

Teatro

***El siniestro plan de Vintila Radulezcu,* de Martín Zapata¹**

Paloma López Medina Ávalos

Universidad Veracruzana

Jorge Luis Borges, uno de los entusiastas de la novela policial en este nuevo continente, escribió alguna vez que la construcción de una metáfora radica en “insinuar estas secretas simpatías de los conceptos” (Borges 1975, 74). Las palabras del escritor destacan lo metafórico bajo la idea de un misterio que se evoca, un develamiento apenas sugerido que revela una afinidad profunda. Casi siempre, desde Aristóteles hasta Ricoeur, a la metáfora se la ha concebido como un mecanismo que implica el descubrimiento de lo oculto a través de una evidencia discordante. Lo paradójico —y quizá el placer que resulta de asistir a la metáfora— es que la revelación se produce en la perenne incertidumbre que implica “un juego de relaciones de conjunción y disyunción en simultaneidad” (Pimentel 2009, 13). Por eso, el asombro es el acompañante favorito de la metáfora, puesto que ésta instauro prodigios que la realidad convencional no puede aceptar. Visto así, la revelación metafórica requiere de una actitud detectivesca que parece desmentir que la deducción lógica o el razonamiento son la única vía para establecer la verdad. Más bien, como muestra *El siniestro plan de Vintila Radulezcu*, el develamiento del misterio requiere de una operación del ingenio que se aparta de las pistas que le concede lo habitual: “el caos y la nada” son también una forma de suponer el mecanismo de la realidad. Este relato escénico se constituye como un proceso meta-

1 N. del ed. La siguiente es una reseña de la obra *El siniestro plan de Vintila Radulezcu*, escrita y dirigida por Martín Zapata, con las actuaciones de Adriana Duch y Manuel Domínguez. La obra estrenó el 7 de diciembre de 2011 en el Foro Fernando Torre Lapham de la Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana (Xalapa, Veracruz).

fórico que descubre, en varios niveles, lo paradójico que entraña definir lo que de suyo es indefinible porque, al parecer, tanto para el dramaturgo como para sus personajes, lo real precisa ser inconstante, incoherente e inasible.

Como en un espejo que se refleja indefinidamente sobre sí, la puesta en escena reitera, en el lugar mismo del acontecimiento de la ficción, que nada es lo que parece y que el valor de lo verdadero es una cuestión poco fundada si consideramos que la lógica sobre la que se constituye el mundo es una mera construcción cognitiva. Si “no se puede nunca definir la metáfora desde un lugar no metafórico, dado que en el centro mismo de su identidad nominal se abre el espacio de una figura” (Pimentel 2009, 10), en el núcleo de

significación del discurso de esta puesta en escena se inaugura la representación del mecanismo de la propia ficción; es decir, la posibilidad de ser en un discurso explícitamente desdoblado y simultáneo que produce una ilusión referencial al adjudicarse lo ya constituido, lo real, para dotarlo de atributos particularizantes mediante los hechos ficticios tan ausentes de lógica convencional como los argumentos con que Mac Lean y Vintila pretenden descubrir el simulacro de sus volubles personalidades. Mediante las referencias intertextuales en las que se hilvana lo fidedigno con lo que hay de ficticio, la puesta en escena construye un universo equívoco que, sin



● Adriana Duch y Miguel Domínguez en *El siniestro plan de Vintila Radulezcu*. Fotografía: Sebastian Kunold ©2011

embargo, se presenta al espectador bajo el estatuto único de lo auténtico.

El siniestro plan de Vintila Radulezcu es en sí un juego ficcional que establece su estatus de legítimo a partir de ponderar la investigación de Mac Lean como verdadera, como acaecida en el mundo no de la representación, sino de la realidad extratextual. El paratexto del programa de mano funciona como voz autenticadora que une los planos disyuntivos de la realidad convencional y de la realidad ficticia en un solo espacio, organizado en torno al argumento que vincula a Radulezcu con los mayores crímenes de la humanidad, sucedidos efectivamente en la realidad del espectador. En la escena se abre un orden nuevo de lo real provocado por la tensión entre el contexto ficcional, al que pertenece el acto delictivo, y el contexto de lo convencional, al que se suscriben los referentes explícitos de Ionesco, Beckett, o Illy Bleeding.² Al interactuar los opuestos de lo falso y lo verdadero, la transformación sintagmática que subyace en el discurso violenta los paradigmas de lo real y lo ficticio, haciendo extrañas las categorías con que se configura el mundo en su proceso histórico, pero también en su producción artística, porque la creación de Martín Zapata pone en entredicho, desde su propia estructura, los géneros discursivos a los que sin embargo se afilia: la ficción detectivesca y el teatro del absurdo.

El carácter paródico que entraña la metáfora es quizá lo que sustenta en mayor medida la construcción del artificio escénico, puesto que la estrategia discursiva define a *El siniestro plan de Vintila Radulezcu* bajo el disfraz de relato policial. Tal y como Borges lo ha implicado, el sustento de la trama policial radica en la presencia de un misterio que ha de descubrirse. Tal condición coloca a la obra de Martín Zapata en el orden de este género; Mac Lean sería, entonces, sucesor en línea directa de los protagonistas de Poe, Conan Doyle, Chesterton e, incluso, de los geográficamente más cercanos Alfonso Quiroga o Rafael Bernal. Además de este elemento fundamental de la poética del relato policial se encuentran presentes, como estrategias de construcción dramática, el protagonismo del crimen como impulso del desarrollo de la acción y la presencia de trucos o artificios a través de los cuales se descubre la verdad de los hechos, lo que

2 N. del ed. Illy Bleeding es el nombre artístico de Jaime Keller, considerado pionero del Punk y del New Wave en México. Su banda Size trabajó entre 1978 y 1984. Keller murió en un accidente automovilístico en 2010.



© Miguel Domínguez y Adriana Duch. Fotografía: Sebastian Kunold ©2011

permite la constante redirección de las prolepsis, manteniendo al público en la espera excitante que produce toda “vuelta de tuerca”.

En efecto, el argumento que desarrolla la puesta en escena es el descubrimiento que Mac Lean hace, a través de descifrar un acertijo de evidencias, de la verdadera identidad de Vintila, la criminal cuyo siniestro plan consiste en preparar a una élite de seres humanos que ejecuten la destrucción de la humanidad. En cuanto a la enunciación escénica, el escenario expone, a semejanza de una estampa en sepia debida a los colores térreos que dominan el vestuario, un suceso que hace eco al carácter visual de las películas en que el misterio se torna el protagonista de los fotogramas en blanco y negro. Acá como allá el humo, las armas, la bebida y los actos temerarios son cosa corriente. El diseño escenográfico procede por metonimia: unos pocos elementos, los indispensables para revelar el carácter de los personajes, denotan lo que el escenario vacío deja a la imaginación. La caja negra, donde un cúmulo de mosaicos blancos y terrosos sugiere la Acrópolis, acoge a dos personajes que emulan, mediante el gesto suspicaz, la tensión mental que implica el descubrimiento y el resguardo del enigma. Adriana Duch y Manuel Domínguez hacen uso de una corporalidad mesurada que recuerda el estilo de las actuaciones de las actrices

y actores de los filmes “gangsteriles”; aunque, de vez en vez, consecuente con el tono paródico de la puesta en escena, el movimiento hiperbólico establece con el público un sentido de complicidad: la supuesta verdad sobre quiénes son estos personajes está incesantemente dispuesta a fenecer. El acto dubitativo que entraña el trazo kinestésico de sus cuerpos expone que el juego mental de Mac Lean y Radulezcu ha tomado un giro inverosímil con respecto a la declaración primera de los hechos. El movimiento nervioso e involuntario los delata para reconfigurarlos en una personalidad nueva: ambos simulan alternadamente que son el lugar común de la víctima y el victimario, del delincuente y el castigador, del amante y el amado. Sin embargo, siguiendo la reflexión aristotélica sobre la metáfora, comprendemos que el simulacro de lo ordinario, la analogía con el referente común del detective y el criminal que emprenden los protagonistas para engañarse entre ellos mismos, permite que la verdad del objeto salte a la vista. Lo que los actores nos entregan es la revelación que surge ante la contradicción de uno que, siendo el retrato de lo conocido, demuestra que lo habitual no corresponde siempre con lo que identificamos como real. La preeminencia del diálogo también revela la intención paródica de la puesta en escena, puesto que, a diferencia de la frenética acción con que



© Adriana Duch y Miguel Domínguez. Fotografía: Sebastian Kunold ©2011

se enuncia comúnmente la actividad del delincuente o la pesquisa del detective, la interacción puntual y las precisas reacciones gestuales y vocales de los personajes resultan lo más importante cuando se trata de emular el paradigma del proceso intelectual que implica ordenar el rompecabezas del misterio.

