

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 14, Núm. 23**

abril-septiembre 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana  
Centro de Estudios, Creación y  
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative  
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0  
Internacional.



## Un gótico entre nosotros: Martín Zapata

Nidia Vincent\*

\* Universidad Veracruzana, México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7184-6711>

*e-mail*: [nidiadragon@gmail.com](mailto:nidiadragon@gmail.com)

**Recibido:** 8 de diciembre de 2022

**Aceptado:** 16 de febrero de 2023

**Doi:** <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2735>

## Un gótico entre nosotros: Martín Zapata

### *Resumen*

Se presenta una aproximación a la producción y poética no realista del dramaturgo mexicano Martín Zapata (1963). El artículo se centra en la obra que va de 1979 a 2016, correspondiente a sus dos primeras épocas (iniciación y exploración), bajo dos constantes: lo especular (metadrama) y la estética fantástico-gótica.

*Palabras clave:* teatro contemporáneo; drama mexicano; metadrama; *doppelganger*; *femme fatal*.

## Martín Zapata: A Gothic Playwright Among Us

### *Abstract*

This article discusses the poetic and non-realistic dramatic production of Mexican playwright Martín Zapata (1963). It focuses on the study of plays written from 1979 to 2016, which belong to his first two periods (initiation and exploration). Zapata's work is analyzed under two aspects: as specular metadrama, and the fantastic-gothic aesthetic.

*Keywords:* contemporary theater; Mexican drama; metadrama; *Doppelganger*; *femme fatal*.

---

---

---

## Un gótico entre nosotros: Martín Zapata

*A veces se abre la puerta que separa dos dimensiones.*

M. Zapata

### I. Generales y particulares de un dramaturgo mexicano

**E**l escritor, director y actor mexicano Martín Zapata (1963) forma parte de la llamada “Novísima dramaturgia”; es decir, coincide temporalmente con Luis Mario Moncada, Estela Leñero, Flavio González Mello, Ximena Escalante, David Olguín y Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM).

Este conjunto de dramaturgos (surgido después de la generación conocida como “Nueva dramaturgia mexicana”<sup>1</sup>), se conforma –a decir de Rascón Banda– por escritores formados en escuelas de teatro del país y el extranjero que contaron con facilidades para publicar y estrenar sus trabajos con los que alcanzaron cierto reconocimiento y premios, y que se han desenvuelto en varias actividades del quehacer escénico (como actores, profesores,

---

<sup>1</sup> Esta generación corresponde a los dramaturgos mexicanos que llegaron a los escenarios a fines de la década de los años setenta y principios de los ochenta; entre quienes se encuentran Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, Leonor Azcárate, Tomás Urtusástegui, Sabina Berman, Óscar Liera, Guillermo Schmidhuber, Miguel Ángel Tenorio y Gerardo Velázquez.

---

investigadores, directores, guionistas y gestores), de modo tal que: “Escribir teatro fue para ellos una actividad integral” (*El nuevo teatro* 10).

Martín Zapata<sup>2</sup> obtuvo los premios Bellas Artes Baja California de Dramaturgia (2014) y Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón (2018). De 1979 hasta la fecha ha sacado a la luz 15 textos dramáticos, todos ellos estrenados bajo su propia dirección e incluidos en los principales festivales del país; ha actuado en ocho de estos montajes y en 22 películas, y también ha dirigido obras de autores mexicanos y extranjeros,<sup>3</sup> entre las que destacan el *Proceso*, de Kafka, y *El monje*, de Juan Tovar.

Aunque ha incursionado en el cuento, y recientemente se ha interesado por el guionismo y la dirección cinematográficos,<sup>4</sup> Zapata ha destacado como dramaturgo, manteniendo más cercanía con los modelos canónicos que con las últimas tendencias. Reconoce a Juan Tovar y a Ludwik Margules como sus grandes maestros. La influencia de Ionesco, Beckett y Pinter se advierte en la falta de certezas de sus personajes y lo desconcertante que pueden ser sus diálogos. Coincide con el sistema de Stanislavsky, y se ha interesado por las reflexiones teóricas sobre la naturaleza del teatro de Meyerhold, Witkiewicz, Kantor, Grotowski y Brook.

En su obra, Zapata no se ocupa de las temáticas sociales tan presentes en las expresiones artísticas del país, como la corrupción, la violencia, el crimen organizado, la migración o la equidad de género, sino que ha dirigido su atención hacia problemas individuales, como la frustración, la incomunicación, el erotismo, las dudas del creador, el individuo fragmentado, intensas historias personales y el binomio universal vida/muerte. En su teatro confluyen con naturalidad lo cotidiano con personajes muy singulares, los cuales, no obstante su excentricidad, están anclados a los mismos deseos, vicios y dudas que aqueja al común de los mortales.

En aras de una propuesta personal, su dramaturgia ha marcado distancia tanto con el realismo como con las experimentaciones postdramáticas, el teatro documental, la narra-

---

<sup>2</sup> Zapata realizó estudios en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM (1984), Centro Morelense de Artes (1990), el Centro de Formación y Producción Teatral de Querétaro (1994) y en el Foro de Teatro Contemporáneo (Ciudad de México, 1995). En la Universidad Veracruzana (UV), se licenció en Educación artística con perfil en teatro (2002) y se graduó como maestro en Literatura Mexicana (2007). Fue director de la Facultad de Teatro de la UV (2009-2014), misma de la que actualmente es profesor de tiempo completo. Es miembro del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC)

<sup>3</sup> *Miscast* de S. Elizondo (1989), *El loco amor viene y Dos crímenes* de J. Ibarguengoitia (1990), *El fabricante de deudas* de Salazar Bondy (1993), *El loco y la monja* de Witkiewicz (1995), *Mujer del abanico* de Mishima (1996), *El proceso* de Kafka (1996), *En la pequeña mansión* de Witkiewicz (1997), *El avaro* de Molière (1999), *El monje* de J. Tovar (2000), una adaptación de *Pedro Páramo* de Rulfo (2001) y *La cantante calva* de Ionesco (2003).

<sup>4</sup> Escribió los guiones de *La mujer que duerme en el jardín* y *El retorno de René*.

*turgia* o teatro que aborda problemas sociales. A contracorriente de la proclividad actual por las hibridaciones y la anulación de las fronteras entre las artes y los géneros, Zapata insiste en lo particular del lenguaje teatral; es decir, en aquello que otorga al teatro su esencia, lo que –en sus palabras– “hace a la obra más potente, más clara, con una entrada más directa hacia el espectador, y yo trabajo para el espectador [...]. Creo que la principal obligación de un dramaturgo es captar la atención del espectador y tenerla captada desde el principio hasta el final” (*El nuevo drama*).

Es importante referirse al polaco S. I. Witkiewicz (conocido como *Witkacy*), de quien el mexicano tiene un claro ascendiente, lo mismo de sus dramas –no olvidemos que dirigió dos de éstos– que de su Teoría de la Forma Pura y su provocación a ciertos elementos propios del teatro sin despojarlo de su esencia. Sobre esto último, Zapata en una entrevista publicada en YouTube precisó:

No creo que el drama evolucione huyendo del drama, volviéndolo literatura, como hace el teatro narrado. Yo creo que el drama evoluciona con los elementos propios del teatro, es decir, con la trama y con los personajes. [...] A mí me gusta mucho un concepto de Witkiewicz, que es la perversión de la forma, la perversión de la trama, la perversión de los personajes. Ahí, en las formas distintas de abordar los elementos propios del drama, se puede dar su evolución (“La Palabra en Acción”, entrevista).

*Witkacy* también dio un lugar preponderante a la palabra frente a los aspectos escenográficos y visuales. Se alejó del estilo naturalista, trastornando la trama y la psicología de sus personajes; instaurando una lógica no convencional con caracteres que no se inmutan ante lo extraño, pero lo más común los desconcierta.

