

La ausencia de guerra no significa paz: el conflicto como impulso creativo de la escena

Absence of war does not mean peace: Conflict as the creative impulse of scenes

Aldri Anuniação

Universidade Federal da Bahia, Brasil

aldrialves@gmail.com • orcid.org/0000-0001-9127-1073

Recibido: 24/04/2024. Aceptado: 03/06/2024.

Resumen

Este artículo resulta de un proceso de investigación-creación y explica cómo se construyeron las figuras temáticas de algunos textos teatrales a partir del concepto de necropolítica presentado por el filósofo Achille Mbembe. Su ensayo devela procedimientos de las narrativas históricas que en la realidad encubren el necropoder y lo legitiman. A partir de él, se pensaron entonces procedimientos para una narrativa ficcional crítica y se implementaron para elaborar una dramaturgia que muestra el recorrido de mortificación de los personajes centrales en situación de guerra (práctica o alegórica). El proceso creativo consistió, en definitiva, en una transposición poético-teatral del pensamiento de Mbembe: se pone al descubierto la contracara necropolítica de procesos conducidos por la administración pública.

Palabras clave: guerra, necropolítica, necronarrativa, dramaturgia, mortificación

Abstract

This article is the result of a research-creation process and explains how the thematic figures of some theatrical texts were constructed on the basis of the concept of necropolitics presented by the philosopher Achille Mbembe. His essay unveils procedures of historical narratives that in reality cover up necropower and legitimise it. Based on it, procedures for a critical fictional narrative were then devised and implemented to elaborate dramas that show the path of mortification of the central characters in a situation of war (practical or allegorical). The creative process ultimately consisted of a poetic-theatrical transposition of Mbembe's thought: the necropolitical flipside of processes conducted by the public administration is exposed.

Keywords: war, necropolitics, necronarrative, playwriting, mortification

Este ensayo parte de la base de que la expresión última de la soberanía reside, en gran medida, en el poder y en la capacidad de dictaminar quién puede vivir y quién debe morir. De allí que matar o dejar vivir constituyan los límites de la soberanía, sus atributos fundamentales. Ejercer la soberanía es ejercer el control sobre la mortalidad y concebir la vida como el despliegue y la manifestación del poder. (Mbembe, 2003, pp. 11-12)

En un ensayo que dialoga directamente con principios de la biopolítica, el filósofo contemporáneo de la República de Camerún, Achille Mbembe (1957-), articula un pensamiento que (como complemento crítico de la noción foucaultiana de control del campo biológico de la vida) asocia el concepto de soberanía con la capacidad geopolítica para decidir sumariamente sobre la mortificación de la vida en sociedad, a partir de tres acciones legitimadoras: (1) decidir quién tiene derecho a vivir; (2) decidir quién tiene derecho a morir; y, por último, (3) decidir quién tiene derecho a matar¹.

En un juego que convoca poderes económicos, políticos y judiciales, la muerte y la vida se convierten en objetos pasivos de la administración pública de los Estados. En su ensayo titulado "Necropolitics"², Achille Mbembe (2003) intenta comprender las condiciones en las que operan esas dos instancias (muerte y vida), para lo cual apela a un tercer elemento que emerge como factor mediador: la libertad. La pregunta de Mbembe se refiere al aspecto relacional entre el biopoder y las condiciones prácticas del asesinato legalizado: "¿Es suficiente la noción de biopoder para explicar

1 La versión original de este artículo se encuentra en portugués. La traducción estuvo a cargo de Luis Emilio Abraham.

2 [Nota del traductor: El autor cita la versión en portugués (Mbembe, 2016) de un artículo publicado en inglés por la revista *Public Culture*, que es a su vez una traducción cuya fuente no se especifica. Tal como se observa ya en el epígrafe, aquí se ha optado por traducir al castellano a partir del texto en inglés].

las formas contemporáneas en que lo político, bajo el disfraz de la guerra, de la resistencia o de la lucha contra el terror, hace del asesinato del enemigo su objetivo primario y absoluto?” (p. 12).

El ensayo de Mbembe pretende señalar una vacancia en el concepto de biopolítica, en la medida en que este se limita a redimensionar el lugar de la vida controlada por la administración pública de los Estados, en detrimento de un reconocimiento práctico y conceptual de una política instituida de la muerte. Según Mbembe, la lectura que se ha hecho del concepto de biopolítica/biopoder no tiene en cuenta que, cuando el Estado decide intervenir en el control extremo de la vida (*bios*) de un determinado segmento civil, consecuentemente otorga el derecho de necrotizar otro segmento (igualmente civil). En contrapartida, las políticas basadas en el control del cuerpo biológico del individuo promueven la articulación y el estímulo de una máquina institucional de la muerte. Como metodología, Mbembe analiza las condiciones de la biopolítica, propone la noción de necropolítica como complemento dialógico a las de Foucault, y la confronta con dos factores fundamentales: el estado de excepción y la soberanía:

[...] El concepto de estado de excepción se ha debatido a menudo en relación con el nazismo, el totalitarismo y los campos de concentración/exterminio. Los campos de exterminio, en particular, han sido interpretados de diversas maneras como la metáfora central de la violencia soberana y destructiva [...]. [...] Debido a que sus habitantes son despojados de su estatus político y reducidos a la vida desnuda, el campo es, para Giorgio Agamben, “el lugar en el que se realizó la *conditio inhumana* más absoluta que jamás haya aparecido sobre la Tierra”. (p. 12)

