

LA TEATRALIDAD DE LOS DISPOSITIVOS  
DE PARTICIPACIÓN: DESPLAZAMIENTO DEL PALACIO  
DE LA MONEDA, DE ROGER BERNAT

La escena empieza antes de que llegue el público y acaba después. Comienza con una reunión, un proyecto, un plan o una convocatoria, un movimiento que expresa una voluntad de hacer con, el esbozo de un lugar por hacer. La obra es la cristalización de un estadio intermedio dentro de este movimiento. Términos como proyecto, investigación, proceso o prácticas, sacan a la luz lo que antes no se mostraba, el antes y después de la obra, espacios donde las cosas no están todavía definidas. Se abren lugares intermedios donde los límites que permiten diferenciar actividades que puedan llegar a superponerse como arte, educación o activismo, se encuentran difuminados. El yo es menos yo, y nosotros tampoco somos exactamente nosotros. Se busca un ámbito común donde elementos distintos entran en una relación no jerarquizada. Desde este lugar inestable el trabajo de creación se proyecta en otras direcciones donde lo artístico y lo no artístico se confunden. Es comparable al proceso de intercambio que en otros momentos experimentaron los diferentes géneros artísticos y cuya contaminación es hoy ya punto de partida del trabajo de creación. Lo que sea arte o no sea arte, al igual que la delimitación de los géneros, que tantos desvelos causó al movimiento moderno, pasa a un segundo plano para centrar la atención en el desarrollo de un acontecimiento abierto que adquiere sentido por su cualidad social y compartida. Es a partir de ahí que es posible seguir pensando las prácticas artísticas en tensión y conflicto con la realidad de fuera.

No es solamente la obra la que abre estos espacios de indeterminación, sino también los contextos en los que opera, las formas de producción y modos de exposición. Estos ya no están propuestos en función únicamente de la obra, sino de

todo lo que implica el hecho de hacerla pública. No se trata únicamente de cómo se recibe un trabajo o de incentivar el intercambio con los artistas, sino que va más allá hasta colocar a ese actor mayoritario que es la gente, del que son parte los artistas y no artistas, en un mismo espacio de actuación. Esta nueva escena es la que está comenzando siempre antes de la obra y acaba también después, en un momento impreciso. Desde este ámbito de relaciones por definir, las prácticas artísticas se ponen en relación con otros medios, como la educación, el activismo o la investigación, aportando no solo unos resultados, sino sobre todo y antes que eso un tipo de economía, una manera de hacer y estar cuyo sentido pasa por un movimiento que fluye a través de lugares heterogéneos.

LLAMAMIENTO

*Los días 14 y 15 de Enero, diferentes organizaciones sociales levantarán el Palacio de la Moneda y lo trasladarán a La Legua. Cada colectivo se hará cargo de llevarlo a hombros durante un tramo en el que decidirá qué comunicar desde el balcón y si adornarlo con música, baile o el silencio.*

Todo aspira a una cierta transparencia y puesta en común, pero en realidad esa transparencia solo afecta al punto de partida, las reglas de un juego que haga posible un movimiento y permita al mismo tiempo pensarlo, afirmarlo o cuestionarlo, en definitiva, situarnos frente a él. «La teatralidad es todo lo que el pensamiento puede denunciar en el pensamiento», dice Lyotard<sup>189</sup>. No se comparte solo el resultado sino sobre todo una situación y un proyecto. No se trata de mostrar lo que ya está hecho, sino lo que estamos haciendo. Este hacer produce un sujeto colectivo; la obra es finalmente una producción de

189 Jean-François Lyotard, *Dispositivos pulsionales* [1973], trad. José Marín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 49.

sociabilidad, una posibilidad de intervención en un contexto público.

*Nos ha tocado al movimiento ciudadano Aquí La Gente, que lleva 15 años en esta esquina ciudadana desarrollando campañas de bien público y hemos logrado 7 leyes de la República. Hace 7 meses estamos en una campaña, una de las más importantes, que tiene que ver con la familia chilena, con la vida, con su esperanza y sus sueños. Estamos en una campaña «No a la FP, sí a un sistema público de pensiones». Hace 32 años, sepan ustedes, nos impusieron desde La Moneda, que estaba cautiva por el Dictador, un sistema privado de pensiones, donde obviamente no le preguntaron a nadie. A nadie le preguntaron si queríamos tener un sistema distinto. En ese tiempo teníamos un sistema diferente, un sistema social de reparto solidario de libre elección. Hoy día estamos atrapados sin salida de un sistema privado de pensiones, de ahorro forzoso, que no nos permite jubilarnos y no nos permite tener pensiones decentes. Hoy día la miseria ha llegado a cada uno de nuestros hogares. Los millones de pensionados no están ganando más allá de cien, cientoveintemil pesos. Y a algunos, que no alcanzan esa cantidad, el Estado, todos los chilenos, tenemos que hacerles el aporte solidario para que puedan vivir dignamente. Esto no da para más. Hemos juntado alrededor de 300.000 firmas. Consideramos que ha llegado la hora en que todos los chilenos y chilenas se unan para terminar este año con el sistema privado de pensiones de la FP. La FP mata a la familia, destruye nuestros hogares. La FP son la pérdida para cada uno de los chilenos, y hoy día todos se han dado cuenta de aquello.*

*Nos parece increíble que nos hayan impuesto un sistema privado de pensiones, mientras las fuerzas armadas y carabineros se quedaron en el sistema antiguo. Ellos gozan de buenas jubilaciones, y la plata de los trabajadores y trabajadoras la manejan vilmente en mercados nacionales e internacionales para ayudar a las grandes empresas. Ha llegado la hora de reaccionar, amigas y amigos. Y que esta moneda siga rodando por las calles.*

Desde *Dominio público*, una de las obras que más ha viajado fuera del Estado español desde que se hiciera por primera vez en el año 2008, hasta este *Desplazamiento del Palacio de la Moneda*,



27. Desplazamiento del Palacio de la Moneda, Roger Bernat. Santiago de Chile, 2014.  
Fot. Pamela Albarracín.

realizado en Santiago de Chile en enero del 2014, las obras de Roger Bernat se presentan abiertamente y de forma explícita como dispositivos escénicos que se activan con la participación del público. Estos dispositivos se construyen en referencia a otras realidades artísticas o sociales: una guerra en *Dominio público*, las convenciones que regulan el comportamiento de los espectadores en *Insultos al público* (2009), una coreografía de Pina Bausch en *La consagración* (2010), un juicio en *Please Continue: Hamlet* (2011), la constitución de un parlamento en *Pendiente de voto* (2012), una asamblea de obreros en *Re-presentación: Númax* (2013) o una manifestación que recorre las calles en el *Desplazamiento del Palacio de la Moneda*. Estos referentes son analizados en términos de mecanismos, cómo funcionan, cuáles son sus elementos mínimos, qué tipo de espacio conforman, cuál es su

lenguaje, maneras de actuar y modos de relación interna. La obra se construye en referencia a estos procedimientos. No se trabaja con la representación de, sino con las formas de producir esa representación, que termina siendo finalmente la representación del propio público convertido en soldados de una batalla, bailarines de Pina Bausch, ciudadanos organizando un sistema parlamentario u obreros de una fábrica tomada. Si en las primeras, *Dominio público* y *La consagración*, se planteaba una situación de participación a través del movimiento con la idea de formar una suerte de coreografía social, posteriormente se fueron desarrollando mecanismos que se activaban a través de la palabra para producir este mismo efecto coreográfico. El escenario se convierte en una maquinaria de creación colectiva que en la medida en que se muestra abiertamente invita a una participación más consciente.

