

escrito de una obra, es un dato de creación, no de realización [...] el texto escrito es de antemano arrastrado por la exterioridad de los cuerpos, los objetos, las situaciones”.

La palabra teatral encierra en sí misma, la extraordinaria capacidad lingüística para poder ser encarnada escénicamente, y por medio de esta encarnación que la pronuncia auditiva y visualmente –es decir que la vivifica como voz e imagen–, desaparecer en tanto que vocablo. Es inevitable: una vez que la palabra es dicha, se desvanece irremediablemente: una vez que se vuelve fonema, luz, gesto o espacio, la palabra se diluye y se disipa para siempre. El trayecto de escenificación de una palabra es el itinerario fatal de su propio suicidio lingüístico.

Esto es lo que hace que el dispositivo teatral consista en un modo de vivificación por medio de un sacrificio: de hecho, ¿no es acaso con una inmolación que los atenienses celebran la palabra teatral? Nos guste o no, escribir una palabra dentro de una pieza de teatro, es sentenciarla a muerte.

La escritura teatral es en definitiva, un verdadero procedimiento de aniquilación: la palabra está condenada a desaparecer para dar nacimiento a la escena que no es otra cosa, más que la huella de su deserción. Por ello mismo, en varias oportunidades he sostenido que el acto de escritura teatral no es tanto el acto de gestionar una presencia, sino el acto de lograr establecer una ausencia: la de la palabra percedera.

Si en un inicio sostuve que la palabra teatral no puede preexistir a la representación escénica, y si ahora afirmo que no sobrevive tampoco durante la representación que la sacrifica para dar lugar a la escena, entonces, es posible –e incluso hasta deducible–, sostener que la palabra teatral no tiene posibilidad de existencia: es solo un instante transitorio entre el folio textual y el acontecimiento escénico. Es en este sentido que toda palabra teatral es extremadamente frágil y efímera. Y esta misma imposibilidad de presencia lingüística, es la que finalmente, la terminará volviendo abismalmente poética.

De allí la extrema complejidad de la escritura teatral, ya que además de exigir un conocimiento exhaustivo de la escena, requiere a su vez, una comprensión profundamente pasional y vehemente de la lengua. En definitiva, solo podemos sacrificar aquello que poseemos intensamente como está estipulado en el inicio de los comienzos: “Toma a tu hijo, a tu unigénito, a quien tanto amas, a Isaac”... 



RECEPTIVIDAD ACTIVA EN MANIFIESTO DE NIÑOS

Eduardo Cabrera

DEL PERIFÉRICO DE OBJETOS

El teatro ha sufrido innumerables transformaciones a lo largo de su historia, tanto en cuanto a su escritura, su representación, así como también en lo que se refiere a la relación del espectador con el espectáculo. Dejar este último componente constitutivo de lado sería limitar el entendimiento sobre el proceso de producción de sentido.

Como ha señalado Marco de Marinis, dicha relación es tan importante que “existe en este momento un buen número de investigaciones multidisciplinarias (o transdisciplinarias) sobre la recepción teatral. Estas investigaciones son el resultado del reencuentro y de la colaboración entre la semiótica, la sociología y la psicología”.¹ De Marinis define la relación comunicativa entre el espectáculo y el espectador de una manera activa, en la que ambas partes juegan un papel decisivo:

...una *interacción significativa* en la que los valores cognitivos

¹ Marco De Marinis: *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2005, p. 106.

intelectuales (los significados, si se quiere) y los valores afectivos, no son impuestos de una manera unilateral por un polo (el espectáculo, el actor) al otro polo (el espectador), sino que son producidos, de alguna manera, *en conjunto* por ambos (donde “en conjunto” puede referirse, por supuesto, tanto a una cooperación armoniosa –en los casos no muy frecuentes, pero no obstante históricamente documentados, de una gran cohesión entre las escenas y la sala— como, y más frecuentemente, a una negociación que puede llegar a ser, algunas veces, bastante conflictiva).²

Se privilegia, dentro de esa concepción, la función del espectador como un “verdadero realizador de las potencialidades semánticas y comunicativas de la representación”.³ Esto significa que no hay una igualdad del significado propuesto o transmitido por el espectáculo con el significado recibido por el espectador. Muy diferente de ello, el espectador es un *constructor de significado*.

Como bien señalara Andre Helbo, la naturaleza colectiva de la recepción espectacular tiene que

² *Ibid*, p. 107.

