

***Vacío* de Carmen Boullosa y Sylvia Plath: performatividad, textualidad y adaptación**

Alessandra Luiselli

*¡Cómo invade mi alma el invierno! / Y esa luz encalada
dejando costras en los ventanales / ventanales de oficinas
vacías, iglesias vacías, escuelas vacías / ¡Oh, tanto vacío!*

—SYLVIA PLATH¹

En los años finales del siglo veinte se publicó una sobresaliente antología de dramaturgos mexicanos titulada *Teatro para la escena* (1996). El responsable de la compilación, José Ramón Enríquez,² reunió en este volumen ocho piezas teatrales que compartían una misma característica: se trataba de obras que habían ido construyéndose durante ensayos sobre el escenario al querer sus autores concretar en el foro mismo, y no en papel, una imaginada performance. De esta manera, el camino seguido por las ocho representaciones incluidas en la antología siguió un recorrido inverso al que generalmente se espera prosigan las piezas teatrales, pues los textos recopilados en ella nacieron, según las propias palabras de Enríquez, "...de las necesidades de una puesta específica y no al revés, como suele suceder en el teatro tradicional, para el cual una puesta en escena debe surgir de un texto elaborado independientemente de ella" (9).

Esta inusual compilación teatral presentó además otra característica igualmente extraordinaria dado que las ocho presentadas tuvieron como punto de partida textos cuya autoría no provenía de los dramaturgos reunidos en la antología. Es decir, todas las piezas que conforman *Teatro para la escena* son adaptaciones y no textos originales escritos por los dramaturgos antologados en el volumen. Sobre la inquietante práctica de retomar obras ajenas con el propósito de adaptarlas para una escenificación y, una vez adaptadas,

presentarlas como propias, el compilador de *Teatro para la escena* comentó lo siguiente:

[...] la voluntad autoral de reconstruir esos textos “otros”, de hacerlos propios, por más que rompa con la tradición inmediata, conecta con la secular tradición anterior a la revolución burguesa, la del artista que no temía ser llevado a los tribunales por cuestiones de derechos de autor, ya que las patentes de propiedad privada apenas y muy lentamente se iban inventando, ni sentía la angustiosa necesidad de probar su originalidad en cada línea de cada párrafo, porque el valor de la originalidad tiene más que ver con los tribunales del sistema burgués que con la historia comunitaria del teatro universal. (10)

Si la explicación arriba citada permite mitigar o incluso logra eliminar los reparos éticos que tarde o temprano acaban por emerger al meditar sobre el derecho que puedan tener los dramaturgos para adueñarse de textos ajenos con el objetivo de adaptarlos al escenario (algo legítimo) y presentarlos luego como obras propias (aquí radica la controversia), es una consideración que momentáneamente habrá de ser dejada a un lado para reflexionar sobre algunos pormenores de *Vacío*, pieza de Carmen Boulosa que en el presente ensayo será clasificada como performance y no como dramaturgia.³ En el prólogo de la antología, Enríquez arguye que tanto esta obra de Boulosa (quien actualmente reside en Brooklyn, Nueva York) como las siete restantes que integran el inquietante volumen no deben considerarse “textos aberrantes” dada su hibridez autoral, sino excéntricos y hasta pirandelianos, ya que autores de diferentes ámbitos dialogan entre sí al quedar sorpresivamente reunidos en una misma performance (12-15).

Los autores que en *Teatro para escena* acompañan a Boulosa en la práctica de adaptar textos ajenos son dramaturgos tan reconocidos como Héctor Mendoza (1932-2010), Vicente Leñero (1933-2014) y Luis de Tavira (n. 1948). De los ocho escritores que Enríquez compiló en la antología, el único que publicó su adaptación estableciendo una nítida coautoría con el autor retomado fue el recientemente fallecido autor de *Los albañiles*.⁴ El dramaturgo que, sin embargo, abre este inusual volumen teatral no fue Leñero sino Mendoza. Ello se debió a que la antología privilegió un orden generacional y siendo Héctor Mendoza el autor de mayor edad entre los reunidos le fue otorgado a él este inaugural sitio que ocupa en *Teatro para la escena*. Otro aspecto que también se tuvo en cuenta fue que *In Memoriam*, obra en la cual Mendoza recrea la vida del poeta suicida Amado Nervo haciendo uso de sus

versos, se considera “el texto fundacional entre los nacidos en los escenarios” (Enríquez 14).⁵

Carmen Boulosa, siguiendo el camino abierto por Héctor Mendoza, también recreó en el volumen citado la vida de un poeta suicida: una mujer, quizá la más legendaria de todas las autoras anglosajonas, Sylvia Plath (1932-1963). En la nota introductoria a su texto, Boulosa indicó que los parlamentos por ella retomados pertenecen al extenso poema dramático de Plath que lleva por título *Tres mujeres*, así como a otras diversas poesías provenientes de *Ariel*, el segundo poemario de la autora nacida en Boston quien, durante un frío amanecer londinés, se suicidara en la cocina inhalando gas mientras sus dos pequeños hijos dormían en una habitación contigua. Este último hecho, el suicidio que dejó huérfanos a dos pequeños, subraya aun más el acuciante tema de la maternidad dramáticamente expuesto en *Tres mujeres*, poema a tres voces en el cual la experiencia femenina es abordada por Sylvia Plath desde tres diferentes ángulos que, en realidad, son las tres únicas posibilidades que toda mujer embarazada puede llegar a contemplar: dar a luz, abortar, o dar en adopción al hijo concebido. Boulosa subió a escena este extenso poema sin aclarar si ella misma tradujo los poemas de Plath o si los retomó de una traducción ya existente. De esta manera, el significativo hecho de que entre la voz de Sylvia Plath y su recreación escénica mediase la laboriosidad de un intérprete fue un dato inexplicablemente desatendido u omitido en la publicación de *Vacío*.⁶

José Ramón Enríquez, en su prólogo a *Teatro para la escena*, tampoco hizo alusión al tema de la traducción pero sí destacó, en cambio, la labor que Julio Castillo (destacado director de teatro de nacionalidad mexicana nacido en 1944 y fallecido en 1988), tuviera en cuanto al montaje y escenificación de *Vacío* y subrayó, asimismo, la legendaria calidad actoral del grupo que performatizó la obra: cuatro actrices conocidas como Sombras Blancas. El resultado de la tripartita colaboración Boulosa-Castillo-Sombras Blancas fue, en palabras del propio Enríquez, “uno de los más sorprendentes y electrizantes espectáculos de que se tenga memoria” (20). Por su parte, en sus propias anotaciones a la obra, Boulosa también elogió la dirección de Castillo, reconociendo asimismo la notoriedad de las actrices que conformaban el grupo Sombras Blancas: Jesusa Rodríguez, Isabel Benet, Paloma Woolrich y Francis Laboriel (331). Este reconocimiento vino seguido de un crucial señalamiento en el cual la dramaturga declaró que la versión textual de *Vacío* presentaba “enormes lagunas” respecto al montaje presentado a la audiencia. Relevante confesión a la cual añadió lo siguiente:

Mi arqueología no ha sido escrupulosa. No quise transcribir las cintas de video, pensé que no tenía sentido “narrar” lo que solo tuvo sentido en escena. Preferí esto: los pocos apuntes y el guión primero sobre el cual empezamos a trabajar. Con esta decisión no soy fiel al gran montaje que fue *Vacío*, al trabajo dedicado de Julio Castillo y Jesusa Rodríguez, quien también hizo la escenografía y el vestuario. [...] Pero, en cambio, busco la mayor fidelidad a un texto posible, a una “dramaturgia”. Rescato para el papel lo que desde sus orígenes fue lo más literario. (331)

Las palabras de Boullosa remiten a la distinción que Diana Taylor presenta en su ya canónico libro del 2003, *The Archive and the Repertoire*, en el cual indica que, en lo referente a las representaciones teatrales, “archivo” se refiere a aquellos textos, fotografías y documentos que preservan las escenificaciones, mientras que “repertorio” se relaciona a todos aquellos detalles relacionados a las puestas en escena que no son preservados en ningún documento que los registre ni explique (16-20). Así pues el repertorio al que se refiere Taylor incluye gestos, entonaciones, vestuarios, props, luces, detalles de escenografía y musicalización, factores todos ellos indispensables para un espectáculo teatral. Los elementos escénicos antes enumerados, una vez completada la temporada de representaciones, acaban por tornarse efímeros y finalmente desaparecen al no haber sido nítidamente documentados, no quedando de ellos sino la fugaz retención del nombre de quienes estuvieron a cargo de aspectos de la puesta en escena tales como vestuario, musicalización, escenografía e iluminación. La distinción entre lo que constituye un archivo (que es permanente), frente a lo que conforma un repertorio (que es efímero), conduce a reflexionar sobre la desaparición de valiosas manifestaciones teatrales que, ya sea debido a su calidad inapresable o a la poca importancia concedida a detalles escénicos, no se documentan.

Teniendo en mente los anteriores presupuestos se verá que, en el caso de *Vacío*, la inusual transformación que la obra sufrió al pasar de su inicial performatividad (fluida y efímera) a su muy posterior textualidad (fija y permanente) tuvo como consecuencia que su escenificación, la cual recreaba la muerte voluntaria de Sylvia Plath, no fuera trasladada al texto tal y como fue expuesta sobre el foro. Ello se debió a que, ante el requerimiento de Enríquez de publicar *Vacío*, Boullosa no quiso retener los detalles de esa obra que había ido concretándose a medida que fue siendo montada puesto que, según el señalamiento que ella mismo hizo, prefirió “ser fiel a la dramaturgia”, es decir a la textualidad de Plath, y no a su propia puesta en escena. De esta manera,

todos los diversos componentes escénicos que Taylor clasificó como constitutivos del repertorio no fueron documentados en la publicación de *Vacío* y, eventualmente, han desaparecido casi por completo. Es así como el archivo de la obra asestó un golpe casi mortal a su repertorio pues la publicación del texto decretó la desaparición de la performance.⁷

Sobre la radical transfiguración que la puesta en escena sufrió al ser publicada como dramaturgia textual, Carmen Boullosa aclaró lo siguiente en la introducción que funge como preámbulo a su obra: “*Muchos de los textos aquí escritos no terminaron en escena*: desaparecieron una vez que les habíamos arrancado el alma, que los habíamos usado para nutrir un gesto, un movimiento, una pausa” (énfasis mío) (332). Aunque sus palabras anteceden al citado estudio de Taylor, coinciden puntualmente con los presupuestos de la teórica estadounidense, puesto que el archivo que constituyó la publicación de *Vacío* en 1996 poco tuvo que ver con la escenificación que años atrás, en 1979, tuvo lugar en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la Ciudad de México. Es por ello que todo sensible lector de *Vacío* no puede evitar reflexionar en las omisiones en las cuales, conscientemente, incurrió su autora cuando entregó su obra a la imprenta tres lustros después de haber sido representada. En *Teatro para la escena*, Boullosa amplió aun más su explicación sobre las omisiones que implementó al reconvertir su espectáculo en texto:

Omití otros pasajes también (como aquel que imitaba al circo) por mero disgusto. Los escribí porque Julio [Castillo] me pidió que lo hiciera, eran textos “míos”, no de la Plath. Como yo era muy joven, por lo tanto muy arrogante, me atreví a hacerlo. No me atrevería a hacerlos convivir [ahora] con los que armé, dramaturgicé hace ya catorce años. (332)

De esta forma los espectadores que en 1979 tuvieron oportunidad de presenciar la performance de *Vacío* serán los únicos que, tal vez, puedan entender a qué se refería la escritora mexicana cuando confesó sentir disgusto por el pasaje del circo, pues de esa particular escena tan solo un lejano eco se recató al publicarse la obra en 1996. Ese distante eco puede percibirse al leer las acotaciones, en las cuales una de las tres mujeres que encarnan en el escenario las distintas voces de Plath sufre un aborto, momento escénico de singular impacto que Boullosa acota de la siguiente forma:

El hospital deviene en circo, pues la ceremonia de dar a luz deja de ser ceremonia para volverse el sometimiento al mundo de los doctores y a la posibilidad de la muerte. El cuarto sagrado de Sylvia Plath vuela en el espacio para situarse en el borde mismo de la pista

del circo. *Cada personaje hace la parodia de sí mismo*. A Sylvia Plath corresponde la “Señora Lázaro”. Baja, como una equilibrista, radiante, circense, para representar el acto de la “Señora Lázaro”. (Énfasis mío) (335)

La adaptación, en su versión publicada, reproduce íntegramente el poema de Plath “La Señora Lázaro”. Sin embargo, no recoge aquellos otros textos paródicos de las restantes mujeres, a pesar de que esas parodias han sido claramente anunciadas en las acotaciones, arriba reproducidas. Boulosa, “por disgusto”, eligió hacer desaparecer esos parlamentos negándose a publicarlos, es decir, rehusándose a fijarlos, evitando así que fuesen convertidos en permanente archivo. Esos parlamentos paródicos los escribió Carmen Boulosa, no Sylvia Plath. Ante la intimidante posibilidad de alternar literariamente con la poeta estadounidense no a través de una efímera performance sino en un texto fijo destinado a la posteridad, la dramaturga mexicana, disgustada ante su propia calidad poética según la confesión que ella misma registró en la antología de Enríquez, eligió no preservar los parlamentos de su autoría, condenándolos a la desaparición. Lo único que la escritora mexicana documentó como texto fueron las poesías de Plath.

Resulta pertinente mencionar en esta instancia una anécdota referida a la hija de Sylvia Plath, Frieda Hughes, quien, al ser heredera de los derechos de publicación de las obras de su madre, no autorizó que los poemas de Plath pudieran emplearse en el filme *Sylvia* que estelarizara Gwyneth Paltrow.⁸ A Frieda le disgustaba profundamente la curiosidad mórbida o bien la insensibilidad de todos aquellos productores y directores que insistían en recrear hasta en sus más mínimos detalles el suicidio de su madre. Cansada de que quisieran llevar a la pantalla ese dramático momento que tanto a ella como a su hermano dejó huérfanos, Hughes mantuvo su desautorización y se negó asimismo a que la cadena de televisión inglesa BBC, en una producción que conmemoraría el aniversario de la muerte de Plath, usara los poemas de su madre.⁹ En adición a ambos rechazos, Frieda Hughes escribió además un sarcástico poema de cuarenta y ocho líneas en el cual puede leerse lo siguiente: “Creen que debería regalarles las palabras de mi madre / para llenarle la boca a su monstruo / su Sylvia Muñeca Suicida [...]”¹⁰ Al tener en consideración esa iracunda y dolidada reacción de Hughes, las anotaciones de Boulosa no pueden menos que intranquilizar pues lo que la dramaturga mexicana recuperó al finalmente publicar *Vacío* no fue la inspiración que Plath produjo en su escritura (esas omitidas parodias, por ejemplo), sino que directamente publicó los propios versos de la poeta bostoniana, enmarcándolos en acotaciones suyas

que permitieron convertir en espectáculo la muerte de la “Muñeca Suicida”. Este hecho textual, la publicación directa de los poemas de Sylvia Plath por parte de Carmen Boullosa, hubiera sido desautorizado por Frieda Hughes, lo cual expone con claridad el siempre intrincado tema de la autoría original que se agazapa tras una adaptación.

En lo referente al inusual proceso que conduce a una obra de la performatividad a la textualidad, lo que *Vacío* muestra es la disolución de lo que fue su triunfo escénico: la performance de las Sombras Blancas, quienes no sólo encarnaron la triada de mujeres de Plath bajo las acotaciones de Boullosa y la dirección de Castillo, sino que incluso la talentosa Jesusa Rodríguez, una de las cuatro Sombras, se hizo cargo del vestuario y la escenografía.¹¹ De toda esa compleja performatividad, la escritora mexicana escogió preservar únicamente los poemas de Plath, la mayoría de los cuales, como se indicó antes, ni siquiera fueron pronunciados en el foro. También ingresaron a la publicación algunas fotografías de la puesta en escena (seis imágenes en total), así como algunas de las acotaciones que pautaron *Vacío*. De igual forma, los nombres de quienes tuvieron a su cargo la selección musical que matizó la performance, las actrices Isabel Benet y Francis Laboriel, también fueron archivados. Los detalles de esa musicalización, sin embargo, no fueron preservados; es decir, quienes no asistieron a la performance desconocen por completo el repertorio musical empleado en *Vacío*. Así, los lectores de la obra ignoran qué melodía pudiera haber enmarcado, por ejemplo, el escenificado aborto de una de las mujeres: ¿quizá se emplearía algún fragmento de la sinfonía trágica de Schumann o se optaría, más bien y considerando que el escenario mostraba un circo a los espectadores, por música de cabaret propia de las producciones de Jesusa Rodríguez?¹² El dato se desconoce porque ha sido omitido.

Otra lamentable omisión en el texto de *Vacío* se trasparenta cuando se centra la atención en esa única escena donde la madre de Sylvia Plath intempestivamente aparece en el foro. En sus acotaciones Boullosa anota: “Entra como una irrupción, dice incoherencias (*en el montaje utilizamos un pasaje robado a una carta que le escribió a Sylvia Plath*) y sale, sin escuchar, sin ver, como si fuera un fantasma” (Énfasis mío) (351). Ese parlamento de la madre, esas palabras que fueron sustraídas de una carta escrita por Amelia Schobert a su hija, sí fueron pronunciadas en escena, pero desafortunadamente, tal como ocurrió en el caso de las omitidas parodias, las palabras robadas a la madre de Sylvia Plath tampoco fueron incorporadas al texto de *Vacío*. Puede saberse que hubo un delirante parlamento materno debido a que las acotaciones así lo

señalan, mas no hay parlamento alguno en el texto que lo documente. Cabe reparar en el hecho que Plath escribió cartas a su madre durante un periodo de trece años, 1950-1963, algunas veces incluso le escribía tres veces al día. Esas cartas, escritas durante las estancias de Plath en Smith College y luego en Londres, fueron ordenadas y publicadas por la propia destinataria, Amelia Schobert.¹³ Gracias a ello algunas facetas de la compleja relación madre-hija han llegado al público; sin embargo, resulta enormemente difícil saber cuál respuesta de Aurelia a su hija “robó” Boulosa para ponerla en labios de la actriz que en *Vacío* representó a la madre de Plath. El dato anterior, sin embargo, confirma los dos temas que el presente ensayo confronta: que el guión de esta obra (una vez publicado) traicionó al espectáculo tal y como este fue inicialmente escenificado, y que la autoría de la obra se complica aun más por haber ingresado a escena una tercera autora, Aurelia Schobert.

La intervención de la madre de Sylvia Plath, al no haber sido rescatada como parlamento, se vuelve inapresable para el lector de la obra, ocasionando con ello que este formidable personaje, tan valioso para comprender la turbulenta relación de Plath con la maternidad (tema que es la esencia misma de *Tres mujeres* y, por lo tanto, de *Vacío*), carezca de verdadero impacto para los lectores. Esta omisión del parlamento materno sorprende pues su incorporación al texto publicado no presentaba el impedimento de la modestia autoral, como ocurrió con las parodias, mismas que Boulosa prefirió omitir para evitar alternar poéticamente con Plath. En esta instancia, en cambio, únicamente se trataba de incluir lo escrito por Aurelia Schobert, no de establecer un contrapunto poético con la portentosa autora de *Ariel*. De esta manera, al haber sido omitidas del texto, las palabras de Schobert se volvieron tan efímeras y tan inapresables como el fantasmagórico deambular sobre el escenario decretado para este personaje. Sin embargo, deber repararse en el hecho que la espectral irrupción de la madre de Plath vuelve más fantasmagórica aun la ya difuminada autoría de la obra de Bullosa.

Todo lo anterior ejemplifica el inusual y hasta ambivalente camino que la obra *Vacío* recorrió al pasar de su inicial y efímera performatividad a su hoy rigurosamente fija textualidad. La sinuosidad de ese recorrido subraya, por una parte, lo importante que resulta atender la llamada de atención que Diana Taylor inscribió en su citado libro: “Es imperativo que ahora, aunque hoy ya sea tarde, pongamos atención al repertorio” (mi traducción) (27). En efecto, tan necesario es preservar los parlamentos de una obra como imprescindible resulta el documentar, asimismo, todos y cada uno de los detalles de su escenificación, pues son justamente esos elementos los que resultan de

crucial importancia cuando se trata de fijar en la indeleble permanencia del texto lo que fue una fugaz, aunque impactante, performance. Las cincuenta representaciones que tuvo *Vacío*, al no haberse retenido el repertorio que las configuró, se disolvieron casi por completo en la obra publicada; de ellas no se conservó sino el punto de partida del cual emergieron: las poesías de Plath. Así, de las veintiséis páginas que constituyen ese acto único que expone la oscura relación entre el suicidio de la poeta y su patológica manera de abordar la maternidad, únicamente las acotaciones son de la autoría de Boullosa; los parlamentos, en cambio, únicamente reproducen los versos de Sylvia Plath. Es en este punto cuando la observación del compilador de *Teatro para la escena* respecto al valor comunitario del teatro universal vuelve al discurso para provocar una última, pausada reflexión.

