serie de concretizaciones donde la interpretación que el autor hace de la realidad lo vincula a la cultura de origen y es determinado por ella. La primera concretización la realiza el traductor dramático a través de una obra escrita en el plano lingüístico. Está estrechamente vinculada a la segunda concretización de la dramaturgia, que trata de su papel como dramaturgo. La tercera etapa la designa Pavis como la concretización escénica, es decir, la transformación del texto concretizado a nivel lingüístico y dramático en la producción (por parte del director artístico o la compañía teatral). En esta fase, el texto sólo puede ser recibido por el lector destinatario. Sólo con la apropiación del texto por parte del público, la llamada concretización receptiva, finaliza el proceso de apropiación del texto iniciador. Esto se debe a que determina su uso y su significado. Para la traducción del texto dramático esto significa que “[...] una traducción (...) contiene siempre también una análisis dramático, una escenificación y una alocución al público al mismo tiempo” (Pavis 1988).

Sumando, el modelo de “la traducción en cuanto supone una puesta en juego”; en este segundo modelo, Pavis designa el proceso de traducción como una “puesta en juego”. Para ello, el espacio en el que tiene lugar el proceso se divide en dos niveles: el nivel lingüístico y el nivel prelingüístico. El nivel prelingüístico se refiere a un estado en el que coexisten el gesto y el texto y en el que se incluyen todos los elementos pertenecientes a la situación declarativa del teatro antes de encargar la forma escrita del texto. Este estado prelingüístico, es decir, la fase 1, se concreta posteriormente de forma lingüística en el texto original o fase

2. Pavis (1988) parte de la base de “[...] si queremos acceder desde este texto de partida al texto de llegada, tenemos que volver a una situación prelingüística”. (120)

El traductor, por lo tanto, tiene que “escenificar en espíritu” (fases 3 y 4) el texto durante su proceso de traducción. Pavis lo denomina como “[...] el traslado lúdico del texto de partida a una situación de enunciación en la que el texto se confronta con los gestos y el cuerpo del actor” (120-121) y Según García Gavín (2013) para ello tiene que “poner espiritualmente en escena” el texto de partida que tiene delante con los medios de la cultura de partida además de imaginar también una escenificación equivalente en la cultura de destino. Tan sólo después es cuando está en situación de fijar su traducción por escrito (fase 5), lo que a su vez vuelve a tener lugar en el plano verbal. La traducción surgida de esta forma puede ser partícipe de diferentes escenificaciones en la lengua y la cultura de destino (110).

Según Pavis, el vínculo entre la fase 3 y la fase 4 es el llamado *palabra-cuerpo*, que integra la representación de la palabra, es decir, la imagen del código de un símbolo lingüístico, con la representación del objeto al que se refiere ese símbolo lingüístico. Por tanto, el traductor debe asociar la palabra-cuerpo de la cultura de origen con el de la cultura de destino. Esto significa que, para cada gesto específico de la cultura de origen, hay que encontrar un equivalente en la cultura de destino y traducirlo a una representación específica de la palabra. Pavis especifica el concepto de *palabra-cuerpo* del siguiente modo; [la] “representación que se aproxima a la unidad dramática de acto y expresión ocupando el lugar de la equivalencia” (1988, 123). Con ello nos muestra una alternativa viable al hasta hoy en día controvertido concepto de la equivalencia que, como hemos visto hasta aquí, no se ha mostrado como adecuado en el contexto de la traducción dramática.

En retrospectiva, se puede decir que este análisis y descripción se basa en cómo se traduce el *mito* en *Jesús* (1948) a otro idioma, manteniendo su esencia mientras se adapta a las características culturales y teatrales de la lengua de llegada. Y para llegar a eso, en este capítulo se estableció:

- A. Base Teórica para Analizar la Traducción. Con *el mito del mito*, el concepto es clave para entender cómo se traduce el *mito* dentro de una obra dramática. En el momento de traducir sólo pueden transferirse partes del mito, aunque se intenta llegar a su esencia completa. El mito se transmite parcialmente a través del texto, sin embargo, la traducción no es simplemente un proceso lingüístico; debe incluir las dimensiones escénicas (gestos, puesta en escena, interacción con el público). Por tanto, la escenificación es esencial para hacer comprensible el mito traducido.
- B. Una propuesta de modelo para analizar: A–X–X–X–A–X. Aquí, se establecen y plantean las dimensiones para analizar el mito en la traducción. Son dentro del texto; la relación entre el traductor, el texto original y la traducción (A–X). Y fuera del texto, se puede entender por cómo la traducción se contextualiza y se recibe en la cultura de destino (E–X).

El modelo se expande y permite analizar el mito desde diferentes ángulos, observando no sólo el lenguaje, sino también las interacciones de los actores y la posible recepción del público. Esto se organiza en relaciones que van desde el texto hasta la actuación en el escenario y la recepción por parte del público, permitiendo una interpretación más flexible. *Jesús* (1948) juega con la figura del mito universal de *Jesús/Jesucristo*, y la traducción debe manejar esas capas de significado,

transformando el mito de acuerdo con las convenciones culturales de la lengua de llegada.

- C. La Traducción y la Escenificación. La traducción no solo es un proceso lingüístico; también es una escenificación. El traductor debe considerar tanto el texto escrito como su posible representación en el escenario. Pavis (1988) distingue entre las fases del proceso de traducción: prelingüística, lingüística, y finalmente, la traducción escénica. Pavis introduce el concepto de *palabra-cuerpo* para describir la integración del texto lingüístico con la acción escénica. El traductor debe encontrar equivalentes culturales para los gestos y símbolos lingüísticos de la cultura de origen, para que la representación en la cultura de destino sea comprensible.
- D. Aplicación a *Jesús* (1948). Se dará mediante la propuesta de Modelo $A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2 \leftrightarrow A^1 \leftrightarrow X^3$, éste describe cómo el mito se transmite en la obra, desde la figura de *Jesús* hasta los personajes y la escenificación. La traducción de *Jesús* (1948) no sólo es un acto de transferencia lingüística, sino también de “traslado lúdico”, donde cada elemento del mito se reinterpreta según las convenciones culturales y teatrales de la lengua de llegada.
- E. Implicaciones del Análisis Teórico. El modelo propuesto es flexible y expansivo, permitiendo el análisis de diferentes capas de significados en la traducción, adaptándose a otros contextos, épocas y convenciones teatrales. No se busca una única interpretación, sino que el modelo abre nuevas posibilidades interpretativas, ya sea a través de la interpretación, producción, actuación o recepción del texto.
- F. Características de la Traducción Dramática (Snell-Hornby 1984)
- a. *Bisección del texto*: El texto dramático se divide en dos dimensiones: el diálogo (A–X) y las indicaciones escénicas (E–X).

- b. *Perspectiva múltiple*: El texto dramático actúa tanto como un diálogo entre los personajes como una comunicación con el público.
- c. *La lengua en cuanto acción potencial en progresión rítmica*. La traducción debe capturar el ritmo de la obra, no solo a nivel lingüístico sino también en cuanto a los gestos y la puesta en escena.
- d. *La máscara del lenguaje*. El lenguaje en el drama es potencial y progresivo, lo que significa que la traducción debe considerar el ritmo, la tensión y la distensión en las interacciones.

Después de establecer la base teórica, lo que sigue es aplicar estos principios a un análisis detallado de la traducción con respecto a su versión original, identificando las relaciones del mito en el contexto teatral y escénico, evaluando las posibles pérdidas y ganancias en el proceso de traducción y observando cómo se adapta y se presenta el mito en la cultura de destino. Esto permitirá llegar a una comprensión más profunda de cómo el mito se negocia y se transforma a través de la traducción dramática.

Capítulo 3: *Jesús* traducido y el *Jesús* explicado

Para comenzar este capítulo es necesario retomar una observación del apartado anterior donde establezco que existen momentos teóricos en esta investigación: uno que trabaja la traducción y el otro que trabaja el análisis de la traducción, haciendo que surja la propuesta del modelo para traducir el *mito*. Esto se respalda en tres figuras importantes: Patrice Pavis (1992), Erika Fischer-Lichte (1990) y Mary Snell-Hornby (1984). Sumando la exposición e interpretación de Santiago García Gavín (2013), que vuelve los postulados, de los tres antes mencionados, más accesible.

Retomadas y asequibles, sus propuestas teóricas se vuelven fundamentales para la elaboración de este trabajo, resaltando que con Pavis (1992), Fischer-Lichte (1990) y Snell-Hornby (1984) son encontrados mayormente en sus respectivas lenguas: francés, inglés y alemán. En español, desafortunadamente no hay propuestas lo suficientemente sólidas ni desarrolladas para tomarlas en cuenta en este caso. Ahí es donde entra García Gavín (2013), que en su ensayo rescata a estas figuras, entre otras, que protagonizan la base teórica de este trabajo. Se va a trabajar con lo recopilado y tendrán lugar las propuestas que se formaron a partir de las interrogantes que, en el desarrollo de la traducción, aparecieron.

Debido a que estos dos momentos teóricos radican y merodean en la traducción de la obra, se considera pertinente no establecerlos para explicar los resultados de los dos apartados teóricos por separado. Naturalmente, el primero lleva al segundo, así que dividirlos ralentizaría el ritmo en el desarrollo del trabajo junto a sus resultados y fenómenos encontrados. Concerniente a esto, conforme al avance de este capítulo se insertarán citas de la traducción de *Jesús* (1948) para ejemplificar y detallar ciertas explicaciones. Con esto en

mente, comenzamos con la primera figura importante: Snell-Hornby (1984) y los cinco puntos que propone.

3. 1. La bisección del texto

En este punto la bisección comprende al diálogo y las especificaciones escénicas, con esas últimas teniendo mayor observación. Hay que dejar en claro que “especificaciones” van a entenderse como “acotaciones” y en *Jesús* (1948) existen tres tipos: espaciales, sonoras y personales. Este análisis del texto dramático traducido considera las indicaciones escénicas y el diálogo desde una perspectiva que abarca tanto lo textual como lo interpretativo, abriendo el espacio de ejemplos de la traducción con el primer cuadro del segundo acto:

Second act

First Scene

In the barbershop, the table that used to hold magazines now serves as a desk. There is correspondence to be dispatched on the table and a double row of barber chairs, occupied by the devotees of Jesús. As the curtain rises, Jesús is seated in the barber's chair and the client is sitting at the table is handling the correspondence.

Jesús: (To the client.) Are you up to date with the correspondence?

Client: There are only a few letters to answer. (Pause.) Every day there is more audience. If it keeps increasing, we'll have to rent a larger venue.

[...]

Jesús: Are they aware that the audiences are public?

Client: Of course. They haven't raised any objections.

Jesús: In that case, we can begin. Bring in the audience.

(Voices shouting “Jesus” are heard.)

Client: (Stands up, goes to the door.) The people are already here. And how faithful they are; they've been waiting in the sun for over an hour.

(Men, women, and children enter silently. Upon seeing Jesús, they prostrate themselves.)

Jesús: (Firmly.) I want to warn you that if you insist on worshiping me, I'll be forced to eject you. (Pause.) You may sit down. (To the client.) Bring me a glass of water.

(The client disappears behind the curtain.)

Jesús: (In a low voice.) You will be my executioners.

(The client reappears with a glass of water. The doorbell rings. The client hands the glass to Jesús. He opens the door.)

Client: (Announcing.) Reverend Father M. Salgado.

(The Reverend appears, short, chubby, advanced in age. He approaches Jesús and shakes his hand.)

Reverend: Do I have the honor to talk to Jesús García?

Jesús: Indeed, that is my name. (Pause.) How are you, Reverend Father?

Reverend: You've become famous overnight.

Jesús: A sad fame I don't deserve.

Reverend: Do you know what you don't deserve? That is a gift from God. His designs are inscrutable.

Jesús: (Bluntly) I think just the opposite: I know very well what I deserve.

Reverend: Let's move on. (Pause.) Well, you know, your way of acting is, let's say, troublesome... I mean troublesome as far as the church is concerned.

Jesús: ...Militant and triumphant. Don't tell me, Reverend...!

Reverend: Mock if you please. (Pause.) But I must tell you that if the church will never accept you declaring yourself as Jesus, it would be even less inclined to accept you denying it.

Jesús: You ecclesiastics are so subtle that I lose my footing. (Pause.) Besides, if I'm going to speak frankly, I'll tell you that I'm not interested in the church's opinion of me. (Anexo 1, 125)

Como se puede ver, las acotaciones en este texto cumplen un papel fundamental en la construcción del significado. Sirven no sólo como orientaciones para la puesta en escena, sino también como un metatexto que comunica las intenciones del autor. Ahora bien, existen distintos tipos de acotaciones, mismas que explicarán a continuación.

3. 1. 1. Acotaciones espaciales

Se puede observar una transformación y resignificación con la barbería, pues no sólo es un espacio físico, sino que también es un reflejo de las tensiones entre lo cotidiano y lo trascendental. Lo que antes era un negocio para el sustento de Jesús, ahora es un centro de reunión y organización, la mesa que en su momento servía para sostener revistas que serían un pasatiempo para clientes ahora sirve como escritorio. Se nota el crecimiento administrativo y estructural del movimiento que Jesús encabeza. Esto refuerza el contraste entre el origen humilde de Jesús y la creciente complejidad de su impacto social. Aquí yace el ejemplo más puntual de una acotación espacial con el inicio del acto. Dicha acotación manifiesta y procura describir adecuadamente el entorno donde se desarrollará esta parte de la historia.

3. 1. 2. acotaciones personales

Se escriben para indicar cómo debe actuar un personaje, son notas que el autor incluye en la obra para que los actores y el director interpreten de manera específica. Por ejemplo, con movimientos y posturas de los personajes como el Cliente, con su papel como intermediario y servidor resaltados debido a sus acotaciones; “(Stands up, goes to the door.)” o “(*The client disappears behind the curtain.*)”⁵, convirtiéndolo en un puente entre Jesús y los demás, reflejando jerarquías sutiles y una estructura “organizada”.

El Público también tiene indicaciones que seguir, las acotaciones para este “personaje” recae en sus gestos, como “prosternarse”; este acto físico amplifica el simbolismo religioso de la escena, evocando imágenes de adoración tradicionales. Sin embargo, Jesús rompe esta dinámica con su advertencia, lo que genera una tensión entre la espiritualidad y la humanidad.

3. 1. 3. Acotaciones sonoras

Como su nombre lo señala, están puestas para indicar sonidos en la obra; “(*Voices shouting “Jesus” are heard.*)” esta acotación sonora que evoca un sonido externo establece el contexto de un movimiento masivo, mostrando que la influencia de Jesús se extiende más allá del espacio de la barbería. Sirve como un eco de su creciente notoriedad, un reflejo de la presión externa que lo rodea, por ejemplo:

⁵ Para mantener una percepción clara de lo que implica el énfasis de las acotaciones, es un hecho que al estar trasladado al inglés dichas acotaciones mantendrán el énfasis del traductor, que a su vez procuró mantener el énfasis del autor de la obra original.

El sonido del timbre de la puerta⁶: este fragmento de acotación personal, que por sí misma funciona como acotación sonora, introduce un cambio tonal en la escena. Este sonido marca la transición entre la interacción cercana con el público y una conversación más formal y confrontativa donde el Reverendo/The Reverend es el detonante.

El silencio y las pausas, por ejemplo, cuando Jesús dice “You will be my executioners” añaden una capa de misterio, estos lapsos invitan al lector y/o espectador a reflexionar la importancia de lo no dicho: Las “pausas” entre las palabras, como el silencio después de “Every day there is more audience,” dejan espacio para que el público interprete la emoción o el significado detrás del diálogo; el silencio y las pausas pueden denotar implicaciones que, a menos que su lectura sea continua, no se podrán entender en su totalidad.

Las acotaciones espaciales, personales y sonoras en este fragmento (y la obra en general) no sólo son un complemento, sino una herramienta esencial para transmitir el subtexto y las tensiones centrales de la obra. Cada elemento –desde el mobiliario de la barbería, hasta los gestos del Público y los sonidos externos, refuerzan el conflicto principal, la lucha de Jesús para aclarar su rol como figura no-trascendental y rechazar las imposiciones, ya sean de sus “seguidores” o de las instituciones externas. Esto también sirve de ejemplo para la concepción de las relaciones A-X (Actor-Figura del papel.) y X-X (Figura del papel-figura del papel.), aunado la relación E-X (Espectador-Figura del papel.) que están presentes en el ejemplo y la obra como tal.

⁶ La acotación completa es “(The client reappears with a glass of water. The doorbell rings. The client hands the glass to Jesús. He opens the door.)”, y por la estancia del sonido del timbre, se transforma en una acotación mixta: personal-sonora-personal.

3. 2. La dinámica desde una perspectiva múltiple

Este punto aspira a la multidimensionalidad del diálogo escénico, es una conversación entre las figuras en escena, incluyendo la comunicación entre el escenario y los espectadores. Para poder identificar estas especificaciones, se van a retomar fragmentos de la traducción de *Jesús* (1948), destacando cómo las relaciones entre los personajes en escena y los lectores pueden amplificar el impacto dramático. Estas relaciones se construyen a través de recursos lingüísticos, simbólicos y escénicos; pues a partir de aquí comienza la configuración $A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2$, del modelo propuesto.

3. 2. 1. Agotamiento, soledad y el espacio como símbolo

Fragmento 1:

Jesús: (Stands up, addresses the audience.) I suppose you're more than convinced.

Public: (Kneeling.) Jesus, Jesus, bless us!

Jesús: (Warningly.) Up! Stand up! Quickly!

(The audience stands up.)

Jesús: To the street! Out! You ask for the impossible! Out, I said!

(The audience begins to exit.)

Jesús: (To the client, who has just closed the door.) Quickly, bring me a sedative; I feel thousands of thorns in my forehead!

(The client opens the door again. Exits. Jesús stands in front of the Sacred Heart picture. He looks at it intently. Then, he turns to the spectators, letting his arms fall in a gesture of discouragement.)

Jesús: One gets tired!

(Curtain slowly falls.)

(Basement with a very low ceiling. Stairs at the back. Three benches attached to the walls. Small table and portable radio. Dim light. Deserted scene. A news program can be heard.) (Anexo 1, 133-134)

La potencial comunicación directa de Jesús con los espectadores con ese gesto de desánimo y la frase: “One gets tired!” rompe la cuarta pared. Este acto no sólo humaniza al personaje, sino que también interpela al público como cómplice de su carga emocional. El espacio cambia de un escenario cercano al Público, como lo fue la barbería, a uno íntimo y desolado; el sótano. Este contraste espacial refuerza la soledad existencial de Jesús, mostrando su resiliente, pero desgastada humanidad frente a las expectativas divinas impuestas por otros, que lo oprimen.

La metáfora de “thousands of thorns in my forehead!” remite a la corona de espinas de Cristo, creando una ironía amarga al conectar el sufrimiento físico con el psicológico de una figura la cual se opone a encarnar. La transición al sótano y el uso de una luz tenue refuerzan el estado mental de Jesús: atrapado, confinado, agotado.

3. 2. 2. La ironía de los milagros y el conflicto interno

Fragmento 2:

Jesús: (He stands up.) Now, to strengthen your faith in my doctrine, I will perform a few miracles.

All: Miracles...?

Jesús: Yes, my miracles, made in-house, manufactured miracles, wholesale miracles, fairground miracles. (He walks around the left end of the table and reaches a small

table where a flask filled with water is placed.) I will turn water into wine! (Pause. He places his hand on the flask.) Let it be done! (The water turns red.)

