

Adultos productores e infancias espectadoras.

Relaciones contingentes en el teatro para niños

Prof. Germán Casella

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano / Facultad de Bellas Artes / Universidad Nacional de La Plata
casellahav@gmail.com

« “Ahora lo entiendo, [...] los niños de todo el mundo son iguales y les gustan los mismos juguetes” (...) lo que el autor omite decirnos, sin embargo, es lo que le responde, en aquel cuento, la otra Befana: “eres la idealista de siempre. No comprendes que en todo el mundo, ya, los niños están acostumbrados a los mismos juguetes porque quienes los fabrican son las mismas grandes industrias. Los niños creen escoger...y escogen todos lo mismo... lo que los fabricantes ya han escogido para ellos”, y sigue Rodari: “No se sabe bien, de las dos hermanas, cuál tiene razón”»
Cristian Palacios (2017)

El Teatro para Niños es un acontecimiento escénico en el que la infancia, como conjunto de intervenciones sociales, opera como un significante central. Es un espacio de encuentro generacional marcado por la expectativa de un nuevo ente poético, donde se distinguen dos grupos sociales diferenciados y definibles. El primero de ellos es de los productores teatrales, compuesto de personas adultas que arriesgan, por diversos motivos y objetivos, estéticas y narrativas escénicas destinadas al otro grupo. Este se compone de infancias espectadoras de aquellas propuestas que los adultos habilitan expectables como parte de iniciar al niño y la niña en el mundo del arte teatral. En este camino entre la propuesta adulta y la expectativa infantil se generan tensiones varias que responden a una diferencia generacional y a una comprensión de la infancia que podría ser anacrónica y universal. Este abordaje por parte del colectivo adulto ignoraría el rol activo de niños y niñas en su vida social, desentendiéndose de abordar a las infancias como categoría permanente y, por tanto, plural antes que universal. Se podría pensar así que las relaciones entre adultos productores e infancias espectadoras terminarían convirtiéndose en relaciones contingentes, impidiendo el desarrollo pleno de la subjetividad infantil. Por tanto, en este artículo se buscarán generar tramas de

reflexión alrededor del Teatro para Niños entendido como una estrategia de crianza que podría saberse adultocéntrica y, por tanto, hegemónica sobre lo que se habilita o no infantil. Para hacerlo se analizarán los discursos sobre la infancia que se ponen en juego en la unidad de análisis *Cuentos que no son cuentos* del grupo Pochoclo y Compañía¹, buscando demostrar el carácter asimétrico en la relación adulto-niño. Finalmente, se propondrá que los discursos teatrales para y sobre la infancia son modelos de identificación infantil que devienen en configuraciones sociales significativas. Es el mundo adulto el determinante de los modos de comprensión y análisis de las infancias. Así, el trabajo de deconstrucción del lenguaje concreto de niños y niñas se verá empañado a partir del ejercicio de relaciones de poder entre infancias espectadoras y adultos productores.

Lo infantil en el Teatro para Niños

Entre el 24 y 28 de julio de 2014, en la Sala A del CC Pasaje Dardo Rocha se presentó la obra *Cuentos que no son cuentos* del grupo Pochoclo y Compañía. Se define como una varieté espectacular que cuenta la historia de Pochoclo, un personaje que asegura saber «cómo y de qué manera contarle Cuentos a chicos y grandes» (2014). Así, siempre a través de códigos circenses y en variados sketches, Pochoclo es visitado por diversos personajes, populares o no, que pretenden poner a prueba su habilidad, a través de la realización de destrezas y comentarios humorísticos. Lejos de realizar una descripción notarial del caso, se buscará contraponer la unidad de análisis a concepciones de autoras y autores que atraviesan la investigación.

La sinopsis de la obra la presenta como un «show infantil totalmente mágico que centra su esencia en el humor, en la magia, en los malabares con luces, rolling, baile y acrobacias orientado a todo público pero haciendo hincapié en el público infantil.» (Guía de actividades, 2014). De esto se desprende su categorización como parte del campo teatral, que es abordado desde de la Filosofía del Teatro tal y como la desarrolla Jorge Dubatti (2007,2012). El autor busca separarse de concepciones semióticas del teatro para centrarse en la comprensión ontológica del mismo. Así, afirma al teatro como un acontecimiento compuesto de tres subacontecimientos: la convivencia, la poiesis y la expectación (2012). Estos responden al origen etimológico de la palabra teatro, que

1 La unidad de análisis corresponde al corpus del Plan de Beca y Maestría “Micropoéticas escénicas para la infancia: representaciones discursivas de las infancias y géneros en el teatro platense contemporáneo (2010-2014)”. Director Dr. Gustavo Radice.

en un abordaje amplio podría entenderse como organización político poética de la mirada (2007). El teatro es un mirador en el que se ven aparecen entes poiéticos, reafirmando así como un acontecimiento complejo triplemente compuesto. El primer subacontecimiento es el convivio, que responde a la cultura viva, es reunión de cuerpos presentes, auratizable y efímero. El siguiente, la poiesis, puede entenderse como el nacimiento de un ente otro respecto de la vida cotidiana a partir de la acción corporal. Cierra el acontecimiento la expectación, que responde a la asistencia consciente de que lo que se mira es entidad poiética escénica. Este último subacontecimiento es de crucial importancia para el abordaje del caso, ya que la expectación consciente resultaría formadora del sujeto al que convoca. El teatro es zona de experiencia de la cultura viviente, por lo que ya no será comprendido como representación, ni presentación, si no como *sentación*. En esta línea, Dubatti comprende que *sentar* «construye un espacio tiempo de habitabilidad, *sienta* un hito en el devenir de nuestra historia» (2012, p. 25). De este modo, cabe la pregunta por aquellos *hitos* que se sientan en una micropoética como *Cuentos que no son cuentos* al inscribirse como especialmente destinada a un público infantil.

El Teatro para Niños es definido por Ruth Mehl como uno *destinado*, es decir que es proyectado hacia un público específico (2010). Lo define como un fenómeno con características propias y diferenciables que se tensa entre dos polos: el teatro como arte, ya desarrollado en este artículo, y el niño como espectador. Por tanto, la primera de las dificultades radica en definir a ese colectivo expectatorial, especialmente porque existe una distancia generacional que impediría el conocimiento pleno de esta figura. Es así que la autora arriesga que los adultos productores generan acercamientos a la infancia destinataria a partir de lo que ella llama «identikits» (p.18). Refiere con esto a una reconstrucción que es vaga pero resulta fehaciente de una imagen de niño, que generalmente guardan relación diversas condiciones de enunciación de la infancia (Dicker, 2018). Estos modos de abordar la infancia, entiende Mehl, responden a cuatro anclajes:

Quando surge la pregunta: “¿Cómo lo sabe?” , afloran los tres referentes antes mencionados: “Me acuerdo de cuando yo era chico”, “lo veo en mi hijo, en mi hija”, “puedo observarlo en mis alumnos” y uno más, exclusivo del mundo adulto: “lo he leído, lo he estudiado, tengo este o aquel título, soy profesional, me asesoro con un psicólogo”.

(Mehl, 2010, p.16)

Se afirma entonces que estos *identikits* señalados por la autora se basan en perspectivas adultocentristas, marcadas por el rol del niño como alumno, su rol como hijo, abordajes psicopedagógicos y el recuerdo anacrónico de la propia infancia. Es así que esta reconstrucción basada en supuestos varios genera una serie de *malentendidos* alrededor del Teatro para Niños que bien podrían ejemplificarse en la unidad de análisis abordada. El primer supuesto es el de pensar al teatro infantil como la asistencia a una fiesta desde su ingreso, entendiendo al entretenimiento como el fin principal. En *Cuentos que no son cuentos*, la música suena potentemente y las luces estallan en colores para recibir a Pochoclo, el presentador y protagonista. Al instante, Pochoclo pide palmas al público, arengándolo a gritar y alentar sus proezas circenses. Se mete en un globo gigante, hace malabares con diferentes elementos, cuenta chistes y rompe constantemente la cuarta pared. De este modo, se comprende que no se asiste a una narrativa cerrada, como promete la sinopsis, sino que el tiempo de expectación responderá a varios sketches humorístico circenses. La idea de fiesta antes señalada, presente en el caso, es también retomada por Nora Lía Sormani, quien entiende a este atributo como modificador del acontecimiento

primero: mediante el acompañamiento de la música del espectáculo con palmas, zapateo, gritos o abucheos. Segundo: a través de la respuesta a interrogantes planteados desde el escenario, desde el famoso “¿Cómo están, chicos?...¡Más fuerte!”, pasando por la intervención del espectador en la trama: “No encuentro a mi mamá, ¿la vieron pasar?”, dice un personaje, o “Me persigue el lobo, ¿me avisan si viene?”, dice otro personaje.
(Sormani, 2004)