³ *Ibidem*.

ver ante todo con un espacio determinado no sólo por los patrones socio-históricos sino también por la inclusión de la experiencia perceptiva en el sistema actancial: el “público”, que por su mera “presencia” puede destruir o deslocalizar las imágenes del escenario”.⁴

Es importante señalar que esa construcción de significado va a tener como condicionantes una serie de elementos pre-espectaculares. En el caso de los espectadores argentinos se ha dicho en innumerables oportunidades que aquellos que asisten a puestas correspondientes al teatro independiente, son espectadores “conscientes” o “avisados” en referencia a una serie de elementos que pueden estar implícitos dentro de una significación determinada. Es lo que se conoce como “competencia teatral:” en este caso, el conocimiento mínimo de hechos que pertenecen a la cultura argentina que da una base para una *significación general* del espectáculo. Ese conocimiento cuasi-necesario, en el caso de la puesta que se considerará en el presente artículo, se extiende también a importantes hechos dentro del ámbito de los derechos humanos a nivel internacional. Asimismo, existe un grupo de espectadores que asisten a espectáculos de teatro independiente que conoce la historia del grupo El Periférico de Objetos⁵. Ese conocimiento coloca al espectador en un nivel de competencia por la que va a “pre-suponer” una serie de “pre-condiciones” que existen en las producciones del grupo.

Al hablar de recepción o receptividad activa, evidentemente es pertinente considerar las formas estéticas utilizadas en la elaboración de la puesta en escena. Y en ese sentido cabe la pregunta ¿correspondería clasificar a las puestas del Periférico dentro de la llamada “Nueva Dramaturgia” o “Nuevo Teatro Argentino”? Como bien ha señalado Rafael Spregelburd, uno de los dramaturgos paradigmáticos del nuevo teatro, “las marcas a veces no son tan claras”.⁶ Y agrega

⁴ Andre Helbo: *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1989, p. 56.

⁵ Los conceptos sobre esta obra se basan en su representación durante el mes de marzo de 2007 en el Centro Cultural Konex de Buenos Aires. Puede encontrarse información sobre el grupo en:

<http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico.htm>

⁶ Marisa Hernández: “Entrevista a Rafael Spregelburd.” *Hispanamérica*, v. 34, n. 102, p. 41.

que esos mismos escritores a quienes la crítica frecuentemente clasifica en ese teatro emergente, descreen o no simpatizan con dicha clasificación. Sin embargo, Spregelburd puntualiza una de las diferencias fundamentales entre el nuevo teatro y el “anterior:”

En la Argentina el tema es particularmente confuso porque durante muchos años se dio la paradoja (por motivos históricos a todos conocidos) de un teatro que criticaba al poder desde el texto, pero que tomaba prestados los mecanismos de representación del teatro más acomodado, más oficial, más comercial.⁷

Y pasa luego a citar lo que, según Pompeyo Audivert, marcaría esa diferencia:

(...) este tipo de teatro supuestamente político (y que efectivamente ponía en peligro real la vida de los artistas que lo llevaban a cabo), producía en cambio, en términos estéticos –y en última instancia políticos–, un fenómeno típico de la administración burguesa del Sentido: la suposición de que la revolución está garantizada por la preeminencia del contenido sobre la forma.⁸

Según Spregelburd, “un teatro que da por cierta la realidad aparente (la construcción de los poderes de turno) y que apenas la imita es un teatro *capturado políticamente*, aunque su discurso sea opuesto al del poder, ya que es un teatro que está

cediendo sus órganos vitales a la ilusión representativa del contexto en el que nace...”.⁹

Efectivamente, es a través de nuevas formas de representación que la emergente dramaturgia argentina del nuevo siglo pretende acaparar la atención del público. Y de hecho lo logra ya que es llamativo ver que la producción de esos espectáculos es premiada con la asistencia de un público numeroso que, en muchos casos, llega a colmar las salas teatrales (lo cual es algo más bien típico del teatro comercial).

Según Jorge Dubatti, los dramaturgos que estarían produciendo semejante “éxito” de público, son auténticos innovadores. “Los nombres sobresalientes son: Mauricio Kartún, Ricardo Bartís,

⁷ Ibid, p. 43.

⁸ Ibidem.

⁹, Ibid, p. 44.