[...] La modernidad estuvo en el origen de múltiples conceptos de soberanía [...]. Dejando de lado esa multiplicidad, la crítica política tardomoderna ha privilegiado desafortunadamente las teorías normativas de la democracia y ha hecho del concepto de razón uno de los elementos más importantes tanto del proyecto de la modernidad como del topos de la soberanía. Desde esta perspectiva, la expresión última de la soberanía es la producción de normas generales por parte de un cuerpo (el *demos*) conformado por hombres y mujeres libres e iguales. (p. 13)

La libertad (o su ausencia) interviene como factor que pone de relieve el ejercicio de la soberanía. Mbembe destaca esa idea-pensamiento cuando dice que su “preocupación son aquellas figuras de soberanía cuyo proyecto central no es la lucha por la autonomía, sino *la instrumentalización generalizada de la existencia humana y la destrucción material de cuerpos humanos y poblaciones*” (p. 14; cursivas en el original).

Poniendo en tensión los tres objetos (muerte, vida y libertad), Mbembe los utiliza como medio de análisis y como propuesta de una noción de necropolítica. Específicamente para uno de esos objetos (la muerte), recurre a dos concepciones: la de Wilhelm Hegel, en la cual el ser humano se convierte en sujeto precisamente ante la muerte, que es entonces la cúspide de la conciencia subjetiva; y la muerte en el sentido de Georges Bataille, para quien el individuo deja de ser sujeto con la muerte, que constituye, por el contrario, la ausencia total de conciencia. Mbembe alude a esas dos concepciones de la muerte para advertir que la soberanía opera en ambos casos articulándose con zonas de límite. Citando a Bataille, afirma que el mundo de la soberanía “es el mundo en el que se elimina el límite de la muerte” (citado por Mbembe, 2003, p. 16). A partir de estos dos significados de la muerte, Mbembe prepara el terreno teórico para pensar las articulaciones de la necropolítica, tomando préstamos de las acciones y reacciones terroristas contemporáneas. De ese modo permite reflexionar sobre las condiciones de una necropolítica sustentada en la idea de que, a diferencia de la subordinación, la soberanía, aunque arraigada en la necesidad de evitar la muerte, requiere paradójicamente el riesgo de muerte.

Además de la soberanía, Mbembe también interpreta los llamados “estados de excepción” como espacios para la producción de enemistad y como operaciones destinadas a construir “narrativas” (pp. 19-22 y 27). El formateo del enemigo es un acto legitimador (un artificio de la acción, podríamos agregar) que consigue presentar el derecho a morir como condición de la preservación de la vida. La enemistad surge entonces como necesidad de cumplir y satisfacer las razones del ejercicio de la necrosis operativa. La “máquina de la muerte” no tendría justificación suficiente sin

el carácter del enemigo. Así, las narraciones que el ensayo de Mbembe desnuda comienzan a tomar su contorno mortífero.

He intercalado términos dramáticos porque el propio Mbembe hace uso de esa clase de lenguaje cuando dice que el estado de excepción exige la emergencia de “una noción ficcionalizada del enemigo” (p. 16). Es precisamente en este punto del ensayo donde surge una posible reflexión sobre una poética necronarrativa de ficción. Si pensamos los tres objetos (muerte, vida y libertad) como elementos constitutivos de una posible escritura dramática³, podemos realizar ilaciones que van desde la identificación del acto soberano del dramaturgo en la coordinación de la escritura, hasta los juegos de fuerzas entre los personajes de ficción, que podrían incluir una lucha con la muerte social y física. Así como en la narrativa histórica sometida a la necropolítica el sustrato de la soberanía de la administración del Estado es lo que define el destino social y la mortalidad del sujeto-ciudadano, podemos pensar que en la narrativa ficcional de una escritura dramática es el autor-dramaturgo de la escena quien adquiere el estatus soberano de comandar y decidir sobre las acciones de los sujetos-personajes. Para que se entienda, llamo narrativa histórica a la que está constituida por nuestro mundo real práctico, en oposición a la narrativa ficcional, que en su versión dramática es la producida por un dramaturgo-pensador que reorganiza y programa las acciones posibles para una escena con el lenguaje de un texto teatral⁴.

3 Es importante señalar que utilizo “escritura” en los términos aclarados por Bernard Dort (1977) en *O teatro e sua realidade*, donde, recuperando una afirmación que atribuye a Roger Planchon, Dort sitúa la “escritura dramática” como el material producido por el dramaturgo antes de la representación, y la “escritura escénica” como el resultado de la dramaturgia en escena, en contacto con el espectador (p. 63). Esta distinción también se encuentra en *Cenas em sombras*, de Leda Maria Martins (1995), cuando señala “[...]una distinción metodológica entre texto dramático (el texto escrito) y texto performativo (el texto en representación)” (p. 27). Así pues, a lo largo de este estudio utilizaré estas distinciones en los términos presentados por Dort y Martins. [N del T: *O teatro e sua realidade* es una antología de diversos ensayos del crítico francés, traducidos al portugués por Fernando Peixoto].