Las formas de sentir y pensar lo colectivo, los modos de organizarse como grupo y las posibilidades de actuación que a partir de ahí se presentan, son la base común sobre la que se organiza el teatro y la política, el punto de partida y de llegada, no ya qué somos como sociedad, sino qué podemos llegar a ser. En la distancia entre una cosa y otra, entre lo que vemos y lo que sentimos, crece la teatralidad. Sobre un juego de desajustes y conflictos, de verdades y fingimientos, se produce una estética social. Las actitudes se hacen visibles como resultado de estos mecanismos colectivos de enunciación, de subjetivación y sujeción, que ofrecen al mismo tiempo distintas oportunidades de jugar con ellos, de abrirlos, desviarlos, intervenirlos o profanarlos, como dirá Agamben<sup>190</sup>, y en todo caso de pensarlos, como decía Lyotard.

190 Giorgio Agamben, «¿Qué es un dispositivo?» [2007], trad. Roberto J. Fuentes Rionda, *Revista Sociológica*, 73 (mayo-agosto 2011), pp. 249-264. En <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>. Consultado el 4 de junio de 2014.

*Hola, muy buenas tardes a todas, mi nombre es Ruth Olate, y soy la presidenta del Sindicato de Trabajadoras de Casa Particular. Aquí estamos hoy día agradeciendo al Festival Santiago a Mil tener la oportunidad de hablar desde aquí desde La Moneda a todas nuestras compañeras. Nosotras, como trabajadoras de casa particular, tenemos unas demandas y queremos darlas a conocer públicamente hoy día. Nuestras demandas son: tener una jornada digna, como todos los trabajadores, de 45 horas. También queremos que se nos haga un contrato digno que sea ajustable a nosotras como trabajadoras de casa particular, que se diga cuál va a ser nuestro trabajo, el trabajo que vamos a realizar dentro de la casa. No como hoy día, que nuestros empleadores nos llevan al lugar que ellos quieren porque no tenemos contrato. Desde esta réplica de La Moneda nosotras exigimos a nuestra Presidenta electa que se haga el convenio 189 ratificado acá en Chile este año. Eso es lo que quería decir, y gracias a todos por estar aquí hoy día. Gracias.*

Una ciencia de los dispositivos, retomando la propuesta de Tiquun en *Contribución a la guerra en curso*<sup>191</sup>, podría ser también una ciencia del teatro como *contribución a otra guerra en curso*, la guerra por distintos tipos de escenarios y el tipo de presencia al que dan lugar. Del amplio muestrario de términos de moda en la teoría del arte seguramente sea el de dispositivo el que más conviene para abordar hoy la teatralidad, no solo como concepto crítico, sino como forma de actuación y percepción de la maquinaria social y el espacio público. Esta aproximación permite salvar la concepción más individual de la teatralidad como una construcción ligada al yo. El individuo sigue teniendo su lugar, pero como parte de un espacio colectivo. La necesidad de una ciencia de los dispositivos, dicen también los de Tiquun, tiene que ver con la necesidad de sobrevivir en este espacio donde todo se presenta como ya producido. «Pocos de

191 Tiquun, «Podría surgir una metafísica crítica como ciencia de los dispositivos...» [2010], trad. Javier Palacio Tauste, en *Contribución a la guerra en curso*, Madrid, Errata naturae, 2012, pp. 27-118.

quienes tienen algo que decir sobre la extraordinaria miseria que SE nos quiere imponer han comprendido verdaderamente lo que significa tal cosa: vivir en un mundo *por entero producido*»<sup>192</sup>. En un escenario de presencias muertas en el que la figura del zombi como no representación del ciudadano cuestiona su posibilidad de actuación, lo auténtico es inevitablemente un producto más que aspira a recibir el «estatuto de no-producto como forma de obtener valor dentro del marco general de producción»<sup>193</sup>. El no zombi queda convertido en una forma más de ser un zombi. ¿Cómo escapar al juego?

Hasta este *Desplazamiento de la Moneda*, que deja mayor libertad para situarse frente al dispositivo, las obras de participación de Bernat se construían como mecanismos autónomos con una dirección establecida. El efecto de teatralidad colectiva se refuerza con la ostentación de la propia maquinaria, como ocurría también en *Atlas*. Esta determina el modo de producir/percibir la representación, ya sea la representación de una guerra, del público asistiendo al teatro, de un parlamento o de una manifestación, o el propio hecho en sí de la multitud. Podemos crearnos la ilusión de estar asistiendo solo como espectadores, pero en tanto que dispositivo se deja sentir que estamos también dentro. La consideración de la teatralidad como dispositivo (de representación) sitúa la posición del espectador dentro del propio juego, al mismo nivel que cualquier otro elemento. No hay posiciones neutras. Creernos fuera de él es solo parte de su ficción. Basta con salirnos de los papeles asignados para darnos cuenta de hasta qué punto estamos participando. Esta situación se hacía especialmente evidente en *Insultos al público*, en la que el espectador, sin estar avisado, era filmado mientras esperaba para entrar en la sala y durante la obra, en la que se proyectaba el texto de Peter Handke. Como final de

192 *Ibid.*, p. 83.

193 *Ibid.*

fiesta se proyectaban las grabaciones de los espectadores, en las que estos aparecen sorprendidos en las actitudes más diversas, no todas elegantes. Ahí se hacía evidente su papel central en una obra que no era más que ellos mismos asistiendo a la obra, que, por cierto, no continuó haciéndose por las airadas reacciones que llegó a provocar en el público.

Hacer de público de un modo incorrecto pone de mani-fiesto hasta qué punto la actuación de ese lugar aparentemente no marcado está regulada. Ser parte de una mayoría crea una ilusión de anonimato. Pero basta con atravesar de un modo anormal un espacio para percibir las reglas que lo organizan. Es lo que ocurre también cuando robamos en el supermercado —continúan los de Tiqqun—, nos sentimos más vivos, las pulsaciones se aceleran, la presión aumenta y uno debe atender a cada detalle de lo que está ocurriendo, conocer con precisión las reglas para no ser descubierto: «Robar me obliga a una presencia, a una atención, a un nivel de exposición de mi superficie corporal que, algunas veces, no estoy en disposición de asumir»<sup>194</sup>. O cuando conducimos por una autopista en dirección contraria, decidimos salir desnudos a la calle o permanecer en un país sin los papeles adecuados. El aparato se hace visible en todo su esplendor, dejando claro cuáles son las representaciones autorizadas y cuáles las no autorizadas. Perder los papeles denuncia no la teatralidad de quien los pierde, sino del medio que lo excluye, que como mecanismo de actuación social no pierde oportunidad de reafirmarse.

*Estamos aquí las personas que pusimos en marcha la iniciativa Marca tu voto... mira, si está ahí Javiera Parada también. Bienvenida, Javiera, pero ven aquí a hablar tú... Bueno, somos el grupo (mucha gente, como les dije), que tomamos la iniciativa por el Marca tu voto por la Asamblea Constituyente. Y lo*

194 Tiqqun, «Podría surgir una metafísica crítica como ciencia de los dispositivos...», p. 55.

que te queremos transmitir aquí hoy, que tenemos la posibilidad de estar en esta Moneda simbólica es que estamos seguros nosotros que esto no terminó en el Marca tu voto, sino que tenemos que seguir luchando juntos todos, todos los movimientos sociales, los movimientos estudiantiles, los trabajadores, los pueblos originarios. Todos tenemos que unirnos, no descansar. Para nosotros no ha sido fácil generar una agenda después del Marca tu voto. Pero no quiere decir que no estemos preocupados de ver la manera de generar la Asamblea Constituyente, que es lo único que nos va a dar la posibilidad a todas las chilenas y los chilenos de sentarnos en una mesa a conversar el país que queremos construir. Es un error, pienso yo, que algunas autoridades todavía no hayan entendido la importancia que tiene la Asamblea Constituyente y pretendan hacerla a través de sistemas que no van a involucrar a todas las chilenas y a todos los chilenos en la nueva constitución. Vamos a seguir trabajando por ciudades para sacar adelante la Asamblea Constituyente, porque finalmente qué es lo que queremos, lo que queremos es que todas las chilenas y los chilenos juntos organicemos un nuevo Estado para Chile, un Estado de todas y de todos. Muchas gracias.

