Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. 2021. XCVII-1, 267-280

INCORPORANDO LA COMEDIA AL CANON ANGLÓFONO[1]

Este es un trabajo sobre pragmáticas—poca teoría, poca investigación y mucha experiencia. Tendré en él dos roles: el de traductor y el de artista/administrador de teatro. Mi propósito es simple: compartir con mis colegas algunos consejos prácticos para conseguir una meta que todos pensamos que sería beneficiosa para lectores y públicos anglófonos—lograr que las comedias tengan su merecido lugar en el canon occidental, no solamente como textos literarios sino como obras representables—y representadas—para los públicos angloparlantes.

Reconozco que en el presente, además de los obvios retos con que nos enfrentamos, hay dos obstáculos no previstos anteriormente: la cuestión de cómo debe haber tal cosa como un canon occidental literario o teatral; y la inhabilidad temporal (esperamos) de producir nada en los teatros por el momento. Esta última situación por lo menos nos da tiempo para pensar en estrategias y planes; la primera es un obstáculo más formidable, pues no solamente se trata de una protesta contra el prejuicio hombre-blanco-muerto en la práctica de la «canonicidad», sino el cuestionar seriamente la propia idea de «los clásicos» mismos, a favor de

[1] Entregado 8 de enero de 2021. Aceptado: 11 de enero de 2021

una mayor fluidez e inclusión de obras más modernas y diversas y fuera de la cultura dominante.

No pretendo enfocarme en estos asuntos en este breve trabajo. Pero puedo intentar dirigirme a muchos otros retos que todos conocemos desde las últimas décadas: escasez de traducciones, todavía mayor escasez de traducciones *representables*; aun mayor escasez de *producciones* actuales; ignorancia del corpus de obras por los responsables en el teatro; inexperiencia de los directores cuando se trata de estilo y montaje de la comedia; la falta de preparación técnica de los actores o su inseguridad ante las exigencias específicas de representar obras del Siglo de Oro; la resistencia de los públicos a las cosas viejas y desconocidas; el predominio de Shakespeare; las circunstancias económicas del teatro cuando se trata de obras de un elenco numeroso; el común rechazo o el menosprecio o caracterización errónea de obras literarias españolas (parte de la «leyenda negra»)—y por supuesto, entre otras preocupaciones, la general inercia de lo habitual y familiar cuando se enfrenta con lo no probado y lo fuera de lo común.

Traducir la comedia

Como traductor, solamente puedo hablar por mí mismo—es decir, solamente decir por qué he escogido traducir comedias del Siglo de Oro de la manera que he decidido hacerlo. No puedo decir con ninguna certeza que mis preferencias puedan funcionar para otros, o que sean principios generales—aunque obviamente, si yo no pensara que fueran decisiones acertadas, no las habría hecho. Con esta advertencia, anoto aquí las tareas que me he propuesto como traductor desde el principio.

Mi propósito original fue crear textos *representables*. Mi primer encargo vino del gran director de teatro Jack O'Brien, que una vez se encontró en un avión sentado al lado de John Simon, un crítico, igualmente grande pero antipático—quien le preguntó por qué su teatro, el Old Globe en San Diego, no montaba más de los grandes clásicos continentales. ¿Cómo cuáles? pregunto mi amigo Jack. Como *El desdén con el desdén* de Moreto, replicó el crítico—asegurándole que quizás era la comedia de cortejo más divertida jamás escrita, y una obra básica en los escenarios europeos.

Jack me llamó cuando aterrizó el avión y me pidió que buscara una traducción representable de esta obra aparentemente tan excelente y

famosa. Como su dramaturgista, le aseguré que lo haría—para descubrir ante mi enorme sorpresa, que tal traducción no existía. El choque de este descubrimiento debía de haberme trastornado pues en ese momento decidí—con un conocimiento vivo pero limitado del español—emprender la tarea.

Sabía bastante sobre el teatro del Siglo de Oro por mis estudios universitarios y por haber enseñado historia del teatro y obras de teatro en traducción. Y sí conocía algunas obras clásicas españolas (en inglés), aquellas que se esperaría que conocieran los culturalmente proficientes—las «serias» como *Life Is A Dream*, *Fuenteovejuna*, *The Mayor of Zalamea*, *The Trickster of Seville*. Y un par de obras cómicas: había leído la versión de Romeo y Julieta de Lope, *Castelvines y Monteses*, y *La verdad sospechosa* de Alarcón en traducciones que yo pensaba que si no se leían bien, serían aún menos representables. Pero me temo que eso era todo.

Quizás era mejor que estuviera tan poco informado y tan inocente—porque desde el principio me impuse dos tareas que, pensándolo ahora, eran probablemente descabelladas y ciertamente atrevidas: traduciría en verso rimado; y mi versión tendría la misma extensión que el texto original, idealmente con una correspondencia verso-por-verso entre el texto español y el inglés.

A la pregunta--¿Por qué escogí estas tareas?—podría contestar que no sabía en lo que me iba a meter. Pero creo que éstas salieron de una creencia, que solo se ha solidificado a lo largo del tiempo, que las versiones de la comedia en inglés deben hacerse asequibles a los lectores anglófonos (e idealmente a los públicos) en una forma lo más cercana posible a las originales. Sin masajes excesivas o trabajo de sastre para hacerlas apetitosos (así mezclando metáforas de manera poco apetecible). Si verdaderamente son clásicas, es decir, si merecen entrar en el «canon», entonces que busquen y ganen entrada por la puerta principal, vestidas de etiqueta como son, en vez de por la puerta de atrás con ropa de diario.

Prosodia

No había decidido todavía una forma específica de verso—más allá de la rima; y me llevó algún tiempo llegar a la forma algo híbrida que utilizo ahora. Sabía que no intentaría imitar la dicción de Shakespeare y sus contemporáneos. El verso de las obras isabelinas y jacobeas no representaba el habla común, por supuesto, pero sí era el habla

contemporánea elevada por el verso. Así deberían ser mis traducciones, creía yo, lo más posible: el discurso del siglo XX y XXI elevado por el verso.

También estaba bastante seguro de que no podría rimar en pentámetro yámbico en toda la obra, aunque originalmente no lo evitaba totalmente. La carga de la rima era ya tan grande para nuestro inglés no inflexivo, tan pobre de rimas, que la adición de un metro yámbico quebrantaría mi esfuerzo. Además, añadiría hasta un 25% a la extensión de las obras, pues el español favorecía un verso silábico más corto en comparación con los versos decasílabos y endecasílabos shakespearianos.

Poco a poco, a lo largo de tres o cuatro traducciones, desarrollé una prosodia operativa, con las siguientes normas:

1. Aceptaría una métrica acentual en vez de acentual-silábica. Es decir, solo las silabas tónicas se contarían; entre ellas podrían ocurrir de cero a tres sílabas atónicas. Los versos cortos típicamente tienen *cuatro* tónicas, los más largos *cinco*. Esto reflejaría más o menos los versos de ocho y once sílabas del español.

2. La decisión de cuántas sílabas habría en un verso inglés dependería principalmente de los requisitos del verso en su contexto dramático. Así, las oraciones más formales pedirían más regularidad, acercándose a o utilizando el ritmo yámbico reconocible.

3. Los esquemas de rima reflejarían, lo más posible, los del original; y cuanto más elaborada la rima—por ejemplo, octavas, décimas, sonetos—más formales tendrían que ser la prosodia y la dicción en la versión inglesa.

4. Para rimas asonantes en español, tendría que encontrar un equivalente más libre en inglés. Se me ocurrió la «rima de balada» inglesa: *abcb*; o para líneas formales en romance, abab.

5. Cuando el texto español se mostraba especialmente lírico—en contraste con un simple verso—así lo haría en inglés; y aquí, ciertas técnicas poéticas conocidas en inglés—incluso licencias poéticas como el orden sintáctico alterado y la dicción aún más elevada—se podrían usar para comunicar «lo lírico» del original. Además llegó a tener importancia para mí distinguir el verso rutinario (versos «correctos» en prosodia) de la poesía inspirada (hermosos versos) —y también detectar cuando «lo lírico» se desbordaba deliberadamente en sátira o en burla o en parodia.

6. Esta decisión de rimar *por toda la obra* afectó *la calidad* y *el perfil* de mi rima. El sistema de inflexión del español hace que la rima sea más fácil y más natural al oído. Las rimas inglesas—porque son más difíciles de conseguir—casi siempre llaman la atención hacia ellas. Una versión inglesa que destaca demasiado su rima estaría, creí, en peligro de sonar al mismo tiempo artificial y monótono. Entonces puse en práctica lo que he llegado a llamar «rima furtiva»—que efectivamente escoge qué rimas destacar (para que suenen) y cuáles esconder (para que sean apenas oídas, si es que se oyen); hace lo último a través del uso selectivo de finales débiles, oraciones mal formadas (*run-ons*), palabras con ortografía parecida pero que no riman (*eye-rhymes*), palabras encabalgadas (*mid-word rhymes*), and rimas imperfectas (*near rhyme*).

7. Y esto me lleva a hacer una distinción obvia pero crucial acerca del verso dramático. Aun cuando se trata de un estilo altamente presentacional como el que muestra el verso dramático del Siglo de Oro, el buen traductor ha de mantener la posición básica de que el verso en la escena está basado en el personaje y en el contexto. Esto es, la mayoría del diálogo en la escena debería representar una lengua creada en el momento de la experiencia, y no una construida cuidadosamente a cierta distancia de la experiencia. Así los ritmos naturales y el orden de palabras de la lengua inglesa, aun en el verso más formal, presentacional, nunca deben desaparecer o estar dominados por ritmos elaboradamente «poéticos» o «musicales». Debe intentar no solo ser eminentemente «hablable» o «pronunciable» sino idealmente «audible» por el público. La claridad es la primera virtud de la lengua en la escena, con mucha soltura y naturalidad, «*trippingly on the tongue*;» (la fluidez, como diría Hamlet, ha de ser su paso y ritmo naturales. (Por otro lado, véase la próxima sección sobre la afición de la comedia a las escenas de gran efecto dramático).

8. Así, en más de 35 años que llevo haciéndolo, he llegado a la conclusión, al menos para mí, de que el verso es el corazón de la comedia; y si las obras del Siglo de Oro han de introducirse y aceptarse en el canon anglófono—como representantes o embajadoras de España por decirlo así—han de presentarse con sus credenciales de verso en orden. El rigor de la prosodia probablemente ha de ser la decisión de los mismos traductores. Sin embargo, yo sugeriría que es necesario tener algún rigor métrico; el verso libre para mí es una opción inaceptable. Una métrica marcada está presente en el original, y así alguna «medida», a mi parecer, debe estar presente en la traducción, aunque no sea más que contar las

silabas. Y también tener en cuenta la extensión relativa del verso en el original.

Retórica y virtuosismo

Similarmente, pienso que el *virtuosismo* retórico, para continuar el concepto, es el cerebro de la comedia. Así, para mí, los esfuerzos a gran escala de disminuir o quitar importancia a la abundancia retórica de la comedia, aunque puedan dibujarla estéticamente más de acuerdo con el gusto contemporáneo por el «realismo» o el «naturalismo», son tan solo maneras alternativas de tratar de meter estas obras dentro del canon bajo falsos pretextos. Más importante que el elemento *mimético*, a mi modo de ver, es el elemento performativo en la comedia, por el cual quiero decir el elemento de consciente exhibición artística y auto presentación—tanto por parte del dramaturgo como del actor. A mi modo de ver, más potente aún que en Shakespeare. Un poco más de «mírame a mí» y un poco menos de «mira esto». Este efecto está creado por el virtuosismo del autor con el verso y con argumentos elaborados, y también por la retórica brillante, específicamente por las frecuentes escenas de gran efecto dramático (*set-pieces*)—algunas tenuemente conectadas con el argumento—que se espera que los actores vayan a representar y que los públicos aprecien *como fragmentos de escenas de gran efecto dramático*, como representaciones retóricas.

Esto me llevó siempre en mi trabajo a componer y ofrecer traducciones *integras*, evitando la tentación—en la que por lo común se cae—de condensar o recortar u omitir desde el comienzo esos largos parlamentos, que, como se suele decir, el público no aguantará. O no soportará. O incluso le molestará. En realidad, mi propia experiencia ha sido lo contrario. Mi posición básica es asumir que incluso el público en general, cuando se encuentra con tales escenas de gran efecto dramático reconocerá el virtuosismo cuando lo oiga y lo apreciará. (Un tipo semejante de virtuosismo prosódico y retórico, por ejemplo, no ha impedido que las obras originales y adaptaciones de David Ives tengan un amplio éxito en los escenarios americanos.)

Conocimiento cultural

Añadiré que me ayudó mucho en mi decisión y práctica respetar los largos parlamentos en traducción un accidente feliz; mis estudios graduados y de posgrado fueron en retórica y dramaturgia del Renacimiento, además de en filosofía clásica y en teología. Muchos de los dramaturgos más destacados del Siglo de Oro fueron sacerdotes, y compartí con ellos un currículo marcadamente semejante en mi propia vida académica. Virtualmente todos tenían una base firme y semejante en el estudio de la lógica, la retórica, la filosofía y la teología; y la mayoría compartían un fondo común de tropos, esquemas, estilos, *topoi*, y alusiones, no solamente entre ellos sino con los literati de Europa y de los centros culturales de las colonias del Nuevo Mundo. Sospecho, por ejemplo, que el notable autodidactismo de Sor Juana no fue en realidad tan diferente—solo más milagroso y profundo y más amplio—de lo que lograron sus equivalentes masculinos en sus seminarios y universidades.

De este modo, el traductor ha de enfrentarse con los largos parlamentos de la comedia no como obstáculos sino como retos. Casi todos están construidos sobre estrictos principios retóricos; y muchos de ellos—monólogos o soliloquios de introspección o explicación, así como cuestiones existenciales más profundas—también recurren a la psicología, la filosofía y la teología de la época. Por eso, el traductor también ha de tener conocimientos de la terminología y categorías del comportamiento mental y moral corrientes en la cultura española en aquel periodo en general, y en particular, en la mundovisión de la Edad de Oro.

El virtuosismo en el original se ha de compensar no solamente con un virtuosismo prosódico y retórico en la traducción, sino también con cierto virtuosismo cultural referente a los complejos fondos intelectuales de la época. Fue, como digo, un accidente feliz que yo tuviera una preparación académica tan apropiada y afortunada para traducir comedias, porque traducirlas fue algo que nunca pensaba que haría.

Valor como diversión

Tampoco en mi juventud consideré el teatro como una futura vocación. Pero una vez que me encontré cada vez más involucrado en aquella profesión, se añadió otro nivel de preparación—muy diferente quizás a la de mis colegas en estudios hispánicos. Aunque ya no creo que

sea verdad, hace años uno de los posibles obstáculos para conseguir que el teatro del Siglo de Oro fuera generalmente aceptado dentro del canon fue la *seriedad* con la que la mayoría de académicos y estudiosos llegaron a la comedia. Posiblemente esta es la razón por la que las obras «serias» del Siglo de Oro español fueron las traducidas, canonizadas en antologías y enseñadas con mayor frecuencia. Como si esta «seriedad» fuera la llave que abriría la puerta a un mayor aprecio.

Yo vine desde otro campo, el mundo del «espectáculo» y de la «performance» (representación y puesta en escena), tanto como shakespeariano como profesional en general del teatro. Por ello, me atrajeron las comedias y los elementos cómicos o divertidos en los «melodramas» más serios o las tragedias. Recuerdo que cuando presentamos por primera vez *La verdad sospechosa* en el Chamizal. Me impresionó, como a muchos, no solamente el éxito que tuvimos, por lo que quedamos muy agradecidos, sino también por la sorprendente opinión de algunos críticos académicos, que pensaron que la producción era altamente entretenida, pero echaban en falta algunos de los elementos más importantes y más serios de la obra—específicamente su didacticismo moral. Lo que habíamos visto como una obra en gran medida cómica con un antihéroe simpático, otros habrían preferido verla como una lección dramatizada sobre los males de mentir con un protagonista debidamente humillado y castigado.

Así mi consejo para los traductores presentes y futuros es conceder a la comedia un valor de mayor diversión, tanto en la elección de textos a traducir como en la manera de traducir secciones que puedan tener cierta tonalidad ambigua. En fin, hacer tantas concesiones al placer como al sermón. Si no más.

