

W.B. Worthen

Del texto a la escena

Ricardo García Arteaga

En este artículo mencionaremos algunas reflexiones de W.B. Worthen descritas en su libro *Print and the Poetics of Modern Drama*, acerca de la escritura dramática impresa en inglés y su relación con la escena.

Primero haremos un rápido recorrido histórico de las relaciones entre el libro impreso y su representación durante los siglos XVII, XVIII y XIX. A finales del siglo XIX nos detendremos para analizar los cambios propuestos por Bernard Shaw en las ediciones de sus obras dramáticas. Los cambios propuestos en los accesorios y la *mise en page* se deben al acercamiento del teatro con el carácter novelístico, para adaptar el libro teatral a las sensibilidades de la audiencia masiva.

Del siglo XX analizaremos las nuevas formas poéticas de *mise en page* en las obras de Gertrude Stein y haremos un pequeño comentario sobre el uso de la pausa en los dramas de Harold Pinter.

Como conclusión reflexionaremos sobre la importancia del libro, las diferentes formas de *mise en page* que han marcado diversas relaciones entre la escritura y la puesta en escena (*mise en scène*).

LA ESCRITURA DRAMÁTICA IMPRESA
Y LA REPRESENTACIÓN
EN LOS SIGLOS DEL XVII AL XIX

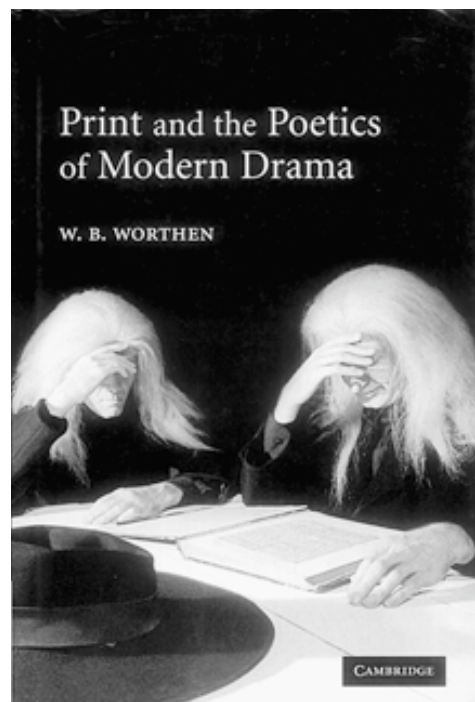
Según Worthen tenemos muy poco andado en los estudios sobre la representación teatral (*performance studies*) a lo largo de la historia. Los estudios sobre la representación teatral analizan las relaciones entre la escritura dramática y su representación teatral dentro del teatro occidental. Por ejemplo, las diferentes formas de representar las obras de William Shakespeare o de Samuel

Beckett y la variedad de prácticas alrededor del texto para crear un evento teatral significativo.

Los estudios sobre la representación teatral nos llevan a las siguientes preguntas: ¿Cuál es el trabajo de la “literatura” o de la “escritura” en el teatro? ¿Es el libro impreso un sistema adecuado para la difusión de las obras?

Al intentar contestar estas preguntas, Worthen comenta que el libro impreso es valorado porque requiere un grado de racionalización en su escritura y de organización en secuencias de producción, montaje y distribución. Debido a esto, y a otras cosas, la impresión de un libro adquiere cierta valorización: estandarización (tipos de letras), regularización (de la ortografía y puntuación), formalización (del diseño y la comercialización de acuerdo a su género) y reiteración (de nuevas ediciones). Todo esto se ha convertido en las nociones modernas de literatura y lo literario, y sustenta un canon de textos estables, que le da al autor identidad literaria por su cercanía a las cualidades atribuidas a lo impreso.

Desde el inicio, la literatura dramática ha sido diferente en la cultura impresa. Las impresiones de las obras de los dramaturgos tuvieron poco impacto en sus representaciones en la escena, ya que fueron reescritas, adaptadas o cortadas para satisfacer el placer del público. En las letras inglesas, Shakespeare fue editado desde el siglo XVII y reeditado continuamente pero, según Margarita de Grazia, en su libro *Shakespeare Verbatim*, la edición de las obras completas de Shakespeare de Edmond Malone, aparecida en 1790, marcó la fortuna literaria de Shakespeare. La edición en forma de libro construía a un “autor”, lo cual le daba estabilidad literaria a su crea-



ción y se constituía como un escritor para la escena.