La crisis del sujeto desplazó la representación en beneficio de la acción, y hoy, ahondando en el sentimiento de crisis que produjo ese mismo desplazamiento, la escena se presenta como un elemento más dentro de una compleja maquinaria en la que lo decisivo no es si es acción o representación, sino el juego de fuerzas entre elementos distintos que determina una representación. Esto explica una cierta evolución en las artes escénicas, como señala Bernat acerca de su propia trayectoria en un ensayo que está en la base de este tipo de propuestas «Las reglas de este juego»<sup>195</sup>. Este recorrido se inicia con actores y bailarines a los que ya no se les pide que actúen ni bailen, para pasar a trabajar con no profesionales hasta terminar cen-

trándose en el público. Se pasa de los actores a los no actores para terminar situando en escena ese colectivo indiferenciado que es el público. Esta evolución describe un desplazamiento hacia espacios no identificados con el mundo del arte que ha terminado centrado en el interlocutor de la propia obra, los espectadores. Hasta ahí se llega por una necesidad de reencontrar el sentido social de un medio como el del arte atrapado, como cualquiera de estos dispositivos, en sus propias reglas.

Tiqqun propone la autopista como modelo de dispositivo: un lugar por el que pasa de forma ordenada mucha gente sin dejar ninguna huella, un lugar, en definitiva, por el que pasan muchas cosas, pero en el que finalmente no pasa nada. Lo más parecido en término de escenario serían los espacios de un flamante museo nacional de arte, un sitio recorrido por miles de personas que no van a dejar ninguna huella de su paso por ahí, la mayoría de las cuales además son turistas, prototipo de identidad en tránsito.

*Buenas tardes, el Sindicato Cal y Canto agradece a nuestra alcaldesa, la Señora Carolina Toha Morales por su invitación a participar en este acto cultural y así como también a nuestro amigo el Señor Santiago Moreno del Valle. A través de este escenario queremos que nos conozca todo Chile. Somos un grupo de comerciantes estacionados en la vía pública y por más de 50 años que venimos resistiendo el paso de la modernización. Pero queremos confiar en nuestra Alcaldesa, que promete conservar los barrios tradicionales e históricos de Santiago, y que mejorará nuestros lugares de trabajo, devolviéndonos nuestra dignidad como trabajadores y nuestros derechos como seres humanos. También queremos agradecer a este grupo de hermanos españoles por esto tan bonito que estáis realizando en nuestro país Chile. Viva la libertad de expresión. ¡Viva la democracia!*

Cruzar la perspectiva de la teatralidad con los dispositivos levanta ciertos interrogantes en lo tocante al viejo problema de la representación. ¿Cuál sigue siendo el lugar de la representa-

195 Roger Bernat, «Las reglas de este juego», en *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 307-314. Existe una versión revisada de este trabajo en la página web del autor <http://rogerbernat.info/txts/>.

ción en un mundo de zombis? A primera vista podríamos decir que ninguno. Qué necesidad de representarse podrían tener los zombis. Pero sin embargo esto es una trampa, los no zombis sobreviven en un mundo de zombis como perfectos actores de su ser zombi, de lo contrario serían descubiertos y devorados. Esto permite que los seres humanos atípicos sigan pareciendo seres humanos típicos, o que los no Bloom puedan pasar cómodamente por Bloom.

El descrédito de la representación y la facilidad para tergiversar la historia son parte de la propia representación. Ya no vale con situarse en los márgenes de la representación o en un afuera de, buscando espacios de autenticidad a través de la instrumentalización de lo real. Nada garantiza nada. La única originalidad de la escena reside en el modo de encontrarnos en público y las posibilidades de acción que a partir de ahí se abren, como dice Lazzarato, «la cuestión no es ya cuáles son los límites de nuestro conocimiento [representación], sino cuáles son las posibilidades de nuestra acción»<sup>196</sup>.

Y si la representación está movida por la búsqueda de un conocimiento —¿quiénes somos?—, y el conocimiento está ligado al poder (de representarnos), la acción, como continúa Lazzarato, se alimenta no solo de conocimiento, sino de fe y ganas; no de probabilidades, sino de posibilidades; de ahí le viene su poder de creer en lo que puede llegar a ser posible, antes que de hacer real lo probable. Esta es la fe que finalmente pone en marcha este desplazamiento de la representación sobre el que se construye cualquier efecto de teatralidad, que no solo es el desplazamiento de un símbolo y una ficción, en el caso del Palacio de la Moneda, sino también de sus actores sociales hacia

196 Maurizio Lazzarato, «De los dispositivos de la crítica a la producción de subjetividad; Deleuze, James y Foucault», *Revista de Observaciones Filosóficas*, 14 (2012). En <http://www.observacionesfilosoficas.net/delosdispositivos.htm>. Consultado el 4 de noviembre de 2014.

un lugar que no es el suyo propio, sino el de una ficción donde las certezas corren el peligro de confundirse. Es como jugar en campo contrario, cuya mayor potencialidad es su condición de lugar todavía por descubrir, donde roles e identidades dejan de hacer pie. Lo público, como algo ya constituido, es un espacio muerto. Los dispositivos nos hablan de esta posibilidad constituyente al mismo tiempo que la niegan por su inercia autoafirmativa. Es por esto que Agamben en *El reino y la gloria* los relaciona con la *oikonomía*, el espacio de la administración y la gobernabilidad, es decir, de las cuestiones prácticas, de las posibilidades de hacer, o más bien, de lo que se está haciendo, del otro lado queda la ontología y los fundamentos<sup>197</sup>.

*Buenas tardes, acá estamos los familiares de los 81 reos asesinados un 8 de diciembre del 2010 en la cárcel de San Miguel, asesinados por este Estado que hoy día llevamos sobre nuestros hombros, este Estado que los dejó morir, este Estado que dejó que los aniquilaran, que no abrieran unas simples puertas esa fatídica noche del 8 diciembre del 2010. Aquí, en esta cárcel, donde deberían haberme entregado a mi hermano con una reinserción, con un trabajo, rehabilitado, me entregaron a mi hermano hecho cenizas, hecho carbón. Ya son tres años y todavía no hay justicia para ninguno de los 81, para Erik Mora, para Sandro Hernández, para Jorge Manrique, para muchos, muchos, no solo son 81. Esta cárcel vio morir a mucha gente. Hoy tenemos a mujeres dentro de este penal, quizás se respetan los derechos, pero esta cárcel nunca a va a poder olvidar que no quisieron abrir unas simples puertas para salvar a nuestros familiares. Era tan simple, nada más que tener conciencia y corazón. Ellos no merecían morir así, por qué no abrieron las puertas, cuál fue el motivo. El Estado es responsable, Gendarmería es responsable, el Ministerio de Justicia es responsable. Los dejaron morir. Los masacraron, y ahí los tenemos, unos simples nombres en un memorial. ¿De qué nos sirve? Queremos justicia. Y cuál va a ser la justicia*

197 Giorgio Agamben, *El reino y la gloria. Por una genealogía teológica de la economía y el gobierno. Homo sacer 2, II* [2007], trad. Antonio Gimeno Cuspidera, Valencia, Pre-Textos, 2008.