Si bien el crimen es estoque del relato, no ocurre en escena; el espectador asiste al encuentro de dos seres que, en medio de una aparente nada, intentan seducirse, descifrarse o someterse con tal de poseer o escapar a la verdad. Si el público conoce el crimen de Radulezcu es porque la acción narrada rememora los actos crueles de la supuesta profesora de Beckett y Ionesco. En la intersección de ficción y realidad, el discurso instaura como legítima la posibilidad absurda de que la decepción amorosa de Vintila despierte un odio hacia la humanidad que se resuelve, contra toda lógica, en la inspiración involuntaria de dos de los cánones poéticos más influyentes en el arte teatral del siglo XX. *El siniestro plan de Vintila Radulezcu* muestra así que los límites de la ley son imponderables, pero que la consecuencia del delito no es siempre cosa reprochable.

La intención intertextual se erige como rectora del discurso, de la temática, de la construcción dramática y de la expresión escénica, puesto que en el espacio de interacción semántica y contextual de la puesta en escena se reúnen las nociones de varios códigos de la cultura occidental. A semejanza de sus propios personajes, las tradiciones de los relatos de la literatura fantástica y de ciencia ficción, el teatro del absurdo y la novela negra aparecen encubiertas en una historia en la que la anulación de lo verdadero produce un sinsentido hilarante. En franco homenaje a Ionesco, las intersecciones textuales no se limitan a convertirlo en personaje del universo ficcional de la puesta en escena; la configuración misma del diálogo recupera la premisa del sinsentido del lenguaje que aquel dramaturgo evocó en *Las sillas* o *La cantante calva*. Como todo en el argumento, la apariencia es el motivo de reflexión sobre lo legítimo, porque si bien la palabra parece ser el vehículo primordial de la comunicación en escena, Zapata convoca al padre del Teatro del absurdo para mostrar que el lenguaje es otra de tantas falacias conceptuales con que se pretende discernir el mundo. Lo mismo sucede con el creador de *Esperando a Godot*, pues las referencias a su filosofía teatral se encuentra en el seno mismo de la construcción dramática: la repetición constante como estrategia de enunciación, el sentido cíclico que manifiesta una resolución pesimista, y el carácter tanto lúdico como cruel de los personajes. De manera un poco más

encubierta, la presencia de Borges asoma entre los marcos de la escritura de Zapata. Como el escritor argentino, el dramaturgo ocupa las resoluciones fantásticas porque acepta que las convenciones que definen al mundo son meras imposturas: la protagonista escapa diluida en el tiempo para contradecir nuevamente todas las leyes de la construcción racional. La reflexión sobre la naturaleza de lo temporal, su caracterización fuera de las fronteras de lo cronológico, conforman un universo en que el suceso prodigioso del viaje a través del tiempo se torna el punto de partida de acontecimientos tan paradójicos e irracionales como peligrosos y terribles para el género humano. La música de *Illy Bleeding* irrumpe en el contexto cronológicamente acotado del relato escénico y difunde un espacio de alteridad que vincula el tiempo real del espectador con la temporalidad del suceso escénico.

Lo que resulta es una declaración del carácter fantástico del relato y una reflexión sobre el arbitrio en que se fundan los parámetros del devenir ordenado de la existencia, que es también una de las constantes



© Adriana Duch. Fotografía: Sebastian Kunold ©2011

preocupaciones de los relatos borgianos. El libro ficticio, registro de las investigaciones que llevan a los personajes a la circunstancia concreta que se desarrolla sobre la escena, es otra seña paródica que convoca a nivel de código a la poética del escritor argentino. Su título, “El caos y la nada”, declara la reflexión que ciñe al discurso, pues el nombre se vincula con los campos semánticos del desconcierto, la confusión y la inutilidad del devenir de las cosas que el irlandés planteara tan célebremente en las figuras de Didi y Gogo. Sin duda, el guiño intertextual generalizado que ofrece Zapata con su puesta en escena es la crítica que emprendieran Beckett, Ionesco y Borges a la instauración de la lógica racional como eje de conocimiento del mundo, así como la negación del canon literario que todos emprendieron en la construcción de sus obras. Como para sus personajes, en el universo de Vintila y Mac Lean el paradigma ordenado y coherente es insuficiente para comprender la realidad; como para estos autores, para Zapata la experimentación con las diversas técnicas de enunciación en las que destacan la ironía, la parodia, el humor, lo grotesco, la intertextualidad, la autoreferencialidad y la temporalidad múltiple, representa un esfuerzo por aproximarse a una realidad fragmentada, diversa, compleja, producto de la cultura del simulacro, de los movimientos alternativos, de las disidencias, de las numerosas contradicciones ideológicas que caracterizaron el siglo pasado y que han definido nuestro presente (Jameson 1991). El efecto paródico de la puesta en escena resulta, pues, de la exposición magnificada de las categorías de la institución legítima de los grandes relatos de la civilización occidental. Si Mac Lean persigue la causa de la conciencia criminal hasta una Acrópolis desierta, que se sostiene en medio de la nada del escenario, es porque es necesario retornar a los fundamentos de la cultura de Occidente para asistir a un interrogatorio en el que sus marcos conceptuales —lógica y razón— intentan descifrarse violentados por el absurdo.

