

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES



TEATRO PARA NIÑOS Y PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO.
EL TEATRO INFANTIL PLATENSE COMO ESTRATEGIA DE CRIANZA
HETERONORMADA.

Autor: Prof. Germán Andrés Casella

Tesis para optar por el grado de
Magíster en Estética y Teoría de las artes

Director: Dr. Gustavo Mario Radice

La Plata, diciembre 2019

Agradecimientos

A la Universidad Nacional de La Plata, pública y gratuita, que me ha otorgado las becas que me permitieron cursar la Maestría y realizar esta tesis. A la Facultad de Bellas Artes, por brindarme formación de calidad y gratuita tanto de grado como posgrado. Al Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano por ser espacio de contención y trabajo.

A las amistades-colegas que han colaborado con aliento constante: Lucía Álvarez, Florencia Basso, Juan Pedroni, Federico Ruvituso, Victoria de Luca y Jorgelina Sciorra. A Leticia Muñoz Cobeñas quien además aportó calidad docente y lecturas significativas.

A las profesoras del posgrado por su calidez y saberes: María Cristina Fükelman, Lelé de Rueda, Natalia Matewecki, Clara Azzaretto, Mercedes Reitano y Edgar De Santo. A docentes y directivos de la FBA que ha acompañado el proceso, en especial a Paola Belén, Natalia Di Sarli, Santiago Romé. A Valeria Sardi por sus seminarios específicos sobre infancias.

A Jorge Dubatti y Nora Lía Sormani, por su apoyo constante al interior del campo y al Instituto de Artes del Espectáculo de FILO-UBA por abrir continuamente espacios de divulgación científica.

A los agentes del campo teatral local por sus aportes a la investigación: Diego Biancotto, Lorena Velázquez, Nahuel Aquino, Manuela Resúa, Gerardo Ventrice, Rodrigo Atencio y Gisela Boscarol.

A mi querido grupo de teatro Ya Que Estamos, cuya inmensa labor en el campo teatral infantil platense ha sido obviada por cuestiones metodológicas. A mis amados compañeros de grupo: María Pascual, Facundo Vélez, Gonzalo Fantoni, Facundo Ouviña.

A Lucas, por los mates y consejos. A Alejo por su compañía incondicional.

A mis padres, por permitirme transitar la universidad pública. A mis hermanos por acompañarme. A Nilda por presentarme a la FBA.

Y especialmente agradezco a mi director Gustavo Radice por guiar mi trabajo desde hace ya años de manera sólida y comprometida.

A mi papá.

RESUMEN

Se propondrá al teatro para niños como una más de las instituciones que componen a la infancia entendida como territorio de intervención. Las infancias tendrán centralidad durante la creación escénica que, en una relación dialéctica, será a la vez significante y significado por ser razón y producto de esa misma organización político-poética de la mirada. De este modo, se propondrá al teatro para niños, platense al menos, como una estrategia de crianza que, a través de la puesta en circulación de regularidades estructurantes, heterosexualiza la realidad infantil. La conformación de identidades sexo-genéricas se dará entonces a través de actos performativos que podrán encontrarse en las configuraciones discursivas propuestas desde este mismo teatro. Finalmente, una abordaje epistemológico de las hipótesis señaladas permitirá encontrar tres componentes de crianza que tienen un funcionamiento homólogo al teatro infantil pensado como zona de experiencia. Se presentan análisis de casos locales que permiten la reflexión sobre las representaciones discursivas que develan las condiciones de operación de un teatro para niños abordado como esfuerzo de crianza generacional heteronormado.

ÍNDICE

Introducción: «acontecimientos escénicos infantiles»	5
0.1. Estado de la cuestión: qué es, qué hay, qué está en tanto teatro para niños	8
0.2. Discursividades en el teatro infantil (heteronormado)	15
Capítulo I: «infancias y teatro»	19
1.1. Concepciones de infancia(s)	22
1.1.1. Aportes desde la Sociología de la infancia	25
1.2. Teatro para niños hechos por adultos	28
1.3. Adultocentrismo y cultura infantil	31
1.4. Ensayo de concepciones de teatro para niños	36
Capítulo II: «teatro (para niños) y performatividad de género»	39
2.1. De la semiótica teatral a la Poética	40
2.2. El discurso, la infancia y el teatro como configuradores de identidades	42
2.3. Performatividad del género-sexo y lo discursivo (teatral infantil)	46
2.4. Heteronorma e infancias: el pensamiento obligatorio	51
2.5. Discursos heterosexuales en la infancia	53
2.6. Ensayo de concepciones sobre el «espectador protoadulto heteronormado»	59
Capítulo III: «espectador protoadulto heteronormado»	62
3.1. El teatro como estrategia de crianza	65
3.2. Contemplaciones al interior de una estrategia de crianza: unidades de análisis	71
3.2.1. Experiencias estéticas y prácticas de crianza	73
3.2.2. Condiciones de enunciación de la infancia y pautas de crianza	79
3.2.3. Metas y visiones adultas y creencias de crianza	89
3.3. Teatro infantil platense	94
Consideraciones finales: «el teatro para niños y la otredad de las infancias»	98
4.1. La infancia espectadora: escapar a la captura	100
4.1.1. La política de la proximidad	104
4.2. Otros acontecimientos escénicos infantiles platenses	106
4.3. A modo de cierre	112
Anexo: «unidades de análisis»	115
5.1. «La bella durmiente contada por una abuela» de Lorena Velázquez	115
5.2. «Hansel y Gretel, un paseo por el bosque» de Lorena Velázquez	116
5.3. «Seis actos y un prólogo para un cuento nuevo» de Nahuel Aquino	117
5.4. «Alicia en el País de las maravillas, una historia musical» de Grupo Plan Ve	118
5.5. «Aladdín... en una nueva aventura musical» de Grupo Plan Ve	119

5.6. «Aventuras y canciones del Gato con botas» de Grupo Plan Ve	120
5.7. «La doncella de la torre» de Gastón Cabrera	122
5.8. «Oz, lo que ves no es lo que es» de Gastón Cabrera	123
5.9. «El gato en busca de las botas... una aventura musical» de Grupo Inviernos Mágicos	124
5.10. «S.O.S., princesas al rescate» de Grupo PIC	125
5.11. «Yo animé» de Diego Biancotto	126
5.12. «Lunitaria» de Jorge Caballero	127
Referencias bibliográficas	129

Introducción: «acontecimientos escénicos infantiles»

«Una cosa es declamar la infancia y otra muy diferente es tratar con niños.»
Graciela Montes (2001)

«Toda configuración social es una configuración significativa. La noción de discurso nos permite tejer el amplio conjunto de producciones referidas a la infancia en el período y pensar desde una perspectiva de totalidad significativa.»
Sandra Carli (2002)

«Esta percepción de la ilegitimidad de la ley simbólica del sexo es lo que aparece dramatizado hasta cierto punto en el filme contemporáneo *París en llamas*: el ideal que se procura imitar depende de que la imitación misma se juzgue como un ideal.»
Judith Butler (2018)

En la última década diversas legislaciones sancionadas en la Argentina -tales como la Ley 26.743 de Identidad de Género, la Ley 26.618 de Matrimonio Igualitario o la Ley 26.150 de Educación Sexual Integral, entre otras- propiciaron una serie de cambios que han dado lugar al análisis discursivo sobre las representaciones acerca del género y las sexualidades en el teatro infantil. Por tanto, el objetivo de esta investigación es generar una trama de reflexiones posibles alrededor de los discursos formativos sobre géneros y sexo en el denominado teatro para niños¹ y su implicancia en la constitución de la categoría de infancia. Se propondrá entonces al teatro para niños como un fenómeno cultural en el que la infancia, como conjunto de instituciones intervinientes, opera como un significante central durante la creación del acontecimiento escénico. Se compone de un colectivo productor adulto que, en relación asimétrica con las

¹ A modo de aclaración: se evita el uso del lenguaje inclusivo para referirse a las categorías de *niño* y *teatro para niños* como un modo de visibilizar la falta de perspectivas de género al interior del campo. Se estará hablando siempre de categorías universales marcadas por visiones adultas, por lo que se arriesga como *inadecuado* nombrar al teatro analizado como «teatro para niños» o «teatro para niñxs». La formación discursiva e instituciones que constituyen a la infancia como efecto son enteramente patriarcales y, por tanto, deben ser develadas por completo antes de ser superadas. Lo propuesto en esta investigación es un primer acercamiento a la construcción de una teoría del teatro para las infancias, quedará pendiente entonces la profundización de las tensiones señaladas.

infancias espectadoras, deduce y arriesga estéticas y discursos teatrales con diversos motivos, objetivos y parámetros. Se da lugar así a acontecimientos escénicos que se presentan como zonas de experiencia en las que, a partir de la vivencia expectatorial, se establecen modos de estar en el mundo (Dubatti, 2007, 2012). Uno de estos guarda relación con la conformación de identidades sexo-genéricas en las infancias, que funcionarían por repetición estilizada de actos discursivos, es decir, de manera performativa (Butler, 1998, 2017, 2018). Abordar al género y al sexo como tal implica interesarse por sus condiciones de operación y sus procedimientos, a través de los cuales los mismos se asumen identidades estables y eternas antes que débiles y variantes. Para profundizar sobre lo propuesto, se realizará un análisis discursivo de obras teatrales platenses destinadas a las infancias presentadas en las temporadas de vacaciones de invierno en las salas A, B, Polivalente, Vicepresidencia y Auditorio del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha (La Plata, Buenos Aires, Argentina) entre los años 2011 y 2015². Así, se tomarán como casos las siguientes obras: «Seis actos y un prólogo para un cuento nuevo» (2011) de Nahuel Aquino; «La bella durmiente contada por una abuela» (2012, 2014), «Hansel y Gretel, un paseo por el bosque» (2014) de Lorena Velázquez, «Alicia en el País de las maravillas, una historia musical» (2012, 2013), «Aventuras y canciones del Gato con botas» (2014), «Aladdín... en una nueva aventura musical» (2015) de Grupo Plan Ve; «La doncella de la torre» (2014), «Oz, lo que ves no es lo que es» (2015) de Gastón Cabrera; «El gato en busca de botas... una aventura musical» (2015) de Grupo Inviernos Mágicos, «S.O.S. Princesas al rescate» (2015) de Grupo PIC .

El estudio de los casos señalados se realizará bajo la perspectiva de cumplimentar con objetivos generales. El primero de estos supone pensar las relaciones entre infancias, géneros y sexos -en el acontecimiento teatral- como metodología performativa de identidades abiertas y permeables. De este modo, se podrá desarrollar la teoría de la performatividad de género de Judith Butler

² Las unidades de análisis se desprenden del Plan de Beca UNLP tipo A «Micropoéticas escénicas para la infancia: representaciones discursivas de las infancias y géneros en el teatro platense contemporáneo». Director: Dr. Gustavo Radice. Corresponden a aquellas micropoéticas escénicas infantiles que fueron presentadas en las temporadas de Vacaciones de Invierno (2011-2015) en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha de la Ciudad de La Plata. El corte cronológico está marcado por la sanción de la Ley 26.618 y Decreto 1054/10 de Matrimonio Igualitario, atravesando la sanción de la Ley 26.743 de Identidad de Género y un período temporal posterior para contemplar sus efectos. De todos los casos que conforman el período, el corpus de obras se acotará a narrativas cerradas, dejando fuera de la investigación micropoéticas circenses y de payasos, por considerarse inabordables en relación a su carácter de participación con el público.

(1998, 2017, 2018) para asumir a los discursos teatrales para la infancia como actos estilizados que ocultan la génesis del género. Por otro lado, se buscará revisar los aportes del teatro a la constitución de las infancias como campo determinado por el grupo adulto. Así, se podrán develar las relaciones asimétricas que se erigen en las vinculaciones adulto-productor / infancia-espectadora y sus repercusiones en un teatro destinado. Finalmente se propondrá al teatro para niños como una *estrategia de crianza* tendiente al abordaje del sujeto que espera como un *espectador protoadulto heteronormado*. Este, se arriesga, es un objetivo y a la vez una tendencia posible de develar a partir del análisis de discursos escénicos para la infancia, entendidos estos como configuraciones sociales significativas. Se intentará demostrar que los tres campos convocantes en la investigación -infancias, teatro y géneros-sexos- coinciden en su condición formativa de los sujetos sobre los que operan. Por tanto, será central el análisis de las diversas nociones discursivas de infancia y géneros y sexos -en su multiplicidad de efectos y variantes- que se ponen en juego en un teatro para niños territorializado y de alto alcance.

Por último, el análisis de los casos se realizará bajo las siguientes hipótesis rectoras:

1. El teatro para niños, como producción adulta, es una más de las instituciones sociales que componen a la infancia como categoría social y, por tanto, es una estrategia de crianza que tiende al abordaje del sujeto que espera como un «espectador protoadulto heteronormado».
2. Las obras teatrales destinadas a las infancias, por lo menos platenses, presentan discursos performativos sobre géneros y sexos que sostienen una postura heteronormativa binaria. Estos últimos promueven una producción de sentido hegemónico que se reproduce y actualiza en la relación dialéctica entre el teatro, las infancias y la constitución de los géneros y sexos.

Entonces, se insistirá en abordar los campos convocantes -teatro, infancias y géneros- a partir de sus confluencias en su condición formativa del sujeto sobre el que opera. Los tres coinciden en que, en su abordaje interpretativo y categorial, y a través de la puesta en circulación de configuraciones sociales significativas, modifican y proponen modos de subjetividad. Se buscará fundamentar, en términos teóricos, por qué es posible que el espectador infantil -platense al menos- sea finalmente comprendido como un espectador protoadulto heteronormado. Entender

los tres campos como formativos permitirá hablar de un espectador cuyos espacios de experiencia teatral son marcados por hitos pautados por visiones adultas del mundo, inscriptas, a su vez, al interior de una matriz de sexuaciones legitimadas.

A partir de lo anterior se señala que toda relación entre adultos y niños es en realidad constitutiva de una relación contingente (Bustelo, 2012; Carli, 2002). Con esto se destaca el carácter relacional que impide a la identidad contenida constituirse en su plenitud, ya que es siempre una relación asimétrica. Este es un punto de interés para proponer reflexiones acerca del teatro para niños. Retomando lo enunciado al principio, si el teatro infantil es aquel pensado específicamente para una platea de menores, entonces la contingencia se hace presente desde la perspectiva estético discursiva adultocéntrica. En esta línea de pensamiento, el teatro infantil platense tendrá un rol significativo en un triple sentido formativo. Primero, por ser acontecimiento experiencial conformador de subjetividades; segundo, por destinarse a las infancias, como campo sociohistórico leído por un grupo otro ajeno – adulto-; y tercero, por dar lugar a discursos formativos que determinarían lo performativo al obrar como modelos de identificación que intervienen en la construcción de identidades sexuales legitimadas socialmente.

Por tanto, el teatro para niños podría ser pensado como una estrategia de crianza en tanto es lo que permite la (re)producción social (Bourdieu, 2000) al poner en valor condiciones de existencia específicas. Estas últimas se centralizan en la promoción de vidas heterosexuales binarias, puestas en circulación desde discursos teatrales regularizados. Es así que se propone que el espectador infantil platense, como se demostrará a partir del análisis de casos, es asumido como un espectador protoadulto heteronormado. El teatro para niños, siendo una más de las instituciones de la infancia, terminará por heterosexualizar la realidad simbólica infantil mediante la puesta en escena de actos performativos de género hegemónicos.

0.1. Estado de la cuestión: qué es, qué hay, qué está en tanto teatro para niños

Se puede comprender al acontecimiento escénico infantil como una porción del campo teatral que se relaciona con el resto por comunidad y diferencia (Sormaní, 2004). Así, comparte reglas y lógicas con el denominado teatro para adultos pero a su vez tiene sus propias normas que lo

constituyen, en última instancia, como género específico. Al respecto, Ruth Mehl (2010) es quien reflexiona acerca de las infancias espectadoras en relación a la organización escénica a cargo de los adultos. Para la autora, el teatro para niños es uno generado especialmente *para* una platea de menores, es decir que se proyecta destinadamente a un grupo determinado. De este modo, Mehl lo presenta como «un fenómeno de características singulares tensado entre dos polos: el niño espectador y el teatro como arte» (2010, p.15), por lo que es importante profundizar en estas tensiones. Las mismas componen un espacio con límites difusos en el que el grupo adulto es quien marca y compone la fabricación del acontecimiento escénico, mientras que el colectivo infancias es el que espera aquella obra destinada. Retomando los polos mencionados, caben las aclaraciones sobre el teatro como acontecimiento. El mismo será abordado a través de los postulados del teatrólogo Jorge Dubatti (2007, 2012) y sus comprensiones acerca de la Filosofía del teatro. Ésta se caracteriza por oponerse a la Teoría teatral y a la vez relacionarse con la Filosofía. Es reflexión teórica sobre la praxis teatral, introduciendo así una dimensión ontológica en el estudio que centra el foco en el conocimiento de un objeto específico, delimitado y acotado: el acontecimiento teatral. Siendo así, este campo filosófico referido al acontecimiento teatral se diferenciaría de la Filosofía ya que el sujeto/objeto de su pregunta es más acotado. Por otra parte, se separa de la teoría del teatro en términos de la red de relaciones de su objeto con el mundo. Si la Teoría teatral piensa al objeto en su manifestación para sí mismo, la Filosofía de teatro busca finalmente desentrañar la relación del teatro con el mundo y otros seres. Esto permite la recuperación de la dimensión filosófica en el estudio del teatro, excediendo los objetos de estudio de otras ramas internas de la teatrología y reintroduciendo en el abordaje investigativo elementos que

la teoría teatral no reivindica: la relación del teatro con el ser, con la realidad y los objetos reales, con entes ideales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con dios, los dioses y lo sagrado, etcétera. (Dubatti, 2012, p. 14).

Todo lo señalado le permite a Dubatti hablar de una refundación de los estudios teatrales y a la vez de la necesidad de una relectura total de la Historia del teatro. Por tanto, se considera al nacimiento de la Filosofía del teatro como la necesidad de superación y cuestionamiento de definiciones monistas y de diccionario. La visión semiótica del teatro es lo que Dubatti señala

como base en las definiciones más comunes, imponiendo así al teatro como sistema de lenguaje del hombre. Los conceptos de lenguaje, expresión y comunicación-recepción adoptan recurrencia y es a partir de esto que el autor señala una nueva afirmación. La Filosofía del teatro comprende al teatro como

acontecimiento (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido, por extensión, existencia y habitabilidad), un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de cuerpos (Dubatti, 2012, p. 16).

Esta redefinición del teatro como acontecimiento le permite a Dubatti señalar algunos argumentos para cuestionar el *reduccionismo* de la definición semiótica del mismo. Primero, comprende que el teatro como acontecimiento es más que el conjunto de las prácticas discursivas lingüísticas, ya que excede la estructura de signos -verbales y no verbales- convirtiéndose en no reductible al lenguaje. Segundo, no se limita el teatro a la expresión del sujeto emisor ya que la expresión humana no sería garantía de acontecer artístico. Tercero, pragmáticamente, el teatro no necesariamente transfiere información o construye sentidos compartidos (refiere esto a comunicar); el teatro puede estimular, incitar, provocar, partir, dar. Así, las observaciones hacia la semiótica teatral le permiten al autor habilitar el estudio escénico a partir de basamentos filosóficos y, por tanto, ontológicos. Esto quiere decir una preocupación por el ser del teatro y por aquello que lo hace existir. La pregunta final es por la reflexión sobre en qué consiste el teatro (en el caso, para niños), si es posible de ser pensado como ente y, si es así, cómo se relaciona con otros entes y con la vida. Por tanto, se abre una nueva perspectiva epistemológica sobre el campo de la filosofía teatral: la pregunta ontológica por el teatro.

Así, Dubatti busca el diseño de una definición que permita problematizar también aquellos fenómenos artísticos históricos que surgen de los siglos XX y XXI. Encuentra en la Filosofía del teatro una respuesta a la problematicidad de la entidad teatral en tanto deslimitación histórica, transteatralización, liminalidad y diseminación. El autor inaugura entonces tres preguntas que recurren a la ontología como vía de conocimiento: qué es, qué hay y qué está en tanto *teatro en el mundo* (2007, p. 33). El teatro comprendido así toma criterio de formatividad por habilitar la propia elocuencia espectral. Dubatti define finalmente al teatro como un acontecimiento que deviene en mirador en el que se ven aparecer entes, entendiéndolo así como organización

político-poética de la mirada. De este modo, el teatro como acontecimiento se complejiza desde tres subacontecimientos que presentan al teatro-mirador como expectación de poiesis corporal en convivio (2007). El convivio es el elemento de cultura viva, reunión de cuerpos presentes que hacen al acontecimiento teatral no des-auratizable y, por tanto, efímero e inconservable si no es mediante soportes. Por otro lado, la poiesis es lo que permite la definición de una zona de teatralidad, en tanto configura un ente otro respecto de la vida cotidiana. *Es* acontecimiento pero también *es en* el mismo, ya que presenta una función ontológica por poner al mismo a existir. Finalmente, cierra la tríada la expectación, que responde a la observación consciente de la naturaleza otra del ente poiético. Requiere de distancia ontológica que permita la toma de conciencia del origen efímero y poiético de lo que se está mirando. Esta redefinición conceptual permite entender al teatro como zona de experiencia de la cultura viviente. Implica la superación de comprensiones semióticas del teatro como *representar* para abordarlo como *sentar* que será: «lo que genera el acontecimiento. Construye un espacio-tiempo de habitabilidad, *sienta* un hito en el devenir de nuestra historia» (Dubatti, 2012, p.25). Es entonces que el teatro se convierte en zona de experiencia y contacto con el ser, favoreciendo la construcción de espacios de subjetividad por ser organización político-poética de la mirada. Esta definición del acontecimiento teatral es de vital importancia para la investigación ya que permite abordar la condición formativa del teatro, coincidente con la de la infancia como categoría social. El teatro, en relación con las infancias, puede ser abordado desde esta perspectiva de análisis, en tanto construye zonas de experiencia singular que favorecen la construcción de espacios de subjetividad alternativa. Si se asume al teatro como formador de subjetividades, por ser organizador político-poético de la mirada, el mismo se verá reforzado por su acompañamiento de la adjetivación como infantil.

De este modo, se pueden generar cruces conceptuales e indicadores de análisis en la investigación sobre el teatro para las infancias. Retomando a Ruth Mehl y los polos de tensión mencionados, referirse al niño y niña como espectador es finalmente hablar de un desconocido, determinado en principio por distancias generacionales. El adulto productor, como lo comprende la autora, debe tener en cuenta que la platea que imagina es en realidad un *identikit* compuesto de recortes diversos e incompletos basados, justamente, en lecturas de la infancia. Así, señala que:

Muchas vivencias, sentimientos, miedos y deseos sepultados en la memoria pueden aflorar en el curso de la creación y conviene reconocerlos, ponerles nombre y examinarlos con claridad para saber en última instancia si estamos diciendo lo que realmente deseamos decir o *se nos escapó un monstruo*. (Mehl, 2010, p.17).

Estas *proyecciones* sobre la infancia espectadora, se propone, pueden estar medidas por diversas condiciones de enunciación de la infancias. Algunas de estas pueden ser: confundir el espectador infantil con el alumno escolar que asiste al teatro; basarse en lecturas de la infancia a partir de los roles padre e hijo; asesoramientos psicopedagógicos que determinan lecturas evolutivas y asociales de las infancias; y el recuerdo de la propia infancia que no contempla las distancias generacionales. Es en este sentido que la infancia se vuelve un significativo central del hecho teatral, puesto que marca la creación en tanto es *pensada o proyectada* antes que *vivenciada o atravesada*.

En términos teóricos las infancias son abordadas transdisciplinariamente, como constitutivas de un campo socio-histórico en el que el resto social se impregna de notable sensibilidad (Bustelo, 2011). En este sentido, la infancia como categoría social es un tiempo construido por adultos, marcado por distancias generacionales que resultan configuradores identitarios. Al respecto, Sandra Carli (2002) señala que

Ambas temporalidades, la del niño como un cuerpo en crecimiento y la de la sociedad en la que se constituye como sujeto, están estrechamente articuladas. Es en la *ligazón* entre la experiencia de los niños y la institución de los adultos, que se produce la constitución del niño como sujeto: esta ligazón es constitutiva. (pp. 18-19).

Cabe destacar que este proceso constitutivo es siempre asimétrico, y por tanto generador de relaciones contingentes, producto de construcciones históricas atravesadas por situaciones de poder. La infancia como campo instituido por el grupo adulto se ve naturalizada y así se inhabilita el análisis del impacto de las formas de intervención adulta actual en la construcción de identidades infantiles. Una comprensión biologicista de las infancias evita el análisis discursivo en tanto configuración social significativa que se vuelve modelo de identificación en la vida infantil. Carli retoma al respecto:

La naturalización de las relaciones entre adultos y niños ha provocado diversos fenómenos. La «minoridad» biológica del niño ha operado vaciando de su contenido histórico los vínculos entre

generaciones, justificando múltiples formas de intervención autoritaria y ha sido sustraída u obviada en el relato historiográfico (Carli, 2002, p. 28).

Al respecto, una postura reivindicatoria puede encontrarse en el campo de estudios de la Sociología de la infancia. Esta perspectiva de estudios entiende a la infancia como una categoría social permanente y, por tanto, como un fenómeno construido socialmente y variable históricamente. Busca deconstruir el análisis de la vida de niños y niñas como adultos del mañana, ya que pensarlos 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). De esta forma, la asimetría antes señalada toma dimensión de expresión ya que marca la dicotomía niño/adulto como una relación de dependencia y subordinación. Esta condición de disparidad se ve atravesada por la linealidad que se implica en la transformación del niño hacia su vida como adulto. Por tanto, el campo de la infancia, debe ser revisado en tanto que los atributos otorgados adultocéntricamente se vuelven hegemónicos en su configuración social. Los niños y niñas deberán ser considerados sujetos activos, actores determinantes de sus propias vidas sociales. Así es que las relaciones hacia su interior necesitan ser estudiadas en sus propios términos, independientemente de la perspectiva adulta. Se deduce, finalmente, la necesidad de invertir las metodologías de investigación adultocéntricas para abordar a las infancias desde las infancias mismas. Es importante decodificar los discursos teatrales adultos para y sobre las infancias ya que devienen formativos de los sujetos que la atraviesan.

Ahora bien, cabe destacarse que, en la contemporaneidad, estas configuraciones sociales se ven atravesadas por discursos generizados cada vez más recuperables. A tal fin, se tomarán los postulados de Judith Butler (1998, 2017, 2018) sobre la constitución y la reflexión del género y el sexo. Butler discute la distinción género/sexo y así desestabiliza la cadena sexo-género-deseo como órdenes causales y expresivos de su anterior. En ese sentido, entiende que, lejos de responder a una inscripción natural, semejante régimen de regularidad es producto de lo que ella llama la *matriz heterosexual* (2017). Refiere con esto a una rejilla de inteligibilidad cultural, con función normativa, por y a través de la cual cuerpos, géneros y deseos se comprenden naturalizables (Mattio, 2012). Afirmer al sujeto como producido al interior de una matriz

generalizada supone ocuparse de sus condiciones de formación y de operación. Con esta postura, Butler introduce la concepción *performativa* del género, que puede entenderse «no como un "acto" singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra» (Butler, 2018, p. 18). De este modo, el género deja de ser un atributo sustantivo y una estabilidad que precede a la actuación —masculina /femenina— para entenderse como una identidad débilmente constituida, marcada por un hacer constante. La autora propone al género como

Una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*. Más aún, el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generalizado permanente (Butler, 1998, p. 297).

Aún así, no debe obviarse el hecho de que la realidad del género como tal significa entonces que es real únicamente en la medida en que es actuado. Por tanto, siempre es un acto del presente, por ser reiteración constante que oculta su condición repitente e histórica. Si es performativa aquella práctica que discursivamente produce lo que nombra, entonces la materialización y la significación del cuerpo será siempre un conjunto de acciones. Estas se verán movilizadas por la matriz reguladora y la acumulación de citas y referencias encargadas de disimular la norma que produce los efectos materiales. La aparición del sujeto en el mundo está marcada por su integración al horizonte discursivo —heterocentrado— en el que se lo reconoce según el binomio varón/mujer. Este reconocimiento o «interpelación de género» (Butler, 2018, p. 26) no solo permite el ingreso al mundo del lenguaje y supone el reconocimiento de una identidad preestablecida. También produce performativamente la identidad que nombra, ya que el discurso-acción reiterado y estilizado somete al cuerpo a las regulaciones sociales del género atribuido. A través de los aportes de Butler se hace perceptible la significatividad de analizar los discursos teatrales de género y de sexo destinados a las infancias. Si responden a configuraciones sociales, los discursos se inscribirán como actos al interior de la matriz que, como ya se expuso, tendrán un carácter performativo sobre los cuerpos que la componen.

Por otro lado, como señala Eduardo Bustelo (2012), la realidad identitaria del infante se constituye en «la subjetivación de un ser definido para el futuro. Hijo o nieto es ser como los

padres o los abuelos; esto es, repetición. Surge el protoadulto: prioridad, preeminencia, superioridad adulta sobre la infancia.» (p. 289). Siendo así, asumir al espectador como protoadulto es buscarlo en un futuro requerido que rehabilita los modos de producción, reproducción y transformación de las infancias. A la vez, si la matriz heterosexual bluteriana se entiende como inclusión/exclusión inteligible legitimadora, entonces cabe la pregunta por la normatividad operatoria del hacer teatral para niños a cargo de adultos. Se arriesga, por tanto, que el teatro para niños será una estrategia de crianza, puesto que pone en juego los supuestos adultos sobre visiones del mundo (también generizado) que se actualizan en el acontecimiento escénico destinado. Pensando, entonces, en un universo adultocéntrico que interviene sobre subjetividades marcadas a su vez por su inscripción en una categoría social, se vuelve operatorio analizar los actos referenciales en el teatro para niños.

Discutir y analizar las representaciones discursivas de infancias, géneros y sexos en el teatro para niños habilitará a repensar los aportes del teatro a la constitución de las infancias como campo determinado por el grupo adulto. Esto permitirá, finalmente, abordar las relaciones entre infancias, géneros y sexualidades como metodología performativa de identidades permeables y abiertas. Así, junto con un análisis crítico e interpretativo, se trabaja a la luz de las siguientes hipótesis: las obras teatrales que se destinan a las infancias presentan discursos sobre género y sexo que responden a parámetros que priorizan las identidades heteronormadas binarias y fomentan prácticas hegemónicas frente a otras expresiones de género y sexo. Por tanto, dichas obras constituyen, desde discursos entendidos configuraciones sociales significativas (Carli, 2002), modelos de identificación reiterados que permiten hablar de performatividad de género. De todo lo antedicho, se propone que un acontecimiento escénico infantil que no respete la diversidad de los sexos o una amplia comprensión de género termina por afectar el desarrollo de identidades autopercebidas (en su multiplicidad de variantes). Así es que el teatro para niños podría ser abordado como una *estrategia de crianza*, en tanto es zona de experiencia que pone en circulación modos de estar en mundo social bajo parámetros regularizados.

0.2. Discursividades en el Teatro Infantil (heteronormado)

Para un mejor desarrollo de la investigación, la misma estará dividida en capítulos atravesados por el eje del teatro como acontecimiento y la filosofía del teatro como posibilidad de relectura. En un primer capítulo, nombrado como «infancias y teatro», se realizará un recorrido por diversas nociones de la infancia como categoría social. Así, se intentará demostrar que existe un supuesto histórico que habilita comprensiones adultocéntricas fundadas en hegemonías biológicas. Se propondrán diversas figuras de niño como parte de entender la existencia de condiciones de enunciación de las infancias. En contraparte, se asumirá al niño y la niña como actores sociales activos, ajenos a la infancia moderna pasiva, sin voz y organizadora del grupo familiar. Es así que, cambiar la perspectiva sobre la categoría generará un campo de tensiones entre la misma y la experiencia concreta de los niños y niñas. Se desestabiliza la categoría y se permeabiliza a nuevos abordajes, principalmente por revisar la diferenciación entre el sujeto y su asignación social. Asumir al niño y la niña como efecto o superficie de inscripción es pensar en un grupo que determina histórica y discursivamente lo posible y lo no posible. Se arriesga que existe un *adultocentrismo*, tendiente a la verticalidad y generador de la misma categoría, con criterio de verdad unívoca. Así se da lugar a generalizaciones y universalidades producto de la centralización de poder en el grupo adulto que determina, en el plano discursivo, los modos de estar en el mundo de la infancia. A través de diversas intervenciones, unas más porosas que otras, el colectivo adulto inicia al niño y la niña en el universo cultural en el que se inscribe. Todo esto permitirá arriesgar al teatro como una más de las instituciones que componen a la infancia: será entonces un significante a la vez que es significado por el mismo acontecimiento teatral.

Una vez abordadas algunas relaciones posibles entre teatro e infancias, en un siguiente capítulo -«teatro (para niños) y performatividad de género»- desarrollará los postulados de Judith Butler acerca de la performatividad del género y el sexo (1998, 2017, 2018). Se profundizará sobre las nociones de discurso como totalidad que toma criterio de configuración social significativa (Carli, 2002, Laclau, 1990). De este modo, se propondrá al espacio teatral como discursivo y así se podrá reflexionar acerca del teatro como instaurador de identidades, entendidas estas últimas como narraciones y representaciones (Arfuch, 2005). Así se retomarán los aportes de Monique Wittig sobre la relación heterosexual obligatoria (2006) para afirmar que el teatro para niños es

un configurador de identidades también en su dimensión sexo-genérica. Señaladas las tensiones encontradas, se propondrá un tercer apartado que permitirá la interpretación de las hipótesis propuestas.

En el capítulo «espectador protoadulto heteronormado» se tensionarán las unidades de análisis al respecto de todo lo exployado. Lejos de buscar una descripción notarial de las mismas³, se demostrará que la condición de enunciación de la infancia presente es la moderno-tradicional, referida a protoadultos heteronormados. Refiere con esto al ya mencionado abordaje vertical de las personas en situación de infancia, combinado con una estrategia de crianza clarificada en los diversos discursos y prácticas analizados. El concepto de *estrategia* será trabajado a partir de Pierre Bourdieu (2000) en tanto producción de regularidades con un objetivo inconsciente que permite la (re)producción social. Se combinará con la noción de *crianza* propuesta por Estanislao Antelo como el «modo de hacer niños» (2018). Es decir que el autor comprende al niño como un destino a cumplir, en relación a la fórmula parafraseada «nadie nace siendo niño, niño se hace» (Antelo, 2018). La idea de nacimiento, tomado también como novedad, es parte de la inscripción del nuevo sujeto en una matriz generacional inteligible: la institución de la humanidad se daría por aquella inscripción genealógica que se pone en juego a través de la crianza. De este modo, el teatro será una estrategia de crianza en tanto es una producción adulta sobre una serie de supuestos definitorios sobre lo que la vida infantil es y debe ser. El objetivo último será criar protoadultos heterosexuales que serán los ciudadanos y adultos del mañana, según los parámetros del pasado. Así, al proponerse al teatro para niños como una estrategia de crianza, se enunciarán *tres componentes* de la crianza (Aguirre Dávila, 2000) que se podrán relacionar con aspectos específicos del acontecimiento teatral. El primero refiere a las prácticas de crianza, entendidas como las tecnologías, acciones y comportamientos regulados. Estos se relacionarán con las experiencias estéticas encontrando en el análisis la constitución de un cánón teatral que, como tal, sostiene parámetros regularizados por una idea evolutiva de la infancia. En segunda instancia, las pautas de crianza referirán a lo esperado en la guía, normativas que se vuelven cánón del actuar por lo que serán contrapuestos a las condiciones de enunciación de la infancia. Estas últimas tendrán como protagónica la figura de niño moderno y así actualizará a los géneros

³ Se incluye un anexo con las unidades de análisis presentadas de modo sistemático con la intención de visibilizar y unificar los datos recabados.

y las prácticas sexuales a partir de la reafirmación de habitus sexogénicos mediante *malas actuaciones* de género (Butler, 1998). Por último, las creencias de crianza se presentarán como certezas compartidas que justifican el hacer, por lo que se relacionarán con las metas y visiones del mundo adulto. Se buscará en los discursos las representaciones de adulto para concluir en que existe una estrategia narrativa regular que responde a la eliminación del plano de aquellos adultos que no responden a la norma heterobinaria. Todo lo anterior será aprobado y promovido por ser protagónica una visión generacional de las infancias.

Por último, a modo de conclusión se incluirá un cuarto capítulo en el que se reflexionará sobre la actualidad de las infancias y su necesidad de centralidad en el campo teatral actual. La infancia, lejos de ser un régimen de recurrencia y previsibilidad, escapa constantemente a la definición (Diker, 2009). No debe olvidarse la radicalidad de las infancias, que siempre es una novedad (Larrossa, 2000). Si bien el mundo adulto organiza sus diversos espacios de acogida, las infancias hacen estallar las categorías para pensarlas y desbordan la capacidad de las instituciones. Lejos de permanecer como infancia inocente y pasiva, se incrementan actualmente los niveles de autonomía infantil, por lo que es central abordarlas en sus propios términos. Las infancias inquietan lo que se sabe sobre ellas, obligando a deponer los parámetros sobre lo que deben ser. Revisar los discursos hegemónicos y diversos a partir de análisis de casos alternativos permite abordar los campos de tensiones y las condiciones sociales de su producción y reproducción. Las brechas entre universos se acortan, desestabilizando las formas de pensar y criar a las infancias que, desde el teatro, pueden reinventarse constantemente. Los modos de entender el mundo que son propias a la configuración imaginaria infantil serán finalmente lo que mantiene la relación de desproporción para con quienes la infancia ya es pasado. Se debe renovar la distinción entre el niño que fue y el que está siendo en este momento, con sus propias constelaciones significantes. El adultocentrismo protagónico de las crianzas tradicionales, de las cuales el teatro es también institución, puede permeabilizarse. Debe comprenderse que no es posible inscribir a los niños y las niñas por fuera del universo simbólico de su época, incluyendo en esta la conformación de identidades sexo-genéricas amplias y diversas.

Capítulo I: «infancias y teatro»

«¿Quiénes son esos niños que llenan las salas, esos cuyo imaginario esperamos nutrir o controlar? (...) Hombres, pequeños tal vez, pero que reciben con el sol que se levanta, la obligación de hacerse un lugar en esa sociedad que no eligieron, ni construyeron. (...) ¿Por qué entonces la tentación de un consenso amplio, de verdades buenas para todos, de diversión obligatoria, esa insoportable y engañosa levedad de la infancia?»
Suzanne Lebeau (2006)

«Está bien, se defenderían los que corrieron a buscar agua, será literatura, pero es literatura infantil, y esa palabrita basta para que todo se trastorne, para que entren a tercias otras fuerzas, para que cambien las reglas del juego. Porque lo infantil pesa, pesa mucho y, para algunos, mucho más que la literatura.»
Graciela Montes (2001)

«El adulto difícilmente podría proponer para su descendencia una ficción que pusiera en jaque el porvenir que él desea que ese pequeño construya y herede.»
Ariel Dorfman & Armand Mattelart (2012)

Para iniciar la reflexión acerca del teatro como estrategia de crianza heteronormada se deberá focalizar en los diversos campos que atraviesan la práctica teatral. Por tanto, en principio se buscarán generar cruces conceptuales entre el teatro como acontecimiento y las infancias como construcción social. Al respecto, se tomarán diversos postulados que podrían ponerse en diálogo a partir de proponer las coincidencias formativas entre un teatro que construye subjetividades y una etapa social de la vida que, con ciertas tensiones y resistencias, produce los sujetos que nombra. Se parte de la realidad de que, en el campo historiográfico y epistemológico actual, son muchas las disciplinas que se ocupan del tema de la infancia. Por tanto, deben recuperarse todos los esfuerzos por conceptualizarla para lograr un abordaje transdisciplinar de la categoría que a su vez permita generar tramas reflexivas en relación al acontecimiento teatral. Por otro lado, en principio debe acordarse que cada campo disciplinar inventa a su propio *niño* (Antelo, 2018) y el teatro para niños no es excepción a esta pauta. Se arriesga, entonces, que el teatro infantil

platense asume a su *niño* como un *espectador protoadulto heteronormado*, convenido como una categoría operatoria. La misma, analíticamente, permite ahondar en las diversas producciones de sentido que se ponen en juego en una micropoética escénica para la infancia y su simultánea constitución de identidades sexo-genéricas.

Pensar en la presencia de una infancia en el teatro es asumir su centralidad durante la creación y experiencia escénica. Los adultos productores arriesgan, con diversos motivos y objetivos, estéticas y narrativas teatrales que, desde un abordaje epistemológico, develan una comprensión de la infancia y su participación en el universo cívico-cultural. Como se señaló en la introducción de la presente tesis, Ruth Mehl (2010) es quien asume al teatro para niños como un teatro destinado, es decir, pensado para un público delimitado. Esta observación toma relevancia al asumir al teatro para niños como relacionado por *comunidad y diferencia* con el teatro producido para adultos (Sormani, 2004). Si bien comparten lógicas y prácticas, el teatro pensado para la infancia tiene normativas y modos de instituirse que le son propias. Sin embargo, dichas normativas se pretenden territoriales y diversas, como se profundizará más adelante, lo cual demuestra la diversidad de comprensiones de infancia que atraviesa a la creación teatral. Al respecto, se destaca la postura de Nora Lía Sormani, pionera en el campo de la investigación del teatro para niños:

Creemos que el teatro para niños adquiere su entidad como tal en el acontecimiento de la recepción infantil. En el hecho de que los niños sean los receptores del texto espectacular o los lectores del texto dramático. Es el público o el lectorado infantil el que determina que una obra sea infantil o no lo sea a partir de su aceptación o su rechazo. (Sormani como se cita en Blanco, 2004).

Retomar la figura del niño espectador como significante de la creación teatral es asumir su existencia concreta, a la par que de una ocupación, por parte del colectivo productor -adulto- del público al que apunta. Sin embargo, debe tensionarse esta postura en relación a señalar la aceptación o el rechazo por parte del grupo espectral infantil como determinante de su pertenencia a la categoría. Retomando a Mehl, se entiende que el niño-espectador es finalmente un desconocido, puesto que existe entre creadores y receptores una distancia generacional insuperable (2010). Así, los adultos productores trabajarían a partir de lo que Mehl nombra como «identikits» (p. 17), refiriéndose a una imagen vaga pero fehaciente construida desde recortes de

la realidad, que toma un criterio de verdad. Así, las distancias generacionales sólo pueden «rellenarse parcialmente» (p. 16) o ser completadas con el conjunto de recuerdos adultos sobre la propia infancia, o bien con relaciones parentales o asesoramientos psico-pedagógico, basando la creación escénica en aproximaciones deductivas por rol o aspectos profesionales⁴. Aparecen, entonces, ciertas condiciones de enunciación de la infancia que son finalmente el rector de esa comprensión y, por tanto, de la creación escénica. Así, a pesar de que tanto Sormani como Mehl contemplan las condiciones sociohistóricas de la enunciación de la infancia no estarían incluyendo en las mismas la existencia de perspectivas adultocéntricas en la definición⁵. Si bien se coincide en la centralidad de la recepción como determinante no debe obviarse que la misma está condicionada por la misma categoría de infancia que a su vez es un constructo propuesto desde el colectivo adulto. Así, se demostrará que la misma es formativa de los sujetos sobre los que opera, puesto que, como señala Gabriela Diker (2009),

infancia es el conjunto de intervenciones institucionales que, actuando sobre el niño “real” –párvulo, infans, cuerpo biológico, cachorro humano–, sobre las familias y sobre las instituciones de la infancia, producen lo que cada sociedad llama niño. De modo que el niño no es ni el cuerpo biológico ni, en sentido estricto, la infancia: es más bien un efecto de la infancia, la superficie en la que la infancia, en tanto objeto discursivo, ha inscripto sus operaciones. (pp. 25-26).

Si se comprende a la infancia como institución⁶ significativa de los cuerpos que la atraviesan, entonces se debe asumir la existencia de visiones adultocéntricas que son determinantes del mundo cultural situado. De este modo, una pregunta rectora sobre la entidad del teatro infantil asumida en la recepción incluye revisar la relación dialéctica entre el cuerpo que asiste al teatro y la categoría social que lo forma. ¿Podrá pensarse un público infantil que no sea, a la vez, un resultado y un proceso de instituciones formativas adultas? ¿Es la destinación y recepción de un espectáculo pensado para la infancia un gesto suficiente para asumir un acontecimiento escénico

⁴ Mehl destaca: «cuando 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).

⁵ El adultocentrismo es un ángulo analítico que permite comprender, desde una mirada crítica, los sentidos que circulan en torno a las representaciones de la infancia y sus expresiones concretas en prácticas e instituciones sociales (Morales & Magistris, 2018).

⁶ Se profundiza al respecto en los capítulos II y III.

como *infantil*?. Repensar estas preguntas introductorias es entender a la infancia por un lado, como plural y activa y por otro, superadora de su condición biológica que la ha posicionado desigualmente en el mundo cultural. Esto supone la separación del estudio de la infancia desde una perspectiva esencialista y universal para posicionarla como al interior de tensiones propias de una categoría formativa (Morales & Magistris, 2018). Tal y como comprende Estanislao Antelo, «nadie nace siendo niño, niño se hace» (2018), por lo que a partir de esta idea se profundizará en las diversas nociones -transdisciplinares- de la infancia como construcción social.

1.1. Concepciones de infancia(s)

Entender a la infancia como una construcción social y no como un dato de la naturaleza es asumirla como el resultado de procesos históricos, sociales y económicos en cuyos marcos diversos poderes y saberes se han disputado nociones sobre el deber ser del niño o niña (Llobet, 2018). Así, se comprende a las infancias como un conjunto de instituciones intervinientes que captan subjetividades pertenecientes a cierto rango cronológico. Es un grupo diferenciado en el que existe un resto social -comunidad adulta- empapado de notable sensibilidad, habilitante a la constitución de relaciones asimétricas entre los colectivos convocantes (Bustelo, 2011). Dar lugar a dependencias infantiles con respecto del mundo adulto genera relaciones contingentes que, como se demostrará, terminan siendo verticales no sólo en el campo práctico sino también desde el abordaje epistemológico de la misma. Las infancias, cabe recordar, tomarían un lugar central durante la creación escénica, si se las considera como el significante rector de la misma. De este modo, se deben comprender los procesos en los que se constituyen los sentidos y moralidades que dan forma a la infancia como categoría, entendiendo su condición formativa por ser abordaje discursivo y asignación histórica. A partir de este posicionamiento, comprendiendo a la infancia finalmente como construcción social, la misma categoría se pluraliza y permite decodificar los discursos hegemónicos para estudiar al colectivo en sus propios términos. Se pueden así tensionar las perspectivas adultocéntricas para posicionar al niño y la niña como actores sociales activos, condicionados por la categoría de infancia a la vez que

desestabilizadores de la misma. Se propone, entonces, un recorrido conceptual e histórico por la categoría y por diversos autores y autoras que se han ocupado de definirla.

Durante el siglo XX son visibilizados los esfuerzos de un amplio espectro de organizaciones interesadas en las condiciones de vida de la infancia⁷. Las mismas atraviesan los campos cívicos, privados, religiosos, las industrias culturales, la educación y pedagogía, la medicina, lo jurídico, lo psicológico, entre otros más. Por tanto, esta amplitud de abordajes es un indicador tanto de consensos como de un espacio de batallas conceptuales y luchas político-sociales (Bustelo, 2011). Todo lo anterior se ve plasmado en la promulgación por parte de la ONU de la Convención Internacional de los Derechos del Niño en 1989. Ésta instala a los niños y las niñas como sujetos de derecho, lo cual introduce una serie de contradicciones entre el trato histórico de las infancias y su participación plena en la sociedad en la que se inscriben. Instituir al niño y la niña como presentes en el terreno de lo legal y cívico incluye reconfigurar la posición histórica del adulto como en relación de autoridad vertical. Se desestabilizan los acercamientos modernos a la infancia únicamente como definición cronológica de la vida para reposicionarla en su condición polisémica. De este modo, las infancias pasan a ser leídas como un *significante* que opera en el discurso -social, histórico, artístico- y resisten así a la sola acepción biológica. Tal y como señalan James y Prout: «the immaturity of children is a biological fact of life, but the ways in which this immaturity is understood and made meaningful is a fact of culture»⁸ (James y Prout, 1997, p.7 como se cita en Pávez Soto, 2012, p. 87). Es por eso que, retomando la centralidad significativa del público infantil, se torna necesario revisar los modos histórico-culturales de abordar a las infancias en sus diversas tramas de sentido.

Al respecto se puede recuperar el valioso aporte de Sandra Carli (2002, 2009) con sus estudios acerca de los diversos discursos sobre la infancia en la pedagogía y política argentina. Para esta investigación, su metodología de análisis de discurso, comprendido como configuración social

⁷Gabriela Diker (2009) propone que «desde el siglo XVIII, un conjunto de disciplinas científicas ha procurado describir, cada vez más sofisticadamente, el desarrollo infantil. Desde aquel llamado de Rousseau a observar sistemáticamente a Emilio para conocer su naturaleza, la psicología, la pediatría y la pedagogía, entre otras, no han cesado de producir descripciones sobre el cuerpo infantil, la orientación y ritmos del desarrollo afectivo, cognitivo y físico de los niños, sus modalidades de aprendizaje, etc.» (p.18). En esta línea, pueden destacarse los estudios Phillippe Ariés, Ruth Benedict y Margaret Mead, Ellen Key, Jean Piaget, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Lloyd deMause, entre otros más.

⁸ T de A [«la inmadurez del niño es un hecho biológico de la vida, pero los modos en que se comprende y toma sentido esa inmadurez es un hecho cultural»]

significativa, es central puesto que permite develar las producciones de sentido sobre las identidades infantiles que se ponen en juego en el teatro para niños. Carli devela la abstracción historiográfica de la infancia por ser considerado un tema obvio, o bien por su abordaje como tiempo biológico o de estructuración psíquica. Así, se posiciona para configurar una historia de la infancia en la educación a partir de entender la constitución del niño en una dimensión temporal, cuyos sentidos varían en la trama de una sociedad que atribuye sentidos a la edad. Sin embargo, existe una invariable, que es la dependencia del adulto en tanto dotador de estas significaciones históricas. Pensar a la infancia como construcción social no debe obviar que en ese proceso de comprensión o captura simbólica hay siempre una operatoria de vínculo asimétrico: «el tiempo de la infancia es un tiempo construido por adultos» (Carli, 2002, p.18). Refiere con esto al hecho de que la captura simbólica de la infancia opera en conjunto con un vínculo desigual generador de relaciones contingentes. Es decir que no son necesarias aunque sean naturalizadas a la par que no son horizontales por vaciar de sentido histórico a la minoridad biológica. Profundizando, se rescata la postura de Mercedes Minnicelli (2009, 2018), promotora de la condición polisémica de las infancias, entendidas como significante discursivo. La autora asume que únicamente un adulto puede *tener infancia*, en relación a que la misma categoría en realidad remite a la infancia como pérdida que crea saberes sobre los que no nada se sabe. Así, la noción de infancia impacta en el hablante al nombrarla, puesto que remite insistentemente a la propia infancia que ya no existe. Es central diferenciar entre el niño que fue y el que está siendo en el presente, puesto que implica la construcción de nuevas miradas de mundo. Es en este sentido que, generando cruces con la postura metodológica de Sandra Carli, se puede entender a las infancias como superposición temporal. Los niños y las niñas abordadas como generación supone proponer un cuerpo significado en un presente cuya realidad temporal se marca por el futuro deseado a la par que por partes de un pasado pretendido ideal (2002). Siendo así, desentenderse de la asimetría y contingencia de los vínculos -en el caso entre adultos productores y espectadores infantiles- despolitiza a la vez que naturaliza los modos de encuentro entre los colectivos. Reconocer la historicidad de estos vínculos permite, finalmente, leer y analizar los discursos sobre la infancia también desde sus propias constelaciones significantes. Como señala la autora:

El pasar por alto el carácter asimétrico de la relación entre adultos y niños ha provocado, entre otros fenómenos, la pérdida del sentido de responsabilidad de los adultos sobre la infancia y ha evitado el análisis del impacto de las formas de intervención (educativas, sociales, políticas, etcétera) que los adultos tienen sobre la constitución de las identidades de los niños, del alcance y complejidad de los procesos de transmisión cultural a las nuevas generaciones en la institución de una sociedad. (Carli, 2002, p.28).

Metodológicamente, para desandar y visibilizar los modos en que el colectivo adulto interviene sobre el infantil, es central para la autora la noción de *discurso*. El mismo es pensado como lugar de constitución de la vida de niñas y niños, puesto que es lo que constituye la posición social del sujeto. Los discursos sobre la infancia se proponen finalmente como modelos de identificación (p. 29), es decir como un modo de vinculación que, asumido asimétrico, intervienen en la constitución de identidades sociales. Por tanto, se debe insistir en historizar los mismos para desbiologizar a las infancias y sus modos de ser leídas, que en el caso es un concepto central para el abordaje del acontecimiento escénico infantil.

1.1.1. Aportes desde la Sociología de la Infancia

Para visibilizar la problemática acerca de los discursos sobre la infancia como terreno constitutivo, se proponen los aportes de la Sociología de la infancia. Es una disciplina de estudios que surge desde la insatisfacción de abordajes y explicaciones habituales que entienden a la infancia como destino biológico antes que su consideración en el conjunto social (Gaitán, 2006). A la vez, se separa de la Sociología tradicional al superar la visión de la infancia como elemento instrumental respecto del funcionamiento de las instituciones sociales. Se la ha considerado, al interior de la disciplina tradicional, como un ámbito privilegiado de socialización, donde se introducen los valores y pautas socialmente aceptados que permitirán la futura inserción social de los niños en el universo socio-cultural. Priman en estas perspectivas tradicionales rasgos funcionalistas que pretenden, en última instancia, formar adultos desde el *deber ser* normalizado. Es esta una concepción hegemónica de la infancia, que entiende al ser niño como devenir, un *todavía-no*, con adjetivos de inmadurez, inocencia y biología (Morales & Magistris, 2018). Así, pueden destacarse visiones de la infancia que la acercan a un supuesto

estado de naturaleza llano, necesitada de preparación para entrar a vivir la verdadera vida social, que es la vida adulta, colectivo que se erige desde un *ya-sí*. Émile Durkheim (2013), por ejemplo entiende a la infancia como un fenómeno presocial, que debe ser educado moralmente para superar su naturaleza *amoral*. Asume que el niño, al integrarse a la vida social «no aporta a esta más que naturaleza de individuo. Por consiguiente, a cada generación, la sociedad se encuentra en presencia de un terreno casi virgen sobre el que se ve obligada a edificar partiendo de la nada.» (Durkheim, 2013, p.61). Este supuesto del niño y la niña como receptáculos vacíos, terreno virgen que debe ser intervenido por el accionar adulto ha sido protagónico durante la primera mitad del siglo XX. En la misma línea, se destacan los estudios de Talcott Parsons (1976) sobre los procesos de socialización de los niños entendidos como la reproducción social entre generaciones. Perpetúa una mirada moderna de la infancia, pues el niño encarna el ser *salvaje* a corregir que participa en el proceso de socialización cuyo único objetivo es la producción de un ser social normalizado y adulto. Junto con los aportes de la psicología evolutiva (Piaget, 2018), serán estas posturas las que prioricen una visión funcionalista de la infancia como etapa privilegiada de reproducción del orden social. De este modo, lo que supone una categoría social -diversa- toma singularidad universal desde el estudio individual: *el niño* termina siendo un supuesto esencial universal. Es así que, por contraposición, la Sociología de la infancia reformula a la categoría y sus sujetos como proceso de socialización para entenderla como categoría social permanente y, por tanto, plural antes que singular:

La idea de socialización cambia desde el momento en el que se empieza a ver la infancia como una realidad socialmente construida, que como tal presenta variaciones histórica y culturalmente determinadas por el conjunto de mandatos, pautas y normas de conducta que se aparejan al modo de ser niño en un momento concreto. Cambia cuando se acepta que la infancia constituye una parte permanente de la estructura social que interactúa con otras partes de esa estructura; y que los niños se encuentran afectados por las mismas fuerzas políticas y económicas que los adultos y están sujetos, igual que estos, a los avatares del cambio social. (Gaitán, 2006, p.10).

Por tanto, se propone asumir la perspectiva de la Sociología de la infancia para explicar y analizar tales hechos, invirtiendo la fórmula y pasando a ser ahora entonces la socialización un instrumento más en la determinación de las variaciones de las infancias. En una revisión crítica, estos actos de socialización pasarán a ser un proceso bidireccional, generador de tensiones y resistencias por dar protagonismo también a los niños y niñas. De este modo, se destacan

avances metodológicos al habilitarse a pensar a la infancia como una construcción histórica y social antes que esencial registro de la naturaleza. Retomar esta perspectiva de análisis permitirá tensionar la centralidad de las infancias en la creación teatral, puesto que se separará de la cristalización de la infancia como elemento universal. Por otro lado y en concordancia con lo anterior, cabe retomar los aportes de Eduardo Bustelo (2012) al campo de las infancias. El autor entiende la existencia de una asimetría histórica en la relación de la infancia con el universo adulto. Como colectivo que expresa el lugar de las nuevas generaciones la infancia se sitúa en una relación de subordinación y dependencia y así la vida infantil se mide en linealidad con un destino central: ser adulto. Presupone entonces lo ya señalado en relación a ideas de mejoramiento y preparación personal para integrarse maduramente al mundo social. De este modo la vida, que se supone lineal y unitaria, se desarrolla en ciclos que definen códigos culturales de pertenencia:

El «yo» es una elaboración que se constituye en la subjetivación de un ser definido para el futuro: como hijo o nieto es ser como los padres o los abuelos, es decir, repetición. Surge el protoadulto: prioridad, preeminencia, superioridad adulta sobre la infancia (...) el *telos* de la infancia es su direccionalidad determinada para ser adulto. Este recorrido está «normalizado» generalmente en una curva de crecimiento cuyo recorrido es universal (Bustelo, 2012, p. 289).

Retomar los preceptos de un destino único y universal pensados para las infancias permite torcer los supuestos sobre la misma ya que da cuenta de las tensiones políticas que se implican en esta categoría compleja. Se debe asumir que la infancia en realidad no es una etapa transicional, o fase de la vida -única-, sino más bien una instancia permanente y específica (Bustelo, 2012). Esta afirmación de carácter permanente y no de transitoriedad es lo que permite apartarse de abordar a los niños y niñas como evocación de generaciones. Es parte de de caracterizarla desde el ser y no el llegar a ser, puesto que «es el ser el que habilita definitivamente el lenguaje del sujeto y el carácter actoral de la infancia» (Bustelo, 2012, p. 290). Se aleja con esta postura epistemológicamente de concepciones funcionalistas, psicoevolutivas y biologicistas de base abstracta y universalista. Su categorización respecto de distintos saberes niega la condición de actores sociales activos -de las infancias- que resisten a la imposición de normas y valores verticales impuestos por el universo adulto. De este modo, violentar la visión adultocentrista permite lidiar con el modo en que ésta impregna las metodologías de análisis y modos de

explicar y entender a las infancias espectadoras. Así, se proponen algunos puntos centrales en la investigación de las infancias desde esta perspectiva que pueden aportar a la visión de los grupos espectadores de niños y niñas. Primero, la infancia es construcción social, por tanto es cuadro interpretativo por lo que el grupo espectral no es estanco, puede exigir y responder a diversas propuestas escénicas con diferentes temáticas y construcciones estéticas. Segundo, se entiende que la infancia es variable de análisis social, ya que comparativamente es variedad antes que singularidad y universalidad. Por tanto, podrían habilitarse temáticas *prohibidas* o *ignoradas* históricamente por el género teatral, como el sexo, la muerte, la delincuencia, etc. (Hanan Díaz, 2015). Tercero, las relaciones sociales infantiles deben estudiarse en sus propios términos independientemente de perspectivas adultocéntricas. Ignorar este punto da pie a creaciones escénicas que tienen relación con la brecha generacional o a instituciones de la infancia, apuntando más a los padres o a alumnos que a infancias espectadores. Cuarto y último, los niños y las niñas no son sujetos pasivos de los procesos y estructuras sociales, son actores determinantes de sus propias vidas sociales. Siendo así, es necesaria la pregunta sobre en qué aspectos se está participando al niño y la niña a partir del teatro, principalmente por su condición de formador de subjetividades.

Finalmente, entender a las infancias como significativo constitutivo del teatro para niños debería suponer contemplar a la categoría siempre desde un acercamiento discursivo. De esta manera, los enfoques señalados determinan el rechazo del reduccionismo singularista perteneciente a los estudios tradicionales sobre la infancia. Siendo así, el aporte de estas perspectivas estará en comprender a la infancia como unidad de estudio sociológico en sí misma, siempre atravesada a la vez por las instituciones que la componen. Entenderla como categoría social permanente cuyos sujetos varían en el tiempo habilita a la lectura de los niños y niñas como actores sociales activos y, por tanto, plurales. Así, las infancias pueden ser estudiadas según las leyes y políticas que se destinan al grupo histórico situado, a la vez que visibiliza «las relaciones de poder que despliegan las niñas y los niños entre sí y con las personas e instituciones adultas desde un punto de vista generacional» (Pávez Soto, 2012, p. 99).

1.2. Teatro para niños hechos por adultos

A partir de la afirmación de que el teatro para niños toma entidad en la recepción infantil y a su vez se la puede considerar como una categoría formativa, entonces cabe la pregunta por la conformación discursiva de aquel público. Si se adhiere a la idea de infancia como construcción social entonces sería insuficiente pensar en un espectador único, entendido como *el niño* que mira teatro. Como se explicó, ser niño o niña es una categoría procedimental, por lo que pensar en el sujeto en situación de infancia como un procedimiento es asumir que la categoría no existe más que en la lectura ajena, es decir, adulta. Ahora bien, este nombramiento tiene una inferencia directa, aunque siempre tensionada, en la persona sobre la que opera. Asumir a los discursos sobre la infancia como configuraciones sociales significativas incluye contemplar la procedimentación señalada. Por tanto, su constitución identitaria como *público infantil* estaría dada por una relación dialéctica entre la realidad concreta del cuerpo que lo transita y las condiciones de enunciación de la infancia que se ponen en juego. A la par que esto, sucede que el teatro, como organización político-poética de la mirada, es también un *instaurador* de un conjunto de afirmaciones extra-cotidianas y verdades subjetivas (Dubatti, 2007). Se propone al teatro como acontecer relevante de la construcción de subjetividades, pues es morada habitable y campo de afectación de presencias en tanto «es la zona de subjetividad resultante de la experiencia de estimulación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y fisicoverbales) y expectatoriales en relación de compañía» (Dubatti, 2007, p. 36). Siendo así, se asiste al teatro a esperar, experimentar y construir subjetividades (p. 161), entendidas como formas de estar y concebir el mundo: el acontecimiento escénico constituye una zona de experiencia de la cultura viviente en presencia simultánea del convivio, póiesis y la expectación. Finalmente, la subjetividad producida al interior del teatro responderá también a la modelización de comportamientos del orden de lo perceptivo, lo relacional y lo identitario. Entonces, retomando lo desarrollado sobre las infancias, se insiste en esta coincidencia formativa de los dos campos, a la par que se abre la pregunta sobre las relaciones dialécticas entre ambos. En una de sus publicaciones sobre teatro para niños y temas tabú en la Argentina, Jorge Dubatti y Nora Lía Sormani (2011) reflexionan acerca de la cultura infantil y su participación en el teatro. Ambos coinciden en lo ya señalado respecto de la centralidad de la presencia de una infancia en el acontecimiento como determinador del mismo. De este modo, instalan una pregunta concreta:

«¿de qué manera se involucra el teatro con la cultura de los niños?» (2011, p. 53). La misma es contestada a través de una comprensión situada de la infancia para dar cuenta de las diversas características del campo local y sus tensiones temáticas. Sin embargo, la pregunta resulta valiosa para esta investigación ya que, desde la perspectiva crítica abordada, puede dar lugar a otros cuestionamientos que la movilizan. Por un lado, como ya se señaló, se entiende a la infancia como superposición constitutiva de tiempos y conjunto de instituciones intervinientes que convocan a relaciones contingentes y asimétricas. Existirán entonces una serie de permisos y prohibiciones sobre el deber ser niño o niña que se otorgan desde el colectivo adulto. Se desprende la existencia de un adultocentrismo que introduce, desde una metodología crítica, los actos de violencia que constituyen a la infancia. Ahora bien, por otro lado, se sostiene al teatro como zona de experiencia formadora de subjetividades, como sentación de un hito en el devenir de la vida (Dubatti, 2012). Entonces, en lugar de preguntarse por cómo el teatro se involucra en la cultura de los niños, entendida como la habilitación de participaciones en el universo cívico-cultural, cabe revertir la fórmula. En realidad, se propone, convendría cuestionar *cómo el teatro hace a la cultura de los niños y las niñas* que son, a su vez y en relación dialéctica, su razón de existencia. A pesar de su acceso desigual, ¿cómo pensar a la entidad del teatro para niños en la recepción del público infantil si ese mismo público es a la vez formado por el teatro que se ocupa de él? Si el teatro para niños es un fenómeno cultural en el que la infancia toma criterio de centralidad durante la creación y expectación, ¿no es acaso incluso tautológico pensar a la infancia como significativa si la misma es resultado y proceso de ese teatro que se ocupa de ella? ¿Cómo centralizar un significativo si el mismo es condicionado en simultáneo por otros significantes significados? Si la infancia, desde una mirada moderno tradicional, es un *todavía-no* ¿acaso el teatro para niños también es un *todavía-no* teatro frente a un *ya-sí* teatro para adultos? Suponiendo que prime un abordaje generacional de las infancias ¿hay realmente un *teatro para niños*? ¿se podría asumir que hay más bien un *teatro para padres*, un *teatro para hijos*, un *teatro para alumnos*, otro *teatro para padres que llevan a sus hijos al teatro* y así? Se podrá objetar que el acercamiento a las infancias es siempre discursivo, puesto que siempre se la aborda desde algún lugar. Ahora bien, es importante pluralizar las condiciones de enunciación de

la infancia, puesto que pensar a la misma desde una territorialización epistemológica permitirá arrojar claridad sobre dos campos que funcionan formativamente.

Frente a preguntarse cómo el teatro participa en la vida cultural de niñas y niños se retoma la postura de Julio Moreno (2015) que concluye lo propuesto conceptualmente: «Infancia es el conjunto de intervenciones institucionales que, actuando sobre el niño “real” (...) y su familia producen lo que cada sociedad llama niño. De modo que niño es el producto de los efectos de la infancia sobre una materialidad biológica.» (p.2). Siendo así, se arriesga que el teatro, como constructor de subjetividades, es una más de las instituciones sociales de la infancia. Antes que involucrarse en la cultura infantil, en parte *la hace* a través de presentar zonas de experiencia y subjetividad reproductoras de concepciones de niña y niño situadas. Si se adhiere a la idea del teatro como otra institución que conforma a la infancia, entonces cabe la definición trabajada por Valeria Llobet (2009):

Las instituciones sociales (la educación, la familia, la democracia) operan transformando relaciones sociales históricas y particulares en significaciones, que funcionan para la sociedad como ahistóricas y universales. A su vez, las instituciones tienen como función “fabricar” los tipos de individuos que son capaces de reproducir la sociedad en que nacen. (p.134).

Por tanto, insistir en las instituciones como formadoras de las infancias se relaciona con la construcción de una subjetividad a través de procesos de transmisión de herencias culturales. Como se demostró, estos gestos tienden al adultocentrismo, pues habilitan o no modos de estar en el mundo. Así, el teatro como institución social y su participación, aunque de acceso desigual, en las vidas infantiles terminaría creando las identidades que nombra por su doble condición formativa. En este sentido el teatro será una estrategia de crianza en tanto es (re)productor de *habitus* y regularidades⁹ (Bourdieu, 2000). Por tanto, se profundizará en tensionar cómo los productos culturales para las infancias son constitutivos a la vez que significados por las niñas y niños que son, finalmente, los destinatarios.

1.3. Adultocentrismo y cultura infantil

⁹ Se profundiza al respecto del *habitus* y las instituciones de la infancia en el capítulo III: «espectador protoadulto heteronormado».

Sandra Carli (2009), a partir de la idea de *figuras*, busca diversos discursos que están arraigados en la historia de la infancia, la política, la sociedad y de la educación. Así, recupera los imaginarios sociales sobre lo que es *ser* niña o niño en momentos situados de la historiografía argentina a través del discurso político. A la vez, la autora sostiene que «la realidad infantil nos habla así a través de su representación, pero también de lo que en ella está ausente» (Carli, 2009, p.24). De este modo, pueden revisarse los postulados anteriores a través de los estudios sobre productos culturales que tienen a las infancias como tema y razón de existencia. Se tomarán los aportes de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) como un aporte equivalente, aunque con ciertas traspolaciones necesarias¹⁰, para el campo de estudios del teatro para niños. Con un trayecto de estudios un poco más antiguo que el teatro infantil¹¹, las autoras y autores que analizan las LIJ han asumido, unas más que otras, el peso de la adjetivación y la representatividad de las niñas y niños concretos en la escritura.

En principio pueden destacarse los aportes de René Scherer y Guy Hocquenghem con su libro *Coiré. Álbum sistemático de la infancia* (1979). Los autores, aunque con un modo polémico, recorren diversas concepciones de niño en la literatura tradicional europea para concluir en proponer a la infancia como conjunto de atributos y proyecciones adultas. Parten de la idea de «raptó» (Scherer & Hocquenghem, 1979, p.9) para considerar las relaciones planteadas en términos de captación total de la subjetividad infantil. Refieren con esto a la creación de senderos ya caminados que normativizan el tránsito por la infancia, por lo que deducen que siempre la relación adulto-niño está pautada por roles codificados tan reiterados que terminan por naturalizarse. Al respecto, coinciden con lo señalado anteriormente en este texto para instituir a las niñas y niños como efecto de intervención, en el caso literaria:

¹⁰ Es importante diferenciar los estudios sobre cultura infantil a través de la literatura del abordaje de la práctica teatral. No poner el foco en esta cuestión podrá dar como resultado una ocupación del teatro únicamente como dramaturgia antes que como acontecimiento y zona de experiencia convivial.

¹¹ Si bien los abordajes al interior del campo teatral infantil son escasos, no debe obviarse que existen aportes de organizaciones académicas especializadas en el teatro para niños. Se destaca ASSITEJ Internacional (Association International du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse) y su delegación argentina ATINA (Asociación de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes de la Argentina) que actualmente preside la dramaturga María Inés Falcioni. También deben mencionarse los aportes el área de investigaciones en teatro para niños y títeres del IAE, FILO, UBA, coordinado por Bettina Girotti y Nora Lía Sormani.

Hay que buscar, pues, al niño en primer lugar y definirlo en medio de esta red de dependencias e interdictos, en el interior de la cual se desarrollan diversas formas de captación, afectivas, educativas. No son los rasgos psicológicos, inherentes a una naturaleza en sí, los que caracterizan en primer lugar al niño, sino la textura de esa red y el juego de fuerzas que, desde el interior, aseguran su equilibrio. (Scherer & Hocquenhem, 1979, p. 53).

La imagen de una *textura* permite densificar, se arriesga, la relación entre colectivos -espectador/productor- desde la generación de tensiones propias de un encuentro interdependiente. Es así que ese espectador -o lector- infantil que se busca siempre está captado al interior de un conjunto de fuerzas políticas que condicionan por completo la creación de un producto cultural para la infancia. Su representatividad estaría marcada, finalmente, por proyecciones de un «mirada vigilante» (p.49) que condiciona el salto hacia la adultez. Al respecto, también pueden destacarse los postulados de Graciela Montes en su libro *El corral de la infancia* (2001), quien considera al adulto como un ser hegemónico posicionado en un escalón cultural a partir del cual *dona* una cultura oficial para la infancia históricamente situada. Entiende que existe cierta colonización amorosa por parte del universo adulto tanto de las identidades como de los productos destinados a niñas y niños. De este modo señala que, en el abordaje crítico de las incumbencias de la literatura infantil, «se esconden los mecanismos ideológicos de revelación/ocultamiento que les sirven a los adultos para domesticar y someter (para colonizar) a los niños.» (Montes, 2001, p. 19). Así, comprende que la atribución de la literatura como infantil es un significante central, tal y como se consideró para el teatro. El aporte radica en que, para la autora, esta literatura destinada y significada se funda en una situación comunicativa despareja, que no necesariamente responde a las niñas y niños concretas sino a la declamación de la infancia. Por tanto, frente a una literatura que ella llama «de corral», por ser contenida y fabricadora de realidades *ad hoc*, es necesario develar que finalmente se está condicionando al género con imágenes doradas de la infancia. Principalmente, concluye, por la tendencia adulta a definir lo infantil desde la mirada interna. Finalmente afirma que

Es fácil darse cuenta de que todo lo que los grandes hacemos en torno de la literatura infantil [...] 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. (Montes, 2001, p. 18)

De este modo, Montes pone en palabras las condiciones de producción adultocéntrica, sugiriendo luego cambios en relación directa con el lector-niño y no hacia él y asegurándose que esta misma

disparidad es lo que define a lo infantil. Esta perspectiva de análisis, posicionada desde las tensiones de la representatividad adulta, permite desandar concepciones de lo infantil que, como se arriesga, serán finalmente formativas.

En la misma línea, María Teresa Andruetto presenta *Hacia una literatura sin adjetivos* (2009), como una revisión de la relación entre libros infantiles y estrategias de mercado. La autora entiende que la adjetivación *infantil* se ve transformada como palabra descriptiva para convertirse en categoría estética. Siendo así, con la rotulación se suponen una serie de ideas preconcebidas sobre *lo que es ser* una niña o niño. Por tanto, la propuesta entra en el campo de la inutilidad para el género si no coincide con la imagen *pautada* de lo infantil. Los rótulos de infantil entonces presuponen temas, estrategias y estilos que terminan por construir la obra desde fórmulas ya probadas sobre lo que la infancia es. De este modo, demuestra cómo los campos editoriales son finalmente delineadores de la comunidad de la infancia, puesto que generan un tipo de lector que debe inscribirse en esa propuesta. En concordancia, son significativos los aportes de Ariel Dorfman y Armand Mattelart sobre los estudios de historietas del Pato Donald (2012). Los autores se posicionan frente a los colonialismos culturales impuestos por el aparato discursivo de las empresas Disney a partir de la estrategia analítica de encontrar los conceptos de infancia que se imponen desde las lógicas colonialistas. Así, advierten que «todo ataque a Disney significa repudiar la concepción del niño que se ha recibido como válida, elevada a ley en nombre de la condición humana eterna y sin barreras» (Dorfman & Mattelart, 2012, p. 23). Desde esta postura, los autores se descubren como transgresores por poner en duda el imaginario infantil pretendido universal que, para ellos, es una proyectada imagen ideal de la infancia dorada. Encuentran, en las unidades de análisis una tendencia tautológica: el colectivo adulto se mira en esas propuestas culturales no a través de una *ventana* intergeneracional, sino de un *espejo* (p.26). Así, entienden que «la literatura infantil quizás sea el foco donde mejor se pueden estudiar los disfraces y las verdades del hombre contemporáneo, porque es donde menos se los piensa encontrar.» (Dorfman & Mattelart, 2012, pp. 28-29). Reafirman de este modo a la infancia como espacio de producción de subjetividades con tendencias adultocéntricas. Al inscribir al público con anterioridad en una categoría -biológica-, los mayores proyectan imágenes de la infancia que tienden a la idealidad y a la imaginación evasiva de las *asperezas* del

universo adulto. De este modo, afirman que la única forma en la que el niño colabora es *prestándole* su representatividad al adulto. Con esto develan el carácter formativo de las producciones visuales que abordan sobre los sujetos a los que se destinan, confirmando que

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).

Retomando la imagen de *textura* de Scherer y Hocquenghem, la misma se relaciona con el *círculo vicioso* de Dorfman y Mattelart, puesto que se afirma en la LIJ una proposición formativa del colectivo que se presenta como significativa. Las exigencias de reproducción de características perpetúan no solo una hegemonía cultural sino también formas identitarias posibles por pertenecer a una categoría. Pensar a las prácticas culturales de las infancias como espejadas de un planeamiento adulto es asumir su condición procedimental producida, reproducida y transformada al interior de un producto cultural destinado. Respecto de todo lo señalado, se arriesga una relación con la conceptualización del teatro para niños como institución con centralidad en la infancia como significativo dialéctico. Al respecto pueden señalarse los aportes de Cristian Palacios (2017) quien asume al teatro para la infancia como aquel que va del juego a la cultura, por ser un espacio de negociación entre lo establecido socialmente y lo *irrefrenable* de la infancia. Denota con esto la exclusividad de la producción adulta, inscrita en lo cultural frente a un teatro que será subalterno por pensarse «para sujetos subalternos, producida por unos adultos-colonizadores, de modo que los niños, creyendo escoger, no escogen nada» (Palacios, 2017, p. 17). Se reafirma, entonces, el carácter formativo del teatro para niños, que demuestra así al acontecimiento escénico como productor y reproductor de identidades individuales y sociales. Si, como en la LIJ, el espectador infantil es a la vez un resultado y un ordenador, entonces cabe la reflexión por los mundos que se instauran desde un teatro adjetivado. Como señala Ruth Mehl: «es necesario recordar cuando se escribe o crea para los niños que el propio “niño interior” está participando» (2010, p. 43). Pero, se insiste, esta participación no debería leerse en términos biológicos o de infancia perdida, sino políticos, como un modo de tensionar una experiencia estética creada desde tendencias universalistas. Retomando, se debe descristalizar la imagen de la infancia espectadora como significativo

unívoco para texturizar las relaciones entre ese teatro destinado, sus productores y sus destinatarias. De otro modo, se asiste a supuestos básicos sobre lo que la infancia es y a un teatro de suposiciones, concebido desde colonialismos amorosos antes que relaciones activas y plurales.

1.4. Ensayo de concepciones de teatro para niños

La insistencia en asumir al teatro como una institución formativa de la infancia implica densificar la centralidad significativa de la figura de niño que asiste al teatro. Con sus propias tensiones, como se profundiza en el último capítulo de este texto¹², es importante revisar el origen de las concepciones de infancia que se ponen en juego durante la producción. Por otro lado, asumir la existencia de perspectivas adultocéntricas colabora con este mismo proceso en tanto separa a las niñas y niños de comprensiones modernas que los aleja de una vida social activa. Desbiologizar a las infancias y proponerlas como significante a la vez que significado de un acontecimiento escénico implicará una metodología de análisis que permita develar las condiciones de producción y sus efectos posibles. Es así que se pensará al espectador infantil como un *espectador protoadulto*, es decir, condicionado por una visión generacional de la vida de los niños y niñas. Siendo así, se arriesgará que la perspectiva adultocéntrica es protagónica de un campo de producción artístico teñido de supuestos e incluso falta de especificidad y coincidencia conceptual (Mehl, 2010; Presa, 2006; Sormaní, 2004; Urquiza, 2006). Pensar a la niña y niño espectador como protoadulto implica asumir la serie de supuestos que primarán en cuanto una visión moderna y tradicional de la infancia. Es así que ese espectador será pretendido universal, leído bajo los preceptos de lo infantil que ya no es, pero que se pretende repetir como un ejercicio de clarificación de la realidad actual de niños y niñas. Si la realidad infantil habla a partir de su representación y sus ausencias, entonces es importante revisar los discursos que se ponen en juego en el acontecimiento teatral. Es central renovar la distinción entre la infancia que fue y la que está siendo, puesto que como se demostrará, la misma es determinante de las experiencias escénico estéticas. Como ya se aclaró, las mismas a la vez son formativas del

¹² En el capítulo final se retoma una comprensión de la otredad de las infancias como una constante respecto de los sujetos que la componen e imposibilitan su abordaje como categoría universal.

público que es su significante, por lo que se presenta al teatro para niños como una más de las instituciones de la infancia que determina las subjetividades que la componen.

Por otra parte, y para concluir con los abordajes metodológicos del teatro para niños, es importante rescatar que, como señala Dubatti «la concepción de teatro es parte constitutiva de la poética y condiciona la base epistemológica desde la que el historiador la comprende» (2009, p.9). Esta propuesta acompaña a la investigación del autor y es central, se propone, para fundamentar al teatro para niños como institución de la infancia, aunque lejana a perspectivas monistas. Si la búsqueda final es por el reconocimiento de una definición de teatro en el advenimiento histórico de la poética, entonces, pueden ensayarse algunas propuestas definitorias del teatro infantil:

1. El teatro para niños toma entidad en la recepción infantil, pero este colectivo espectral es significativo a la vez que significado por el teatro al que se asiste. Existe una relación dialéctica entre el acontecimiento teatral y el sujeto al que se destina que da como resultado una micropoética escénica. La misma entra en el terreno categorial de «infantil» si produce a la vez que reproduce características de identidades infantiles situadas. En general, estas tienden a una comprensión del niño que espera como protoadulto, es decir evocado como generación a partir de una perspectiva que prioriza el recuerdo de la propia infancia adulta antes que la actual. Siendo así, la infancia es siempre el resultado de luchas conceptuales y políticas que suelen deshistorizarse al inscribirse en el régimen de lo biológico o lo sensible. Por tanto, podría pensarse que la participación infantil en el teatro suele reducirse a una representatividad atribuida antes que revisada o asumida. Es importante decodificar los discursos que se ponen en juego sobre las infancias en este tipo de teatro, puesto que su presencia en el universo artístico depende de las condiciones de enunciación de la infancia. Si es así, entonces debe arrojarse claridad sobre el aspecto discursivo en que se focaliza a la infancia, para no condenar a una categoría plural a universales eternos.

2. El teatro para niños es una institución más de las que compone a la infancia. A pesar de su acceso desigual, sienta un hito en el devenir de la vida de quien espera la poética planteada, a su vez, como apta para ese público. Así, es importante asumir a los acontecimientos teatrales como zonas de experiencia y construcción de subjetividad que, priorizando a la infancia como

categoría formativa, produce las identidades que nombra. Al igual que la escuela, la familia o los derechos civiles, el teatro interviene en la constitución de legitimaciones sociales y permite identificar a los significantes culturales. No sólo inaugura los accesos al mundo cultural sino que también delinea modos de ser adultos del mañana, con el condicionante de medirse con la infancia del pasado. La división de mundos -adulto e infancia- se perpetúa en las producciones de sentido que circulan en una experiencia estética. Siendo así, la investigación del teatro para niños debe descentrarse de visiones adultocéntricas de la infancia para posicionarse en un abordaje crítico y actual, que asuma a niños y niñas como actores sociales activos antes que seres biológicos y pasivos. Si existe una tendencia como la señalada y se asume determinante y formativa de los sujetos que la atraviesan, entonces es central analizar críticamente los acontecimientos escénicos destinados a la infancia.

Finalmente, de todo lo antedicho se concluye que los discursos teatrales para y sobre las infancias se proponen como modelos de identificación infantil. Son configuradores de la posición del sujeto que intervienen en la construcción de las identidades sociales. Se retoma la propiedad del teatro de *sentar* un hito en el devenir de la vida espectral del acontecimiento teatral, pudiéndose afirmar que ambos campos comparten una condición formativa hacia sus agentes. Cabe destacar también que el teatro y las infancias, como categorías sociales, se ven atravesados por discursos generizados que en la actualidad toman relevancia. Se ahondará en este aspecto para destacar la necesidad de generar operaciones que permitan un análisis pormenorizado de los discursos y de las figuras de género y de sexo que se construyen en el teatro para niños.

Capítulo II: «teatro (para niños) y performatividad de género»

«La infancia se instala como la parte, en potencia, que representa, y contiene, el despliegue del todo. La infancia configura un microcosmos que condensa lo que está por ser desplegado, incluso, como ya se ha señalado, la encarnación de las fantasías adultas proyectadas.»
Ariel Martínez (2018)

«“¡Es una nena!”. Según Butler, la emisión de dicho enunciado no supone el reconocimiento de una identidad preestablecida, sino que produce performativamente la identidad que nombra, en tanto coloca a esa porción de carne humana bajo regulaciones sociales que las categorías de género presuponen.»
Eduardo Mattio (2012)

«¿En qué medida obtiene el discurso la autoridad necesaria para hacer realidad lo que nombra mediante una cita de las convenciones de autoridad?»
Judith Butler (2018)

En este capítulo se buscarán generar cruces conceptuales entre el teatro para niños, como institución discursiva de la infancia, y la teoría de la performatividad de género de Judith Butler (1998, 2017, 2018). Se reflexionará acerca de la génesis deconstructiva de los géneros y su (re)producción y actualización al interior de un teatro infantil propuesto como zona de experiencia formativa. El objetivo es profundizar en la relación entre los discursos teatrales como configuradores de sentidos y los actos performativos que proponen y repiten estilizadamente la apariencia de sustancia del género (1998). Por su parte el discurso será entendido como *configuración social significativa* con criterio de totalidad (Carli, 2002; Buenfil Burgos, 1992; Laclau, 1990), a partir de la cual se constituyen identidades por *narración y representación* (Arfuch, 2005). De este modo, los discursos regularizan ideas y conceptos que producen conocimientos y constantes sobre el mundo y así posicionan al sujeto como agente social. De esta manera, cabe la pregunta por los discursos teatrales para la infancia y las configuraciones identitarias que se ponen en juego desde una micropoética escénica. Asumiendo a la identidad como narrativa, se centraliza en la importancia de las representatividades en torno a las

cuestiones de género y sexo que la atraviesan. Esta investigación propone que las prácticas discursivas son configuraciones modelizadoras con función de ideal regulatorio, cuya fuerza prescriptiva porta el poder de producir narraciones identitarias con «apariencia de sustancia» (Butler, 1998, p. 297). Es así que entra en juego la noción de performatividad de género de Judith Butler, entendida como «la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra» (2018, p.18). La autora propone que el género se supone estable y sustantivo únicamente en sus acciones constitutivas, incluyendo en estas a las prácticas discursivas que hacen aceptable la norma. Por tanto, se retoma la conceptualización del teatro como organización político-poética de la mirada y zona de experiencia (Dubatti, 2012). El aspecto modelizador del teatro podrá ser atravesado por la teoría de Butler para así entonces profundizar en las hipótesis planteadas. Se propone que las configuraciones discursivas que se ponen en circulación para las infancias *funcionarán también* como actos performativos del género. Dicho de otro modo, el teatro para niños configura identidades infantiles incluso en su dimensión genérico-sexual, si se aborda a estas últimas como un proyecto tácito de interpretación performativa de normas culturales (Butler, 2017). Esta comprensión se intensifica al retomar a la infancia como categoría social formativa y conjunto de instituciones intervinientes que tienden a construcciones de sentido adultocéntricas. Metodológicamente, los procesos de configuración identitaria genérico-sexual infantil a través del teatro deberán necesariamente ser abordados desde la Filosofía del teatro. Se podrá así develar cómo el teatro «funda» (Dubatti, 2007, p. 33) una serie de experiencias que afectan a quienes expectan el acontecimiento incluso en una dimensión sexo-genérica. Llegar a *tener* un género entonces será un proceso interpretativo de sanciones y prescripciones que, con sus resistencias, es siempre interpelado por la relación asimétrica entre adultos y niños y sus respectivas intervenciones de autoridad. A partir de lo antedicho, se propondrá que los discursos teatrales para la infancia sobre género y sexo tienden a sostener coordinadas binarias y heteronormativas que cristalizan saberes con criterio de norma sobre cómo alojarse en identidades de género finalmente hegemónicas.

2.1. De la semiótica teatral a la Poética

Si bien en este capítulo se hablará de la categoría de *discurso*, cabe una aclaración al respecto del marco teórico. Como ya se señaló en la introducción de esta tesis, se plantea el abordaje del teatro desde la Filosofía del teatro como una ampliación en relación al estudio semiótico del mismo. Proponer al teatro como acontecimiento y organización político-poética de la mirada, como afirma Jorge Dubatti «implica una superación de la semiótica (en tanto ciencia del lenguaje) por la poética, como rama de la Filosofía del Teatro. Para la primera el teatro es un acontecimiento de lenguaje; para la segunda, un acontecimiento ontológico.» (Dubatti, 2012, p. 54). Al introducir el plano ontológico, Dubatti da cuenta del aspecto modelizador y de construcción de subjetividad por habitabilidad del teatro (2007). Este último se constituye como acontecimiento por experiencia de estimulación y afectación que surge de la multiplicación convivial-poiética-expectatorial y así es generador de espacios de subjetividad. La dimensión ontológica, entonces, está dada por la poiesis, entendida como «la instauración de un cuerpo poético y la forma en que éste genera una expectación (con distancia ontológica) y un convivio específicos.» (p. 45). El teatro, desde esta perspectiva se vincula a la problemática del ser en tanto modeliza visiones de mundo a partir de la naturaleza otra del ente poiético. Para existir, la poiesis instala una condición extracotidiana que inaugura una diferencia ontológica con el ser; la misma modelará el *ethos* del espectador y *recortará* de la vida cotidiana el ser no poético de la realidad (pp. 46-47). Siendo así, prescindiendo de las problemáticas propias de una especificidad de la semiótica teatral¹³ (Bobes Naves, 2004; De Toro, 2015; Ubersfeld, 1989) se insiste en priorizar la función ontológica del teatro por sobre los signos teatrales como lenguaje de expresión y comunicación.

Será la *Poética* la herramienta metodológica que articula sistemática e integralmente la complejidad de estudios y perspectivas sobre el acontecimiento escénico, a la vez que de la formulación de diversas *poéticas*. La Poética tiene como objeto de estudio la poiesis, a partir de la cual organiza el análisis de la totalidad del acontecimiento, puesto que, como ya se señaló anteriormente, es el subacontecimiento que da especificidad al teatro. Por tanto, la Poética teatral

¹³ Entre otras aclaraciones, se destaca: «Se comprenderán ahora las enormes dificultades teóricas que encontramos en nuestro camino, no sólo porque la semiología del teatro sea aún *una disciplina balbuciente, sino por la complejidad de la práctica teatral*, que la sitúa en una encrucijada de enormes querellas por las que transitan la antropología, el psicoanálisis, la lingüística, la semántica y la historia» (Ubersfeld, 1998, p. 9). [N de A] el resaltado es propio.

será entendida como el «estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la poíesis teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que ésta funda en la pragmática del convivio y la expectación.» (Dubatti, 2012, p. 60). Si se retoma la condición formativa de la categoría de infancia, por ser terreno de intervención, entonces se vuelve central analizar al teatro para niños desde el estudio de la Poética. Así, antes que la pregunta por la especificidad del discurso teatral en su sentido lingüístico, la Filosofía del teatro habilitará a analizar al teatro como zona de experiencia y espacio de subjetivación¹⁴. Por tanto, resultará significativo el análisis semiótico pero no será central en tanto sus aportes no agotan el estudio interpretativo-descriptivo de la Poética. Como diseño y conjunto sistemático de observaciones históricas, esta perspectiva de análisis abarcará la totalidad del acontecimiento a la vez que permitirá diversas comprensiones poéticas posibles. Así, frente a la semiótica teatral entendida como el estudio de los signos en tanto lenguaje de expresión y comunicación (Ubersfeld, 1989), este abordaje teórico permitirá la pregunta central por el tipo de subjetividad que se habilita en un teatro destinado a las infancias, en su complejidad ontológica. Entonces, será más operativo para esta investigación hablar de discursividades en un sentido amplio como práctica significativa productora de identidades (Arfuch, 2005). Cerrando la idea, se propone que si el teatro es organización político-poética de la mirada, entonces el *discurso teatral* será la parte central del plano ontológico que funda la zona de experiencia de la Poética.

2.2. El discurso, la infancia y el teatro como configuradores de identidades.

Como ya se presentó en capítulos anteriores, los estudios de Sandra Carli (2002) resultan un aporte significativo para la reflexión sobre el tema abordado en esta investigación. Si bien la autora se ocupa de hacer una *historia* de la infancia en el campo de *la educación y la política*, su abordaje teórico de la noción de discurso se retoma como central. Entiende a la infancia como construcción histórica en el plano de diversos tipos de discursos en los que se encuentran los diferentes *procesos de sujetación* -lacanianos- de la niñez (p. 27). Así, se ocupa del análisis de

¹⁴ Se entiende por subjetividad a «las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos» (Dubatti, 2007, 31).

las formas de intervención en la constitución de las identidades de las infancias y los procesos de transmisión cultural. Para ello Carli toma como objeto de estudio a las discursividades sobre las infancias en el campo político y educativo, encontrando así *figuras* de lo infantil (2009). El término *discurso* lo utiliza en un sentido amplio

para subrayar el hecho de que toda configuración social es una configuración significativa [resultando entonces como] el terreno de constitución de los sujetos: los niños se constituyen en sujetos en la trama de los discursos (...) Los discursos acerca de la infancia serán pensados como un lugar desde el cual se proponen *modelos de identificación* a los niños: es decir, que construyen un tipo de vínculo entre adultos y niños. (Carli, 2002, p. 29).

Es entonces que el concepto de discurso se utiliza en un sentido superador, puesto que permite pensarlo desde una perspectiva de totalidad como configuración social significativa. Esto último es retomado por Carli a través de la teoría del espacio social como discursivo de Ernesto Laclau (1990). El autor incluye la dimensión total del término -lo lingüístico en conjunto con lo extralingüístico- para proponer que los significados dependen enteramente de su contexto. Así, el discurso resulta constitutivo como configuración discursiva: será el discurso lo que «constituye la posición del sujeto como agente social, y no, por el contrario, el agente social el que es el origen del discurso —el mismo sistema de reglas que hace de un objeto esférico una pelota de fútbol, hace de mí un jugador» (Laclau, 1990, p. 115). Es en esta relación sistémica que los discursos para la infancia se vuelven configuradores de las identidades de niños y niñas. Por tanto, se busca una postura crítica respecto de los posibles reduccionismos del término para revisar su posición social. Se sostiene por tanto al discurso como lo «constitutivo de lo social, es el terreno de constitución de los sujetos, es el lugar desde el cual se proponen modelos de identificación, es la constelación de significaciones compartidas que organizan las identidades sociales» (Buenfil Burgos, 1991, p.8). Se arriesga, finalmente, que el discurso en la infancia será un terreno de producción subjetiva del mismo modo que lo es el teatro en su dimensión de zona de experiencia. Retomando a Dubatti, pensar al teatro como acontecimiento implica entender ese acontecer como relevante en el plano ontológico del ser, puesto que asistir al teatro es

intervenir en una zona de experiencia y subjetividad. En tanto acontecimiento de la cultura viviente el teatro es una morada habitable, un campo de afectación de presencias fundado en el vínculo con la *poíesis*. El teatro es acontecimiento porque sucede, pero también porque es un acontecer relevante, de construcción de subjetividad. (Dubatti, 2007, pp.36-37).

Se expone finalmente, que si el discurso configura sentidos identitarios es porque tanto el espacio social como el teatral se erigen como discursivos. Es decir que el teatro, por lo menos para infancia, pone en circulación discursividades con funcionamiento modelizador. Por tanto, si el discurso es terreno de sujeción de la niñez (Carli, 2002), ¿cuál sería la especificidad del discurso teatral para la infancia? ¿Cómo intervienen los discursos teatrales en un campo de afectación a partir de un teatro significado a la vez que significante¹⁵? ¿Es la zona de experiencia del acontecimiento escénico un vehiculizador de las configuraciones asimétricas en la infancia? ¿Habrá un tipo de elocuencia expectatorial específica suponiendo al discurso como constelación significativa? ¿De qué modo se puede plantear una relación de concordancia entre los discursos teatrales para las infancias y la configuraciones de identidades?

No debe obviarse que la dimensión ontológica del teatro permite la pregunta por los modos de instauración de configuraciones de sentido que son, como se demostrará, productores de subjetividades. Siendo así, lo entendido como *la identidad* será finalmente la consolidación política de ciertos sentidos y significados devenidos luego en *formas de identificación colectiva* (Heredia Ríos, 2016). A la par que lo anterior, el concepto de identidad será propuesto como «un proceso continuo en permanente reelaboración y tensión, un proceso dialéctico entre lo singular y lo colectivo» (Isnardi & Torres Cárdenas, 2016, p. 109). Esto supone apartarse del concepto de identidad moderno, entendiendo al mismo como cualidad permanente y esencial para reinstalarlo en su condición narrativa y de representación tal y como lo trabaja Leonor Arfuch (2005). La autora discute comprensiones estancas de identidad para enfatizar en la incompletud y el inacabamiento como un modo de dar cuenta del fin de la Modernidad y sus consecuentes cambios. Así, se aparta del concepto de identidad como conjunto de cualidades predeterminadas para posicionarse en lo relacional y lo temporal. De este modo, Arfuch profundiza en el concepto de discurso como *práctica significativa* (p.28) y encuentra en la identidad,

entonces a la rearticulación de la relación entre sujeto y prácticas discursivas, a una capacidad de agenciamiento que no suponga necesariamente el retorno a la noción transparente de un sujeto/autor centrado de las prácticas sociales.

¹⁵ La pregunta refiere a lo abordado en el Capítulo I respecto de la cultura de la infancia como resultado de una significación significativa por parte del adulto productor del acontecimiento.

La pregunta sobre cómo somos o de dónde venimos (sorprendentemente actual en el horizonte político/mediático) se sustituye, en esta perspectiva, por el cómo usamos los recursos del lenguaje, la historia y la cultura en el proceso de devenir más que de ser, cómo nos representamos, somos representados o podríamos representarnos, No hay entonces identidad por fuera de la representación, es decir, de la narrativización -necesariamente ficcional- del sí mismo, individual o colectivo. (Arfuch, 2005, p. 24).

Pensar a la identidad como una articulación incluye el plano discursivo, puesto que es este último lo que permite la puesta en sentido de esa narración. La afirmación identitaria se dará en esa misma operación narrativa de manera que no será una referencialidad sino un acto constitutivo (p. 27). Cabe recordar a la vez que, como se sostiene desde esta investigación, la infancia es una categoría formativa asimétrica que deviene en objeto de significación social. Se insiste así en su condición de producción del sujeto, entendiendo al niño como superficie de inscripción discursiva (Diker, 2009, 2018). A la vez, la infancia es una *narrativa* que siempre se actualiza e impacta en el hablante en tanto operación del lenguaje (Minnicelli, 2018). Se destaca que, ante la pregunta por la identidad de la propia infancia «esa parte de sí se encuentra irremediabilmente perdida. Su recuperación implica, necesariamente, la construcción de una narrativa y la re-significación de un grupo de imágenes fragmentarias y dispersas.» (Cortés, 2006, p. 436). Por tanto, se retoma la condición de asimetría y contingencia de la infancia en relación al mundo adulto como una inquietud por las discursividades -como prácticas configuradoras- que circularán en el teatro. La noción de identidad como narrativa de Arfuch es central para pensar las configuraciones de sentidos que terminan por representar -y constituir- a las identidades infantiles. De este modo, se podrá ensayar que los discursos teatrales para la infancia serán aquellas configuraciones sociales significativas que se instalan como narrativizaciones de modos de estar en el mundo.

En conclusión, por un lado se propone que contar la propia historia -y la de los otros- es constitutivo de la identidad en cuanto es a partir de la actualidad del sujeto que cobra sentido un pasado (Arfuch, 2005). Siendo así, el discurso teatral para la infancia *funciona como un modelo de identificación por inaugurar un acontecimiento que sienta formas de estar en el mundo*. Por otro, la recuperación de la infancia -como categoría y concepto- implica siempre la reconstrucción narrativa que, en algún punto, es constitutiva de una relación contingente y asimétrica (Bustelo, 2012). El discurso teatral estará así marcado por *la reconstrucción narrativa*

de la infancia por parte del hacedor adulto y sus diversos acercamientos discursivos. Es entonces que, en su dimensión ontológica, el *discurso teatral infantil* será un *productor de subjetividades* por configurar sentidos desde la rearticulación en un acontecer poético.

2.3. Performatividad del género-sexo y lo discursivo (teatral infantil)

Un plano protagónico en la configuración de sentidos identitarios lo ocupa la conformación de los géneros y sexos a través de interpelación constitutiva. Se conceptualiza, entonces, alrededor de la teoría de la performatividad del género de Judith Butler (1998, 2017, 2018) la cual retoma la dimensión discursiva del mismo y su constitución por repetición estilizada de actos. En su texto *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* ([1990] 2017) discute la distinción género/sexo planteada por Simone de Beauvoir -«no se nace mujer, *llega* una a *serlo*» (2017, p. 224)- y así desestabiliza el orden causal sexo-género-deseo. Parte de comprender que, si el postulado de de Beauvoir es cierto, entonces el término *mujer* es en realidad un procedimiento que deviene en práctica discursiva. Su condición procedimental es lo que no permite afirmar inicios ni finales y por tanto, se abre constantemente a la intervención y resignificación. De este modo, la distinción inicial hembra biológica/mujer cultural en realidad se verá interpelada en su origen por una rejilla de inteligibilidad que Butler llama *matriz heterosexual* (2018, p.24). La misma contiene una función normativa, ya que es *a través de* y *por* ella que los cuerpos, géneros y deseos se instituyen como naturalizables. Si el sujeto es producido al interior de esta matriz generizada, entonces las condiciones de formación y operación son visibilizables e intervenibles. A partir de esto, Butler entiende la concepción *performativa* del género, que responde a la práctica referencial y reiterativa a partir de la cual los discursos producen los efectos que nombran (2017). Esta práctica jamás es un acto único, singular y deliberado, si no que su condición performativa es la razón de su necesidad de repetición de acción constante. Así, la apariencia de sustancia del género es una ilusión basada en el hacer sostenido, pues

el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género. Así, dentro del discurso legado por la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es.

En este sentido, el género siempre es un hacer [por lo que] no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas “expresiones” que, al parecer, son resultado de ésta. (Butler, 2017, p. 84-85).

El género, como interpelación que oculta su génesis, se vuelve así una identidad débilmente constituida en tanto es real únicamente en la medida en que es actuada. Se constituye como la ilusión de un yo generizado permanente por ser siempre acto del presente, puesto que su condición de no acto singular es lo que exige la reiteración de normas. En su realidad de actuación continua y presente, oculta o puede disimular las convenciones que permiten entenderla como repetición: su teatralidad surge en la medida en que esconde su historicidad y así se comprende naturalizable. La matriz reguladora y la acumulación de citas referenciales son quienes están a cargo de des-historizar y des-situar esta condición de acción formativa. Entonces, si es performativa aquella práctica que produce lo que nombra, el cuerpo como materia y significación es también un conjunto de acciones. Así, la reiteración por denominación generizada es el modo en que se puede sostener la ilusión de identidad estable que inculca la matriz. Cuando el sujeto aparece en el mundo, se integra a partir del horizonte discursivo inteligible heteronormado, para ser reconocido según el binomio varón/mujer. El reconocimiento de una identidad generizada preestablecida produce performativamente la identidad nombrada a partir de someter al cuerpo a regulaciones sociales reiteradas de género atribuido.

Con una revisión de su teoría, en su texto *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* ([1993] 2018) Butler afirma también que la sexuación de los cuerpos es producto de esta misma performatividad, posicionándose entonces como deconstructivista. Por un lado, toma la sugerencia nietzcheniana de que no hay ningún *ser* detrás del *hacer* (Mattoo, 2012) para separarse de la idea de un sujeto voluntarista. Así, entiende que no hay un *yo* que no esté sujeto al género, proponiendo a la generización como la relación diferenciadora mediante la cual los sujetos cobran vida. Afirma con esto que no hay un *yo* sin un género pero, «subjetivado por el género, el “yo” no está ni antes ni después del proceso de esta generización, sino que sólo emerge dentro (y como la matriz de) las relaciones de género mismas» (Butler, 2018, p.25). Esta observación inaugura una serie de reflexiones en torno a la materialidad del cuerpo y su relación con la *performatividad*, si se entiende esta última como práctica reiterativa y referencial mediante la que el discurso produce los efectos que nombra. Butler afirmará, a través de

Foucault, que el sexo es siempre una normativa: funciona como *ideal regulatorio* a la vez que es práctica reguladora productora de los cuerpos que gobierna. Así, el sexo será una construcción ideal materializable de manera obligatoria a través del tiempo: no será condición estática de un cuerpo antes que un proceso por el cual las normas reguladoras materializan el sexo. Si bien lo que constituye el carácter fijo del cuerpo será material, la materialidad del cuerpo

deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder. Y no habrá modo de interpretar el “género” como una construcción cultural que se impone sobre la superficie de la materia [, y así] la materialidad del cuerpo ya no puede concebirse independientemente de la materialidad de esa norma reguladora. [El sexo] será una de las normas mediante las cuales ese “uno” puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de inteligibilidad cultural. (Butler, 2018, pp. 24-25).

Si la materialidad del cuerpo es efecto calificador, entonces se deberá reconsiderar al cuerpo como indisociable de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y significación. Esto supone a la performatividad no como el acto voluntario del sujeto de dar vida con lo que nombra sino como poder reiterativo del discurso de producir los fenómenos que impone y regula. Por otro lado, Butler no sólo se aparta de una concepción voluntarista del sujeto sino que también se desentiende de una perspectiva constructivista. Sostiene que estos procesos de generización no presuponen al cuerpo -superficie de inscripción- como sexuado anteriormente. Es decir que no hay un cuerpo puro dado, existente por debajo de las categorías genérico-sexuales, sino que sólo se puede acceder a la materialidad de los cuerpos únicamente mediante discursos, prácticas y normas, ubicables en y por la matriz binaria y heterosexual. Esta última es anterior a la aparición de lo humano (p. 25), pues hace posible toda disposición previa a través de denominaciones que fijan fronteras a la vez que inculcan la norma. No debe obviarse que la performatividad del género responde finalmente a actos sociales compartidos y colectivos. La construcción no será nunca un acto único ni un proceso causal individual, sino que en sí mismo el acto siempre es una repetición, siendo entonces que «como efecto sedimentado de una práctica reiterativa o ritual, el sexo adquiere su efecto naturalizado» (p. 29). Es decir que el acto, por reiterativo y sistematizado, ha sido siempre realizado por alguien más, haciendo del género «un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere de actores individuales para ser actualizado y

reproducido una vez más como realidad». (Butler, 1998, pp. 306-307). Es entonces que toma estatuto de realidad la performance únicamente cuando es actuada. La performatividad inaugura así a la identidad de género como una ficción regulativa, por lo que su verdad o falsedad son forzamientos sociales. Existirán así géneros inteligibles y obligatorios que mantienen relaciones de concordancia y continuidad entre el sexo y el deseo. Las prácticas reguladoras que producen identidades de género son lo que vuelven inteligibles a los sujetos por actuar según un género que se ajusta a normas reconocibles.

A partir de los aportes de Butler es que se hace perceptible la significatividad de analizar los discursos teatrales de género y sexo destinados a las infancias espectadoras. Si responden a configuraciones sociales entonces los discursos se inscribirán como actos al interior de la matriz que, como ya se expuso, tendrán un carácter performativo sobre los cuerpos que la componen. Cabe entonces preguntarse si en la performatividad de género no existe una variable de análisis, por su condición de imposición formativa. Una comprensión del género y sexo desde la performatividad compartirá esta condición constitutiva en tanto partícipe de las relaciones contingentes en la infancia y el teatro como zona de experiencia. Es central cuestionar entonces, acerca de los puntos en común entre el sexo como ideal regulatorio y la categoría de infancia como conjunto de instituciones intervinientes, de las cuales el teatro es parte. Por ejemplo, ¿cómo opera la materialidad del cuerpo, entendida como efecto del poder, en un acontecimiento teatral? ¿Es posible pensar en la sexuación de los cuerpos desde un teatro infantil? Entendiendo al espacio teatral como configurador de sentidos, ¿será el discurso teatral para la infancia un acto performativo? ¿Existirán prácticas reiterativas y referenciales en un teatro cuyo significante ordenador es una categoría discursiva? En diálogo directo con Butler, ¿en qué medida obtiene el discurso teatral infantil, como configuración modelizadora, la autoridad necesaria para hacer realidad lo que nombra a través de citas a convenciones de autoridad?.

Cuando Butler propone a la performatividad desde una perspectiva deconstructivista discute que en la *asunción* de un «sexo» (2018, p.33) haya un alguien que con capacidad de elección reflexiva. El asumirse en una identidad de género y de sexo es impuesto por un aparato regulador de heterosexualidad que deviene obligatorio. De este modo, la significación del cuerpo (y el género) será un conjunto de acciones que se ven «movilizadas por la ley, la acumulación de citas

o referencias y la disimulación de la ley que produce efectos materiales» (p.34). Esto resulta significativo ya que, como se dijo, Butler se desentiende de la performatividad como voluntad del sujeto para abordarla en su dimensión derivativa. El género no puede ser entendido como un disfraz, ya que, como se explicitó, no refiere nunca a un acto único. Estos actos reiterados son los que construyen aquella ficción que es social pero se habilita hacia la interioridad psicológica del sujeto. Siendo así, toda enunciación performativa será una repetición iterativa o codificada que se identifica como una cita: «la norma del sexo ejerce su influencia en la medida en que se la “cite” como norma, pero también hace derivar su poder de las citas que impone» (p. 35). Por tanto, el sexo como ley es portador de una fuerza atribuida que deriva, a la vez, de la atribución misma. Sugiere esto que la materialización del sexo será una apelación a las citas cuyo poder reside en los procesos de identificación que preceden y permiten la formación del sujeto. Butler concluye entonces en que a través de la performatividad -como invocación de cita- el régimen heterosexual obligatorio opera como delineador de la materialidad. Las normas reguladoras de la hegemonía heterosexual materializan los cuerpos y géneros a través de apelaciones cuya reinterpretación posibilita la subversión y evita las sanciones propias de su no reproducción en los cuerpos que interpela. Así, la heterosexualidad como institución obligatoria y naturalizada es para Butler la exigencia, a la vez, de una reglamentación binaria del género (2017). Esto supone la distinción entre géneros por un otro diferenciador -se es un género porque no se es el otro- que se perpetúa a través de las prácticas de deseo heterosexual. Estas últimas se instituyen como hegemónicas en tanto son las ficciones reguladoras que naturalizan y refuerzan los modos identitarios. El género será entonces un hacer antes que una esencia o atributo, entendido así a través de su abordaje como performativo, como repetición que genera norma citable. Es mediante la iteración que se constituyen las referencias identitarias y se produce la sedimentación de efectos que se vuelven naturalizables. Finalmente, entiende Butler que se debe reflexionar acerca de los modos de reinterpretación y constitución -por la misma norma- de los géneros y cuerpos que no siguen la coherencia pautada. Es partir de lo anterior que se podrán subvertir los órdenes causales y abordar la existencia de otras expresiones de género, sexo y sexualidades que no se inscriben al interior de estas pautas. Será central cuestionar, entonces, las

maneras en que opera la hegemonía heterosexual en términos políticos sobre los cuerpos e identidades que circulan en el teatro para niños.

2.4. Heteronorma e infancias: el pensamiento obligatorio

Monique Wittig (2006), lectura en la que Butler se apoya, entiende que existe una relación social obligatoria basada en el binarismo de género varón/mujer. Esta última resiste al análisis interpretativo puesto que hay un núcleo de naturaleza que se excluye de lo social-cultural para volverse ineludible: será esto la relación heterosexual obligatoria. Introduce de este modo el carácter opresivo de esta fórmula, pues afirma:

Habiendo planteado como un saber, como un principio evidente, como un dato anterior a toda ciencia, la ineluctabilidad de esta relación, el pensamiento heterosexual se entrega a una interpretación totalizadora a la vez de la historia, de la realidad social, de la cultura, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos. (Wittig, 2006, p. 51).

Por tanto existe una tendencia heterosexual a universalizar la producción de conceptos y leyes que serán ahistóricas y asociales, por su exigencia de presencia reguladora. Como consecuencia, el pensamiento heterosexual sólo concibe sentidos socioculturales en los que la heterosexualidad es el ordenador de la producción de conceptos y formas de conciencia. Así, Wittig entenderá que los discursos son opresores de las identidades disidentes en tanto lo que *funda* lo social será la heterosexualidad; es decir que los discursos de heterosexualidad «oprimen en la medida en que nos niegan toda posibilidad de hablar si no es en sus propios términos y todo aquello que los pone en cuestión es enseguida considerado como “primario”» (p.49). Existen así violencias -físicas- que se instalan a través de los discursos sobre la heterosexualidad como totalizadora, siendo que el discurso *es* la realidad. Se aparta con esto de una postura semiológica para afirmar que el discurso es una de las manifestaciones de la opresión y del ejercicio del poder -heterosexual- sobre los otros colectivos. De este modo, lo heterosexual no será una orientación sexual sino un régimen político basado en la sumisión, cuya ideología oculta la oposición binaria a través de poner a la naturaleza como origen a la vez que oculta a la categoría como política. Será el pensamiento heterosexual dominante lo que crea la ilusión del sexo como prediscursivo

y anterior a la sociedad. Queda expuesto, entonces, que esta postura guarda relación con lo desarrollado por Judith Butler (1998, 2017, 2018) a la vez que permitirá profundizar en el análisis discursivo de poéticas teatrales para la infancia.

En función de lo desarrollado y retomando todo lo trabajado en capítulos anteriores, se entenderá al espectador infantil como un *espectador protoadulto heteronormado*. Esta será una categoría que se propone como operatoria puesto que permitiría develar los procesos de cristalización que se darían en un teatro para niños en tanto zona de subjetividad significada por la experiencia adulta. El espectador será pensado como *protoadulto* al asumirse condicionado por una visión generacional sobre lo que es ser niño o niña. Existe una exigencia de «repetición» (Bustelo, 2012) entre ciertos aspectos de las experiencias de adultos frente a la actual realidad infantil. Esta introduce una serie de supuestos e hipótesis sobre el ser de la infancia que operan con centralidad durante la producción estético-escénica. Al introducir el plano generacional, el espectador será pretendido universal en tanto es leído bajo comprensiones de lo infantil pasado a partir de una reconstrucción narrativa. Por tanto, el niño como protoadulto será el resultado de la biologización de las luchas conceptuales y políticas que se ponen en juego durante la conformación de la categoría de infancia. A la par, como se expuso a través de Wittig (2006) y Butler (2017, 2018), es el pensamiento heterosexual y el binarismo de género lo que ordena y concibe los sentidos sociohistóricos que se tornan régimen obligatorio. Siendo así, se vuelve esperable que las narraciones sobre la infancia, constitutivas de la misma, promuevan la reducción a la heterosexualidad como programa obligado, convirtiéndola en hegemónica frente a otras expresiones de género y sexo. La heterosexualidad como norma será parte de las identidades infantiles a partir de la representatividad adultocéntrica. Es decir, frente a un pretendido núcleo natural en la interpretación de la relación heterosexual, es probable que la representación de la infancia -constitutiva de la misma- apele a este tipo de expresión sexual. No debe olvidarse que, como se propuso, el teatro para niños se actualiza, produce y reproduce a partir de la figura de niño espectador, a la par que este último se constituye como tal en relación dialéctica con el acontecimiento escénico. El teatro será una institución más de las que componen a la infancia y así, a través de discursos teatrales que funcionan como configuraciones sociales, producen las identidades genérico sexuales que nombran por apelación a citas

constitutivas. Estas últimas tenderán a la promoción de la heterosexualidad entendida como *primaria* a la vez que totalizadora, que se volverá visible a partir de discursos interpretables como opresores.

2.5. Discursos heterosexuales en la infancia

Por último, se propone pensar al teatro como *lugar* de producción de sentido del mismo modo que se entiende al *discurso como un hecho social* (Angenot, 2012). Abarcando todo lo que se escribe y dice en una sociedad, los discursos sociales serán hechos que existen más allá de las conciencias individuales y a la vez se instituyen al interior de un campo social y político (p.46). Será el discurso social la totalidad de significación cultural cuyo funcionamiento es independiente del uso de cada sujeto. Así, estudiar un discurso social implicará necesariamente aislar «un conjunto de prácticas mediante las cuales la sociedad se objetiva en textos y en lenguajes (...) El discurso social es un dispositivo para ocultar, para desviar la mirada, ya que sirve para legitimar y para producir consenso.» (Angenot, 2012, pp.46-47). Por tanto, a partir de todo lo antedicho, se propone analizar a los *discursos teatrales para la infancia como hechos sociales* en tanto develará los modos de sostenimiento de lo heteronormativo. A tal fin se profundizará, finalmente, en los aportes de diversas autoras que reflexionan acerca de la imposición heterosexual binaria en la infancia desde una perspectiva discursivo-cultural.

En principio pueden señalarse las reflexiones de Josefina Isnardi y Mariana Torres Cárdenas respecto de la construcción de la identidad de género en la infancia (2016). Las autoras entienden que la llegada al mundo es antecedida por un lenguaje que significará una serie de adjudicaciones sobre el ser del recién llegado. Sin embargo, cabe destacar que esta incursión en el lenguaje en la infancia es siempre a través de quienes ejerzan el rol paterno-materno en primera instancia y bajo significaciones epocales luego. Así se da lugar a una serie de significaciones históricas que instituyen al mundo como un campo discursivo a través del cual circulan las producciones imaginarias de cada época, incluyendo en esto el modo de *ser* varón o mujer. Las autoras afirman que desde los primeros años de vida los niños y niñas se apropian de una identidad de género a través de una red discursiva sobre cómo alojarse en el ser mujer o ser

varón. Existen, paralelamente, una serie de prácticas cotidianas que apoyan y reproducen esta red a la vez que enmarcan el proceso de construcción de la propia identidad genérico infantil y sostienen la exigencia de continuidad en la línea sexo/género/deseo por el opuesto. De esta manera, las autoras entienden que las prácticas binarias -por ejemplo, la separación de sectores por color según sexo en los jardines de infantes- naturalizan la posición heterosexual «planteando una lectura reduccionista que adscribe la sexualidad y/o identidad de género a la anatomía y a los genitales con los que hemos nacido» (Isnardi & Torres Cárdenas, 2016, p. 113). A partir de esto señalan que la disociación de las prácticas esperables por parte de un niño según su género lleva a inmediatas conclusiones adultas sobre un futuro homosexual. Esto supondrá revisar, entonces, aquellas significaciones atribuidas como naturales e identificatorias en términos de lo genérico-sexual. Isnardi y Torres Cárdenas alientan, finalmente, a recordar el verdadero rol adulto en el proceso de generización del niño y la niña: «no sólo en lo que atañe al cuidado, sino a las posibilidades que les demos para recrear y modificar este mundo preestablecido» (2016, p.118). Esto introduce el desarrollo de una perspectiva de género que permita ubicar el origen social e histórico de los hechos que naturalizan el desarrollo de la identidad -de género- durante el tránsito por la infancia.

En relación con lo anterior, resultan significativos los aportes de Graciela Morgade (2001, 2016) acerca de la existencia de expectativas de género en la infancia y su consecuente desarrollo a partir de un mundo adulto significativo. Por ejemplo, en su texto *Toda educación es sexual* (2016) la autora señala a los procesos educativos como espacios donde se tramitan las continuidades acerca del orden sexo-género. Así existirá una naturalización de los rasgos femeninos/masculinos que se refuerzan en la educación formal a partir de sanciones o premios según los comportamientos de género. Realiza un estado de la cuestión desde «episodios verosímiles» (p.49) en situaciones áulicas que refuerzan los estereotipos de género y la exclusividad del paradigma heterosexual. Señala, como ejemplo, una escena en la que el acto del día del maestro perpetúa la celebración de la vida de Sarmiento pero ignora por completo el espacio al homenaje al mayoritario personal femenino de las escuelas. En la misma línea, señala un acto de jardín en la que las niñas hacen de mamás que sacan piojos y los niños son los nenes que resisten a la persecución, prescindiendo del rol paterno en el cuidado de la higiene. Por otro lado, toma como

escena la presentación de problemas matemáticos narrativos: los personajes femeninos suelen ocupar roles de maternidad mientras que los masculinos oscilan entre la albañilería y la ingeniería. Estos mínimos ejemplos, bajo una perspectiva de género, permiten a la autora entender a la escuela como un espacio de producción de sociedades desiguales en materia de identidad de género. A pesar de la exigencia de un imaginario escolar cuyo mandato es formar sujetos libres e iguales, Morgade se pregunta y concluye:

¿cuál es el nudo de significación que predomina en este sesgo de género? Entendemos que se trata del ideal maternal, en el cual se encuentra incluido el mandato de agradar. O, para decirlo de otra manera, el contenido más importante en la infancia de las chicas es la perspectiva de prepararse física, emocional e intelectualmente para ser “buenas madres”, lo cual implica, en nuestra cultura, casamiento heterosexual (...) Entre los varones, parece predominar todavía el ideal del macho, con sus mandatos de agresividad en el plano social y también en la intimidad. (Morgade, 2016, p. 62).

Estas significaciones, con sus resistencias, podrían ser compartidas por un teatro para niños entendido como institución de la infancia, tal y como se lo trabaja en esta tesis. Los estudios señalados permitirán agudizar la mirada sobre los discursos teatrales, como hechos sociales significativos, que se ponen en juego acerca de las exigencias de género y sexo para una infancia espectadora.

Continuado con los aportes de Morgade, pueden señalarse sus reflexiones en el texto *Aprender a ser mujer, aprender a ser varón* (2001). La autora rastrea desde un análisis crítico la transmisión de significados de género en instituciones socializadoras a partir de la observación de un sostenimiento de estereotipos en la educación infantil. Señala, de esta manera, la existencia de una homofobia adulta que se explicita en la obligada relación surcada de géneros en la infancia. Por tanto, busca distinguir los procesos pensados como naturalizables de los prejuicios y alarmas que subyacen en la constitución identitaria de niñas y niños. Sostiene que la categoría de *niña* «aún no constituyen un “sujeto” de pleno derecho en la educación y que su identidad aún se encuentra no sólo marcada por las significaciones estereotipadas de género (...) sino que éstas corresponden sobre todo a la mujer en tanto adulta» (Morgade, 2001, p. 21). Por tanto, afirma nuevamente al ideal maternal como el nudo de significación: deben transitar las niñas la preparación física, emocional e intelectual para maternar implicando en ello el futuro casamiento heterosexual. Nuevamente, discutir las distinciones entre género y sexo permitirá develar el

prejuicio en la no actuación según emblemas de género y su inmediata alarma frente a las posibles sexualidades disidentes. En la misma línea de investigación, pueden señalarse los aportes de Ellen Jordan respecto de la construcción de la masculinidad en la escuela (1995). A diferencia de Morgade, quien focaliza en el ser niña, Jordan se centra en las masculinidades que se ponen en tema como expectativas al interior de la escuela. Las disparidades entre los géneros en alumnos y alumnas se vuelven identificables desde el análisis de los discursos y prácticas que las engendran. Para ello, Jordan realiza una exhaustiva experiencia de investigación por más de diez años en escuelas australianas acerca de la construcción genérica en las prácticas áulicas cotidianas. Parte del supuesto de que existen presiones mayores sobre los niños varones para adecuarse al género que sobre niñas mujeres (Jordan, 1995, p. 374). Existiría, entonces, una necesidad del niño de *no ser femenino* mucho más pronunciada que en la relación niña-masculina: la masculinidad en estas infancias será entendida por contraposición a lo femenino como subordinado. De este modo, la dinámica de construcción de género se da en los años de escolaridad desde una base de generización que se constituye desde la más temprana edad. Hay una serie de discursos y prácticas de género que dan un contexto desde el cual los individuos construyen definiciones de comportamiento esperables, por lo cual no debe obviarse que

niños y niñas llegan a la escuela sabiendo lo que son y con un fuerte compromiso hacia los miembros de su grupo genérico y cierto antagonismo potencial hacia el otro. Por otra parte, ellos y ellas tienen una impresión muy vaga sobre qué clase de comportamiento les es demandado por su pertenencia a este conjunto, y todavía dependen de los/as adultos/as y de sus compañeros/as para clarificarles la pregunta (Jordan, 1995, p. 379).

Nuevamente, será la intervención adulta lo que provea la reversión de las masculinidades en tanto alteración de las prácticas que las vuelven factibles. En concordancia con lo señalado, un rol central en la identificación generizada en la infancia lo ocupa el arreglo de las apariencias, tal y como lo trabaja Liuba Kogan (1993). La autora entiende al cuerpo como *locus*, es decir como un lugar concreto y situado a través del cual se constituye el género (p. 37) y afirma que el modo en el que es vestido y adornado es el principal mecanismo de reproducción de la generización binaria. Esto último será la posibilidad de identificación en la infancia: son los adultos -padres- quienes anuncian la identidad sexual del hijo o hija a partir de la decoración con símbolos

tipificados socialmente como masculinos y femeninos. Afirma entonces que a través «de la vestimenta y del arreglo de la apariencia, se le inviste al infante de una identidad de género, se le asigna una naturaleza humana diferenciada y se induce a actuar frente a niños y niñas de manera diversa» (Kogan, 1993, p. 38). Finalmente, coincidirá con Jordan en que la construcción de la masculinidad en niños es mucho menos permisiva y más represiva que en la constitución de lo femenino en las niñas. Los varones, entonces, se pueden identificar por contraposición -los niños no usan falda, por ejemplo- mientras que en las mujeres se permite el uso de adornos *masculinos* sin que eso signifique una problemática al momento de identificarle sexualmente. Así, la propuesta de la autora situará al cuerpo como locus de construcción del género desde el sexo en términos de sugerencia, identificando finalmente muchas formas de ser femenina por sobre un modelo unívoco de la masculinidad infantil hegemónico.

Estas maneras de analizar la constitución -finalmente performativa- del género como binario y el sexo como heteronormado tendrán su correlato, nuevamente, en el campo de la Literatura Infantil y Juvenil. En principio se destacan los aportes de Teresa Colomer (1994), quien a partir de su texto *A favor de las niñas, el sexismo en la literatura infantil* reconoce en España, en un período de treinta años, la falta de cambios significativos en materia de género y literatura infantil. Entiende a esta última como transmisión de modelos culturales sobre lo femenino y lo masculino y así visibiliza aspectos diversos relacionados con los personajes de las narraciones. Asume que existe una «presunción de identificación del lector con los personajes narrativos [que] les convierte en uno de los indicadores más claros del modelo de conducta asignado socialmente a cada sexo» (Colomer, 1994, p.9). De este modo, Colomer observa cómo se reparten y presentan personajes masculinos y femeninos que luego serán parte de las expectativas que un niño o una niña puede formarse sobre su lugar en la sociedad desde el imaginario literario. En la misma línea de investigación, Graciela Perriconi (2015) se pregunta por el modo en que se ha logrado la construcción de la subjetividad femenina en los libros infantiles -latinoamericanos- en el mismo período. Entiende que convive en esta última la herencia española con los vestigios locales propios del mestizaje y encuentra en la literatura infantil también modelos de identificación genéricos. Aporta a los relatos como actualizadores de la construcción de un perfil de género y afirma que «si a través de la lectura se producen

identificaciones, estos modelos implican en las niñas un proceso de aprendizaje signado en general por la postergación y la conformidad con mandatos que perpetúan mecanismos de depreciación» (Perriconi, 2015, p.33). Finalmente, Perriconi reivindicará a la literatura infantil local como superadora de lo anterior a partir de la puesta en circulación de propuestas más cercanas a la reivindicación del rol de la mujer y las prácticas sexuales homonormadas.

Por otro lado, se retoman los aportes de Ariel Dorfman y Armand Mattelart (2012) al respecto de su estudio sobre las historietas del Pato Donald de Disney. Los autores dan cuenta de la ausencia de progenitores en ese universo narrativo, primando las relaciones de tíos o abuelos por sobre las paternidades, que son inexistentes. Así, se dan una serie de relaciones de dominancia entre los personajes infantiles y los adultos fundadas en la arbitrariedad misma. Además, con esto destacan la ausencia del acto sexual y el silenciamiento del orgasmo y la posesión, convirtiendo al imaginario Disney en un «mundo sexual asexuado» (p.50). Esto último guarda relación con la representación de lo femenino en las historietas: las mujeres llevan a cabo

su rol de humilde servidora (subordinada al hombre) y de reina de belleza siempre cortejada (subordinando al pretendiente). El único poder que se le permite es la tradicional seducción, que no se da sino bajo la forma de la coquetería. No puede llegar más lejos, porque entonces abandonaría su papel doméstico y pasivo. Hay mujeres que infringen este código de la feminidad: pero se caracterizan por estar aliadas con las potencias oscuras y maléficas (...) A la mujer únicamente se le conceden dos alternativas (que no son tales): ser Blanca Nieves o ser la Bruja, la doncella de ama de casa o la madrastra perversa. (Dorfman & Mattelart, 2012, p. 47).

Es así que los autores dan cuenta de una reproducción de lo sexual y de lo femenino basados en parámetros esencialistas que terminan por constituir formas de vinculación heterosexual binarias. En contraposición a lo señalado en estas producciones literarias que promueven el pensamiento heterosexual obligatorio, pueden señalarse aportes que dan cuenta de una ampliación en el campo de estudios.

Por ejemplo, se destacan los aportes en investigación de Gabriela Larralde con su texto *Los mundos posibles. Un estudio sobre la literatura LGBTTTI para niñas* (2014), donde la autora se propone analizar los modos de representación y las relaciones sociales que difieren de la normativa heterosexual. Así, realiza un exhaustivo abordaje de un corpus de cuentos infantiles que divide en desarrollo de la identidad de género y crianzas homoparentales asumiendo a la

ficción como lugar al recurren los niños y niñas para comprender el mundo que se habita. Entiende a la diversidad de narraciones que componen su estudio como discursos en el sentido foucaultiano, es decir como segmentos discontinuos; no necesariamente dominado ni «dividido entre discurso aceptado y discurso excluido (...), más bien estamos pensando en una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes e incluso de manera contradictoria en el interior de una misma estrategia» (Larralde, 2014, p.26). Finalmente, podrá analizar los modos de representación de lo diverso a la vez que se separa de la perspectiva tradicional heterosexual. Con una reflexión similar, se señalan las observaciones de Valeria Sardi (2013), quien encuentra en la literatura infantil contemporánea la introducción de modelos alternativos a las identidades de género (p.4). Estas buscan, por un lado desestabilizar la diferenciación binaria mujer/varón a la vez que diferenciar los estereotipos masculino/femenino. Por otro, en simultáneo se habilita a otras identidades anteriormente invisibilizadas en el campo de la literatura infantil. Finalmente, Sardi brega por la creación de espacios de reflexión sobre la perspectiva de género en la literatura pensada como aparte de sus acercamientos pedagógicos. Propone así observar, a través de las narrativas, cómo se problematizan los intercambios en los discursos generizados sobre roles femeninos en la sociedad y las tensiones en los imaginarios acerca de la diversidad sexual.

2.6. Ensayo de concepciones sobre el «espectador protoadulto heteronormado»

Todo lo desarrollado hasta el momento permite generar reflexiones sobre la relación entre el teatro, las infancias y el género/sexo, partiendo de la base de que los tres campos coinciden en que son formativos del sujeto sobre el que operan. Para eso, deberá pensarse al discurso teatral desde la Filosofía del teatro, sosteniendo al acontecimiento como una zona de experiencia y subjetividad. Durante la producción de poiesis, entonces, se pondrán en circulación discursos teatrales que pueden ser abordados como configuraciones sociales significativas, si se piensa al espacio teatral como discursivo. De esta manera se podrán analizar los discursos para la infancia desde una perspectiva que supere a la visión semiótica del teatro y habilite pensar los modos de instauración del mismo. Como se vio, un aspecto de estos discursos responde a la conformación

de identidades de género y de sexo, entendiendo a estas últimas como narrativizaciones producto de la representación. Así, los discursos teatrales funcionarán como actos performativos de género y sexo en tanto perpetúan modos de ser según emblemas de género que se repiten estilizadamente. Abordar las discursividades escénicas desde la perspectiva butleriana desarmará el nudo de supuestos e hipótesis sobre la sexualidad infantil que se pone en circulación en un teatro destinado.

Por otro lado, como ya se dijo, el teatro será una más de las instituciones de la infancia, puesto que el niño que significa el acontecimiento como infantil es a la vez el resultado de esa significación. Siendo así, el espectador podrá ser pensado como un protoadulto en tanto la visión adultocentrista centraliza la realidad infantil en una visión generacional de la misma. Esta observación respecto de la infancia como protoadulterez guarda relación plena con la conformación de las identidades sexo genéricas como se las ha trabajado en este capítulo. A saber: el abordaje de la identidad de sexo y género en la infancia implicará siempre una cautela en tanto no se habilita plenamente, desde el universo adulto, el desarrollo de lo genérico-sexual. Por tanto, en un universo tipificado en el que la heteronormativa es naturalizable y totalizadora, es esperable que ocupe un lugar primario en las diversas promociones de género y sexo en mundo simbólico infantil.

Es así que se arriesga que el teatro infantil, platense al menos, presenta discursos performativos de género y sexo que sostienen coordenadas heterosexuales binarias. Esto se daría de esta manera porque el espectador, significante-significado central en la producción del acontecimiento teatral infantil, es pensado como un *espectador protoadulto heteronormado*. Esta categoría se propone como operatoria para desandar las condiciones de enunciación de la infancia. Siendo así, el niño que mira ese teatro será proyectado como un adulto del mañana con un destino de heterosexualidad binaria obligatoria. Adherir a este abordaje permitirá agudizar la mirada respecto de los mecanismos de representación y los sentidos que circulan en el teatro analizado. Podrá decirse que se volverá *exigencia* una comprensión de la infancia desde el recuerdo de la propia que reclama, inevitablemente, un régimen heterosexual binario. De este modo, se podrá retomar la relación dialéctica señalada anteriormente entre el niño y el teatro para profundizarla en relación a las configuraciones modelizadoras de género y sexo. La puesta en

circulación de discursos heterosexuales binarios, que son actos performativos, funcionarán irrevocablemente como citas que a la vez que estas son constitutivos de esos actos. Si el niño espectador es pensado como heterosexual desde el teatro es porque ese mismo teatro heterosexualiza la realidad infantil. Esto último se pondrá en circulación desde discursos que, como se verá en el capítulo siguiente, guardan un núcleo naturalista que centraliza la producción teatral infantil como heteronormada binaria.

Finalmente, si la categoría de espectador protoadulto heteronormado se toma como posible, entonces será central relacionarla con la noción de crianza -como se la trabajará a continuación- y el teatro como institución de la infancia. Pensar en el espectador infantil como inscripto en una serie de estrategias que, desde el teatro como acontecimiento, promueven lo heteronormativo será lo que permite el análisis de casos desde una perspectiva amplia y crítica.

Capítulo III: «espectador protoadulto heteronormado»

«Pero los chicos, ¿nacen o se hacen? Dice una voz popular que *a los chicos los hacen los padres*. Si los chicos se hacen es porque no vienen hechos. Nadie nace siendo niño, niño *se hace*. La pedagogía es de alguna manera la historia de lo que se hace con lo que nace; historia acerca de cómo el niño que *se hace* hombre deberá primero hacerse (ser hecho) hijo y niño.»
Estanislao Antelo (2018)

«el control no debe entenderse como coacción, sino como medio destinado a reorientar las acciones del niño, logrando la inhibición de algunas tendencias y la estimulación de otras. En este sentido las prácticas de crianza facilitan la incorporación de los nuevos miembros, transmitiendo los valores y las formas de pensar y actuar esperados.»
Eduardo Aguirre Dávila (2000)

«Así, la frase “Me siento como una mujer” es cierta si se acepta la invocación de Aretha Franklin al Otro definidor: “Tú me haces sentir como una mujer natural”. Este logro exige diferenciarse del género opuesto. Por consiguiente, uno es su propio género en la medida en que uno no es el otro género, afirmación que presupone y fortalece la restricción de género dentro de ese par binario.»
Judith Butler (2017)

Habiéndose trabajado los puntos en común entre la performatividad de género y las infancias, se buscará profundizar a continuación en la relación entre el teatro y las prácticas de crianza (Aguirre Dávila, 2000, Bocanegra, 2007). A través del análisis de los casos seleccionados se revisarán finalmente las hipótesis señaladas en la Introducción de esta tesis¹⁶. Se propone entonces al teatro para niños como una *estrategia de crianza* en tanto permite la (re)producción social a partir de la puesta en valor de la incorporación de ciertas condiciones de existencia. Es decir que como una más de las instituciones que componen a la categoría de infancia, este teatro

¹⁶ En el capítulo «Introducción: acontecimientos escénicos infantiles» se propone como hipótesis rectora: el teatro para niños, como producción adulta, es una más de las instituciones sociales que componen a la infancia como categoría social y, por tanto, es una estrategia de crianza que tiende al abordaje del sujeto que espera como un «espectador protoadulto heteronormado». Las obras teatrales destinadas a las infancias, por lo menos platenses, presentan discursos performativos sobre géneros y sexos que sostienen una postura heteronormativa binaria. Estos últimos promueven una producción de sentido hegemónico que se reproduce y actualiza en la relación dialéctica entre el teatro, las infancias y la constitución de los géneros y sexualidades.

para niños heterosexualiza la realidad simbólica infantil a través de discursos que tienen un funcionamiento performativo sobre el género y el sexo. Si cada campo disciplinar trabaja a partir de una *figura* de niño (Antelo, 2018; Carli, 2002; Mehl, 2010), entonces se arriesga que el teatro infantil platense piensa al suyo como un *espectador protoadulto heteronormado*. Esta categoría, ya desarrollada en los capítulos anteriores, es operatoria para analizar los discursos teatrales bajo una perspectiva crítica y amplia. Pensar al acontecimiento analizado desde esta perspectiva contribuirá al desarrollo de un ángulo analítico, y permitirá reconocer diversos aspectos modelizadores en un teatro particular. Siendo así, se propone primero que mencionar a la persona en situación de infancia que participa en el evento escénico como *espectador* da cuenta de su rol en el acontecimiento teatral como zona de experiencia (Dubatti, 2007, 2012). Permite retomar la condición de productor de subjetividad del teatro a la par que recupera su característica de *sentar* un hito en el devenir de la vida expectatorial. También en consecuencia, la masculinización de la palabra *espectador* como hegemónica, permite denunciar la ausencia de perspectivas de género que profundicen la mirada sobre las formas de ser niña y ser niño que se implican en ese teatro; segundo, la categoría de *protoadulto* pone en juego la exigencia de repetición desde la evocación de la infancia como generación. (Bustelo, 2012; Carli, 2002). Lo expuesto hasta aquí da cuenta de la reconstrucción de la infancia, aunque siempre con tensiones, desde una mirada adultocéntrica que a la vez prioriza un aspecto esencialista devenido hegemónico en las formas de tránsito por la etapa; tercero y último completar la figura con lo *heteronormado* es una posición política que pretende desnaturalizar el núcleo totalizador de la relación heterosexual (Butler, 2017, 2018; Wittig, 2006). Esto a su vez visibiliza la cristalización y reducción de las prácticas de género y sexo que son protagónicas durante la construcción de sentidos en la infancia. A partir de todo lo anterior, se propone rastrear desde el abordaje epistemológico de discursos teatrales platenses la categoría de *espectador protoadulto heteronormado* como figura protagónica. La misma será, finalmente, una figura de niño que a la vez es producida y actualizada siempre a través de discursos teatrales con criterio de configuradores sociales.

Por tanto, cabe retomar la dimensión del teatro como institución social de la infancia ya señalado en otros capítulos para profundizar su relación con las prácticas de crianza. Se piensa a las mismas como un esfuerzo de intervención sobre el otro para introducirlo en las pautas y acuerdos

culturales de una comunidad. Estanislao Antelo (2018) propone al niño como *nacido de y nacido para*, puesto que el nacimiento, como novedad, será parte de la institución de la humanidad a partir de la inscripción de esa porción de carne en un cuadro genealógico. El autor entiende al *hacer* a través del concepto de crianza, como asignación e introducción del cachorro humano en el universo de las convenciones sociales. Como intervención adulta, la crianza es esfuerzo de determinación por formar y domesticar. La interpelación pedagógica, entre otras instituciones de la infancia, aparece entonces como aquella batalla desigual entre formas, en la que se le llama «adulto al resto siempre incalculable de toda política de crianza» (Antelo, 2018). Por tanto, introducir al cachorro en el parque humano requiere de tensiones de domesticación, pues inscribirle en la comunidad es negarle a la vez que potenciarle modos y formas de prohibición y permisión. Ante un recién llegado, serán los cuadros interpretativos anteriores los que proporcionan los medios de orientación a los que se accede a partir de intervenciones que tienden a la verticalidad. Esto introduce en la crianza la tensión propia de la relación asimétrica adulto-niño, pues como señalan Posada Díaz y Gómez Ramírez

La crianza empieza por el establecimiento de vínculos afectivos y es, todo el tiempo, establecimiento de vínculos, que propenden a la construcción de aprendizajes conscientes e inconscientes que resulten de las interacciones a lo largo de la vida (socialización) de los sujetos de crianza, esto es, los niños y jóvenes, en una relación de doble vía, pues al mismo tiempo los puericultores, que son los adultos acompañantes en la crianza, están modificando su propio desarrollo. (2002, p.1).

Siendo así, a través de la intervención adulta existirá un gesto de autoridad que permite el ejercicio de poder para moldear, siempre con resistencias, las realidades infantiles fundándose en el vínculo de crianza. Esto último será parte de la relación entre adultos productores e infancias espectadoras en tanto el teatro, como institución social de la infancia, podría ser parte de los vínculos constitutivos que hacen al niño. No debe obviarse que las instituciones sociales tienen una función formativa que reproduce lo social (Llobet, 2009). Por tanto, se propone pensar al *teatro para niños al interior de ciertas prácticas de crianza*, es decir como parte de los esfuerzos por incorporar al cachorro humano a su comunidad más próxima. Esto incluirá a los discursos que funcionan como narraciones que terminan por proponer a la identidad genérico-sexual como tendiente a la heteronormatividad. Es entonces que caben las reflexiones respecto de cómo el teatro para niños será también lo que se incluye en las políticas de crianza. Por ejemplo, si se

considera que el teatro es un hacedor de la cultura infantil, ¿no es acaso también parte de la batalla desigual entre formas (Antelo, 2018)?. Suponiendo que los adultos son los que ponen en circulación poéticas para la infancia desde significaciones (re)producidas y actualizadas al interior de su creación, ¿se podría pensar al teatro para niños como un instaurador de pautas culturales? ¿Cómo se posicionan los discursos teatrales sobre género y sexo en un teatro pensado como una práctica de crianza? ¿Qué sentidos se ponen en circulación, consciente e inconscientemente, en una relación productor-espectador que es modificadora e introductoria del cuadro genealógico sociocultural? ¿Cómo opera la heterosexualización totalizadora en una relación convivial a través de poéticas con criterio de organización de mundos simbólicos?.

Se profundizará entonces en el concepto de crianza y sus componentes ya que son la expresión de los procesos de socialización, siendo estos últimos lo que permite la participación de los sujetos en la dinámica y estructura social (Izzedin Bouquet & Pachajoa Londoño, 2009). Se buscará finalmente generar tramas de reflexión respecto de los vínculos entre el teatro como acontecimiento instaurador y la crianza como práctica que asegura el desarrollo e inclusión del niño y la niña en la vida social.

3.1. El teatro como estrategia de crianza

Eduardo Aguirre Dávila (2000) trabaja la noción de crianza a partir de tres componentes: las prácticas, las pautas y las creencias. Focaliza en las prácticas de crianza, pues encuentra en ellas la expresión de un medio de control de las acciones infantiles a través de una comunicación adulto-niño de las prácticas cotidianas. Señala entonces a la socialización como el mecanismo de incorporación a la sociedad y al desarrollo de la identidad que

se expresa de una manera particular en las prácticas de crianza, acciones de los adultos, en especial padres de familia, encaminadas a orientar el desarrollo de los niños. Aunque difieren en la forma de expresarse y los contenidos que transmiten, la finalidad es la misma en todos los grupos humanos: asegurar a los niños la supervivencia e integración a la vida social. (p. 27).

Por tanto, las prácticas de crianza coinciden con los procesos de socialización en tanto son lo que permite al sujeto interiorizar el variado conjunto de conocimientos y el *saber hacer*, a la par que

el desarrollo de una subjetividad. Así, Aguirre Dávila señala que la socialización, en tanto delineador de los lazos y tejidos sociales, no es nunca única y estanca sino continua y variable. Si bien existen rasgos estables, su comportamiento se tensiona y transforma en el cambio de hábitos y costumbres situadas. Por tanto, este proceso no supone un sujeto pasivo sino su contrario, conforma una relación dialéctica en la que el individuo es activo en tanto interviene en su propia socialización a la vez que en la reconstrucción del sistema social que habita. Este punto tendrá su correlato en las prácticas de crianza: deben ser pensadas como interacciones y no como una influencia directa del adulto sobre el niño. La socialización será un proceso de conformación de la identidad individual y social del sujeto, es decir que se configura una personalidad a partir de una interacción productiva que alcanzaría luego ciertas sedimentaciones. Por último, el autor señala que es en este proceso en donde los sujetos construyen su representación del mundo social a partir de normas, valores y nociones. Los procesos de socialización incluyen la comprensión de reglas ordenadoras de la vida infantil que permiten adquirir valores y moralidades como indicadores de acciones permitidas y otras que no. Lo anterior deviene en conceptualización y finalmente se refleja en los hábitos y prácticas de cada persona en situación de infancia. Los cuatro aspectos de la socialización que señala Aguirre Dávila -continuidad, interacción, conformación de identidades, construcción de representación del mundo- tienen una relación directa con las diferentes conceptualizaciones sobre el teatro trabajadas en el desarrollo de la presente investigación. Bastará retomar la dimensión ontológica del acontecimiento escénico como modelizador para encontrar vínculos con un teatro que, destinado a las infancias, será finalmente intervención adulta por ser organización político-poética de la mirada (Dubatti, 2012).

Retomando a las prácticas de crianza, se entiende a las mismas como un medio de control de las vidas infantiles que se manifiestan -directa o indirectamente- como lo que busca enseñar cuáles son los usos limítrofes y lo esperable en una comunidad (Recagno como se cita en Aguirre Dávila, 2000). Así, las prácticas de crianza serán conductas repetibles y con cierta probabilidad de ocurrencia, constituyéndose entonces como patrón de expresión rígido que garantiza su aplicación por parte de los adultos como manifestaciones culturales. De este modo, las

exigencias en el hacer cotidiano de la crianza contemplarán, para Aguirre Dávila, tres componentes indisociables entre sí: las prácticas propiamente dichas, las pautas y las creencias. Las prácticas responden al *cómo* de la crianza, por lo que implica abordarla desde una serie de tecnologías por parte del adulto que son situadas y variables, aunque pueden encontrarse recurrencias como la alimentación, el descanso, la higiene y el cobijo. Refieren entonces al hacer, pues son acciones orientadas al desarrollo y la supervivencia del infante que permiten la posterior interpretación y reconocimiento del entorno (Myers como se cita en Aguirre Dávila, 2000). En tanto prácticas, se encuentran inscritas bajo una serie de reglamentaciones e ideas sobre lo que se debe hacer, que serán entendidas como pautas de crianza. Las pautas, respondiendo al *qué*, estarán relacionadas con lo esperado en la conducción de las acciones sobre y de los niños, siempre en vínculo directo con las determinaciones culturales del grupo en el que se inicia. Si bien es restrictivo y poco flexible, es siempre transformable en el transcurso del tiempo; son las formas aceptadas de contención y atención para asegurar la supervivencia y desarrollo del grupo social. Por tanto, estarán relacionadas con la normatividad y significaciones sociales situadas que las convierten en un cánón del actuar (Aguirre Dávila, 2000). Finalmente, el modo de operar frente a los niños será justificado a través de un *por qué*, es decir, certezas compartidas sobre las prácticas y pautas. Responderá a las creencias, explicaciones dadas que justifican un estilo de crianza por sobre otro a la vez que vuelven naturalizables las formas de intervención. Otorga sentido a las prácticas y pone en circulación valores compartidos puesto que define el tipo de adulto que una comunidad aspira a crear en el proceso de socialización (Myers como se cita en Aguirre Dávila, 2000). Se dirá finalmente que las prácticas, pautas y creencias de crianza siempre se expresan implícita y explícitamente por ser abiertas y públicas a vez que restringidas y privadas a diversos ambientes.

Esta conceptualización acerca de las prácticas de crianza permitirá pensar al teatro para niños como un instaurador de pautas culturales acerca de cómo transitar y ser en la infancia. Es decir, como un modelo simbólico incorporado por actores sociales de manera subjetiva que permite pensar a la cultura como actuada a la vez que vivida. Entonces, será operatorio abordar la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu (2000, 2007) como interiorización de las condiciones de existencia. Como sistema de disposiciones duraderas adquiridas en el proceso de socialización

por el individuo, los habitus producen «estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines» (Bourdieu, 2007, p. 86). En tanto es producto de la historia, el habitus es generador de prácticas individuales y colectivas que aseguran la presencia activa de experiencias pasadas y garantizan su continuidad a través del tiempo. Esto guarda relación directa con todo lo señalado respecto de las prácticas de crianza, el teatro para niños como institución de la infancia y los discursos teatrales como performativos del género y el sexo. No sólo implica el plano generacional de la categoría infancia sino que también posibilita pensar a ese teatro como principio organizador y generador de prácticas y representaciones. Estas últimas, como se viene sosteniendo, son protagónicas en el proceso de construcción de las identidades genérico-sexuales. Y siendo que el género es construcción que oculta su génesis (Butler, 2017) confluye con todo lo anterior también en tanto el habitus implica a las prácticas que no se pueden deducir ni de las condiciones del presente ni del pasado. En este sentido, Bourdieu afirma que

es el habitus el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo. [Es] Pasado que sobrevive en lo actual y que tiende a perpetuarse en el porvenir actualizándose en prácticas estructuradas según sus principios, ley interior a través de la cual se ejerce continuamente la ley de necesidades externas irreductibles a las coerciones inmediatas de la coyuntura. (Bourdieu, 2007, p. 88).

La condición de temporalidad del habitus, como lo social inscrito en el cuerpo, es lo que permite abordar las prácticas de crianza como una *estrategia* en el mismo sentido que el autor la trabaja. Por un lado, Bourdieu otorga a los agentes una competencia específica, es decir un modo de ocupar un lugar en el espacio social que no se reduce a ser meros ejecutantes de reglas. Siendo así, existirá un «sentido práctico» (p. 92) que se origina en la complicidad ontológica entre el habitus y el mundo social. Esta relación entre ambos da cuenta de su producción a cargo de una misma historia y un reclamo mutuo para su (re)actualización. De esta manera, se asegurará una posesión recíproca sutil y eficaz entre el habitus y el mundo social determinador siendo que

Se instaura entre los dos estados de lo social, el cuerpo socialmente instituido –generador del sentido práctico– y las condiciones sociales de su producción –sentido socialmente objetivado en las instituciones–, una dialéctica que allana la necesidad de racionalizar discursivamente un mundo que se presenta como auto-evidente. (Wilkis, 2004, p.125).

Por otro lado, el sentido práctico implica desplazarse de la lógica de la *regla* para entenderlo desde el *paradigma de la estrategia* como instrumento de una ruptura con el punto de vista objetivista (Bourdieu, 2000). En principio se aclara que Bourdieu se aparta de la concepción racional que sugiere la estrategia en tanto no es pensada como un acto que lleva adelante acciones coherentes a un objetivo preestablecido, afirmando que

la noción de estrategia es el instrumento de una ruptura con el punto de vista objetivista y con la acción sin agente que supone el estructuralismo (al recurrir por ejemplo a la noción de inconsciente). Pero se puede rehusar ver en la estrategia el producto de un programa inconsciente sin hacer de él el producto de un cálculo consciente y racional. (2000, p.70).

Siendo así, el concepto de *estrategia* es utilizado por el autor como desligado de los proyectos autoconscientes de los agentes para recuperar de la misma «la existencia de una sistematicidad a lo largo del tiempo en un conjunto de prácticas que tienen una dirección o intencionalidad objetiva sin ser conscientemente asumida» (Wilkis, 2004, p. 126). De esta idea se desprende que Bourdieu no descarta una intencionalidad en las prácticas de los agentes, sino que es el *habitus* lo que orienta objetivamente a las mismas a través de la identificación de restricciones y oportunidades impuestas. Existirán entonces «regularidades» (Bourdieu, 2000, p. 68) que no aseguran la obediencia mecánica a la par que no implica una acción racional consciente por parte de los sujetos. Así, el éxito de las estrategias estará dado por la relación ajustada entre el sentido práctico y el objetivo, es decir entre las exigencias de las posiciones sociales y las disposiciones que *de y para* ellas se adquieren. Por tanto, esta reformulación de la noción de estrategia permite pensar una relación directa con la (re)producción social: ya no será la imagen de estructuras sociales que se autorreproducen si se considera el principio activo de la noción de práctica. Los agentes, dotados de un sentido práctico, realizan aportes a la (re)producción social mediante las posibilidades adquiridas por el tránsito y composición de campos sociales y *habitus*. Será entonces que esta definición de estrategia como regularidad «permite temporalizar el conjunto de prácticas que lleva a los agentes a (re)producir sus condiciones de existencia, introduciendo el

pasado que se moviliza en el presente y permite las anticipaciones prácticas del futuro.» (Wilkis, 2004, p. 129).

A partir de todo lo antedicho en relación a las prácticas de crianza, el habitus y la (re)producción social es que se propone pensar al *teatro para niños como una estrategia de crianza*. Esto implica asumir una relación directa entre las prácticas, pautas y creencias de crianza y la estrategia como acciones que aseguran la (re)producción social. Se podrá considerar así al teatro infantil como inscripto al interior de una serie de prácticas cuya finalidad, consciente o no, será la reproducción de las pautas sociales histórico y culturalmente situadas. Es decir que el teatro para niños será parte de la interiorización de las condiciones sociales de existencia en tanto es (re)productor de las mismas. A partir de estas hipótesis se introducen algunos interrogantes, como por ejemplo: ¿existen realmente regularidades al interior del teatro para niños para entenderlo como una estrategia de crianza? ¿Se podrá hablar de crianza en un acontecimiento cuyos vínculos no suelen ser sostenidos en el tiempo? ¿Se asegura la (re)producción social si se entiende que hay un acceso desigual al teatro infantil? ¿Cuál es la centralidad de la normativa heterosexual en el teatro infantil si se piensa en la estrategia como desligada del proyecto consciente? ¿Se podrán encontrar prácticas direccionadas en el teatro para niños? ¿Cuál es la relación entre la estrategia, las crianzas, el género-sexo y las discursividades teatrales?.

Si cada grupo social define a su niño entonces existirá también un establecimiento consecuente de sus propias estrategias de crianza (Belmartino, 2011). Estas últimas son las que otorgan significación a la categoría infantil, estableciendo las prácticas, pautas y creencias de crianza diversas que encuentran regularidades al inscribirse en una comunidad. Así, para comprender a la crianza desde una perspectiva integral «es imprescindible tener en cuenta las acciones de niños y adultos, la concepción de niño, los ideales frente a los mismos, la normatividad, la religión, la moral, las costumbres, la clase social y el contexto cultural.» (Bocanegra, 2007, p.3). Estos aspectos son centrales para definir las estrategias que se pondrán en juego en el teatro infantil, puesto que son definitorias de las características, necesidades y capacidades del niño asumido. De este modo, se retoma la categoría señalada al inicio de este capítulo y se propone buscar en los discursos teatrales para la infancia las estrategias de crianza que regularizan al niño que asiste al teatro como un espectador protoadulto heteronormado.

3.2. Contemplaciones al interior de una estrategia de crianza: unidades de análisis

Sostener al teatro para niños como estrategia de crianza supone un análisis de casos desde una perspectiva crítica que permita rastrear el conjunto de prácticas por las que los agentes producen y reproducen sus condiciones de existencia. Se podrá buscar así la figura de niño como espectador protoadulto heteronormado en el teatro infantil platense entendido como estrategia de crianza a partir del análisis de los discursos de género y sexo que se ponen en circulación. Las unidades de análisis son obras infantiles presentadas en las temporadas de vacaciones de invierno entre los años 2011 y 2015¹⁷ en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha de la Ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina). La financiación de las mismas estuvo a cargo de los grupos convocados y los agentes seleccionadores de obras son los integrantes del área de Programación de Teatro y Danza dependiente de la Dirección General de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de La Plata. El CC Pasaje Dardo Rocha brinda desde la década del 2000 un espacio a grupos de teatro independientes para la creación y presentación de obras infantiles durante los períodos de vacaciones de invierno. Las temporadas suelen organizarse en bloques de cinco días, con variadas propuestas albergadas en sus múltiples salas aunque con diversidad de apertura año a año. No debe obviarse que es el único espacio que centraliza la circulación de obras infantiles platenses en tanto ofrece más de una propuesta a la vez y una programación sostenida y accesible. Siempre con un valor de ticket anecdótico, suele recibir la mayor afluencia de público durante sus temporadas de vacaciones de invierno, diluyéndose luego en presentaciones individuales o ciclos cortos en el marco de festivales y concursos. Las unidades de análisis a partir de las que se trabajará son: «Seis actos y un prólogo para un cuento nuevo» (2011) de

¹⁷ Las unidades de análisis se desprenden del Plan de Beca UNLP tipo A «Micropoéticas escénicas para la infancia: representaciones discursivas de las infancias y géneros en el teatro platense contemporáneo». Director: Dr. Gustavo Radice. Corresponden a aquellas micropoéticas escénicas infantiles que fueron presentadas en las temporadas de Vacaciones de Invierno (2011-2015) en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha de la Ciudad de La Plata. El corte cronológico está marcado por la sanción de la Ley 26.618 y Decreto 1054/10 de Matrimonio Igualitario, atravesando la sanción de la Ley 26.743 de Identidad de Género y un período temporal posterior para contemplar sus efectos.

A fines prácticos para la investigación han sido seleccionadas únicamente narrativas cerradas, dejando por fuera micropoéticas circenses y de magia por considerarse inabordables en tanto su carácter de participación constante del público. Por otra parte, no ha sido posible reconstruir la totalidad los casos presentados en dichas temporadas. La imposibilidad resultó de la disolución de los diversos grupos, lo cual da cuenta de algunas características del campo teatral infantil local. Queda pendiente su abordaje en futuras investigaciones.

Nahuel Aquino; «La bella durmiente contada por una abuela» (2012, 2014), «Hansel y Gretel, un paseo por el bosque» (2013) de Lorena Velázquez, «Alicia en el País de las maravillas, una historia musical» (2012, 2013), «Aventuras y canciones del Gato con botas» (2014), «Aladdín... en una nueva aventura musical» (2015) de Grupo Plan Ve; «La doncella de la torre» (2014), «Oz, lo que ves no es lo que es» (2015) de Gastón Cabrera; «El gato en busca de botas... una aventura musical» (2015) de Grupo Inviernos Mágicos y «S.O.S. princesas al rescate» (2015) de Grupo PIC. No se buscará una descripción notarial de los casos en este capítulo¹⁸, sino que serán abordados según sea conveniente para desarrollar las conceptualizaciones propuestas. También deberá aclararse que, aunque con ciertas tensiones, el teatro analizado es uno específico, con fines y lógicas que oscilan entre lo comercial y el entretenimiento puro. Los resultados aquí propuestos no implican una totalización aplicable al teatro para niños, sino que se propone una mirada crítica sobre un circuito teatral específico y local.

A tal fin, se retoman los aportes de Aguirre Dávila respecto de las prácticas de crianza (2000) para generar indicadores de análisis en el teatro infantil. Así, frente a los tres componentes de la crianza -prácticas, pautas y creencias- se buscará delinear un correlato en el teatro para niños. Como estrategia de crianza, se propondrá que si las *prácticas* de crianza refieren al *cómo*, o sea a lo que hacen los adultos, entonces en el teatro para niños esto ocupará el lugar de las *experiencias estéticas*. Se podrá así ahondar en los medios de producción del acontecimiento escénico y su consecuente presentación como obra artística. Por otro lado, en lo que se refiere a las *pautas* de crianza, es decir el *qué* de la misma, se retoma su dimensión de formas aceptadas de contención y atención para el desarrollo social del niño. Así, se las relacionará con las *condiciones de enunciación* de la infancia para focalizar en la comprensión de niño que será el organizador de la poética teatral. Esto permitirá concentrar el análisis en la (re)producción de significaciones sociales que se darán en el teatro, especialmente en lo referente a las coordenadas de expresión sexogenérica. Por último, si las *creencias* de crianza responden al *por qué*, justificando el accionar y definiendo el tipo de adulto a criar, se propondrán como *las metas y visiones adultas* en el teatro infantil. Este punto permitirá centralizar las expresiones sobre lo que se espera de ese niño asistente al teatro y que ponen a circular certezas sobre los esperables

¹⁸ Se presenta un fichaje de las obras en el Anexo: «unidades de análisis»

adultos del mañana. Estos tres componentes, así como señala Aguirre Dávila respecto de los que son constitutivos de la crianza, son indisociables y están siempre en relación de dependencia entre sí. Son diferenciados a fines de volver operatoria a la investigación y para permitir focalizar en diversos aspectos de un teatro complejo y compuesto.

3.2.1. Experiencias estéticas y prácticas de crianza

Como ya se señaló, las prácticas de crianza pueden ser entendidas como las acciones y comportamientos regulados e intencionados. Son estas las que no sólo garantizan la supervivencia del cachorro humano sino que también le permiten reconocer e interpretar el entorno en el que se inscribe. Es este un punto interesante para pensar al teatro como estrategia de crianza, puesto que habilita a revisar, entre otras cuestiones, las experiencias estético teatrales para la infancia. Se arriesga que, si las prácticas de crianza responden a cómo se debe criar a los niños (Bocanegra, 2007) entonces se podrá revisar todo aquello que sea modélico y pragmático en el teatro analizado. Esto implica un abordaje del acontecimiento desde la puesta en escena, entendida como los medios de interpretación escénica tales como la escenografía, la iluminación, la música, el trabajo actoral, entre otros (Pavis, 1998). De esta manera, se piensa a la experiencia estética como «el lugar exacto de la aparición del sentido de la obra teatral» (Pavis, 1998, p. 364). Por tanto, como práctica de crianza, las puestas en escena develarán parte de las tecnologías y conductas repetibles que permiten la interpretación del mundo social a través de la experiencia poético-convivial (Dubatti, 2012).

Así, por ejemplo, se señala que todos los casos seleccionados basan sus dramaturgias y personajes en cuentos clásicos de los hermanos Grimm y Charles Perrault a la vez que en la literatura tradicional no argentina, específicamente Lewis Carroll y Lyman Frank Baum. Se encuentran así versiones de «La bella durmiente del bosque», «Hansel y Gretel», «Aladino y la lámpara maravillosa», «El maravilloso mago de Oz», «Rapunzel», «Alicia en el país de las maravillas» e incluso dos veces el título de «El gato con botas». Esto implica a la vez que se realicen reversiones tanto en los títulos -modificados por las exigencias de derechos de autoría- como en los parlamentos y conflictos. En este sentido, se destacan los aportes de Ruth Mehl

(2010) quien señala la tendencia del teatro infantil de moverse en un *terreno conocido* para el mundo adulto (p. 29). Es decir que existe una convocatoria más bien familiar que influirá, se arriesga, en la selección de temas, contenidos y modos de realización. La utilización de fuentes de la tradición literaria será entonces un medio garantizador de una *buena experiencia* en tanto conecta con la propia infancia del adulto. Además son aseguradores de valores pretendidos universales a la par que resguardan las prohibiciones y permisiones del mundo infantil. En la misma línea, se observa una fuerte tendencia a replicar en los vestuarios las vestimentas y peinados de los personajes divulgados por los estudios Disney a través de sus películas. Por ejemplo, los tres personajes de «La doncella de la torre» son una imagen viviente de sus equivalentes en la película «Enredados» (2010). Incluso en este caso, la dramaturgia reproduce en alguna escenas los diálogos exactos de la misma, convirtiéndola por momentos en una versión corporal del film. Continuando con lo visual y lo narrativo, se destaca el caso de «Alicia en el país de las maravillas, una historia musical» y «Aladdin... en una nueva aventura musical» donde los vestuarios de Disney funcionan como referentes para reconocer no sólo a los personajes sino que también llevan a la historia por un camino similar al de la película. Se puede mencionar como protagónico en esta tendencia de fusionar la vestimenta con la narrativa dramática el caso de «S.O.S. Princesas al rescate». La historia de una nena que entra en el mundo de los cuentos implica la sustitución de los mismos por las versiones filmicas de Disney. Estarán entonces los villanos y princesas de la empresa norteamericana según esas versiones y no otras, convirtiendo en obligatorio el conocimiento de la referencia señalada. De esta manera, circulan discursos visuales que rondan lo ya transitado que toma ahora entidad de lugar seguro: se sabe lo que pasará en la obra y cómo debe ser representado. Así, se asegura el reconocimiento del mundo simbólico según las *fórmulas* ya probadas y aprobadas (Andruetto, 2009) que tomarán entidad al pensar la puesta en escena como una más de las tecnologías que juegan en las prácticas de crianza.

Profundizando en lo anterior, cabe destacar las tensiones que introduce Mehl al respecto de la diversidad de códigos expresivos que atraviesan al teatro infantil. Como acontecimiento

El teatro para niños ha recibido por el uso una designación que abarca varios rubros dentro del teatro: comedia musical, teatro de texto, teatro de actores, teatro de actores y muñecos, mimo y clown, magia, teatro negro, acrobacia y artes marciales, y muchas otras combinaciones. Casi todas las instancias

incluyen, o tratan de incluir, el canto y el baile, pero el gran ausente, en los últimos tiempos es el llamado teatro de texto. (2010, p.21).

Esto tiene su constatación en el teatro local analizado: todas las obras incluyen por lo menos una canción que tiende a resumir la *moraleja* planteada. Es decir que el lenguaje del teatro musical será protagónico, combinado siempre con bailes enérgicos y efectos de luces y sonido. El único caso en el que se presenta una obra de texto es «Seis actos y un prólogo para un cuento nuevo» pero contiene una canción final sin precedentes en la lógica de la obra. Por otro lado, a excepción de «S.O.S. Princesas...» -cuyas canciones pertenecen a las películas de Disney- los casos presentan música creada para el espectáculo. Esta tiende a ser enérgica y de pulso acelerado, en general se presenta en volúmenes altos que apoyan el uso de *playback* de los actores y actrices. Esta última práctica corre para todos los casos a la vez que habilita la realización por parte de los anteriores de grandes destrezas coreográficas. Por ejemplo, la Señora Paloma de «Hansel y Gretel, un paseo por el bosque» puede realizar piruetas complejas mientras se escucha su voz en los parlantes de la misma manera que lo hace el Hada Buena de «La bella durmiente contada por una abuela». También se registran prácticas como las de incluir un cuerpo de baile de varias bailarinas -como se vio en «Aladdin...», «Aventuras y canciones del gato...» y «Alicia en el país...» -que oficie de ensamble para agregar grandilocuencia a lo coreográfico. Por otro lado, esta combinación de voces grabadas con múltiples cuerpos danzantes se ve coronada con grandes juegos lumínicos que no siguen ningún sentido poético. En todos los casos se presentaban tachos de luces reservados para los momentos musicales, junto con máquinas de efecto de humo que convertían a las canciones en una suerte de *descanso* de las escenas de texto.

A esto se suma la tendencia por parte de los actores y actrices en la búsqueda de participación del público mediante palmas durante los cuadros musicales. También existen casos en los que se exige a los espectadores una intervención mayor: respuestas a preguntas sobre la trama o directamente cantar junto con los personajes. Por ejemplo, se destacan los casos de «Aladdin...» y «Aventuras y canciones del gato...» en los que el tiempo ficcional de la obra se detiene para enseñar al público un verso de la canción. También, nuevamente, puede señalarse la Señora Paloma y la Madrastra de «Hansel y Gretel...», como así también el Gato de «El gato en busca...» con su pedido de palmas durante canciones cuya estructura de se repite y permite su rápido

aprendizaje y réplica. Otra forma de intervención la traen la Abuela y el Reloj de «La bella durmiente...» que ofician de narradoras del acontecimiento entrando y saliendo de la trama según sea conveniente, mediante la utilización del recurso de la pregunta a la platea. Las intervenciones señaladas son parte de una aparente exigencia por parte del público infantil de ruptura con la cuarta pared. Tal y como señala Nora Lía Sormani (2011), la tradición en el teatro para niños que contempla a la participación como requerimiento distingue diversas instancias:

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”, dice un personaje. “¿La vieron pasar?” ó “Me persigue el lobo”, dice otro personaje. “¿Me avisan si viene?”. Tercero: mediante la intervención física en el escenario, ya sea para participar de un juego, tomar el rol de un personaje o bailar con los actores en la escena final.
(Sormani, 2011).

Si bien no se han registrado casos como el tercer señalamiento de Sormani, los dos anteriores aparecen en mayor o menor intensidad dependiendo del caso y el momento de la obra. Pero se asegura que en todos los casos hay por lo menos un momento de rompimiento del espacio escénico con el expectatorial. Todo lo anterior se relaciona con la comprensión de Mehl (2010) respecto del niño que asiste al teatro como un «espectador temido» (p. 22). Esto implica poner el espectáculo en función del mero entretenimiento a la vez que habilita todo tipo de acciones que permitan capturar la atención. Así, la calidad del espectáculo estará medida en el grado de compromiso y distensión que se logre con el niño que espera. De este modo, el teatro infantil toma entidad de «fiesta» (p. 23), donde estallan los colores y los atractivos visuales desde todos los frentes. Puede señalarse así la primacía de tonalidades vibrantes y cálidas que genera un abanico de colores relacionados entre sí. Esto se combina con actuaciones ampulosas que tienden a lo declamativo y a la forma, que logra un tono actoral dinámico e inmediato. Además de la actuación, se produce la estetización de varios aspectos que terminan por presentar un universo escénico-visual intervenido y suavizado. Así, en cuanto a lo escenográfico, únicamente «Seis actos...» compone el espacio escénico con elementos resignificables desde el juego teatral -cubos de madera-, mientras que el resto lo hace con paneles planimétricos y/o con relieves orgánicos. Estos últimos pueden ser de grandes dimensiones, suelen estar pintados con colores plenos y

bien o funcionan como indicadores espaciales transformables o son estáticos. En «Aladdin...», «La doncella...», «Alicia en el país...» y «La bella durmiente...» hay escenografías quietas que funcionan más bien como decorado y no cubren la totalidad del escenario. En otra línea, en «S.O.S....», «Hansel y Gretel...», «Oz, lo que ves...» y «El gato en busca...» se presentan paneles que son girados por los mismos intérpretes según los momentos de la obra, generando un despliegue de espacialidades que siempre son únicamente indicadores. El caso de «Aventuras y canciones del Gato...» es el que sobresale por presentar un telón de fondo que abarca la totalidad del escenario y, al mismo tiempo, utiliza los paneles giratorios para marcar el cambio de espacialidad. Sin embargo todos los casos coinciden en la presentación de otros elementos que completen lo simbólico escénico, como mesas, sillas, utilerías que entran y salen de escena según se necesite. Se destaca que siempre todos los objetos han sido intervenidos en mayor o menor medida para ser descotidianizados e introducidos en un código *estetizado*. Estos señalamientos en relación a lo escenográfico y lo participativo serán interpretados como parte de las conductas repetitivas propias de una práctica de crianza. Aquello que se hace en relación a la generación de visualidades tendrá que ver con una interpretación evolutiva de la infancia y el desarrollo de la capacidad simbólica.

Profundizando en la puesta en escena y en relación a lo colorido y a las intervenciones que suavizan los universos visuales infantiles, se señalan las representaciones de condición de clase de los diversos personajes. Prima, a excepción de «Aladdin...» y «Seis actos...», una reinterpretación de lo medieval occidental a través de la estilización propia de los cuentos clásicos y películas estadounidenses. Los personajes de princesas y reinas utilizan grandes vestidos ampulosos con telas brillantes del mismo modo que ocurre en reyes y príncipes con sacos y pantalones a la rodilla. En contraposición, aquellos se encuentran en situación de pobreza utilizan ropajes que se pretenden desgarrados pero que a la vez son suavizados en la misma intención que lo anterior. Se destaca el caso de «Hansel y Gretel...» en el que el ropaje de ambos hermanos termina en picos, simulando lo andrajoso. A la vez, esto se acentúa con el uso de parches de otras telas que señalan lo carente mientras generan un patrón rítmico de colores que resultan en un atractivo visual. Finalmente, ambas tendencias representativas confluyen en los personajes mágicos o sobrenaturales que sostienen una u otra según su accionar. Por ejemplo, el

Hada Buena de «La bella durmiente...» tiene buenas intenciones por lo que su vestuario es de colores plenos y claros, con un vestido cercano a los de las reinas. Pero, todas las otras brujas -«La bella durmiente...», «Hansel y Gretel...»- que se enuncian como las villanas presentan colores oscuros que son combinados con capas y prótesis generadoras de aspectos derruidos. Se destacan, en esta línea, dos casos: Morla, la bruja-madrastra de «La doncella de la torre...» y la Bruja de «Oz, lo que ves...». Por ejemplo Morla, que es una hechicera e inicia la obra como una anciana, utiliza una capa desgastada que cubre su persona y la propone como en tránsito por situación de pobreza. Después, al lograr su cometido, se descubre como joven y con un vestido refinado asociado a lo cortesano. Las relaciones bondad-maldad/juventud-ancianidad según una condición de clase no son puestas en tensión si no que son vividas como consecuentes, fomentando las causalidades entre aspecto físico y accionar social. Por último, la Bruja del mundo de Oz utiliza un vestido ampuloso como las reinas de otras obras y se presenta según parámetros de bondad durante el desarrollo de la obra. Pero, la sorpresa será que ella es la villana por lo que genera un giro dramático por su falta de concordancia entre visualidad y acción. De esta manera, se propone que las visualidades analizadas instalan sentidos alrededor de los valores al interior de una comunidad mediante tendencias claramente diferenciables.

Finalmente, si se piensa al objeto a través de las prácticas de crianza, entonces se acierta en que existiría un cánón de representación estético para el teatro para niños. Esto implica pensar, como se viene sosteniendo, a las puestas en escena como lo que se hace, es decir conductas reiteradas por el universo adulto productor que instalarán modos de vivir la vida social. No debe obviarse que las prácticas de crianza «se constituyen en acciones con un patrón de expresión relativamente rígido que garantiza su aplicación de manera semejante por parte de los adultos de una comunidad de manera semejante» (Aguirre Dávila, 2000, p. 30). Siendo así, profundizar la mirada sobre las experiencias estéticas para la infancia permite encontrar constantes que serán producto no de un intencionalidad, sino un habitus orientador. Lo analizado forma parte de las regularidades señaladas por Bourdieu (2000) desde un sentido práctico que permiten hablar de estrategia. El hacer teatral oscilará entre las exigencias sociales y sus disposiciones que aseguran la producción y reproducción social. Para ello cabe retomar el señalamiento de Mehl respecto de

la relación entre teatro infantil y una exigencia pedagógica, determinante de la calidad del espectáculo. La autora afirma que

En ocasiones he observado críticas a espectáculos para niños en las que se resaltan sus valores pedagógicos. Puede ser que se consideren buenos por sus moralejas, por la información que aportan, o por los valores que defienden. El análisis se concentra en estas supuestas “enseñanzas” y no considera demasiado si la resolución teatral ha sido lograda. Parece no importar mucho si las actuaciones son deficientes, si el vestuario es descuidado o anodino, si la puesta confunde, si el texto es pobre; solo parece importar si proporciona algún conocimiento o una advertencia moral. (Mehl, 2010, p. 29).

Esta valorización del *mensaje* por sobre la experiencia estética se arriesga como organizadora en mayor o menor medida de los acontecimientos analizados. Así, se destaca que, en la mayoría de los casos, con las canciones finales se presenta un resumen de la moraleja de la obra en sentido doctrinario. Esto, si bien no es una constante, es llamativo en algunos casos en los que se introduce como recordatoria la enseñanza. Es notable, por ejemplo, en «La bella durmiente...» donde el personaje de la Abuela toma protagonismo producto del histrionismo de la actriz que desdibuja el supuesto mensaje. Hacia el final de la obra, la actriz debe volver a la dramaturgia obligada y explicar que el mensaje de la obra era recuperar el valor de los cuentos de las abuelas. En este sentido es que aparece la exigencia de resaltar aquello que es valorado socialmente como obligada. En resumen, contribuyendo al canon de representación, las enseñanzas puestas en circulación pueden nuclearse en pocos enunciados: el amor por sobre la diferencia de clase en «La doncella de la torre», «El gato en busca...», «Aventuras y canciones del gato...», «Aladdin...»; no perder la fé en los sueños y la magia en «Alicia en el país...», «Oz, lo que ves...», «S.O.S., Princesas...»; luchar contra lo que está mal en «Hansel y Gretel...» y «Seis actos...». En todos los casos circula como central el valor de la familia tradicional y la realización personal a través de la obtención de un vínculo sexo-afectivo heterorreferenciado que toman entidad a partir de un modo estratégico de abordar a la infancia espectadora.

3.2.2. Condiciones de enunciación de la infancia y pautas de crianza

Si las prácticas de crianza son relacionadas con las experiencias estéticas será porque las primeras son el resultado de las significaciones compartidas sobre lo que es ser un niño. Se

retoma entonces a las pautas de crianza como lo esperado en la guía de las acciones hacia niños y niñas, siempre en vínculo directo con las determinaciones culturales al interior de cada comunidad. Por tanto, las pautas serán cánón del actuar adulto para con el crío en tanto son normativas por ser forma aceptada de desarrollo social (Aguirre Dávila, 2000). Están íntimamente relacionadas con las representaciones sociales, entendidas como lo que se constituye «en sistemas de códigos, valores, principios interpretativos y orientadores de las prácticas, que definen la conciencia colectiva, la cual se rige de manera normativa en tanto instituye los límites y las posibilidades del actuar social.» (Bocanegra, 2007, p. 5). En este sentido se presentan como formaciones discursivas que plantean tanto la configuración social de marcos interpretativos como de acción y desenvolvimiento social. De este modo, las pautas entendidas como lo esperable en la crianza se instituyen siempre desde una representación colectiva de niño, respondiendo frente a la infancia con un «qué se debe hacer» (Aguirre Dávila, 2000, p. 29) . Las características que se le atribuyen serán lo que determina qué pauta de crianza se debe seguir constituyendo como un entramado de saberes sobre la infancia que limita la posibilidad de experiencias o visiones de mundo por fuera de esa definición. Se propone así pensar las pautas de crianza según las *condiciones de enunciación* de la infancia de los casos analizados. Esto supone remitirse a la puesta en discusión del carácter universal y biologicista de la infancia ya discutido en el primer capítulo para preguntarse por la figura de niño que discursivamente puede rastrearse en las configuraciones significativa de las obras. Así, no sólo se analizan los enunciados verbales a través de la dramaturgia -discurso del personaje- sino que también se habilitará a preguntarse por los discursos de la puesta en escena (Pavis, 1998). Refiere esto a la organización de materiales textuales y escénicos mediante un ritmo e interdependencias que surgen y se sostienen desde el espectáculo (p.136). De este modo, se rastrearán enunciaciones sobre lo *protoadulto* y lo *heteronormado* como indicadores de análisis que contribuyan al desarrollo de la investigación. Sin embargo, no debe obviarse que ambos serán de algún modo inseparables pero específicas a la vez. Si bien pueden ser analizadas independientemente de la otra, una pauta de crianza estrictamente generacional supondrá siempre un desarrollo identitario heterosexual, como se analizó en el capítulo anterior.

Se propone entonces que las condiciones de enunciación protagónicas serán las de la infancia moderna. Ésta última, analizada por Phillippe Ariés (1987) entiende a la infancia como organizadora del grupo familiar, un elemento ordenador pero pasivo, tierno y universal cuya voz no es legitimable. Esta comprensión de la infancia no admitirá otro tipo de identidad sexogenérica que no sea la heteronormada. A la vez supone el devenir de la vida como cerrado y unívoco, suponiendo una realización completa y final en el pasaje a la vida adulta. En este sentido, sostiene la promoción de lo heterosexual binario bajo parámetros de reproducción asegurada. Así, por ejemplo, es a destacar que en todas las obras analizadas se plantea por lo menos una relación sexoafectiva entre parejas heterosexuales. También todas responden a lo binario y monogámico como condición de presentación. Resaltan dos casos por su inclusión forzada de una práctica de vinculación binómico-monógama: Garfio y Lola, la niña de «S.O.S., Princesas...» y el Lobo y la Bruja de «Seis actos...». En este último se propone una fugaz y sugerida historia de amor entre los personajes nombrados que nada contribuye a la historia. Siendo que focaliza en el valor de la protesta por el trabajo mal organizado, la autogestión sindical y la diversidad de políticas culturales, este vínculo se propone como una nota de color que se interpreta obligada. En la misma línea, en «S.O.S. Princesas...» circula el nombramiento de *antiprincesas*, aunque no en términos revolucionarios sino que más bien se asume a las princesas como desinteresadas de sus roles monárquicos y relajadas en divertirse y descansar. Así, en ningún momento se plantea la presencia de los príncipes correspondientes generando como única contrafigura masculina al Capitán Garfio. Su existencia en la narrativa es lo que introduce el conflicto ya que se enamora de una nena llamada Lola al confundirla con su mamá, generando situaciones de cortejo heteronormadas. Este es otro de los casos a destacar en tanto no resiste a la convivencia varón/mujer sin una obligada vinculación afectiva, que en este caso roza la pedofilia sin grandes repercusiones. En lo que respecta al resto de los casos, la demanda y posterior obtención de un compañero o compañera sexoafectiva siempre es vista como objetivo de realización personal. Por ejemplo, Nicanor cuenta con la ayuda del Gato en «El gato en busca...» para ganarse el corazón de la princesa Ailin, lo cual constituye el conflicto dramático de la obra que se resuelve como un final eterno e indiscutido. En su equivalente, se destaca que en «Aventuras y canciones del gato...» estos personajes no tienen nombre propio sino adjetivos

que funcionan como referencia. *Joven* y *Princesa* están destinados a estar juntos a pesar de su diferencia de clase, superada por el amor correspondido al ser los únicos varón y mujer solteros en la trama. Tanto Nicanor como Joven finalizan entonces ocupando el rol de hombres realizados ahora encargados de proteger a sus mujeres. Esta condición de realización mediante la obtención de un vínculo sexoafectivo se encuentra también en «La bella durmiente...»: Aurora, la princesa berrinchuda es condenada a la heterosexualidad por esperar el beso de amor verdadero que en ningún momento se discute como diverso. Al ser despertada por el Príncipe, sus atributos de juventud se pierden instantáneamente y pasa a ocupar el lugar de una mujer ordenada y monarca, rodeada de lujos y jolgorios en un casamiento pomposo. Puede señalarse también a Dorothy de «Oz, lo que ves...» que en esta versión es ya una adulta y así puede permitirse expresar su afecto -que disfraza el deseo- por el Espantapájaros. Esta relación no termina concretándose más que en el plano de lo amistoso pero continuamente coquetea con la fantasía de la conformación de una pareja. En el caso de «La doncella...» el paso a la adultez, presentada como lo serio y lo eterno, se da enteramente a partir del descubrimiento del amor por parte de Rapunzel y Febo. Este último es un bribón cualquiera en el que la princesa encerrada encuentra la oportunidad de conocer el mundo exterior. Una vez que lo hace, decide convertir a Febo en su nuevo mundo y ambos emprenden una vida pulcra, esta vez alejada de la delincuencia y las mentiras. Estos mínimos procedimientos de vinculación entre personajes escénicos no sólo responden a los postulados discutidos por Judith Butler (2017), en tanto estabilización del orden causal sexo-género-deseo. También sientan discursivamente un camino de posibilidad de realización en el espectador infantil, con una función de representación social ordenadora. Cabe destacar, como señala Butler que

Para garantizar la reproducción de una cultura dada, varios requerimientos, bien establecidos por la literatura antropológica del parentesco, han dispuesto la reproducción sexual dentro de los confines de un sistema matrimonial heterosexualmente fundado, que requiere la reproducción de los seres humanos en ciertos modos de género que, en efecto, garantizan la reproducción final de ese sistema de parentesco. (1998, p. 304).

Esta asociación entre opuestos, como ya se discutió, es una suposición histórica que encuentra su actualización en las pautas de crianza planteadas desde el teatro infantil. Se propone que la vinculación heterosexual en términos afectivos es siempre presentada como única y eterna,

puesto que la concreción del acto a través de matrimonios, canciones de cierre o abrazos y/o besos coincide siempre con el final de obra. Esto será parte de lo que garantiza la reproducción cultural como naturalizada y necesitada de relaciones heterosexuales obligatorias.

Lo anterior tiene una presentación concreta en el caso de «La bella durmiente...». Los padres de Aurora, reyes del lugar, componen un matrimonio heterosexual cuya visualidad corresponde a la destinación y pertenencia. Esto se puede deducir a partir de sus vestimentas y su aparición en escena siempre en contacto corporal con el otro. Los trajes combinan las telas entre sí: el pantalón verde del rey tiene su equivalente en la casaca en el mismo color de la reina. Sus capas son del mismo tono violeta y sus peinados y coronas dialogan mutuamente. Aparece una simbiosis entre estos personajes casados que funcionan como citas a la vida matrimonial eterna, unívoca y de pertenencia. A la vez nunca se separan mientras están en escena, caminan juntos sin soltarse incluso coincidiendo en el orden de sus pasos. Podría sostenerse aquí el supuesto discursivo del matrimonio heterosexual como un tipo de unidad, de homogeneidad y de correspondencia mutua. Otro ejemplo de pareja consolidada por el matrimonio heterosexual es el caso de «Aladdin...». Se plantea una historia a partir del final de la película de Disney en el que Aladdin y Jazmín han concretado su pareja monogámica. En esta versión, Aladdin ya casado es un adulto que ahora tiene como preocupación no desgastar su vínculo con la princesa. Culmina la situación con Jazmín confesando que nunca estuvo en peligro su matrimonio ya que ella nunca dudó de su protección. Es decir que en aquellos casos en los que se presenta un después del acto matrimonial no existen grandes tensiones ni posibilidades de cambio, a excepción de «Hansel y Gretel...» y «Alicia en el país...» de las que se hablará más adelante y con otros objetivos. Las condiciones de enunciación que se hacen presentes son las del niño moderno, entendido como a la espera del pasaje a la vida adulta que será un destino único a partir de la realización en vinculación heterosexual. No debe obviarse que las pautas de crianza no sólo caracterizan a quienes las expresan sino especialmente a quienes designan (Bocanegra, 2007). El plano generacional es protagónico en cuanto el pasado y el futuro se hacen presentes a partir de normatividades para la infancia espectadora sobre la vida sexoafectiva.

Por otro lado, la heterosexualidad protagónica incluye la promoción de tipos de masculinidad y femineidad que circulan discursivamente y así funcionan como lo esperado si se entiende lo

señalado como constitutivo de las pautas de crianza. En este sentido puede arriesgarse que existe un protagonismo de ficciones regulativas fundadas en el «actuar mal el propio género» (Butler, 1998, p. 311). Las contraposiciones definitorias de los géneros se sostienen en una serie de señalamientos directos e indirectos que parten de la presencia activa de experiencias pasadas, es decir en el pretendido habitus de las infancias espectadoras. En este sentido, se reproducen y actualizan feminidades y masculinidades ya registradas en los esquemas de pensamiento y percepción social. A la vez, estas afirmaciones se contraponen a disrupciones que no buscan tensionar el género sino consolidar los modelos regulatorios mediante su puesta en discusión. Así, por un lado se encuentran las mujeres que reproducen sin cuestionamientos el género como cristalizado. Puede señalarse a Alicia de «Alicia en el país...», como abordada como estatuto de identidad preestablecida: es etérea, con un hacer y una voz suaves que acompañan al espectador infantil con miradas y actitudes maternas. Es rubia y blanca, lleva una pollera a la rodilla, instalándose como indicador de infancia, aunque muy cuidada al tapar decididamente su genitalidad por medias y bombachudos. En esta línea puede tomarse también el caso de Jazmín de «Aladdin...», cuya sensualidad fundada en un vestuario revelador no es siquiera nombrado en tanto actúa según parámetros de mujer sumisa. También a Dorothy de «Oz...» con un juego actoral fundado en lo esperable que sostiene a lo femenino en un terreno de transición en cuanto el llamado a la acción es sólo ante la anulación de las figuras masculinas. Pero por otro lado, el modelo de feminidad comienza a torcerse en los demás casos generando, no una disrupción, sino una serie de sanciones como risas o sorpresas en el público infantil. Así, mientras Rapunzel de «La doncella...» es delicada y suave, descoloca con su acción de golpear a Febo con una sartén al invadir él su casa. Mismo caso de Aurora de «La bella durmiente...» que en su visualidad responde a lo hegemónico tradicional pero en su hacer y acción es caprichosa y gritona. Ailín, la princesa de «El gato en busca...» es la generadora del conflicto familiar por pretenderse empoderada y negarse al mandato de su madre de casarse con quien no quiere. En contraposición, su equivalente es Princesa de «Aventuras y canciones del gato...» quien no enuncia queja de su compromiso hasta conocer a Joven y el mundo no cortesano que le ofrece. La Abuela de «La bella durmiente...» produce risas al realizar comentarios sexualizados hacia la figura del príncipe, tanto por su condición de mujer como de ancianidad. Estas *malas*

interpretaciones de lo femenino tienen su culminación en las villanas de las obras de las que se hablará más adelante. Su configuración como mujeres empoderadas es lo que produce la puesta en tensión entre el género como sustantivo y el hacer del mismo fundado en su pretendida realidad. Continuando, así como señala Butler el género «está hecho para cumplir con un modelo de verdad y de falsedad que no solamente contradice su propia fluidez performativa, sino que sirve a una política social de regulación y control de género» (1998, p.311). Estas normatividades sobre cómo actuar el género encuentran centralidad en el caso de las princesas de «S.O.S., Princesas...». En esta obra se parte de una relación indiscutida entre lo femenino y lo principesco: las mujeres, protagonistas al menos, son definidas por su rol en el sistema monárquico. Ahora bien, como se viene sosteniendo, el conflicto dramático se funda en el no cumplimiento del modelo de verdad. Las princesas no están en compañía de los varones definidores y así pueden actuar con otras libertades. Miran televisión, hablan con otros tonos de voz, toman bebidas, juegan a las cartas, descansan los pies en palanganas. Esto, lejos de suponer un acercamiento a las realidades concretas de lo femenino, funciona como un parámetro humorístico que se funda en el no cumplimiento de los actos que constituyen a la performatividad del género como binario. Es entonces que se sostiene a la representación de lo femenino y lo masculino en este teatro infantil como fundado, a la vez que actualizado, en una serie de prácticas anteriores internalizadas. Al mismo tiempo, estas comprensiones se ven tensionadas al primar discursividades teatrales sobre los géneros que desestabilizan la verdad de los mismo. Esto no será mediante la develación de un sentido histórico sino como un conjunto de señalamientos punitivos directos e indirectos, como las risas o la intención humorística en la sorpresa. De este modo, las pautas de crianza entendidas como las condiciones de enunciación de la infancia en el teatro serán normatividades sobre los *correctos* modos de actuar los géneros.

A la vez y en relación a lo anterior cumplen un rol central los casos de travestismo en las obras analizadas para definir a las masculinidades. Se registran únicamente casos de actrices atribuidas mujeres que encarnan personajes varones y no así su contrario. De este modo se proponen modos de ser masculinos a partir de una desnaturalización del género por imitación juzgada como ideal mismo (Butler, 2017). Esto se arriesga ya que guarda relación exclusiva con las condiciones de producción de las obras -mayoría de actrices por sobre actores- pero a la vez funciona como un

instaurador de características de lo masculino. Así el travestismo en este caso no será entendido como subversión sino en su dimensión de afirmación de género (Butler, 2018). En el capítulo «El género en llamas: cuestiones de apropiación y subversión» (pp. 179-203) Butler señala al respecto que

afirmar que todo género es como el travesti o está travestido sugiere que la “imitación” está en el corazón mismo del proyecto *heterosexual* y de sus binarismos de género, que el travestismo no es una imitación secundaria que propone un género anterior y original, sino que la heterosexualidad hegemónica misma es un esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones. (p.184).

En este sentido, los travestismos masculinizados en los casos analizados se podrán entender como el sostenimiento de masculinidades esperables devenidas luego en hegemónicas. Por ejemplo, en el caso de «Alicia en el país...» existen representaciones concretas sobre los modos de ser varón-niño. Alicia se cruza en su camino con los mellizos de los cuales uno de ellos es encarnado por una actriz mujer. Su condición cis genérica está disimulada por un lado con una visualidad que niega sus emblemas femeninos: esconden el cabello largo en sus espalda, sus pechos son imperceptibles bajo una gran camisa. Por otro, su accionar es representativo de la infancia masculina, como una sugerencia de acción distraída a la vez que torpe y pícara. En la misma línea, los animales de la obra son representativos de estas atribuciones sobre la masculinidad. En ningún momento se plantea la superación de lo binario en el caso de los personajes zooantropomorfos, que son nombrados según el pronombre de su especie. Sin embargo, por ejemplo, la Liebre de Marzo, encarnada por una actriz, también esconde sus rasgos femeninos y viste según adornos de varón y actúa según tal, como festivo y desorganizado. El gato Risón, si bien es un títere, cobra vida mediante una voz femenina que reproduce el libreto de género según su nombramiento como varón ordenador de la trama. Lo mismo sucede con Los Naipes, los guardias reales que son señalados como varones, actuantes como hombres guerreros, violentos e interpeladores que son abordados por actores y actrices por igual. Otro caso disimulado es el de Pinocho de «S.O.S., Princesas...» en el que la condición de niño del personaje perdona en cierta medida la falta de certeza en la masculinidad compuesta por la actriz. De este modo se arriesga que, así como en el travestismo analizado por Butler, aparece en los casos una exigencia de autenticidad fundada en la (re)producción de un efecto naturalizado

(2018, p. 189). Esto último puede traducirse en las discursividades teatrales a partir del uso de maquillajes prostéticos que funcionan como adornos de género. En el caso de «Seis actos...» el ayudante del Señor Warner es nombrado como C-cuaz -un juego fonético con su condición de *secuaz*- es referido siempre con pronombres masculinos. Sin embargo coincide con lo anterior en tanto es representado por una actriz cis mujer que en este caso no sólo utiliza un sombrero para ocultar el largo de su pelo sino también una barba falsa. Esto último funcionará así como una representación de la naturalización de la reiteración de normas. La barba como un emblema de género utilizada en una actriz travestida será la imitación que se podrá juzgar como ideal sobre las coordenadas de la vida masculina. Existe otro caso similar, de nuevo nombrado como Secuaz en «Aventuras y canciones del gato...» en el que la actriz también lleva una boina y una barba. Esta repetición se asume como no casual en tanto es perpetuadora de la representación de las visualidad de lo masculino. No debe obviarse, a la vez, que este recurso de la barba como prostético representativo no sólo introduce la masculinidad en el plano interpretativo. En contraposición, ninguno de los personajes masculinos encarnados por actores varones presenta vello facial. Es notable así que en ambos casos, los secuaces son los ayudantes de los villanos, y están asociados a la vida errante. Se podrá pensar entonces a la barba no sólo como disimuladora y actualizadora de rasgos de género sino también como constructora de sentidos acerca de la condición de clase. Será así que, a partir de lo antedicho se podrá pensar que el travestismo en el teatro analizado funciona entonces como la reidealización de las normas heterosexuales y masculinas binarios.

Por otro lado, continuando con la representación performativa de las masculinidades, se retoma no sólo la actuación *errónea* del género sino además un aspecto central en tanto el desarrollo de normativas diversas. Estas últimas siempre funcionan como estrategia humorística y son exclusivas del universo de los varones, dejando por fuera la posibilidad de representaciones lesbianas, trans, inter, etc. A su vez la presentación de referencias no hegemónicas en lo masculino suele abrir la interpretación a la inmediata referencia homosexual. Esto es siempre producto de una demonización a la no representación heterobinaria desde su introducción como a la espera de un conjunto de castigos o señalamientos que suelen ser risas desde el público. Se puede destacar el caso del Príncipe de «La bella durmiente...» que utiliza una peluca rubia

exagerada con un flequillo que le permite al actor un juego coreográfico repitente. Así compone un personaje interesado en el sostenimiento de su peinado que, combinado con una voz lírica y movimientos ampulosos, permiten a la Abuela buscar complicidad con el público. Ante un gesto generizado como feminizante por parte del Príncipe, la narradora revolea los ojos y hace comentarios pícaros sobre el hombre que está en escena. Aparecen así las risas en el público infantil como sanciones que acompañan el advertir de la abuela, ya planteado desde la propuesta teatral. Otro caso es el malvado de «Aventuras y canciones del gato...» llamado Lord Hamilton, un adinerado extravagante con rasgos afrancesados. Él introduce en el plano interpretativo la relación entre malas intenciones y diversidad en la masculinidad. La afición de Lord Hamilton por la coquetería y el aseo personal son parte fundante del personaje, que le impiden actuar según las prácticas masculinas cotidianas. No puede realizar las destrezas ni los modos de vincularse que tiene Joven, pues sus intereses y habilidades responden a lo que se puede atribuir como femenino. Esto no sólo genera risas sino que además, como dato no menor, es significado como el villano de la obra. Si bien esto no es lo que lo instituye como malvado es a destacar que un personaje que no responde a coordenadas binarias sea propuesto como el elemento dramático a superar. En la misma línea, el Señor Warner y C-cuaz de «Seis actos...» comparten todo tiempo en escena y así se generan situaciones en las que sus espacios personales se ven invadidos por la presencia del otro. Si bien, como ya se desarrolló, C-cuaz es encarnado por una actriz, el personaje pretende ser de género masculino y así instala la sospecha frente a su modo de vincularse con el Señor Warner. Circula una admiración expresable en abrazos exagerados y en una total dependencia de su existencia. De este modo, los malvados de la narrativa se encuentran en una relación de sintonía que podría interpretarse como afectiva y así es demonizada por parte del público infantil. Entonces, el sentido de vinculación entre personajes masculinos también funciona como terreno hegemónico de presentación de realidades homorreferenciales. En una escena de «El gato en busca...» el Gato le enseña a Nicanor a bailar para conquistar a la princesa. Dejándose llevar por la música la marca actoral permite a los personajes bailar agarrados de los brazos, abrazándose con los ojos cerrados invitando a la risa por este accionar distraído. Finalmente, en el punto álgido de la fantasía, el Gato y Nicanor encuentran sus bocas cercanas, a punto de concretar un beso que es cortado abruptamente al descubrirse uno frente al otro cuando

abren sus ojos. Este acercamiento a una demostración gestual entre dos personajes masculinos no sólo es la única referencia concreta a una posible vinculación afectiva. También funciona como estrategia humorística que termina por constituir el chiste iniciado por el primer contacto afectivo entre ambos varones.

En conclusión, se propone que tanto lo masculino como lo femenino son abordados a partir de la actualización performativa del habitus infantil sobre el género y el sexo. A su vez este se ve interpelado por la puesta en tensión de los anteriores no en términos de subversión sino como (re)afirmación y (re)producción de la matriz heterosexual. Es en este sentido que puede pensarse, a través del teatro como estrategia, a las condiciones de enunciación de la infancia como pautas de crianza. Para los casos analizados, retomar al espectador como el niño moderno es constitutivo de un sistema de códigos y principios interpretativos que definen a la vez que promueven la conciencia colectiva. Esto será lo que posibilita y limita el actuar social a través de un teatro que presenta claras enunciaciones sobre el ser genérico sexual de la infancia mediante regulaciones reiteradas.

3.2.3. Metas y visiones adultas y creencias de crianza

Así como existen prácticas y pautas de crianza, relacionadas aquí con las experiencias estéticas y condiciones de enunciación de la infancia respectivamente, se completa el trinomio con las creencias. Éstas, como ya se dijo, son la explicación que justifica los modos de actuar en relación a las infancias a partir de certezas y acuerdos compartidos por un grupo social (Bocanegra, 2007). Otorgan un *por qué* a las prácticas y pautas de crianza, por lo que se las intentará relacionar con las metas y visiones adultas. Es decir nuevamente se analizan las discursividades teatrales pero focalizando en el aspecto futuro de los sentidos que circulan. Esto incluirá al texto dramático-espectacular como comprensible únicamente en su relación con el contexto social que lo contiene (Pavis, 1998). Así, podrá pensarse en las creencias de crianza en el teatro para niños como lo que se busca reproducir y compartir como necesario y positivo en el paso a la adultez. Más específicamente, se analizan las representaciones de lo adulto que configuran valores compartidos sobre el futuro visto desde el mundo simbólico infantil. Por otro lado, esto implicará

también a las visiones adultocéntricas que configuran la producción del espectáculo y son parte de las explicaciones que se ponen en juego en el esfuerzo criador. Finalmente, se podrán reconstruir los justificativos y supuestos que funcionan como ordenadores de las prácticas y pautas de crianza asumidas en el teatro infantil.

Como ya se adelantó en el apartado anterior, la vinculación sexoafectiva heterosexual circula como el sentido de realización y del paso de la infancia a la adultez. Ahora bien esto implica, profundizando en la fórmula de realización, una serie de conocimientos prácticos acumulados en el tiempo que se expresan en la promoción de diversos valores. Se arriesga que el protagónico, en relación con la promoción de la heterosexualidad binaria, es el del sostenimiento de la familia tradicional moderna (Ariés, 1987). Esto incluye tanto a la organización de un grupo social alrededor de un niño como la promoción de un sentimiento de pertenencia y familiaridad (p.12). Así, por ejemplo, se destaca el caso de «Hansel y Gretel...» como el que resume y potencia este valor como protagónico. Como en el cuento clásico, el padre enviudado de Hansel y Gretel decide volver a casarse con una mujer para un mejor desarrollo de la crianza de sus hijos. Aparece en escena la Madrastra entonces no sólo como la (re)perpetuación de la relación mujer-maternidad sino además como la amenaza de la destrucción de la *familia*. Como se señaló, la Madrastra -sin un nombre propio que la designe, como se desarrollará más adelante- también es propósito de risa por actuar mal su propio género: no sólo es bruta y torpe, también es quien toma las decisiones en la casa y es indiferente a la presencia de sus hijastros. Aparece así como un adulto que no acciona según el adulto moderno y protector de la infancia, es una mujer sin *sentimiento maternal* (Ariés, 1987, p.27). No responde a la tradición familiar patriarcal, las risas en el público nacen cuando impone sus decisiones por sobre las del padre proveedor. A partir de todo ello se convierte en la malvada de la obra, cuyas malas intenciones culminan con sugerirle a su marido que abandone a los hijos en el bosque. Es notable entonces cómo el concepto de familia está puesto en lo co-sanguíneo y no en lo vincular: el objetivo de Hansel y Gretel será luego superar a la bruja para reunirse con su papá. La figura de la madrastra es parte de la demonización de la familia ensamblada o expandida, el padre decide separarse de ella porque no es del agrado de sus hijos. Ellos le piden que no busque una nueva compañera afectiva, puesto que con el amor de sus hijos será suficiente para ser felices. De este modo podrá

pensarse el valor de la familia tradicional como protagónico en las creencias de crianza, si se considera a los discursos teatrales como promotores de las justificaciones en el hacer adulto. Hay una presentación de la vida adulta como en comunidad matrimonial única que será una certeza compartida y retomada en lo narrativo. En contraposición, hay otros casos donde se presenta la monoparentalidad como el de «S.O.S., Princesas...» donde la ausencia del padre es enunciada y justificada por cuestiones laborales. Por su parte, las Reinas-Madres de «El gato en busca...» y «Aventuras y canciones...» también únicas criadoras se encuentran en la emergencia de encontrar un varón ordenador que complete la ecuación familiar para sus hijas princesas. En el resto de las unidades, a excepción de «La bella durmiente...» que ya fue abordado, es protagónica la orfandad o la ausencia temporal de los padres como el momento del llamado a la aventura.

Otra cuestión que atraviesa a las representaciones adultas es la ausencia de nombres propios en los personajes que designen identidades adultas que se permitan otros tránsitos por la vida social. Las representatividades de *la madrastra*, *el papá*, *la abuela*, *la mamá*, *la reina* serán modelos de identificación que enfrasan esperables sobre el futuro adulto. Así, las singularidades propias de la vida social e individual son anuladas en el pasaje a la vida adulta, siempre en relación a un rol definidor. En este sentido, también hay casos en los que la representación de una pareja heterosexual adulta consolidada pone a circular los sentidos de lo esperado justamente por el no cumplimiento de rol. Se destaca a la Reina de corazones y al Rey de «Alicia en el país...» como un matrimonio paródico por la condición de empoderada de la monarca mujer. Por ejemplo, se señala que el Rey aparece en escena como un títere frente a la Reina encarnada por una actriz y así el primer procedimiento de torsión del matrimonio es el de tamaños. El varón no sólo no podrá proteger a la mujer, como esperable de familia moderna, sino que además el volumen corporal de la Reina es el primer impedimento para demostrarse amorosa y sumisa. Ocupa los adjetivos de *mandona* y *berrinchuda*, como la describe Alicia, habilitando entonces a revisar la relación mujer-poder político. La Reina es una mujer empoderada, no sólo por su lugar en la corte sino también porque es indiferente a las observaciones de su compañero, quien termina siendo producto de risas por no ser capaz de *controlar* a su esposa. La Reina es propuesta como una enceguecida de poder, enloquecida y déspota, demonizando a la mujer que es casada pero acciona como soltera y ocupa así un lugar de decisión. Como la Madrastra anterior, una mujer

adulta que no cumple con su rol en el matrimonio, actúa mal su propio género: es grotesca, enorme, con voz profunda, a la par que va actualizando ideas esperables de lo masculino. Así como este caso, puede señalarse otro en el que la mujer en situación de matrimonio que se gerencia como soltera y produce consecuencias conflictivas. Es el caso de la Señora Paloma de «Hansel y Gretel...» cuyo título y nombramiento es otorgado a partir de casarse y tener hijos con el Señor Palomo. Sin embargo, estos personajes no aparecen más que en el parlamento de la Señora Paloma, que se encuentra desorientada por el desencuentro con su marido e hijos. De este modo, se sostiene la feminidad adulta nuevamente como errante en tanto la dependencia introducida con el título matrimonial se ve empañada por la ausencia del compañero. La Señora Paloma es glotona, se ha comido el rastro de migajas de los niños por los nervios que le produce el desencuentro con su marido. Se desprende la sugerencia de la promoción de una visión adulta sobre el futuro en el que las mujeres, casadas al menos, adquieren una serie de atributos obligatorios que le permiten su gerenciamiento en el mundo social. De otro modo, surgirán consecuencias o castigos reconocibles que en el teatro para niños parece circulan como certezas compartidas.

Esta desrealización por falta de la presencia masculina se acentúa con la aparición en la obras de las brujas. Con ellas se inaugura una constante en las visiones del mundo simbólico sobre los adultos: mujeres solteras empoderadas y así con atributos de maldad¹⁹. Como metas posible en el universo adulto, las brujas serán lo que aún lo femenino con el misterio y el peligro, puesto que «no se les perdona que no estén acompañadas por un hombre, que sean independientes, transgresoras, que tengan magia propia y puedan volar» (Lesbegueris, 2014, p. 131). En el caso de la Bruja de «Hansel y Gretel...» es junto con la Madrastra la figura de adulto que no coincide con la enunciación de familia moderna. En su visualidad es monstruosa: lleva una nariz prostética y exagerada, con pelo colorido y un sombrero de punta. Se interpreta como la figura adulta del fracaso y temor en el futuro: no es atractiva por lo que entonces es soltera y ambiciosa, de fácil engaño por su falta de práctica en la vida conyugal. Esto la convierte en la villana de la obra, puesto que además es otro adulto que no sabe cómo tratar a la infancia. En la misma línea

¹⁹ El único caso en el que una bruja no es rechazada ni soltera es el de la Bruja de «Seis actos...» que como ya se dijo se encuentra en una relación afectiva sugerida con el Lobo. Sin embargo, debe ampliarse la cuestión y asumir el código invertido de la narrativa de la obra en la que los seres fantásticos son los que ocupan el lugar de los buenos y los humanos el de los malos.

puede señalarse a la bruja Maléfica de «La bella durmiente...» quien no puede soportar su fracaso como mujer olvidada y así canaliza su ira condenando a la princesa a un sueño profundo. Nuevamente, su vestuario es oscuro, con unos cuernos que la malforman y la integran al mundo de lo no deseable. En el caso de «Aladdin...» las brujas son tres hermanas también monstruosas y en estado de vejez decadente que no han conformado un grupo familiar más que entre ellas mismas. Así, no presentan habilidades sociales para la estrategia, son de fácil engaño por parte del Genio de la lámpara y sus planes siempre fracasan. Se puede arriesgar que, como parte del conjunto de explicaciones marcadas por la tradición literaria, estas brujas propuestas como el elemento a superar es parte de la conformación de una meta adulta. Será esto la promoción de la advertencia por un futuro sin matrimonio ni hijos que ordenen la ecuación. En esta línea, puede destacarse el caso de una bruja que ocupa formas de maternar que resuenan como alarmas sobre la visión del futuro adulto. Refiere a Morla, la bruja de «La doncella...» que toma el lugar de la madre de Rapunzel una vez que la ha raptado. