

La violencia como un principio de cohesión en *La tercera parte del mar* de Alejandro Tantanian

Violence as a cohesive principle in Alejandro Tantanian's

The third part of the sea

Alejandro García Martínez*

Resumen: Este artículo expone y problematiza los tipos de violencia que se encuentran en la obra de teatro *La tercera parte del mar* de Alejandro Tantanian. El diálogo teórico se establece con los autores Slavoj Žižek, con su libro *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*, y Rita Segato, con el texto *Las estructuras elementales de la violencia*. En la dramaturgia de Tantanian es posible localizar diversas formas de la violencia: desde su aparición explícita en la historia y en los personajes como violencia física, sexual o de lenguaje (violencias subjetivas, de acuerdo con la nomenclatura de Žižek) y hasta violencias ocultas de carácter simbólico y ritual. A lo largo de la exposición se podrá ver que la violencia está presente en todos los aspectos de la obra, desde los procesos internos como el flujo de la historia, el lenguaje de los personajes y hasta en los aspectos formales, como la construcción de la obra en tanto su trama y estructura. De este modo, se podrá apreciar que la violencia en *La tercera parte del mar* funciona como un principio de cohesión entre las partes.

Palabras clave: Violencia, dramaturgia, teatro argentino, trama, violencia simbólica, Tantanian.

Abstract: This article exposes and problematizes the types of violence found in Alejandro Tantanian's play *The Third Part of the Sea*. The theoretical dialogue is established with the authors Slavoj Žižek, with his book *Violence: Six Sideways Reflections*, and Rita Segato, with the text *The Elementary Structures of Violence*. In Tantanian's dramaturgy, it is possible to locate various forms of violence: from its explicit appearance in the story and in the characters as physical, sexual, or linguistic violence (subjective violences, according to Žižek's nomenclature), and even hidden violences of a symbolic and ritual nature. Throughout the exhibition, it will be seen that violence is present in all aspects of the play, from internal processes such as the flow of the story, the language of the characters, and even in formal aspects, such as the construction of the play in terms of its plot and structure. In this way, violence in *The Third Part of the Sea* functions as a cohesive principle between the parts.

Keywords: Violence, dramaturgy, Argentine theatre, plot, symbolic violence, Tantanian.

*Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, México, ag0062@gmail.com

RECEPCIÓN: 16/08/2024

ACEPTACIÓN: 13/11/2024

La violencia como un principio de cohesión en *La tercera parte del mar* de Alejandro Tantanian

La tercera parte del mar es una de las primeras obras de teatro del dramaturgo argentino Alejandro Tantanian (Buenos Aires, 1966). Fue escrita en 1995, cuando Tantanian aún pertenecía al grupo de escritores Caraja-ji Teatro, donde trabajó, entre otros, con Rafael Spregelburd y Javier Daulte.¹ En 1999 se estrenó bajo la dirección de Roberto Villanueva en la sala Babilonia de Buenos Aires. Ese mismo año recibió el premio “Hacia una nueva dramaturgia”, otorgado por el CELCIT de Argentina (Centro Latinoamericano de creación e investigación teatral). Se publicó en 2005 como parte del libro *Foollyk: Teatro I*, de la editorial Colihue Teatro, que contiene cinco obras de Alejandro Tantanian y un estudio crítico a cargo de María Natacha Koss. De esos cinco textos,² *La tercera parte del mar* tiene un contenido violento que funciona de un modo particular, ya que no sólo se utiliza para generar un efecto estético, un cuestionamiento ético o una problematización social, sino, como intentaré mostrar, como un elemento que cohesiona todas las partes del texto, es decir, como un principio básico y estructural de la obra.

De este modo, la intención de las siguientes páginas es mostrar cómo la violencia, en tanto fenómeno del comportamiento y como estructura elemental de las relaciones humanas, se localiza al interior de *La tercera parte del mar* como una unidad fundamental del texto, ya que incide en la construcción, la temática, la historia, los personajes e incluso en la organización de la trama. A partir de esta idea, problematizo el concepto de violencia y propongo ejemplos donde la teoría se encuentra con el texto para establecer vínculos de significado entre las situaciones que se representan, la forma en que se presentan y la teoría que explica, especifica y conceptualiza los comportamientos, las acciones, las relaciones y las imágenes de contenido violento expuestas en el drama, así como la manera en que la violencia está presente no sólo en la parte diegética, sino también en la estructura de la obra y la forma en que se muestra a los lectores o espectadores.

Utilizo el concepto de violencia desde las teorías de Rita Segato (Buenos Aires, 1951) y de Slavoj Žižek (Liubliana, 1949), pues a través de diversas perspectivas toman en cuenta la complejidad de la conducta humana, la sociedad y los sistemas políticos y económicos que afectan a las personas; además, abren el término hacia aspectos simbólicos relevantes para su tratamiento en obras literarias. Así, me propongo ahondar en los problemas que suscita la

presencia de la violencia, pero también presto atención a las ambigüedades, los procesos crípticos que violentan al lector por su proceder y en las formas de representación de la violencia, así como su existencia soterrada y simbólica en los diferentes niveles textuales que presenta la dramaturgia de Tantanian.