Cabe destacar que este tipo de observaciones son significativas en tanto sostienen el supuesto de que los niños espectadores no saben distinguir lo convivial poético de lo real cotidiano. Por lo que, retomando los supuestos básicos sobre el Teatro para Niños, otro señalado por Mehl es el de la comprensión del espectador infantil como uno *temido*. Dotado de sensatez y espontaneidad, la calidad del espectáculo se verá determinada por el aburrimiento o no del niño que espera. Se retoma constantemente desde el rol de Pochoclo el reclamo de participación constante por parte del público. Como elemento sorpresa, ingresa en la escena, desde la platea, la princesa Rapunzel, utilizando zancos y con la música de la película de Disney. Responde así a la observación de la constante sobre utilización de recursos espectaculares en el teatro infantil, con primacía del canto y el baile. Esto da pie a dramaturgias lavadas y esperables, como en este caso en el que Rapunzel se encuentra aquejada por la ausencia del príncipe. Es a destacar que, desde la propuesta actoral, la princesa acciona según

emblemas de género masculinos. Su voz es profunda y sus movimientos son bruscos, por lo que genera risas en el público infantil, habilitadas por miradas y comentarios cómplices en Pochoclo. También Rapunzel realiza comentarios y sociolectos que responden a personas en situación de villa. Esta disonancia entre lo esperable y lo real es parte del entretenimiento teatral, habilitado por el mundo adulto sin reflexión alguna. La obra avanza, con diversos momentos circenses y coreográficos, conectados por la figura de Pochoclo. Se destaca un cuadro musical en el que una voz en off anuncia la historia de una nena gustosa de la lectura, representado en un juego coreográfico entre una actriz y un libro como elemento escénico. Sin otro fin que concluir, se integra a la escena otro bailarín para realizar un truco complejo y dar pie a la voz narrativa que asegura que es más divertido leer con amigos que en soledad. No se presenta espacio a la reflexión, ya que el ritmo de la obra requiere del vértigo constante, confirmando que el entretenimiento puro es el único objetivo. Los señalamientos de Ruth Mehl y Nora Lía Sormani se hacen presentes en esta unidad de análisis que comprende al Teatro para Niños como una fiesta divertida con abundancia de recursos de entretenimiento. Retomando la sinopsis del programa de *Cuentos que no son cuentos*, cabe la indagación por *el hincapié en el público infantil*. Si se considera al colectivo adulto como productor de este tipo de obras, la reflexión es acerca del tipo de infancia espectadora que comprende. La pregunta principal es, finalmente, cuál es el tipo de proyección discursiva sobre las infancias que se presenta en este tipo de obras de teatro.

Una primera aproximación podría afirmar que las lecturas de la infancia que se proponen están marcadas por una relación asimétrica entre adulto e infancia, como se desarrollará más adelante. Se señalan, en principio, antecedentes en investigación sobre Literatura Infantil que afianzan esta hipótesis rectora. Una autora a destacar es Graciela Montes (2001), quien comprende que la literatura definida como infantil es fundada en una situación comunicativa y desaparece. Señala que existen condiciones de producción adultocéntricas a partir de la creación de realidades *ad hoc* para la infancia lectora. Así confirma que el accionar adulto «tiene que ver no tanto con los chicos como con la idea que nosotros -los grandes- tenemos de los chicos, con nuestra imagen ideal de la infancia.» (2001, p.18). Por otra parte y en concordancia con lo expuesto, se cita el libro *Hacia una literatura sin adjetivos* de María Teresa Andruetto (2009). La autora revisa la relación concreta entre textos para niños y estrategias de mercado para enunciar que la adjetivación «infantil» sufre transformaciones en su inserción en las lógicas editoriales. Así, lo que debería ser una palabra descriptiva termina convirtiéndose en

una categoría estética: la rotulación supone una serie de ideas preconcebidas sobre lo que es ser infante. Se pauta una imagen de lo infantil a partir de la inauguración del rótulo categórico que presupone temas, estrategias y estilos que constituyen a la obra literaria desde fórmulas ya aprobadas sobre lo que se define como tal. En la línea de producciones visuales para la infancia, se señalan los aportes de Ariel Dorfman y Arman Matterlart (2002). Ambos autores comprenden que, en la creación de un producto cultural para la infancia, la única forma en la que el niño colabora es «prestándole» su representatividad al adulto:

Los niños han sido gestados por esta literatura y por las representaciones colectivas que la permiten y la fabrican y ellos [mismos] deben reproducir a diario todas las características que la literatura infantil jura que ellos poseen. [Finalmente] Esa literatura se justifica con los niños que esa literatura ha engendrado: es un círculo vicioso.
(Dorfman & Mattelart, 2002, p.26)

De este modo, el niño consumidor de ese producto es finalmente una consecuencia del mismo, generando y habilitando unos modos de ser infancia por sobre otras. Se puede pensar que estos señalamientos sobre la Literatura Infantil tendrían su correlato en el Teatro para Niños, en términos de la relación adultos productores e infancias espectadoras. Repensando las tensiones señaladas se podría afirmar que este tipo de acontecimiento escénico resulta formativo de los agentes que lo componen y esperan. Por tanto, el Teatro para Niños estaría condicionado por un abordaje discursivo con características adultocéntricas generadas por proyecciones desde el interior del colectivo adulto. Siendo así, se retoman los interrogantes acerca de las construcciones discursivas sobre la infancia que se ponen en juego, en tanto formativas, en el tipo de teatro analizado.

El Teatro para Niños formaría parte de los procesos en los que se constituyen sentidos, valores, afectividades y moralidades que dan forma a lo que la infancia es. Los mismos se ven interpelados constantemente por las voces adultas productoras que se habilitan como dinámicas de poder sobre discursos hegemónicos. Sin embargo, pensar a la infancia como construcción social vinculada a la experiencia concreta de niños y niñas abre un campo de tensiones y reflexiones. Valeria Llobet (2018) es quien señala, al respecto, la discrepancia entre la categoría infancia y el sujeto que la transita. Si en verdad es un campo de tensiones, entonces los comportamientos establecidos y las transformaciones al interior del mismo develan el adultocentrismo rector. Es necesario

deslizarse de la creencia de que abordando las significaciones institucionales se entenderá qué es ser niño. En el caso analizado, el espectador infantil de *Cuentos que no son cuentos* es pensado a partir de una idea de infancia anacrónica e inconexa, que necesita ser divertida a partir de la participación y efectos varios. Que debe actuar el género según emblemas binarios, que ríe ante la diferencia social y espera, a la vez, escuchar moralejas positivas. Es decir, no habilita lugar a infancias plurales y actuales, que comprendan la diversidad de tránsitos y comportamientos concretos. Pero también se debe tener en cuenta que, a la vez, es erróneo pensar el análisis de la infancia a partir de la experiencia concreta de niños y niñas únicamente. La infancia es constituida por intervenciones legales y formas de poder que se implican en la conformación de subjetividades, como formas específicas de negociación. Y el Teatro para Niños, hecho por adultos, como ya se dijo, es también una de estas intervenciones.

El teatro como estrategia de crianza

Estanislao Antelo entiende que un niño no nace, sino que se debe hacer a partir de la integración del cachorro humano al mundo social en el que se inscribe (2018). Se pone en juego, entonces, el concepto de crianza entendido como el esfuerzo por domesticar al recién llegado según las normas y pautas culturales más próximas. Así, criar es dar forma a lo que se supone informe, trabajando siempre desde la forma misma de lo que puede llegar a ser. Antelo afirma que al niño, como cachorro a iniciarse en el mundo social, «Se lo carga, es cierto, en tanto no puede andar sólo, en tanto débil e inerme, pero se lo carga, cuida y custodia también para que no desvíe el camino.» (Id). Por tanto, el mundo adulto podría entenderse como el resto de toda política de crianza, como aquel que ya ha tomado forma y busca dar una nueva forma al otro. Es así que se generan desigualdades en tanto la crianza es el trayecto entre el nacer, llegar al mundo y ser hecho por otro. Cada campo que aborda a la infancia inventa a su propio niño, y el Teatro para Niños no escapa a esta norma. Define a su niño como espectador, ajeno a la verdadera participación en la producción a partir de la intervención concreta y plural. Es de esta manera que podría pensarse al Teatro para Niños como una estrategia de crianza, ya que sienta modos de estar en el mundo a partir de preceptos puramente adultos. Estos modos de integrarse en el parque humano son vehiculizados a través de discursos teatrales, que terminan por configurar las identidades que nombran. Al respecto, se señalan los aportes de Sandra Carli en materia discursiva de políticas pedagógicas para la infancia en Argentina (2002). La autora busca un abordaje transdisciplinar de la