Daniel Veronese, Rafael Spregelburd y Javier Daulte. Debemos agregar también a Eduardo Pavlovsky.”¹⁰

Dubatti señala además que esos dramaturgos han producido innovaciones no ya solamente a nivel del teatro argentino sino también a nivel mundial. Se afirma así un nuevo modelo de gran originalidad. Y se estaría realizando un aporte del teatro argentino al teatro del ámbito internacional. Ese aporte y esa originalidad estaría dada, para Spregelburg, por un cuerpo lúdico autónomo, “coherente consigo mismo, verosímil aun en su propia gramática de uso único, entonces logra considerar falsa la realidad.” Para este dramaturgo, “lo formal es el lugar en donde se decide la cuestión más política del arte: las formas de producción y su posibilidad de ser verdaderamente revolucionarias”.¹¹

Tenemos que indicar aquí que un trabajo “político” sobre la forma debería, para ser considerado *progresista* (se supone que este es el objetivo de los dramaturgos del llamado Nuevo Teatro), dar lugar a un trabajo constructivo especialmente “libre” de parte del espectador. Esa libertad que se toma el espectador está previamente facilitada por los productores del espectáculo; hasta un punto que el espectador llega a ser un “co-productor del espectáculo:” este es, en efecto, el constructor parcialmente autónomo de sus significados y, sobre todo, aquél a quien corresponde la última y decisiva palabra sobre el éxito de los programas de manipulación cognoscitiva, afectiva y de comportamiento que el espectáculo trata de efectivizar.¹²

Cabe destacar que mientras la necesidad de dar significado a los “espacios indeterminados” (para usar la terminología de Anne Ubersfeld), apunta más bien al contenido, en el caso de las obras del Nuevo Teatro tendríamos que hablar de “formas indeterminadas” y/o “estructuras indeterminadas.” La determinación o significación de ambas estaría a cargo del espectador. Esto nos lleva directamente a nuestra propuesta fundamental: el espectador construye el significado a partir de la elaboración permanente de la forma y estructura del espectáculo. Por supuesto que está sobreentendido que ambos elementos dan marco a un contenido que guarda una relación ontológica e ideológica con aquellas.

¹⁰ Conferencia sobre teatro argentino actual en el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires, el 23 de marzo de 2007.

¹¹ Marisa Hernández: Ob.cit., p. 43.

¹² Marco De Marinis: Ob. cit., p. 117.

Ese trabajo constructivo del espectador puede ejemplificarse cabalmente con la producción del espectáculo *Manifiesto de niños*, del Periférico de Objetos. La obra, estrenada en mayo del 2005 en el Kunsten Festival des Arts de la ciudad de Bruselas, Bélgica, ha sido dirigida por los fundadores del *Periférico*: Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Daniel Veronese. Si bien se considera como una “instalación teatral” en la sinopsis presentada por la producción, puede analizarse como una verdadera *performance*.¹³ En esta, para usar la terminología de Andre Helbo, “se produce un colapso de la convención y del espectáculo (...); una transgresión”.¹⁴ La arbitrariedad, para Helbo, implica una ruptura entre el discurso y el mundo.

La producción total de *Manifiesto de niños* sorprende a los espectadores con una puesta no tradicional que



obliga a tomar una decisión en cuanto al grado de actividad en el proceso de recepción. El tema, simple y concreto, es el de los diversos modos de abuso a los que los adultos someten a los niños.

Tres actores dentro de una habitación cerrada en una actividad constante. Cantan, leen, transmiten, filman, juegan, representan, proclaman. También descargan su furia impotente sobre los adultos. Se defienden de ser exterminados. Manifiestan cosas que aún ellos no pueden entender. Circunstancias todas que padece el niño contemporáneo: Todos los niños están en

¹³ Según Andre Helbo, el *Performance Art* se refiere a un tipo de teatro que surge en los años 60 y en este sentido se conserva en español el léxico inglés. Cf. Andre Helbo: Ob.cit., p. 24.

¹⁴ Ibid, p. 24.

una caja, ninguno está suelto. Saben que no es buen tiempo para las cosas pequeñas, que son tiempos difíciles para los niños. Pero ellos resisten¹⁵.

Los juegos e interacciones de niños son, en realidad, una excusa para pasar revista a los problemas sociopolíticos de la Argentina contemporánea en particular, y del mundo en general.

Ya en *Cámara Gesell* el Periférico de Objetos había experimentado con un ámbito que metaforizaba a una cámara Gesell: un cerramiento con paredes de vidrio espejado que permite observar desde afuera las reacciones de una persona, sin que la audiencia se entere. La diferencia fundamental de esa producción anterior con la de *Manifiesto de niños*, radica en la conciencia de los actores/personajes de ser observados y hasta del establecimiento de una relación cómplice con el espectador.

El principio constructivo del espectáculo es la múltiple metateatralidad, conformada por un esquema multi-mediático, dentro del cual encontramos cuatro niveles “externos”:

1. Pantallas gigantes, en las que se presentan numerosas proyecciones, ubicadas en las altísimas paredes de la sala teatral y en varios monitores colocados alrededor de la “caja” en donde se encuentran los actores;
2. los asientos dispuestos a lo largo de tres sectores alrededor de ese ámbito;
3. el espacio por donde pueden caminar los espectadores;
4. un pequeño tablado alrededor de la caja.

Dentro de la caja encontramos también que la utilización de los diferentes niveles espaciales da lugar a distintos niveles de metateatralidad. Un primer nivel estaría dado por el desenvolvimiento de los actores/niños frente al público que observa desde afuera. Un segundo nivel lo constituyen las múltiples proyecciones que surgen de cámaras de video manipuladas por los propios actores/personajes. Un tercer plano surge de la programación que puede verse de un televisor. Y finalmente, el teatro que construyen los personajes al manipular unos muñecos que “actúan” en un pequeño teatro creado encima de una mesa. Por supuesto que esa metateatralidad simultánea aumenta el sentido de ficción del espectáculo. Y además se acentúan los “obstáculos que se interponen ante todo intento de establecer los límites en términos de una dicotomía adentro/afuera.”¹⁶

Esto, a través de los elementos multi-mediáticos señalados.

Frente a esa multitud de signos y estímulos, el espectador debe hacer un esfuerzo especial para focalizar su atención. Sin embargo, ese esfuerzo es hecho en la mayoría de los casos con verdadero placer. Son precisamente las operaciones de la *focalización de la atención*, las que representan el punto de partida verdadero y decisivo de la comprensión del espectador en el teatro.¹⁷ Ese proceso de selección e integración de signos depende, en el caso del público de *Manifiesto de niños*, del tipo de receptor que adopte cada espectador. De esta manera, encontramos la siguiente tipología de espectadores:

1. Pasivo: el espectador que se sienta en una silla, resistiéndose a aceptar el desafío propuesto por el espectáculo, que consiste en armar significados a partir de un recorrido alrededor de la sala;

2. Activo-distante: el espectador que recorre la sala tratando de observar todos los elementos que se ofrecen (a través de monitores, proyecciones, etc.), pero sin buscar relacionarse con los actores;

3. Activo-relacionante: el espectador que busca, por medio de un acto volitivo independiente, el contacto directo con los actores. Con su mirada busca la mirada de los actores, y el “gesto de aprobación” o la mirada cómplice de los actores/personajes produce en el destinatario una expresión de satisfacción. En algunos casos se llega a producir una mimesis interesante, convirtiéndose el espectador en un niño más.

Esta tipología de la recepción, se encuadra dentro de (y enriquecería) los modelos de interacción teatral esbozada por Wilfried Passow: interacción escénica ficticia, interacción de la audiencia con el mundo inventado, interacción real en el escenario, interacción de la audiencia con los actores (opuesta a los personajes), y la interacción de la audiencia entre sí.¹⁸

La multi-metateatralidad señalada, y su grado de ficción, es reforzada por los roles de los personajes, que se suman a diversos elementos distanciadores. La mujer cumple el rol de narradora a lo largo de buena parte de la obra. Su discurso consiste en la enumeración puntual de la muerte de innumerables niños. Esta enumeración hace

¹⁷ Marco De Marinis: Ob. cit., p. 94.

¹⁸ Cf. Wilfried Passow: “The Analysis of Theatrical Performance: The State of the Art”, *Poetics Today*, v. 2, n. 3, Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective. (Spring, 1981). pp. 237-254.

¹⁵ Sinopsis elaborada por la producción del espectáculo.

¹⁶ Andre Helbo: Ob.cit., p. 24.



un recorrido que interconecta épocas y territorios diferentes. Los espacios se dividen en nacionales (Argentina, algunas veces sin definir el lugar concreto, y otras haciendo referencia a una región determinada. La provincia de Tucumán es una referencia que se repite debido al alto grado de pobreza que allí existe), e internacionales. Son numerosos los países mencionados. Esos espacios se recorren a través de múltiples dimensiones temporales, que señalan hitos trágicos de la historia política del siglo XX y de comienzos del presente siglo, relatados en forma no cronológica.