Influenciado por la literatura, el cine, la música y la televisión, Zapata elige como locación para sus historias coordinadas poco frecuentadas por el drama mexicano: recintos teatrales desiertos, casonas abandonadas, unas ruinas atenienses hacia los años 30, un decadente edificio de apartamentos en Los Ángeles en 1949, un café a la mitad del desierto de Nuevo México en 1947 o un atemporal hotel africano. Estos ámbitos le permiten recrear sus gustos particulares: el cine clásico (mudo, de horror, negro, *thriller* de espionaje, ciencia ficción), directores europeos (Fellini, Buñuel, Bergman, Tarkovski), la cultura *pop* estadounidense (su música y referentes), así como corrientes y escritores de su predilección, como el gótico o el decadentismo, el género policiaco, el literatura del absurdo, M. G. Lewis, Allan Poe, Kafka, Rulfo, Witkiewicz.

Ahora bien, a lo largo de su trayectoria, Martín Zapata ha desarrollado un estilo singular. Fernando de Ita, crítico que ha seguido de cerca su trayectoria, escribió:

---

Lo insólito en Martín es que desde sus inicios como gente de teatro ha estado al margen de las modas y las corrientes dominantes de nuestra dramaturgia y su consecuencia: el montaje. Del teatro onomatopéyico pasó al teatro polaco cuando ya nadie lo montaba en México para entrar, pieza por pieza, a su propio fabulario que se inicia con *El insólito caso del señor Morton*, en donde el enredo de la comedia clásica es puesto al día con gracioso descaro y eficaz economía de lenguaje dramático y escénico (“El insólito caso de Martín Zapata”).

Una revisión del conjunto de su producción permite apreciar tres etapas. Primeramente, cuatro trabajos de iniciación (*Para nosotros el día es eterno*, 1979; *La cita*, 1982; los monólogos *Ik dietrick fon*, 1986, y *El misterio de Abel Brockenhaus* (1989); a partir del nuevo milenio y ya establecido en la ciudad de Xalapa, Veracruz, se advierte una etapa de exploración (*El insólito caso del señor Morton* –obra colectiva–, 2003; *El dolor debajo del sombrero*, 2005; *Los caprichos de la carne*, 2007; *Orquídeas para un segundo funeral*, 2008; *El siniestro plan de Vintila Radulezcu*, 2011; *Soneto para dos almas en vilo*, 2012; *Camino a Fort Collins*, 2015; *El fulgor de Clara*, 2016) y una reciente etapa de madurez, con obras de más complejidad escénica, incremento en el número de actores, nuevas temáticas, mimesis realista y montajes de mayor producción<sup>5</sup> (*El convivio del difunto*, 2017; *La intervención de Verónica*, 2018; *La catastrófica alianza del señor M y la señora R* –“obra cibernética” en línea–, 2021).<sup>6</sup>

Sus textos se apegan a los preceptos tradicionales del drama (planteamiento, desarrollo y desenlace). En su estructura externa, suelen ser obras en un acto, con diálogos y didascalías claras y convencionales. En las dos primeras etapas de su carrera, las indagaciones y propuestas se divorcian del realismo y perturban lo convencional, incorporando seres de otras sustancias, el trasvase entre géneros, la parodia, lo metateatral y lo autorreferencial. Por lo que respecta a las unidades aristotélicas, sus obras se desarrollan en un solo espacio; se concentran en una sola acción que transcurre linealmente (sin prolepsis ni analepsis) y, regularmente, el tiempo de la representación coincide con el de la acción representada.

En lo referente al conflicto, a las fuerzas antagónicas que se debaten hasta la crisis y sus consecuencias, es posible identificar dos constantes que recorren su teatro y que responden a dos niveles: en el primero, el más visible, la pasión amorosa y los celos son los deto-

---

<sup>5</sup> Para estos cuatro últimos montajes contó con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Veracruzano de Cultura y la Universidad Veracruzana.

<sup>6</sup> Obras inéditas y sin estrenar: *Los conferenciantes* (2020), *Los últimos días* (2014), *La bacanal* (2013), *Los filósofos* (2002), *La mujer que duerme en el jardín* (2001) y *De vampiros* (1983) (Entrevista personal).

nantes que tensan las tramas y motivan cada acción; en un segundo nivel, más profundo, abstracto y ontológico, el conflicto es la eterna pugna entre Eros y Tánatos.

En el universo de Zapata el enfrentamiento entre estas dos fuerzas obliga a una convivencia crítica, pero también positiva. Por una parte, la vida y la sobrevivencia emocional o corporal se aseguran mediante la atracción sexual y el coito, siendo la presencia de lo femenino fuente de vida para lo masculino y viceversa. La pasión, el sexo y los celos son elementos ígneos que impulsan las tramas. A pesar de lo serio de los conflictos y las consecuencias irreversibles de los actos de sus personajes –como el suicidio o el crimen–, Zapata logra mantener el equilibrio en la tensión de una cuerda ambigua y tragicómica. Diálogos y situaciones alcanzan momentos de franca hilaridad. Esta dinámica, que el dramaturgo lleva hasta lo fársico o la comedia negra, permiten al público transitar con ligereza y buen humor, lo mismo por obscuras galerías de desconsuelo, desamor, machismo, vilezas y reveses de sus desastrados personajes que un muestrario de parafilias (*El insólito caso del Sr. Morton*), una castración, un luengo coito, insistentes desnudos femeninos o un lenguaje sexual explícito y reiterado.

A lo anterior se suman diálogos ágiles, desconcertantes, incluso irónicos, y la acertada parodia de modelos “clásicos” como la novela policiaca y el *cinema noir*, de gánsteres, de espionaje o de extraterrestres, relatos de aparecidos y el doble.

Como actor, director y dramaturgo, Zapata escribe desde el escenario; por ello, la representación tiene un papel relevante en su dramaturgia. Desde el texto hasta los montajes se constata su estilo caracterizado por un esmerado uso del lenguaje,<sup>7</sup> un vestuario sobrio de época, minimalismo escenográfico (*atrezzo* y tramoyas reducidos) y una precisa iluminación. De Ita lo calificó como “el director más minimalista del teatro en México” (“El insólito caso ...”). Esta sencillez en la parafernalia –acorde a las ideas de *Witkacy*– se compensa con tres elementos: los diálogos, el trabajo de los actores y el trazo escénico.

Llama la atención que, a pesar de sus argumentos fantásticos, no recurra a elaborados efectos audiovisuales ni a medios electrónicos; le bastan un foco que parpadea, unos relámpagos, un tocadiscos o un viejo radio para crear atmósferas, tensiones, contrapuntos y nos ubica en la época en que se desenvuelve la acción. En ocasiones incluye una pieza musical completa o escribe bajo los efectos de esta. En entrevista con Daniel Serrano, Zapata puntualizó: “La música no entra como acompañamiento de la situación sino que es parte fundamental de la situación. Me interesan todos los elementos escénicos, me interesa que sean hermosos, me interesa que sean funcionales, pero como elementos para sostener dos

---

<sup>7</sup> Al respecto, De Ita escribió: “Lo insólito en Zapata es que sus textos están pensados línea por línea, palabra por palabra [...] cuida la concatenación de las sílabas que devienen en palabras que forman frases que expresan una manera de decir las cosas, esto es, un estilo literario” (“El insólito caso ...”).

cosas que a mí me parecen fundamentales: la historia y los actores” (“La Palabra en Acción”, entrevista).

A continuación nos acercaremos a la poética de la producción de Martín Zapata correspondiente a sus dos primeras etapas (de iniciación y de exploración), a partir de dos premisas: 1° como teatro especular (metadrama) y 2° como teatro fantástico, heredero “muy tardío”, del gótico.