La tercera parte del mar es un texto donde hay más narración que acción. Se desarrolla en amplios monólogos donde los personajes dicen lo que hicieron, fantasean sobre lo que harán y explican sus razones en parlamentos rebuscados y herméticos. La obra tiene una historia sencilla, la cual se articula en una trama compleja a partir de las confesiones de Victoria y Rodrigo. La acción principal de la obra es el contar, el uso de la palabra como detonante de la historia, pero una palabra llena de violencia de diferentes índoles, como la violencia sexual, la psicológica y la simbólica.

La tercera parte del mar tiene un extraño vínculo con *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, como lo declara el autor en la entrevista con María Natacha Koss, cuando ella pregunta por el proceso de escritura de la obra: “Parte también de la literatura, por la fascinación de una obra de Calderón de la Barca que es *La vida es sueño*. [...] Segismundo, por ejemplo, etimológicamente significa la palabra victoria, por eso yo le puse Victoria al personaje que para mí es Segismundo. Invertí: el Segismundo de mi obra es Victoria y Rodrigo es Rosaura, el caballo es el autor...” (Tantanian, 2005: 184). Sobre esa clave de lectura que brinda el escritor, es fácil detectar, en la primera acotación, una especie de reescritura del principio de la obra española, donde Rosaura se precipita en una caída de su caballo y llega a la torre de Segismundo. En la obra de Tantanian, Rodrigo tiene un accidente automovilístico que lo hace llegar a la casa de Victoria. El lenguaje, las metáforas e, incluso, el ritmo del texto proponen un tratamiento violento de la escena. Si bien hay un enfoque estético, éste se logra gracias a las características violentas que se encuentran en la acotación:

El mar, a la izquierda.

La noche es cerrada.

Una palma de la mano puesta delante de los ojos se convierte en sombra.

El terreno parece ser de barro.

Y el volante no responde, las ruedas se atascan en la superficie del fango.

Rodrigo no acierta con las maniobras y el auto se estrella con violencia en el camino de pendiente. Las puertas se atascan por el golpe recibido.

Prisión aquel auto de puertas cerradas y vidrios fracturados.

Rodrigo violenta el vidrio con el codo.

Alcanza la puerta del lado de la noche.

Intenta abrir la celda.

Tras esfuerzos que la oscuridad prolonga, lo consigue.

Con forzosa lentitud se fuga de aquel amasijo de hierros: las piernas largas primero, enfundadas en pantalones oscuros; el torso luego, oculto por una camisa de mangas cortas; finalmente la cara joven, aterida de espanto, de ojos profundos, nariz afilada, labios gruesos (quizás más grueso el superior que el inferior: extraña variación que aporta a su cara un rasgo feminoide).

Una vez fuera del auto intenta reconocer su cuerpo con las manos.

La noche es cerrada.

Nada puede verse.

Ni la palma de la mano puesta delante de los ojos, ya que ésta se convierte en sombra (Tantianian, 2005: 59).

En este fragmento que abre la obra, se observa que la selección de lenguaje intensifica el carácter violento de la situación. Las comparaciones y las metáforas también crean un panorama donde se puede percibir mayor peligro del que pudiera tener un accidente, por catastrófico que sea. El texto acude a la imagen de la prisión, de una celda, para referirse al automóvil, y, al mismo tiempo, le otorga características humanas a ciertos elementos; por ejemplo, los vidrios no se rompen, sino se fracturan, como si fueran huesos, huesos humanos. La presencia constante de la oscuridad es otro tipo de violencia que afecta a los sentidos, especialmente a la vista que desea ver con claridad las acciones, pero al parecer la sugerencia del texto es que sólo existan sonidos en la escena (es una interpretación pues no se especifica). Las reiteraciones sobre la oscuridad, hacia el final de la acotación, suscitan un ambiente cerrado, de riesgo. Así, la situación que plantea la acotación se torna incómoda, violenta.

La obra comienza con este accidente de auto durante la noche y el encuentro del sitio donde se desarrollará el drama: la casa donde Victoria habita entre recuerdos, fantasías y sueños. De este espacio se sabe poco, sólo que está cerca de una pendiente, que la carretera por donde viajaba Rodrigo es próxima y que a la izquierda está el mar. Rodrigo busca ayuda en esa casa y Victoria le permite la entrada. Él, de acuerdo con la acotación, es joven y tiene ciertos rasgos femeninos; de modo que las inversiones persisten: en *La vida es sueño*, Rosaura, disfrazada de hombre, se despeña con su caballo y llega a la torre de Segismundo; en *La tercera parte del mar*, Rodrigo choca su automóvil y se presenta con ciertos rasgos femeninos ante la puerta de Victoria.

La siguiente escena tiene lugar al interior de la casa de Victoria. De ella, a pesar de ser el personaje protagónico, sólo se ve un brazo, ya que su cuerpo se oculta tras un sillón. Esta disposición, desde el punto de vista del espectador en las butacas, resulta incómoda, forzada. Rodrigo, de frente a ella, pide un teléfono, pero la comunicación con Victoria es difícil. Ella insiste en que cada que le hable, la nombre, lo cual produce una serie de intercambios verbales donde la situación no avanza y la conversación encuentra múltiples obstáculos:

VICTORIA: Llámeme Victoria. Cuando me hable. Llámeme Victoria.

RODRIGO: Dígame dónde puedo encontrar un teléfono.

VICTORIA: Victoria.

RODRIGO: Perdón.

VICTORIA: Perdón, Victoria.

RODRIGO: Perdón, Victoria.

VICTORIA: Teléfono. No creo que encuentre un teléfono. Aquí cerca. Pero si se quedara hoy tal vez. Mañana. Pueda encontrar uno.

RODRIGO: ¿Por qué insiste en que me quede... Victoria?

VICTORIA: Así está bien. Eso es: nómbreme (Tantanian, 2005: 60-61).

Victoria se impone ante Rodrigo con estas pequeñas acciones que la colocan en un sitio de poder sobre el otro. A ella le interesa ser reconocida mediante la palabra, porque al ser nombrada existe y se diferencia de cualquier otra persona. Durante toda la obra insistirá en este recurso que, a pesar de su repetición, no se agota, sino que mantiene la situación con un alto de grado de tensión entre los personajes.

Más adelante, en la misma escena, Victoria le pide a Rodrigo que le acerque un espejo: “*Rodrigo lo hace. Vemos la imagen reflejada de Victoria en el espejo*” (Tantanian, 2005: 61). A partir de este juego de refracciones, inicia el primer monólogo del personaje en el que se desdobra entre ella —la que habla— y la otra —el reflejo—. Victoria, en el momento de enfrentarse al espejo, deja de ser ella y le cede su existencia al reflejo: “Y yo ahora no soy Victoria. Claro que ahora soy otra porque ella es Victoria. Esa que está enfrente es ahora Victoria. Y yo soy la del cuarto cerrado. Oscuro” (Tantanian, 2005: 61). Le habla a Rodrigo sobre su pasado en una enunciación ambigua que no permite comprender la dimensión catastrófica de sus palabras. A través de su narración se conoce su pasado y destino. Ella, al nacer, es encerrada en un cuarto oscuro por nueve años. Su padre es el que decide hacerle eso.

Posteriormente, en la escena 8, se descubre el porqué: “Mi padre quería saber si Dios tenía un lenguaje. Un idioma. No, no me pregunte lo que quiero decir con esto. Mi padre creía que un bebé podría hablar ese idioma si no veía gente. ¿Pero qué bebé sería ése? Claro. Acertó. Por eso tanta noche. Tanta oscuridad. Finalmente Victoria aprendió a decir nada. Da, da, da. Gracias” (Tantanian, 2005: 72-73).

Rodrigo, después de la insistencia de la anfitriona, accede a pasar la noche en casa de Victoria. Ella le ofrece una habitación y, mientras él duerme, Victoria dice el primero de sus monólogos que refieren un tiempo pasado. Lo dice porque tiene que decirlo. No establece comunicación directa con los espectadores (como sí ocurre en otras obras de Tantanian, como *Los mansos*); simplemente habla sin otro interlocutor que su propio recuerdo. Otros textos los dice al espejo sostenido por Rodrigo, pero las acotaciones piden que sólo se vea el reflejo que habla; es decir, el público conoce la historia del pasado sólo a través del reflejo.

A medida que avanza la obra, se deduce que Rodrigo será una víctima más de Victoria, porque para hablar con Dios debe establecer un puente que atraviese la tercera parte del mar. Ese puente está hecho de cadáveres de hombres que ella alguna vez amó. No se sabe cuántos cuerpos están sepultados bajo el mar, pero el puente está a punto de ser terminado. Victoria habla de algunos de esos cuerpos en términos sexuales, con implicaciones de tortura y necrofilia. Antes de arrojarlos al mar, ella debe desearlos, amarlos.

Como se puede apreciar, la presencia de la violencia se inscribe en diversos aspectos de la obra; son notables las formas explícitas en que aparece en la historia; por ejemplo, los personajes mencionan la sexual y también hay una fuerte presencia de la psicológica en las tensiones entre el descubrimiento de la verdad y la angustia del no saber. De igual modo, existe un trasfondo alegórico que abre la narración a través de las imágenes, el discurso poético de las acotaciones y lo que ocultan las palabras de los personajes.

La violencia del lenguaje está ligada con lo expuesto por Žižek en su libro *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*—publicado originalmente en inglés en 2008—, donde el lenguaje es uno de los principios simbólicos de la violencia; es decir, el ser humano, al nombrar las cosas, las transgrede y se apropia de su esencia (Žižek, 2023). Así, Victoria, por medio del lenguaje, tiene autoridad sobre los cuerpos de sus víctimas; por el deseo de lenguaje, secuestra, viola, mata y profana los cuerpos a través de prácticas necrofilicas, pero lo más valioso, como procedimiento dramático, es que ninguna de las violencias verbalizadas se muestra en acción presente. Todo lo que se sabe es por el lenguaje que hiere, que violenta por su crudeza y crueldad.

En *La tercera parte del mar*, como en el teatro clásico griego, los acontecimientos horrendos, sangrientos y perturbadores no se muestran porque no hay necesidad de representarlos como acción del instante presente: sólo se describen, se anuncian o se comunican entre los personajes; se manejan como recuerdos o como falsos diálogos, pero, en realidad, son dos monólogos intercalados a modo de diálogo, como en la escena *Diez* (Tantanian, 2005: 78-80). Los hechos se complejizan, a nivel simbólico, cuando la imagen reflejada es la que describe.

La tercera parte del mar genera preguntas que no se responden con una lectura elemental de la obra, sino que requieren análisis e interpretación: ¿Por qué la imagen del espejo es la que puede hablar del pasado? ¿Por qué Tantanian no muestra la violencia, sino que trabaja con ella desde la palabra? ¿Por qué recurrir al desdoblamiento, al reflejo y a la imagen que habla para transmitir un discurso violento? La violencia, como se puede intuir y para seguir la tesis de Walter Benjamin, no es el fin, sino un medio. Se conoce la finalidad (los objetivos) de los personajes, pero, ¿cuál es el fin de *La tercera parte del mar*?, ¿a dónde conduce esta violencia que invoca una especie de ritual para hablar con Dios?, ¿qué nos dice hoy?

Al respecto, uno de los epígrafes que abre la obra explica el título: “Tocó el segundo Ángel [...] entonces fue arrojado al mar algo como una enorme montaña ardiendo y la tercera parte del mar se convirtió en sangre. Apocalipsis (8, 8)” (Tantanian, 2005: 57). Así, este mar – siempre aparece en las acotaciones a la izquierda – se refiere a esa sangre que se establece durante los hechos del Apocalipsis. Al decir *La tercera parte del mar*, también se está aludiendo al agua que se transformó en sangre por acción divina, por violencia divina, dirá Žižek (2023).

La violencia casi siempre se relaciona con el poder, la búsqueda, la usurpación y la pérdida del poder. Ha sido una inquietud continua en la escritura dramática desde *Los persas*, de Esquilo, y *Macbeth*, de Shakespeare, pues las situaciones que están regidas por el poder se prestan para mostrar altos niveles de violencia.³ La obra de Tantanian también se sirve de la presencia del poder para mostrar o problematizar la violencia. Desde la teoría de Rita Segato (2010), el poder responde de igual modo a una estructura elemental que coloca a la masculinidad en el centro de la operación.

El estatus masculino, como lo demuestran en un tiempo filogenético los rituales de iniciación de los hombres y las formas tradicionales de acceso a él, debe conquistarse por medio de pruebas y la superación de desafíos que, muchas veces, exigen incluso contemplar la posibilidad de la muerte. Como este estatus se adquiere, se conquista, existe el riesgo constante de perderlo y, por lo tanto, es preciso asegurarlo y restaurarlo diariamente (Segato, 2010: 38).

Se busca un estatus; un estado de cosas definido, en este caso, por la tradición; es decir, lo que debe ser lo masculino sin cuestionamientos éticos o morales. Este estatus, como indica Segato, se puede perder; por ello, hay que utilizar todos los medios necesarios para defenderlo, y el uso de la violencia se impone. Una de las tantas pruebas que tiene la masculinidad para imponerse y mantener el estatus es el asesinato del padre; usualmente, con manifestaciones alegóricas. En *La tercera parte del mar*, se muestra a través figuraciones simbólicas, las cuales traducen la estructura con inversiones que progresan hasta los asesinatos cometidos por el personaje de Victoria.

Sin embargo, para Segato, este tipo de violencia no origina todo el ciclo, sino una consecuencia de una violación previa cometida por la figura del padre que, en la estructura ritual primigenia, se apropia de todas las mujeres de la comunidad. Así, los hijos que asesinan al padre no lo hacen para liberar a las mujeres, sino para despojar al padre de su poder y así darle continuidad al proceso transmitido de generación en generación y está presente en todas las sociedades del mundo.

En *La tercera parte del mar*, el personaje de Victoria está recubierto por esta estructura. Es víctima de la violación del padre; su cuerpo es objeto de usos y abusos por medio de su fuerza. Existe privación de la libertad, secuestro, encarcelamiento, tortura física y psicológica; así como la posibilidad de repetidas violaciones sexuales. Victoria, desde su nacimiento y hasta los nueve años, vivió encerrada. Ella dice: “El padre, por ejemplo. El padre de Victoria. El padre terrible que le hizo todas aquellas cosas al pobre cuerpo de Victoria. La llevaron a un lugar oscuro. Se lo dije. La encerraron y la dejaron allí” (Tantanian, 2005: 71). Su progenitor tiene el poder y lo reafirma cada que le es posible.

La historia da un giro y Victoria es rescatada; su padre es encarcelado, pero ella vive con miedo de que regrese: “Y mi padre volverá. Lo sé. Y tratará de matarme” (Tantanian, 2005: 72). En el instante presente de la acción dramática, Victoria tiene el poder tras haberlo arrebatado del padre, pero ahora debe mantener su *statu quo*; cada noche busca una víctima; puede ser un nuevo hombre con quien mantener relaciones sexuales para luego asesinarlo, o sostener relaciones necrófilas con los cuerpos que conserva en su casa antes de arrojarlos a la tercera parte del mar. El ciclo de violencias, instaurado por el padre, no termina hasta que ella encuentra un símbolo de éste: en la obra es Rodrigo el personaje antagónico; sólo así ella se entrega a la muerte de la figura del padre encarnada por Rodrigo; es la única forma de salir del ciclo de la violencia.

De la usurpación del poder y sus diversas variantes es fácil llegar a las explicaciones psicoanalíticas de la violación cruenta y de la simbólica, fructíferas para este estudio. Los personajes en la obra de Tantanian se articulan como una gran red de conexiones complejas entre sus acciones y lo que detonan, donde nada es gratuito o impulsivo.

Segato (2010) ofrece cuatro conceptos que funcionan como explicación psicoanalítica de la violación simbólica. El primero es el narcicismo, donde el sujeto viola para respaldar su autoimagen de no castrado mediante un montaje: “la víctima entra en escena como mero soporte de su rol” (Segato, 2010: 45). El segundo, que interesa particularmente, se denomina profecía autorrealizada, donde el violador tiene culpa antes de cometer la violación y lo hace porque busca un castigo para sus acciones. “El acto que espera e incluso busca un castigo está, al parecer, dictado por una autoabominación preexistente” (Segato, 2010: 45). La causa de este comportamiento, según una lectura freudiana, es un padre correctivo, cruel, que pone en duda la virilidad y el valor del hijo, al tiempo que lo mantiene siempre bajo amenaza. De este modo, el violador sólo descansa brevemente cuando es castigado. En la teoría de Segato, habría que sustituir la figura del padre por un “orden punitivo y cruel” (Segato, 2010: 45). El tercer concepto implica la autoeliminación del sujeto violento a través del acto de la violación que, incluso, puede llegar al asesinato.

Muchos de los dichos de los violadores revelan un notorio impulso autodestructivo asociado a la violación, una especie de suicidio consumado en el cuerpo del otro. La violación surge como agresión autorreferida a través del otro, una agresión que vuelve al sujeto y lo degrada y devasta. El concepto de *pasaje al acto* me parece un instrumento útil para describir un proceso cuya mención compruebo en el habla de los violadores. [...] *el pasaje al acto* señala la irrupción de la estructura de lo simbólico a través del sujeto y a su costa. [...] En el caso de la violación como *pasaje al acto*, en y por la destrucción de la subjetividad de la víctima, queda abolida de un solo golpe la subjetividad del propio violador, ya que ésta está construida en estrecha dependencia de aquélla, y así cae por tierra en el instante mismo de su surgimiento la orden regida por esta gramática (Segato, 2010: 46).

El cuarto concepto es el de “posesión violenta de la figura materna negada” (Segato, 2010: 47), y se manifiesta como un “acto sólo de reconquista y castigo, en el cual predomina el aspecto punitivo en función de la pretensión de que no hay falta” (Segato, 2010: 47). Esta acción requiere la concordancia de un sujeto narcisista que se vea a sí mismo como un no castrado, pero que debe conquistar en cada oportunidad su estatus de manera violenta.

En cuanto al personaje de Victoria, se podría analizar desde el concepto de narcisismo, pues viola a sus víctimas para sostener su imagen de que ella no tiene ausencia de vida. A través del sexo, verifica su vida: “Victoria está viva ahora” (Tantanian, 2005: 72), y ese “ahora” establece una comparación con el tiempo en que ella estuvo encerrada y era objeto de abusos; ese otro tiempo en que estuvo muerta en vida. En esta nueva vitalidad, tiene una misión: escapar de la inminente llegada del padre que regresará a reclamar su estatus.

La única forma en que puede escapar es creando un puente para atravesar el mar, cuyo material es una analogía entre las palabras y los cuerpos. “ Ahora soy casi una poeta. Todos los días me siento en mi cuarto y escribo un poema. Invento palabras, como cuando vivía en la oscuridad. Comienzo a recordar cosas. Pretendo estar de nuevo en la oscuridad. Soy la única que comprende lo que esas palabras significan” (Tantanian, 2005: 72); más adelante, en el mismo monólogo: “Las palabras se irán de mí. Como los cuerpos. Que me abandonan. Sí. Hay allí afuera un mar. Y la tercera parte de esta inmensidad me pertenece. Estoy construyendo un puente. Para escapar de las palabras. Construyo un puente con los cuerpos olvidados. Con las palabras rechazadas” (Tantanian, 2005: 72).

La palabra, en su función de verbo creador, representa la acción de violar: el padre viola a su hija; ella ha tomado el poder del padre y viola diversas versiones simbólicas del él; sin embargo, ella sabe que no es suficiente. En su conceptualización narcisista, ella no tiene empatía por sus víctimas que funcionan como “meros soportes de su rol” (Segato, 2010: 45). Los actos sexuales que realiza no llenarán su vacío , por lo tanto, la repetición es constante. Añade Segato que “ni el deseo ni el sufrimiento de la víctima quedan registrados en la conciencia del violador durante el lapso en que éste está bajo los efectos de la escena narcisista” (Segato, 2010: 45). Así es como Victoria puede matar, conservar el cadáver por varios días y después volver a él en prácticas necrófilas al montar escenas y manipular los cuerpos a su antojo, porque sólo le basta la repetición de la escena donde ella es la protagonista y no tiene consciencia o empatía por la víctima, por lo que no importa si está viva o si es ya sólo un cadáver.

La paradoja es que para escapar de las palabras (de las violaciones, de la posibilidad de muerte) ella debe construir el puente con palabras, a través de violaciones, de cuerpos inertes arrojados al mar. El trastorno de Victoria reproduce la violencia y la engrandece en una escala bíblica, donde el fin de los tiempos se instaura en esa tercera parte del mar que invita a pensar en la escena apocalíptica donde un ángel toca una trompeta y del cielo cae una montaña ardiendo que transforma el agua en sangre.

Por su parte, con la teoría de Rita Segato, se observan las violencias elementales que tienen lugar en las situaciones del drama y que son realizadas por los personajes como consecuencia de las tensiones de género. Con la propuesta del filósofo esloveno Slavoj Žižek, se piensa en otro tipo de violencia; una oculta en el lenguaje, en la ideología y en los símbolos. Estas violencias podrían pasar desapercibidas por su presencia constante que las normaliza; sin embargo, cumplen funciones poéticas y mantienen su importancia al interior de la obra de Tantanian, la cual es susceptible de ser interpretada desde las ideas detalladas a continuación.

Žižek, en su libro *Sobre la violencia*, señala tres aproximaciones al fenómeno: la violencia subjetiva, la objetiva y la simbólica. La primera se presenta de manera directa y muchas veces de forma física; aquí se encuentra, de acuerdo con Žižek, “asesinato en masa”, “la violencia de los agentes sociales, de los individuos malvados, de los aparatos disciplinados de represión o de las multitudes fanáticas” (Žižek, 2023: 21).

La subjetiva depende de los sujetos que realizan las manifestaciones y de quien las padece como una experiencia personal. Es, sin duda, la violencia con mayor visibilidad y, por consiguiente, opaca u oculta a los otros tipos pudieran ser los detonantes originarios; de hecho, son los que Žižek revisa con mayor atención.

Así, la violencia subjetiva se representa de manera evidente en las obras de teatro, en las situaciones, en las acciones dramáticas de los personajes y en sus peripecias. Dentro de este rubro, se encuentran las peleas, los insultos, las agresiones físicas, las violaciones, los homicidios y los ataques de carácter psicológico (Žižek, 2023). Aquí está el impacto de la sangre, de las armas como ejercicio del poder y posibilidad de muerte, las amenazas, los chantajes y la presencia inminente del peligro. La maldad y la crueldad se asocian perfectamente a estas manifestaciones, ya que desde estos estados del ser se puede ejercer la violencia de manera verosímil, lo cual justifica las acciones de los personajes y provoca, por consecuencia, que la trama avance en la complejidad de la suma de acciones violentas propuestas en cada escena.

La interpretación de estos comportamientos mostrará las posibilidades del ser humano (representado en el personaje dramático) de ejercer y padecer violencia, lo cual conlleva a reflexionar en torno a las preguntas ¿qué significa que el personaje sea violento y por qué lo es?, ¿de dónde viene su violencia? y, si la violencia explícita en los textos de Tantanian es producto de lo vivido actualmente en la sociedad, ¿qué dicen de la época en que se escribieron?

Un ejemplo de esta violencia subjetiva se puede localizar en la primera acotación de la obra *La tercera parte del mar*, pues contiene estructuras elementales de la violencia que hacen presentarse a sus personajes de manera compleja; sin embargo, en el principio de la obra, se puede apreciar otro tipo mucho más directa y superficial, pues dicta el camino que llevará la obra hacia las profundidades de la psique humana. Cabe reflexionar sobre qué esconde la acotación al mostrar la violencia de manera tan explícita:

El terreno parece ser de barro.

Y el volante no responde, las ruedas se atascan en la superficie del fango.

Rodrigo no acierta con las maniobras y el auto se estrella con violencia en el camino de pendiente. Las puertas se atascan por el golpe recibido.

Prisión aquel auto de puertas cerradas y vidrios fracturados.

Rodrigo violenta el vidrio con el codo.

Alcanza la puerta del lado de la noche.

Intenta abrir la celda (Tantanian, 2005: 59).

Aquí, la violencia aparece como un fenómeno natural inevitable, casi como una fuerza natural presente en los procesos de vida y muerte. Las acciones se tornan violentas en tanto que provocan daño, destrucción y posibilidad de muerte. El accidente es violento porque sale de la cotidianidad y rompe el orden, pero no deja de ser subjetivo, porque el énfasis está en Rodrigo, en lo que le pasa en torno del auto destrozado y de los vidrios fracturados. El impacto del accidente no permite ver más allá; sólo al final de la obra se devela por qué la violencia inicial, pues él estaba huyendo; era perseguido por la policía por un crimen cometido, que mantiene paralelismos con lo encontrado en casa de Victoria.

Al cuestionar el significado de lo que se muestra en primer plano, se accede a otros niveles de complejidad y se entra en el terreno de la violencia objetiva, denominada así por Žižek (2023), donde la experiencia o el punto de vista del sujeto no determina el fenómeno, sino aquellas fuerzas que lo originan al desprenderse de lo individual y acercarse a lo social, a lo colectivo, al mundo de los conceptos y las ideas. Así, la violencia objetiva, ese “monstruo autoengendrado que continúa su rumbo ignorando cualquier respeto por lo humano o por el ambiente” (Žižek, 2023: 23), se podría localizar en los medios de producción que sostienen la sociedad como la conocemos.

[E]s la danza metafísica autopropulsada del capital lo que hace funcionar el espectáculo, lo que proporciona la clave de los procesos y las catástrofes de la vida real. Es ahí donde reside la violencia sistémica fundamental del capitalismo, mucho más extraña que cualquier violencia directa socioideológica precapitalista: esta violencia ya no es atribuible a los individuos concretos y a sus “malvadas” intenciones, sino que es puramente “objetiva”, sistémica, anónima (Žižek, 2023: 23).

Para fines de este estudio, fue preciso cambiar el enfoque de algunas aproximaciones de Žižek, pues lo importante aquí no es la violencia de la vida real, de lo cotidiano o sus formas directas que se encuentran en la sociedad, sino su representación en el texto dramático de Tantanian, relacionado con un proceso de mimesis necesario e ineludible que vincula la obra con la experiencia humana, a fin de comprender el ámbito objetivo de la violencia en aquello que en el universo ficcional de *La tercera parte del mar* hace funcionar “el espectáculo”, como dice Žižek.

Por tanto, es importante revisar los procesos y las catástrofes dentro de las obras, la crueldad y la maldad de los personajes, pero estas características no pueden ser interpretadas sin tomar en cuenta el proceso objetivo del que parten. ¿Desde dónde escribe Tantanian? ¿Cuál es el vínculo entre capital y teatro que propulsan la escritura de estos textos? ¿Se filtra esta violencia sistémica del mundo real al universo ficcional?⁴

Para localizar e interpretar la violencia objetiva en el teatro de Alejandro Tantanian, ¿será necesario tener en claro cuál es la violencia objetiva en el mundo real del autor? Por lo pronto, se requiere determinar cuáles factores objetivos ponen a funcionar el mundo ficcional de las obras. ¿Se puede observar la influencia de un sistema económico? ¿Son trascendentes los posicionamientos políticos? ¿De dónde viene el poder y quién lo puede ejercer sobre los demás, más allá de la agresión física, verbal o psicológica? ¿Hay una amenaza constante más allá del ámbito donde se desarrollan los personajes?

La tercera parte del mar expone diferentes tipos de violencia: la cruenta y sus variantes simbólicas de carácter psicoanalítico, la subjetiva y la simbólica, pero todas cumplen con la función de propiciar la violencia divina, la cual, de acuerdo con la clasificación de Žižek, es un tipo de violencia que en esta obra se advierte desde el título y la frase “la tercera parte del mar”, que también se encuentra en el epígrafe. Por lo tanto, el fin de los tiempos llega para reestablecer el orden perdido y el personaje de Victoria realiza una serie de acciones cruentas para recuperar el equilibrio.

En esta ficción, el espacio correspondiente a esa tercera parte del mar es una zona de sangre que se encuentra a la izquierda, donde sólo es posible la muerte. Que siempre esté de este lado en las acotaciones y que sea una llamada insistente, demuestra su importancia. A la derecha, en sentido bíblico, está siempre Jesús, pues es el lado del bien, del amor y la bondad; en cambio, a la izquierda (la siniestra), se encuentra el mal, la parte que le corresponde a Lucifer (Hertz, 1990).⁵ El equilibrio entre estas dos partes es importante para mantener la justicia en la tierra. En el Apocalipsis, los ángeles, como enviados de Dios, imponen su justicia llena de paradojas e incoherencias, lo que la hace incomprensible para los seres humanos.

Así, un personaje de *La tercera parte del mar* quiere imponer su justicia a fin de recuperar el equilibrio del mundo (su mundo), por lo cual, realiza acciones paradójicas que resultan, en un primer momento, incomprensibles para el espectador o lector. Para entender el comportamiento de Victoria y Rodrigo, es necesario elaborar diversas teorías (como las revisadas sobre el narcisismo, la muerte del padre, la búsqueda del poder, la palabra como acción que devela una violación cruenta).

Todas las manifestaciones de la violencia y las formas de analizarlas terminan en un cúmulo de cuerpos que no llegan a ser un sacrificio; sin embargo, son aceptados para formar parte del puente metafórico que liberará a sus personajes del ciclo de muertes donde se encuentran; es decir, como parte de la violencia divina donde el amor es una fuerza de muerte y donde no hay posibilidad de construir un nuevo sistema, sino que todo deviene en la destrucción de los personajes, quienes, a su vez, son el símbolo de una sociedad en decadencia regida por ideas desbordadas, fanáticas y absurdas de unos pocos sin consciencia de las consecuencias que detonarán sus acciones.

La tercera parte del mar utiliza la violencia en todas sus partes; cada una se sostiene por medio de las diversas posibilidades de manifestación. El autor permite que los recursos no se agoten ni que se vuelvan predecibles, lo cual favorece la atención a la lectura y anticipa la tensión dramática que puede lograr una puesta en escena de la obra. Así, la violencia no sólo es un acercamiento temático, sino una parte fundamental del texto y un elemento que permite que la historia se conecte con los personajes, quienes, a su vez, desarrollan la acción escénica de una manera poco ortodoxa, de tal modo que resulta incómoda para leer y para espectar.