(The diners burst into applause. Jesus waves graciously.)

Jesús: Now I will multiply the fish. (He goes to the dining table and takes a large nylon fish from a platter. He cuts it open with a knife and small nylon fish pour out of it. The applause intensifies, and Jesús waves again.) Now it's time for the most memorable of my miracles. (He reaches the dining room door.) Lazarus, arise and walk!

(The door opens slowly, revealing a mannequin, a replica of Lazarus. It takes a few steps and stops. All the actors stand up and surround Jesús.)

Client: *Señor*, we will spread your doctrine throughout the earth.

Jesús: Spread the false miracles. If the people preferred them to the divine ones, I would have gladly accepted messianism. (Pause.) I know I am going to die in these days, not by revelation, but by logical calculation. However, what matters is not my death, but my life. (Pause.) I was just a barber, then rumors spread that I performed miracles. That was the first of the absurdities in which I got entangled. I never placed my hand on anyone's forehead to ease a simple headache; much less healed a sick person, and infinitely less raised the dead. But despite that crushing logic, the absurdity continued to ensnare me. These nets have made me the antagonist of Jesus. (Pause.) What are the consequences? The people believe, they want miracles, they want me to perform them. Whether I have scruples, despair, or may die, they don't care. They just want to believe. If something contradicts their belief, they destroy it.

(Pause.) And that's my case; I refuse to be Jesus. In return, they crush me. (Pause.) Why do I refuse? When rumors spread that I was Jesus, I vehemently opposed such messianism. If there is revelation; it revealed to me that I was not Jesus. I naively thought that by denying my divinity, I would excite the faith of the people. In that denial lay my strength and also my death. (Pause.) I am divine, I confess, but from earth to here. (Pause.) A lesson? Men will learn from me that there are no saviors of the human race, in other words, each man is Jesus or not Jesus of himself. (Pause.) I am going to die because every belief requires sacrificial victims. (Pause.) So, the time has come to parody Christ's supreme phrase. And my parody is this: 'I am the lie and death'. (As he finishes the sentence, Jesús's body lights up, for which the lights in the dining room will be turned off and a spotlight will be projected onto Jesús. The Professor bursts into tears.) (Anexo 1, 141-143)

En la escena, Jesús actúa como una parodia de Cristo, mostrando “milagros” que son burdas reproducciones de los bíblicos. Este acto resuena tanto con los personajes presentes como con los espectadores, ya que satiriza la credulidad de las masas y cuestiona la fe religiosa. La interacción de Jesús con los personajes, haciendo los “milagros” como entretenimiento de su última cena. Su posterior monólogo dirigido tanto a sus prosélitos (X) como al público (E), enfatiza el conflicto de la historia junto al del protagonista, que es su rechazo a ser el mesías.

Jesús menciona “my miracles, made in-house, manufactured miracles, wholesale miracles, fairground miracles.”, siendo una expresión que trivializa el acto sagrado, confrontando al público con la superficialidad del espectáculo ejecutando ironía y llevando a cabo juegos de palabras. En su monólogo, Jesús admite ser “divino”, pero redefine esa divinidad en términos humanos. La frase “I am the lie and death” citando irónicamente más

pasajes bíblicos, culmina en un momento de alta carga simbólica, encapsulando su tragedia personal y enalteciendo una ambigüedad ante los personajes y lectores.

3. 2. 3. Sacrificio, violencia y redención frustrada

Fragmento 3:

Jesús: (Having seen him in the mirror, quickly turns around.) Here! (Presents his chest with arms wide open. The killer plunges the knife. Jesús falls to his knees and clings to the chair. The Murderer removes the cloth and throws it at Jesús. Goes towards the door.)

Murderer: (Looking at the corpse from the door.) Nice job: he fell like a little bird. (Pause.) Now to collect *los mil pesos*. (As he's about to leave, he trips over the Client entering.)

Client: (Very agitated.) Jesús, Jesús! (To The Murderer.) Isn't Jesús here?

Murderer: He was... (Points to the corpse, exits laughing.)

Client: (Runs towards the corpse.) My God, and I came to save him from the people closing in on him! (Sits in the chair.) I'll wait here; now they'll finally know he's not Jesus or performing miracles.

(Shouts, whistles are heard, a stone breaks the glass of the door. The crowd enters demanding Jesús's head.)

Client: There you have it. Are you convinced now?

(The people fall to their knees shouting: 'Jesus, forgive us!' Slow curtain...)

(Anexo 1, 153)

La muerte de Jesús, aunque violenta, no cumple con el paradigma tradicional de un sacrificio redentor. En cambio, resalta la incapacidad de la humanidad para distinguir entre lo divino y lo profano o no-divino. La interacción entre el Cliente/The Client y el Asesino/Murderer añade una capa de tragedia al mostrar el fracaso de los prosélitos al tratar de salvar a Jesús. Este momento tiene que ser observado por el público lector como un reflejo de su papel pasivo en la perpetuación del mito.

La ironía se mantiene; el asesino se burla del cadáver con una expresión banal “he fell like a little bird”, minimizando el asesinato. Sin embargo, este momento se convierte en tragedia cuando la multitud entra y empiezan a pedir perdón a un “Jesus”⁷ muerto, reafirmando su incapacidad para ver la verdad. La postura de Jesús como “víctima de sacrificio” desafía las expectativas tradicionales del público al negar cualquier forma de redención divina, pues sólo había humanidad. En cambio, el acto final presenta una sátira de la crucifixión.

3. 2. 4. Multidimensionalidad del diálogo escénico

Los ejemplos muestran y exploran la interacción entre múltiples niveles de significado: Nivel interno ($X \leftrightarrow X$): Las conversaciones entre personajes (X^0) revelan el conflicto de Jesús (X^1) y “Jesus” (X^2) y sus interacciones con los demás como una lucha constante contra las expectativas externas. Nivel externo ($A \rightarrow E$): Jesús dirige su discurso al público lector y/o potencialmente en su función como espectador, directa e indirectamente, rompiendo la cuarta pared para confrontarlos con sus propias creencias y prejuicios.

⁷ Entendiendo “Jesus”, en inglés, como el “Jesús” que ellos mismo figuraron, su mesías; su Cristo: la divinidad.

En la obra original abunda la ironía, metáforas, anacronismos y recursos visuales para cuestionar la fe ciega, la divinidad y el sacrificio. Al momento de la traducción, la dinámica de perspectiva múltiple permitió poder llegar tanto a los potenciales lectores como a sus símiles espectadores y permitir interpretar la obra desde diferentes ángulos, manteniendo presentes las figuras antes mencionadas y mostrando cómo el drama escénico se enriquece al combinar diálogos ambiguos con elementos simbólicos y un discurso metateatral. Cada ejemplo refuerza la idea de que el drama no sólo reside en lo que se dice, sino en lo que se sugiere y en la conexión con ellos como testigos y partícipes.

3. 3. La lengua en cuanto a acción potencial en progresión rítmica

En los siguientes fragmentos, el análisis va a centrarse en cómo el uso del lenguaje, el ritmo y la alternancia entre tensión y distensión influyen en la acción dramática y en la percepción de los posibles lectores o espectadores. La progresión rítmica de los diálogos, sostenida por la puntuación y los cambios en intensidad emocional crea una atmósfera dinámica que refleja la lucha de los personajes y su interacción con las fuerzas externas. Por ende, aquí se configura la posición y función de $A^0 \rightarrow X^0 \rightarrow X^1 \leftrightarrow A^1$.

3. 3. 1. Tensión y confrontación moral

Fragmento 4:

Jesús: I cannot forgive him; I am not Jesus.

Mother: (Hysterically.) You are Jesus, you are Jesus! Jesus, Jesus, Jesus! (Rolls on the floor in convulsions; the child falls from her arms. The women lift her up; one takes the child, puts her ear to his heart, looks into his eyes. To Jesús.) Jesus, he's dead. He's dead.

Jesús: It's not my fault, if God didn't save him, how could you expect me to?

Client: (Slaps him on the right cheek.) Infamous!

Jesús: (Returns the slap.) I return it to you! I cannot accept it from you.

Client: Why?

Jesús: I'm sorry, I'm not Jesus to offer you my left cheek.

(The whistle of a police officer is heard.) (Anexo 1, 113-114)

Existe un contraste entre la histeria (justificada) de la Madre y la calma resignada de Jesús: la intensidad del diálogo de la Madre, que repite “Jesus” como si fuera una oración milagrosa, genera un punto muy alto en lo emocional. Esto contrasta con la respuesta de Jesús, llena de resignación, rompiendo la acumulación de tensión con un ritmo más pausado. tras la muerte del niño, llega una pausa, la declaración de Jesús: “It's not my fault, if God didn't save him, how could you expect me to?” introduce un cambio de tono que detiene momentáneamente la acción, permitiendo al lector y/o público reflexionar sobre esta trágica situación.

Retomando el dialogo de la Madre: “Jesus, Jesus, Jesus!” se crea una cadencia de repetición que refuerza la desesperación. Las pausas en el discurso de Jesús marcan una ruptura deliberada, subrayando su distanciamiento emocional. Sumando, la cachetada del Cliente/The Client introduce un momento de acción física que reinicia el ritmo de la escena, creando una sucesión de lo verbal a lo corporal. La escena de este ejemplo enfatiza el choque entre la presión del colectivo y la resistencia de Jesús. El ritmo refleja esta colisión donde la intensidad emocional se eleva hasta un punto crítico –la muerte del niño, seguido de una distensión irónica con el gesto físico de la cachetada “regresada” por parte de Jesús al Cliente.

3. 3. 2. El diálogo y su comicidad oscura

Fragmento 5:

Client: (To the detectives.) Aren't you convinced? He's not Jesus.

First Detective: To another dog with that bone! (He grabs Jesús by the shoulder and pushes him towards the door.) Let's go; you'll tell the judge: I can't, I can't, I can't!

Second Detective: And the judge will respond: You can, you can, you can!

Jesús: (From the door.) They have eyes but do not see, they have ears but do not hear.

First Detective: Those are Christ's words.

Jesús: That's why I can say them: I am not Jesus. (Anexo 1, 121)

El intercambio entre los detectives y Jesús utiliza un ritmo ágil, rozando con lo cómico, usando frases cortas y un tono burlón que reduce la solemnidad de la situación. Las frases “I can't, I can't, I can't” y “You can, you can, you can” generan un efecto rítmico casi mecánico, subrayando la trivialización de los temas serios, como la identidad impuesta de Jesús, por parte de los detectives.

Jesús introduce una pausa reflexiva con su referencia bíblica “They have eyes but do not see...” seguida de una afirmación irónica y puramente suya: “That's why I can say them: I am not Jesus.” Las pausas entre estas declaraciones invitan al público a digerir la ironía antes de continuar. El ritmo ligero y casi caricaturesco de esta escena destaca la absurda persecución de Jesús, a la vez que mantiene al lector involucrado emocionalmente. Los detectives trivializan la seriedad de las circunstancias, contrastando con la profundidad de las declaraciones de Jesús.

3. 3. 3. Introspección y estatus filosófico

Fragmento 6:

Client: Tell me, Jesús, don't you think people insist on taking you as the new Christ precisely because you stubbornly deny it with all your might? Could it be that your very denial is what fanatizes them?

Jesús: Let them burst! The people are sincere in their expression, but so am I. Here are two sincerities colliding. Someone started the rumor that I perform miracles, the people embraced that rumor with open arms, and now they expect great things from me. I would like to please them, but I can't. All my strength, and I would say even my possible holiness –in reverse, of course –is encapsulated in the resolute, systematic denial that I am and will never be the new Messiah. If I were to declare myself as such, I would be forgotten in a week. I know by heart the transience of makeshift saints. It's a matter of shifts. (Pause.) On the other hand, I'm not complaining; I have my disciples.

Client: We're so few of us follow you... (Anexo 1, 123)

El ritmo aquí es pausado y deliberado, con oraciones largas intercaladas con pausas determinadas por los puntos, las comas y acotaciones. Este patrón permite al lector seguir la línea de pensamiento de Jesús mientras analiza su propia posición como un “no-Jesús.” La tensión inicial; “Let them burst!”, se relaja a medida que Jesús explora su filosofía de negación sistemática, sólo para intensificarse nuevamente cuando menciona “I know by heart the transience of makeshift saints.”. Las comas junto a los puntos y comas fragmentan las oraciones largas de Jesús, creando un ritmo discursivo que refleja su proceso mental.

Las pausas subrayan la importancia de cada reflexión, la repetición de conceptos como “sincerities,” “rumor,” y “denial”, marca un patrón rítmico que está presente en toda la obra original y resalta el tema central. permitiendo que la introspección deje al lector conectar con la complejidad emocional de Jesús. Este momento ofrece una pausa filosófica dentro de la narrativa que profundiza en los conflictos internos del personaje y su vivencia absurda.

3. 3. 4. Ritmo y alternancia como herramientas dramáticas en la traducción

Los fragmentos usados para este apartado presentan los cambios rítmicos que pueden mantener al lector emocionalmente comprometido. La alternancia entre intensidad y calma no sólo marca el progreso de la acción, sino que también refleja conflictos internos y externos. Las exclamaciones, pausas y repeticiones estructuran el ritmo, creando dinámicas que oscilan entre el drama trágico y la sátira. La progresión rítmica del diálogo, en esta traducción, transforma el texto en un vehículo para la acción dramática.

Cada pausa, repetición y cambio de intensidad contribuye a la atmósfera y al mensaje de la obra. El ritmo en estos ejemplos no es sólo una característica del lenguaje, sino una herramienta clave para que el momento de traducir se pueda mantener esa construcción de tensión, explorar emociones complejas y establecer una conexión profunda entre los personajes y el lector o público potencial.

3. 4. Máscara del lenguaje/idiolecto del papel

En esta obra, los personajes se construyen tanto a través de sus acciones y palabras, como también mediante lo que se puede llamar su “máscara lingüística”. Este concepto designa el estilo individual de lenguaje de cada figura, en el que se combinan aspectos como el tono, el ritmo del habla, la mímica, la gesticulación y el movimiento físico para expresar emociones,

estableciendo su naturaleza y posición dentro de la narrativa. Así es como se analizarán ciertos personajes secundarios y terciarios (X^0) que, al entenderlos y su función dentro de la obra, terminan la configuración del modelo $A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2 \leftrightarrow A^1 \leftrightarrow X^3$.

3. 4. 1. Nombres y naturalezas de los personajes

Por fortuna, en su mayoría, los personajes de esta obra no se distinguen mediante nombres propios, sino en títulos o en distintivos. Aun así, en los casos en los que llegan a verse pronunciados son en diálogos específicos, en momentos muy específicos y no son retomados posteriormente. La excepción a la regla es el protagonista, pero ese caso se retomará más adelante.

Los personajes que están representados por nombres “propios” son Pedro, Pancho y Ríos. Los tres personajes son meramente terciarios y, en el caso del primer par, no permanecen lo suficiente como para desarrollar una personalidad, contrario a lo que es Ríos, quien se destaca por ser ambicioso, en el espectro radical de la palabra.

Existen otros casos, pero al ser personajes que tienen un rol más destacado y forman parte de una categorización que se estableció para distinguir a estos personajes de sus naturalezas, se retomarán en breve. Dicha naturaleza radica en estar *a favor* de Jesús en su movimiento para demostrar ser el “no-Jesús”, los que están *en medio*; no creen ni están a favor de lo que propone Jesús, y los que están *en contra* de lo que predica Jesús.

3. 4. 1. 1. A favor

El Cliente/Client: la obra lo presenta como Rafael, en su primer interacción con Jesús. Está presente en casi todos los actos, acompañando a Jesús, aparece como un personaje deshumanizado, egoísta y materialista; es alguien que está consciente de lo que puede ser Jesús y se acerca a él en búsqueda de algo para su beneficio, nada más:

Client: But tell me: have you been involved in healings, with resurrected people; did you walk on water, restored sight to the blind? (Mockingly.) Did you raise a skyscraper in a day?

[...]

Client: (Approaches.) God knows what you're capable of. Anyway, you, Jesus, look like a miracle worker.

[...]

Client: (While putting on the coat, he searches the pockets. Takes out a wallet.) Take a dollar, keep the change. (Pause.) I'd like to see you at my place. Maybe. God may fail me. I live at Eighth Avenue, number twelve. (Pause.) Maybe you won't fail. (Pause.) Do you want me to come pick you up tonight?

[...]

Client: (Annoyed.) Now you're cracking jokes, huh? And let my son be struck by lightning! (Pause.) Is it for the money? (Takes out the wallet again.) How much do you want? Name your price. (Anexo 1, 110-111)

A pesar de terminar con molestias de su primera interacción con Jesús, al conocer que él no es quien dice la muchedumbre, cambia su actitud y forma de percibirlo; se vuelve un

personaje cercano, leal, preocupado por Jesús y su causa, aumentando gradualmente por cada acto que va pasando, volviéndose insufrible.

Su estilo lingüístico evoluciona de lo burlón y escéptico a lo apasionado y dogmático. En sus primeras interacciones, utiliza un lenguaje irónico y agresivo, marcado por preguntas retóricas: “Did you walk on water, restored sight to the blind?”, y pausas estratégicas que revelan su cálculo e interés materialista. A medida que avanza la obra, su tono se suaviza y se torna reverencial, reflejando su transformación en un seguidor incondicional:

Client: Although I am well aware of the gravity of the situation, we must not forget that Jesús is committed to a cause.

[...]

Client: For all intents and purposes, it's the same. When Jesús talks about dying at the front lines, he is implicitly accepting that his cause is lost.

[...]

Client: We shouldn't push Jesús towards certain death, but it's also true that we are his disciples, we think like him, and we must accept his refusal. (Anexo 1, 136)

Los cambios en su lenguaje y gesticulación son clave para mostrar su progresión emocional: de la incredulidad inicial a la desesperación y, finalmente, a la devoción, protagonizada por su leal alineación al movimiento de Jesús, o a Jesús mismo, proyectándose como una extensión del conflicto del protagonista, oscilando entre la esperanza de que Jesús no sea algo más, sumando la aceptación de su humanidad.

La Condesa/Countess: es presentada como Doña Medina, una personaje altamente privilegiada y que mantiene una parte de sofisticación prepotente. Su lenguaje refleja su

posición social elevada y su distancia inicial del sufrimiento común. Habla con un aire de autoridad y refinamiento, usando frases largas y pausas calculadas para enfatizar su estatus. Sin embargo, al conocer bien la causa de Jesús, reluce su pasivo elitismo al pedirle a éste que se presente a un evento como esa figura mesiánica, sin tomar en cuenta la lucha de Jesús:

Countess: (Nodding, while extending her hand at the same time) But you're very young! I expected to meet an old man.

[...]

Countess: I am lost in your... philosophy. (Pause.) I have come to ask you to honor us with your presence at a charity event we will host next Sunday.

[...]

Countess: (Hysterical) I can't, I can't! You are Jesus. Why do you insist on denying it? Why don't you accept your cross?

[...]

Countess: We won't manage to agree. Anyway, I don't despair of seeing you at our party. Just in case you change your mind, here's my card. (She hands him a business card.) (Anexo 1, 128-130)

A pesar de conocer a Jesús y su causa, su elitismo sigue ahí, junto a sus influencias y conocimientos que ahora ayudan al protagonista. Sus acciones, como ofrecer su tarjeta o insistir con tono histérico; “Why don’t you accept your cross?”, muestran cómo su máscara lingüística refuerza su carácter como alguien acostumbrada a influir en los demás. También, como su prosélita más cercana, desarrolla lealtad y preocupación por Jesús:

Countess: Last night, I visited *Comandante Lar's* house. Other leaders were present. They spoke very clearly about eliminating Jesús.