Todo esto me lleva al último punto de la traducción del humor. Si traduces para la escena, has de darte mucha más latitud con los elementos cómicos verbales en la comedia—ya sean chistes de un solo verso o en largas tiradas (*riffs*). De nuevo llego a esto desde el campo del «espectáculo». El propósito del humor verbal es hacer reír. Mucho puede ser tópico y/o expresado en el lenguaje común (o literalmente, vulgar) y con la cadencia que usa el público presente en la sala. Una traducción literal que no hace reír, sea por causa del ritmo, la dicción, la actualidad, o la inmediatez que falta, rompe el espíritu del chiste aunque «respete» el texto al pie de la letra. En el caso de una obra cómica, creo que la fidelidad se debe a las intenciones teatrales del dramaturgo para provocar cierta

respuesta del público a las palabras que utilizó para comunicar esas intenciones.

Montar la comedia

Ahora desde otra perspectiva, hablaré de la producción de la comedia, o, mejor dicho, de cómo conseguir que se produzca. Recordando de nuevo los obstáculos o retos que enumeré al principio de este artículo, vamos a asumir que hemos superado el obstáculo de la traducción misma y que ahora tenemos a mano divertidas traducciones legibles, pronunciables, y representables. ¿Cómo conseguimos pasarlas de nuestras manos a las de los productores y directores?

Hacer esta pregunta debería llevar a darnos cuenta de que algunos de los obstáculos que habíamos identificado hecho pueden convertirse en ventajas. Tomemos como ejemplo el predominio de Shakespeare. En el mundo del teatro angloparlante, existe la industria de Shakespeare, que se manifiesta de tres formas: una es la necesaria presencia del Bardo en el repertorio de teatros regionales; la segunda es la abundancia de Shakespeare Festivals; y la tercera es la centralidad del estudio y la representación de Shakespeare en los conservatorios teatrales más respetados. El hecho de que la representación de una comedia tiene casi exactamente los mismos requisitos físicos en un teatro que una representación shakespeariana—en términos de decorados, vestuario, música, esgrima, baile y personal—debería ser un camino hacia la producción en vez de una puerta cerrada. En otras palabras, algo muy semejante a la comedia se ha producido regularmente en los escenarios ingleses y americanos durante siglos. No es como si pidiéramos que el teatro Kabuki o Noh llegaran a formar parte del repertorio anglófono.

Y hay dos elementos importantes de la comedia que en este momento obran a su favor: la oportunidad para la diversidad en programación y reparto de papeles (*casting)*, y múltiples papeles de gran visibilidad para mujeres. El primer elemento es particularmente provechoso para los teatros (y esto significa prácticamente todos) que ahora están precisamente acusados de falta de diversidad. Y el segundo es importante no solamente para nuestros teatros, sino también para nuestras mejores escuelas de arte dramático, que han estado luchando por décadas con la escasez de grandes papeles femeninos, la falta de papeles femeninos

en general, y el desequilibrio de género en la distribución de papeles dentro del canon clásico.

No sugiero que promovamos la comedia en ningún calendario teatral o académico exclusivamente como un evento «nicho»: aquí está nuestra obra «Latinx», aquí la obra de mujeres; pero el hecho de que los administradores teatrales busquen obras que respondan a la demanda de mayor equilibrio étnico y de género en la programación y el casting puede dar a la comedia una ventaja que no tenía antes. Y podríamos potenciar esto con producciones que simultáneamente responden a esa demanda y además defienden el derecho de situar la comedia en el canon.

Y también existe la oportunidad para los jóvenes directores de darse a conocer al hacer algo que pocos otros han intentado hasta ahora—llegar a ser el experto o la experta «que hace obras de Siglo de Oro». A veces solamente con una o dos producciones con éxito bastan para dar a conocer una obra clásica olvidada y a su director. No hace muchos años, pocos habían oído hablar de Marivaux, y entonces llegó Stephen Wadsworth, y por cierto tiempo Marivaux fue uno de los dramaturgos de más boga de América. Y Laurence Boswell ha hecho algo semejante para la comedia, y para sí mismo, en Inglaterra. La comedia podría ser el anillo de oro en el tiovivo teatral, si alguien intentara agarrarlo. Tampoco sugiero que promovamos la comedia exclusivamente como una forma de «hacer carrera», pero no vendría mal tentar con esa posibilidad a algún joven director de talento o dos.

En cuando al miedo de que nuestros actores carezcan de entrenamiento y experiencia para hacer comedia, francamente creo que esto son argucias. Los actores son actores; cada guión les presenta nuevos desafíos, si tienen suerte. Y la mayoría de los actores buscan y disfrutan de nuevos desafíos. No hay nada tan deslucido como un actor deslucido. Mientras la traducción sea pronunciable y no deliberadamente arcaica, incluso los actores amateur pueden hacer que resulte con la ayuda de directores y asesores de talento.

Lo que he hecho hasta ahora es identificar lo que podríamos llamar los «blancos», los lugares más probables donde los textos de comedia pueden hallar su camino hacia la escena: teatros regionales, festivales de Shakespeare, escuelas de arte dramático, directores ambiciosos, actores que buscan nuevos retos. A estos añadiría uno más: los departamentos académicos de teatro y de lenguas extranjeras. Les consideraría, hasta cierto punto, como «blancos secundarios»; no tienen el prestigio de las

producciones casi o totalmente profesionales que podríamos hallar en los blancos primarios, pero pueden resultar útiles de varios modos.

Primero, los traductores tienen una invaluable oportunidad para hacer la máxima prueba de sus versiones—su valor escénico. Cada vez que pongo en escena una de mis traducciones, percibo aspectos más valiosos de la obra e inevitablemente hago cambios mayores y menores al borrador del guión. Puedo ver dónde es ineficaz o simplemente equivocado, y dónde he de mejorarlo, dónde los ritmos no funcionan o donde se atasca el ímpetu dramático. También percibo dónde se puede cortar o alterar la versión para su producción.

Segundo, cada producción, por localizada o rudimentaria que sea, puede aumentar el perfil de la obra. Y aunque no es probable que atraiga el tipo de atención que atraería la comedia para merecer un puesto más alto en el canon occidental, todo ayuda. Y nunca se sabe cuándo una modesta producción universitaria puede llegar a través del American College Festival a alcanzar una importancia nacional en el escenario del Kennedy Center.

Y finalmente incluso las producciones imperfectas o fracasadas ofrecen una oportunidad para que sus traductores, directores, diseñadores, actores y productores aprendan y la próxima vez tengan más éxito.

Así, para continuar la metáfora, tenemos los blancos y tenemos las flechas (las nuevas traducciones); ahora necesitamos el sistema específico de trasmisión (¿el arco?) que llevará las flechas a sus blancos. En este sentido considero las producciones académicas como blancos secundarios, parte del sistema de trasmisión más que el mismo blanco, porque, aunque los círculos académicos pueden establecer los parámetros de literatura no dramática, el escenario profesional siempre tendrá un papel importante en la literatura dramática.

¿Cuáles son los otros elementos de un buen sistema de trasmisión? Ciertamente la publicación de traducciones dignas de representación es de importancia capital; y aquí, por supuesto, los esfuerzos principales del grupo de la Universidad de California en Los Angeles (UCLA) «*Comedia* in Translation and Performance» han sido claves, no solo en la preparación de nuevas traducciones sino también en asegurar su publicación y, en algunos casos, lecturas recitales profesionales, ya en persona o en línea. Parte de su éxito, claro, viene de su compromiso de «diversificar los clásicos»—es decir, abrir un espacio para clásicos hispánicos menos

representados en el Canon Occidental. (Aviso: soy beneficiario agradecido de este programa.)

Creo que el próximo paso es avanzar a lo largo de la línea que se extiende desde academia hasta el teatro profesional, encargando a dramaturgos y poetas establecidos, individualmente o en colaboración con estudiosos y/o directores, intentar hacer nuevas traducciones. Soy consciente de que esto se ha hecho en el pasado, y no siempre con éxito; pero su dificultad no debe excluir otros intentos. (Participé en un esfuerzo de este tipo hace algunos años solo como actor, y puedo testificar que fue un proceso extremadamente difícil y accidentado, y a fin de cuentas incluso podría haber atrasado la causa por su incompetencia. Así que este camino no es fácil.)