A medida que las impresiones se volvieron el sentido dominante de afirmación y representación de la identidad literaria de la forma de escribir, gradualmente quedó asimilada como la forma de entender el drama y su representación como la retórica de lo impreso.

Durante los siglos XVII, XVIII y XIX, las nociones de puesta en escena de una obra tenían que reflejar su forma literaria, lo cual reiteraba la ideología de la cultura impresa. En otras palabras, la puesta en escena debía de transmitir las mismas cosas, lo verdaderamente importante del objeto editado. Ocurría muy a menudo que los espectadores iban con su libro al teatro para seguir los diálogos. La cultura impresa intenta derogar las formas orales de transmisión mediante una reproducción mecánica, esto es contrario al

teatro porque es una forma de transmisión oral y corporal. Todos los términos de drama, teatro, literatura dramática, texto y puesta en escena ocurren dentro de una cultura impresa.

Quizás al final del siglo XIX, la cultura impresa llegó a su punto más alto y todavía hoy se mantiene frente a otras formas de comunicación de masas como la radio, el cine, la televisión y otras formas de diseminación de la escritura en la red.

Henrik Ibsen y Bernard Shaw no sólo cuidaron el diseño de las páginas sino de la apariencia del libro. Sus ediciones les dieron un sentido de identidad y la forma apropiada para transmitir la literatura dramática y para sustentar un punto de vista común para la puesta en escena.

Worthen estudia las formas de ocupar la página en la literatura dramática. En lugar de ver a las puestas en escena como ediciones fallidas, tenemos que entender los libros como la materialización de una forma de trabajar la puesta en escena.

Si los libros se parecen a sus puestas en escena, no es porque son interpretaciones individuales de la metafísica del trabajo artístico; sino porque materializan el trabajo como un evento único en el espacio y el tiempo.¹

Según Worthen, las diversas ediciones y la forma como las palabras se representaban en la página (*mise en page*) hacen la diferencia, ya que los significados se materializan de diferente manera para los lectores a lo largo de la historia. Worthen se basa en los trabajos de sociología que sobre los libros han hecho D.F. McKenzie, Roger Chartier y de las aportaciones de Jerome McGann en su libro *The Textual Condition*.² McGann dice que cualquier escritura la tomamos como un entramado lingüístico y como códigos bibliográficos y que dentro de la cultura de la escritura se debe de responder a las condiciones tex-

¹ W. B. Worthen, *Print and the Poetics of Modern Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 10. *If books are like performances, it is not because they are individual interpretations of the metaphysical work of art; it is because they materialize the work as a unique event in time and space.* (La traducción es mía).

² Jerome McGann, *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton, 1991.

tuales, a las capas de significación que materializan la escritura y relacionarlas con otras prácticas de encarnación. El libro impreso enmarca el sentido autorizado de la obra en la página y la *mise en page* es el lugar para la puesta en escena.

Worthen se hace otra pregunta: ¿Existe una relación entre la puesta en escena y la puesta en escena de la página? Para responder a esta pregunta utiliza como ejemplo a la literatura dramática en inglés de Bernard Shaw, Gertrude Stein y Harold Pinter.

Shaw estaba obsesionado con la escena y escribió sus piezas para ser representadas, incluso cuando sabía las prohibiciones de la ley de censura. También luchó por usar los accesorios (didascalias) de la página para articular un lugar para la escritura moderna en la era de los impresos. Él mismo reconoció los accesorios de la página como el marco que significaba el distintivo para la identidad de la escritura dramática. Por ejemplo, en la primera página de *Mrs. Warren's Profession*, publicada por Grant Richards en sus dos volúmenes de *Plays: Pleasant and Unpleasant* de 1898, ningún diálogo aparece, solamente el nombre del título y Acto 1, lo que implica que es una obra de teatro. Shaw convenció al editor Grant Richards para que produjera sus obras en un formato Shavian, con esto quiso dirigirse a una nueva audiencia y marcarse como un autor.