[...]

Countess: (Quickly.) He refuses! Flat out! Fifteen days ago —and the situation wasn't so critical then— due to the incident in Fraternity Park, I begged him to exile himself,

to go to Miami for a while. Well, he flatly refused, said he would die at the forefront. Those were his words. (Anexo 1, 136)

Su tono cambia al involucrarse más profundamente con la causa de Jesús, pasando de un elitismo distante a una preocupación genuina. Así mismo, este personaje también atraviesa una transición: de la caridad superficial a una implicación emocional y activa en la causa del no-Jesus.

3. 4. 1. 2. En medio

Reverendo/Reverend: este personaje es presentado como el Reverendo M. Santiago; se puede tomar como un personaje terciario que ayuda a comprender, en la lectura, a la posición de Jesús. En tanto personaje, representa la posición de la iglesia, misma que utiliza para conocer el contexto de Jesús y mantener un control sobre la institución, de manera que no surjan eventos que atenten contra ella:

Reverend: Do you know what you don't deserve? That is a gift from God. His designs are inscrutable.

[...]

Reverend: Let's move on. (Pause.) Well, you know, your way of acting is, let's say, troublesome... I mean troublesome as far as the church is concerned.

[...]

Reverend: Mock if you please. (Pause.) But I must tell you that if the church will never accept you declaring yourself as Jesus, it would be even less inclined to accept you denying it. (Anexo 1.: 125)

Su lenguaje es formal y solemne, reflejando su cargo eclesiástico. Utiliza pausas meditativas y un tono condescendiente para imponer autoridad. Frases como “His designs are inscrutable” refuerzan su postura como mediador entre Jesús y la iglesia, manteniendo un

desequilibrio que evita comprometerse con la causa de Jesús, dándole prioridad a quien le está dando voz.

Así, se puede ver en su interacción con Jesús la forma en que evita confrontaciones físicas o emocionales directas, lo cual resalta su “neutralidad” calculada y protocolaria. Actúa como un antagonista indirecto, alguien que está en medio con intereses preocupados por preservar la estabilidad de la Iglesia que por la verdad de Jesús.

Asesino/Murderer: de cara a la parte final de la obra, este es un personaje secundario. Su impacto, tanto en la obra como en Jesús, es permanente; estableciéndose como un *endgame* de la obra. Es astuto, pero no lo suficiente. Se demuestra paranoico de ser descubierto y nervioso cuando se pregunta por él:

Murderer: I prefer to get my haircut with the jacket on.

[...]

Murderer: (Nervously.) Don't touch my jacket! I don't like it!

[...]

Murderer: Mind your own business. (Pause.) And don't touch the jacket again.

[...]

Murderer: (Nervously.) Don't pry into my life! Just stick to giving me a haircut.

(Anexo 1.: 147)

Una vez que revela sus intenciones, se presenta por su nombre, volviéndose cínico y fatal:

Murderer: (Excitedly.) Well, let me repeat it to you; if I meet him, as sure as my name is Ramón Fernández, I'll pin him against the wall!

[...]

Murderer: But, buddy, do you think a man who performs miracles is a fellow human being? He's different!

[...]

Murderer: (Laughing.) I've killed guys of all kinds and colors. (Patting Jesús on the shoulder.) Don't be alarmed, friend. (Anexo 1, 150-151)

No hay más de él, llega, cumple con su trabajo y se va. Es la fuerza violenta que el sistema utilizó para quitar esa “anomalía” que era Jesús, sin quererlo. Su estilo es brusco y directo, utilizando oraciones cortas y exclamaciones que reflejan su nerviosismo y paranoia. Sus cambios de tono; “if I meet him, as sure as my name is Ramón Fernández, I'll pin him against the wall!”, como esa amenaza cínica, marcan la tensión creciente en las escenas finales.

Sus movimientos inquietos y su fijación con su chaqueta refuerzan su ansiedad, mientras que su risa cínica en el clímax revela su desconexión emocional e interés por cualquier postura relacionada al movimiento de Jesús. Representa la fuerza destructiva y deshumanizada del sistema que elimina cualquier anomalía percibida.

3. 4. 1. 3. En contra

El pueblo/Public: no es un personaje como tal, es una colectividad anónima que, por esa fe ciega y esa falta de criterio individual, está a la expectativa de que Jesús tome y acepte su papel como Mesías:

Public: (Shouting) You are Jesus, Jesus, Jesus! (Anexo 1. 127)

Conforme pasa la historia, el pueblo deja de ser solo observador y toma acción para obligar a Jesús mostrarse como Cristo:

Client: I'll tell you: Yesterday around five, when we left the house of the new proselyte, who lives at Prado and Refugio, Jesús happened to be recognized by a group of boys. Seeing him and starting to whistle at him was all at once. Finally, they surrounded us and asked for all sorts of miracles. Somehow, we were getting through it when a boy arrived, panting, carrying a dead dog in his arms. The boy stood in front

of Jesús and asked him to bring his dog back to life. It had just been hit by a car. (Pause.) Imagine: a terrible moment. Expectation grew by the moment. (Pause.) Then Jesús put his hand on the dog's head and simply said, 'This dog is dead and will remain dead.' The boy started crying, and seeing that, one from the group shook Jesús and insulted him. We ran away. I hid behind a column, and from there I saw the crowd stoning Jesús. One of the stones hit him on the forehead. Jesús fell to his knees. At that moment, the pursuer arrived, people started running, and they took Jesús to the station. (Anexo 1, 135)

Finalmente, y con firmeza, va a linchar a Jesús por no ser lo que buscaba y quería. Encontrándolo muerto, cambia repentinamente su posición; volviéndolo un martir:

Client: (Runs towards the corpse.) My God, and I came to save him from the people closing in on him! (Sits in the chair.) I'll wait here; now they'll finally know he's not Jesus or performing miracles.

(Shouts, whistles are heard, a stone breaks the glass of the door. The crowd enters demanding Jesús's head.)

Client: There you have it. Are you convinced now?

(The people fall to their knees shouting: 'Jesus, forgive us!' Slow curtain...)
(Anexo 1, 153)

Como colectividad, el Pueblo carece de individualidad y utiliza un lenguaje uniforme y repetitivo. Las exclamaciones; “You are Jesus, Jesus, Jesus!” y los cánticos monocordes refuerzan su carácter como una masa homogénea guiada por la fe ciega, no por la razón. Sus acciones físicas, como rodear a Jesús, y apedrearlo, son un reflejo de su lenguaje violento y carente de reflexión ante la actitud de oposición a su idea de “Jesus”. El Pueblo actúa como un espejo de la presión externa, mostrando cómo las expectativas colectivas pueden deshumanizar a un individuo.

3. 4. 2. Encontrando en los diálogos un lenguaje “hablable” o “respirable”

La máscara lingüística de los personajes permite que el lenguaje de la obra sea profundamente dramático, pero también accesible. Este enfoque asegura que cada personaje tenga una voz única; las diferencias en tono, ritmo y estilo de habla enfatizan sus naturalezas individuales y su lugar en la narrativa de la traducción. También que el lenguaje sea funcional para la acción: las palabras no son solo vehículos de significado, sino herramientas que impulsan el desarrollo de la trama y la expresión emocional al momento de, posiblemente, ser encarnadas por actores. Sumando que en la traducción se mantenga una constante búsqueda para que exista un equilibrio entre lo teatral, su absurdo y lo naturalista a través de los diálogos, que son lo suficientemente estilizados para ser impactantes en su lectura, pero también conservan una calidad “respirable”, facilitando la conexión del público lector con las emociones humanas detrás de los personajes.

La máscara lingüística no sólo complementa la construcción de los personajes, sino que también sostiene el ritmo emocional y narrativo de la obra, por lo que, consecuentemente, radica en que la traducción de esta máscara lingüística en el texto tome en cuenta el efecto intencionado de la obra, como la enajenación o la empatía donde cada gesto, pausa y palabra refuerzan la interacción entre los personajes y su entorno, mientras que la progresión dramática invita al público lector a reflexionar sobre las tensiones entre la fe, la humanidad y las expectativas colectivas.

3. 5. *El mito; el planteamiento del mito en Jesús*

El mito de Jesús, como figura universal o cuasiuniversal, plantea un desafío particular en el proceso de traducción. Según Pavis, una traducción teatral no solo transmite el contenido lingüístico, sino también las dinámicas dramáticas, escénicas y culturales del texto fuente. Al traducir *Jesús* (1948), se tuvo que lidiar con las implicaciones culturales del mito y cómo estas afectan las relaciones A–X y E–X. Esto implica que la traducción debe considerar al texto dentro del mito (A–X) y cómo los personajes dialogan y construyen el mito a través de sus interacciones y palabras. También al texto fuera del mito (E–X), que consiste en cómo los elementos escénicos, como gestos, iluminación y ritmo, contribuyen a la percepción del mito. La traducción debe preservar las pausas dramáticas que resaltan la humanidad y la rebeldía de Jesús, elementos cruciales en su construcción como figura no-mítica.

3. 5. 1. *El mito del mito: $X^1 \leftrightarrow X^2$*

Jesús (X^1), como figura central, simboliza la desconstrucción de un mito religioso profundamente arraigado en la cultura occidental; “Jesus” (X^2). Desde su presentación como un hombre común, el texto dramatiza el conflicto entre lo humano y lo divino, exponiendo cómo la sociedad proyecta sus necesidades y expectativas sobre un individuo, construyendo así un mito que él mismo niega.

Jesús: Nothing. (Pause.) Well, my name is (Returning.) *Jesús, Jesús de Camagüey*; that's what my friends call me because I'm from there. (Powdering him.)

Client: Then be careful, *Jesús de Camagüey*; maybe you're the man everyone's been waiting for.

Jesús: (Continues cutting his hair with the clippers.) I'm not joking around. Nobody's waiting for me. (Anexo 1, 109)

Los rumores han tomado fuerza, la gente que le ubica cree que él es el nuevo Jesús. El revuelo es tanto que altera el orden público y las fuerzas del poder surgen a oprimir, sometiéndolo a pruebas y torturas para que muestre dicha divinidad:

Jesús: (Twisting in pain.) I can't, I can't!

Second Detective: We'll give you money if you do it.

Jesús: I'm not interested in money. Leave me in peace.

First Detective: Leave you in peace? We'll let you rest... In peace!... Pig!

Second Detective: Do you know what awaits you for resisting authority?

Jesús: I didn't resist such authority; I simply said I can't perform miracles. Do you hear me? I can't, I can't! (Anexo 1, 129-130)

La obra enfatiza cómo las instituciones –ya sean religiosas, políticas o sociales –contribuyen a la perpetuación del mito para mantener el control y el orden. Jesús se convierte en una amenaza porque su existencia cuestiona la legitimidad del poder establecido; “Leave you in peace? We'll let you rest... In peace!... Pig!” (Anexo 1, 115) Las torturas y pruebas a las que es sometido no buscan confirmar su divinidad, sino deslegitimarlo o instrumentalizarlo. En este sentido, el mito se presenta como una herramienta del poder para manipular a las masas, pero también como un espacio de resistencia, ya que la negativa de Jesús desafía las expectativas impuestas. Después de dicha tortura, hay gente que cree en él por lo que es; una persona normal, común, barbero de oficio. Continúa confrontando las distintas formas en que el poder y las instituciones tratan de mantener el estatus quo. Entre más tiempo pasa, más gente se le une a la causa:

Jesús: Let them burst! The people are sincere in their expression, but so am I. Here are two sincerities colliding. Someone started the rumor that I perform miracles, the people embraced that rumor with open arms, and now they expect great things from me. I would like to please them, but I can't. All my strength, and I would say even my possible holiness –in reverse, of course –is encapsulated in the resolute, systematic denial that I am and will never be the new Messiah. If I were to declare myself as such, I would be forgotten in a week. I know by heart the transience of makeshift saints. It's a matter of shifts. (Pause.) On the other hand, I'm not complaining; I have my disciples. (Anexo 1, 123)

Jesús no es Jesucristo, sino un barbero de Camagüey que vive en un contexto social convulso. Aunque intenta alejarse de los rumores, su figura se ve inevitablemente absorbida por la mitificación colectiva. Esto refleja la naturaleza de los mitos como construcciones sociales que trascienden al individuo, transformándolo en símbolo de un anhelo o problema cultural.

“All my strength, and I would say even my possible holiness –in reverse, of course –is encapsulated in the resolute, systematic denial that I am and will never be the new Messiah.” (15) El contraste entre la humanidad de Jesús y su negación de la divinidad lo convierte en un “no-Jesús” (X³), una figura que, a través de la negación, redefine el mito en términos opuestos: un “Mesías” (impuesto) que rechaza el rol mesiánico. Sin embargo, la negación no desmantela el mito, sino que lo fortalece la amasadora cantidad de fe ciega empleada por la gente que cree lo que quiere creer; así es como en esa metamorfosis que se ve obligado a vivir, el protagonista también deja de ser Jesús de Camagüey, para ser ese no-Jesús; y ese no-Jesús es seguido por sus prosélitos:

Client: Although I am well aware of the gravity of the situation, we must not forget that Jesús is committed to a cause.

Professor: (Interrupting.) Well, to a lost cause.

Client: For all intents and purposes, it's the same. When Jesús talks about dying at the front lines, he is implicitly accepting that his cause is lost.

Countess: Nevertheless, I insist that he leaves. It's better to be a live mouse than a dead lion⁸.

Client: We shouldn't push Jesús towards certain death, but it's also true that we are his disciples, we think like him, and we must accept his refusal. (Anexo 1, 136)

Jesús no está solo en su lucha; su negación atrae a seguidores que encuentran en él una nueva causa. Sus discípulos, como el Cliente/ The Client y la Condesa/The Countess, no buscan milagros ni salvación divina, sino una verdad más humana y tangible. Esto convierte al “no-Jesús” en una figura paradójica: un líder que niega ser líder, pero que inspira lealtad por su coherencia y sacrificio; “We shouldn't push Jesús towards certain death, but it's also true that we are his disciples, we think like him, and we must accept his refusal.” (132), sin embargo, su destino está sellado. Como todo mito, el sacrificio es inevitable, y Jesús lo acepta con firmeza, transformándose en mártir:

Jesús: (As if not hearing her.) We must be prepared.

Client: ...Prepared?”

Jesús: That's right, prepared for my death. I am going to die very soon.

⁸ Así mismo, en el manejo de la coloquialidad, se manejó una lista de opciones que podrían encajar de mejor manera en ciertos diálogos que juegan con estos diálogos coloquiales. En el anexo 2 se podrán ver todos los ejemplos.

Client: You fill us with anguish.

Jesús: I fill you with certainty. (Anexo 1, 137)

Se prepara:

Jesús: (To the Countess.) Let others take the plane, I have my own vehicle. (Pause.)

Friends, there's nothing better at this hour than the phrase: 'tomorrow is another day'...

(Pause.) Let's say our final goodbyes; after our death, we won't meet in paradise or

hell. (Pause.) Let's not shake hands. Instead, it's better to wash them. Like this. (Dips

his hands into the flask.) One always ends up washing their hands. (Heads towards

the door. Raises the collar of his coat.)

Client: Do you feel cold, sir?

Jesús: (Walking.) Yes, I can already feel the knife. (Anexo 1, 144)

Y lo afronta:

Jesús: (Having seen him in the mirror, quickly turns around.) Here! (Presents his chest

with arms wide open. The killer plunges the knife. Jesús falls to his knees and clings

to the chair. The Murderer removes the cloth and throws it at Jesús. Goes towards the

door.)

Murderer: (Looking at the corpse from the door.) Nice job: he fell like a little bird.

(Pause.) Now to collect *los mil pesos*. (As he's about to leave, he trips over the Client

entering.) (Anexo 1, 153)

Finalmente, Jesús de Camagüey y el no-Jesús mueren.

Jesucristo nunca fue:

Client: (Runs towards the corpse.) My God, and I came to save him from the people closing in on him! (Sits in the chair.) I'll wait here; now they'll finally know he's not Jesus or performing miracles.

(Shouts, whistles are heard, a stone breaks the glass of the door. The crowd enters demanding Jesús's head.)

Client: There you have it. Are you convinced now?

(The people fall to their knees shouting: 'Jesus, forgive us!' Slow curtain...) (Anexo 1, 153)

La muerte de Jesús no lo libera del mito; al contrario, lo consagra. La multitud que lo rechaza por no cumplir sus expectativas mesiánicas lo convierte en mártir tras su muerte: “Jesús, forgive us!”. Esto resalta la dualidad del mito: puede ser tanto una herramienta de opresión como un símbolo de resistencia. En este caso, el sacrificio de Jesús perpetúa su memoria y lo transforma en una figura que trasciende las limitaciones de su contexto, aunque nunca como el Jesús cristiano esperado.

Desde la perspectiva de Snell-Hornby, la relación $A \leftrightarrow X$, que conecta al actor (A) con la figura del papel (X), y la relación $X \leftrightarrow X$, que vincula a esta figura del papel consigo misma y entre las otras que están presentes en la obra, se manifiestan claramente en el desarrollo del mito de Jesús. Este modelo permite descomponer las interacciones dentro de la obra para explicar “cómo ejercer el mito” desde el escenario.

En la obra, Jesús (X^1) se relaciona con el público lector (E) no solo a través de sus palabras, sino también mediante las proyecciones que el público hace sobre él como figura

mesiánica. Esta bisección inicial establece las bases del mito: Jesús es simultáneamente “él mismo” (X^1) y “el otro” (X^2) que la colectividad ha construido.

La obra aborda un desafío inherente: ¿cómo traducir un mito culturalmente específico a un lenguaje que resuene en una audiencia distinta? En este caso, el mito de Jesús como “no-Jesús” (X^3) es una reinterpretación cultural que se alimenta del contexto cubano, donde las tensiones entre poder, fe y resistencia adquieren una dimensión particular. Como señala Pavis, el mito es inseparable de su contexto cultural y temporal. En la labor de traducir se enfrenta la difícil tarea de transferir los elementos esenciales del mito sin perder su carga simbólica ni sus implicaciones culturales.

En *Jesús* (1948), los nombres propios, los diálogos y las acciones están impregnados de connotaciones culturales específicas que resuenan en la realidad sociopolítica de la obra. La figura del barbero, por ejemplo, es intraducible en su totalidad, ya que el oficio y el origen geográfico del personaje están cargados de significados culturales que no se replican directamente en otras culturas. Es por eso que, en la traducción se maneja Jesús como el protagonista y “Jesus” como la figura que los personajes con fe religiosa idealizaron de él.

Pavis sugiere que el mito sólo puede traducirse plenamente a través de la escenificación. En esta obra, el escenario y los gestos cobran especial importancia para transmitir el conflicto central: la lucha entre la humanidad y el mito religioso. Las acciones físicas –como el enfrentamiento directo a la muerte de Jesús o la reacción del pueblo ante su deceso –complementan el texto y permiten que el mito se comunique más allá de las barreras lingüísticas:

Jesús: (Heads towards the door. Raises the collar of his coat.)

Cliente: Do you feel cold, sir?