*para los 81, cuál va a ser la justicia para todos esos internos que mueren solos día a día en las cárceles chilenas. Aquí estamos nosotros. 81 razones para luchar por cada privado de libertad.*

La representación ya no es el producto en torno al cual se construye la estrategia (artística o social) de actuación. Al igual que este Palacio de la Moneda, su lugar se ha desplazado dentro de un campo de operaciones más amplio donde la capacidad de intervención pública, el *qué podemos hacer* y *cómo hacerlo* se sitúa antes del *qué hemos hecho* y lo que representamos. La pregunta no es por lo que representamos, o si estamos en contra o a favor de la representación, de la historia o las identidades —todo eso ya sabemos que está ahí—, sino *qué estamos haciendo ahora con eso que representamos*, a qué tipo de situación estamos dando lugar, cómo nos situamos frente a ellas. Dicho de otro modo, la cuestión no es *qué significa la Moneda que llevamos sobre los hombros*, sino *para qué nos está sirviendo*, *qué está provocando*. La valoración de lo representado solo se puede hacer con relación a otros elementos con los que inevitablemente entra en un conflicto de intereses.

*Nosotros somos la Coordinadora Ciudadana Ríos del Maipo. Los santiaguinos y las santiaguinas deben recordar que el agua que sale acá en sus casas viene del cajón del Maipo. Hay que recordar que las frutas, las hortalizas que comemos aquí en Santiago son también regadas por el río Maipo. El cajón del Maipo es el lugar de recreación básica para los santiaguinos y las santiaguinas. Regula el clima de Santiago. AES Gener, una transnacional norteamericana, y el grupo Luksic quieren destruir la cuenca del río Maipo para que la energía de las centrales Alto Maipo sirvan para la minera del grupo Luksic. A nosotros y a nosotras nos parece inaceptable que las autoridades que han ocupado La Moneda, antes, ahora, y vienen de nuevo, sean cómplices de estos grandes grupos económicos, y que estén dispuestas a hipotecar la cuenca del Maipo y de la región metropolitana para que estos dos grandes grupos económicos sigan enriqueciéndose. El cajón del Maipo ha estado ardiendo estos días. Tampoco las*

*autoridades han sido eficientes para contener un gran incendio forestal. Así el cajón se transforma en el patio trasero de Santiago. Cuatro banco chilenos, del que serán clientes muchos de ustedes, han prestado el dinero a Luksic para la construcción de las centrales. Nosotras y nosotros pretendemos que estas centrales no lleguen a construirse y seguiremos adelante con nuestra lucha, con nuestros abogados, pero deben involucrarse todos y todas. Las centrales del Maipo no son un problema del Maipo, son un problema de la región metropolitana. Infórmate, movilizate y resiste. ¡No Alto Maipo!*

Si los actores sociales que aceptaron participar en este *Desplazamiento del Palacio de la Moneda* son mejores o peores, si sus representaciones son más o menos convincentes, o más o menos transparentes, no es el objetivo de la escena, ni afecta a su sentido como acontecimiento público, como tampoco ocurriría con los otros dispositivos presentados por Bernat, lo importante no es lo bien o lo mal que quede la representación, sino el lugar que se le abre a esa representación ahora desplazada. La escena no solo cuenta con la posibilidad de la ficción, sino que se construye desde ahí. Hacemos como si esto fuera una batalla, una coreografía de Pina Bausch, una asamblea de obreros o una manifestación. En el espacio que hay entre ese *somos pero no somos* es donde se abre una brecha, por el grado de desplazamiento, pero no con respecto a la representación, sino al propio dispositivo: en realidad, esto no es una batalla, ni una coreografía de Pina Bausch, ni una asamblea de obreros, ni una manifestación, esto es teatro. Por ello, lo que se espera de los participantes es estar ahí, presentes no solo en representación de, sino también desde ese otro lugar desplazado abierto por la obra, un lugar que no es el suyo propio, y que en cierto modo se nos escapa, porque el juego va más allá de las representaciones singulares que cada uno hace de sus reivindicaciones y luchas. Es en ese ir más allá del propio juego que la mentira se salva. Para hacerse allí presente, con sus gentes, sus intereses y sus problemas, no vale con creer en ellos mismos,

sino también en la acción colectiva de la que están formando parte, una acción que, por su punto de partida artístico, hace suyas todas estas reivindicaciones, pero al mismo tiempo ninguna; no solo porque el proyecto no tenía un discurso político explícito que explicara su intervención justamente ahí en Chile en enero del 2014, y su deseo de solidarizarse con esos movimientos sociales, ni tampoco posterior, en cuanto al compromiso que de ahí se pudiera generar con esas comunidades, sino porque, como explicó Roger Bernat en una de las reuniones previas con los colectivos cuando fue preguntado por el sentido que para él tenía todo aquello, no se trataba de un proyecto social, sino artístico, y como tal se movía en relación con lo poético. Esto no impide que tuviese una proyección social, como de hecho la tuvo, ni que llegara a convertirse en otras cosas distinto de lo que era, sino que lo (im)propio de aquella acción, y lo que la diferencia de una acción explícitamente política, era que más del efecto que llegara a tener se sostenía sobre otro lugar que le da una singularidad y una capacidad específicas como construcción imaginaria.

De esta condición artística le viene esa potencia como de algo hueco, sin un centro propio, algo que hay que completar, como la misma maqueta de la Moneda en cuyo centro vacío se colocaba el palco rodante para las intervenciones. Esta es la teatralidad propia de lo artístico, la de no ser una única cosa. Esta es la potencia plural que tiene la escena cuando se expone a la mirada del otro. Pero este es también su peligro, el que pueda quedar finalmente vacío, sostenido en el aire, y no llegar a ser más que una representación de. El espacio de creación hace sentir el deseo de ser otra cosa, y su realización se materializa históricamente a través de su relación con distintos campos de producción de sentido no artísticos.

*Yo soy mamá, abuela, y estoy muy contenta porque estoy participando en el centro cultural, con mi nieto, y necesitamos un espacio para nosotras, para que*

*nos sintamos más integradas en todo como mujer. Así que agradezco yo, yo no soy especialmente de acá, La Legua, pero mi marido se crió acá y siempre me cuenta cosas hermosas de su niñez. Ojalá que seamos todos unidos, no porque yo viva en este sector, sino porque seamos todos unidos, y que esto se termine, que los niños sean felices y nosotros podamos ver un futuro mejor para nuestros hijos y para nuestros nietos. Gracias.*

La nueva estrella del firmamento cultural y artístico a partir de los años setenta será la performance, un término con la suficiente novedad como para designar otra forma de entender y percibir el mundo artístico en términos no ya de representación sino de acción. Aunque la acción no excluya la representación, el discurso cultural de la no representación, o en otras palabras, el mito de la acción, compartido por todos los espacios de producción de sentido, desde la escena artística y social, hasta el ámbito de la religión, la política y la ética, se impuso con contundencia: aquí no se hace teatro, esto no es una representación, esto es verdad.