Frente a textos de autoría híbrida, como resultan ser todas las adaptaciones teatrales, surge la interrogante de si únicamente debe prestarse atención a la manera en la cual los parlamentos prestados han sido reconfigurados por los nuevos autores; es decir, por los adaptadores. Intentar responder a lo anterior conduce a detallar que en la antología *Teatro para la escena* todos los autores tomaron prestados textos ajenos: Héctor Mendoza dramaturgizó a Manuel Acuña; Vicente Leñero a Jorge Ibarguengoitia; Luis de Tavira (en colaboración con Alfonso de María y Campos) a Alfonso Reyes; Carmen Boullosa a Sylvia Plath; Jesusa Rodríguez a Marguerite Yourcenar; Antonio Serrano (en colaboración con Alicia García Bergua) a Chesterton e Ionesco; Mauricio Jiménez a Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo; y Luis Mario Moncada (en colaboración con Martín Acosta) a James Joyce. Al considerar lo emprendido por estos dramaturgos, la mayoría notablemente famosos, se destaca inmediatamente que realizar una adaptación teatral implica apoderarse de una obra literaria ajena (cuento, novela, crónica o poesía) y, por lo tanto, importa puntualizar también que esta práctica de apropiación presenta enormes riesgos. En relación al tema de lo muy aventurado que resulta atreverse a realizar adaptaciones, el crítico español Julio César Santoyo ha señalado lo siguiente:

La adaptación es un tema que ha de definirse con extrema nitidez por el peligro que entraña que bucaneros teatrales lo utilicen como patente de corso para disfrazar todo tipo de manipulaciones, textuales y escénicas. [...] La historia más reciente corrobora que bajo esta etiqueta cabe todo, incluso la destrucción del original. “Adaptar” ha venido significando *entrar a saco* en la obra ajena, sobre todo si es extranjera. No hay tal. (103-104)

El señalamiento anterior es certero en tanto que identifica claramente los nubarrones que nunca dejarán de ensombrecer el tema de las adaptaciones, por más legítimas que estas sean. Santoyo, sin embargo, no se limita únicamente a señalar el problema de la patente de corso sino que intenta incluso dilucidarlo. Para ello recurre a argumentaciones válidas, entre ellas definir el verbo *adaptar*, el cual presenta como: "...acomodar, adecuar y ajustar particulares a las expectativas de un colectivo distinto, separado del primero por un amplio *gap* socio-cultural [...] Adaptación pues a un nuevo código cultural" (104). Teniendo en cuenta las anteriores reflexiones, en la adaptación que Carmen Boullosa hace de Sylvia Plath, a nivel textual no pareciera, en una primera instancia, existir adaptación alguna pues los poemas de Plath son textualmente entregados a la audiencia. A nivel escénico, sin embargo, sí existió una clara adaptación que Boullosa lamentablemente no documentó.

Respecto a la documentación que la obra sí incluye, debe prestarse especial atención a las acotaciones. Teóricos teatrales como los citados en el presente ensayo (Taylor, Goldberg, Pollock, Santoyo y Enríquez) han establecido notables precisiones respecto a la experiencia del hecho teatral. Sin embargo, la cuestión de las acotaciones no es considerada en sus respectivas argumentaciones. Resulta valioso, sin embargo, considerar que al analizar las piezas incluidas en la antología de Enríquez, en tanto que textos publicados después de haber sido escenificados, esas acotaciones poseen suprema importancia puesto que solamente a través de ellas pueden los lectores entrever en qué consistió el desaparecido repertorio de su adaptación. De hecho, las acotaciones son lo único que posee el lector para conocer la dramaturgia de los adaptadores, puesto que ninguno de los parlamentos trasmite su propia voz autoral.

Las acotaciones de *Vacío*, obra que performatiza la última hora de vida de Sylvia Plath, su suicidio cuando tenía solamente treinta años de edad, indican que lo escenificado se inicia a las 3:45 de una fría madrugada londinense, finalizando una hora después con la muerte voluntaria de la poeta. Gracias a esas aclaraciones autorales, se vuelve evidente que el original concepto bajo el cual Boullosa adaptó los poemas de la escritora nacida en Boston fue el de su provocativa reubicación en un contexto del cual no emergieron; es decir, el contexto atemporal que las poesías de Plath presentan (poemas que en ningún momento se refieren a hechos históricos concretos y determinados) fue reconfigurado por Boullosa a coordenadas exactas y precisas: los minutos anteriores al dramático suicidio de la autora de *Ariel*. De esta manera, una insomne Sylvia Plath monologa sobre el escenario pronunciando

frases textualmente extraídas de los poemas “Filo”, “Tulipanes”, “Olmo”, “El ahorcado”, “El solicitante”, “El regalo de cumpleaños”, “Señora Lázaro” y “Fiebre” antes de finalmente suicidarse. El escenificado insomnio de Plath hace que las tres mujeres de su citado poema, quienes, a su vez, pronuncian párrafos enteros del extenso poema *Tres mujeres*, se encarnen y deambulen junto con su autora (extraordinario guiño pirandelliano) sobre el escenario. Esas tres mujeres nunca interactúan entre sí; solamente pronuncian, cada una desde su respectivo posicionamiento escénico, pasajes del poema que la poeta bostoniana dividió en Primera Voz, Segunda Voz y Tercera Voz, división y nomenclatura que Boullosa respetó. Las acotaciones de la dramaturga mexicana sobre estas tres mujeres indican:

Todas pertenecen al mismo orden: al de la irrealidad. Todas son literarias: dialogan con la muerte. La de carne y hueso (S.P.) parece precipitarse hacia la barranca oscura de la muerte. Las otras tres Voces no, están ahí, no caen, se mueven como péndulos. Van y vienen en un ritmo lento, sin sobresaltos; son como la sangre que alimenta al embrión. 3:55 a.m. (El tiempo de Sylvia Plath no es el tiempo del escenario. Es el tiempo del suicida. No hay orden en el devenir de los minutos como no lo hay en el devenir de las cosas. Todo está atolondrado, todo camina lento, anormal, imbécil, tocado por la llaga de la muerte). (339)

Las líneas arriba citadas permiten entrever lo que pudo haber sido la puesta en escena de *Vacío*, dado que los movimientos de las actrices pueden ser nítidamente imaginados; gracias a esas acotaciones, lo efímero del deliberadamente omitido repertorio logra ser apresado por el lector. En adición a ello, esas esmeradas anotaciones de Boullosa logran comunicar el hecho de que una adaptación cobra vida no solamente cuando las palabras textuales del primer autor son reformuladas por el segundo, sino que una adaptación también emerge cuando esas palabras, aun si han sido tomadas en préstamo sin modificarse, son reordenadas y reacomodadas y de acuerdo a nuevas coordenadas. Así, las atemporales mujeres de las poesías de Plath, en esa colaborativa performance Boullosa-Castillo-Sombras Blancas, presentaron una reubicación y un desenlace que nada tuvieron que ver con los poemas originales de los cuales emergieron. Las tres mujeres fueron reconfiguradas por Boullosa como las voces internas de una maternidad asumida con profunda angustia por parte de Sylvia Plath, hecho que finalmente la condujo a suicidarse.¹⁴ Todo ello formó parte de la adaptación de Boullosa. De manera que por adaptación no debe simplemente entenderse la reescritura de un texto

original; adaptar también significa otorgar sorpresivas reconfiguraciones e insólitos desenlaces a antiguos personajes.

Vacío de Carmen Boullosa rindió, pues, una brillante adaptación en su performatividad, es decir, en su nivel escénico.¹⁵ A nivel textual, sin embargo, esa adaptación resultó menos contundente tal vez por carecer de suficientes acotaciones que revelaran lo que realmente fue la aplaudida performance de esta adaptación. Lo anterior pareciera ser una conclusión inevitable: el archivo mata al repertorio. Ese negativo resultado, sin embargo, podría no serlo si los dramaturgos repararan en un hecho de suprema importancia: al publicar una obra que ha nacido en los escenarios y no en el papel, todos y cada uno de los detalles que hicieron posible su escenificación deberían quedar documentados. Sólo así su posterior textualidad llegaría a estar casi a la misma altura de la performatividad. Y el adverbio de cantidad que acota la oración anterior tal vez no logre evitarse jamás, puesto que nunca una obra escrita *a posteriori* de su escenificación alcanzará la misma intensidad. Sin embargo, en ese noble intento de, mediante una cuidadosa documentación, apresar lo efímero, las acotaciones juegan un papel notoriamente más protagónico del que poseen en la dramaturgia tradicional (la cual no nace en los escenarios, sino en la página).¹⁶

En conclusión, el dramático poema de Sylvia Plath, *Tres mujeres*, adquirió una resonancia legendaria en cuanto a su performatividad cuando, a finales de los años setenta, su adaptación fue escenificada en México bajo el título de *Vacío*. La publicación de esta adaptación años después, sin embargo, pareció no haber sido registrada. Recientemente Frieda Hughes aseguró haber concedido por segunda vez los derechos del citado poema de su madre cuando, en 2009, autorizó que fuera puesto en escena en Londres, bajo la dirección de Robert Shaw. Su afirmación demuestra que desconocía por completo la escenificación de 1979 de Boullosa, pues con anterioridad a la adaptación de Shaw, Hughes había autorizado, en 1974, la primera escenificación documentada que se conozca de *Tres mujeres*: misma que le fue concedida a Barry Kyle, quien en el escenario de la Academia de Música de Brooklyn (BAM) la representó mostrando siempre a su audiencia un magnificado retrato de la poeta suicida.¹⁷ Comparando los archivos públicos de estas tres puestas (fotografías de las autorizadas escenificaciones de Shaw y Kyle frente a la de Boullosa), podría afirmarse que el repertorio nacido de la colaboración Boullosa-Castillo-Sombras Blancas, el cual incluyó un impactante aborto en escena así como la insólita y espectral aparición de la madre de Sylvia Plath, fue el más electrizante de los tres. Todo lo anterior conduce a concluir que

aquel irónico apunte que el crítico mexicano Emilio Carballido inscribiera en 1979, cuando señaló que las adaptaciones teatrales eran concebidas como “los trajes viejos adaptados a la medida del hermanito menor por un sastre remendón”,¹⁸ no puede aplicarse a *Vacío* puesto que la adaptación que de Plath hizo Boullosa permanece como uno de los hitos más resonantes en la historia del teatro en México. La conclusión de este artículo, una que luminosamente intenta restaurar validez autoral a adaptaciones como la que experimentara el poema *Tres mujeres* reconfigurado en *Vacío*, tal vez no haga sino incrementar la melancolía que produce meditar en el no solo tardío sino fallido archivo de su repertorio.