## Teatro especular

El artificio especular, para el que el arte no persigue la mimesis de la realidad, sino multiplicar el arte mismo (la *mise en abyme* a la que se refirió Gide), se aviene a la estética de Zapata, a su divorcio del teatro realista y su afán de cuestionar algunos aspectos del quehacer teatral.

En 1986, en su libro *Drama, Metadrama and Perception*, el crítico estadounidense R. Hornby, optó por el término *metadrama*, al que definió como: “drama sobre el drama que acontece cuando el tema de una obra es, en algún sentido, la obra misma” (31). En el teatro de Zapata es frecuente el metadrama, sea como autorreferencialidad, juego de roles, alusiones directas a la representación o al público: personajes que son escritores, dramaturgos o gente de teatro que expone, aunados a sus conflictos de vida y de relaciones humanas, asuntos propios del proceso creativo y escénico.<sup>8</sup> Aquí, algunos ejemplos. Empecemos por comentar el intercambio de roles; es decir, el cambio súbito de papeles que debe realizar un actor (por permuta de personalidad o de personaje) como en los unipersonales *Ik dierrick fon* (1986) y *El misterio de Abel Brockenhaus* (1989).

En el primero, Zapata nos da muestras de su formación como actor y del valor que otorga al lenguaje. La complejidad de este monólogo en un acto, escrito, dirigido y también exitosamente representado por más de 24 años por el propio Zapata,<sup>9</sup> radica en el juego lingüístico que propone y el trabajo actoral que implica. Como es común en los unipersonales, un sólo actor representa distintos personajes que interactúan entre sí o con otros; mas lo original y arriesgado de este texto es que buena parte de los diálogos están en un lenguaje inventado, una especie de lengua germana o eslava, y será únicamente por la ac-

---

<sup>8</sup> En su libro, Hornby distingue cinco tipos de metadrama: 1. Obra dentro de la obra; 2. Ceremonia en la obra; 3. Juego de roles en el rol; 4. Referencias literarias y de la vida real; 5. Autorreferencia (es decir, autoficción) (*Drama, Metadrama and Perception*).

<sup>9</sup> Desde 2017, esta obra ha sido representada por su primogénito Martín Tadeo Zapata, bajo la dirección del propio Zapata.



---

tuación (sostenida en las detalladas didascalias), el contexto y los parlamentos en español que el espectador infiere todas las conversaciones:

Petreck.- Buenas noches... ¿Vienes sola?

*La mujer asiente.*

Zarah.- Heha, ij bi solvich.

Petreck.- ...¡Quedé admirado con tu belleza desde hace unos momentos...!

*Zarah se ofende, reclamándole su atrevimiento. Zarah le pregunta si cree que ella es una prostituta.*

Zarah.- ¿Bansh Colvet? ¿On diker braut derbishlak?

Petreck.- No, no, disculpa. Sólo tenía ganas de decírtelo.

*Zarah acepta la disculpa. Lo mira. Le pregunta si viene solo.*

Zarah.- Braud, onsh dikel braudel... ¿Oter vail solvich?

Petreck.- Sí también solo... Acababa de salir de mi oficina y pensé en tomarme un trago... Tú sabes, uno sale cansado y... (*Ik dietrick fon 29*).

En el caso de *El misterio de Abel Brokenhaus*, este recurso no es accesorio, sino la médula de la trama misma. Mediante el recurso de la figura del *Doppelgänger*, el dramaturgo hace visible la brutal lucha que Abel entabla con sus demonios interiores, de tal modo que el actor se metamorfosea ante nuestros ojos. En *El dolor debajo del sombrero* (2005), encontramos autorreferencias y teatro dentro del teatro. Por autoreferencia entendemos la inclusión deliberada y reconocible de aspectos directamente relacionados con la biografía y personalidad del autor, mezcla de ficción y autobiografía<sup>10</sup>[Ver Imagen 1].

En *Soneto para dos almas en vilo* (2012), el metadrama se manifiesta de muchas maneras: cambio de roles, teatro dentro del teatro y juego de cajas chinas, francamente divertidas. En esta obra de almas en pena (aspecto en que se ahondará más adelante), una actriz y un actor interpretan a una actriz y un director, quienes a su vez representan las almas de quienes los han poseído. Esta triple superposición de roles devela ante el público el *quid* de

---

<sup>10</sup> En esta obra, un joven cuentista y un dramaturgo cuarentón, confinados en un escenario desnudo, discurren sobre su situación, la escritura y los temores que enfrenta todo artista. Sorpresivamente llega Ana, una joven guionista en ropa interior que los lleva a comprender que todos son seres de ficción, pues ella misma se sabe una idea relegada en un cajón por su creador (un cuarto personaje que aparece posteriormente). Ambos varones desean a la chica y se niegan a aceptar su condición de “personajes”, a pesar de ser conscientes de que actúan frente a un público. Como vemos, estamos ante una ficción que habla de la ficción, exponiendo dilemas de la escritura, personajes conflictuados por ser entes imaginados por un creador y la ficcionalización del propio Zapata, tanto en la figura del Autor como en la de los otros personajes-artistas.



Imagen 1: *El dolor debajo del sombrero*, montaje de 2023. Fotografía de Luis Quiroz.

la actuación, el artificio teatral de actores que procuran su voz y su cuerpo para ser “habitados por otros”.

Que los personajes “reales” (Laura y Antonio) se vean literalmente “poseídos” por personajes de ultratumba (Carlota y Raymundo) obliga a los actores a realizar abruptos y constantes cambios de roles. De modo que parlamentos que inicialmente Laura dirige a Antonio se truecan en las palabras que Carlota dice a Raymundo y viceversa, generando confusión, hilaridad y exigiendo mayor atención del público y un gran esfuerzo actoral.

Aunado a lo anterior, Zapata dijo proponerse explorar “las posibles formas de relación entre dos actores, o sea, un actor-escritor-director y una actriz que están ensayando [...] sobre posibilidades de relación, de admiración, de compañerismo, de enamoramiento, de distancia por el profesionalismo que los dos tienen” (TVUDLAP 5:55-6:23).

En *El fulgor de Clara* (2016), la abierta exposición –como *mise en abyme*– de esa curiosa convención teatral, por la cual, aunque coexistimos *in praesentia* actores y público, los primeros fingen no saber de nuestra existencia, ni vernos ni escucharnos, mientras los segundos pretendemos que ellos no saben que estamos ahí. Así mismo, en esta obra,

unas fantasmas oyen, pero no ven a otros fantasmas con quienes comparten el mismo espacio. Esta anomalía enunciativa duplica el contexto de enunciación, de tal modo que cuatro seres comparten a la vez el mismo lugar, pero desde diferentes épocas y dimensiones. Como es el caso del siguiente pasaje:

*Ágata y Amanda caminan hacia el ropero, llegan hasta él y Amanda pone su mano en la manija, para abrirlo.*

Germán.- ¡Hey, niñas!

*Ágata y Amanda voltean hacia el lugar en donde está Germán.*

Ágata.- ¿Escuchaste?

Amanda.- Sí, otra vez son los fantasmas...

Ágata.- ¿Puedes verlos?

Amanda.- No, no puedo verlos...

Germán.- Aquí estoy...

Ágata.- Nos está hablando...

Amanda.- Sí, nos está hablando...

Germán.- ¿Quiénes son ustedes?

Ágata.- No te vamos a decir.

Germán.- ¿Por qué?

Ágata.- Porque no nos dejan hablar con extraños.

Germán.- Yo no soy un extraño...

Ágata.- Entonces, ¿quién eres?

Germán.- Germán... (41-42).

Con ese tipo de juegos, Zapata trasgrede las convenciones del lenguaje teatral; es decir, juega, deforma, provoca el lenguaje propio del teatro (su forma pura, en palabras de *Witkacy*) y demanda más del público que, superado el desconcierto, pasa a una situación privilegiada respecto a los personajes que saben menos que él [ver Imagen 2].