Jesús: Yes, I can already feel the knife. (Anexo 1, 144)

El mito de Jesús en esta obra no se traduce literalmente al lenguaje de una cultura de destino; en cambio, se reinterpreta y se adapta, conservando su esencia mientras dialoga con un contexto sociopolítico, como el que vivió Virgilio Piñera. La figura de Jesús trasciende su humanidad para convertirse en un símbolo de resistencia, cuestionamiento y, finalmente, martirio, reafirmando que el mito, aunque mutable, sigue siendo un elemento central en la narrativa dramática de esta traducción.

Jesús (1948) se presenta como un caso paradigmático para analizar cómo el mito se construye, muta, se dramatiza y se traduce, combinando los enfoques teóricos de Snell-Hornby (1984), Pavis (1992) y Fischer-Lichte (1990). Hay que resaltar las complejidades inherentes a la representación teatral y la traducción del mito, teniendo en cuenta sus dimensiones lingüísticas, culturales y escénicas.

3. 5. 2. Transferencia del mito: pérdidas y ganancias

El mito en la obra no es un elemento estático; está sujeto a reinterpretaciones y transformaciones tanto en el texto original como en su traducción. Aunque puede haber pérdidas culturales o lingüísticas, el modelo $A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2 \leftrightarrow A^1 \leftrightarrow X^3$ ayuda a comprender cómo se produce este traslado y cuáles son sus implicaciones. Por ejemplo, en una lengua de llegada, el mito de Jesús puede perder ciertas connotaciones específicas del

contexto cubano, pero puede ganar universalidad al conectarse con otras tradiciones culturales. Este proceso requiere que el traductor:

1. Identifique los elementos centrales del mito que deben preservarse y sobre cual mito debe de apegarse dichos criterios de preservación; En el caso de Jesús (X^1) y “Jesus” (X^2), el bagaje cultural que tiene la concepción del segundo es el que se debe rescatar para conectar su universalidad con la lengua de llegada.
2. Que adapte los elementos periféricos para que resuenen en el nuevo contexto cultural; por eso se dejó “Jesus” y no “Jesucristo” “Jesuschrist” o “Messia”.

Sumando, el proceso de traducción del texto dramático, según Pavis (1990), pasa por varias etapas de concretización:

1. Concretización lingüística: se interpreta, para la traducción, el texto fuente desde su contexto cultural original. Esto implicó trasladar los significados culturales de un Jesús “barbero de Camagüey” para que pudiera entenderse qué es ese Jesús (X^1)
2. Concretización dramática: la obra traducida busca adaptarse para enfatizar sus elementos dramáticos, manteniendo la tensión entre los distintos mitos presentes en la obra.
3. Concretización escénica: en esta etapa, los potenciales director y actores interpretan el texto, aportando gestos y elementos visuales que refuerzan el mito en el escenario.
4. Concretización receptiva: finalmente, el público potencial completaría el proceso al apropiarse de los distintos mitos a través de su experiencia emocional e intelectual durante la posible representación.

En cada etapa, la obra sufre inevitablemente cambios que reflejan las diferencias culturales y contextuales entre el texto fuente y el texto de destino.

El análisis de Jesús desde las perspectivas de Snell-Hornby (1984), Pavis (1992) y Fischer-Lichte (1990) demuestra que la traducción del mito no solo implica un traslado lingüístico, sino también una reconstrucción cultural y escénica. El texto dramático, entendido como una partitura lúdica, debe conectar al público con el mundo ficticio y permitir que el mito se manifieste de manera tangible.

El modelo $A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2 \leftrightarrow A^1 \leftrightarrow X^3$ permite analizar y aplicar las relaciones entre los personajes, el público y el mito en el proceso de traducción, destacando las complejidades y las decisiones estratégicas necesarias para preservar el impacto dramático y cultural de la obra. Complementado con el modelo de Fischer-Lichte (1990), se adapta para analizar el mito en la traducción de la obra, plantea una serie de relaciones interconectadas que reflejan las complejidades del proceso dramático y escénico mediante la representación: $A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2 \leftrightarrow A^1 \leftrightarrow X^3$:

- A^0 : Es la forma en que los actores representarán a sus personajes en su dimensión temprana, antes de ser absorbidos por el mito (X^1 , X^2 o X^3).
- X^0 : La percepción de los personajes secundarios en su camino a la interacción con el mito (X^1 , X^2 o X^3).
- X^1 : Introduce al mito, Jesús de Camagüey⁹, como un elemento narrativo que guía la acción dramática.

⁹ Entendiéndolo como el ente del cual toda la obra tiene que configurarse

- X^2 : “Jesus” como la amplificación del mito por parte del público lector y los personajes, debido a su entendimiento de lo divino.
- A^1 : La representación consciente del mito (X^1) por parte del actor que encarnará a Jesús.
- X^3 : El mito percibido y reinterpretado durante y al final de la obra: el no-Jesús.

La perspectiva múltiple de Snell-Hornby (1984) ayuda a explicar cómo el mito opera en diferentes niveles. Jesús es para sí mismo un hombre común, pero para los demás se convierte en “Jesus”, una figura idealizada o mitificada. En términos del modelo, esto puede representarse como $A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2$.

Aquí, X^1 representa a Jesús como individuo, X^0 es la percepción inicial que van teniendo los demás y que continúa transformándose en $X^1 \leftrightarrow X^2$, que son las reinterpretaciones colectivas que amplifican su figura, donde la primera es entendida en Jesús como “el barbero camagüeyano” y la siguiente como el “Jesus” mitificado. Este modelo refleja cómo la percepción de los demás configura y redefine constantemente la identidad de Jesús.

El ritmo del texto, tanto en los diálogos como en las acotaciones, juega un papel crucial en la manifestación del mito. Los signos de puntuación y las pausas dirigen la atención del espectador hacia momentos clave, creando un ritmo dramático que resalta la tensión entre lo humano y lo divino. Por ejemplo, las pausas frecuentes en los diálogos de Jesús subrayan su angustia interna y su rechazo al rol mesiánico:

Jesús: (Pause.) Let's say our final goodbyes; after our death, we won't meet in paradise or hell. (Anexo 1, 144)

En términos del modelo, esta dimensión se puede interpretar como $A^0 \rightarrow X^0 \rightarrow X^1 \leftrightarrow A^1$; Donde el ritmo conecta al actor (A) con su papel y/o los demás (X) a través de una interacción lingüística que enfatiza la construcción y el rechazo del mito. Los personajes secundarios (X^0) son esenciales para la construcción del mito en la obra. Cada uno tiene un papel específico que refuerza o cuestiona la figura de Jesús. Como cuando El Cliente actúa como un discípulo incrédulo pero leal, que representa la duda y la aceptación simultáneas. Por su parte, con La Condesa hay pragmatismo e incertidumbre con la viabilidad de la causa de Jesús, subrayando la fragilidad del mito en un mundo racional. Estas interacciones completan la estructura final del modelo: $A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2 \leftrightarrow A^1 \leftrightarrow X^3$; en esta dinámica, cada personaje aporta un punto de vista que enriquece y complejiza el mito.

La traducción de Jesús (1948) demuestra que el mito no es un elemento estático, sino una construcción dinámica que depende de las interacciones entre el texto, el escenario y el público. Aunque es imposible trasladar completamente un mito de una cultura a otra sin pérdidas, el traductor puede preservar su esencia al considerar cuidadosamente las dimensiones lingüísticas, culturales y escénicas.

Esta traducción de la obra, por tanto, no sólo ayuda en el cuestionamiento del mito de Jesús desde un contexto cubano, sino que también plantea preguntas universales sobre cómo las sociedades construyen y deconstruyen las figuras simbólicas que representan sus anhelos y conflictos.

Conclusión

Este trabajo se desarrolló con el objetivo de analizar las problemáticas inherentes al proceso y la traducción de *Jesús* (1948) de Virgilio Piñera, con respecto a la identificación y establecimiento del *mito*, considerando las particularidades de su bagaje cultural, lenguaje coloquial, las acotaciones y la naturaleza de sus personajes. Se partió de la hipótesis de que la traducción de esta obra, como cualquier traducción, implica una transformación significativa del texto original, que debe ser atendida con estrategias específicas para poder proponer y establecer un modelo que permita preservar, en este caso, su esencia dramática y cultural.

Se abordó, necesariamente, el complejo proceso de traducción de la obra dramática desde una perspectiva que entrelaza la traductología y los estudios teatrales. A partir de un análisis detallado del lenguaje, las acotaciones y la construcción de los personajes en la lengua de origen, se pudo elaborar su traducción junto al ya mencionado modelo teórico que permitió comprender las transformaciones que la traducción del *mito* necesita y tomar decisiones implicadas en el traslado de la obra original a la lengua meta.

Durante el proceso, se confirmó que la traducción de un texto teatral no se limita a una transposición lingüística, sino que involucra aspectos escénicos, semánticos y culturales que requieren un abordaje especializado que tiene lugar en la traductología teatral.

Por su parte, de forma metodológica, la investigación se estructuró en un proceso de traducción práctica, acompañado de un análisis detallado de los traslados realizados. Durante este proceso, se identificaron problemáticas lingüísticas, culturales y dramatúrgicas, abordándolas con soluciones concretas basadas en teorías de traductología teatral. La

flexibilidad metodológica permitió que el estudio no solo cumpliera su objetivo inicial, sino que también diera lugar a la propuesta teórica del modelo sobre el *mito* en la traducción dramática.

Adaptando dichos resultados de la investigación a lo que sería $A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2 \leftrightarrow A^1 \leftrightarrow X^3$, el cual permite comprender la dinámica del *mito* dentro del texto dramático y su traslado a la lengua meta.

Este modelo, basado en teorías previas como las de Snell-Hornby (1990), Pavis (1986) y Fischer-Litche (1990) establece un esquema en el que los actores, los personajes, el *mito* y su percepción por parte del público interactúan en distintos niveles. Este esquema no solo favoreció en el proceso de la traducción de *Jesús* (1948), sino que también pueda aplicarse a otras traducciones teatrales, que contengan elementos relacionados al *mito*.

En relación con el estado de la cuestión, la investigación dialoga tanto con el texto original –*Jesús* (1948) – como con su traducción:

Jesús: Cristo era realmente Cristo; yo, en cambio, ni lo soy ni lo seré jamás.

Condesa: Pero todos se encargan de afirmar que usted es el nuevo Jesús.

Jesús: al freír será el reír... (Pausa.) Mire, Condesa, tengo mis prosélitos, verdad que son pocos, pero los tengo.

Jesús: Christ was truly Christ; I, on the other hand, am neither nor will I ever be.

Countess: But everyone insists that you are the new Jesus.

Jesús: You reap what you sow... (Pause.) Look, Countess, I have my followers, even if they are a few, but I have them.

Así es como se establece una metodología que puede servir de referencia en el campo de la traductología teatral. Se aporta una lectura donde resalta la mutabilidad del mito dentro del teatro y resalta su impacto en el proceso de traducción, permitiendo que el traductor no

sólo traslade palabras, sino también los matices y significados inherentes de la cultura origen de la obra a la dramaturgia que pueden verse enfatizados a través del mito.

El diálogo entre el texto original, como lo veremos a continuación, y su traducción pone de manifiesto la interacción entre la teoría traductológica y los estudios teatrales, generando un nuevo enfoque para abordar el traslado de obras dramáticas. Al tratarse de un texto con una carga del mito significativa, la traducción no solo debe considerar la equivalencia lingüística, sino también la preservación del impacto cultural y simbólico que carga dicho mito, en la lengua meta.

Público: (Gritando) ¡Tú si eres Jesús, Jesús, Jesús!

Reverendo: (Viendo que Jesús se dispone a hablar.) no les conteste, no los excite. Abandone discretamente el local.

Jesús: (Sonriendo.) Reverendo, usted es un jesuita que se las trae... pero yo también soy un no-Jesús que se las trae. (Pausa. Al Público.) Si vuelvo a oír que soy Jesús, desalojo la barbería. ¿Entendido?

Public: (Shouting) You are Jesus, Jesus, Jesus!

Reverend: (Seeing that Jesús is about to speak) Don't answer them, ignore them. Leave this place discreetly.

Jesús: (Smiling) Reverend, you're a cunning Jesuit... But I am also a non-Jesus who is quite clever. (Pause. To the Public.) If I hear again that I am Jesus, I'll clear out the barbershop. Understood?

Aportando una nueva lectura y metodología, este estudio permite reconsiderar la traducción teatral desde una dimensión que incluye la reinterpretación del mito y su evolución dentro de la obra. Al mismo tiempo, la investigación contribuye a la discusión sobre la mutabilidad del mito en el teatro y su representación en diferentes contextos lingüísticos y culturales que deberán tomarse en cuenta al momento de encaminarse en el proceso de traducir una obra de teatro.

Desde el inicio, el trabajo planteó el objetivo de analizar y evidenciar las diferencias entre el texto original y su versión traducida, considerando las particularidades lingüísticas y culturales inherentes a la obra. Se destacó el carácter coloquial del lenguaje, la relevancia de las acotaciones y la naturaleza de los personajes, aspectos fundamentales para preservar la esencia de la obra en la traducción. Asimismo, se estableció que la traducción debe no sólo transmitir el contenido, sino también proporcionar equivalencias que cumplan en su función y permitan una correcta comprensión para sus potenciales lectores y su posible puesta en escena de la obra en la lengua meta.

Metodológicamente, el estudio se desarrolló a partir de un enfoque práctico y teórico, donde la traducción se llevó a cabo de manera progresiva y reflexiva. Cada decisión tomada en el proceso fue documentada y analizada, permitiendo identificar los desafíos lingüísticos y culturales que surgieron durante el traslado de la obra. El ejemplo más grande de ello es la diferenciación entre “Jesús” (X^1) y “Jesus” (X^2), estrategia empleada para mantener la ambivalencia del personaje principal y su dimensión dentro del discurso teatral en la traducción.

Pavis (1988), presta la interrogante: ¿es transferible entre dos lenguas el mito del texto dramático? En este caso, sí, lo fue. Y pudo llegar a ser debido al entendimiento del modelo creado para que pudiera darse esa transferencia: $A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2 \leftrightarrow A^1 \leftrightarrow X^3$, donde X va a tomar la forma del mito y lo mantendrá en cuantas veces sea necesario; pues el mito, como pasó en *Jesús* (1948), puede mutar innumerables veces. [...] por eso el traductor, en vez de traducir el mito a otra lengua de la cultura de destino, sólo puede hacer una transferencia palabra a palabra del mito [...] (1988, 136)

Según sea la obra, corresponde el mito. Una vez que se entienda el bagaje y todo lo que implica ese mito en la cultura y configuración de la obra, se podrá registrar sus mutabilidades y evoluciones, lo cual ayudará a que su traslado pueda ser equivalente a la cultura de llegada, aceptando las posibles pérdidas y ganancias en el proceso.

La contribución de este trabajo a la disciplina de los estudios literarios se manifiesta en la creación de un modelo traductológico para la traducción de textos teatrales con fuerte carga en el mito de la obra en cuestión. Por otro lado, se vincula directamente con la traductología teatral y el teatro del absurdo, representado en *Jesús* (1948) según la perspectiva de Martin Esslin (1966). Además, la investigación durante y al final de su desarrollo, se apoya en las teorías de Patrice Pavis (1992), Erika Fischer-Litche (1990) y Mary Snell-Hornby (1984), retomados en el trabajo de García Gavin (2013) cuya investigación ayudó a este trabajo estableciendo un puente entre la teoría teatral y la traductología.

El objetivo inicial de la investigación no sólo se cumplió, sino obtuvo una ampliación que llevó a formular un modelo teórico específico que permite analizar la relación entre mito, personaje y traducción en el teatro. La flexibilidad de la metodología fue clave para esta expansión, ya que en el proceso se descubrió que la traducción requería más que una descripción de las problemáticas enfrentadas: necesitaba un marco conceptual que explicara la dinámica del mito en la traducción teatral. De este modo, el modelo $A^0 \rightarrow X^0 \leftrightarrow X^1 \leftrightarrow X^2 \leftrightarrow A^1 \leftrightarrow X^3$ permitió articular la relación entre el mito, el texto y su posible interpretación mediante su lectura y/o puesta en escena.

El análisis del contexto histórico y sociopolítico en el que se inscribe *Jesús* (1948) evidencia la relevancia de la traducción como herramienta para la preservación de la memoria histórica y cultural. Protagonizando, a la par de la obra; su creador, Piñera.

Vivió en la incómoda comodidad de los márgenes. Marginalidad buscada: marginalidad hallada, o como solía reiterar: idea fija, idea que se convertía en realidad. Fue libre, quiso enseñar a ser libres; a cambio sólo encontró dureza. A diferencia de muchos que conozco, su inclemencia no buscaba destruir, por el contrario, era el resultado de la clemencia. En su “maldad” radicaba su honradez; su nobleza, su bondad. Es verdad que fue amigo-enemigo de Lezama Lima, que perteneció al grupo Orígenes, que fue amigo y compañero de juergas de Gombrowicz, que se acercó al círculo de la revista *Sur*, que estuvo en París, en Roma, en Brujas, en Nueva York. Es verdad que vio algunas de sus obras representadas y algunos de sus libros publicados, que dirigió por breve tiempo la colección de una edición de libros, que ganó un premio Casa de las Américas (con el voto en contra de Vicente Revuelta). También es verdad, sin embargo, que el autor nunca vio en escena *Dos viejos pánicos*, que cuando murió tenía ocho libros inéditos y que vivía, como siempre, en la pobreza, con el añadido de esa otra pobreza, el olvido. (Estévez 2020)

La obra de Piñera, influida por la crisis de valores de la posguerra y los regímenes dictatoriales en Cuba, constituye un testimonio artístico que, a través de la traducción, puede llegar a nuevas audiencias y generar nuevas lecturas e interpretaciones. Sin ignorar el hecho de la censura que vivió y desató una compleja serie de trabajos que, de entre todas las cosas que pueden ejercer en el lector, su mayor golpe recae en sacarles la máscara, pues ¿ya no es

necesaria para esta época? Pensar que se puede soltar y liberarse, como Piñera alguna vez lo hizo, puede ser más contraproducente de lo esperado.

Por eso su traducción, y la posibilidad de extender su conocimiento, la necesidad de no-ser. Asimismo, esta investigación pone en relieve la importancia de la traducción como un acto de resistencia cultural, permitiendo que obras con un fuerte contenido social y político sean accesibles en diferentes contextos lingüísticos. De esta manera, la traducción de *Jesús* (1948) no sólo es un ejercicio lingüístico, sino también un medio para recuperar y difundir la memoria cultural y literaria de un periodo histórico clave.

En un contexto sociocultural más amplio, esta investigación destaca la importancia de la traducción como herramienta para la preservación de la memoria colectiva. *Jesús* (1948) fue escrita en un periodo histórico marcado por la crisis de valores tras la Segunda Guerra Mundial y la compleja situación política de Cuba. La traducción de la obra permite que estas realidades sean accesibles a un público más amplio, evitando que su carga histórica y crítica sea olvidada o reinterpretada de manera sesgada.

Es plausible tomar como una aportación específica al campo de estudio la posibilidad de aplicar el modelo desarrollado en esta investigación a otras obras dramáticas, que permitirá analizar cómo el mito se transforma y se reconfigura en cada traducción, ofreciendo una guía metodológica para traductores y estudiosos del teatro. Claro, el modelo fue establecido especialmente para la traducción de *Jesús* (1948), sin embargo, los valores otorgados a cada elemento de este pueden emplearse y tomar forma para otras obras.

Como ya se ha dicho, el mito es mutable, por ende, el modelo debe corresponder a dicha mutabilidad. En un sentido más amplio, la investigación pone en evidencia la necesidad de seguir desarrollando estudios sobre la traducción teatral en el ámbito hispanohablante.

