

TEATRO LIBRE DE BIELORRUSIA: ESCENIFICANDO RESISTENCIA Y DEMOCRACIA

Kathleen Elphick

Investigadora independiente

elphick_katie@hotmail.com

Cita recomendada || ELPHICK, Kathleen (2014): "Teatro Libre de Bielorrusia: escenificando resistencia y democracia" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 111-127, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-kathleen-elphick-es.pdf>

Ilustración || Cristina Keller

Traducción || Silvia Ribés

Artículo || Recibido: 31/07/2013 | Apto Comité Científico: 15/11/2013 | Publicado: 01/2014

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Este artículo repasa la lucha entre la dictadura del Gobierno de Lukashenko y el grupo Teatro Libre de Bielorrusia por el espacio interpretativo de Minsk. Como ejercicio de poder, el Gobierno ha restringido las actuaciones del Teatro Libre en Minsk, y les ha obligado a llevar a cabo sus actuaciones de forma clandestina. El Teatro Libre de Bielorrusia ha contestado a esta censura llevando a cabo una especie de «actos de resistencia» que redefinen el modo de participación política y propician la creación de espacios democráticos a través de sus actuaciones.

Palabras clave || Espacio público | Dictadura | Teatro | Actos de resistencia.

Abstract || This article examines the struggle between the dictatorship of the Lukashenko government and the Belarus Free Theatre over performance space in Minsk. As a performance of power, the state restricts the ability of the Free Theatre to perform in Minsk, forcing them to stage their theatre underground. The Belarus Free Theatre counters this censorship by enacting a form of 'performative resistance' that redefines modes of political participation and facilitates the creation of democratic spaces through the event of their performances.

Keywords || Public Space | Dictatorship | Theatre | Performative Resistance.

Desde 1994, el Gobierno de Alexander Lukashenko ha restringido derechos tales como la libertad de expresión y el derecho de asamblea en lugares públicos de Bielorrusia. Ha habido detenciones o «desapariciones» de quienes han mostrado su disconformidad. Estas circunstancias han llevado al Teatro Libre de Bielorrusia a empezar el trabajo para romper el velo del silencio impuesto por el régimen de Lukashenko.

Con la misma finalidad, este estudio propone las siguientes preguntas: ¿cuál es la naturaleza específica del poder del teatro para competir con el ejercicio de poder del Estado? ¿Cómo se desarrolla la confrontación entre los conceptos de espacio público y privado en la lucha de resistencia ante la censura del Gobierno y el establecimiento de una identidad nacional alternativa? Para entender las diferentes formas en las que el Teatro Libre de Bielorrusia construye esta resistencia, este estudio intenta definir las relaciones de poder entre el Teatro Libre de Bielorrusia y el Estado, así como el concepto de *actuación* enmarcado en la relación sujeto-poder.

La llegada al poder de Alexander Lukashenko en las primeras elecciones bielorrusas tras la independencia soviética fue totalmente inesperada. A pesar de llegar tarde a la lucha por la presidencia, Lukashenko ganó las elecciones con el 80% de los votos; atrajo a la masa de votantes denunciando a aquellos a quienes consideraba culpables del desmoronamiento del nivel de vida (Mihalisko, 1997: 254). Por aquel entonces, la mayoría de la población bielorrusa estaba preocupada, principalmente, por la inestabilidad económica y, según Kathleen Mihalisko, «Lukashenko's rule is a logical outcome of the population's entrenched Soviet mentality and widespread nostalgia for the relative prosperity and stability of the old system» (1997: 259).

Sin embargo, inmediatamente después de haber sido elegido, el presidente Lukashenko inició un programa de consolidación de poder centrándose en diversos medios de comunicación de masas. En julio de 1996, alrededor de 200 periódicos se vieron obligados a inscribirse ante el Gobierno (Marples, 1999: 81). Lukashenko atacó a los medios de comunicación con multas, auditorías de impuestos y amenazas de palizas por parte de la policía secreta por incumplimiento. Además, ilegalizó las denominadas «orgies of street democracy», que eran, básicamente, protestas de cientos de personas (Marples, 1999: 81). En el mismo mes, Lukashenko dio un paso alarmante hacia la dictadura cuando anunció su intención de modificar la Constitución de 1994. Las modificaciones que proponía garantizaban a Lukashenko el poder de disolver el Parlamento si este no elegía al primer ministro propuesto por el presidente, y eliminaban el derecho del Parlamento a vetar la lista de ministros propuestos por el presidente (Marples, 1999: 89). Según cita Marples (1999:

89), también nombró a «judges, the officials of the Central Electoral Commission and half the members of the Constitutional Court». El referéndum de noviembre extendió, efectivamente, el mandato de Lukashenko y, a pesar de las amenazas de impugnación que tuvieron lugar tras la votación, «candidates elected to office were not permitted to enter the 110-seat assembly» (Marples, 1999: 98). Así lo explica el historiador David Marples: «[a] presidential power grab [had] thus been completed through a quasi-legal framework. The process was blatantly undemocratic, but the forces against the president quickly collapsed» (1999: 97).

Una de las fuerzas que continúa apoyando la lucha contra el régimen de Lukashenko es el Teatro Libre de Bielorrusia. Fundado en 2005 por el matrimonio Nikolai Khalezin y Natalia Koliada, y el director Vladimir Scherban, el Teatro Libre tiene como objetivo dar a conocer las realidades cotidianas en contraposición a la versión oficial del Estado. El grupo está comprometido con causas que el Estado ha convertido en tabú; de la misma forma, muestra públicamente su compromiso con asuntos hasta la fecha tapados, como las historias de periodistas y miembros políticos de la oposición que han desaparecido.

El Teatro Libre no puede actuar en Bielorrusia dentro de la legalidad. La mayoría de los teatros son propiedad del Estado, y están vigilados de cerca por el Ministerio de Cultura; este elige al personal artístico que, a su vez, tiene que ser aprobado por el jefe de Estado (Teatro Libre de Bielorrusia, 2005). La censura que encontramos en el teatro en Bielorrusia evoca a la era soviética¹. Nikolai Khalezin, cofundador, nos explica cuán extremas pueden ser las medidas que impone el Ministerio de Cultura:

State theatres cannot take up a new play without the Ministry of Culture's agreement, it means without the play being censored. Moreover, the first-night is attended by a person from the Ministry, who sees and decides whether the play fits or not. (Elkin, 2007)

Hoy en día, todas las obras de Khalezin, independientemente de su contenido, están vetadas en Bielorrusia (Elkin, 2007). El autor afirma que el Ministerio está buscando continuamente nuevas obras que puedan llevarse a escena porque, según ellos, no hay suficientes obras bielorrusas en los repertorios de los teatros estatales. Sin embargo, Khalezin dice lo siguiente:

[the] list of authors whose plays cannot be staged is growing all the time. Today all the best playwrights are on the list. The Ministry of Culture makes it difficult for playwrights to stage anything other than classical dramas, most of which are performed without obtaining the proper rights or paying royalties. (Elkin, 2007)

NOTAS

1 | Ver Choldin and Friedberg (eds.), 1989; Eaton (ed.), 2002; Stourac and McCreery 1986; Goldfarb 1976.

Los teatros que no son propiedad del Estado tienen que hacer frente a numerosas restricciones para poder organizar y llevar a cabo las obras. Muchas de las compañías que intentan trabajar fuera de la cobertura del Estado son bloqueadas por ley. Las dificultades legales a las que tiene que hacer frente el Teatro Libre de Bielorrusia son diversas, pero se pueden resumir en varios puntos centrales recogidos en el Decreto Presidencial nº542, que deniega a la compañía el estatus oficial de grupo teatral. Según este decreto, para poder llevar a cabo sus actuaciones, cualquier grupo tiene que pedir al Ministerio de Cultura ser reconocido como compañía teatral. Si la petición tiene éxito, el Ministerio de Cultura y el Gobierno otorgan al grupo un nombre y una denominación: *people's theatre*, *academic theater* o *exemplary theatre*. Una compañía sólo puede escenificar su trabajo después de haber recibido este título. Las únicas organizaciones a las que no afecta esta legislación son aquellas que son propiedad del Estado, o las que tengan escenario propio (Presidente de la República de Bielorrusia, 2010).

Este mismo decreto también contiene una lista de la naturaleza de los actos culturales cuya producción queda prohibida. Se prohíbe cualquier evento cuyo tema promueva la guerra, viole derechos de autor o amenace la seguridad nacional, moral, el orden civil, la salud de la población o los derechos de los ciudadanos (Presidente de la República de Bielorrusia, 2010). Al tratarse de temas tan subjetivos y abiertos a la interpretación de la aplicación de la ley, las autoridades pueden prohibir las producciones del Teatro Libre por cualquiera de estos motivos. Natalia Koalida, co-fundadora, afirma lo siguiente: «[W]e discovered 21 taboo zones during our very first master class, ranging from suicide, sexual minorities, religion, World War Two, politics, enforced disappearances, and political prisoners. Just think of a topic and that will be a taboo zone in Belarus» (Fairweather, 2008).

La primera obra que el Teatro libre decidió escenificar en 2005 —4.48 *Psychosis*, de la dramaturga británica Sarah Kane— fue rechazada por veintisiete juzgados (Cavendish, 2001). Koalida cuenta a menudo la historia de cómo uno de los censores del Ministerio de Cultura respondió a la petición del grupo de llevar a escena la obra:

“You can’t show it [4.48 *Psychosis*] because there is no depression in Belarus,” he explained.

“We’re not saying there is. Sarah Kane was British, so if any government is being criticised it is the British government.”

The censor was stumped but rallied with: “Ah, but people who see the play may think that there is depression in Belarus—even though there isn’t—so I’m still banning it.” (Cohen, 2010)

Debido a la restricción de la información creada por el estricto control del Gobierno de Lukashenko sobre los medios e Internet, debatir abiertamente sobre estos asuntos en el teatro es ilegal.

Al no contar con el permiso para convertirse oficialmente en compañía teatral, el Teatro Libre se ve obligado a actuar de forma clandestina en Minsk y lleva a cabo sus actuaciones en domicilios privados y apartamentos y, en muchas ocasiones, en el bosque. Para evitar la intervención de la policía, los interesados en acudir a las actuaciones reciben un número de teléfono al que llamar y se les coloca en listas de espera a través de las cuales se les informa justo antes del evento, con un mensaje de texto, sobre el lugar donde tendrá lugar la representación (Fairweather, 2008). Normalmente, el Teatro Libre lleva a cabo sus actuaciones en un suburbio decadente de Minsk. El lugar donde actúan es propiedad de un amigo de la compañía, que echó abajo una de las paredes de su casa para unir dos habitaciones, que ahora son el escenario del grupo. El suelo es de color negro, las paredes están encaladas y las ventanas cubiertas con piezas de cartón (Walker, 2011). El aforo máximo para cada actuación es de 50 personas, y suelen hacerse por lo menos dos entreactos, ya que hay muchas personas respirando en un espacio muy limitado (Ravenhill, 2008). Debido a la denegación oficial de la condición de compañía teatral, todas las actuaciones son gratuitas. Koliada explica esto de la siguiente manera: «If we sell one ticket we would be sent to jail for two to six years» (Gener, 2009: 67). En su defecto, dejan un cubo al lado de la puerta para que la audiencia contribuya en la medida en que pueda (Walker, 2011).

Pese a que las intervenciones de los funcionarios ya son habituales para el Teatro Libre de Bielorrusia, la KGB lo sorprendió con una redada en Minsk durante la escenificación de *Eleven Vests*, de Edward Bond's. Las fuerzas especiales irrumpieron en el local y arrestaron a cincuenta personas, incluidos los actores, fundadores del grupo y miembros del público (Petz, 2007).

La jugada del Ministerio de Cultura de forzar al Teatro Libre a la clandestinidad pone de relieve la lucha ideológica que se libra entre artistas y el Estado por el espacio público. En sus ensayos sobre la práctica teatral en la Kenia poscolonial de la década de los setenta, Ngũgĩ wa Thiong'o analiza la problemática del espacio representativo en la esfera pública y privada. Según Ngũgĩ, «the war between art and the state is really a struggle between the power of performance in the arts and the performance of power by the state» (1997: 12). Mientras que el Teatro Libre se dedique a dar a conocer relatos alternativos de la vida en Bielorrusia, desestabiliza la historia que tan cuidadosamente ha construido el Estado y desafía, por lo tanto, al poder y a la legitimidad del mismo.

Natalia Koliada ha hablado en numerosas ocasiones sobre la forma en que el Teatro Libre de Bielorrusia trata de abrirse paso entre las narraciones oficiales del régimen de Lukashenko para sacar a la luz la realidad de la vida en Bielorrusia. En la sección *Teatro* de la página web del grupo —dramaturg.org— afirman: «[T]he main aim of the performances is to break through stereotypes of the Belarusian population that are imposed by the ideological system of Belarusian dictatorial regime [sic]» (Rodríguez, 2006). En palabras de Koliada: «the very basic idea was just to say whatever we think, whenever and wherever and to whom we want, by means of art» (Murphy, 2011).

El Teatro Libre cree que actualmente en Bielorrusia el teatro nacional se utiliza para alejar a la población bielorrusa del pensamiento progresista (Murphy, 2011). Vladimir Scherban ha sido franco a la hora de hablar sobre los problemas a los que tiene que hacer frente actualmente el teatro convencional bielorruso. En su opinión, gran parte del arte contemporáneo producido en los teatros nacionales se ha vuelto banal. En sus propias palabras, «even in the 60s and 70s [during the Soviet period] the theatre enjoyed greater demand and provoked greater resonance in the society. Today everything is about the expensiveness of one's garments, luxury of decorations... everything that has little if anything to do with real art» (Makovskaya, 2007). Koliada comparte este sentimiento y afirma que es la estética artística bielorrusa lo que ha de redireccionarse:

This is absolutely the main point for us, because when we organised the theatre, we decided that it should be aesthetic opposition first of all. If we have a high standard of aesthetic opposition that we have, we could change aesthetically a society, and when we have such an artistic product then we could attract more attention for political changes, if we have an artistic voice [sic]. (Williams, 2009)

El Teatro Libre concibe los guiones a través de un proceso que ellos mismos han denominado «Total Immersion», ya que basan sus obras en las experiencias de vida de sus miembros. En una sesión a la que acudí, en el Almeida Theatre de Londres, comenzamos el proceso sacando de nuestros bolsos un objeto que llevásemos encima todos los días, y explicando por qué era importante para nosotros. Nos pidieron que asociásemos al objeto una historia, que podía ser el mejor o el peor momento que nos evocase. A partir de técnicas como esta, Natalia, Nikolai y Vladimir nos llevaron a adentrarnos en las cuestiones que sacarían a la superficie historias sobre miedos y problemas personales. Un llavero se convertía en una narración sobre una chica joven que pensó que nunca más vería a su tío, una caja de paracetamol sería la historia de una mujer que sufre dolores crónicos. De esta forma, el grupo trata de ubicar lo que ellos mismos llaman «Most Important Subject», que utilizan, a su vez, como base para posteriores exploraciones artísticas. Tal y

como defiende el Teatro Libre, el cambio en la estrategia artística — que se priorice el individuo corriente o habitante como narrador— es un método de resistencia política frente a los modelos de producción cultural impuestos por el Estado en Bielorrusia. El método permite a los espectadores ubicarse en el vasto panorama político y explorar hasta qué punto las experiencias que han vivido en primera persona son determinadas por, y determinan a su vez, cuestiones socio-políticas.

Koliada cree que este método de interacción es, precisamente, el que más amenaza al régimen de Lukashenko: «We wanted our spectators to think —this, of course, is the most terrifying part for any dictatorship» (Kaliada, 2011). Khalezin afirma que esa es la razón por la que el régimen se opone con vehemencia a sus actividades. Tal y como explica, «[t]hey react hysterically... They do not just ignore —they actively resist» (Elkin, 2007). La resistencia del Estado es una respuesta a la resistencia que lleva a cabo el Teatro Libre de Bielorrusia, que continúa contando historias a pesar del aumento de restricciones sobre la capacidad de actuar libremente.

El giro hacia la narración en primera persona permite al grupo escenificar narraciones que desafían a aquellas que sí están autorizadas en la esfera pública, así como valerse de la escenificación para interactuar con tabúes, en lugar de «speak the issues that the audience keeps silent on» (Kaliada, 2011). La obra *Zone of Silence* trata de romper el silencio impuesto por el régimen de Lukashenko y de sacar a la luz verdades. Estrenada en 2008, es una obra de épica bielorrusa que, dividida en tres partes, explora las realidades cotidianas de la vida en Minsk. El Teatro Libre de Bielorrusia dividió la obra en lo que ellos denominan capítulos. En el primero de ellos, *Childhood Legends*, los actores del grupo cuentan historias de su niñez; en el capítulo segundo, *Diverse*, comparten las historias de algunas personas que viven al margen de la sociedad en un Minsk contemporáneo; en el último capítulo, *Numbers*, los actores escenifican una colección de estadísticas varias, como por ejemplo el número anual de suicidios, la tasa de mortalidad infantil, o cifras de desempleo del país.

El segundo capítulo, *Diverse*, fue llevado a cabo a raíz de un encargo técnico que hicieron a los actores del grupo. Se les pidió lo siguiente: «To go to the city to find people who differ from the general public» (DelSignore, 2011). Koliada explica que los actores estaban motivados como directores a la hora de buscar estas historias, ya que en Bielorrusia la gente «[do not] accept people who are different from the general public. It was an idea to explode those topics and issues that are closed by the society and you can't talk about them openly» (DelSignore, 2011).

Dieron a cada actor una cámara de vídeo y, además de encontrar y entrevistar a una persona, tenían que filmarles para entender mejor al personaje. Se utilizaron las historias recogidas por los actores para crear una pieza de teatro documental, con personajes y escenas que describen narraciones alternativas de la vida en Minsk. De esta forma conocemos a Zhukov, un hombre con discapacidad que, con una sonrisa de autosuficiencia, nos cuenta que perdió sus manos al intentar trepar una valla eléctrica. Rodeado de oscuridad, con un foco de luz tenue, está sentado en una silla colocada a la izquierda del escenario, y responde preguntas acerca de cómo llegó a ser un guitarrista famoso a pesar de no tener manos. El actor Denis Tarasenko, poniéndose en la piel de Zhukov, coge una guitarra valiéndose de los brazos doblados y toca un *riff* de rock con los hombros. Mientras toca y va terminándose la escena, una proyección muestra al Zhukov «verdadero» sentado en un estudio lúgubre disfrutando de la música con cascos.

La siguiente es la historia de Marat. Entra con una máscara negra que se quita al entrar en su apartamento. Empieza a desvestirse y nos cuenta su historia: su madre es bielorrusa y su padre africano; creció en un orfanato y, tras hacerlo público, recibía constantes palizas por ser abiertamente gay. Durante el monólogo anda de un lado a otro, preocupado por alguien que se acerca a la puerta, y nos explica que no tiene mucho dinero para pagar el alquiler. En un vídeo de Marat le vemos andando entre la multitud en la estación de tren, de pie rodeado de gente que evita su mirada.

Otra historia describe a Kalantai, una anciana totalmente dedicada al Partido Comunista y a la protección de los derechos de los trabajadores que profesa gran afecto hacia Lenin. Marcha a través del escenario, vestida de rojo de pies a cabeza, cantando el himno soviético para luego repartir literatura comunista entre el público. Habla orgullosamente de su infancia en un hogar de menores, y afirma tajante que hoy en día los niños tienen mucho más de lo que necesitan. Su dedicación a los derechos del proletariado la llevó a atascar la mano en una pieza de maquinaria poco segura para demostrar a los dirigentes de la fábrica los peligros de no adherirse al protocolo de seguridad. En un vídeo clip la vemos marchando orgullosamente en Minsk, intentando «to paint the town red».

En el capítulo *Numbers* las estadísticas cobran vida con la simple ayuda de los actores y una utilería escasa. Esto es lo que Vladimir Scherban les pidió a los actores: «Fill, by their bodies, what is happening in Belarus in terms of statistics» (DeSignore, 2011). *Numbers* comienza con tres hombres caminando hacia el escenario; cada uno sostiene un instrumento, y uno de ellos arrastra una maleta. Están de pie, sonriendo al público; cada uno espera que sea el otro el que empiece a hablar. Forcejean, sonrían y se miran unos a otros

animándose a tomar la palabra. Mientras tanto, vemos un subtítulo con la siguiente estadística: el 72% de la población bielorrusa considera difícil describir la palabra *democracia*. En otra escena vemos a una mujer joven inflando un globo y poniéndoselo bajo el vestido, convirtiéndose así en una mujer embarazada. Camina sobre el escenario sujetando el vientre distendido, hasta que se tumba en el suelo y da a luz a un gran bebé rojo; juega un poco con él antes de dar a entender con gestos que se siente abrumada por la situación. Se repite la misma escena, pero esta vez, en lugar de dar a luz, la joven mujer corre hacia la pared, tratando de reventar el globo. Trata de hacerlo retorciéndose sobre el escenario tumbada boca abajo y, finalmente, logra «reventar» el vientre. Cuando se levanta, vemos caer de su vestido pequeños trozos rojos de goma, y una estadística nos cuenta que, durante el año pasado, se llevaron a cabo 64.730 abortos, y que en aproximadamente 2.000 embarazos deseados el bebé nació muerto. Así lo explica Koliada: «It took a lot of time to produce this particular piece because it's very complicated to find numbers, statistics, about what's going on in Belarus. The government doesn't want to issue these statistics» (DelSignore, 2011). Otra de las obras del Teatro Libre también estrenada en 2008, *Discover Love*, se centra en uno de los asuntos de mayor gravedad que el Gobierno esconde a la población bielorrusa y a la comunidad internacional: las desapariciones forzadas.

Al igual que la mayoría de las producciones, la obra se basa en la historia personal de Irma, amiga de Natalia Koliada y Nikolai Khalezin, cuyo marido desapareció tras ser secuestrado. *Discover Love* combina la historia de amor de Irina y Anatoly —a lo largo de la obra serán, de forma afectuosa, Ira y Tolya— e historias similares de violencia política y desapariciones en Asia y América del Sur (Gener, 2009: 68). A pesar de que los funcionarios bielorrusos niegan cualquier implicación en la desaparición de ciudadanos como Anatoly Krasovsky, la obra vincula de forma explícita las desapariciones en Bielorrusia con las desapariciones forzadas por el Estado en cualquier otra parte del mundo.

La obra comienza con una canción grabada por el DJ británico MC Coppa, que lee una sección de la Convención de la ONU sobre Desapariciones Forzadas. Se encienden las luces y revelan un escenario escasamente amueblado con un colchón, una silla recia de madera y una diana colgada en la pared del fondo del escenario. La mayor parte de la obra se centra en Ira, que cuenta la historia de su vida. Comienza hablando sobre sus enamoramientos de la infancia y sus recuerdos de la escuela. Nos cuenta los primeros encuentros con Anatoly. Él fue su profesor de física, pero sólo comenzaron a quedar de forma seria una vez que ella terminó los estudios. Nos describe su intenso enamoramiento —su pelo y el color de los ojos— mientras que el actor Oleg Sidorchik, en la piel de

Tolya, la arrastra para bailar un vals. Se miran fijamente mientras se deslizan por el escenario al ritmo de la pieza musical.

Ira continúa ahora describiendo los retos de la vida conyugal: las inversiones comerciales de riesgo de Anatoly y las adversidades derivadas de estar separados, puesto que ella tuvo que marcharse a Moscú para realizar sus estudios universitarios. También nos habla de otros momentos difíciles: la incertidumbre financiera y la atracción que sentía hacia otro hombre, que la llevó a cuestionarse su matrimonio. La utilería que acompaña su relato es mínima; sin embargo, en cada capítulo de su vida desaparece o se cambia el edredón que cubre la cama: uno de la niñez, uno de la adolescencia, uno del primer encuentro con Tolya, y otros tantos que marcarán las etapas en el desarrollo de su relación. El patrón de cada uno de los «memory quilts»² de Irina aparece proyectado en un ciclorama que nos guía de forma visual a través de su vida.

En la escena final, en la que por la tarde Anatoly no vuelve a casa después de trabajar, Ira está al fondo del escenario sentada en la silla de madera, contándonos sus preocupaciones mientras sigue a la espera. Tolya nos narra su historia: conducía hacia el *spa* con su socio de negocios Víctor. Cuando salieron del coche alguien les golpeó por detrás y cayeron inconscientes. Mientras nos lo cuenta, su atacante, representado por el actor Pavel Gorodnitski, consuma la destrucción instantánea de la vida doméstica de los Krasovsky. El hombre enmascarado arranca de la cama uno de los edredones de Irina y lo lanza a un lado. Recoge varias naranjas, que en una escena previa se nos presentan como regalos preciados para Irina, y las muerde con malicia arrancando trozos. Exprime el jugo sobre la cara de Tolya que, tras una brutal paliza, se convierte en sangre que resbala por su rostro. El verdugo aparta el colchón para revelar cuatro ruedas de coche que alinea en forma de cruz antes de poner a Tolya de rodillas e introducir su cabeza una y otra vez en un balde lleno de agua. Tolya se libera; sus movimientos sugieren que escapa mientras su atacante blande un látigo que suena como el disparo de una pistola. Le «golpea» tres veces, y este se desploma sobre las ruedas. El matón, que ya ha cumplido con su trabajo, abandona el escenario mientras Tolya dice: «And then I died». Acto seguido, relaja el cuerpo para adoptar la postura final. Ira avanza hacia Tolya y él despierta; le habla desde el más allá y le dice que todo va a salir bien. La escena va disolviéndose mientras los actores cuentan las historias de otras desapariciones que han tenido lugar en todas las partes del mundo. En el ciclorama aparecen fotos de numerosos individuos que están en paradero desconocido, así como actos de protesta de familiares cuyos seres queridos han desaparecido.

La decisión de permitir a Tolya que reivindicase su historia a través de la narración conlleva un significado político, ya que se trata de una

NOTAS

2 | Los «memory quilts» son originarios del arte folklórico americano y consisten en telas de las distintas etapas de la vida (pedazos de mantas de los niños, vestidos de novia, etc.) cosidas, formando un recuerdo visual de distintos acontecimientos importantes de la vida de cada uno. Las mantas de Ira funcionan de manera parecida, pero en este caso cada tela representa una etapa diferente de su vida.

representación de los «desaparecidos» que han sido literalmente silenciados por el régimen a través de su muerte. La narración saca a la luz información que el Estado ha mantenido oculta, y su puesta en escena en el acto representativo le da poder más allá de su muerte, puesto que llena un vacío de información sobre su desaparición a través de una historia que revela la violencia ejercida por el Estado. Tanto *Zone of Silence* como *Discover Love* cumplen una función muy importante: facilitar espacios democráticos en los que tanto actores como espectadores pueden cuestionar y reconstruir narraciones nacionales, especialmente aquellas cuya existencia es negada por el Estado. Estas representaciones tienen como objetivo la deconstrucción del sujeto político tal y como ha sido definido por el Estado, y la construcción de una nueva subjetividad que incluya las experiencias y las perspectivas de aquellos que no encajan en la narrativa hegemónica oficial. Por esto mismo, el Teatro Libre de Bielorrusia ofrece, por un lado, una gran esperanza por la instigación del cambio político y, por otro lado, supone una gran amenaza a la estabilidad de un régimen que tiene en su base a una población que ha sido adoctrinada para mirar hacia otro lado.

Con el objetivo de profundizar en la forma en la que el Teatro Libre amenaza el régimen de Lukashenko a través de su arte, vuelvo a mencionar una declaración de Ngũgĩ: «The war between art and the state is really a struggle between the power of performance in the arts and the performance of power by the state» (1997: 12). Sabemos que el Teatro Libre representa una función estética alternativa en comparación a la que se ofrece en el teatro nacional y que, a través de ello, incluye voces e historias de personas al margen de la sociedad que, si no fuera de esta forma, no serían incluidas en las narrativas hegemónicas nacionales. Sin embargo, ¿cómo es posible que un colectivo de teatro tan pequeño suponga tan gran amenaza para el Estado?