Texas A&M University

Notas

¹ El epígrafe corresponde al poema *Tres mujeres*, traducción mía. Una temprana versión del presente ensayo fue leída en el simposio “Textualidad y performatividad escénica en el teatro contemporáneo latinoamericano”, el cual tuvo lugar en la ciudad de México, en noviembre de 2013. Este congreso, el IV Coloquio Internacional de Teatro, estuvo patrocinado por las siguientes instituciones: Universidad Iberoamericana (en cuya sede se celebró), *Latin American Theatre Review*, Virginia Tech, Asociación Mexicana de Investigación Teatral A.C. y Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.

² José Ramón Enríquez es poeta, ensayista, actor y dramaturgo. Nació en la ciudad de México en 1945. Perteneció a la segunda generación de republicanos españoles exilados en México con motivo de la Guerra Civil (1936-1939). Es autor de numerosas obras teatrales, entre las cuales destacan *Madre Juana* (Ediciones de la Casa de la Cultura del Mayab, 1987) y *Nueve reflejos en los Siglos de Oro*. (UNAM, 2001). Enríquez también es actor; sobresale su participación tanto en *Los albañiles* de Vicente Leñero (1969), dirigida por Ignacio Retes, como en *Fotografía en la playa* de Emilio Carballido (2007), bajo la dirección de Francisco Marín. Como ensayista ha publicado *Pánico escénico* (UNAM, 1997).

³ Definir exactamente qué es una performance no es tarea fácil, dado las muchas acepciones que posee el vocablo. Algunos teóricos anglosajones, como Roselle Goldberg, lo describen como aquella representación escénica que intenta retar las percepciones que sobre el arte pueda tener una audiencia y agregan que toda performance resulta de la estrecha colaboración entre artistas provenientes de diferentes disciplinas, colaboración que solo puede ocurrir en grandes ciudades que, por su importancia y vivacidad, se yerguen como capitales culturales (27). Otras definiciones se adentran en discusiones más intrincadas que intentan definir en qué consiste la escritura performativa en comparación a una escritura dramática tradicional. Della Pollock, por ejemplo, enumera seis características de la escritura performativa, la cual en su opinión debe ser evocativa, metonímica, subjetiva, nerviosa, citacional, y consecuencial (80-95). Escribir performativamente, concluye Pollock, significa abrirse a la multiplicidad, expandiendo los límites de la escritura tradicional a proporciones aterradoras (96, traducción mía). En México, el término “performance” puede referirse a un espectáculo que privilegia una crítica sociopolítica; en el caso de la obra aquí analizada esta asociación no es irrelevante pues los temas del aborto y la maternidad poseen hondas repercusiones sociopolíticas, al menos para la mujer: *Vacío* es la primera obra mexicana que se

atreve a escenificar un aborto. Lo anterior también constataría lo sustentado por Pollock respecto a la escritura performativa de proporciones aterradoras.

⁴ La obra de Leñero, *Clotilde en su casa*, aparece publicada en la antología *Teatro para la escena* bajo la doble autoría Jorge Iburgüengoitia / Vicente Leñero, puesto que Leñero adaptó para el teatro la novela de Iburgüengoitia. Leñero también adaptó para el cine textos que se convirtieron en resonantes éxitos de taquilla en México, entre ellos: *El crimen del padre Amaro* (2002, novela del escritor portugués José Maria de Eça de Queiroz) y *El callejón de los milagros* (1995, novela del escritor egipcio Naguib Mahfouz).

⁵ Héctor Mendoza adaptó el celeberrimo “Nocturno a Rosario” y algunos otros poemas del escritor que, en 1873, se suicidara; los poemas recuperados fueron tomados de la edición que José Luis Martínez hiciera de las obras de Manuel Acuña en 1965.

⁶ Debido a que la identidad de quien tradujo los poemas de Plath utilizados en *Vacío* no fue documentada, el presente ensayo no recurrirá al concepto de “tradaptación” que Jacqueline Bixler discute en su artículo del 2009, en el cual este término (acuñado por Robert Lepage) alude al combinado proceso de traducir y adaptar una obra.

⁷ Boullosa declara en la antología haber tenido a su disposición videos de la obra que prefirió no transcribir para la publicación de *Vacío*. Si esos videos aún existiesen (lo cual no he podido verificar), parte importante del repertorio podría ser recuperado.

⁸ La película *Sylvia* fue exhibida justamente al cumplirse cuarenta años de la muerte de Plath.

⁹ Ver el artículo de Jamie Wilson citado en la bibliografía.

¹⁰ El poema de Frieda Hughes se titula “My Mother” y fue publicado por primera vez en 2003, en el magazine inglés *Tatler*, posteriormente fue incorporado a su libro del 2009. La traducción es mía.

¹¹ Un detallado recuento de las aportaciones de Jesusa Rodríguez al teatro mexicano puede leerse en el artículo de Gastón Alzate citado en la bibliografía.

¹² Jesusa Rodríguez musicalizó otras dos obras de Boullosa: *13 señoritas. Homenaje a Frida Kahlo* (1983) y *Cocinar hombres* (1984). La estrecha colaboración entre ambas coincide con la compra del teatro El Cuervo, el cual habiendo sido propiedad de Jesusa Rodríguez fue adquirido por el matrimonio Alejandro Aura-Carmen Boullosa. Uno de los espectáculos más sonados de Jesusa Rodríguez fue *Sor Juana en Almoloya*, en el cual, además de parodiar algunos famosos sonetos sorjuanianos así como las célebres redondillas a los hombres necios, la propia Rodríguez hizo el papel de la monja jerónima.