El ensayo de Byung-Chul Han, *La sociedad de la transparencia*<sup>198</sup>, retomando las posiciones que Baudrillard había planteado a finales de los setenta, es decir, treinta años atrás en *La transparencia del mal* o *Las estrategias fatales*, dan muestra de la credibilidad y los efectos que ha tenido el nuevo mito cultural, lo que Nancy<sup>199</sup> denomina el mito del no mito, la representación del esto no es una representación. ¿Pero de verdad hemos dejado alguna vez de representarnos? La incomodidad que genera el sentirse (mal) representado, incluso por uno mismo, no quiere decir que podamos abandonar este lugar, que es finalmente el lugar de lo social sobre el que se construyen las representaciones, es el espacio público y las identidades, pero tam-

198 Byung-Chul Han, *La sociedad de la transparencia* [2012], trad. Raúl Gabás, Barcelona, Herder, 2013.

199 Nancy, «El mito interrumpido».



bién de la resistencia frente a estas identidades y, finalmente, del placer que nace de jugar con ellas.

Insistir en la transparencia de las representaciones supone hacerle el juego a una filosofía de la representación que siempre ha tenido más de teología que de filosofía, y que por ello creíamos haber dejado atrás. Discutir la representación desde el punto de vista de su mayor o menor transparencia supone volver a la caverna de Platón. Como una huida de la sociedad nace la metafísica, con el rechazo escenificado por Platón de aquella democracia ateniense por ser un lugar de falsedades y engaños. La metafísica y la democracia nunca se han llevado bien. La democracia no es una cuestión de fundamentos, sino de prácticas.

Recuperar la mirada teatral dentro de este escenario cultural, político y económico tan reacio al teatro y tan propicio a la acción como gesto de transparencia implica recuperar la teatralidad incluso y sobre todo de lo aparentemente no teatral, la teatralidad de ese gesto de rechazo a la representación, la teatralidad de la honestidad, de ese lugar de verdad al que remite el deseo de transparencia que se muestra como garantía de una ética. La transgresión, como lugar identificado por el dispositivo —advierten los de Tiquun—, se convierte en una forma más de «(no)representación» de la honestidad.

*Somos el grupo Pandemia y estamos acá para hablar de parte de los obreros, para hablar de parte de los pueblos milenarios, pero no para hacernos parte del espectáculo de Santiago a Mil. Estamos acá para recuperar los espacios que nos pertenecen. Estamos acá para decirles a los extranjeros que se vayan con su postura para Europa. Estamos acá para decirles a los estudiantes de teatro que necesitan los espacios, regalándoles millones a los espectáculos extranjeros cuando acá también hay un sustrato digno que se quiere mostrar, cuando acá la gente pobre también tiene palabra, cuando los trabajadores también necesitan un espacio para comunicar lo que pasa. Estamos acá para representar a cada uno de los muertos que fueron arrojados al río, que fueron arrojados al mar.*

*Estamos acá para decir que ya basta, ya basta de asesinatos. Estamos acá el colectivo Pandemia, como una pandemia que crece todos los días, pero que trae resistencia y trae amor.*

Tiquun lleva esta metafísica de la voluntad a una crítica de los dispositivos como única opción para seguir creyendo en la posibilidad de la acción. La operación con los dispositivos se convierte no solo en una teoría del sujeto, sino en un estudio científico sobre las condiciones de la acción en la época del capitalismo. Hacer visible el dispositivo implica distanciarse, desnaturalizarlo, mostrar su comportamiento escénico. Tiquun insiste en la perversión que supone el ejercicio crítico de darle la vuelta a estas maquinarias. La función de los dispositivos no es solo identificar a sus usuarios, sino especialmente a sus disidentes, que quedan igualmente identificados y previstos.

*Buenas tardes, nosotras somos trabajadoras sexuales... ¿Más alto? ¿Ahí se escucha? Qué pena que no escuchen todo, porque nosotras también somos marginadas de la sociedad, de la justicia, de la salud. Buscamos trabajo digno para todas y todos, no solamente para algunas personas, sino para todas, y para todos. Somos marginadas. Les mando un saludo a mis amigas. Y ojalá no nos traten...*

El concepto de dispositivo, desarrollado por Foucault y Deleuze en los años setenta y recuperado recientemente por autores como Lazzarato o Agamben, entronca con el imaginario del hacer, para llevar la acción a un espacio más amplio atravesado por líneas y variables que impiden su relación unívoca con un yo. La identidad individual pasa a ser el resultado de un cruce de líneas distintas en un medio en el que nada puede entenderse al margen de lo que hay alrededor. La pertenencia naturalmente indefinida a un «más de I», sobre la que se recorta la subjetividad, se deja sentir. Somos una multitud. Esto son los agenciamientos colectivos de Deleuze, la

posibilidad de actuar como uno más, de recuperar un espacio común desde el que afrontar las identidades. El yo deja de ser el yo en tanto que una representación estable y fija. Se convierte en una expresión singular de un nosotros indeterminado desde el que está constantemente constituyéndose como ser social y al que se le colocan etiquetas en función de los espacios de los que participa. Las identidades individuales se transforman en ocurrencias puntuales sobre un medio colectivo. «En ellas no hay que buscar regímenes de filiación de tipo familiar, ni modos de clasificación y de atribución de tipo estatal o preestatal, ni siquiera instituciones seriales de tipo religioso», dicen Deleuze y Guattari refiriéndose a las manadas, un tipo de agrupación cuyo origen «es completamente distinto que el de las familias y los Estados, y no cesan de minarlos, de perturbarlos desde afuera»<sup>200</sup>.

Bajo esta perspectiva las representaciones dejan de situarse en función de su transparencia o voluntad de disidencia como vehículo de una verdad, y pasan a ser productos de una maquinaria cuya única verdad es su funcionamiento, sus regímenes de intercambio, las operaciones a las que dan lugar. Todo vuelve a ser tan teatral como lo ha sido siempre, y posiblemente más divertido, aunque el lugar de la representación haya perdido su privilegio como verdad, o quizás por ello.

*Se llama el Barrio de la Chimba y es donde está nuestra gloriosa Vega central. Nosotros partimos de la Plaza de Armas, y la particularidad que tiene la Vega es que acepta a los blancos, verdes, amarillos, moraos, rosaos, y que todos comen y nadie se rasguña. Nosotros diplomáticamente tenemos un dicho: Después de Dios está la Vega, y puta que hace milagro, hasta los torrantes son caballeros. Por lo tanto, póngale ritmo compadre, porque la cueca llora.*

200 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [1980], trad. de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 1988, p. 248.

No es casual que a partir de esa fecha simbólica del 68, que marca el momento de cruce entre una teología de la representación que se trataba de dejar atrás y una lógica del acontecimiento, las formas de referirse a la teatralidad y al dispositivo se crucen. En *Dispositivos pulsionales*, Lyotard se refiere a la escenificación como «una técnica de exclusiones y desapariciones, que es actividad política por excelencia», y añade:

Y el problema central no es, ni aquí ni allá, la disposición representativa ni la cuestión, a ella ligada, de saber qué representar y cómo, definir una buena o verdadera representación; sino la exclusión o la forclusión de todo lo que se considera irrepresentable porque no recurrente<sup>201</sup>.

Bajo esta misma perspectiva, Deleuze retoma el análisis de Foucault de los dispositivos para presentarlos como «máquinas para hacer ver y para hacer hablar», como las maquinarias de Bernat, estrategias para distribuir «lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella»<sup>202</sup>. Teatralidad y dispositivo son dos modos de acercarse a estas estrategias para dar forma escénica a unas realidades sociales. Mientras que tradicionalmente la teatralidad se ha identificado con la cita explícita o reduplicación de la representación, ahora lo que se cita no es el personaje o la trama, sino el aparato que los produce, haciendo visible un juego en el que el espectador, como representante de la dimensión pública de la escena, recupera el lugar central que de algún modo siempre ha tenido. El funcionamiento de la escena define un ahora suspendido distinto de la temporalidad puntual que ha definido la acción o la temporalidad interior de lo representado.