4 Esa forma de concebir diferenciadamente la narrativa histórica y la narrativa ficcional tiene lugar entre las cuestiones presentadas por Paul Ricoeur (2009), quien discurre sobre “la representancia del pasado histórico y la traslación del mundo de ficción del texto al mundo efectivo del lector” bajo una concepción que parcialmente opone “las variaciones imaginativas desplegadas por la ficción” y “la reinscripción, estipulada por la historia, del tiempo fenomenológico sobre el tiempo cósmico” (p. 901).

Ya en la introducción de su ensayo, Mbembe expone sus intenciones de basar la causa de las muertes físicas y sociales de los segmentos civiles gobernados y organizados por las administraciones públicas en los atributos políticos de la soberanía. También podemos añadir que las causas de estas muertes se sustentan en el concepto de representatividad. Utilizo el término “representatividad” de forma acrítica, más que nada considerando que todo modelo político puesto en práctica en nuestros tiempo se basa en la idea de que un pequeño grupo de personas administra política, social y culturalmente los espacios, los tiempos y los derechos de otro gran grupo. No me refiero al modelo de representatividad legitimadora articulado por medio de consultas públicas y elecciones político-partidarias (precipitadas por campañas internas en territorios delimitados) o incluso impuesto a través de mediaciones de fuerza de diversa índole. No nos ocuparemos de estos modelos en este artículo, aunque forman parte del complejo estado de razones de eso que Mbembe presenta como “necropolítica”. Trataremos aquí precisamente las consecuencias de estos modelos de imposición artificial de representatividad sobre los acontecimientos vitales de quienes se ven sometidos a ellos en las narraciones históricas de nuestro mundo real práctico; y, más concretamente, los efectos de estos acontecimientos en algunas narrativas ficcionales para la escena teatral que incluyen la muerte como resultado final de sus sujetos-personajes. Las narrativas de ficción que describirá este artículo son tres obras dramáticas que componen una trilogía teatral titulada *Trilogia necronarrativa do confinamento* (Anunçiação, 2012, 2014 y 2015)⁵.

En primer lugar, quisiera exponer algunas ideas sobre el prefijo común a los dos términos centrales de este artículo: “necro”. Este se encuentra presente en la palabra “necropolítica”, que da título al ensayo del pensador

⁵ La *Trilogia necronarrativa do confinamento* está compuesta por las obras *Namibia, não!* (2012), *O campo de batalha: A fantástica história de interrupção de uma guerra bem-sucedida* (2014) y *A mulher do fundo do mar: Versão Guerra da Syria* (2015). [N del T: aunque no existen versiones en castellano, traduzco aquí provisionalmente los títulos de la *Trilogia del encierro: ¡Namibia no!* (2012), *El campo de batalla: La fantástica historia de interrupción de una guerra exitosa* (2014) y *La mujer del fondo del mar: Versión Guerra de Siria* (2015)].

camerunés Achille Mbembe, y también en la palabra “necronarrativa”, utilizada para denominar la trilogía ficcional de mi autoría. En una articulación pseudoperversa, en la que el dramaturgo asume la posición ficticiamente forjada de la soberanía que produce la programación de los acontecimientos en la acción dramática de las obras, el término “necronarrativa” surge como posible equivalente literario de la necropolítica presentada por Mbembe. Esta aproximación (entre necropolítica y necronarrativa) se hace posible desde el momento en que las preguntas que surgen al intentar comprender el mecanismo de la necropolítica satisfacen las necesidades operativas de la construcción dramática (acciones y personajes) de obras de ficción teatral:

Pero, ¿en qué condiciones prácticas se ejerce el derecho a matar, a dejar vivir o a exponer a la muerte? ¿Quién es el sujeto de este derecho? ¿Qué nos dice la implementación de ese derecho acerca de la persona a la que así se da muerte y acerca de la relación de enemistad que enfrenta a esa persona con su asesino o asesina? ¿Es suficiente la noción de biopoder para dar cuenta de las formas contemporáneas en que lo político, bajo el disfraz de la guerra, de la resistencia o de la lucha contra el terror, hace del asesinato del enemigo su objetivo primario y absoluto? (Mbembe, 2003, p. 12)

En articulación directa con el concepto de biopoder de Michel Foucault, Mbembe plantea cuestiones que podrían utilizarse para pensar la poética de una dramaturgia basada en el choque intersubjetivo, tal como veremos en nuestra descripción de las obras *Namíbia, não!*, *O campo de batalha: A fantástica história de interrupção de uma guerra bem-sucedida* y *A mulher do fundo do mar: Versão Guerra da Syria*, cuyas sinopsis reproduzco:

Una mañana de 2016, André llega a su casa después de una noche de farra y avisa a su primo Antônio que se ha firmado en plena madrugada una medida provisional del Gobierno Brasileño que determina que todos los ciudadanos de “melanina acentuada” serán capturados en las calles y enviados de vuelta a un país del África como forma de reparación social. Así, André y Antônio pasan días encerrados en el departamento, reflexionando sobre el retorno obligatorio al continente africano, mientras

afuera es grande la presión para que salgan de casa y regresen a sus orígenes. (Anunção, 2012, contratapa)⁶