La violencia no sólo se transmite por el lenguaje, las imágenes o las acciones, sino también por la organización del texto, su forma y el modo en que se expone. No hay un equilibrio posible, lo cual en este caso es un aspecto positivo, pues se pueden encontrar

monólogos con extensiones considerables, precedidos por intercambios dialógicos fugaces; así como monólogos sucedidos de otros monólogos con características disímiles, escenas breves seguidas por escenas largas sin que se pueda observar lógica al respecto. Estas modulaciones generan ritmos antinaturales, contratiempos, retrasos o aproximaciones a la información esperada que se difumina en la ambigüedad de los textos.

Como texto dramático, *La tercera parte del mar* es difícil de asir. Se lee y uno como lector siente la violencia en el contenido, en la organización de los textos que dan la idea de trama, en el lenguaje, en las imágenes y se comienza a intuir la agresión simbólica escondida. Al considerar la violencia con este grado de importancia, es posible afirmar que es un elemento de cohesión entre las partes; una fuerza que mantiene unida la obra y que logra transmitirla para generar el efecto deseado.

Referencias

- Biblia de Jerusalén (1967). *La Sagrada Biblia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, Apocalipsis 8:8.
- Foucault, M. (1988). “El sujeto y el poder”. México, *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 50 (No. 3.), 3–20.
- Hertz, R. (1990). *La muerte y la mano derecha*. Madrid: Alianza Editorial.
- Segato, R. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Tantanian, A. (2005). *Foollyk: teatro 1*. Buenos Aires: Colihue.
- Žižek, S. (2023). *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Austral.

Alejandro García Martínez: Investigador, profesor, dramaturgo y director de escena. Maestro en Literatura Hispanoamericana por El Colegio de San Luis (2018-2020). Becario de la Fundación para las letras mexicanas (2009 a 2011) en el área de dramaturgia. Más de 20 obras de su autoría se han estrenado en prestigiosos teatros de México y Latinoamérica. Becario del FONCA en el programa de Jóvenes Creadores 2016-17, categoría de novela. Actualmente, estudia el Doctorado en Literatura Hispanoamericana en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana.

¹ Caraja-ji fue un grupo que surgió por una serie de coincidencias. De acuerdo con una entrevista a Tantanian por parte de María Natacha Koss, el Teatro San Martín convocó a escritores jóvenes para que realizaran textos para actores jóvenes y públicos jóvenes. El taller sería coordinado por Roberto Cossa y Bernardo Carey, pero no hubo continuidad por parte del teatro ni de los responsables, de modo que los autores encontraron otro lugar para reunirse y tallerear sus textos: “el Centro Cultural Ricardo Rojas se muestra interesado en editarlos. [...] Cuando tuvimos que ir a que nos editen nos pusimos un nombre. Ahí nació Caraja-ji” (Tantanian, 2005: 165).

² Las obras que completan el tomo son: *Juegos de damas crueles* (1995), *Sumario de la muerte de Kleist* (1998), *Un cuento alemán* (1997) y *Comedia. Un maestro de Alemania* (1998).

³ La relación entre violencia y poder ha sido estudiada ampliamente. Me parece valiosa la propuesta de Foucault en su artículo “El sujeto y el poder” (1988), donde la violencia es una forma primitiva del poder, pero que no se puede considerar como una estructura básica de éste. La violencia será, para Foucault, un instrumento para llegar al poder o el resultado del accionar del poder, porque para Foucault el poder se define del siguiente modo: “Es un conjunto de acciones sobre acciones posibles; opera sobre el campo de posibilidad o se inscribe en el comportamiento de los sujetos actuantes: incita, induce, seduce, facilita o dificulta; amplía o limita, vuelve más o menos probable; de manera extrema, constriñe o prohíbe de modo absoluto; con todo, siempre es una manera de actuar sobre un sujeto actuante o sobre sujetos actuantes, en tanto que actúan o son susceptibles de actuar. Un conjunto de acciones sobre otras acciones” (Foucault, 1988: 15). Como contraparte, la relación de violencia, en la misma sección del texto “El sujeto y el poder”, se explican de este modo “Una relación de violencia actúa sobre un cuerpo o sobre cosas: fuerza, somete, quiebra, destruye: cierra la puerta a toda posibilidad” (Foucault, 1988: 14).

⁴ Al referirse a “mundo real”, se integra el sentido que ofrece Žižek, donde lo “real” es diferente de la “realidad”, en tanto que el primer término es “la lógica espectral, inexorable y ‘abstracta’ que determina lo que ocurre en la realidad social” (Žižek, 2023: 24), mientras que la “realidad”, sería “la realidad social de las personas concretas implicadas en la interacción y en los procesos productivos” (Žižek, 2023: 23-24). En el campo de la dramaturgia, la realidad es la de los personajes, por lo que se puede dar el salto y llamar a este horizonte la ficción, realidad dada por el dramaturgo a sus personajes ficticios. En Tantanian, especialmente en *Los mansos*, estas relaciones son mucho más complejas que lo que aquí se expone, por lo que más adelante tendrá un desarrollo detallado.

⁵ Para ampliar información sobre este tema, ver el capítulo “La preeminencia de la mano derecha. Estudio sobre la polaridad religiosa” (pp. 151-192), del libro *La muerte y la mano derecha*, de Robert Hertz (1990).