Esto se debe a la misma razón por la que el censor no permitió al Teatro Libre llevar a escena su primera representación de *4.48 Psychosis*. La causa no era que no existiese tal depresión en Bielorrusia, sino que la gente que acudiese a la obra pudiera verla y comenzar a reflexionar sobre los problemas de salud mental en una dictadura. A pesar de la lógica surrealista del ministro de cultura, lo que este caso pone de manifiesto es que el Estado es consciente de que la actividad del Teatro Libre, tanto sus obras como su actividad de resistencia, tiene la capacidad de abrir puertas hacia otros mundos y hacia nuevas formas de conocimiento. El hecho de que el público pueda pensar que algo que se propone en una obra es *posible*, aunque esté fuera del campo de su experiencia directa, subraya la eficacia política que el Teatro Libre intenta conseguir y que el Estado intenta controlar. Para entender la lucha que están librando el Teatro Libre y el Estado, debemos comprender la naturaleza misma de esta

lucha y de qué forma se ejercen el poder y la resistencia.

Michel Foucault, en su ensayo *The Subject and Power*, sugiere que debemos entender las relaciones de poder «through the antagonism of strategies», en otras palabras, entender las diferentes técnicas que cada grupo de «actores» emplea para controlar las acciones del otro. En estas relaciones, las diferentes formas de poder actúan para «subjugate and make subject to» (1982: 781). Para que esto sea una verdadera relación de poder, según Foucault, aquellos que, en la relación, han sido creados como sujetos también deben resistir esta subyugación y reimaginarse y reconstruirse a sí mismos a través de sus acciones. En la relación de poder que existe entre el Estado y el Teatro Libre, la estrategia del Estado es crear al Teatro Libre como sujeto del Estado, al mismo tiempo que el Teatro Libre opone resistencia ante esta clasificación.

Esto nos lleva a la segunda cuestión importante que plantea Foucault cuando afirma que toda relación de poder verdadera exige la posibilidad de acción de ambas partes:

A power relationship can only be articulated on the basis of two elements which are each indispensable if it is really to be a power relationship: that “the other (the one over whom power is exercised) be thoroughly recognized and maintained to the very end as a person who acts; and that, faced with a relationship of power, a whole field of responses, reactions, results and possible inventions may open up.” (1982: 789)

Esta es la clave del asunto que el propio Gobierno de Lukashenko ha reconocido: cada acto de represión llevado a cabo por el Estado obtiene respuesta o reacción de resistencia por parte del Teatro Libre.

Sin embargo, no es simplemente el intento de resistencia lo que amenaza el orden simbólico, sino también la forma en la que llevan a cabo esta resistencia. Uno de los fuertes del Teatro Libre en esta lucha por el espacio interpretativo es que el *acto* de resistencia, en sí mismo, es una representación. La definición que Jessica Kulynych proporciona de acción interpretativa se ve precipitada a través de un «character, to which the action refers, as in the theatrical portrayal of a character, [who] only comes into being through the action itself» (1997: 331). En cuanto a la participación política, Kulynych afirma que, más que deshabilitar la subjetividad asignada por la relación de poder, el «sujeto» recrea lo que realmente quiere representar y ser. En este sentido, «we see the acting citizen as brought into being by her resistance» (1997: 331). El Teatro Libre de Bielorrusia lleva a cabo constantemente este tipo de resistencia. Incluso el proceso de bautizar a la compañía *Teatro Libre* es un gesto de interpretación en el que la compañía reivindica su derecho democrático de crear y hacer teatro a través de este mismo acto, a pesar de la

intromisión de las autoridades. De esta forma, el Teatro Libre, en sus representaciones, no se limita a llevar a escena narraciones alternativas o sugerir nuevos horizontes, sino que también inventa nuevas posibilidades en torno al espacio en el que sí pueden actuar en la esfera pública de Bielorrusia. Según Kulynych, es esta técnica de resistencia la que «reveals the existence of subjection where we had not previously seen it [and] by unearthing the contingency of the “self-evident”, performative resistance enables politics» (1997: 334). El compromiso político del Teatro Libre reta tanto al Estado como a la subjetividad que el Estado les impone. Esta forma de resistencia conlleva un gran potencial para desestabilizar las relaciones de poder con el Estado, puesto que no «eliminate power and it is not effected in the name of some subjugated agency, but rather its purpose is disruption and re-creation. It is a reoccurring disruption that ensures an endless reconstitution of power» (Kulynych, 1997: 336).

El proyecto del Teatro Libre de Bielorrusia consiste en lidiar la guerra con el Estado a través de la resistencia al orden simbólico, y escapar así de la posición de sujeto que ocupa en dicho orden para interrumpir el mecanismo de poder que controla su existencia. Esta interrupción es lo que provoca el contragolpe del régimen de Lukashenko con medidas cada vez más aterradoras, ya que su preocupación es hacer demostración de ese poder en el escenario que pertenece a su dominio: el propio territorio nacional. En *Enactments of Power*, Ngũgĩ extiende su argumento acerca de la guerra entre el artista y el Estado y explica lo siguiente: «The struggle for performance space is integral to the struggle for democratic space and social justice» (1997: 29). La dictadura bielorrusa es un ejercicio de control sobre lo que puede ser visto y lo que puede ser conocido. A través de sus actuaciones, el Teatro Libre abre espacios en los que tienen cabida la representación del acto de resistencia y la ciudadanía democrática. Contrastando con esto, el Estado escenifica su poder vetando el espacio interpretativo del teatro nacional. Así lo explica Ngũgĩ:

The nation-state sees the entire territory as its performance area; it organizes the space as a huge enclosure, with definite places of entrance and exit [...] The nation-state performs its own being relentlessly, through its daily exercise of power over the exits and entrances, by means of passports, visas and flags. (1997: 21)

Este tipo de acciones tienen como objetivo establecer vigilancia policial sobre la esfera pública y sobre la «definition, delimitation and regulation» (Ngũgĩ, 1997: 12) del espacio interpretativo. En la guerra contra el Teatro Libre por lo que puede ser representado y el lugar para hacerlo, el Estado intenta «[control and counter] staging, and thus the symbolic messages that are conveyed to attentive audiences» (Parkinson, 2012: 167).