En una Tercera Guerra Mundial futurista, provocada por la interceptación y el robo de las aguas del río Amazonas por parte de piratas, dos soldados enemigos se enfrentan en el lecho seco de un río, como autómatas y continuamente teleguiados por órdenes superiores. Sin embargo, la Tercera Guerra Mundial se suspende repentinamente cuando no se pueden distribuir las municiones, gracias a la incompetencia y la corrupción en las esferas de poder, aparte de la falta de materias primas para la producción de bombas. Mientras esperan la autorización oficial para combatir, los dos enemigos inician un inusual acercamiento que pone en riesgo la continuidad de la guerra. (Anunção, 2014, p. 2)⁷

Esta narrativa dramática cuenta el confinamiento solitario de una ex refugiada de la Guerra de Siria que, tras caer de uno de los barcos que cruzaban los mares del Mediterráneo, vive líricamente en la zona abisal, donde articula pensamientos sobre la contemporaneidad al tiempo que reconstruye sus memorias de la guerra. El texto ficcional aprovecha los espacios vacíos que la historia oficial no registra ni alcanza, y trata de memorias subterráneas metaforizadas por las evasivas acciones submarinas de la protagonista, que desempeña el papel de supervisora de recuerdos. A lo largo de esta narración, surge una coprotagonista: la mujer-espejo. La mujer-espejo aparece como un falso “otro” que lleva a nuestra protagonista a creer en una improbable “no-soledad”, ya que el reflejo (de la mujer-espejo) estimula una reflexión ideológica y autocrítica disfrazada

6 Em uma manhã de 2016, André chega em casa após uma noite de farra, e anuncia ao primo Antônio que foi assinada em plena madrugada, uma Medida Provisória do Governo Brasileiro determinando que todos os cidadãos de “melanina acentuada” do país deverão ser capturados nas ruas e enviados de volta a um país da África como forma de reparação social. Assim, André e Antônio passam dias trancados no apartamento, refletindo sobre um compulsório retorno ao continente africano, enquanto lá fora, a pressão é grande para que eles saiam de casa, e retornem às suas origens (Anunção, *Namíbia, não!*, 2012, contracapa).

7 Em uma futurística III Guerra Mundial ocasionada pela interceptação e roubo da totalidade das águas do Rio Amazonas por piratas, dois soldados inimigos confrontam-se em um leito seco de curso fluvial, à maneira de autómatas e continuamente teleguiados por ordens superiores. No entanto, a III Guerra Mundial é subitamente suspensa quando as munições não podem ser distribuídas, graças à incompetência e corrupção nas esferas de poder, aliado à falta de matéria prima para produção de bombas. Enquanto aguardam a oficial autorização dos combates, os dois inimigos inician uma inusitada aproximação, colocando em risco a continuidade da III Guerra Mundial (Anunção, 2014, p. 2).

de consideraciones sobre la “otra”. Tras el traumático descubrimiento de que la mujer-espejo es en realidad ella misma, la mujer del fondo del mar se resigna a su soledad real e inicia una búsqueda de lo que sería su origen fundamental (en un empeño inducido más allá de la memoria oficial de la superficie), recomponiendo restos-objetos que caen de los barcos que cruzan el Mar Mediterráneo. (Anuniação, 2015, p. 2)⁸

En las tres sinopsis de las obras, encontramos la guerra en diferentes situaciones temporales. La posibilidad de guerra (en *Namíbia, não!*), la presencia de la guerra (en *A mulher do fundo do mar*) y la pausa-interrupción de la guerra situada en el pasado inmediato (en *O campo de batalha*). La situación de guerra se constituye dentro de una relación de fuerzas que establece el poder en el sentido de Foucault, cuando reflexiona sobre el poder político:

[...] Las relaciones de poder, tal como funcionan en una sociedad como la nuestra, tienen esencialmente por punto de anclaje cierta relación de fuerza establecida en un momento dado, históricamente identificable, en la guerra y por la guerra. Y si bien es cierto que el poder político detiene la guerra, hace reinar o intenta hacer reinar una paz en la sociedad civil, no lo hace en absoluto para neutralizar los efectos de aquélla o el desequilibrio que se manifestó en su batalla final. En esta hipótesis, el papel del poder político sería reinscribir perpetuamente esa relación de fuerza, por medio de una especie de guerra silenciosa [...]. (Foucault, 2001, p. 29)

Comparando esta cita con el ensayo de Mbembe, podemos deducir la posibilidad de que la guerra como institución sea el estado primario del

8 Essa narrativa dramática participa o confinamento solitário de uma ex refugiada da Guerra da Syria que após cair de um dos botes que cruzam em fuga os mares mediterrâneos, liricamente mora na zona abissal onde articula pensamentos sobre a contemporaneidade ao mesmo tempo em que reconstrói suas memórias de guerra. O texto ficcional faz uso de espaços vazios os quais a história oficial não registra ou atinge, e trata das memórias subterrâneas metaforizadas pelas evasivas ações subaquáticas da personagem principal que articula-se na função de fiscalizar memórias. Ao longo desta narrativa, surge uma co protagonista: a mulher-espelho. A mulher-espelho surge como um falso “outro ser”, que leva nossa personagem principal a acreditar numa improvável “não-solidão”, onde o reflexo (da mulher-espelho) estimula uma reflexão ideológica e autocrítica, disfarçada de considerações sobre “a outra”. Após a traumática descoberta de que a mulher-espelho na verdade é “si própria”, a mulher do fundo mar resigna-se na sua real solidão e inicia uma busca do que seria a sua origem fundamental (em um esforço induzido para além da memória oficial da superfície), através da junção de resquícios-objetos que caem de navios que cruzam o mar mediterrâneo (Anuniação, 2015, p. 2).

organismo social y que el poder político anestesia perpetuamente este estado de guerra mediante el control de las relaciones de fuerza. La paz en la época contemporánea sería una pausa bélica, un estado de excepción en una organización social que, por su constitución, está en permanente conflicto bélico. Esta reflexión dialoga directamente con las afirmaciones de una de las obras, *O campo de batalha*, en los siguientes términos:

En el cielo, una tormenta eléctrica y un fuerte relámpago iluminan la noche en el frente de esta guerra estancada. Tras un segundo trueno, una lluvia de pétalos blancos empieza a caer fantásticamente del cielo sobre los dos soldados enemigos que luchan ferozmente en el suelo terroso y seco del campo de batalla. Insistentemente suena la sirena. Entonces resuena con urgencia la voz de la guerra.

VOZ DE LA GUERRA: ¡No se abracen! ¡Detengan el contacto físico! ¡Respeten el momento de interrupción! ¡No insistan en la lucha! ¡Tenemos que simular una paz! ¡No tenemos más municiones por aquí! ¡Se acabó todo! ¡Ustedes están rompiendo una convención internacional de guerra! Por favor, ¡mantengan la paz en la guerra! (Anunção, 2014, pp. 76-77)⁹

La Voz de la Guerra en esta narrativa de ficción emerge como una expresión del poder político que regula las relaciones intersubjetivas. En “Necropolitics”, Mbembe (2003) infiere que la guerra (silenciosa o no) es un modo de alcanzar la soberanía, entendida como “una forma de ejercer el derecho a matar” (p. 12). En este pasaje, consolida la matriz de conceptualización del significante necropolítico, acentuando su significado gerencial e imbricándolo con el aspecto mortífero de la guerra latente y políticamente controlada. Sin olvidar que articulamos un concepto recuperado de Foucault, el de guerra naturalizada, cuando trasponemos estos dos aspectos (el poder político y la guerra) a una dramaturgia basada en hechos históricos contemporáneos —en el sentido de Paul Ricoeur

⁹ *No céu, uma trovoadas e um forte raio iluminam a noite no front desta guerra estagnada. Após uma segunda trovoadas, fantásticamente começa a cair do céu uma chuva de pétalas brancas sobre os dois soldados inimigos que lutam ferozmente no chão terroso e seco do campo de batalha. Insistentemente a sirena toca. Logo em seguida, a voz da guerra ecoa em urgência.*

VOZ DA GUERRA: Não se abracem! Parem com esses contatos físicos! Respeitem o momento interruptório! Não insistam em combates! Precisamos simular uma paz! Não temos mais nada de munição por aqui! Acabou tudo! Vocês estão infringindo uma convenção internacional de guerra! Por favor, mantenham a paz na guerra! (Anunção, 2014, p. 76-77).

(2009) cuando se refiere a los posibles entrecruzamientos entre historia y ficción (pp. 901-917), como es el caso de las tres obras dramáticas mencionadas en este artículo—, surge la posibilidad de revelar a través de una poética (una clase especial de episteme) alguna mortificación que las narrativas históricas suelen disimular o legitimar políticamente. Las obras permiten entonces hacer visibles fuerzas políticas que en la realidad histórica pasan inadvertidas a modo de legitimación de posibles muertes. En *Namibia, não!*, el personaje de André se refiere a una situación en que esa posibilidad de muerte afecta a la población de un continente:

ANDRÉ: Vos decís que África no le interesa a nadie, pero vos formás parte de ese grupo de gente, en la medida en que volver allá es un absurdo, ¡una locura! Cuando, en el fondo, debería ser una oportunidad para vos de aportar tu granito de arena a ese continente.

ANTÔNIO: ¿Mi parte? ¿Cómo que mi parte? [...]

ANDRÉ: [...] ¿Por qué no vas y aplicás tus dotes diplomáticas, tu inteligencia? ¿Sabías que hoy en día solo en África la gente se muere de Sida? Hay medicamentos muy avanzados que controlan el VIH en el cuerpo humano, impidiendo el desarrollo de enfermedades. Hoy en día casi nadie muere de VIH. Solo allí, en África. ¿Por qué no llevan allá esos medicamentos? ¿Por qué no organizás una movilización para que eso ocurra, Antônio? (Anuniação, 2012, pp. 54-55)¹⁰

La dramaturgia basada en la necronarrativa sitúa al dramaturgo-autor en una posición de soberanía en la creación ficcional del ordenamiento de los hechos. Sin embargo, este dramaturgo está guiado por referentes sociopolíticos que constituyen el objeto de la narración. Quizás en este punto podamos pensar en una soberanía en segundo grado, pero con potencia de subversión.

¹⁰ ANDRÉ: Você disse que ninguém se interessa pela África. Você faz parte desse grupo de pessoas, na medida em que voltar para lá significa um absurdo, uma insanidade! Quando, no fundo, deveria ser uma oportunidade pra você fazer a sua parte por aquele continente.

ANTÔNIO: Minha parte? Como assim, minha parte? [...]

ANDRÉ: [...] Por que você não vai lá aplicar seus conhecimentos diplomáticos? Sua inteligência? Você sabia que hoje em dia só se morre de Aids na África? Existem remédios avançadíssimos que controlam o HIV no corpo humano, evitando o desenvolvimento de doenças. Hoje em dia quase ninguém morre por causa do vírus HIV. Somente lá, na África! Por que não levam esses medicamentos pra lá, gente? Por que você, Antônio, não faz uma mobilização pra que isso aconteça? (Anuniação, 2012, p. 54-55)

Mbembe (2003) retoma el concepto de biopoder en términos foucaultianos:

En la formulación de Foucault, el biopoder parece funcionar dividiendo a las personas entre las que deben vivir y las que deben morir. Al operar sobre la base de una división entre los vivos y los muertos, dicho poder se define a sí mismo en relación con un campo biológico, del que toma el control y en el que se inviste. (pp. 16-17)

Pero la necronarrativa adquiere la fuerza de la subversión cuando, por ejemplo, *A mulher do fundo do mar* transgrede ese biopoder, que se afirma a sí mismo a través del control sobre los límites biológicos, al permitir ficcionalmente la vida de la protagonista en el fondo de las aguas del Mediterráneo, a pesar de que ha sido arrojada de un barco de refugiados. Del mismo modo, en *O campo de batalha*, los personajes Soldado 1 y Soldado 2 siguen dialogando a pesar de tener sus cuerpos desmembrados por las bombas de guerra.

Por otro lado, Mbembe (2003) incorpora en su ensayo sobre la necropolítica el tratamiento de fenómenos como el racismo:

[...] En términos de Foucault, el racismo es ante todo una tecnología destinada a permitir el ejercicio del biopoder, ese “viejo poder soberano del derecho de muerte”. En la economía del biopoder, la función del racismo es regular la distribución de la muerte y hacer posibles las funciones asesinas del Estado. Es, dice él, “la condición que hace aceptable dar muerte”¹¹. (p. 17)

A partir de ese extracto, pueden pensarse hechos históricos vinculados con el racismo como parte de la necropolítica o el necropoder. Entre esos hechos se encuentra la utilización de las técnicas de Lombroso¹² por parte de las fuerzas policiales modernas y contemporáneas, y también las

11 [N del T: en el texto de Mbembe, las citas provienen de *Defender la sociedad*: Foucault, 2001, pp. 234 y 231, respectivamente].

12 Procedimientos técnicos de la criminología moderna para el reconocimiento de criminales desarrollados por el italiano Cesare Lombroso.

estadísticas de mortalidad de la juventud negra en Brasil. Esos aspectos también se incorporan en la necronarrativa de *Namíbia, não!*:

SOCIÓLOGA (*off, megáfono*): Será mejor que se entreguen. ¡Porque ha salido una nueva medida provisional! Déjenme que la encuentre. (*Para sí misma.*) ¡Qué lío mi carpeta! ¡Hay tantas medidas también! Cada una hora sale una. (*A sus primos.*) ¡Acá! La encontré. Miren cómo está redactada: “En caso de que el ciudadano de melanina acentuada ya haya sido llevado a la comisaría especializada, haya pasado por el sociólogo de guardia (en este caso yo misma) y después haya huido de la vigilancia policial, este ciudadano será considerado un marginal delincuente y peligroso para la sociedad, pudiendo incluso ser apresado en su propio domicilio, sin tener en cuenta el artículo 150 del Código Penal, y con la posibilidad y el legítimo derecho a la muerte si se resiste a ser llevado a prisión. (*Irónica.*) ¡Creo que esto es para vos, André!¹³ (Anunciação, 2012, p. 84)

Los elementos que acercan los escritos dramaturgicos aquí mencionados al concepto de necropolítica se basan en la constitución narrativa del derecho a matar, otorgado legalmente al Estado (o a los Estados):

Según Foucault, el Estado nazi fue el ejemplo más completo de un Estado que ejerce el derecho a matar. [...] Por extrapolación biológica sobre el tema del enemigo político, al organizar la guerra contra sus adversarios y, al mismo tiempo, exponer a sus propios ciudadanos a la guerra, se considera que el Estado nazi abrió el camino a una formidable consolidación del derecho a matar [...]. [...] La percepción de la existencia del Otro como un atentado contra mi vida, como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaría mi potencial para la vida y la seguridad —esto, sugiero yo— es uno de los muchos imaginarios de

13 SOCIÓLOGA (*off*) (megafone) - Melhor vocês se entregarem. Pois saiu mais uma nova Medida Provisória! Deixa eu pegar aqui! (pra si mesma) Que confusão essa minha pasta... também são tantas Medidas! Cada hora sai uma... (para os primos) Aqui! Achei!. Reparem como está redigida: “Caso o cidadão de melanina acentuada já tenha sido recolhido para a delegacia especializada, passado pela socióloga de plantão... no caso eu mesma, e logo depois tenha fugido da vigilância policial, esse cidadão será considerado um marginal delinquente e perigoso à sociedade, podendo então ser recolhido até mesmo na própria residência independente do artigo 150 do Código Penal... e com possibilidade e direito legítimo de morte caso resista ao recolhimento (irônica) Acho que essa é pra você, André! (Anunciação, 2012, p. 84).

soberanía característicos tanto de la modernidad temprana como de la tardía. (Mbembe, 2003, pp. 17-18)

Mbembe sugiere que las tecnologías mortíferas del Estado nazi fomentaron una industrialización de la muerte, con ejecuciones en serie, en correlación directa con los métodos de guillotina de la Francia de la Revolución burguesa:

Tomando perspectiva histórica, varios analistas han argumentado que las premisas materiales del exterminio nazi se encuentran, por un lado, en el imperialismo colonial y, por otro, en la serialización de los mecanismos técnicos para dar muerte a las personas, mecanismos desarrollados entre la Revolución Industrial y la Primera Guerra Mundial. (p. 18)

En la política contemporánea podemos identificar varios tópicos que legitiman el derecho a matar: la guerra contra el terrorismo, la guerra contra el crimen y la guerra contra las drogas. Esos tópicos tienden a justificar acciones que legalizan actos de necrosis en narrativas cotidianas, y pueden funcionar como impulsos creativos de narrativas de ficción: las necronarrativas. El largometraje-documental estadounidense *Enmienda XIII* (2016)¹⁴, por ejemplo, investiga las motivaciones detrás de la construcción narrativa del enemigo público, como modo para justificar una necropolítica operativa y promover una soberanía imaginaria. Mbembe infiere que los críticos contemporáneos refutan la idea de que la racionalidad de la vida implique la muerte del otro, o que la soberanía deba legitimarse a través de la voluntad y la capacidad de matar para vivir. Es un lugar común que muchas de las contranarrativas sociales y políticas tienen como vehículo de comunicación las narrativas de ficción. El cine, el teatro y la literatura, así como el material audiovisual de ciertos segmentos televisivos y plataformas digitales, construyen contranarrativas que pueden dialogar de manera opositora y reveladora con las necropolíticas que tienen al cuerpo biológico del otro como objetivo y solución final.

14 Este filme documental, producido en los Estados Unidos con dirección de Ava Du Verney, quien además fue responsable del guion junto a Spencer Averick, aborda centralmente el sistema carcelario norteamericano relacionándolo directamente con cuestiones de racialización. El título original es *13th*.

Mbembe recupera también el uso de la palabra “ocupación” como artificio de producción de colonialidad:

La propia *ocupación colonial* consistía en apoderarse, delimitar y afirmar el control sobre un área geográfica física, en escribir sobre el terreno un nuevo conjunto de relaciones sociales y espaciales. La escritura de nuevas relaciones espaciales (territorialización) era, en última instancia, equivalente a la producción de fronteras y jerarquías, zonas y enclaves: la subversión de los regímenes de propiedad existentes; la clasificación de las personas según diferentes categorías; la extracción de recursos; y, por último, la fabricación de una gran reserva de imaginarios culturales. (pp. 25-26)

A continuación, Mbembe recuerda que “Frantz Fanon describe la espacialización de la ocupación colonial en términos vívidos. Para él, la ocupación colonial implica en primer lugar y ante todo una división del espacio en compartimentos” (p. 26). Y luego cita el siguiente pasaje de *Los condenados de la Tierra* para explicar el modo en que opera el necropoder:

La ciudad del colonizado [...] es un lugar de mala fama, poblado por hombres de mala fama, allí se nace en cualquier parte, de cualquier manera. Se muere en cualquier parte, de cualquier cosa. Es un mundo sin intervalos, los hombres están unos sobre otros, las casuchas unas sobre otras. La ciudad del colonizado es una ciudad hambrienta, hambrienta de pan, de carne, de zapatos, de carbón, de luz. La ciudad del colonizado es una ciudad agachada, una ciudad de rodillas [...]. (Fanon, 2007, p. 34)

El ensayo “Necropolitics” nos induce a pensar que Achille Mbembe no es un pensador de África sino un pensador desde África, porque sus reflexiones van más allá de los asuntos africanos y afectan a cuestiones geopolíticas globales. Estas pueden transponerse a la dramaturgia. Por ejemplo, Mbembe (2003) enumera varios procedimientos-acción de la política de la muerte que satisfacen las necesidades de la acción dramática, destaca en las llamadas “guerras contemporáneas” aspectos que pueden tenerse en cuenta para imaginar espacios de guerra, describe consecuencias de las políticas de muerte instituidas por los Estados en la vida cotidiana; y todo eso nos permite imaginar (como contrapartida) personajes llenos de deseos y objetivos, impulsados por el deseo de

libertad. En las obras que comenta este artículo, los agentes ficticios en la arena dramática donde tiene lugar la confrontación dialógica son necesariamente los resultados directos de un intento de escapar de una política de muerte. Los personajes André y Antônio (*Namíbia, não!*) tienen subjetividades que se movilizan en busca de una solución como forma de resistencia ante una medida del gobierno brasileño que institucionaliza un proceso de exclusión y mortificación social. Aunque posean diferentes capas emocionales y virtudes, tienen idénticos superobjetivos: sobrevivir a las consecuencias de una determinación legal del Estado. Para la elaboración de dramaturgia, se eligió mostrar a los personajes que son instalados en el lugar de posibles víctimas por las acciones de un personaje verdugo que, en cambio, está ausente de la acción dramática, pero cuya presencia se sugiere en la trama de forma retórica. El agente inductor de la muerte aparece a través de un dispositivo que es el resultado de su acción: el discurso de la ley.