infancia que permita desnaturalizar visiones biologicistas de la misma. Comprende que una perspectiva biológica de la condición de niño opera vaciando de sentido y contenido histórico los vínculos generacionales. Esto habilita interpelaciones verticales y autoritarias por parte del grupo adulto y evita el análisis del impacto en estos modos de intervención. Caben destacar estos postulados en su relación concreta con el gesto de crianza: este tipo de acciones son constitutivas de las identidades infantiles. El aval naturalista anula la condición de tiempo construido de las infancias, inhabilitando su comprensión como superposición de tiempos situados cultural e históricamente (Carli, 2002). Es así que la noción de discurso toma importancia en el estudio del teatro para la infancia ya que se erige como una totalidad que deviene significativa. El discurso,

resulta el terreno de constitución de los sujetos: los niños se constituyen en sujetos en la trama de los discursos que se configuran en un período determinado. Es el discurso el que constituye la posición del sujeto como agente social, de allí que las posiciones del sujeto niñez deben entenderse como posiciones discursivas.
(Carli, 2002, p.29)

Habilitarse en este supuesto implica que los discursos teatrales acerca de la infancia deben ser pensados como lugar en el que se proponen modelos de identificación a niños y niñas. Pero, habiéndose develado las condiciones de presentación y recepción ejemplificadas en *Cuentos que no son cuentos*, se puede arriesgar que la institución de la infancia es siempre un acto vertical. Se puede pensar, entonces, que es un acto de poder y, así, una violencia. Retomando a Carli, la autora entiende al vínculo adulto-niño como una relación contingente en la que, producidas enteramente en un campo relacional, las identidades infantiles no logran constituirse plenamente. Finalmente, concluye que «las relaciones entre adultos y niños resultan siempre relaciones contingentes, cuyo sentido es siempre producto de una construcción histórica fuertemente atravesada por el poder, y esa contingencia es mayor en una relación caracterizada por la asimetría.» (p.28). Con esto se señala que las relaciones no son necesarias aunque pretendan ser naturalizadas, vaciadas de historicidad en sus vínculos. Y a la vez, la condición asimétrica ya enunciada busca destacar la no horizontalidad en la relación adulto y niño. Este último punto es de crucial importancia para analizar al campo convocante. Si la infancia es un significante central en la construcción del acontecimiento escénico, entonces debe revisarse el abordaje de la misma a partir de la concientización del adultocentrismo señalado.

Una postura crítica y amplia la aportan los estudios de la Epistemología de la Infancia, que se desarrollarán a partir de las conceptualizaciones de Eduardo Bustelo Graffigna (2012, 2018). El autor señala modos de separarse del adultocentrismo en la investigación, ya que este impide la comprensión de circunstancias históricas y así desconoce la relación de poder ya señalada. La asimetría y contingencia en la relación será contrapuesta al rol de la infancia espectadora desde las siguientes propuestas:

1. La infancia es construcción social, por tanto siempre es cuadro interpretativo. Si el grupo espectral no es estanco, entonces puede exigir y proponer diversas estéticas y narrativas, no necesariamente con primacía exclusiva de entretenimiento y fiesta
2. La infancia es variable de análisis social, categoría permanente, por lo que es variedad antes que universalidad. Así se podrían habilitar temáticas y reflexiones que no son abordadas por buscar generar dramaturgias esperables y lavadas.
3. Las relaciones sociales de la infancia deben estudiarse en sus propios términos, independientemente de perspectivas adultocéntricas. Es la ignorancia de esta propuesta por parte de productores adultos lo que da pie a creaciones anacrónicas y universales.
4. Las niñas y los niños no son sujetos pasivos de los procesos y estructuras sociales. Son actores activos de sus propias vidas sociales, por lo que la pregunta por los discursos teatrales configuradores es de vital importancia en el acontecimiento teatral.

A partir de lo expuesto, Bustelo Graffigna se opone al enfoque clásico que supone a la infancia como receptora pasiva. Entiende que los sujetos concretos producto de las intervenciones de la infancia no son de ninguna manera reproductores del orden adulto. Por el contrario, se produce un proceso «donde reelaborar, interpretar y crear un nuevo orden de significaciones en una cultura entre pares [Los niños] se apropian del lenguaje de los adultos resignificándolo en sus propios términos» (2018). Se deduce, entonces, que podría existir una constante en el modo de abordar al espectador infantil: la relación es directa con una imagen de infancia antes que con sus realidades concretas y diversas. Instalar a las personas en situación de infancia como actores sociales activos es discutir las operaciones que el Teatro para Niños, como estrategia de crianza, habilita en la producción y expectación. Se afirma entonces que