201 Lyotard, *Dispositivos pulsionales*, p. 60.

202 Gilles Deleuze, «¿Qué es un dispositivo?» [1988], en *Contribución a la guerra en curso*, Madrid, Errata naturae, 2012, p. 15.

El dispositivo no se refiere a lo que (ya) somos —señala Deleuze—, lo que forma parte de nuestra historia consciente y que por ello alcanzamos a pensar, sino a lo que estamos siendo, que entra en conflicto con lo que ya somos. La teatralidad se construye sobre esta no coincidencia, sobre lo que no conseguimos pensar de nosotros mismos, pero a lo que nos acercamos a través de lo ya pensado, un devenir local e incierto que está en las antípodas de los universales a los que aspiran las representaciones en su necesidad de transcendencia. De ahí que los de Tiquun insistan en que esta ciencia de los dispositivos, a lo que habría que añadir una ciencia del teatro, solo puede ser local: «No puede consistir más que en el análisis regional, circunstancial y detallado, del funcionamiento de uno o varios dispositivos»<sup>203</sup>.

*Traer la Moneda para acá, para nosotros, es súper simbólico. En este lugar, muy cerca, vecinos como nosotros combatieron y lucharon por la vida, lucharon por un sueño de un país diferente. En este lugar se unieron comunistas y cristianos por un país que tuviera otra forma de vida, donde no pasara lo que nos está pasando ahora. En otras calles hoy día hay violencia, hay violencia de distintos tipos. Todos lo han dicho en el recorrido. Nosotros hace tres semanas más o menos dijimos desde este mismo lugar: más música, menos balas. También decimos que no queremos violencia contra nuestros niños y niñas de ningún tipo, ni trabajo infantil ni violaciones en nuestras calles. Desde nuestro querido Partido Comunista y las Juventudes Comunistas estamos dispuestos a seguir luchando por los sueños, porque nuestros sueños de la calle se transformen en objetivo del Gobierno, y por eso vamos a luchar, vamos a luchar y vamos a seguir luchando. ¡Nueva constitución para Chile desde las calles de La Legua y desde esta réplica de La Moneda! No queremos más el país de Pinochet. Viva Allende. Viva la memoria. Viva el pueblo.*

Agamben<sup>204</sup> subraya la división entre «seres vivos (o sustancias)», por un lado, y dispositivos, por otro. Estos últimos

203 Tiquun, «Podría surgir una metafísica crítica de los dispositivos...», p. 81.

interceptan, orientan y modelan esas sustancias, la materia informe de lo vivo. La representación es el producto del dispositivo, pero lo que la anima es su relación con ese otro lado, con lo impersonal de las personas antes de estar sujetas a una determinada representación. La capacidad de resistencia frente a un dispositivo tiene que ver con esto último, cuánto de esa sustancia sigue viva una vez recortadas las subjetividades, los campos de conocimiento y las estrategias de poder que impone el juego. El sujeto es lo que resulta de «la relación cuerpo a cuerpo, por así decirlo, entre los vivientes y los dispositivos»<sup>205</sup>. Una cosa y la otra, las sustancias y los sujetos, parecen confundirse, pero como señala Agamben, no totalmente:

Por ejemplo, un mismo individuo, una misma sustancia, pudiera dar lugar a muchos procesos de subjetivación: el usuario de teléfonos celulares, el internauta, el autor de narraciones, el apasionado del tango, el altermundista, etcétera. Al desarrollo infinito de los dispositivos de nuestro tiempo corresponde un desarrollo asimismo infinito de los procesos de subjetivación<sup>206</sup>.

Esto no conduce a un final de la representación o a la quiebra de la subjetividad en beneficio de la añorada transparencia, sino a una proliferación de las representaciones que hace que, para entenderlas y relacionarnos con ellas, sea necesario tener en cuenta no solo lo que representan, sino sobre todo el modo como se producen, los aparatos, la escena y los contextos, porque de lo contrario, en esta «mascarada», como dice Agamben, terminamos por no enterarnos de nada: «si queremos ser precisos se trata menos de una desaparición o de un exceso que

204 Agamben, «¿Qué es un dispositivo?».

205 *Ibid.*, p. 258.

206 *Ibid.*

de un proceso de diseminación que empuja al extremo la dimensión de mascarada que no ha cesado de acompañar a toda identidad personal»<sup>207</sup>.

*Es un orgullo poder estar acá trasladando la Moneda hacia La Legua, lugar donde simbólicamente siempre tendría que haber estado. Hace falta que la Moneda llegue a las organizaciones, es por eso que como organización de la diversidad sexual exigimos que haya cambios estructurales que permitan efectivamente una educación de calidad gratuita y no sexista, que permita el aborto como derecho a las mujeres, que permita sobre todo una sociedad mucho más justa y equitativa, y no donde los grandes grupos económicos vayan concentrándose y quedándose con los capitales. Es por esto que el movimiento por la diversidad sexual se suma a esta llevada de La Moneda a una población simbólica como es La Legua.*

*Como dice Gonzalo, nosotros como movimiento luchamos por la identidad de género, para que no haya maltrato más con las trans-, las transgéneros y las travestis, las que tenemos el comercio sexual. Nosotros exigimos respeto. Yo solamente como ciudadana chilena necesito respeto para andar en la calle y hacer una compra, y no para que me digan «tú eres el maricón», «tú eres el discriminador y el violador». Por eso necesito respeto. Nada más.*

Los dispositivos artísticos son aquellos que se presentan y se construyen como tales, traicionando su propio mecanismo al denunciar su condición de dispositivos. Lo que se entrega al público no es una representación, sino un juego para que se represente a través de él, de forma individual y colectiva al mismo tiempo. Estas obras comienzan con unas escuetas reglas, a veces ni siquiera explícitas, de modo que los participantes puedan decidir cómo hacerse cargo de la situación, en qué medida involucrarse o desde qué lugar. *Desplazamiento del Palacio de La Moneda* supone un cambio cualitativo con relación a los dispositivos anteriores de Bernat, pues aunque remite también a un

<sup>207</sup> *Ibid.*

patrón de construcción evidente, su desarrollo implica un intenso trabajo previo con las agrupaciones que finalmente se hacen presentes como personajes de esta dramaturgia de lo público. Ya no es solo el público de la obra el que hace como si estuviera en una suerte de manifestación que coincide con la propia obra, sino los referentes sociales de dicha manifestación, los que aceptan entrar en este espacio de realidades y ficciones. Esto supuso un trabajo puerta a puerta explicando el proyecto, que es ya una dimensión fundamental del propio dispositivo. El recorrido final es el resultado de muchos recorridos previos que en sí mismos son parte de una obra que comenzó un mes antes a base de encuentros y reuniones con los colectivos, asociaciones de vecinos, agrupaciones, comunidades y personas que iban a participar. La incertidumbre a la que exponen estos procesos despliega un campo de acción imprevisible en relación al resultado final. En «Las reglas de este juego», Bernat no deja de dar vueltas al mayor o menor grado de libertad, de desequilibrio o desorden que permite el dispositivo, es decir, la escena. ¿Cuánta realidad puede aguantar una obra antes de dejar de serlo, y cuánta ficción una realidad antes de convertirse en obra?

La Moneda fue llevada desde su ubicación en el centro de la ciudad hasta La Legua, un barrio marginal estigmatizado por la violencia y el narcotráfico<sup>208</sup>. Un mes antes de la presentación, Bernat, acompañado por Txalo Toloza, quien además se encarga de la música de cada tramo y el audio para las lecturas de los

<sup>208</sup> El recorrido partía de la Plaza de Constitución, donde se encuentra el Palacio de la Moneda, y llegaba hasta la tumba de Salvador Allende en el Cementerio General. El segundo salía del Colegio Paulo Freire, en la Avd<sup>a</sup>. de los Salesianos para terminar en la Plaza Salvador Allende de La Legua. Puede consultarse el recorrido completo con la distribución de los colectivos por tramos en el sitio web del director rogerbernat.info, donde pueden consultarse otros materiales sobre el proyecto. Existen también varios vídeos del segundo día en [www.youtube.com](http://www.youtube.com) con el título de la obra.

textos con los que se presenta cada colectivo, y Juan Navarro, que dirige la marcha de este peculiar trono profanada, se trasladan a Santiago para continuar desarrollando sobre el terreno la concepción de la obra y la construcción del dispositivo.

*«Esta es la Legua, mi amor, esta es La Legua». Abuelita, no sabía que este lugar era tan especial, siempre escuchaba puras historias malas, de puras cosas tristes. Ahora entiendo por qué la gente no mira la tele, la tele habla de cosas que a la gente no le interesa.*

*Este terreno fue comprado por los obreros del salitre en el año 1925. ¡Cómo ha cambiado! Esto antes era puro campo. Este fue siempre un barrio de luchas y revoluciones. ¿Sabes por qué se llama La Legua? Su nombre se debe a que se ubica a tan solo una legua de la Plaza de Armas de Santiago.*

*Para que ustedes sepan, mi abuelita me contó que existen en La Lengua centros comunitarios que realizan labores hace más de treinta años promoviendo la vida comunitaria.*

El punto final de cada uno de los dos recorridos, no lejos de la media noche, marca momentos de especial intensidad. Se ha alcanzado la meta, se ha andado un camino. Los papeles, roles y funciones se han ido modificando en función de necesidades, incidencias, ganas y azares. Cada colectivo hace suya la Moneda en el momento de su intervención, en un gesto de crítica, de rechazo, esperanza o emoción. Conforme el recorrido avanza la gente se mezcla y la Moneda es cada vez más parte de todos y de nadie. Si la segunda jornada acaba en una gran fiesta con la gente de La Legua, el final de la primera, frente a la tumba de Allende, ya de noche, con una lectura de los asesinados por la policía desde la llegada de la democracia, se convierte en otro momento de intensidad. Fue entonces cuando los integrantes de Todos Trabajando y parte de la gente que había acompañado la marcha hasta allí proponen llevar la Moneda hasta el Patio 29, donde están enterrados los muertos políticos que la Dictadura quiso hacer desaparecer. La gente

grita que la Moneda ahora es de ellos, de los que la han llevado hasta allí, que ahora pertenece al pueblo y el Patio 29 tendría que ser su lugar, el lugar de los muertos que pesan sobre la Moneda. Se produce un conflicto de autoridades entre el responsable del Cementerio, los responsables de la obra y la gente. Por problemas de seguridad —está oscuro, no hay luces y el camino hasta el Patio 29 no es fácil—, el encargado del cementerio se opone y el director de la obra tampoco apoya la idea, apelando a la integridad de la maqueta, que debía aguantar al menos otro día más. Esa franja de peligro, cuando todo se confunde entrando en un umbral de desestabilización, hace que la obra sea más obra todavía, aunque haya estado a punto de dejar de serlo, o quizá por eso.

La indefinición, resultado de la mezcla de elementos distintos, hace que no sea fácil decir qué está siendo aquello realmente, no lo que es a nivel institucional en tanto que obra programada dentro de un festival internacional de teatro, ni siquiera a nivel social para los diferentes colectivos que participan desde conciencias y lugares muy diversos, ni tampoco, finalmente, para los propios creadores, sino lo que está siendo en el momento en el que está pasando, en el momento en el que estas subjetividades artísticas, políticas o culturales, se están reinventando desde esa parte sustancial a la que se refiere Agamben. La posibilidad de reinventarse viene dada por ese no saber exactamente qué está pasando y, sobre todo, lo que podría pasar. Es desde esa relación de intimidad con una zona de no-conocimiento, y por tanto de apertura de las expectativas, que el yo, «en una suerte de especial, alegre esoterismo, asiste sonriendo a su propia ruina y, ya se trate de la digestión del alimento o la iluminación de la mente, testimonia incrédulo su propia e incesante disolución»<sup>209</sup>. En ese

209 Giorgio Agamben, *Profanaciones*, trad. Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. II.



28. Desplazamiento del Palacio de la Moneda, Roger Bernat. Santiago de Chile, 2014.  
Fot. Pamela Albarracín.

momento sujeto y no sujeto se confunden como resultado de un intenso cuerpo a cuerpo, no ya solo metafórico sino literal, entre el yo generado por el dispositivo, ya sea como artista o activista, gestor, ciudadano, vecino del barrio o de ese público que finalmente éramos todos, y el ser vivo de sudor, cansancio, risas, empujones, emoción y silencios, que sale a escena para hacerse cargo de ese ahora mismo, un tiempo suspendido en mitad de una extraña diversidad de gentes, razones y cuerpos.

La maqueta de la Moneda se va transformando a medida que transcurre la marcha. Es un objeto frágil y denso al mismo tiempo, en desequilibrio, contradictorio en sí mismo, un símbolo de poder y una posibilidad social. Sobre ella quedan las marcas y reacciones de las agrupaciones que se fueron subiendo

al balcón para hablar sobre la realidad de Chile desde un lugar inventado. Acabado el *Desplazamiento*, queda la maqueta, custodiada por Santiago a Mil, como interrogación acerca de lo que pasó o no pasó, y lo que podría pasar.

*Hola queridos compañeros, vecinos de La Legua, mi nombre es María Alejandra, soy la directora de la escuela PÚBLICA de La Legua y estoy aquí con Raipillán, que es un grupo folclórico que hoy día está en la calle demandando. Mi tarea es entregar el mensaje para todos los jóvenes y niños que bailan y que hacen de Raipillán un gran proyecto. Demando para ellos educación pública y gratuita para todos. Demando para la población de La Legua paz y libertad en sus calles. Demando para los niños de mi escuela una educación y un país para ellos. Y demando desde esta escalera una Moneda para todo el pueblo de Chile, no para unos pocos. Sueño con ver una Legua organizada, a todos nuestros vecinos luchando, a todos nuestros niños felices, y nuestros jóvenes construyendo un país mejor.*

Agamben insiste en el efecto de separación que tienen los dispositivos. En cuanto construcción de una subjetividad el ser vivo se separa de sí mismo. Cuando «esta relación es borrada o interrumpida el ser vivo conoce el aburrimiento»<sup>210</sup>. Sin una fuerza exterior que corrija las inercias, el dispositivo tiende a cerrarse sobre sí mismo y «el hombre trata de devolver al vacío los comportamientos animales que están separados de él y que disfrutan lo Abierto como tal»<sup>211</sup>. Un dispositivo que mantiene viva una potencia de acción, su capacidad, no de autoafirmación, sino de movimiento y contradicción dentro del medio en el que opera, es aquel que sigue liberando aquello que la propia maquinaria trata de apropiarse por su lógica de sujeción, no solo de sujetos de, sino de sujetos a un determinado espacio cultural sobre el que sostener un predicado

210 Agamben, «¿Qué es un dispositivo?», p. 259.

211 *Ibid.*

—yo soy...— eliminando la posibilidad de simplemente estar, no de ser esto o aquello, sino simplemente ser en ese lugar.