Anteriormente, Ibsen (en sus publicaciones danesas e inglesas), Arthur Wing Pinero y Henry Arthur Jones en Inglaterra habían visto el marco de las escrituras dramáticas diseñado para nuevos compradores de libros masivos. La *mise en page* de Shaw parte del modelo de estos autores.

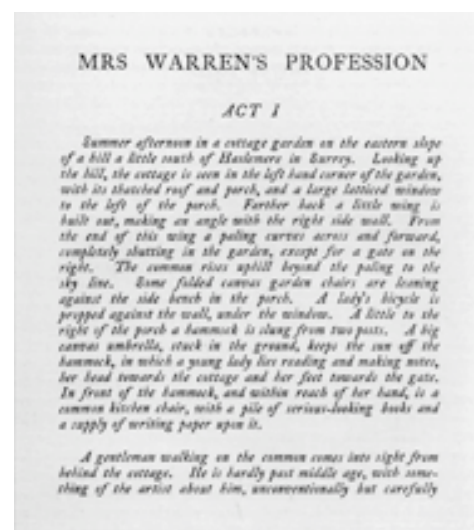
Shaw estructura los títulos de las obras en unión con un guión de escritura. Para Shaw el diseño del libro no era meramente parte del empaque para el mercado, era un valor para la puesta en escena del drama moderno y era literatura impresa, en otras palabras representaba la forma impresa del drama, que articulaba un sentido de la obra escrita y de su puesta en escena. Las direcciones escénicas debían de estar en la primera página como en las novelas. *Mrs. Warren's Profession* rechaza las técnicas para leer la producción teatral en favor de la capacidad de lectura de un lector en su casa.

Shaw hace que los diálogos de los personajes sean a renglón seguido y elimina el espacio entre los diálogos para conseguir más obra por página. La combinación con el tipo de letra, otros diseños de la portada, la ilustración de Shaw en la página del título (que se parece más a las publicaciones de Ibsen hechas por Archer), hicieron que el libro se adaptara a las sensibilidades de la audiencia masiva, como lo marca la siguiente cita de Shaw:

No escribas nada en una obra que no escribirías en una novela, y recuerda que todo lo que un actor o un diseñador de la escena muestra a los espectadores tiene que estar descrito —no técnicamente especificado, pero imaginativamente, vívidamente, con humor, en una palabra, artísticamente descrito— al lector por el autor.³

El carácter novelístico del teatro de Ibsen, de Shaw y de otros autores, se debió, en parte, a la censura moral y legal de su época. Las acotaciones sobre la dirección de escena describen el espacio desde una perspectiva del espectador como lector, visualizando la escena viendo a la derecha y a la izquierda, lo que está lejos y cerca. Por otra parte, también ocupa, como la novela, toda la página de margen a margen, incluso las acotaciones

³ Acotación escrita por Shaw en *Mrs. Warren's Profession. A Facsimile of the Holograph Manuscript*, p. ix. *Write nothing in a play that you would not write in a novel; and remember that everything that the actor or the scene-painter shows to the audience must be described—not technically specified, but imaginatively, vividly, humorously, in a word, artistically described—to the reader by the author.*



Mrs. Warren's Profession, 1898

del personaje o las de dirección están en paréntesis y subordinadas al acto del diseño de la página.

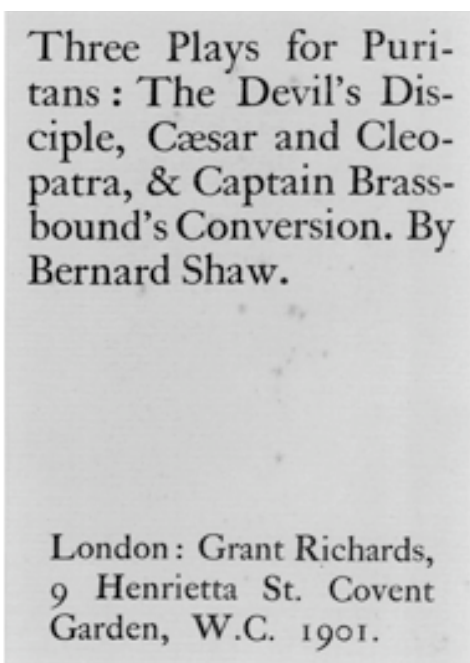
Sin embargo, la experiencia de leer las páginas de Shaw es muy teatral, el diseño de la página subordina los signos trabajados en la obra teatral e incluso el espacio de duración teatral está subordinado a la narrativa de ficción de la obra. Las páginas de las obras de Shaw materializan la obra mientras se completa su lectura, ya que leyendo cada línea, de margen a margen, el lector da fuerza al ritmo de la obra.