En este sentido, Mbembe (2003) presenta reflexiones muy útiles para pensar una poética necronarrativa, especialmente en cuanto al impulso de los personajes de ficción: la lógica del martirio y la lógica del superviviente. En relación con esta última, dice:

[...] El superviviente es aquel que, habiendo estado en camino a la muerte, sabiendo de muchas muertes y estando en medio de los caídos, sigue vivo. O, más exactamente, el superviviente es el que se ha enfrentado a toda una jauría de enemigos y ha conseguido no solo escapar con vida, sino matar a sus atacantes. (p. 36)

Aquí vemos un impulso de la voluntad que, mediado por el deseo de libertad, dibuja el camino del personaje cuya tragicidad no coincide con el inventario del héroe aristotélico, que pierde necesariamente en el ámbito de las acciones, aunque gane subjetivamente. Siguiendo a Mbembe, el superviviente sería el que gana en el mundo de la acción dramática. A la mujer de Siria, por ejemplo, aunque muera objetivamente al caer del barco de refugiados, la dramaturgia le otorga una supervivencia literaria (ficticia). Además, teniendo en cuenta el hecho de que se arrojó al mar en defensa de sus tres hijos pequeños, se dan a la vez la lógica del superviviente y la

del martirio, aunque no exactamente en el sentido en que lo desarrolla Mbembe (2003):

La lógica del martirio sigue otras líneas. Está personificada por la figura del “hombre bomba” [...] El “hombre bomba” no lleva uniforme de soldado ordinario ni exhibe un arma. El candidato al martirio persigue sus metas [...]. En este sentido, es significativo el lugar donde se tiende la emboscada: la parada de autobús, el café, la discoteca, el mercado, el puesto de control, la carretera –en resumen, los espacios de la vida cotidiana–. [...] El candidato al martirio transforma su cuerpo en una máscara que oculta el arma que pronto será detonada [...] El homicidio y el suicidio se realizan en el mismo acto. (p. 36)

Además de pensar en la invisibilidad de diversos segmentos sociales subyugados por la administración pública (en todo el mundo), la invisibilidad se convierte en un arma en la medida en que el arma del “hombre bomba” no es visible. El arma es invisibilizada por su propio cuerpo. Transportando esta afirmación al campo poético de la necronarrativa de ficción, podemos pensar y tratar de revertir ese acto social de invisibilización. Visibilizar una problemática es como apuntar un arma poética a la propia lógica de la exclusión.

La lógica del martirio funciona como herramienta de construcción del carácter en una de las tres obras dramáticas analizadas en este artículo. En *O campo de batalha*, ambos personajes, el Soldado 1 y el Soldado 2, tienen sus contenidos subjetivos moldeados por la lógica del martirio en la medida en que la arbitrariedad de elegir estar en una batalla con uniforme oficial es automortificante. Esto se intensifica si consideramos que las posibilidades y la lógica de la supervivencia se alteran en la guerra, ya que los derechos subjetivos se suspenden oficialmente en nombre de un Estado.

Conclusión

Las obras descritas en este artículo resultan de la construcción de acciones dramáticas a partir de los conceptos de necropoder y necropolítica acuñados por el filósofo camerunés Achille Mbembe. Las

razones que afectan a los personajes o movilizan sus acciones se entrelazan en las obras con un determinado contexto sociopolítico que implica un juego de fuerzas sociales en torno de la muerte y la vida. Ese juego se ve intervenido en la narrativa ficcional por un impulso de libertad que moviliza la voluntad de los personajes, incitando su compromiso con la acción ante una situación dramática conflictiva establecida por el dramaturgo. Sugiero denominar a estas creaciones “necronarrativa teatral”.

Referencias

- Anunção, A. (2012). *Namibia, não!*. Edufba.
- Anunção, A. (2014). *O campo de batalha: A fantástica história de interrupção de uma guerra bem-sucedida*. [Obra dramática en archivo de Word]. Copia en posesión del autor.
- Anunção, A. (2015). *A mulher do fundo do mar: Versão Guerra da Syria*. [Obra dramática en archivo de Word]. Copia en posesión del autor
- Dort, B. (1977). *O teatro e sua realidade*. (Trad. F. Peixoto). Perspectiva.
- Fanon, F. (2007). *Los condenados de la Tierra*. (Prefacio J. P. Sartre. Epílogo G. Chaliand. Trad. J. Campos). Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1961).
- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France (1975-1976)*. (Ed. M. Bertani y A. Fontana bajo la dirección de F. Ewald y A. Fontana, 1.ª reimp.). Fondo de Cultura Económica.
- Martins, L. M. (1995). *A cena em sombras*. Perspectiva.
- Mbembe, A. (2003, diciembre). Necropolitics. *Public Culture*, 15(1), 11–40. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>
- Mbembe, A. (2016, diciembre). Necropolítica. *Arte & Ensaios*, (32), 123-151. <https://doi.org/10.60001/ae.n32.p122%20-%20151>
- Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. (Trad. A. Neira, 9.ª reimp.). Siglo XXI.