Con todos estos elementos, *El siniestro plan de Vintila Radulezcu* actualiza, aunque para negar su fundamento, la noción de lo policial. La unidad del acto de significación que emprende la escena se constituye a partir de la confrontación e interacción de dos poéticas distintas, pues lo racional, lo determinado y lo coherente que rigen habitualmente el planteamiento y la revelación del misterio en la ficción detectivesca se revalorizan bajo las premisas de lo incoherente, lo caótico y lo indefinido, que emergen en el seno de lo absurdo. Si bien Zapata, siguiendo el canon, estipula el descubrimiento del crimen como asunto principal de su puesta

en escena, éste no se expresa como el fin último que el discurso postula. Más allá de convocar al develamiento del culpable, evoca la insensatez, es decir, la falta de cordura que entraña convencerse de que la lógica mantiene siempre una resolución previsible. El placer del espectador no se cifra en la victoria mental que se obtiene al resolver el acertijo derivado de las circunstancias poco antes indescifrables; más bien, el goce se expresa en constatar, precisamente, que no existe declaración coherente para definir el enigma de la historia que se plantea a través de la figura de Vintila. La conducta transgresora define el camino sobre el cual el discurso deconstruye la noción de la mentira para dar paso, en el escenario, al encuentro de dos mentes que contienden en el delirante asunto de poseer una certeza inasible: palabra tras palabra la verdad se escurre porque ha quebrado los fundamentos de su lógica. Sólo se puede establecer lo verdadero cuando se coloca como paradigma definible, pero es infructuoso llegar a la verdad cuando los parámetros de lo que es falso se disuelven en un universo cuya característica consiste en la continua revocación de la certeza. La abierta intertextualidad, a nivel de código y discurso, declaran que la puesta en escena conforma su actividad metafórica mediante el mecanismo de la alteridad, puesto que se formula a sí misma bajo la disyunción; es decir, siendo sin ser lo otro a fin de constituir un campo nuevo, una intersección semica en la que la estructura del drama admite y niega no sólo la ficción o la verdad, sino su filiación con los códigos legítimos de la escritura dramática. El descubrimiento del secreto que se rige por la lógica racional entra en disyunción con la declaración del sinsentido, con la anulación de la coherencia, para crear una incertidumbre semántica que deviene del diálogo con los códigos de enunciación y recepción de la poética del absurdo y la ficción detectivesca. La negación de éstos a través de su semejanza paródica instaura un enunciado metafórico que bien podríamos llamar el absurdo policial o, siguiendo a Borges, una secreta simpatía entre los opuestos que devela la ilimitada potencia de lo irracional.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. 1975. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Jameson, Fredric. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Pimentel, Luz Aurora. 2009. *La dimensión icónica de la metáfora*. México: UNAM.

Ficha Técnica de *El siniestro plan de Vintila Radulezcu*

Dramaturgia y dirección: Martín Zapata

Actuaciones: Adriana Duch y Manuel Domínguez

Diseño de iluminación: Eduardo Mier Hughes

Diseño sonoro: Joaquín López Chas

Vestuario: Tolita Figueroa

Diseño de producción: Blanca Forzán

Diseño gráfico: Manuel Salgado

Productores: Área Académica de Artes de la Universidad Veracruzana /
Conaculta.

Asistencia de producción: Bawixtabay Torres

Asistencia de dirección: Marisol Osegueda

Asistente de iluminación: Niza Rendón

Música: Sleppy lagoon de Harry James, Tonite, Me i lost you y ZHP de
Illy Bleeding y los robots trucosos

Entrenamiento corporal: Ernesto Habichayn

Duración: 90 minutos