De una forma naturalista Shaw escribe las indicaciones de dirección antes que describa el escenario. Utiliza la puntuación para marcar ritmos de los diálogos más que responder a la lógica de la sintaxis, incluso los dialectos o formas de hablar diferente en inglés pueden leerse como huellas del escenario.

LA ESCRITURA DRAMÁTICA IMPRESA Y LA REPRESENTACIÓN EN EL SIGLO XX

En el siglo XX la revolución poética de la primera década estuvo comprometida con una generación de escritores que concibieron su trabajo con las formas de la reproducción mecánica como los futuristas, dadaístas y otros, quienes reconocieron a la página como un icono visual.

Los poetas modernos derivan de la temporalidad del discurso poético con el tipo de espacialidad propuesta y su ausencia de



Three Plays for Puritans, 1901

la página en blanco. Por lo general la tipografía de la poesía modernista está diseñada para leerse despacio, para aislar y materializar el lenguaje como un objeto, e incluso para prevenir la directa asimilación del lenguaje escrito en la escena.

A principios de los años treinta, Gertrude Stein explora con las convenciones de la página editada, rompe las distinciones entre la obra y sus accesorios, ya que en la página de Stein está la obra misma. En *What happened*, subtitulada como *A Five Act Play*, aparenta tener cinco, ¿cinco qué? ¿Lectores, personajes o actores?

En *For the Country Entirely. A Play in Letters* la carta enviada por Mrs. Henry Watterson a Mrs. Steele es reproducida en la página.

Almond trees in the hill. We saw them
[to-day.

Dear Mrs. Steele,
I like to ask you questions. Do
[you believe that
Is necessary to worship individuality.
[We do.

Mrs. Henry Watterson⁴

En *Mexico*, el texto está enmarcado en una conversación, en la cual no sabemos cuántas voces están implicadas.

Ernestine.
Have you mentioned tracing out
[California.

I have.
How big is it.
As big as a boat.
What boat.
The city of Savannah.⁵

Las formas innovadoras de los dramas de Stein no están en los diálogos, sino en la forma de usar las didascalías, el aparato que materializa la puesta en escena de la obra.

A mitad de los años treinta, Stein escribió el ensayo "Plays", en el cual expone que sus obras pueden ser entendidas como un vuelo desde el "tiempo sincopado" de la escena o como las emociones que están en el público antes y después de la función teatral.

⁴ Gertrude Stein, *Geography and Plays*, p. 227.

⁵ Gertrude Stein, *op. cit.*, p. 304.

Para Stein el concepto de obra dramática es fundamentalmente poético, como en Yeats, Beckett o Shakespeare. Stein vio a la página como un espacio unificado de escritura, en donde la tinta y el espacio en blanco dialogan y todos los accesorios se identifican con la obra. La obra parece desplegar sus accesorios más o menos convencionales al principio, estableciendo espacios y asignando roles a diferentes voces, e incluso identificando a las voces con "personajes".