¹³ En la introducción a este epistolario, Aurelia Schobert comenta su matrimonio con el padre de Sylvia, Otto Plath, e inscribe un oblicuo reproche hacia él que Sylvia pareciera haber internalizado: “... plegándome a los deseos de mi marido, me dediqué enteramente al hogar” (21). En esa breve anotación se trasparenta el resentimiento de Aurelia, graduada de Boston University, por obedecer a su marido y haber renunciado a proseguir una carrera para dedicarse a ser madre y ama de casa. La idea de una falta de identidad profesional era algo que desesperaba profundamente a Sylvia Plath.

¹⁴ El suicidio de Plath, motivado por su patológica respuesta hacia la maternidad (tanto la suya propia como la experimentada frente a su madre), es la idea que la obra de Boullosa transmite.

¹⁵ Boullosa afirmó en una entrevista concedida a Guadalupe Gómez del Campo que el legendario director de cine Rainer Werner Fassbinder, representante del nuevo cine alemán, tan impresionado quedó con la escenificación de *Vacío* que incluso decidió filmarla, empleando algunas de sus escenas en “su última película”. He revisado cuidadosamente la filmografía de Fassbinder y no he logrado comprobar el dato proporcionado por Boullosa.

¹⁶ Esas reflexionadas acotaciones poseerían entonces la capacidad de revelar los intrincados pormenores del repertorio: el trabajo actoral, escritural, de producción y dirección; asimismo poseerían la capacidad de transmitir, sin equívoco alguno, el espíritu de lo que fue una puesta en escena.

¹⁷ Quizás fue esta escenificación de 1974 la que inspiró a Boullosa a escenificar la suya en 1979; sobre los pormenores de la puesta en escena de Kyle, ver el artículo de Alexis Soloski citado en la bibliografía.

¹⁸ Carballido comentaba la adaptación teatral del cuento de Nathaniel Hawthorne, *La hija de Rappaccini*, por parte de Octavio Paz: su defensa del dramaturgo adaptador fue apasionada: “Crear una forma nueva para una anécdota existente es, simplemente, crear. Quien toma una anécdota ajena y la usa para sus propios fines está haciendo un trabajo de creación y el resultado debe juzgarse en su propio terreno, pues no son las anécdotas por sí mismas las que dan valor a las obras, sino los tratamientos” (234).

Obras citadas

- Alzate, Gastón. “El fin de la simulación: comentarios al cabaret masivo de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe”. *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX*. Claudia Gidi y Jacqueline Bixler, coord. México: Ediciones El Milagro, 2011. 269-304. Print.
- Bixler, Jacqueline. “The Politics of Tradaptation in the Theater of Sabina Berman.” *Trans/Acting. Latin American and Latino Performing Acts*. Lewisburg: Bucknell UP, 2009. 72-90. Print.
- Boullosa, Carmen. “Vacío”. *Teatro para la escena*, selección e introducción de José Ramón Enríquez. México: Ediciones El Milagro, 1996. 327-61. Print.
- Carballido, Emilio. “Crónica de un estreno remoto”. *Revista Iberoamericana* XXXVII.74 (1971): 233-37. Print.
- Enríquez, José Ramón. *Teatro para la escena*. México: Ediciones El Milagro, 1996. Print.
- Goldberg, Roselle. “Performance. A Hidden History.” *The Art of Performance. A Critical Anthology*. Nueva York: Dutton, 1984. 24-36. Print.
- Gómez del Campo, Guadalupe. “Una defeña en Brooklyn: entrevista con Carmen Boullosa”. *Literal 2. Latin American Voices. Reflections, Art and Culture*. Web. 26 Dic. 2014. < http://www.literalmagazine.com/english_post/una-defe-na-en-brooklin-entrevista-con-carmen-boullosa/>.
- Hughes, Frieda. *Stonepicker & The Book of Mirrors*. New York: Harper, 2009. Print.
- Plath, Sylvia. “Three Women. A Poem for Three Voices.” *The Collected Poems*. Ted Hughes, ed. Nueva York: Harper, 1992. Print.
- _____. *Cartas a mi madre*. Traducción de Montessart Abelló y Nireia Bonfill. Prólogo. Ana María Moix. México: Grijalbo, 1989. Print.
- Pollock, Della. “Performing Writing.” *The Ends of Performance*. Peggy Phelan y Jill Lane, ed. Nueva York: New York UP, 1998. 73-103. Print.
- Santoyo, J. C. “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 4 (1989): 95-112. Print.
- Soloski, Alexis. “Giving Voice to Sylvia Plath’s Pregnant Women.” *The New York Times*. 21 Sept. 2010. Web. 26 Dic. 2014. < http://www.nytimes.com/2010/09/26/theater/26plath.html?_r=0>.

- Sylvia*. Christine Jeffs, dir. Actuaciones de Gwyneth Paltrow, Daniel Craig, Jared Harris, Blythe Danner, Amira Casar y Michael Gambon. Focus Features, 2003. Film.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003. Print.
- Wilson, Jamie. "Frieda Hughes Attacks BBC for Film on Plath." *The Guardian*. 3 Feb. 2003. Web. 26 Dic. 2014. < <http://www.theguardian.com/media/2003/feb/03/bbc.film>>.