*Alo, alo. Bueno, buenas noches a las queridas familias de La Legua. Hoy les traemos un saludo especial de 81 personas que a lo mejor no están aquí en presencia pero que están aquí en nuestros corazones y son las 81 personas que murieron en la cárcel de San Miguel. Un aplauso, hermanos, un aplauso para ellos. Yo sé que hoy estamos en cultura, compartiendo, con los niños, con la tranquilidad de La Pobla, pero igual yo no me olvido de mis compañeros que andan en lo ilegal. Así que un saludo para toda la gente chora, a toda la gente que está en lo ilegal, a los que tienen familiares presos, hermanos, de esa gente hay que acordarse. Apoyo el arte y la cultura, pero también a esa gente que está ahí y que igual están con nosotros. Cada uno tiene su forma de ser, hermano, pero hay que respetarlo todo, mientras no nos hagamos daño entre los pobres. Cuando los pobres se matan entre ellos los ricos se ríen, hermanos. Unión y autogestión en la Pobla, hermanos. Arriba que los luchan, hermanos, arriba la gente chora. 81 razones para luchar.*

Para recuperar lo incierto como posibilidad de la experiencia, el filósofo plantea el ejercicio de la profanación: a través de la profanación las cosas son colocadas fuera de los recintos que las consagran socialmente para ser tratadas de forma impropia. Ahí el arte deja de ser solamente arte, o la política, política, para recuperar esa indeterminación de la que nacieron y de la que algún día se separaron. Este lugar común es el único, subraya Agamben, en el que las cosas pueden ser verdaderamente políticas en cuanto a tener una experiencia real del otro. Ese otro, para cualquier tipo de actor, es el público situado ahora en el centro de este espacio de conocimiento y desconocimiento de sí mismo. Hasta ahí tenemos el dispositivo de separaciones, identidades y oposiciones, y ahí empieza también la posibilidad del engaño y el placer. Dentro de las formas de profanación, destaca justamente el juego, la reducción de acontecimientos sociales a unas reglas, a una maqueta o un pai-

saje de figuritas, como las que se han utilizado para el desarrollo de estos trabajos de Bernat, o aquellas con las que jugaba David Espinosa en *Mi gran obra*. Convertir una manifestación, una asamblea de obreros o una coreografía de Pina Bausch, en un juego permite hacer visible estas formas de producción social, descolocarlas para llevarlas a un espacio de gratuidad desde el que recrearlas de manera colectiva.

A diferencia de otros trabajos, en el *Desplazamiento* los referentes sociales están presentes, confrontados como personajes de una dramaturgia cuya única función es generar un movimiento —¡hay que llegar a La Legua!—, una forma de teatralidad inesperada que se hace sobre la marcha. El resultado es un espacio abierto a esa multiplicidad de multiplicidades de la que forman parte colectivos y no colectivos, actores y no actores, el público que lo siguió y los curiosos que se acercaron, esa pluralidad que es la sociedad real, informe y cambiante, exigiendo el derecho de ser distinta a sí misma.

La escena es la siguiente: Juan Navarro grita «uno, dos, tres, todos la vez... arriba!», haciendo sonar la campanilla al tiempo que se alza la Moneda a hombros de gente que necesita reafirmar su fe en lo público, su fe en el teatro. A ritmo de paso de Semana Santa un trono de mentira, como todos los tronos, se pone en marcha para hacerse verdad. Es como un pequeño ritual que se repite con cada colectivo, la reafirmación de unos votos de fe en el sentido de lo que están haciendo, de sus luchas y reivindicaciones, como un no saber en el que hay que seguir insistiendo, sobre todo por eso, porque no sabemos y podría ser. Esta es la lucha. Seguir creyendo en algo que desencadena un movimiento, que te hace público sin que te convierta en un zombi. Recordando una y otra vez la meta de aquella manifestación inventada, como si de un mantra se tratase —«hay que llegar a La Legua»—, Navarro explica a cada nuevo relevo la sencilla ceremonia, el modo de levantar y dejar nuevamente en el suelo una frágil estructura de madera,

de algo más de cien kilos, cuyo transporte por momentos, conforme transcurre la tarde en medio de un calor sofocante, y dependiendo de los hombros que se van sumando, no se hace fácil. Unas veces sale de una manera, y la Moneda avanza con una cierta elegancia, y otras sale de otra, y aquello va de cualquier manera, hasta peligrar su estabilidad. La responsabilidad es compartida y compartirla implica literalmente arrimar el hombro, estar ahí, más allá de roles y funciones, cuerpo a cuerpo, sudar, tocarse, tropezar, seguir. Esta es la realidad —escénica— que propone este dispositivo, lo demás son las ficciones que hicieron posible que eso pasara: ¡hay que llegar a La Legua!

Al comienzo de la noche, con las luces de La Moneda encendidas, y todos ya demasiado llenos de polvo, excitación y cansancio, la procesión adquiere algo de irreal. Podría tratarse de un proyecto artístico, pero demasiado caos, demasiada gente distinta, demasiada realidad. Podría ser también una protesta política, pero también había signos que hacían sospechar que incluso si era eso, no se trataba solo de eso. Había algo más. No estaba pasando solo lo que estaba pasando, sino también ese *algo más*, una suerte de exceso que hace que efectivamente tenga lugar un desplazamiento, que podía comenzar así:

*Hoy La Moneda sale a la calle. Hoy la diferencia y la diversidad sexual sale a la calle, al encuentro de su sociedad. La Moneda se libera de su aislamiento, de pobrezas y protocolos, para enfrentarse a demandas y sueños de equidad. Esta representación del Estado chileno se nos presenta empequeñecida, modesta y artesanal ante las dimensiones de su sociedad, deslavada, monocroma e inerte ante la diversidad de este pueblo, que hoy marcha, que recorre las calles.*

*Hoy continuamos con nuestro trabajo y ventilamos el Palacio de gobierno. Lo sacamos a dar una vuelta, le mostramos nuevas caras, nuevos sueños, distintos y diversos, y lo hacemos levantando la bandera de lucha de los derechos humanos que aún después de 40 años siguen siendo pisoteados por autoridades miopes que no entienden el significado y el alcance de un nunca más. Hoy pone-*

*mos allá por lo alto estos derechos, invitamos a todas y todos a movilizar la Moneda, a levantar nuestras voces y luchas por una sociedad realmente justa, inclusiva y respetuosa de todos y todas, migrantes, personas en situación de calle, privadas de libertad, refugiadas, adultas, mayores y con capacidades diferentes, pueblos indígenas, mujeres, niños y niñas, trabajadoras sexuales y trabajadores sexuales, lesbianas, homosexuales, bisexuales, trans- e intersexuales, quienes hoy alzamos la Moneda con nuestras manos, porque ella, como símbolo de ciudadanía irá donde la llevemos en pos de nuestras demandas y sueños de justicia y equidad.*

La transformación de la especie en un principio de identidad y de clasificación es el pecado original de nuestra cultura, su dispositivo más implacable. Se personaliza algo —se lo refiere a una identidad— sólo para sacrificar su especialidad. Especial es, de hecho, un ser —una cara, un gesto, un acontecimiento— que, sin parecerse a alguno, se parece a todos los otros. El ser especial es delicioso porque se ofrece por excelencia al uso común, pero no puede ser objeto de propiedad personal. De lo personal, en cambio, no son posibles el uso ni el gozo, sino que es sólo su propiedad y celos<sup>212</sup>.

212 Agamben, *Profanaciones*, p. 76.