En *Doctor Faustus Lights the Lights* es difícil decir en dónde comienza la canción del doctor Fausto, o si comienza en algún lado, si el perro habla, ladra o canta y, si canta, ¿lo hace a dueto con Fausto o solo?, o si lo hacen en líneas alternadas. Todo esto no lo sabemos. Las obras de Stein, a pesar de ser importantes para la puesta en la página, tuvieron un rol marginal en la historia del teatro moderno. Sin embargo, fueron muy importantes para los grupos norteamericanos de vanguardia como: The Living Theater (cuya primera obra fue *Doctor Faustus Lights the Light*), Judson Poets' Theater y the Ontological-Hysterical Theater. Stein introdujo un teatro del lenguaje, con autoconciencia de la capacidad literaria, sin embargo sus obras funcionaban mejor en la escena acompañadas de música. Mientras, Shaw novelizó la forma impresa y transformó el texto teatral de una forma dramática a una forma narrativa o diegética, ya que trató de que el lector entrara al libro como si estuviera sentado en el teatro. Stein innovó la conversación en las obras y transformó la página impresa en una especie de puesta en escena, en donde todos los elementos de la *mise en page* significaran como parte de un poema. Sus obras no dictaban cómo era su encarnación en la escena, ninguna obra lo puede hacer, ya que se tiene que materializar el lenguaje como algo más: diálogo, movimiento, canciones o actuación y puesta en escena; como parte de una cultura oral. La acción del drama moderno, en apariencia solamente literario, surge en el conflicto entre la materialidad y la mutabilidad del escenario y de la página.

Por otra parte, Harold Pinter en *The Homecoming* muestra páginas menos densas, menos novelísticas, más icónicas y poéticas en su forma de usar los espacios en blanco. Por ejemplo, las pausas (*Pause*) ocu-

pan una línea vacía y debajo de la palabra, lenguaje y silencio, pausas que marcan un ritmo en sus obras. Sus obras se publicaron en un formato para todo público como las publicaciones de Penguin, Methuen y Grove, estableciendo un nicho de mercado para el teatro moderno.

Para Martin Esslin, en *The People Wound: The Plays of Harold Pinter*, el lenguaje pinteriano es utilizado como la poesía porque no hay palabras redundantes ni lugares vacíos. Por otra parte, la pausa pinteriana no es un mero accesorio, la pausa es un tiempo para pensar del personaje y el silencio indica el fin de una sección de la conversación.

Mientras que Shaw utiliza las didascalias en el drama para asimilar la temporalidad de la escena y para el ritmo del lector, las didascalias en Stein tienen una relación de recuerdo, de juego de palabras con el discurso en la puesta en escena y marcan su esfuerzo por extender la temporalidad de la obra al juego de la página. Las obras de Pinter guardan una relación entre las formas de hacer la página y hacer la escena; usan los accesorios para materializar la ficción del drama y marcar la irrupción del teatro en las propiedades del impreso.

La escritura de algunas obras del teatro moderno es convencional. Las obras están divididas en actos, escenas o no están divididas. Los "personajes" están anotados o no. Los libros contienen información sobre el estreno de la obra, la lista de los creativos o los derechos de la obra. Esto nos inserta entre la literatura y la puesta en escena. Algunas obras utilizan la puesta en escena de la página para relacionar el texto con la puesta en la escena teatral, ya sea de una manera convencional como Shaw, o buscan nuevas posibilidades al diseño de la página para la escena como lo hace Stein o como las pausas de Pinter.

En la segunda mitad del siglo XX existen otros tipos de obras dramáticas que se acercan más al *performance* como *Ofensa al público* de Peter Handke o *Hamletmachine* de Heiner Müller. La materialización de estos textos puede compararse con el reto que ofreció a los lectores *Waiting for Godot*, que proponía formas nuevas de puesta en escena fuera de las convenciones del teatro contemporáneo.

Un ejemplo de teatro cercano al *performance* es *4.48 Psychosis* (2000) de Sarah