Sin embargo, una obra previa, *Orquídeas para un segundo funeral* (2008), es su experimento metadramático más audaz. Se trata de una comedia en un acto ambientada en el impersonal lobby de un hotel en África. “Él”, un escritor en crisis emocional, económica y creativa, enfrenta su incapacidad para tomar decisiones. A ese lugar y tiempo imprecisos, ocho mujeres decisivas en su vida llegan hasta él para confrontarlo en buena lid.<sup>11</sup> Este pro-

---

<sup>11</sup> Reales o imaginarias, vivas o muertas, a todas estas mujeres el personaje afirma amar por igual: su madre, el amor platónico de su pubertad, la primera novia, la chica que murió joven y se convirtió en su musa, su exesposa y madre de sus hijos, sus fantasías eróticas en forma de candorosas colegialas y su última pareja.



Imagen 2: *El fulgor de Clara*, 2016. Fotografía de Sebastián Kunold.

tagonista en crisis, coincide en edad (45 años) y rasgos biográficos y profesionales con el propio Martín Zapata. Incluye comentarios burlones y directos a sus obras previas, y todas las mujeres a las que hace referencia son parte de su biografía –a excepción de la fantasía de las colegialas, como me aclaró en entrevista personal–.

Al respecto, Karla Morales –actriz que participó en el montaje de la obra– escribió: “Durante siete años ‘Él’ ha dudado entre tomar un camino u otro, entre el dilema de escribir teatro como adulto o escribir cuentos como niño. No obstante, la crisis de ‘Él’ va más allá, su conflicto ético se vuelve insostenible al no decidirse tampoco por amar a una y solo una mujer” (*Orquídeas para un segundo funeral* 6).

Como en otros de sus textos, Zapata entremezcla un conflicto de tipo existencial con otro amoroso y nuevamente juega con artificios metadramáticos, como se aprecia en el parlamento que “Él” dirige al público para dar inicio a la obra:

Buenas noches, me imagino que están aquí para algo que mi silencio obstaculiza, el posible objetivo que ustedes, o yo, o alguien más persigue. Los he estado observando y me he dado cuenta de que ustedes me han estado observando, de manera que he decidido romper mi silencio y contarles lo que estoy haciendo aquí, o cualquier otra cosa, en su defecto. Nuestra situación, la mía y la de ustedes, es un poco absurda; parecería que estamos en un obra de teatro, que yo soy un actor y ustedes son los espectadores, pero no es así. La cosa es mucho más compleja, tan compleja que resulta absurda y, por lo tanto, difícil de explicar. Comenzaré por el principio: estoy aquí, en un viejo hotel del África meridional, en espera de una carta, o más bien, en espera de una carta que viene acompañada de un giro postal, es decir, de un dinero con el cual podré pagar la cuenta de este hotel y regresar a mi país. Tuve algunos excesos en mis gastos y, de pronto, me quedé sin dinero, varado en este hotel, en medio de la selva. Si eso es lo que hago, esperar a que llegue mi dinero y regresar a mi país. De ahí en fuera, no tengo mucho que contar, mi vida es lo bastante simple como para evitar incluirla en cualquier relato, sea éste un relato teatral, cinematográfico o literario... (*Orquídeas para un segundo funeral* 1-2).

Como leemos en este proemio, el personaje rompe el pacto de la cuarta pared, situación que se repetirá conforme cada actriz entre en escena y se percate de la presencia de la audiencia, a la que saludan, a la vez que se preguntan qué hace toda esa gente ahí, como si fuera una obra de teatro, e, incluso, aclaran: “les sucede mucho a los dramaturgos, siempre traen un público en la cabeza y lo llevan a todos lados” (15).

Si bien este tipo de parlamentos apelativos no son en absoluto novedosos, no dejan por ello de ser una transgresión a la convención de la comunicación teatral. En este caso, el *espectador implícito* pasa a ser un *espectador explícito*, vulnerando la ficción del diálogo teatral exclusivo entre personajes, pero constituyéndose como una forma de mediación entre el mundo ficcional de los personajes y el real de los asistentes. Además de referirse a quienes asisten a una función concreta, apunta a un ente ficticio, colectivo y anónimo, el “espectador ideal” que habita en la mente del escritor y cuya naturaleza es tan insustancial como la de los mismos personajes.

Esta constante y consciente especularidad del teatro de Zapata cuestiona, devela y potencia la magia de la representación, y recuerda al receptor de su participación activa e imprescindible en el convivio teatral.

## II. Lo gótico en Zapata

Primeramente, es preciso aclarar el por qué emplear el término *gótico* para calificar el estilo de un autor contemporáneo. Aunque de inicio lo parezca, no es impropio ni obsoleto si se piensa en narradores mexicanos de hoy, como Bernardo Esquinca, Alberto Chimal, Bibiana Camacho o en la argentina Mariana Enríquez u obras como *The Blind Assassin* (2000) de Margaret Atwood y *Beasts* (2002) de Joyce Carol Oates. Son tan diversas las obras asociadas a este género que lo mismo se habla del gótico fantástico como del romántico, psicológico, el histórico y social, el de horror o el criminal. También encontramos el término *Horror gothic*, relacionado al cine de Tim Burton, por ejemplo, o los ritmos musicales *Goth rock* de finales de los 70 e inicios de los 80 o la categoría *Gothic postmodernism*, acuñada por Maria Beville (2009), para obras híbridas como *City of Glass* (1985) de Paul Auster.

El empleo de categorías como género o estilo gótico para referirse a obras literarias ambientadas en edificaciones medievales y que provocan placer y horror a la vez proviene, como sabemos, de la que se considera la primera novela de este estilo, *The Castle of Otranto. A Gothic Story* (1764), del inglés Horace Walpole, y se fueron consolidando a lo largo del siglo XIX autores como Ann Radcliffe, E. T. A. Hoffmann, Mathew G. Lewis y Allan Poe.

Inmersa en una atmósfera de misterio, este tipo de literatura recurre a temas relacionados con la muerte, amores desdichados, nigromancia, espiritismo o hechos que escapan a la razón. Sus héroes y heroínas transitan por estados de angustia, melancolía o frenesí, cuando no de franca locura. Fuerzas siniestras o milagrosas toman forma de monstruos, demonios, vampiros, dobles, fantasmas, muertos vivientes o funestas mujeres. Estos mismos ingredientes se han venido actualizando, reelaborando e incluso caricaturizando o banalizando hasta nuestros días, como podemos constatar en películas recientes o sagas de novelas de jóvenes vampiros o zombies.

Lo gótico está íntimamente relacionado con lo fantástico. Sin pasar por alto tramas y personajes de índole fantástico en el drama clásico, es en la narrativa en donde esta corriente tuvo mayor desarrollo.

En su *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis se refiere a un tipo de “teatro de fantasía” que privilegia la interioridad sobre la imitación del mundo externo (de tendencia psicológica) (202-204), como el teatro de Wedekind, Pirandello, Witkiewicz y Martín Zapata.

En los textos de este dramaturgo mexicano no hay castillos ni conventos medievales, porque sus ambientes inusitados, grises y desolados se sugieren como suspendidos en coordenadas inhabituales, en donde es posible lo excepcional. Sea por azar, estados nerviosos, alcohol, drogas, pócimas alquímicas, espiritismo o tránsito a la otra vida, los protagonistas entran en contacto con seres de otras dimensiones. No obstante lo

insólito de las situaciones planteadas, el público se adentra fácilmente en ellas, pues la tensión y conflictos giran en torno a problemas que pueden aquejar a cualquiera. El escritor incluso procura dar explicaciones para estos sucesos fabulosos, pues no pretende infundir temor ni conducir hacia lo sublime –emociones buscadas por la literatura gótica decimonónica–, sino que actualiza y parodia, satirizando y honrando a la vez, un estilo y sus temáticas.

A estas inesperadas reacciones se suma el fino sentido del humor con que se abordan situaciones que caen en el absurdo y mezclan lo cómico con lo serio. De este modo, rasgos, motivos y héroes o heroínas góticos toman nueva vida en el teatro de Martín Zapata, quien los revitaliza con humor y suspicacia, aunque con cierta fascinación por lo decadente. Sus tramas, de tipo gótico, ocurren en un pasado ficticio, acotado apenas por el vestuario, ciertas formas del lenguaje, costumbres u objetos. Él mismo expresó:

Me interesa mucho la potencia que tiene el teatro, es decir, el hecho de que una historia esté sucediendo en presente, ahí frente a nuestros ojos, ¿no?; eso me parece que es muy potente, que es otra forma muy distinta de suceder las cosas [...] esta combinación de realismo y cosas de pronto insólitas, de oposición entre lo realista y lo fantástico, me parece que el teatro es el lugar ideal para que ocurran esas cosas, para que se trastocuen los géneros y los estilos, para que se combinen las cosas a nivel dramático (“La Palabra en Acción”, entrevista).

En el universo dramático de Zapata, la complejidad del mundo interior es más importante que las circunstancias externas y llega desde un escenario hasta nuestro encuentro representado en una *femme fatal*, un *Doppelgänger* o en fantasmagóricas y sociables almas en pena.

### III. Galería de personajes fantásticos

Ahora es conveniente detenerse en la galería de personajes que pueblan los escenarios de Zapata y que, como bien se podrá apreciar, son recreaciones de la inagotable tradición gótica a la que este dramaturgo-director da un tratamiento contemporáneo y personal. La mayor parte de ellas se presentan como mujeres u hombres sensatos y ordinarios que atraviesan por momentos difíciles: crisis creativa o existencial, un tortuoso regreso a la casa familiar, pérdida del empleo, una reciente viudez, rivalidad de pareja o profesional; sin embargo, conforme avanzan las historias, se van alejando de lo consabido para dar paso a asuntos y seres extraordinarios.

## 1. *Los fantasmas*

Un fantasma es una aparición, la forma objetiva que toma un ser inmaterial, soñado, imaginado; también es la

representación de un pasado, bajo algo que yacía en la tierra y que ahora se ha vuelto transparente, y en muchos casos olvidado [...] es la representación literaria más angustiada de una persona que desea ser escuchada desde el otro lado, allá donde las cosas parecen mejores; pero el fantasma padece, sufre y se congaja de igual manera por lo que ve, siente y escucha (Román 155-156).

Los fantasmas de Zapata provienen ciertamente del pasado, siguen atados a lo mundano y buscan entrar en contacto con los vivos. Sin embargo, no infunden temor, sino sorpresa y curiosidad, y en ocasiones hilaridad. Su comportamiento se trastoca al ritmo de las situaciones dramáticas de potente teatralidad: los espacios, las actuaciones, las situaciones fársicas potencian su cualidad de ficción, de imaginería, de materia representada. A tal punto que evidencia –como ya se explicó con meta-drama explícito o sugerido– cómo los personajes toman vida gracias a la voz y cuerpo de los actores y actrices, deconstruyendo la relación convencional de espectador/personaje para enfatizar la de espectador/actor/personaje.

En *Soneto para dos almas en vilo* concurren dos épocas, dos parejas, dos fantasmas, dos estados de existencia. La acción se ubica en la actualidad, en la colonial ciudad de Guanajuato, lugar que invita a relatos de aparecidos. Laura y Antonio son una actriz y un director que aprovechan una residencia artística en ese sitio para ensayar una obra que versa sobre una mujer que intenta comunicarse, mediante el espiritismo, con su enamorado fallecido. Una noche, mientras repasan la escena de la invocación del espíritu, ambos son poseídos por las “almas en vilo” de Carlota y Raymundo, una pareja del siglo XIX que pereció dejando inconclusa su historia de amor, celos y venganza.

Este encuentro sobrenatural pone en contacto dos dimensiones y dos momentos distantes. La trágica historia se torna graciosa y absurda. Temas como los celos, el amor eterno y espíritus que regresan para cerrar sus cuentas pendientes son recreados por Zapata con dinamismo, lúcido humor y frescura. Transforma el melodrama en una farsa inteligente y divertida, despojándola de un meloso romanticismo o tintes escabrosos.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> La influencia del polaco Witkiewicz es indudable en esta historia. Concretamente de *En la pequeña mansión*. En esta farsa, que dirigió Zapata en 1997, la fusión entre realidad y fantasía hace posible que una mujer asesinada por su marido celoso, reaparezca y conviva desenvuelta entre los vivos para dar su versión de los hechos.



Constatar la magnitud del amor que unió y une a Carlota y Raymundo, lleva a Laura y a Antonio a recapacitar sobre su modo de relacionarse. La obra cuestiona tanto las ideas conservadoras y el amor desconfiado y machista del pasado, como la pose descreída de las liberales parejas de hoy con sus efímeras y vacuas relaciones. Con recelo y nueva óptica, Zapata recreó el *leitmotiv* (declarado en la obra con el soneto de Quevedo “Amor más allá de la muerte”) del amor ideal que trasciende hasta la eternidad, no obstante los celos y la venganza.

Para proseguir con este rubro de fantasmas, nos detendremos ahora en la obra en un acto *El fulgor de Clara*, de 2016. Un par de muebles de época, un foco que enciende y apaga, un viejo tocadiscos con música que emite una melodía de los años 30, interpretada por Frank Sinatra, son elementos suficientes para sugerir el viejo caserón de campo en donde comparecen cuatro entes: Germán, un exitoso y guapo escritor que espera desde hace más de un año el arribo de Claudio, su frustrado y suicida hermano menor, y las hermanas adolescentes, Agatha y Alma, espíritus chocarreros que se divierten correteando, manoseándose y besándose por las habitaciones.

Además del ajuste de cuentas pendiente entre ambos hermanos, el interés por reencontrar al padre finado tiempo atrás y el sentimiento de culpa que persigue a Claudio (por haber abandonado a su pequeña hija Clara), la trama se enriquece con la historia de las hermanitas incestuosas que habitaron la casa más de un siglo atrás y permanecen en ella penando después de su suicidio.

*El fulgor de Clara* es el purgatorio o bardo (para el budismo), zona de tránsito en donde las almas esperan antes de alcanzar otro estado. Así, el teatro, espacio privilegiado para fraguar ilusiones, hace de una casona solitaria la locación “gótica” que abre la posibilidad para lo excepcional: instaura mundos y formas de existencia paralelos que escapan a las leyes de la naturaleza y la lógica convencional. En esas fantásticas coordenadas, espíritus de diferente índole pueden coincidir sin percibirse del todo y los muertos entran a voluntad en los sueños de los vivos. Como se apuntó previamente, esta desconcertante situación metadramática se sostiene en la capacidad de actores y actrices, en sus eficaces diálogos de personajes que se oyen pero no se ven, ni se inmutan ante lo extraño, pero se desconciertan de lo común.

## 2. *El doble*

Lo gótico también convida a adentrarse en el doble o *Doppelgänger*, motivo literario idóneo para franquear las convenciones del realismo y, principalmente, objetar el concepto ideal del individuo como unidad. El término *Doppelgänger* fue definido por el novelista Jean Paul

Richter desde finales del siglo XVIII y fue durante el siglo XIX que se escribieron los textos más representativos: *Los elixires del diablo* y *Los dobles*, de E.T.A. Hoffmann; *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *El Horla* de Maupasant, *William Wilson*, de Allan Poe. No obstante este auge, el doble ha estado presente desde las más antiguas mitologías y leyendas populares bajo el relato de los gemelos o los hermanos rivales.

En estos seres divididos aflora una condición ambigua, pero complementaria del sujeto. Esta polaridad ha tomado formas contrastantes: lo mismo bajo la forma de mujeres u hombres atractivos que dominan gracias a su inteligencia y dotes de seducción que como seres grotescos e instintivos que se imponen por la fuerza física.

Si el *Doppelgänger* suele asociarse al mal, a la fuerza oscura que intenta dominar al individuo, violentando su *identidad*, no debe pasarse por alto su potencial liberador y subversivo. Como explica Milica Živković en su artículo “The Double as the ‘unseen’ of Culture: Toward a Definition of the Doppelgänger”: “From 18th Century gothic fiction and English Romanticism to the fantastic horror films, the double motif has tried to erode this pillar of society –the unified and coherent subject, questioning the possibility of fictional representation of its unity” (127).<sup>13</sup>

El doble está presente en los dramas de Zapata desde sus primeros textos y ha tomado diversas formas: una pareja de hermanos confrontados por su distinta condición y fortuna o rivales por amores o profesión; también aflora en las disputas internas del artista, es decir, personajes novelistas, cuentistas, dramaturgos, seres de ficción y creadores son seres escindidos que exponen y experimentan la falta de sentido, de creatividad, su temor al fracaso, la difícil toma de decisiones sobre su trabajo o la relación director/actor/personaje o el gótico *Doppelgänger*.

De 1994 es *El misterio de Abel Brokenhaus*, monólogo breve en donde el alquimista Abel se propone acabar con su Caín interior: “mi verdugo constante, el ser más despreciable que pueda existir” (178), se dice. Escenificando así –con un actor que representa ambos personajes– la sempiterna lucha entre el bien y el mal, los instintos y la razón, con clara influencia de Stevenson y de Allan Poe. El drama concluye (como en el caso del Dr. Jekyll) con la muerte de Abel como única salida para aniquilar su parte oscura y lasciva, y con el simbólico hundimiento de la casa Brokenhaus (obvio símil de “La caída de la casa Usher”).

Cada uno de estos *Doppelgänger* son el medio para llevar a la escena debates internos y consideraciones metaliterarias y metadramáticas. Con estos personajes, el dramaturgo

---

<sup>13</sup> “Desde la literatura gótica del siglo XVIII y el romanticismo inglés hasta las películas de terror, el tema del doble ha minado este pilar de la sociedad -el del sujeto unificado y coherente, cuestionando así la posibilidad de representación ficcional de su unidad.” (La traducción es mía)

expresa la idea de que somos seres divididos y en continuo conflicto interior; minando con ello los presupuestos de unicidad coherencia y cohesión del sujeto.

### **3. Nínfulas y *femmes fatales*: musas y objetos de deseo**

Los personajes femeninos ocupan un lugar central en el teatro de Zapata. Amantes, la esposa, las ex-esposas, hijas, novias, musas, actrices, escritoras, institutrices, colegialas, espías, féminas oníricas o fantasiosas, fijaciones obsesivas, espectros o extraterrestres: todas ellas son motivo, motor de acciones y conflicto. En una entrevista reciente, el escritor confesó particular inclinación por sus personajes femeninos y cómo toman importancia aun sin él proponérselo.<sup>14</sup>

En este gineceo destacan dos estereotipos recurrentes: nínfulas y *femmes fatales*. Ambos reciben un doble tratamiento: por una parte son mujeres idealizadas como símbolo de la Belleza e inspiración de vida y creatividad; por otra, son objetivizadas como procuradoras de placer sexual y en escenas que exponen a jóvenes desnudas o en escasa ropa para halago y deseo visual de varones, sean personajes o espectadores.

#### **A) Nínfulas**

Se trata de púberes o jovencitas inquietas, por momentos ingenuas y en otros pícaras curiosas por iniciarse en las artes amatorias o, incluso, sorprendentemente experimentadas.

Como ejemplo están la adolescente huérfana de la que su protector se enamora y a la que desflora cuando su lascivo doble lo domina (*El misterio de Abel Brokenhaus*); la niña precoz que baila enseñando los calzones y las piernas (*El insólito caso del señor Morton*); la liberal estudiante que irrumpe y desordena la aparente armonía del triángulo amoroso (*Los caprichos de la carne*); dos candorosas y anheladas colegialas (*Orquídeas para un segundo funeral*); una pareja de hermanitas incestuosas (*El fulgor de Clara*), o cuatro adolescentes abusadas por su viejo profesor (*La intervención de Verónica*). [Ver Imagen 3] Estas mujercitas, en cierto sentido estereotipo del “Ángel del Hogar” (por su edad e inexperiencia), se ven enriquecidas en estos dramas gracias a que se les dota de mayor complejidad e iniciativa. Son más fuertes e independientes, más conscientes de su cuerpo y sus deseos y no están exentas de malicia. Dispuestas a la iniciación y al placer,

---

<sup>14</sup> Como ocurrió en el caso de la indescifrable Vintila Radulezcu, la profesora de *La intervención de Verónica* o las gemelas de *El fulgor de Clara* (“La palabra en acción”, entrevista).



**Imagen 3:** *La intervención de Verónica.* Fotografía de José Jorge Carreón.

conjugan la inocencia con la voluptuosidad como síntesis que corporiza las fantasías “románticas” y eróticas masculinas.

### **B) *Femmes fatales***

Estas irresistibles y pérfidas descendientes de Eva y Lilith, personificación de lo nocturno, lo carnal y lo prohibido, han estado presentes en el imaginario y el arte durante siglos, como hechiceras, meretrices, fantasmagorías, vampiras, artistas, espías... Múltiples estudios sobre la literatura gótica y romántica (v.g. Praz, Dijkstra, Bornay, Ledger y Luckhurst, *et. al.*) se han ocupado de este tipo de mujeres activas, fuertes, seductoras, fuente de placer y destrucción, contraparte de la virgen virtuosa y sacrificada. Pero es con el Decadentismo de finales del siglo XIX y la transformación liberal y laboral de las mujeres a inicios del XX –gracias a la industrialización y la urbanización– que surge “la nueva mujer”,<sup>15</sup> muy pronto estereotipada como la *femme fatale* en literatura, artes plásticas, ópera y, por supuesto, en el cine.

El entorno conservador y misógino en que surgieron estas mujeres nuevas, peligrosamente liberadas y dueñas de su cuerpo, las reprobó y satanizó. Fue la reacción obvia ante la amenaza laboral, familiar, sexual, de reproducción, económica, de roles, de pérdida de preminencia del orden patriarcal que significaban.

<sup>15</sup> Este término surgió en 1894, junto con las primeras feministas

No es extraño que en la estética de Zapata, que abrevó en el gótico y el cine clásico, ronde de continuo la figura de la *femme fatale*. El detonante de muchas de sus tramas suele ser el encuentro fortuito del protagonista con una mujer sensual de belleza enigmática, que se ajusta a la medida de sus sueños y en la que cifra la liberación de sus infortunios. Si bien las relaciones con estas mujeres son inciertas, abisales y difíciles, también hay en ellas una promesa de redención, una posibilidad de renacimiento, de liberación. El erotismo esencial que las alienta se sobrepone a la destrucción, pues es ante todo fuente de vitalidad. Esta potencia vivaz también la consiguieron los románticos, para quienes Muerte y Belleza “se confunden en una sola hermana bifronte de fatal belleza, en la que se mezclan la corrupción y la melancolía” (Praz, *La carne* 80).

El monólogo *Ik dietrick fon* (1986)<sup>16</sup> es una versión muy original y anticlimática de “La belle dame sans merci”, poema emblemático del Romanticismo en el que John Keats recreó la experiencia dulce y siniestra de un caballero con una mujer espectral que lo seduce con su hermosura y “lenguaje extraño”. En *Ik dietrick fon*, Petreck, un insulso y emocionalmente alterado empleado de una compañía de telégrafos, conoce casualmente a la atractiva y perfecta Zarah. Tras una noche de feliz intimidad, el protagonista comprende que su amada es un ser de ultratumba, pero eso no impide su relación.

Mientras que, para la estética romántica, la *belle dame* es símbolo de un ideal inasible y el artista es un varón entregado a la imaginación y la melancolía, en Zapata lo funesto se muda fársico, tanto por la conducta torpemente cómica del alienado Petreck, su condición nada caballeresca de trabajador frustrado<sup>17</sup> como por la inesperada conclusión de su parlamento final: “Claro, tenemos problemas, como todas las parejas... Pero somos felices” (*Ik dietrick fon* 52). Así vemos cómo esta parodia de lo gótico hace que la historia pierda su aspecto macabro y legendario, pues la tétrica experiencia se torna trivial y chusca.

De otra dimensión, dado que se aleja de lo gótico para ser ciencia ficción, pero con rasgos y funciones similares, es la protagonista de *Camino a Fort Collins* (2014). Esta “comedia alienígena” –como la calificó– fue inspirada en la cultura *pop* norteamericana, el cine de medio siglo y series televisivas como *La dimensión desconocida*. La trama se desarrolla en 1955 dentro de un solitario café perdido en un paraje de Colorado. Zoe es una guapa extraterrestre que se aparece fortuitamente al viudo y deprimido David. Durante una fuerte tormenta de nieve, que los obliga a resguardarse en el café, conversan, beben,

<sup>16</sup> Fue adaptada al cine en 2015, como *Ik Dietrick fon, el sonido oculto de las cosas*, bajo la dirección de Sebastián Delón.

<sup>17</sup> La investigadora Beatriz J. Rizk propone una lectura distinta y muy interesante de esta obra de Zapata: ante el enajenamiento de los medios de comunicación, la miserable condición laboral de las masas y el proyecto neoliberal, sólo queda la imaginación como un escape posible (*Imaginando un continente* 405-407).

se sienten atraídos y su comunión se sella con sexo y confesiones. Mientras que la devaluada personalidad de David se proyecta mediante la canción “Creep” (1992) del grupo británico de rock Radiohead,<sup>18</sup> la preponderancia de Zoe se construye por la idealización de la mirada masculina. Su descripción en la siguiente reseña no deja duda alguna: “Ella, la mujer con la que todos hemos soñado. Es cosa de minutos para que Él se enamore y se lo diga, sin reparar que sólo un ser extraño puede aceptar ese amor insólito” (De Ita, “El insólito caso ...”).

Con este encuentro, ambos se enriquecen. Zoe, ser caído literalmente del cielo, cumple su galáctica misión de impedir la Guerra Fría, y su presencia, posiblemente, pueda aliviar el dolor de David por la pérdida de su esposa.

Otro carácter vigoroso en esta galería de féminas es la ávida Mariana de *Los caprichos de la carne* (2007), drama burgués de artistas liberales que viven un trío amoroso abierto y genital. Es una pieza realista de un alto contenido y tensión sexual. Todo gira alrededor de la cópula, el *bon vivant* y las breves y superfluas charlas sobre la creación artística. Su particularidad son los continuos y explícitos parlamentos sobre genitales y coitos, un desnudo femenino y sexo en escena.

Ernesto, un dramaturgo de renombre, mantiene en su casa a Mariana y Sebastián. Ella tiene relaciones con ambos, pero prefiere a Ernesto, situación que altera a Sebastián, quien la desea solo para él, porque lo inspira y en su cuerpo encuentra la síntesis perfecta:

La carne es razón de vida y permite tocar el espíritu. “Entonces pude comprenderlo todo; comprendí, que la belleza de su cuerpo era la expresión de la belleza de su espíritu, que la belleza de sus tetas y la belleza de sus nalgas eran la expresión auténtica de la belleza de su espíritu. Comprendí que el perfume de su pucha era la expresión física del perfume de su espíritu, Nos entregamos uno al otro y cuando le metí la verga, sentí que su espíritu se entrelazaba con el mío y que juntos danzaban una danza celestial entre la luna y las estrellas. Un milagro, el milagro de la carne producto del amor espiritual” (*Los caprichos* 25-26).

Esta irresistible mujer tiene dos amantes con la inicial aprobación y entrega absoluta de ambos. Sin embargo, cuando aparece una graciosa bailarina de 17 años, Mariana no resiste los celos y mata a Ernesto cuando este anuncia que se casará con la joven.

La armonía del egoísta trío no es tal; la madurez y concordia que parece animar las relaciones de estos tres librepensadores, tampoco. Los celos se cuelan, se aposentán y roen

---

<sup>18</sup> *You're just like an angel / Your skin makes me cry / You float like a feather / In a beautiful world / I wish I was special / You're so fuckin' special / But I'm a creep / I'm a weirdo.*

el alma de quienes se dicen ecuánimes y emancipados. Contrario a la impasible naturaleza que caracteriza a la mujer peligrosa y controladora, Mariana pierde el dominio y destruye lo que amaba.

Esta obra reúne a una *femme fatal* con una nínfula independizada y nada inocente. Con este binomio se expone el conflicto entre una mujer madura, poderosa y centrada en su propio placer y conveniencias, y una joven aparentemente dispuesta a la entrega y la procreación. Por otra parte, el anhelo de Ernesto de trascender a través de un hijo, ya que no lo logrará como artista, se ve frustrado por Mariana, quien ante la posibilidad de perderlo no duda en asesinarlo. En este drama, como previamente *En dos almas en vilo*, los celos son la fuerza dominante que aniquila la vida. A estos mezquinos personajes no los mueve un Eros vital, sino que responden a un Tánatos destructor y sombrío.

En el caso de *El siniestro plan de Vintila Radulezcu* (2011), la enigmática y malvada criminal irlandesa de 48 años, adicta al ajeno, el opio y la cocaína, y cuyo propósito es destruir el mundo, resulta ser uno de los personajes más interesantes y plenos del teatro de Zapata (no es gratuito que reaparezca en 2021 protagonizando la farsa virtual de espías *La catástrofica alianza del señor M y la señora R.*). Mujer fría e inteligente, Vintila ejecutó sonados atentados con el ejército de incondicionales que formó con niños a los que dio clases de pequeños (entre ellos a Samuel Beckett y Eugene Ionesco, a quienes hizo un daño irreparable, aunque la abandonaron a tiempo).

La obra, en un acto, transcurre en la Acrópolis de Atenas en 1938. “Vemos un espacio casi vacío formado, únicamente, por un piso de piedra y los pequeños promontorios de las ruinas de un templo griego” (De Ita). Estas ruinas toman vida con dos personajes, dos maletas, un banco plegable y un tocadiscos. O’Brian, el inspector que la ha perseguido por más de 10 años, busca relacionarse con la recelosa criminal a través de una conversación inteligente y desconcertante. Más que acciones, la trama se desarrolla como un duelo de egos y palabras. El inspector empleará su habilidad discursiva para que ella confíe y confiese.

Nuevamente, el dramaturgo delinea una figura femenina autónoma y fascinante. La tensión entre ambos antagonistas está plena de seducción. O’Brian parece, por momento, prendado. Sin embargo, es Vintila la que sucumbe mostrando su lado frágil y perdiendo el control de la situación, cosa inusual en una *femme fatal*. Dotarla de puntos débiles es un acierto que enriquece al modelo con psicología y fisuras. En primer término, conocemos que el motivo de su vocación para el mal se funda en el abandono de un hombre al que amó en el pasado:

Fue entonces cuando el dolor se convirtió en ira [...] Esa ira me hizo despertar y regresar de aquel mundo de tinieblas. En cuanto abrí los ojos, se operó en mí una milagrosa recuperación y volví a sentirme completamente viva; la otra Vintila había muerto y la nueva estaba dispuesta a destruir el mundo entero (*El siniestro plan* 35).