Dado que los estudios sobre traductología dramática basada al español son escasos en comparación con otros ámbitos de la traductología en las lenguas angloparlantes, por ejemplo; este trabajo sienta las bases para futuras investigaciones que amplíen y profundicen en esta disciplina y este fenómeno.

En cuanto a los estudios literarios y traductológicos, esta investigación se inscribe en la tradición de los estudios literarios y teatrales, estableciendo un puente entre la teoría del teatro del absurdo –Martin Esslin –y la traductología aplicada al teatro –Patrice Pavis (1988) (1986) (1992), Erika Fischer-Lichte (1990) y Mary Snell-Hornby (1984). La combinación de estos enfoques permite una comprensión integral del proceso de traducción en el teatro, resaltando la importancia de mantener la esencia dramática en la lengua meta.

Cerrando, en el desarrollo de este trabajo se entendió que no basta con solamente cumplir con el objetivo inicial, sino que es pertinente acudir a la apertura de nuevas líneas de exploración en la traductología teatral. Se espera que el modelo propuesto pueda ser aplicado a otras obras y contribuya al desarrollo de estrategias de traducción teatral que respeten la complejidad del texto dramático, su impacto escénico y cultural. Así, este trabajo representa un primer paso hacia una comprensión más profunda de la traducción teatral; su papel en la preservación y difusión del patrimonio cultural, literario y escénico.

Bibliografía

- Bassnett, Susan. "Traslatinfor the Theatre: The case against performability". *TTR: Traduction, Terminologie, Redaction 4, N° 1* (1991): 99-111. PDF.
- Bastin, Georges. "Por una historia de la traducción en Hispanoamérica". *Íkala, Revista de lenguaje y cultura, vol. 8* (2003): 193-217.
- Borges, Jorge Luis. "Los modos de G. K. Chesterton". *Sur 22* (1936): 47-53.
- Boudet, Rosa Ileana. "Virgilio Piñera en su mar de utilería". *Anales de literatura hispanoamericana 34* (2005): 141-156.
- Broek, R. Van Den. "Translating for the theatre". *Linguistic Antverpiensia* (1986): 96-100.
- Cardo, José María Fernández. "De la práctica a la teoría de la traducción dramática". *Teatro y Traducción* (1995): 405-412.
- Clifford, J. "Translating The Spirit Of The Play". *Bath: Absolute Classics* (1994): 263-270.
- Corrigan, Robert W. "Translating for Actors". Arrowsmith, William. *The Craft and Context of Translation. A Critical Symposium*. New York: Garden City, 1964. 95-106.
- Déprats, Jean-Michel. "La spécificité de la traduction théâtrale: quelques exemples pris dans". *Les colloques du CTL. Traduire le Théâtre: je perce l'énigme mais je garde le* (1993): 33-43.
- Esslin, Martin. *El Teatro del Absurdo*. Barcelona: EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A., 1966. Físico.
- Estévez, Abilio. "Testimonios de la orgía". *Clarín: Revista de nueva literatura* (2020): 68-68.

- Fischer-Lichte, Erika. "Zum kulturellen Transfer theatralischer". *Literatur und Theater: Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung* (1990): 35-62.
- Fuentes, Orllilio. *El teatro de Virgilio Piñera*. New York: City University of New York, 1985.
- Gavín, Santiago García. "Traducción dramática frente a traducción literaria". *BABEL-AFIAL*, 22 (2013): 89-116. PDF.
- González-Cruz, Luis F. "Virgilio Piñera y el Teatro del absurdo en Cuba". *Mester 5 (1)* (1974): 52-58.
- Johnston, David. "Theatre Pragmatics". *Stages of Translation; Essays and Interviews on Translating for the Stage* (1994): 57-66.
- K., Andrea Pelegri. "La especificidad en la traducción teatral: ¿mito o realidad?" *Apuntes de Teatro N° 133* (2011): 87-101. PDF.
- Kristal, Efraín. "Borges y la traducción". *Lexis* 23 (1999): 3-23.
- Lapeña, Alejandro L. "Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico del análisis del texto teatral". *Sendebarr*, 25 (2014): 149-172. PDF.
- Link, Franz H. "Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts". Zuber, Ortrun. *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press, 1980. 24-50.
- Lleal, Jodi Sala. "La traducción como expresión de la creatividad teatral". *Estudis Escènics* 37 (2010): 310-322.

- Lovillo, María del Pilar Ortiz. “La traducción del teatro y la interculturalidad”. *LiminaR*, Vol. XX (2022): 1-11. PDF.
- Marinetti, Cristina. “Traslation and Theatre. From performance to performativity”. *Target*, 25 (2013): 307-320. PDF.
- Meyernhold, W. “Der Zuschauer als ‘vierter Schöpfer’”. Blame, Klaus Lazarowicz / Christopher. *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991. 475-477.
- Morchón, Ricardo Lobato. *El Teatro del Absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Editorial Verbum, S. L., 2002. PDF.
- NÚÑEZ, ESTUARDO. “Proceso y teoría de la traducción literaria”. *Cuadernos Americanos* 11:2 (1952). PDF.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Editorial Paidós, 1990. PDF.
- . “Du texte à la scène: un enfantement difficile”. *Forum Modernes Theater, Narr 1* (1986): 115-127.
- . “Semiotik der Theaterrezeption”. *Tübingen: Narr* (1988).
- Pavis, Patrice. “Toward Specifying theatre translation”. Pavis, Patrice. *Theatre at the crossroads of culture*. London: Routledge, 1992. 136-159. PDF.
- Piñera, Virgilio. “Electra Garrigó”. Piñera, Virgilio. *Teatro completo*. La Habana: Ediciones “R”, 1960. 34-84.
- Piñera, Virgilio. “Falsa alarma”. Piñera, Virgilio. *Teatro Completo*. La Habana: Editorial “SR”, 1960. 138-168.

- . “Jesús”. *Letras, Cultura en Cuba. Tomo 3* (1987): 37-64. PDF.
- Ramos, Rafael Nuñez. “El teatro del absurdo como subgénero dramático”. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* (1981): 631-644.
- Riera, José Braga. “¿Traducción, adaptación o versión?: maremagnúm terminológico en el ámbito de la traducción dramática”. *Estudios de Traducción, Vol. 1* (2011): 59-72. PDF.
- Santoyo, Julio César. “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología”. *Cuadernos de Teatro Clásico. N° 4* (1989): 95-112. PDF.
- Snell-Hornby, Mary. “Sprechbare Sprache – spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung”. *Weidmann eds, Modes of Interpretation. Essays Presented to Ernst Leisi on the occasion of his 65th Birthday* (1984): 101-116.
- Toury, Gideon. “The Translator as a Nonconformist-to-Be, or: How to Train Translators So As To Violate Translational Norms”. *angewandte Übersetzungswissenschaft* (1980): 180-195.
- Turk, H. “Konventionen und Traditionen”. *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung* (1990): 63-93.
- Vietes, Manuel F. “Teatro y traducción/por un giro escénico”. *TRANS: Revista de Traductología Núm. 21* (2017): 111-130. PDF.
- Wendorff, Anna. “Traductor de teatro/traductor en el teatro. Entre nosotros, todo va bien de Dorota Maslowska en el escenario español”. *Voces dialogantes: estudios en homenaje al profesor Wiczesław Nowikow* (2019): 409-422. PDF.

Zuber-Skerritt, Ortrun. "Translation Science and Drama Translation". *Page to Page*.

Theatre as Translation (1984): 3-11.

Anexo 1

Jesús
(1948)

First act

Characters:

Jesús	Reverend
Client	Countess
Mother	Prostitute
First woman	Professor
Second woman	Ríos
Pedro	Murderer.
Pancho	
First detective	
Second detective	
Policemen	

ACT ONE

The scene depicts a barbershop, closed off at the back by mirrors. A single barber chair.

Several chairs, a table with magazines. On the right side, a large painting of the Sacred Heart.

As the curtain rises, Jesús is seen cutting a client's hair.

Jesús: (Snipping the scissors.) How's life, buddy?

Client: So-so... More bad than good... But I manage.

Jesús: And what about the war? It's upon us...

Client: It's going to be the war to end all wars.

Jesús: Don't you think this time we'll have to fight?

Client: We're a very small town, but I still think they'll come for us... They say they'll use every last man.

Jesús: (Changing position.) And speaking of our affairs; have you noticed how meat is scarce?

Client: (Flipping through the magazine he's reading.) Meat and everything else... Besides, faith is lacking; there's no faith anymore.

Jesús: Yes, there's no faith anymore. (Pause.) I, for one, have lost faith.

Client: An event is needed.

Jesús: The war?

Client: No, not the war. That wouldn't fix things. War only begets more wars.

Jesús: Then what?

Client: For example: the second coming of Christ to Earth.

Jesús: (Standing in front of the Client, he looks at him, smiles.) Do you believe in such things?

Client: (Closing the magazine.) Neither believe nor disbelieve. (Pause.) It might turn out to be true. (Pause.) And if they set their minds to it, they'll end up inventing the new Jesus.

Jesús: Who will invent it?

Client: Goodness! Don't drag me into hot water...

Jesús: (Stops manipulating the scissors, becomes pensive.) How do these things start? (Pause.) You never quite know.

Client: (Laughing.) As for me, they can start anytime. I'm sure I won't be crucified. (Pause.)
And you?

Jesús: (Lowering his head.) Neither will I! I'm no saint material. (Pause.) Shall I cut a little more?

Client: (Looking at himself in the mirror.) It's fine like this. (Pause.) Perhaps the new Jesus is already on his way.

Jesús: And will the people pay attention to him?

Client: Once they invent him, the people won't let him out of their sight.

Jesús: And what name will they give the modern Jesus?

Client: (Laughing loudly.) Buddy! How can he be called anything but Jesus? Jesus, Jesus, just like the other one...

Jesús: Do you think so? (Pause.) I don't see why he has to be called Jesus specifically.

(Pause.) Maybe he'll be named John, Ambrose, Orlando, who knows... (Pause.) All of this is just nonsense; when one starts talking, a lot of nonsense is said.

Client: (Somewhat surprised by the outburst.) Calm down, friend! Nobody said you'll be the new Jesus.

Jesús: (Confused.) I didn't say that. It was you. I said...

Client: (Interrupting.) Yes, we know... You said the new Jesus...

Jesús: (Interrupting him in turn.) ...could be named John...

Client: (Interrupting him again, sarcastically.) Ambrose, Orlando... (Pause.) Leave it there...
Neither you nor I will be crucified.

Jesús: (Firmly.) I hope not. (Pause.) Some hair oil?

Client: Whatever you like. (Pause.) But hurry up. Believe it or not, I have a very sick son.

Jesús: I'm really sorry, but...

Client: (Looking at Jesús, waiting for him to finish the sentence.) But... What?

Jesús: Nothing, I didn't say anything.

Client: You've just gone so pale.

Jesús: (Dropping his arms.) I'm not feeling too well: this heat... and with the problem I have upstairs...

Client: Everyone has problems, but just so you don't think I'm heartless, tell me yours.

Jesús: (Shaking his head.) Leave it.

Client: You still haven't told me your name. Mine is Rafael.

Jesús: Why do you ask me?

Client: Wow! The things people talk about in barbershops. Just to pass the time. (Pause.)
Besides, you're a friendly barber. You know what I really like?

Jesús: (Walking towards the mirror, picks up a brush.) I suspected as much! I've become trendy.

Client: What are you saying?

Jesús: Nothing. (Pause.) Well, my name is (Returning.) *Jesús, Jesús de Camagüey*; that's what my friends call me because I'm from there. (Powdering him.)

Client: Then be careful, *Jesús de Camagüey*; maybe you're the man everyone's been waiting for.

Jesús: (Continues cutting his hair with the clippers.) I'm not joking around. Nobody's waiting for me.

Client: Oh! You're pulling my hair. (Pause.) It's not my fault your name is Jesús. (Pause.) If you turn out to be as good a Christ as you are a barber, we're all in trouble.

Jesús: Well, if I'm a bad barber, being Jesus would be even worse. (Jesús places the handheld mirror behind the client's head.) Do you like it?

Client: It's not bad... (He stands up, goes to the coat rack, grabs his tie, and goes to the mirror.) Tell me, do you believe in miracles?

Jesús: I've never seen them. (Shakes the cloth.) However, people say miracles exist.

Client: That's the thing: one always arrives after the miracle. Then they come to us with the story.

Jesús: That's nothing; it's much worse when they start saying that we perform miracles.

Client: (Approaching Jesús.) What?

Jesús: Yes, as crazy as it sounds: that we perform miracles.

Client: When there's smoke...

Jesús: It's not enough to say it, you have to prove it.

Client: If nobody has performed a miracle, I don't see why they'd say they do.

Jesús: Don't believe... (Pause.) Do you want me to confess something?

Client: I'm all ears.

Jesús: (Goes to the door, takes a glance outside, then returns to the client and says in a low voice.) For several days now, people in the neighborhood have been saying that I perform miracles.

Client: (Steps back a bit, looks the barber up and down.) Really! (Approaches again.) You kept that one hidden. And what kind of miracles?

Jesús: (Backing away.) None, not a single one! (Pause, as if speaking to himself.) Everyone is ready to believe it. (Pause, to the Client.) I don't know what they're basing it on to say that I perform miracles.

Client: But tell me: have you been involved in healings, with resurrected people; did you walk on water, restored sight to the blind? (Mockingly.) Did you raise a skyscraper in a day?

Jesús: I haven't done any of that, and even far less. If they claim it, it's because they feel like it. (Pause.) Maybe because my name is Jesús. Don't you think?

Client: (Approaches Jesús.) You know, Jesus... My son is very ill.

Jesús: (Steps back.) Can't you see? (Raising his voice.) You're also playing along. And on what grounds? (Grabs the razor.) Did I cut off your head with this razor and then put it back on your shoulders?

Client: (Approaches.) God knows what you're capable of. Anyway, you, Jesus, look like a miracle worker.

Jesús: (Puts the razor in his pants pocket.) Well, think whatever you like. I'm not going to convince you. I'm sorry your son is sick. (Goes to the coat rack, takes the Client's coat and hands it to him.) Here, go to the church and ask God to restore your son's health. (Pause.) You owe me *medio peso*.

Client: (While putting on the coat, he searches the pockets. Takes out a wallet.) Take a dollar, keep the change. (Pause.) I'd like to see you at my place. Maybe. God may fail me. I live at Eighth Avenue, number twelve. (Pause.) Maybe you won't fail. (Pause.) Do you want me to come pick you up tonight?

Jesús: I appreciate it, but my only miracle is making good haircuts. That's all I aim for.

Client: (Annoyed.) Now you're cracking jokes, huh? And let my son be struck by lightning! (Pause.) Is it for the money? (Takes out the wallet again.) How much do you want? Name your price.

Jesús: (Putting his hand on his shoulder.) Come on, friend, calm down. I've already told you I don't perform miracles.

Client: But people say you do. It must be true. (Pause. Passes his hand over Jesús' head.) Your fame will be immense.

Jesús: (Turning his face away.) Good Lord, how awful! (Goes back to the coat rack, takes the Client's hat and hands it to him; at the same time, he pushes him towards the door.) You know... You're in charge here. It's been a pleasure. (Already at the door.) I hope your son gets well soon.

(The Client is in the doorway, Jesús a little further inside. Suddenly, cries of "Jesus, Jesus!" are heard. The barber retreats, hiding behind a cretonne curtain that is visible

in the background. A woman enters, crying, with a child in her arms. She is accompanied by two women and two men.)

First Woman: (To the Client.) Where is Jesus?

Second Woman: Hasn't he arrived yet?

Client: (Pointing towards the curtain.) He's over there. Jesus, they're looking for you.

Mother: Jesus! Jesus! Save my son. Perform a miracle. (Offers him the child.)

Jesús: (Backing away.) You are completely crazy! (To the mother.) Where did you get the idea that I can cure your son? Not your son or anyone else's. Do you hear me? (Pause.) Ask God for it or... the doctor.

Mother: (Crying.) Jesus, Jesus! A miracle. The doctors have given up on him, save him.

Client: (Approaches Jesús.) Do something. Doesn't the pain of that mother's heart break yours?

Jesús: But what can I do? I'm not a saint, I'm a barber...

Client: And what does it matter! Jesus was the son of a carpenter; he knew carpentry himself. Yet, he resurrected Jairus' daughter and turned water into wine. (Pause.) You may be a barber, but you can perform miracles too. (Pushes him towards the mother.) Come on, man, don't let it be said...

Mother: (Kissing Jesús' feet.) Jesus, don't let God take him away from me!

First Woman: Don't refuse, Jesus; the whole neighborhood knows that you perform miracles.

Second Woman: The entire neighborhood, Jesus. What effort does it cost you? Miracle, Jesus, miracle!

Jesús: What miracles or what dead child! Where are these supposed miracles? Come on, be specific, speak, tell us even one!

Mother: We don't care. They say you do them, and if they say it, it must be true.

Client: (To the Mother.) Could it be one of many fabrications?

Second Woman: Fabrications, no? You think we let ourselves be fooled so easily... (Pointing at Jesús.) He does perform miracles. It's just that he's determined not to. (Pause. To Pedro.) Pedro, weren't you the one who told me he performs miracles?

Pedro: I was. What's wrong? Pancho told me. (To Pancho.) Hey, Pancho! Didn't you tell me?

Pancho: Indeed, my friend. I was told by *Ñica la Gambá*. And finally, the whole neighborhood is saying it.

Jesús: (To Pancho.) What miracle did she see me perform? Come on, say it once and for all!

Pancho: The whole neighborhood says it. (Pause.) Finish, old man, finish letting the miracle out; my land, this is not life...!

Second Woman: (To Pancho.) What a foul language with *Nuestro Señor*! (To Jesús.) Forgive him, Jesus.

Jesús: I cannot forgive him; I am not Jesus.

Mother: (Hysterically.) You are Jesus, you are Jesus! Jesus, Jesus, Jesus! (Rolls on the floor in convulsions; the child falls from her arms. The women lift her up; one takes the child, puts her ear to his heart, looks into his eyes. To Jesús.) Jesus, he's dead. He's dead.

Jesús: It's not my fault, if God didn't save him, how could you expect me to?

Client: (Slaps him on the right cheek.) Infamous!

Jesús: (Returns the slap.) I return it to you! I cannot accept it from you.

Client: Why?

Jesús: I'm sorry, I'm not Jesus to offer you my left cheek.

(The whistle of a police officer is heard.)

Client: (To Jesús.) Did you hear?... The authorities are nearby... Be careful!

Pancho: Be careful, Jesús, the confrontation is coming.

Second Woman: (Entering agitated.) Jesus, quick, flee, the police...

Jesús: I'm not Jesus the miracle worker, I'm Jesús the barber. I have no need to flee.

(Two detectives enter accompanied by two policemen.)

First Detective: (Stepping forward.) Does a certain Jesús García live here?

Jesús: (Touching his chest.) I am Jesús García.

First Detective: Are you the one they call *Jesús de Camagüey*?

Jesús: The one.

Second Detective: Do you know that you're being accused?

Jesús: Accused of what?

Second Detective: Of being the second Messiah.

Jesús: I'm just a barber. What is the basis for this accusation? Where is the proof that I'm the second Messiah?

First Detective: (Bursts into laughter.) We already know you're not the second Messiah. Just look at you. (Pause.) But you believe it yourself.