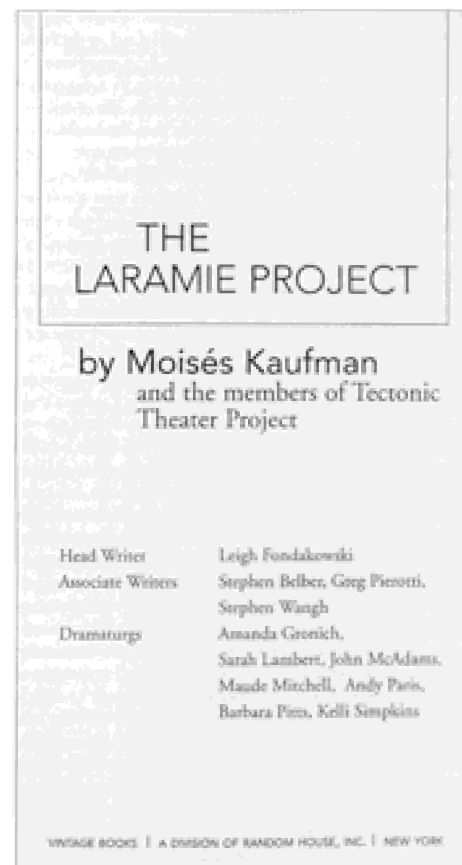
Kane, donde la obra no utiliza puntuación, ni nombres de personajes y la acción de la escena surge del maridaje poético entre la escritura y la puesta en escena. Una de las técnicas usadas por Kane en *4.48 Psychosis* es utilizada en pacientes con depresión, contar hacia atrás en incrementos de 7, por ejemplo 100, 93, 86..., y así poner las líneas en el espacio. La segunda estrategia es ponerlas a renglón seguido en el texto. El director y los actores deben encontrar la manera de poner en su sitio al lenguaje y organizar los fragmentos verbales en un orden para actuarlo.

En el año 2001 se volvió a montar esta obra en el Royal Court Theatre y varios críticos definieron al texto de diferentes maneras. Para Kate Basset era una prosa fragmentada o un poema para varias voces. Michael Billington dijo que no era una obra dramática en el sentido familiar del término, era más bien un poema dramatizado. James Macdonald, director de la obra encontró que había una voz central, aunque también estaba la voz del doctor-amante. Para explorar el texto utilizó tres actores antes de decidirse por el guión final para la puesta en escena.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Worthen concluye en su libro que la fuerza de poner las obras de teatro en libros impresos ha dado una identidad cultural al drama en occidente. En la actualidad está de moda la forma de realización incompleta de las obras en la página impresa; la forma en que las obras adquieren otro tipo de existencia y diferentes tipos de significados es cuando se ponen en escena.

Podemos decir que todavía en 2007 el ascenso de la cultura digital no ha relegado a los impresos como la forma dominante de escritura-producción, la cual no ha sido desplazada por las grabaciones en cine o video para guardar las puestas en escena. Las nuevas formas tecnológicas de escritura y de distribución de los escritos cambian nuestras prácticas e ideología (pensemos que actualmente revisamos muchos escritos en la pantalla, sin necesidad de imprimirlos) y nos dan nuevas perspectivas de la historia de algo que, supuestamente, ha sido pobremente representado por la imprenta: el drama.



The Laramie Project

Hasta ahora el libro y las diferentes formas de *mise en page* han marcado las relaciones entre la escritura y la puesta en escena, sin embargo, si cambian las formas de transmisión del "teatro", ¿cambiarán las formas de representación y el rol del drama en la cultura actual? ¿El libro (una obra) aparentemente necesita del canon literario y de un "Autor"? (En la televisión o el cine existen muchos escritores atrás de las producciones). Es muy difícil contestar estas preguntas, pero hay que estar muy pendientes de la evolución de las nuevas formas de trabajar el texto escrito y la escena. **U**

BIBLIOGRAFÍA

- Esslin, Martin, *The People Wound, The Plays of Harold Pinter*, Methuen, Londres, 1970.
 Kane, Sarah, *Ansia, 4.48 Psicosis*, traducción Rafael Spiegelburd, Losada, Buenos Aires, 2006.
 McGann, Jerome, *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton, 1991.
 Bernard Shaw, *Mrs Warren's Profession. A Facsimile of the Holograph Manuscript*.
 —, *Early Texts: Play Manuscripts in Facsimile*, Dan H. Laurence Editor, Garland, Nueva York, 1981.
 —, *Mrs Warren's Profession. Plays: Pleasant and Unpleasant*, volume I.
 Gertrude Stein, *Geography and Plays, 1922*, University of Wisconsin Press, Madison, 1993.
 W. B. Worthen, *Print and the Poetics of Modern Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.