Un próximo paso sería encargar grabaciones, bien de lecturas o representaciones de obras completas o incluso de escenas, y establecer una plataforma para acceder a ellas. Empezamos, en este punto, a involucrarnos necesariamente en dos retos relacionados: los fondos y los sindicatos de actores. Soy consciente de que la Association for Hispanic Classical Theater (AHCT) intenta establecer una biblioteca y una plataforma de representaciones grabadas en el festival del Chamizal; pero una vez que cualquier compañía profesional, y no departamentos académicos, se involucra en estos—y otros—intentos, se convierten en cuestiones muy complejas de legalidad y compensación justa. Mucho mas fácil, en este momento, es contratar lecturas grabadas de bajo coste en Zoom, haciendo uso de actores amateur, o de contratos experimentales o de micro-producción de SAG-AFTRA,[2] o—para teatros profesionales que ya tienen una relación profesional con el sindicato Actors' Equity—uno de los contratos mininos o acuerdos temporales. Pero la amplia distribución de tales grabaciones puede estar severamente limitada y sujeta a compensación adicional; así sería aconsejable que cualquier persona u organización que contemple este paso se familiarice con los detalles de los contratos y acuerdos posibles antes de precipitarse.

Otra parte del sistema de distribución es la creación y mantenimiento de relaciones profesionales con los teatros y escuelas de arte dramático del país, no solamente con los productores ejecutivos y los directores artísticos y los presidentes de las organizaciones, sino también con los directores literarios y dramaturgistas residentes, con los que

[2] Screen Actors Guild - American Federation of Television and Radio Artists

ayudan a hacer las decisiones con respecto a la programación y las comisiones. Y también con sus especialistas en diversidad y compromiso con la comunidad. Si la demanda de una programación más diversa ofreciera una oportunidad, seríamos tontos si no la aprovecháramos para llevar a escena nuestra comedia.

Otra parte es la creación y mantenimiento de relaciones profesionales con fuentes de subvenciones—es decir, mecenas y filántropos a quienes se podría persuadir de que subvencionar traducciones y representaciones de comedia podría ser una adición valiosa a su portafolio de causas e instituciones. Esto, también, representa un considerable desafío, con tantas demandas en estos tiempos de crisis, tanto en términos de salud y economía de la nación, pero los empleos en las artes no son menos frágiles que los de otros sectores de la economía—en realidad demostrablemente más; y la necesidad de que las artes sobrevivan en estos tiempos difíciles no es menos crítica que lo haga este pequeño negocio o aquel restaurante familiar. Por cierto, las artes escénicas—específicamente las producciones de radio y televisión y cine e internet—son lo que nos ha animado y ha mantenido intactas la salud mental y emocional para tantos en el aislamiento virtual de estos días oscuros. Nuestras voces se unen a otras que piden ayuda, algunas son más urgentes, pero no podemos dejar que nuestras voces sean silenciadas o superadas.

Conclusiones

Creo que la traducción sigue siendo el elemento más importante en cualquier intento de incorporar la comedia dentro del canon anglófono, literario o teatral. Pero sabemos por experiencia que no será fácil. Exigirá no solamente un alto nivel de arte individual como, por ejemplo, el que aportó Richard Wilbur a las obras de Molière, sino también un modo eficiente de distribución. La primera traducción de Molière hecha por Wilbur fue encargada por el Poet's Theatre como parte de un movimiento de verso marcado (*strong verse*) después de la Segunda Guerra Mundial. Y ya era un poeta consumado y publicado, así que sus traducciones se publicaron rápida y ampliamente, en editoriales importantes, aun antes de encontrar producciones. Esto no es probable que nos suceda. Entonces aun cuando tenemos la buena suerte de poseer traducciones que son teatralmente y artísticamente viables, tenemos que mantener abiertos todos los caminos de acceso y cultivar a muchos simpatizantes de modo

que haya múltiples vías de ofrecer una distribución más amplia de guiones y mayores posibilidades de producción. Y tenemos que ganar, y lograr, algunos éxitos rotundos en el teatro profesional—e idealmente en la prensa nacional.

DAKIN MATTHEWS
ACTOR, DRAMATURGO, DIRECTOR E INVESTIGADOR