*Imagen 4: El siniestro plan de Vintila Radulezcu, 2011. Fotografía de Sebastián Kunold.*

Y en segundo, que ya no es joven. Su edad la hace vulnerable y la aleja del estereotipo de mujer fatal. Como explica el inspector: “Las mujeres, cuando son maduras y están solas, como usted, vuelven a ser tan ingenuas como cuando tenían diecisiete años. La falta de amor y la nostalgia por la juventud perdida las vuelven profundamente vulnerables; a tal grado, que son capaces de creerse cualquier patraña amorosa, por más absurda que esta sea” (53) [Ver Imagen 4].

Esta obra de espías y policías casi corresponde al realismo y lo racional, pero Zapata no cede en su gusto por lo excéntrico y fantasioso, de tal modo que introduce una máquina del tiempo (a la H. G. Wells) que conduce hasta 1907 a Illy Bleeding (1969-2010), el músico y artista gráfico que introdujo el rock punk en México a final de los años 70, y de quien Vintila se enamoró perdidamente de joven.

Por último, vale la pena detenerse en la protagonista de *La intervención de Verónica*. Drama de la tercera etapa de producción de Zapata, en la que algunas de sus temáticas sufren un vuelco y opta por el realismo. *En la intervención...* aborda un tema de gran actualidad y resonancia en México, a partir de las marchas, denuncias y reclamos feministas. Verónica es una maestra/enfermera que castra a don Tomás, el director setentón que ha abusado desde tiempo atrás de unas huérfanas. En este caso, Verónica no es la mujer seductora, pero es, por su edad y determinación, un peligro. Es la mujer fuerte y adulta que ajusta cuentas con el pedófilo, a nombre de las menores y el suyo propio. Puede verse en



ella una actualización simbólica de las vengativas Erinias y de la Salomé castrante de los decadentistas, representación de la destrucción del poder masculino, y la instauración –en el universo del orfanato– de una forma de justicia y un orden femenino. En esta obra, Zapata optó por un realismo inclemente, omitiendo el subterfugio de artificios góticos y fantásticos.

### **Para concluir**

Como se expone en el presente artículo, las tramas, personajes y atmósferas de Zapata son, como todas las creaciones de corte fantástico, una invitación a otros mundos, a considerar más alternativas posibles. Su sólido entramado gótico, pleno de imaginación, absurdo y humor, incorpora lo sobrenatural o excepcional sin abandonar ejes de lo cotidiano. Gracias a la verosimilitud de la realidad emocional de los personajes, las historias corren al filo de lo probable y permanecen en un territorio ambivalente entre lo racional y lo sobrenatural.

Las creaciones del género fantástico, lo mismo que los sueños, aportan posibles salidas a conflictos y dudas que nos acucian, y para los cuales ni la lógica ni el ánimo atento o la vigilia ofrecen una respuesta. Asimismo, responden a un anhelo de expansión, de rechazo a limitarse a lo dado y conocido, a deleitarse con la imaginación y a la necesidad de saber más de las vidas ajenas.

A lo anterior, el teatro gótico de Zapata añade el cuidado de la forma (lenguaje y andamiaje), la autoreflexión sobre lo teatral y nos plantea la idea de renacimiento tras un proceso de aniquilación: el individuo paralizado, extraviado y deprimido, entra en movimiento, dejando atrás algo de sí mismo para dar paso a lo subsecuente. En este sentido, en las obras de Zapata los personajes sufren profundas transformaciones que los incitan a franquear sus propios límites.

De muy distintas maneras, Zapata propone que es posible replantearse la existencia, volver a “ser” tras un proceso de destrucción [Ver Imagen 5]. En los dramas estudiados, renacer, en tanto recobrar la existencia, no significa que los muertos regresen al mundo de los vivos, sino una segunda posibilidad física (corporal o no), emocional y ontológica, de tal modo que sus atormentados y desmotivados personajes encuentran una nueva razón para seguir.

Este contacto con otra realidad –hablemos de fantasmas, dobles, seres de ficción, fantasías, miedos...– conduce al espectador por un sendero oscuro pero finalmente optimista. El tono tragicómico, la parodia, el humor y los finales de la mayor parte de sus obras se orientan por la continuidad de la vida, por la transformación constante, imponiéndose la



---

**Imagen 5:** Escena del ensayo de la obra *El convivio del difunto* de la Compañía Nacional de Teatro, 2017. Fotografía de Sergio Carreón Ireta / CNT / INBAL.

renovación sobre la destrucción. De tal modo que este teatro de planteamientos y ambiente sombríos y decadentes, esquivo el camino hacia la desdicha para abrir paso al optimismo, a la conciencia feliz de vivir y convivir entre nosotros.

## Fuentes consultadas

- De Ita, Fernando. "El insólito caso de Martín Zapata". *Teatro mexicano*, 10 de noviembre de 2015, <https://teatromexicano.com.mx/4986/el-insolito-caso-de-martin-zapata/>, consultado el 10 de enero de 2022.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. London and Toronto: Associated University Presses, 1986.
- Morales, Karla. *Orquídeas para un segundo funeral: mi participación como actriz en la compañía titular de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana*. Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Traducido por Jaume Melendres, Barcelona: Paidós, 1998.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Traducido por Rubén Mettini, Barcelona: El Acantilado, 1999.
- Rascón Banda, Victor Hugo, compilador. *El nuevo teatro mexicano*. Ciudad de México: El Milagro, 1997.
- Rizk, Beatriz. *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano*, t. 1. Lawrence, Kansas: LATR Books, 2010.
- Román, Ricardo J. "Javier Marías, cuando el fantasma hace literatura". *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, núm. 20, 2000, pp. 154-162, <https://www.redalyc.org/pdf/1701/170118399008.pdf>, consultado el 1 de junio de 2022.
- TVUDLAP. "Soneto para dos almas en vilo". *YouTube*, publicado por TVUDLAP Entretenimiento, 17 de abril de 2017, [https://www.youtube.com/watch?v=hryCgZEX-D60&ab\\_channel=TVUDLAPEntretenimiento](https://www.youtube.com/watch?v=hryCgZEX-D60&ab_channel=TVUDLAPEntretenimiento), consultado el 7 de octubre de 2021.
- Zapata, Martín. Entrevista personal. Agosto 10 de 2022.
- Zapata, Martín. "El nuevo lenguaje del drama cibernético". Apertura de la Escuela de Espectadores UV, 12 de febrero de 2022, Escuela de Espectadores UV. Charla magistral. <https://www.facebook.com/>, consultado el 9 de julio de 2022.
- Zapata, Martín. Entrevista. "La Palabra en Acción, con Mariana Hartasánchez y Martín Zapata". *YouTube*, publicado por Cultura BC, 6 de agosto de 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=hhsEXIZBWyY&ab\\_channel=CulturaBC](https://www.youtube.com/watch?v=hhsEXIZBWyY&ab_channel=CulturaBC), consultado el 14 de mayo de 2021.
- Zapata, Martín. *El fulgor de Clara*. 2016. Texto original del archivo del autor.
- Zapata, Martín. *El siniestro caso de Vintila Radulezcu*. 2011. Texto original del archivo del autor.
- Zapata, Martín. *Orquídeas para un segundo funeral*. 2008. Texto original del archivo del

autor.

Zapata, Martín. *Los caprichos de la carne*. 2007. Texto original del archivo del autor.

Zapata, Martín. "Ik dietrick fon." *Dramaturgia mexicana hoy*. Buenos Aires: Atuel, Conaculta, 2005, pp. 19-52.

Živković, Milica. "The Double as the 'Unseen' of Culture: Toward a Definition of the Doppelgänger." *Facta Universitatis, Series: Linguistics and Literature*, vol. 2, núm. 7, 2000, pp. 121-128, <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2000/lal2000-05.pdf>, consultado el 13 de abril 2021.