Jesús: It's the people who claim it.

Second Detective: And how could they not believe it if you're spreading it far and wide!

Jesús: (Very excited.) That I'm spreading it far and wide? But if I spend the whole blessed day locked up within these four walls, if I don't talk to any neighbors; where do they get such things? Where?

First Detective: What are your parents' names?

Jesús: Joseph and Mary.

Second Detective: So, you deny being the second Messiah and yet your parents are named Joseph and Mary. (To the First Detective.) Doesn't all this seem very suspicious to you?

First Detective: (To the Second Detective.) Of course, buddy, this guy is something else!... (To Jesús.) Admit it, it's quite a coincidence: Jesus, Mary, and Joseph. The Holy Family! (Bursts into laughter.)

Jesús: I fail to see why it should necessarily mean I'm the second Messiah just because my parents are named Joseph and Mary. Many fathers and mothers are named that.

Mother: (Enters in a frenzy and screaming.) Jesus, Jesus, my son has died! (Falls to her knees.) Thy will be done! (All actors kneel, except detectives and policemen.)

Jesús: How can you say 'thy will be done' if I'm not the Messiah?

Mother: (Screaming.) Oh, Jesus, don't say that; you are Jesus and you know why you didn't save my son!

First Detective: This woman says you perform miracles. If that's the case, why did you let death snatch him away?

Jesús: Mr. Detective, let's not make the confusion worse. You say I'm not Jesus; at the same time, you claim that I believe I am. In that case, I would have done everything possible to restore this woman's son to health. Ask her what my behavior has been throughout this.

First Detective: (To the Mother.) Say if he didn't do anything to save your son.

Jesús: (To the Detective.) The question is wrongly formulated. You assume a faculty I do not possess.

First Detective: (Rudely.) To hell with your phraseology! (To the Mother.) Do you believe he is Jesus? Could he have saved your son?

Mother: He is Jesus, our Jesus, he performs miracles. (To Jesús.) Thy will be done!

First Detective: Very well. (To the neighbors.) Clear out. Go peacefully, we'll take care of settling accounts with the new Jesus.

Mother: (Standing up, facing the Detective.) Do you intend to arrest Jesus? We'll get him out of jail.

First Woman: Why pick on Jesus? Let him go free. We'll convince him to perform miracles again.

Pancho: (To the women.) This is your fault.

Second Detective: (To the policemen.) Get all these people out! Stand at the door, don't let anyone in. Come on, quickly!

Policemen: (Pounding the ground with clubs, pushing the neighbors.) Let's go, clear out, move along...!

(The neighbors move away protesting.)

First Detective: (Spotting the Client. To Jesús.) And this one, what's he doing here?

Client: (To the Detective.) If you allow me... I believe this man speaks the truth when he says he's not Jesus. He's convinced me. He's an honest man.

Jesús: (Smiling.) You'll be my first disciple.

Second Detective: We'll see about that. Do you know that declaring oneself a saint carries a criminal penalty?

Jesús: I do. It never crossed my mind to declare myself a saint, let alone.

First Detective: Then why do the neighbors say so? Because you've decided to declare yourself a saint. Could it be that you have that thing called... what's it called? (Pause.) Ah, yes, I remember now! Do you have an aura?

Jesús: Whether I have an *aureola* or not, I couldn't care less. I'm content knowing I'm a barber.

Second Detective: Jesús, you're not convincing us. To be frank; you seem rather suspicious to us.

First Detective: Let's ask him for a miracle right now. We'll clear up any doubts.

Second Detective: That's it: a miracle! Right here. (To the First Detective.) What miracle do you suggest?

First Detective: (Pensive.) Let me think. (Pause. He goes to the sink, takes a glass, fills it with water, then returns to Jesús.) Let's see, Jesus: you will perform the miracle of turning this water into wine! (He puts the glass in Jesús's hands.)

Jesús: It will be useless. As far as I'm concerned, this water will remain water and nothing else.

Second Detective: (Kicking.) Well, you'll do it! I'll count to three, you'll change the water into wine. Who do you think you are! (Counts aloud.) One, two, three!

Jesús: (Squeezing the glass, clenching his jaw, looking down.) I would have liked to see that water turned into wine to convince myself that I am the new Jesus. (Pause.) However, it continues to be water. (Leaves the glass on a table.) I am nothing more than a poor barber. (To the detectives.) The only thing I can do for you as a favor is to give you a free haircut. (Pointing to the chair.) Which one of you shall I attend to first?

First Detective: (Furiously.) Ah-ha! So, you're making jokes... I'll be the one to attend to you...

Second detective: (Approaching him.) So, on top of resisting authority, you have the luxury of mocking us?

First Detective: Well, look here, *Jesús de Camagüey*; I'm not very hairy. (He puts his head under the eyes.)

Second Detective: (Doing the same.) Neither am I. I shave every week.

Jesús: Alright, gentlemen detectives. There's no need to get offended over such a trivial matter, and if I offered my services, it was with the best intentions. A free haircut is always an advantage in these times of depression. (Pause.) Moreover, I don't know why I'm being demanded miracles that are beyond my power to produce. I'm just a poor devil supporting my parents. That's all. Life is quite difficult these days. Don't you know that people are getting haircuts less frequently? (Pause.) However, despite the high cost of living and the lack of clients, I felt happy. (Pause.) I never feared the difficulties of life on earth, but now, if they're going to tell me that I'm the new messiah, that I must perform miracles, I'll truly be terrified. I have no idea how to be a saint.

Client: (Excitedly.) That's right, Mr. Detective, he hasn't got a clue... Leave him alone.

First Detective: (To the Client.) Don't stick your nose where it doesn't belong. (To Jesús.) Do you think this ends here? This is just the beginning. (He grabs Jesús's arm and twists it.) Jesús, for the last time I'm telling you, perform a miracle! (He twists the arm again.) Do it, Jesus, do it!

Jesús: (Twisting in pain.) I can't, I can't!

Second Detective: We'll give you money if you do it.

Jesús: I'm not interested in money. Leave me in peace.

First Detective: Leave you in peace? We'll let you rest... In peace!... Pig!

Second Detective: Do you know what awaits you for resisting authority?

Jesús: I didn't resist such authority; I simply said I can't perform miracles. Do you hear me?
I can't, I can't!

First Detective: There'll be even greater cynicism! Yes, you've refused, and you'll suffer the consequences.

Jesús: I didn't refuse. I tried to do it, I couldn't. That's the plain truth.

Second Detective: A brick gives more oil than that barber. So be it. (Pause.) He's shameless.
(Pause.) We'll handcuff him. (He takes out a pair of handcuffs.)

Jesús: Oh, no, not that!

Second Detective: (He handcuffs him.) Oh, yes, indeed!

First Detective: Since you refuse to perform the miracle before us, you'll have to do it before the judge. You won't like the outcome. They'll do something worse than twisting your arm.

Jesús: (Talking to himself.) I'm making things worse myself; why are they demanding miracles from me and why can't I perform them? I'm in a dead end.

First Detective: What are you mumbling about?

Jesús: Nothing. (Pause.) Will I be taken through the streets like this?

First Detective: It's up to you. (Pause.) We'll give you one last chance. Now, take off the handcuffs!

Jesús: (Making a violent concentration effort. The handcuffs remain on his wrists. He bursts into tears.) I can't, I can't, I can't!

Client: (To the detectives.) Aren't you convinced? He's not Jesus.

First Detective: To another dog with that bone! (He grabs Jesús by the shoulder and pushes him towards the door.) Let's go; you'll tell the judge: I can't, I can't, I can't!

Second Detective: And the judge will respond: You can, you can, you can!

Jesús: (From the door.) They have eyes but do not see, they have ears but do not hear.

First Detective: Those are Christ's words.

Jesús: That's why I can say them: I am not Jesus.

(They exit amid the cheers of the neighbors, slow curtain.)

Second act

First Scene

In the barbershop, the table that used to hold magazines now serves as a desk. There is correspondence to be dispatched on the table and a double row of barber chairs, occupied by the devotees of Jesús. As the curtain rises, Jesús is seated in the barber's chair and the client is sitting at the table is handling the correspondence.

Jesús: (To the client.) Are you up to date with the correspondence?

Client: There are only a few letters to answer. (Pause.) Every day there is more audience. If it keeps increasing, we'll have to rent a larger venue.

Jesús: Do you think so? Don't get your hopes up too much. This won't last long. (pause.) Did you mail my response to the newspaper editor?

Client: This morning. By the way, if you persist in rejecting donations, we'll end up not even having enough for a two-cent stamp. (Pause.) We haven't paid the rent for this month yet.

Jesús: Don't be alarmed. We'll figure out where the money comes from. I can't accept *ni un centavo* from all those people. They'd think they have rights; they would ask me again to perform miracles. (Pause.) I know it's a great sacrifice to live, so to speak, on public charity. But there's no other way if we want to achieve the ultimate victory.

Client: (stands up) What a beautiful day when no one on the face of the earth believes that you are the new Messiah!

Jesús: I trust that light will be shed in all minds, although in cases like the present, I doubt the enlightenment of minds. My case must be taken as it is. To believe or not to believe. (Pause.) Who knows if my death might be necessary...

Client: (Taking a letter) Here is a letter from the Catholics of Montreal, which, in summary, contains the following points. First: they ask, very intrigued, why, if you are Jesus and perform miracles, you deny your holiness. Second: they request specific details about your life and work. Third: they enclose a bank draft for a thousand dollars. (Pause.) That's all.

Jesús: Return *los mil pesos*, include one of the flyers with my detailed statement that I am not Jesus; regarding my life and work, refer them to the note inserted in said flyer, which clarifies that my life has been that of any ordinary person, and my work has been the systematic practice of cutting human hair, consistently performed from the innocent age of fifteen to the current thirty-three, which are the years I have spent in this valley of tears.

Client: Exactly one month ago today, Jesús, you were released from jail.

Jesús: Not much; three days of confinement, a first-degree torture to force me to perform a miracle. Believe it or not, they actually wanted me to blow the equestrian statue of the captain from the previous government who was shot, with just a breath. (Pause.) When they realized that no matter how hard I blew, the captain remained steadfast, they threw me into the cell. After three days, they released me onto the street under I don't know how many threats.

Client: Tell me, Jesús, don't you think people insist on taking you as the new Christ precisely because you stubbornly deny it with all your might? Could it be that your very denial is what fanatizes them?

Jesús: Let them burst! The people are sincere in their expression, but so am I. Here are two sincerities colliding. Someone started the rumor that I perform miracles, the people embraced that rumor with open arms, and now they expect great things from me. I would like to please them, but I can't. All my strength, and I would say even my possible holiness –in reverse, of course– is encapsulated in the resolute, systematic denial that I am and will never be the new Messiah. If I were to declare myself as such, I would be forgotten in a week. I know by heart the transience of makeshift saints. It's a matter of shifts. (Pause.) On the other hand, I'm not complaining; I have my disciples.

Client: We're so few of us follow you...

Jesús: You are enough! Consider that the biblical Jesus had very few followers. With the advantage that he performed proven and recognized miracles. It's much more comfortable to believe in a man who performs miracles than in one who doesn't.

Client: At the end of all this, they will believe in you precisely because you haven't performed a single miracle. (Sits down again.)

Jesús: Who knows... (Pause.) But let's leave this casuistry that leads nowhere. (Pause.) Reply to the daughters of María that I greatly appreciate the tribute they plan to pay me through my

mother –you'll know they have decided to make her the Virgin's Chamberlain– but I decline such an honor given that I am not the new Messiah. (With a humorous tone.) Besides, the good daughters incur in contradiction; if I am the new messiah, my mother will, therefore, be the new Virgin Mary, which would dethrone, ipso facto! the one from Jesus of Nazareth.

Client: (Looking at his wristwatch) Jesús, it's already four o'clock. (Pause.) We have three audiences this afternoon.

Jesús: Who are we waiting for?

Client: (Reading.) Reverend Father M. Salgado S. J., a Spanish priest passing through *La Habana* for catechetical work.

Jesús: The church is always vigilant! (Pause.) Continue.

Client: (Continues reading.) *Doña Julia de Medina*, Countess *del Toro*, leader of high society.

Finally, Augusto Ríos, advertising agent.

Jesús: Are they aware that the audiences are public?

Client: Of course. They haven't raised any objections.

Jesús: In that case, we can begin. Bring in the audience.

(Voices shouting "Jesus" are heard.)

Client: (Stands up, goes to the door.) The people are already here. And how faithful they are; they've been waiting in the sun for over an hour.

(Men, women, and children enter silently. Upon seeing Jesús, they prostrate themselves.)

Jesús: (Firmly.) I want to warn you that if you insist on worshiping me, I'll be forced to eject you. (Pause.) You may sit down. (To the client.) Bring me a glass of water.

(The client disappears behind the curtain.)

Jesús: (In a low voice.) You will be my executioners.

(The client reappears with a glass of water. The doorbell rings. The client hands the glass to Jesús. He opens the door.)

Client: (Announcing.) Reverend Father M. Salgado.

(The Reverend appears, short, chubby, advanced in age. He approaches Jesús and shakes his hand.)

Reverend: Do I have the honor to talk to Jesús García?

Jesús: Indeed, that is my name. (Pause.) How are you, Reverend Father?

Reverend: You've become famous overnight.

Jesús: A sad fame I don't deserve.

Reverend: Do you know what you don't deserve? That is a gift from God. His designs are inscrutable.

Jesús: (Bluntly) I think just the opposite: I know very well what I deserve.

Reverend: Let's move on. (Pause.) Well, you know, your way of acting is, let's say, troublesome... I mean troublesome as far as the church is concerned.

Jesús: ...Militant and triumphant. Don't tell me, Reverend...!

Reverend: Mock if you please. (Pause.) But I must tell you that if the church will never accept you declaring yourself as Jesus, it would be even less inclined to accept you denying it.

Jesús: You ecclesiastics are so subtle that I lose my footing. (Pause.) Besides, if I'm going to speak frankly, I'll tell you that I'm not interested in the church's opinion of me.

Reverend: We know. You are very arrogant. I am convinced that you are not Jesus due to your manifest incapacity to be humble.

Jesús: (Sarcastically) Perhaps the modern Christ should be arrogant, skeptical, not believe in the Eternal Father, and perform no miracles...

Reverend: Besides the fact that blasphemers go straight to hell, I'll tell you that the truths of the church are eternal.

Jesús: Let's leave that... (Pause.) What have you come to propose to me specifically?

Reverend: Propose: nothing, advise you: everything.

Jesús: You're wasting your time; I'll disregard your advice.

Reverend: One of the greatest virtues of the church is persistence. We are humble; we humble ourselves before the arrogant. Let God be the judge. (Pause.) Therefore, I insist on giving you good advice. (Pause.) To get to the point, I will refer to the circular sent by His Holiness to all Catholic churches, which explains your case.

Jesús: Well, well! I have it on my desk.

Reverend: Then you'll know that although the church believes that you act in good faith when you flatly deny that you are the new Messiah, nevertheless, it is prevented from accepting such denial.

Jesús: (Exchanging a glance with the client.) And what do you want me to do?

Reverend: I would advise you to reject the denial.

Jesús: The denial that I am not the new Messiah?

Reverend: Indeed, it would be healthier.

Jesús: So, do I claim that I am the new Messiah?

Reverend: No! Not that either! The church wouldn't endorse such trickery. We have the saints and the blessed life, so there's no need for us to resort to propaganda. (Pause.) No affirmations, then.

Jesús: So, what then?

Reverend: (Approaching his mouth to Jesús's ear) me, you...

Jesús: (Moving away sharply) No, Reverend, no secrets, nothing confessional; everything in public!

Reverend: (Backing away in horror) You are the devil himself! (Pause.) Well, I'll say it out loud.

Jesús: I hope so.

Reverend: Well, don't affirm either one. Stay in the middle. Stop saying, don't resist the voice of the people. *Vox populi vox Dei*. On the other hand, neutralize the voice of the people by appearing indifferent. I assure you that your case will be forgotten within a month.

Jesús: I'm sorry I can't please you, Reverend, but I have only one attitude; I am not the new Messiah. And I won't deviate from that at all.

Public: (Shouting) You are Jesus, Jesus, Jesus!

Reverend: (Seeing that Jesús is about to speak) Don't answer them, ignore them. Leave this place discreetly.

Jesús: (Smiling) Reverend, you're a cunning Jesuit... But I am also a non-Jesus who is quite clever. (Pause. To the public.) If I hear again that I am Jesus, I'll clear out the barbershop. Understood?

Reverend: (Beginning to withdraw) By the Lord, you're stubborn! (Pause.) Anyway, the church has advised you on the right path. If you insist on taking the wrong one, that's your choice. You'll suffer the consequences.

Jesús: Life is always lost; you must die for something.

Reverend: We have martyrs for just causes.

Jesús: So what...! I am the martyr for lost causes. We're even. If I lose my life, then bury me.

Reverend: This earthly life may lose, but eternal life is gained. (Pause.) After all, why continue arguing. With you, it's a waste of time. I'm leaving. God, in His infinite goodness...

Jesús: (Interrupts.) I know, I know...!

Reverend: (Saluting and walking away.) Good afternoon. (Reaches the door.)

Jesús: Tell everyone what you saw and heard in this barbershop!

Reverend: (Bows) In the supreme moment, turn to God. (Exits.)

(Jesús has fallen into deep meditation. The client approaches, followed by the Countess, who has just crossed paths with the Reverend.)

Countess: (In a low voice, to the Client.) Is he asleep?

Client: (To the Countess.) Perhaps he's sleeping, perhaps he's listening to us. (Touches Jesús on the shoulder.) Jesús, here is *Doña Medina*.

Jesús: (Lifting his head) No, I wasn't sleeping, I was meditating! Sorry. Are you Mrs. Medina?

Countess: (Nodding, while extending her hand at the same time) But you're very young! I expected to meet an old man.

Jesús: Well... not that much. I am the age of Christ: thirty-three.

Countess: We'll soon get to the point.

Jesús: My dear, I give you my feet... (Pause.) Now, there is a slight difference between Christ and me.

Countess: (Curiously) Which one?

Jesús: Christ was truly Christ; I, on the other hand, am neither nor will I ever be.

Countess: But everyone insists that you are the new Jesus.

Jesús: You reap what you sow... (Pause.) Look, Countess, I have my followers, even if they are a few, but I have them.

Countess: (Pointing to the public) Are those them?

Jesús: How I wish! But no, they are determined that I am the new Messiah.

Countess: Then I don't understand their presence...

Jesús: (Interrupts her) They come because they worship me as the new Jesus, and I receive them to get it into their heads that they should worship me –if worship is the case– as a non-Jesus.

Countess: I understand. (Pause.) Tell me, if you deny being the new Messiah, how do you then speak of proselytes?

Jesús: I have one truth: that of not being the new Messiah. Those who share it are my disciples.

Countess: I am lost in your... philosophy. (Pause.) I have come to ask you to honor us with your presence at a charity event we will host next Sunday.

Jesús: Based on appearing as the new Jesus?

Countess: Of course! We'll sell thousands of tickets. There's tremendous excitement to see you.

Jesús: Look, *Señora Medina*, I'm going to propose something that will fill your event just as if I presented myself in it as the new Jesus.

Countess: I doubt it. It's hard to imagine anything more interesting than the new Messiah.

Jesús: You're mistaken! I, in my role as a non-Jesus, am more thrilling than the new Jesus. (Under his breath.) And more tragic...

Countess: But that would be madness! Everyone will feel deceived. Not a single ticket will be sold.