Estudiar la situación de vida de las niñas y los niños considerándolos como “potenciales adultos” nos lleva a interesarnos únicamente por las consecuencias futuras que tendrán las condiciones de vida presentes, restando importancia al impacto de éstas en el momento presente de la vida infantil (Pavez Soto, 2012, p.87)

Se introducen así tensiones y revisiones en asociación al reconocimiento y acogida del adulto teatrante. Implica revisar el presente actual de las infancias espectadoras, tal vez ajeno a proyecciones y comprensiones adultocentristas. La constante asimetría en la relación social abordada coloca en el centro la cuestión de los atributos que se le asignan a la infancia. Se trata, finalmente de decodificar el discurso hegemónico e ideal de la misma para establecer un abordaje crítico contra comprensiones que celebran la independencia infantil.

Develar reflexiones alrededor una unidad de análisis como *Cuentos que no son cuentos* permite revisar las operaciones a través de las cuales se instalan definiciones unívocas y homogéneas sobre lo que es ser niño. Conceptualizar y tensionar las relaciones entre los adultos productores y las infancias espectadoras permite permeabilizar las asimetrías y contingencias. Los acercamientos discursivos teatrales a la infancia necesitan contemplar las condiciones de enunciación de la misma, revisar cuál es espectador al que se está interpelando. Se debe reinstalar el carácter polisémico de la infancia en el discurso estético teatral, contemplar las propias constelaciones significantes en el universo simbólico actual. Es importante aclarar la lectura discursiva de la infancia que se comprende, puesto que presentarse como un teatro especializado implica perpetuar modos de ser niño que terminan siendo contingentes. Después de todo, como señala Mercedes Minnicelli: «los niños y las niñas como categoría general y cada uno de ellos en sus intercambios con sus pares, nunca son, no fueron -no fuimos tampoco nosotros respecto de nuestros mayores de entonces- ni serán los esperados» (2018).

Bibliografía

- Andruetto, M. (2009) *Hacia una literatura sin adjetivos*, Córdoba, Argentina: Comunicarte.
- Antelo, E. (2018). ¿Qué se puede hacer con un niño? Preguntas a Maestros y Educadores. Buenos Aires, Argentina: FLACSO Argentina. Recuperado de <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/view.php?id=401431&chapterid=560681>
- Bustelo, E. (2018). Notas sobre infancia y teoría. Buenos Aires, Argentina: FLACSO Argentina. Recuperado de <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/view.php?id=401381>

- Bustelo Graffigna, E. (Septiembre-Diciembre, 2012). Notas sobre infancia y Teoría: un enfoque latinoamericano. *Salud Colectiva*. 8 (3), 287-298.
- Carli, S. (2002). “Introducción” en *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*, Buenos Aires, Argentina: Miño & Dávila.
- Dicker, G. (2018). ¿Qué hay de nuevo en las nuevas infancias?. Buenos Aires, Argentina: FLACSO Argentina. Recuperado de <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/view.php?id=401391>
- Dorfman, A.; Mattelart, A. (2012). “Introducción: instrucciones para llegar a general del club Disneylandia” en *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Argentina: Athuel.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Argentina: Athuel.
- Guía de actividades (2014). Vacaciones de Invierno 2014. Secretaría de Turismo de la Provincia de Buenos Aires. Argentina.
- Llobet, V. (2018). Infancias, políticas y derechos. Buenos Aires, Argentina: FLACSOArgentina. Recuperado de <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/view.php?id=401431&chapterid=560681>
- Mehl, R. (2010). *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea*, Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional del Teatro.
- Minnicelli, M. (2018) ¿Se acabó la infancia? El derecho a la infancia y sus modos de institución y de destitución. Buenos Aires, Argentina: FLACSO Argentina. Recuperado de <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/view.php?id=401401>
- Montes, G. (2001). “Realidad y fantasía o cómo se construye el corral de la infancia” en *El corral de la infancia*, México D.F.:Fondo de Cultura Económica.
- Palacios, C. (2017) *Hacia una teoría del teatro para niños. Sobre los hombros de gigantes*. Buenos Aires, Argentina:Lugar Editorial
- Pavez Soto, I. (2012). Sociología de la Infancia: las niñas y los niños como actores sociales. *Revista de Sociología*. 27, 81-102.
- Sormaní, N. (2004) *El teatro para niños. Del texto al escenario*, Rosario, Argentina: Homo Sapiens Ediciones.
- Vazquez, J. (director). (2014). *Cuentos que no son cuentos* [obra de teatro], Argentina: Pochoclo y Compañía