Un hombre/payaso cumple múltiples funciones, estructuradas fundamentalmente a través de dos actividades: frecuentes actos violentos contra la mujer/narradora/niña; y la construcción de un espacio en el suelo delimitado por barreras que constituyen un lugar en donde va colocando, a través de un tiempo prolongado, innumerables muñequitos. Estos diminutos “personajes” quedan encerrados en ese espacio (que constituye otro teatro dentro del teatro), en el que son agredidos por diversos actos de sádica crueldad; por ejemplo, con el paso de un perro de cuerda que en su recorrido va tirando a los indefensos muñequitos. Al mismo tiempo, los “niños” son filmados por los mismos personajes en el escenario. Se configuran así diversas dimensiones espaciales de poder:

el nivel mínimo, constituido por el piso en el que se encuentran los muñequitos;

el nivel intermedio, en el que se desenvuelven los otros personajes, desde el que se emiten actos de violencia y de monitoreo por medio de una cámara a nivel;

el nivel superior/alto, desde el que se filma a los indefensos seres por medio de una cámara ubicada en un trípode.

El nivel mínimo de poder (o poder nulo) está en el piso, ejerciéndose el control y la dominación total desde los otros dos niveles. El nivel superior puede simbolizar un radar de la CIA, al ubicarse en un nivel espacial no visible para los muñequitos.

El otro actor/niño, vestido de marinero, ejerce la función de controlar y clasificar a cada uno de los muñequitos/niños a través de un proceso de fotografía individual. Esta clasificación va a determinar cuáles son los muñequitos que irán a integrar el grupo ubicado en el lugar de encierro en el piso, como una suerte de selección para ser enviados a esa especie de campo de concentración.

Por su parte, el espectador que expresa su “entendimiento” de las claves temáticas de la obra, como si el propósito de la misma se limitara a un didactismo político/social, puede llegar a perder la intención de los teatristas de conmover al público; es decir, con esa interpretación no se llegaría más allá de una concepción “objetivista” de la comunicación espectáculo-espectadores. Precisamente el logro de la obra no está en el didactismo (desde cierto punto de vista necesario para las nuevas generaciones), sino en el enfoque de los temas con una estética particular, característica del Periférico, que obliga al espectador a experimentar con nuevas percepciones y focalizaciones.

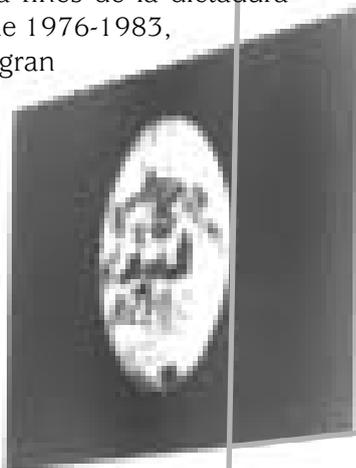
Más que tratar de decirles algo a los espectadores, como en general lo hace pensar el uso del término impropio, el autor y el director, el escenógrafo, los actores, el vestuarista, el director de escena, están todos tratando de influir sobre los espectadores.¹⁹

Por otra parte, la palabra está supeditada a la acción. Si bien el discurso de la narradora sirve como elemento *distanciador* y de hilo conductor, proveyendo una significación a partir de lo temático, es la acción dramática la que va a determinar los diferentes cursos que puede tomar la “mirada constructiva” del público. La acción se configura en diversas modalidades: como lineal, no lineal, disruptiva, dadora de soporte a otras acciones, etc. Esos diferentes tipos de acciones están insertos en un marco escénico que constituye un signo deíctico que pareciera dar voz a los impotentes o silenciados por el poder, a través de paredes llenas de leyendas que rezan numerosas afirmaciones sobre la violencia. Por ejemplo, una de ellas señala que los hechos no serán olvidados a pesar del paso del tiempo. El hecho de que el aporte innovador radique en la forma del espectáculo no le priva al mismo de tener un contenido importante. Después de todo, el teatro constituye un fenómeno sociopolítico de singular envergadura. Ya que la Argentina estuvo azotada por dictaduras militares y demás gobiernos que implementaron una política económica neoliberal en la mayor parte de la época contemporánea, se hace imperioso el que los productores de espectáculos busquen formas que se diferencien de aquellas que fueron delineadas por quienes detentaron el poder durante esos períodos históricos.