Jesús: All tickets will be sold. Announce that a barber who refuses to be the new Messiah will attend your event. There will be scuffles and shoving. By Jove! It will be a truly original party.

Countess: (Hysterical) I can't, I can't! You are Jesus. Why do you insist on denying it? Why don't you accept your cross?

Jesús: I have my cross.

Countess: There is only one cross: that of Christ. The rest is arrogance.

Jesús: If I accepted the savior's cross, I would be nothing more than a sad impostor. Instead, by carrying my own particular and private cross, I affirm my authenticity.

Countess: Beware of divine justice.

Jesús: Don't tell me to beware of divine justice because implicitly you are denying me as what you believe I am, that is, as the new Jesus. (Pause.) Besides, no one knows a word about divine justice.

Countess: We won't manage to agree. Anyway, I don't despair of seeing you at our party. Just in case you change your mind, here's my card. (She hands him a business card.)

Jesús: (Taking the card) I'll say the same; if you change your mind, you know where to find me.

Countess: God will decide... (She walks towards the door. At that moment, someone knocks. The client opens the door. A very agitated low-class prostitute enters, leading a timid-looking man by the hand.)

Prostitute: (Approaching Jesús) Jesus, Jesus!

Jesús: What's happening, woman?

Prostitute: (Pointing to the man) The professor wants to marry me.

Jesús: Well, if he wants to...

Prostitute: He's going to tell you something... (To the Professor.) Come on, go ahead!

Professor: I want to get married, but she's not a virgin. I love virgins. I told her. Then she said that you can perform a miracle.

Prostitute: Yes, Jesus, perform a miracle! I want to be a virgin!

Jesús: What madness! If you lost your virginity, there's no remedy. (To the Professor.) But if you love her, why not do without that requirement?

Professor: Never! I love virgins. I'll find myself a real virgin. (To the Prostitute.) I'm sorry for you.

Prostitute: (Furious) Jesús, you'll pay for this!

Public: Jesus, Jesus, perform a miracle!

Countess: (From the door, to Jesús) Is it true that you can't perform a miracle, Jesus?

Prostitute: (To the Countess) He can, he can, but the filthy guy doesn't want to! You'll pay for this!

Countess: Can he really not do it?

Jesús: (Wiping away tears) Truly, I can't. Oh, what anguish! (Drops his head onto his chest.)

Professor: (To Jesús) Then, you are not Jesus. (To the Prostitute) You deceived me miserably.

Prostitute: (To the Professor) The whole neighborhood says he performs miracles.

Jesús: (To the Professor) It's true, you were deceived, but I won't deceive you. (Pause.) You can believe in me because I am not Jesus.

Professor: I will spread your truth. Count on me.

Prostitute: (To the Countess) We don't belong here. It's over.

Countess: (To the Prostitute) Go in peace. You'll find another man who doesn't believe in virginity. (Ironically.) It's the age of disbelief.

Jesús: (To the Countess) Mrs. Medina, you quickly learn my teachings.

Countess: (She walks away followed by the prostitute.) I try to believe in you. (They exit.)

(The Client, who has accompanied them to the door, takes a look at the street. Then he closes the door.)

Client: (Walking towards the table.) What stormy audiences! (Pause.) It's past four-thirty... Augusto Ríos should already be here.

Ríos: (Who is seated in the audience, stands up.) Present, Augusto Ríos.

Jesús: Original way to introduce yourself. Mr. Ríos, here you have me, in the breach...

Ríos: (Approaching Jesus.) When I was coming to your house, I started thinking; Is this barber really the new Jesus? Then it occurred to me to sit in the audience. I told myself: If he is the new Jesus, he'll recognize me right away. (Pause.) You failed, old man, you failed!

Jesús: So, do you believe in me?

Ríos: I'm not interested in beliefs. On the other hand, money... I'd walk twenty leagues *por un peso*. I've come to propose a brilliant business.

Jesús: Well, I have no choice but to hear you out. I'm not Jesus to throw you out of the temple.

(Laughs.)

Ríos: (Laughing.) I knew we would get along well.

Jesús: A bit slower, Ríos. Let's see what kind of business.

Ríos: (Clears throat.) As you know, I'm an advertising agent. Accredited agency. Own capital. Seriousness. Guarantee, etc., etc. (Pause.) I come to propose an extensive *tournee* of the United States. I'll give you fifty percent of the profits. Seventy in private exhibitions for millionaires. You won't have to speak. The exhibition consists of performing miracles. Of course, prepared miracles. For example, walking on water... Well, you understand.

Jesús: Do you mean one of my miracles will be titled Christ walking on water?

Ríos: Of course.

Jesús: Denied.

Ríos: What... You don't accept?

Jesús: Flat out. (Pause.) However, if you present me as non-Jesus, then...

Ríos: (Interrupting him.) I know, I know...! I've heard your arguments. (Pause.) Is that your final word?

Jesús: The last one.

Ríos: Jesús, you're unmanageable! You won't go far. (Pause.) I'm leaving; my minutes are worth gold. (Walks towards the door.) Live to see! When I tell my partner... He'll fall off his chair... (Encounters the Client, who has preceded him to open the door.)

Client: (To Ríos) We're very sorry, Mr. Ríos.

Ríos: (To the Client, in a low voice.) If you manage to convince him, I'll give you *mil pesos*."

Client: And who convinces me?

Ríos: (Leaving.) Both of you, go to hell!

Jesús: (Stands up, addresses the audience.) I suppose you're more than convinced.

Public: (Kneeling.) Jesus, Jesus, bless us!

Jesús: (Warningly.) Up! Stand up! Quickly!

(The audience stands up.)

Jesús: To the street! Out! You ask for the impossible! Out, I said!

(The audience begins to exit.)

Jesús: (To the client, who has just closed the door.) Quickly, bring me a sedative; I feel thousands of thorns in my forehead!

(The client opens the door again. Exits. Jesús stands in front of the Sacred Heart picture. He looks at it intently. Then, he turns to the spectators, letting his arms fall in a gesture of discouragement.)

Jesús: One gets tired!

(Curtain slowly falls.)

Second scene

Basement with a very low ceiling. Stairs at the back. Three benches attached to the walls. Small table and portable radio. Dim light. Deserted scene. A news program can be heard.

Voice of the Broadcaster: (In a high voice) Today at ten in the morning, the new customs administrator took office. Yesterday, the minor Rafael Pozo was run over by car plate twelve thousand twelve. (Pause.) Flash! Breaking news! Citizen Jesús García, a barber by trade with a business located at *Aguacate* number five, has escaped from the Eleventh Station. For months, he has been systematically denying having performed miracles. The excitement has reached such proportions that yesterday, García, was stoned in *El Prado*, and it took great effort for the police to pull him away from the crowd. After being detained, he managed to escape this afternoon. He is actively being sought; we will continue to inform.

Client: (Who has descended to the basement and started listening. Turns off the radio.) This looks bad... (Picks up a newspaper from the table.)

(Footsteps are heard. The Professor appears.)

Client: (Dropping the newspaper. Stands up. Goes to meet the Professor.) Finally! Any news?

Professor: (Looking around.) Can we talk?

Client: We're alone.

Professor: I just saw Jesús at the milkman's house. He'll be here in a few minutes. He's hiding in the milk cart. (Pause.) Have you informed all the comrades?

Client: I've called everyone for three in the morning. (Looks at his watch.) It's almost time, it's quarter to three.

Professor: I couldn't talk to Jesús. He was exhausted. (Pause.) What exactly happened in *El Prado*?

Client: I'll tell you: Yesterday around five, when we left the house of the new proselyte, who lives at Prado and Refugio, Jesús happened to be recognized by a group of boys. Seeing him and starting to whistle at him was all at once. Finally, they surrounded us and asked for all sorts of miracles. Somehow, we were getting through it when a boy arrived, panting, carrying a dead dog in his arms. The boy stood in front of Jesús and asked him to bring his dog back to life. It had just been hit by a car. (Pause.) Imagine: a terrible moment. Expectation grew by the moment. (Pause.) Then Jesús put his hand on the dog's head and simply said, 'This dog is dead and will remain dead.' The boy started crying, and seeing that, one from the group shook Jesús and insulted him. We ran away. I hid behind a column, and from there I saw the crowd stoning Jesús. One of the stones hit him on the forehead. Jesús fell to his knees. At that moment, the pursuer arrived, people started running, and they took Jesús to the station.

Professor: And how did he manage to escape?

Client: Well, that's the second part of the adventure, which Jesús will tell us when he arrives.

(Footsteps are heard above. The disciples of Jesús begin to descend.)

Professor: (Stands up.) There are the people.

(The Countess, the Prostitute, four men, two elderly, two women appear. They sit down.)

Client: (To the countess.) Were there any problems getting here?

Countess: None. They haven't been tipped off about this new hideout yet. We're walking on eggshells... (Pause.) Sooner or later, they'll catch us.

Client: The situation is serious.

Countess: More than serious, critical. The murder of Jesús is a resolved matter.

Client: Do you have any specific basis for that?

Countess: Last night, I visited *Comandante Lar's* house. Other leaders were present. They spoke very clearly about eliminating Jesús.

Client: Wouldn't it be possible to get him out of the country?

Countess: (Quickly.) He refuses! Flat out! Fifteen days ago —and the situation wasn't so critical then— due to the incident in Fraternity Park, I begged him to exile himself, to go to Miami for a while. Well, he flatly refused, said he would die at the forefront. Those were his words.

Client: Although I am well aware of the gravity of the situation, we must not forget that Jesús is committed to a cause.

Professor: (Interrupting.) Well, to a lost cause.

Client: For all intents and purposes, it's the same. When Jesús talks about dying at the front lines, he is implicitly accepting that his cause is lost.

Countess: Nevertheless, I insist that he leaves. It's better to be a live mouse than a dead lion.

Client: We shouldn't push Jesús towards certain death, but it's also true that we are his disciples, we think like him, and we must accept his refusal.

(Distantly, the sound of a truck engine is heard. The actors stand up. Long pause.

Footsteps are heard. Pause. Jesús appears, with a bandaged forehead. He descends the stairs followed by the Milkman.)

Jesús: (He stops on the last step.) Good evening. (Moves to the center of the table.) What news do we have?

Client: The radio is constantly talking about your escape. Meanwhile, the police... (Interrupts, looks at the Countess.) Last night, Julia...

Countess: (Interrupts.) We'll talk about that later. (To Jesús.) What plans do you have?

Jesús: A man like me never makes plans. I go with the flow... (Pause.) I only know that today is a stone throw; tomorrow will be something more decisive.

Client: By the way, how did you escape?

Jesús: A rather comical escape: almost fainting from the stone throw, I fell into the police car. At full speed, they took me to the station. The captain, efficient, said to me: 'Mr. Garcia, you already constitute a public order problem. We can't let you hold a meeting on every block.' (Pause.) Then he got up from his chair, grabbed me by the shoulders, and breathing down my neck, shouted at me: 'I give you a choice: either make statements as the new Jesus or I throw you headfirst into *El Príncipe*.' (Pause.) I would have preferred to argue with subtleties until he got tired, but I chose to tell him, plain and simple, that I chose jail. The captain threw four garlic cloves, slapped me, and gave the order to take me away. (Pause.) Now comes the happy turn of events; the police push me towards the car. A huge crowd has gathered at the station's door. We can hardly pass; at that moment, the people start whistling at the police. They distribute beatings, a pitched battle ensues. They lose sight of me. I throw myself to the ground, crawl like a reptile about ten meters, reach the square; run... run... and I save myself. (Pause.) For the moment, gentlemen, I save myself for the moment!

Countess: I insist that you should go to Miami.

Jesús: (As if not hearing her.) We must be prepared.

Client: ...Prepared?"

Jesús: That's right, prepared for my death. I am going to die very soon.

Client: You fill us with anguish.

Jesús: I fill you with certainty.

Countess: But in Miami...

Jesús: People also die in Miami.

Professor: So, Jesús, nothing can be avoided? There are other countries...

Jesús: Let's stop with unrealities. To stop my death, one would have to stop the world. This death is part of an inevitable march. (Pause.) Let's change the subject, shall we? (Pause, to the Countess.) Julia, will you grant me your grand dining room tomorrow night?

Countess: My dining room? I don't understand...

Jesús: Your dining room. Tomorrow, I will bid farewell to all of you with a royal dinner.

Countess: As a joke, it's not bad.

Jesús: I joke about my death. However, my death will not be, as my death, a heavy joke but a feast of madness.

Countess: (Holding back tears.) We'll spare no expense... (Bursts into tears, along with the other women.)

Jesús: Why the crying, women? (Pause.) You know... Tomorrow, at ten o'clock in the evening. We're going to have a great time. See you soon.

(The actors remain in their positions. Jesús goes up the stairs. Slow curtain.)

Act Three

First Scene

Dining room framed by mirrors. Lamps hang from the ceiling, casting blinding light. The actors are dressed all in white and have white makeup. The intention is to create a dissolution effect through the clash of light with white. Elaborate dining set for a meal. As the curtain is raised, dinner is coming to an end. Jesus is seated in the center of the table; to his right is the Client, to his left is the Countess. The rest of the actors can be seated at the table according to the director's discretion.

Jesús: (Loudly.) Eat of this bread, for it is my body (dramatically tosses bread rolls left and right) and drink of this wine, for it is my blood! (Offers a cup to the Countess.)

(All actors take their cups and drink.)

Jesús: I am not particularly fond of using Jesus's bombastic words, but it's so absurd that I can allow myself such innocent plagiarism. (Pause.) For truly, truly I tell you, neither that bread is my body, nor that wine is my blood. (Pause.) And if the situation were to become more absurd and I were forced to say: drink of this bread, for it is my blood and eat of this wine, for it is my body? (Pause.) And if it were to become more absurd, wouldn't I stumble over my tongue and alter the logical terms of the sentence? Listen: eat of this flesh for it is my bread and drink of this blood for it is my wine... (Laughs.)

(The actors laugh.)

Jesús: Sit down, friends, sit down! (Pause.) Now let's have some fun. (Pause.) I will tell each of you the kind of death that awaits you. I will do it from left to right. (Heads to the left end where the Milkman is seated.) For you, the dagger... (To the Prostitute.) In a glass of rum,

and something more to end your days. (To one of the elders.) You sink... You sink... Disappear beneath the waters... (To one of the men.) A scaffold breaks: you fall, fall, fall... (To one of the women.) Two hands on your throat, strangled on a Tuesday... (To the Countess.) Beautiful Countess, espionage, gray evening, a pit, ten shots. (To the Client.) My friend, you're short of breath, increasingly so... Why did you leave the gas valve open? (To one of the elders.) From a beam to a rope, and from the rope, you... (To one of the women.) You're operated on too late... (To one of the men.) You kill, you're killed... (To one of the men.) Collapse, buried alive. (To the Professor.) *Delirium tremens*: mice, bats, worms, decay.

Client: (Stands up, rushes to the end of the table where Jesús is with his hand on the Professor's back.) Jesús, Jesús! Will it really happen as you predict?

Jesús: (Walking back to his seat at the table.) Why do you ask me? I am not Jesus to answer you; Jesus depended on the Eternal Father; I depend on chance. (Sits down.)

Client: (Who has followed him and is now behind him.) But according to what you just told us, we will all suffer violent deaths.

Jesús: How innocent! Haven't you just understood that not being Jesus, I can afford a few lies?

Client: (Sits down.) Suppose your predictions come true.

Jesús: Then I will have struck the right note by chance.

Client: An unsettling coincidence. (Pause.) If we die as you have predicted, we will have only justified you.

Jesús: (Raises the cup.) Then, to reciprocity!

Client: (To Jesús.) But your death, yours, no one has predicted it.

Jesús: No need. I manufactured it myself.

Client: But ours?

Jesús: They are stage deaths. The only ones I can predict.

Client: Why?

Jesús: They say that the truths, the terrible ones, belong to Christ.

Countess: What if we really die those stage deaths?

Jesús: In that case, I would be Christ.

(A bugle call is heard.)

Jesús: (He stands up.) Now, to strengthen your faith in my doctrine, I will perform a few miracles.

All: Miracles...?

Jesús: Yes, my miracles, made in-house, manufactured miracles, wholesale miracles, fairground miracles. (He walks around the left end of the table and reaches a small table where a flask filled with water is placed.) I will turn water into wine! (Pause. He places his hand on the flask.) Let it be done! (The water turns red.)

(The diners burst into applause. Jesus waves graciously.)

Jesús: Now I will multiply the fish. (He goes to the dining table and takes a large nylon fish from a platter. He cuts it open with a knife and small nylon fishes pour out of it. The applause

intensifies, and Jesús waves again.) Now it's time for the most memorable of my miracles. (He reaches the dining room door.) Lazarus, arise and walk!

(The door opens slowly, revealing a mannequin, a replica of Lazarus. It takes a few steps and stops. All the actors stand up and surround Jesús.)

Client: *Señor*, we will spread your doctrine throughout the earth.

Jesús: Spread the false miracles. If the people preferred them to the divine ones, I would have gladly accepted messianism. (Pause.) I know I am going to die in these days, not by revelation, but by logical calculation. However, what matters is not my death, but my life. (Pause.) I was just a barber, then rumors spread that I performed miracles. That was the first of the absurdities in which I got entangled. I never placed my hand on anyone's forehead to ease a simple headache; much less healed a sick person, and infinitely less raised the dead. But despite that crushing logic, the absurdity continued to ensnare me. These nets have made me the antagonist of Jesus. (Pause.) What are the consequences? The people believe, they want miracles, they want me to perform them. Whether I have scruples, despair, or may die, they don't care. They just want to believe. If something contradicts their belief, they destroy it. (Pause.) And that's my case; I refuse to be Jesus. In return, they crush me. (Pause.) Why do I refuse? When rumors spread that I was Jesus, I vehemently opposed such messianism. If there is revelation; it revealed to me that I was not Jesus. I naively thought that by denying my divinity, I would excite the faith of the people. In that denial lay my strength and also my death. (Pause.) I am divine, I confess, but from earth to here. (Pause.) A lesson? Men will learn from me that there are no saviors of the human race, in other words, each man is Jesus or not Jesus of himself. (Pause.) I am going to die because every belief requires sacrificial victims. (Pause.) So, the time has come to parody Christ's supreme phrase. And my parody

is this: 'I am the lie and death'. (As he finishes the sentence, Jesús's body lights up, for which the lights in the dining room will be turned off and a spotlight will be projected onto Jesús. The Professor bursts into tears.)

Jesús: Why are you crying? Can't you see me? I am filled with light.

Professor: Oh! Lord, you are Jesus!

Jesús: How...! Do you deny me?

Professor: I don't know what I'm saying, but you look like Jesus.

Jesús: Yes, but from another angle, I will not live forever and ever, but I will die forever and ever.

(The telephone rings, placed next to the door.)

Countess: (Looking at Jesus.) The phone... at this hour?

Jesús: Hurry, Julia! Let's not miss that call.

(The doorbell continues ringing.)

Countess: (Going to the phone and picking up.) Hello... (Pause. To Jesús.) They're calling for you...

Jesús: (Rushing to the phone. Picks it up.) Hi... (Pause.) Yes, this is Jesús Garcia speaking... (Pause.) Oh, then it will be very soon! (Pause.) No, I'm not joking. I'm just glad it's happening sooner rather than later. (Pause.) Of course, I won't try to avoid it...! Yes, I know they're looking for me. Thank you anyway for the warning. (Hangs up.)

Client: (Approaching Jesus.) Who called?

Jesús: A stranger. It doesn't matter anyway. Events are moving quickly.

Countess: (Approaching Jesus.) Take the plane, you still have time.

Jesús: (To the Countess.) Let others take the plane, I have my own vehicle. (Pause.) Friends, there's nothing better at this hour than the phrase: 'tomorrow is another day'... (Pause.) Let's say our final goodbyes; after our death, we won't meet in paradise or hell. (Pause.) Let's not shake hands. Instead, it's better to wash them. Like this. (Dips his hands into the flask.) One always ends up washing their hands. (Heads towards the door. Raises the collar of his coat.)

Client: Do you feel cold, sir?

Jesús: (Walking.) Yes, I can already feel the knife.

(The actors remain on stage. The vibrant notes of the bugle are heard. Slow curtain.)

Second scene

In the barbershop. As the curtain rises, a man about forty years old, dressed in black and completely bald, is seated in the barber chair. He reads a newspaper at eye level, so the viewer only sees his bald head. The door to the street is wide open.

Jesús: (Enters and closes the door. Goes straight to the table with magazines. Bends down, then straightens up, and notices the man.) What can I do for you, friend?

Murderer: (Lowering the newspaper, looking at Jesús mockingly.) Ah, so you finally arrived...! (Pause.) 'What can I do for you?' Well, I need a haircut! Aren't you the barber?

Jesús: (Approaches the chair.) The barber, that's right, just the barber. (Pause.) So, you've come to get a haircut?

Murderer: I'm not here for you to spin me around like a top. I want you to give me a haircut and quickly, got it?

Jesús: (Runs his hand over the Assassin's bald head.) But you're bald, completely bald!

Murderer: (Bursts out laughing.) What does that matter? I love barbershops, I love barbers, and I love getting haircuts. So, cut my hair.

Jesús: Hey! Can you tell me where to put the scissors? Don't you see you don't have a single hair?

Murderer: (Shouting.) And back to the same thing! Stop all this talking and start cutting my hair.

Jesús: Come on, you're surely trying to make a joke! I can see it in your eyes.

Murderer: I said I want a haircut. (Pause.) I have nothing else to do; I have to kill time somehow...

Jesús: But... I swear! There's no, as they say, material to work with... (Pause.) Does it matter if we talk?

Murderer: (Implacable.) I want a haircut. Hair-cut.

Jesús: Fine! I'll put on the smock. (Goes towards the background curtain.)

Murderer: Take all the time you need. I'm not in a hurry. I have the whole day ahead of me.

Jesús: (From inside.) Are you familiar with this barbershop?

Jesús: No, I'm from out of town. I arrived yesterday. (Pause.) I came in search of a guy. But I don't know when I'll find him, so I'm patiently waiting for him to show up. That's why I say I have the whole day ahead of me. (Pause.) I woke up early, had breakfast, went for a walk, smoked a cigarette. Well, nothing, I'm all over the place. (Pause.) Just ten minutes ago, I was walking down this street, suddenly felt like getting a haircut; what can I say, that's how I am, so I looked up and saw your barbershop. So, here I am, I'll get a haircut. Knocked, knocked again, nothing. Of course –I said to myself– it's not yet nine; the barber must be sleeping or living somewhere else. (Pause.) Then I realized the door was slightly open. And I snuck in. (Laughs.) I thought: He must be on his way. So, I sat down here, in the chair. (Pause.) Tell me, do you always leave the door ajar? Aren't you afraid?

Jesús: What's meant to be... (Pause.) The door's ajar because I stepped out for a moment to buy ink.

Murderer: (Astonished.) Ink!...

Jesús: Well, of course, ink! I have to write several letters.

Murderer: And you have time to write letters?

Jesús: (Exiting.) All the time, friend, all the time! In fact, today I've just bid farewell to the profession.

Murderer: What happened... Can I know why?

Jesús: (Without answering the question.) Aren't you taking off your jacket? Let me put the cloth on you.

Murderer: I prefer to get my haircut with the jacket on.

Jesús: (Touching the lapels.) It would be a shame if talcum powder got on it. It's such good fabric...

Murderer: (Nervously.) Don't touch my jacket! I don't like it!

Jesús: (Smiling.) Sorry, do you have any fortune on you? (Puts the cloth on.)

Murderer: Mind your own business. (Pause.) And don't touch the jacket again.

Jesús: I won't do it again. It caught my attention. That's all. You must be a wealthy man.

Murderer: (Nervously.) Don't pry into my life! Just stick to giving me a haircut.

Jesús: How do you want it? Short, long, medium-length, or Parisian? I'm asking out of sheer formality.

Murderer: Cut it however you want, but just cut it.

Jesús: (Sprinkles talcum powder on the Assassin's neck.) Another person would think you haven't had a haircut in months from the way you're acting. I don't understand why you're so anxious.

Murderer: You're mistaken; I 'tidy up' every week.

Jesús: Don't take it the wrong way..., but I can't wrap my head around the idea that you've come here specifically to get a haircut.

Murderer: Haven't come to get a haircut? (Grabs Jesús by the wrists.) Then why did I come?

Jesús: That's for you to know. (Showing signs of pain.) Please, let go, you're hurting me.

Murderer: (Releasing his hands.) Well, just so you know, I came to get a haircut. I love it!

Jesús: What do you love? Sitting in the chair?

Murderer: (Making a foolish face.) That's it! How did you guess? I love sitting in barbershop chairs. I go crazy for a barbershop chair. (Pause.) If I had money, I'd buy one. (Pause.) Tell me, are they very expensive?

Jesús: I can give you this one as a gift. I'm closing down the business.

Murderer: You'll give it to me? Really?

Jesús: You can take it right now.

Murderer: How much would they give for this chair?

Jesús: As it is, not much, maybe up to a *cien pesos*.

Murderer: I'm asking out of curiosity. I don't plan on reselling it. I'll remember you by sitting in it.

Jesús: (Nostalgically.) It's a beautiful chair.

Murderer: Why are you closing the barbershop?

Jesús: I'm very ill. I don't have much time left.

Murderer: And are you going far away?

Jesús: Very far.

Murderer: Look at life's odd twists. Who would have thought I'd have a barber's chair!

Jesús: Speaking of which; haven't you heard about the man who performs miracles?

Murderer: I'm not in the loop. I live on a ranch ten leagues from Baracoa.

Jesús: But, man, how can you not know about the miracle-working man! Everyone's talking about him in recent months.

Murderer: Well, I'm finding out now... (Pause.) So, miracles, huh?

Jesús: He vehemently denies them.

Murderer: And is he from around here? From La Habana?

Jesús: From La Habana. (Pause.) He's a barber.

Murderer: A barber? A barber like you?

Jesús: Yes, like me... (Pause.) His name is Jesús García.

Murderer: (Laughing out loud.) A barber who performs miracles...! (Pause.) But don't believe it... Barbers are very well-read and versed. How amusing!

Jesús: So amusing it could cost him his life.

Murderer: How so? Is the situation that serious?

Jesús: Too serious, too close.

Murderer: Well, that's what happens when you stick your nose where it doesn't belong. Tell me, if he doesn't have 'powers,' why did he claim to perform miracles?

Jesús: He didn't claim it, people did.

Murderer: And how do you know he didn't say it himself?

Jesús: I've been following the matter in the newspapers; I even have a flyer where he convincingly proves he's not Jesus. Finally, I saw him at Fraternity Park. He convinced me.

Murderer: And then?

Jesús: That, in my opinion, he's not Jesus.

Murderer: Well, my friend, I'll tell you: where there's smoke... Don't be foolish, that barber's up to something.

Jesús: I'd rather be foolish than presumptuous. They've done a number on that poor guy. (Pause.) But let's talk about something else. It's a rather sad topic.

Murderer: What are you saying...! I'm eager to know... So, miracles!

Jesús: (Pressing his hand to his forehead, visibly distressed, on the arm of the chair.) I feel very ill. I'll have to leave. (Pause.) Don't you think we should postpone the haircut for another time?

Murderer: Not at all! Keep telling me about the miracle-working barber. Give me information, lots of information.

Jesús: (Taking deep breaths.) Please! I'm feeling faint. It must be the heat.

Murderer: It'll pass. (Pause.) So, the barber denied everything.

Jesús: (With determination.) Yes, he denied everything and will continue to deny it. (Pause.) I'll dispel your doubts: I assure you that barber is innocent.

Murderer: Look how trusting you are! Thousands of people claim this guy performs miracles and you insist on defending him.

Jesús: (Bitterly.) But he hasn't done a single one! They say it just because; because someone started the rumor, and everyone follows along.

Murderer: I'm telling you; he does them. It's just that the guy plays it cool... He acts that way to see the attention he gets, he's calculating. I wish he'd run into me.

Jesús: You see! What hope can that barber have of being believed if you, who don't even know him, who just heard about the case from me, assert he's guilty and even make veiled threats.

Murderer: (Excitedly.) Well, let me repeat it to you; if I meet him, as sure as my name is Ramón Fernández, I'll pin him against the wall!

Jesús: You... Would you really take the life of a fellow human being?

Murderer: But, buddy, do you think a man who performs miracles is a fellow human being? He's different!

Jesús: (Wiping his face with a handkerchief.) There are no such miracles, please.

Murderer: For all intents and purposes, it's the same; if they say he does them, he's different. (Laughing heartily.) I like that: different.

Jesús: Have you killed many guys like that?

Murderer: (Laughing.) I've killed guys of all kinds and colors. (Patting Jesús on the shoulder.) Don't be alarmed, friend.

Jesús: I'm not alarmed. I even feel better! (Pause.) Tell me; was it out of revenge or on commission?

Murderer: For both. If I'm paid well, I'll finish off half of humanity.

Jesús: And it's been a while since...?

Murderer: About a year. The last one was a young man who was sleeping with the rancher's wife.

Jesús: And now, do you have something lined up?

Murderer: (Pondering, tapping his forehead.) But I had forgotten!

Jesús: What?

Murderer: The barber!

Jesús: You're still fixated on the poor barber? I've exhausted all the information.

Murderer: No, it's not your barber. It's another one. (Pause.) One named... let's see... (Digs his hand into his pants pocket.) Here it is. (Pulls out a piece of paper.) Jesús García, barber. *Aguacate* number five. (Pause.) Where's that street?

Jesús: (Trembling.) But that's my address!

Murderer: What a phenomenon! So, you're my man?

Jesús: I'm Jesús García.

Murderer: (Laughing.) What a scared face! If only you could see it! But how frightened you are! (Laughs louder, reaches into his right pocket looking for something inside his coat.) You're paler than a corpse. (The place echoes with his laughter.) I've never laughed so much in my life! (Leans forward a bit.) What a scared face, what a scared face! (Points to the mirror.) Look at your face, look at it! (Jesús doesn't move.) Come on, look in the mirror: you'll laugh at yourself!

(Jesús goes to the mirror and looks at himself, thus turning his back. The killer has taken out a knife and raises it.)

Jesús: (Having seen him in the mirror, quickly turns around.) Here! (Presents his chest with arms wide open. The killer plunges the knife. Jesús falls to his knees and clings to the chair. The Murderer removes the cloth and throws it at Jesús. Goes towards the door.)

Murderer: (Looking at the corpse from the door.) Nice job: he fell like a little bird. (Pause.) Now to collect *los mil pesos*. (As he's about to leave, he trips over the Client entering.)

Client: (Very agitated.) Jesús, Jesús! (To The Murderer.) Isn't Jesús here?

Murderer: He was... (Points to the corpse, exits laughing.)

Client: (Runs towards the corpse.) My God, and I came to save him from the people closing in on him! (Sits in the chair.) I'll wait here; now they'll finally know he's not Jesus or performing miracles.

(Shouts, whistles are heard, a stone breaks the glass of the door. The crowd enters demanding Jesús's head.)

Client: There you have it. Are you convinced now?

(The people fall to their knees shouting: 'Jesus, forgive us!' Slow curtain...)

Anexo 2

Glosario de frases coloquiales en la obra de *Jesús* (1948) junto a sus alternativas de traducción:

- ¡Qué revienten!

Suele usarse para expresar frustración, enojo o incredulidad ante una situación molesta o complicada. Generalmente refleja disgusto o molestia.

Alternativas:

- That's annoying!
 - How frustrating!
 - Let them burst!
- Pusieron a rodar la bola.

Se utiliza comúnmente para indicar que alguien ha iniciado o difundido un rumor, información o chisme. En este contexto “bola” se refiere a la idea de una bola de nieve que va creciendo a medida que rueda, sugiriendo que la información se está propagando rápidamente.

Alternativas:

- They started the rumor.
- They got the gossip going.
- They got the ball rolling.
- They kicked things off.
- They initiated things.

- Echar sus consejos en saco roto.

Significa que alguien ha dado consejos o sugerencias, pero la persona a la que se los dieron no los ha tenido en cuenta ni ha prestado atención. Los consejos han sido ignorados o desestimados.

Alternativas:

- To throw the advice out of the window.
- To talk a brick wall.
- Brushing off the advice.
- No heeding the advice.

- ¡Anja!

Es una interjección coloquial que expresa sorpresa, incredulidad o asombro entre algo.

Alternativas:

- Well, Well!

- Que se las trae.

Se utiliza para expresar, describir algo o alguien que tiene características notables, sorprendentes o inusuales, ya sea de manera positiva o negativa. Que merece atención o es notable en algún aspecto.

Alternativas:

- Quite something.
- Something else.
- A real deal.
- Impressive stuff.
- Not worthy.

- Al freír será el reír.

Hace referencia a que algunas acciones decisiones apresuradas o impulsivas pueden tener consecuencias cómicas o problemáticas. Sugiere que tomar decisiones sin pensar puede llevar a situaciones inesperadas, pero no necesariamente de manera positiva.

Alternativas:

- What goes around comes around.
 - You reap what you sow
- El muy cochino.

Se utiliza para referirse a alguien que se comporta de manera sucia, desordenada o poco higiénica. Puede emplearse de manera más general para expresar desagrado o disgusto hacia alguien.

Alternativas:

- The dirty one.
 - The messy one.
 - The unclean Fellow
- No pintamos nada aquí.

Se utiliza para expresar que alguien o algo no tiene relevancia, importancia o influencia en una situación o contexto específico. Indica que la presencia o participación carece de utilidad o impacto en las circunstancias mencionadas.

Alternativas:

- We don't fit in here.
- We are irrelevant here.
- We don't have a roll here.

- We are not just by standers.
- We are not in the mix.
- Whe are like the fifth weel.
- ¡Qué audiencias borrascosas!

Haciendo alusión a la novela *Cumbres Borrascosas* (1847), se utiliza para referirse a situaciones o eventos que son tumultuosos, complicados o caóticos, de manera similar a trama intensa o tumultuosa en el libro de Brontë.

Alternativas:

- That's quite a stormy crowd!
- What a stormy audience!
- No les han dado el soplo.

Refiere a que no se ha brindado cierta información sobre algo importante.

Alternativas:

- They haven't been clued in/tipped off.
- They are in the dark.
- Nobody clued them in.
- They're not in the loop/out of the loop.

- Nos echarán el guante.

Puede tomarse como “vendrán por nosotros”, “nos va a tocar” o “nos meterán en”, “nos van a atrapar/agarrar”

Alternativas:

- They'll catch us.
- They'll nab us.
- They'll get their hands on us.

- We'll be caught.
- Es cosa resuelta.

Significa que un asunto o problema ha sido decidido o solucionado de manera definitiva. Indica que no hay necesidad de discutirlo o reconsiderarlo.

Alternativas:

- It's a done deal.
- It's settled.
- It's in the bag.
- It's sorted out.
- Al pie del cañón.

Se emplea para referirse a alguien que está presente y listo para actuar en cualquier momento, sin importar las circunstancias adversas. Indica estar dispuesto y comprometido, especialmente en situaciones demandantes.

Alternativas:

- At the Forefront.
- On the forntlines.
- On the job.
- Más vale un ratón vivo que un león muerto.

Significa que es preferible optar por la prudencia y la supervivencia en lugar de buscar riesgos innecesarios que puedan tener consecuencias graves. Sugiere que es mejor ser cauteloso y mantenerse en una posición segura.

Alternativas:

- Better save than sorry.
- Better alive mouse than a dead lion.

- Survival is the key even if you are a mouse.
- Yo voy con la ola.

Se utiliza para indicar que alguien está siguiendo la corriente o adoptando la tendencia actual. Implica que la persona está aceptando o adaptándose a lo que está sucediendo en ese momento, en lugar de resistirse o ir en contra de ello.

Alternativas:

- I'm going with the flow.
- I'm riding the wave.
- I'm rolling with it.
- I'm going along for the ride.
- Echándome el aliento.

Esta expresión se utiliza para describir una situación en la que alguien está siguiendo de cerca a otra persona, ya sea físicamente o en un sentido más figurado. Puede implicar vigilancia supervisión constante o sentir la presión de alguien observando de cerca.

Alternativas:

- Breathing down my neck.
- Keeping a close eye on me.
- Keeping tabs on me.
- Watching my every move.
- Hovering over me.
- Being on my case.

- Repto.

Se utiliza generalmente para referirse a un reptil o algo relacionado con reptiles como su abalanzamiento o avance rastrero.

Alternativas:

- Slitherer.
- I dare.
- I bet.
- I throw down the gauntlet.
- I challenge.

- Cena regia

Se refiere a una cena opulenta, elegante o de gran calidad, propio de un rey. Por lo tanto, “cena regia”, implicaría algo propio de un rey, una comida suntuosa y digna de la realeza.

Alternativas:

- A feast fit for a king.
- Royal dinner.
- A royal feast.
- A grand dining experience.

- Siento ya el cuchillo.

Se utiliza figurativamente para expresar que alguien percibe o anticipa una amenaza o peligro inminente. Es una forma de indicar que es consciente de que algo desafiante o difícil está por ocurrir.

Alternativas:

- I feel the knife coming.
 - I sense trouble ahead.
 - I sense trouble.
 - I feel the heat.
 - I see trouble coming.
 - I'm on edge.
- Tela por donde cortar.

Se utiliza para indicar que hay mucho de que hablar o mucho trabajo por hacer en relación con un tema o situación específica. También puede considerarse a que refiere a la existencia de numerosas posibilidades o aspectos a tomar en cuenta.

Alternativas:

- A lot to dig into.
 - Plenty to delve into.
 - A lot to play with.
 - A reach field to explore.
 - A lot to dive into.
- ¡Sea!

Forma coloquial y abreviada de decir “así sea” o “está bien” se utiliza comúnmente para expresar conformidad, aceptación o acuerdo con una propuesta, idea o decisión.

Alternativas:

- Sounds Good!
- Okay then!
- Allright!

- Got it!
- Sure thing!
- Meterse en camisa de once varas.

Se utiliza para decir que alguien se involucra en asuntos complicados, difíciles o problemáticos.

Alternativas:

- To bite more than one can chew.
- To get oneself into a real bind.
- Se pone así para ver el entierro que le hacen.

Se utiliza para describir a alguien que finge indiferencia o desinterés en una situación, pero en realidad está prestando mucha atención o sigue de cerca lo que está sucediendo.

Alternativas:

- Acts indifferent to watch the show unfold.
- Acts aloof to see how things play out.
- En la brecha.

Se utiliza para indicar que alguien esta participando activamente o está dispuesto a asumir una responsabilidad, especialmente en situaciones desafiantes o difíciles.

Alternativas:

- On the frontlines.
- Right in the mix.
- In the thick of it.
- In the middle of the action.
- In the firing line.