Esta forma de control policial es algo sobre lo que Jacques

Rancière teoriza a través de lo que él denomina «distribution of the sensible». Así define el autor este concepto: «Ways in which human communities are spontaneously, counted as whole divisible into their constitutive parts and functions» (2010: 1). El hecho de ser visto como sujeto sólo en relación a su función impone designaciones que delimitan fronteras entre lo que se supone que es un acto político y lo que pertenece a la esfera pública; y lo hace definiendo quién puede participar en política, dónde puede hacerlo y de qué forma. Opuestas a este consenso, hay políticas que «instead of consisting in an activity whose principle separates its domain out from the social, is an activity that consists only in blurring the boundaries between what is considered political and what is considered proper to the domain of social or private life» (2010: 3). La policía, como aparato del Estado, controla lo que puede verse, y mantiene la distribución de lo sensible a través de la designación de la función que tendrá el espacio y cuál puede ser el uso político legítimo del mismo. Rancière describe de esta forma la esencia de la policía:

A partition of the sensible that is characterized by the absence of void and of supplement: society here is made up of groups tied to specific modes of doing, to places in which these occupations are exercised and to modes of being corresponding to these occupations and these places. In this matching of functions, places and ways of being, there is no place for any void. It is this exclusion of what 'is not' that constitutes the police-principles at the core of statist practices. The essence of politics consists in disturbing this arrangement by supplementing it with a part of those without part, identified with the whole of the community. (2010: 36)

El control férreo que el Estado mantiene sobre el «void» y el «supplement», dicho de otra manera, formas marginales de ver y conocer, se traduce en que no hay lugar para la escenificación de la política. Y esto es lo que hace el Teatro Libre de Bielorrusia: escenifican la política a través de sus actos de resistencia. Rompe con las formas aceptadas de ver y redefine lo que debe ser considerado político. A pesar de haberse visto forzados a llevar a cabo sus actuaciones en locales privados para que, de esta forma, el Estado pudiera mantenerles apartados de la esfera pública, han logrado redefinir la naturaleza de las relaciones que tienen lugar en un ámbito tan privado a través de la resistencia artística y estética. A pesar de que se les ha negado el espacio interpretativo, han convertido el escenario doméstico que representan en un espacio importante de la esfera pública, ya que tratan asuntos relacionados con cuestiones socio-políticas y experiencias en Minsk. La definición que Rancière hace de la política encaja aquí, puesto que reivindica lo siguiente: «[T]he essential work of politics is the configuration of its own space. It is to make the world of its subjects and its operations seen. It consists in refiguring space, that is, in what is to be done, to be seen and to be named in» (2010: 37).

La definición que Rancière hace de la política encaja aquí, puesto que reivindica lo siguiente: «[T]he essential work of politics is the configuration of its own space. It is to make the world of its subjects and its operations seen. It consists in refiguring space, that is, in what is to be done, to be seen and to be named in» (2010: 37). El Teatro Libre hace posible que este espacio se convierta en el lugar donde la democracia permite que subjetividades alternativas, como las que afectan a la raza, las discapacidades, la sexualidad y el liberalismo político, puedan verse incluidas en la esfera pública. Rancière afirma que el arte, como la política, facilita una «redistribution of the sensible» que «[involves] forms of innovation that tear bodies from their assigned places and free speech and expression from all reduction to functionality» (2010: 1).

Mientras que el Teatro Libre de Bielorrusia ha reconfigurado de forma exitosa espacios privados para llevar a cabo sus actos de resistencia, el asunto de la escenificación de poder entre el régimen de Lukashenko y el Teatro Libre se agrava con la relocalización de los fundadores del grupo en Londres. Las relaciones que el Teatro Libre mantenía desde hacía tiempo con el procurador Tom Stoppard les llevaron a buscar refugio en el Reino Unido donde, en 2012, se reconoció al grupo oficialmente como organización de utilidad pública. Hoy en día, el grupo define su actividad como un «monstruo de dos cabezas», puesto que siguen actuando y dirigiendo su escuela de teatro en Minsk (Belarus Free Theatre, 2012).

No obstante, ¿cómo se entiende la relación que tiene lugar entre el Estado y el artista en el exilio? ¿Significa la expulsión del artista del territorio nacional una victoria del Estado y, por tanto, es testimonio del poder ejercido por el mismo? Aunque estas cuestiones están fuera del alcance de este estudio en particular, son pertinentes a la hora de redefinir el espacio de representación más allá del territorio propio de la nación.

Las amenazas de encarcelamiento y violencia explícita que ha recibido el Teatro Libre de Bielorrusia por parte de la KGB les han obligado a abandonar Bielorrusia. Ngūgĩ afirma que el hecho de que el régimen desee la expulsión del artista del territorio que alimenta su creatividad es bastante habitual, puesto que espera que «[their] actions from this enclosure, whatever they are, will not directly affect those confined within the vast territorial enclosure» (1997: 25). Sin embargo, Ngūgĩ sí reconoce lo siguiente: «To let an artist go into global space means the continued rivalry for the attention of a global audience. Besides, the word of the exiled may very well travel back to the territory and continue to haunt the state» (1997: 26). Desde una subjetividad firme en este espacio global, el Teatro Libre de Bielorrusia simplemente ejerce su derecho constituido a través de la representación de ser libres, y sigue retando a la hegemonía

del régimen de Lukashenko desde más allá del territorio físico de Bielorrusia.

En Minsk, o en cualquier otro lado, esta es la lucha entre el Estado y el artista: la lucha para ejercer el poder y mantener un orden simbólico a través de la vigilancia policial, valiéndose también de la violencia y la censura por un lado y, por otro lado, del ejercicio de resistencia que reconstruye sujetos para permitirles ser ciudadanos activos y comprometidos. El Teatro libre de Bielorrusia, a través del compromiso con su arte y la estética documental con la que trabaja, supone una amenaza para el Estado, puesto que irrumpe en la fábrica de silencio que envuelve por completo a la población bielorrusa. A pesar de la represión, han sido capaces de valerse del poder del teatro para escenificar democracia y libertad.

Bibliografía

- BELARUS FREE THEATRE (2012): «About», Belarus Free Theatre, <<http://www.belarusfreetheatre.com/about/>>, [08/11/2013].
- BELARUS FREE THEATRE (2005): «Theatre», Belarus Free Theatre, <<http://dramaturg.org/?lang=en&menu=theatre>>, [27/10/2010].
- CAVENDISH, D. (2011): «Belarus Free Theatre Co-founders interviewed», *Theatre Voice*, <<http://www.theatrevoice.com/5694/belarus-free-theatre-co-founders-interview/>>, [16/08/2011].
- CHOLDIN, M. T. and FRIEDBERG, M. (eds.) (1989): *The Red Pencil: Artists, Scholars and Censors in the USSR*, London: Unwin Hyman.
- COHEN, N. (2010): «The fine art of making drama out of a crisis», *Guardian*, <<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2010/jul/18/belarus-theatre-nick-cohen>>, [03/07/2011].
- DELSIGNORE, J. (2011): «Natalia Koliada, Belarus Free Theatre», *Gothamist*, <http://gothamist.com/2011/04/01/natalia_koliada_belarus_free_theatr.php>, [09/06/2011].
- EATON, K. B. (ed.) (2002): *Enemies of the People: The Destruction of Soviet Literary, Theater, and Film*, Evanston: Northwest University Press.
- ELKIN, S. (2007): «Minsk Meetings, Nikolai Khalezin», Belarus Free Theatre, <dramaturg.org> [28/11/2010].
- FAIRWEATHER, S. (2008): «Performing Against Censorship and Control, and for the Freedom of Speech», *Aesthetica*, <<http://www.aestheticamagazine.com/gfx/22%20Performing%20against.pdf>>, [27/10/2010].
- FOUCAULT, M. (1982): «The Subject and Power», *Critical Inquiry*, 8, 4, 777-795.
- GENER, R. (2009): «Fomenting a Denim Revolution», *American Theatre*, 26, 5, 28-29 and 66-68.
- GOLDFARB, J. (1976): «Theater Behind the Iron Curtain», *Society*, 14, 1, 30-34.
- KALIADA, N. (2011): «Cry freedom: how theatre helps us fight for human rights in Belarus», *Guardian*, <<http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2011/apr/04/belarus-free-theatre-speech-human-rights>>, [17/07/2011].
- KULYNYCH, J. (1997): «Performing Politics: Foucault, Habermas and Postmodern Participation», *Polity*, XXX, 2, 315-346.
- MAKOYSKAYA, A. (2007): «The Absolute Theatre of Vladimir Scherban», Belarus Free Theatre, <http://dramaturg.org/?lang=en&menu=expand_article&article_id=4714259138>, [13/08/2011].
- MARPLES, D. (1999): *Belarus: A Denationalized Nation*, Australia: Harwood.
- MIHALISKO, K. J. (1997): «Democratic change and authoritarian reactions in Russia, Ukraine, Belarus and Moldova», in Dawisha, K. and Parrot B. (eds.), *Belarus: retreat to authoritarianism*, New York: Cambridge University Press, 223-281.
- MURPHY, T. M. (2011): «Interview with Natalia Kaliada of the Belarus Free Theatre», New York Metro, <<http://www.metro.us/newyork/blog/post/842243--interview-with-natalia-kaliada-of-belarus-free-theatre>>, [13/06/2011].
- NGŪGĨ WA THIONG'O (1997): «Enactments of Power: The Politics of Performance Space», *TDR*, 41, 3, 11-30.
- PARKINSON, J. R. (2012): *Democracy and Public Space: The Physical Site of Democratic Performance*, New York: Oxford University Press.
- PETZ, I. (2007): «Arrests After the Second Act», *Sight and Sight*, <<http://www.signandsight.com/features/1511.html>>, [09/06/2011].
- PRESIDENT OF THE REPUBLIC OF BELARUS, «Decree No 542 of 19 October 2010», <<http://www.president.gov.by/en/press89374.html#doc>>, trans. by Volha Piotukh [29/09/2011].
- RANCIÈRE, J. (2010): *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, (Concoran, S. ed. and trans.), New York: Continuum.
- RAVENHILL, M. (2008): «Welcome to theatreland», *Guardian*, <<http://www.guardian.co.uk/stage/2008/feb/13/theatre.belarus>>, [05/05/2011].
- RODRIGUEZ, A. (2006), «In Belarus theater goes underground», *Chicago Tribune*, <http://articles.chicagotribune.com/2006-03-19/news/0603190455_1_belarusian-perform-cafes>, [28/11/2010].
- STOURAC, R. AND MCCREERY, K. (1986): *Theatre as a Weapon: Workers' theatre in the Soviet Union, Germany and Britain, 1917-1934*, London: Routledge.

VASYUCHENKA, P. and JARVIS, H. (2001): «Belarus», in Jones, D. (ed.), *World Encyclopedia*, London: Fitzroy Dearborn, 204-206.

WALKER, S. (2011): «Theatre's act of defiance in Europe's last dictatorship», *Independent*, <<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/theatres-act-of-defiance-in-europes-last-dictatorship-2305623.html>>, [21/08/2011].

WILLIAMS, D. (2009): «Interview with Natalia Koliada, producer, Belarus Free Theatre», *Compromise is our business*, <<http://compromiseisourbusiness.blogspot.com/2009/06/interview-with-natalia-koliada-producer.html>>, [19/08/2011].