¹⁹ G. Mounin: *Introducción a la semiología*, Minuit, París, 1970, p. 87.

No es la intención del Periférico disminuir la importancia del contenido; al contrario, contenido, forma, estructura, estética, y todos los demás elementos que intervienen en la producción de *Manifiesto*, se consolidan en una forma no realista que no quiere utilizar los mismos principios, medios ni recursos que usa el sistema político imperante. Precisamente por medio de la memoria en la obra se rescatan violaciones a los derechos humanos que brutalmente se han llevado a cabo en la mayoría de los países del mundo (y aún subsiste esa situación en muchos de ellos). ¿Por qué es importante recordar? Porque es importante reforzar la memoria colectiva que, como señala Umberto Eco, se las arregla a veces para sobrevivir a las censuras del poder y a los silencios de los historiadores.²⁰ Pero a pesar de ello, la memoria colectiva se bloquea, y esto afecta cada vez más a las nuevas generaciones e incluso a los adultos. Es la memoria del pasado, como indica Eco, la que nos dice por qué nosotros somos los que somos y nos confiere nuestra identidad.²¹ “Nuestro saber histórico nos agobia –dice Eco. Sin embargo, debemos rechazar su rechazo e ir más allá de su bien y de su mal”.²²

El pasado movimiento teatral conocido como Teatro Abierto, que dio inicio hacia fines de la dictadura militar de 1976-1983, tuvo un gran



significado político y social; sin embargo no dejó mucho a nivel estético/formal. Con este tipo de teatro que presenta el Periférico se pueden retomar algunos de aquellos lineamientos pero por medio de un vehículo teatral que permita una participación del espectador

más activa, y que al mismo tiempo pueda llegar al público joven de la actualidad. De ahí la importancia de utilizar los elementos que proveen los medios de comunicación actuales. Son esos medios los que “producen realidad.” Josefina Ludmer, puntualiza que “lo cotidiano es la televisión, los blogs, el email, Internet, etcétera. (...) Una realidad que no requiere ser representada porque ella misma es pura representación.” Por eso es que los espectadores de *Manifiesto* no se sorprenden al ser bombardeados con múltiples estímulos a través de diversos monitores que proyectan imágenes que mezclan diferentes realidades y ficciones.

Como señala Susan Bennett, todas las formas artísticas se basan en valores culturales para poder existir, y entre ellos, el teatro es un fenómeno social obvio. Es un evento que se basa en la presencia física de una audiencia para confirmar su estatus cultural.²³

La construcción del significado que hace el público de *Manifiesto* consiste en integrar todos los elementos estéticos que se presentan en el texto espectacular, y no en desentrañar los motivos del imaginario temático. La conciencia del espectador de que el evento teatral es fundamentalmente una ficción, determina la dimensión y calidad de su experiencia. Según Daphna Ben Chaim, “la conciencia de ficción es el principio más básico de “distancia,” en el que aparentemente hay tres distinguibles pero interrelacionados componentes: 1. el conocimiento tácito; 2. el acto volitivo; 3. la percepción como irreal.²⁴ En *Manifiesto*, los dos planos de actividad mental se manifiestan por el conocimiento de que las personas en el escenario son actores, manteniéndose conciente de que la producción teatral es mera ficción, y por otra parte, la experiencia en el plano de los sentimientos (¿Cómo no podría sentirse nada al ver semejantes actos de violencia o al recordar las atrocidades de las dictaduras militares?). El segundo componente, el acto volitivo, es explicado por Chaim de la siguiente manera: “Estar conciente de que la imagen es irreal, y aun así tratarla con toda la seriedad en que nuestras mentes son capaces, requiere complicidad”.²⁵ En la obra del Periférico de Objetos el espectador se hace cómplice de los actores al

²⁰ Cf. Umberto Eco: “¿Sólo puede construirse el futuro sobre la memoria del pasado?” *¿Por qué recordar?*, Ediciones Granica, Barcelona, 2002, pp. 183-186.

²¹ Ibid, p. 185.

²² Ibid., p. 186.

²³ Susan Bennett: *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, Routledge, New York, 1990, p. 92.

²⁴ Daphna Ben Chaim: *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984, p. 73.

²⁵ Ibid, p. 74.

asignar diversos significados a cada uno de los elementos que elige libremente observar. Pero al conectar dichos elementos el espectador hace uso también de su “libertad de imaginación.” El espectador se siente “comprometido” y se “vincula” con lo no realista de la obra, dándole otro carácter como si fuera real. Chaim califica ese proceso como un “compromiso voluntario de participar en la creación de un universo alternativo”.²⁶ Todas las conexiones, significaciones y resignificaciones que debe hacer el espectador de *Manifiesto*, y todo el esfuerzo que debe estar dispuesto a realizar en cuanto a focalizar y re-focalizar en los innumerables signos que ofrece el espectáculo, transforma su experiencia en una vivencia muy personal. En cuanto al tercer componente, la percepción como irreal, Chaim señala que nuestra conciencia está libre del criterio de realidad. Es decir que nuestra imaginación está libre de las limitaciones del mundo. Para referirnos a la preocupación expresada por Spregelburd, este teatro del Periférico no da por cierto la realidad aparente, y mucho menos la imita. Por el contrario, invita al espectador a hacer uso de su imaginación de la manera más libre e intensa posible.

Es interesante resaltar que dentro de ese *continuum* dentro del espectáculo, existe un elemento que anticipa y prolonga las acciones: el programa de mano. Este contiene un *collage* conformado por diversas referencias (en oraciones e imágenes) a situaciones de abuso infantil, así como también una especie de gritos de esperanza: “¡Por la liberación de los niños esclavos!”, “los niños vencerán”, “con la liberación de los niños de las viejas raíces un nuevo árbol crecerá”, un dibujo de una rayuela (del nacimiento hasta la muerte), otro de un niño sosteniendo un cañón, etc. El programa de mano también contiene un “regalo”: pequeñas tarjetitas con fotos o dibujos de niños. Por ejemplo, una de las tarjetas es de “Struwwelpeter”, un dibujo de un personaje de un cuento infantil de Heinrich Hoffman acerca de las consecuencias del mal comportamiento. De esta manera, el programa es no solamente una forma de dar un indicio sobre el tono del espectáculo, sino también de prolongar, con el regalo contenido, la relación que los productores del espectáculo establecen con el público hasta más

allá de los límites mismos de la presentación teatral.

Manifiesto de niños mantiene la marca de la estética de El Periférico de Objetos, aunque va más allá de sus producciones previas en cuanto al mayor grado de participación y colaboración en la producción del espectáculo por parte del público.

En cuanto a lo primero, las características que definen las producciones de El Periférico de Objetos son, de acuerdo a los directores, las siguientes: la síntesis, la repetición, la perversión y la accidentalidad.

- La *síntesis* definida como estado y como proceso. Como estado en cuanto a la situación que presentan los objetos. Estos conllevan en sí mismos el poder de síntesis. La síntesis como proceso se da en la expresión mínima y suficiente con que se “manifiestan” los muñecos.

- La *repetición* es un recurso muy utilizado que se da en cuanto a las situaciones y las actitudes (por ejemplo, distinto tipo de agresiones).

- La *perversión* corresponde a un término acuñado por Veronese y Wehbi para referirse a la movilidad del signo (concepto elaborado por Jindrich Honzl), es decir, cambiar la función que tiene un objeto determinado.

- Y la *accidentalidad* se refiere a un trabajo de forma intuitiva, con lo azaroso, y aceptando una gran cantidad de material que “encuentran” dentro del proceso investigativo²⁷.

Manifiesto de niños es una obra abierta en cuanto a la interpretación del contenido y también respecto de la interpretación o lectura de lo formal y estructural. Por otra parte, no todas las obras de teatro ofrecen las mismas posibilidades de participación al público. Sería un error pensar que el hecho de ser un productor de significado transforma automáticamente al espectador de la misma manera en todas las obras teatrales. El Periférico de Objetos, como hemos visto, ha anticipado en este espectáculo que el rol del espectador habría de ser sumamente activo. Esto, sin duda, siempre y cuando el espectador decidiera aceptar ese desafío. Si la innovación no se considera en lo temático, sí se encuentra en lo formal; no sólo por la incorporación de lo multimediático como elemento central, sino también por la posición medular de un espectador que ha encontrado en este texto espectacular un lugar lúdico que aún puede llegar a sorprenderlo. 

²⁶ Ibid, p. 75.

²⁷ Conceptos expresados por Veronese y Wehbi en una entrevista que les hice en Buenos Aires en 1994.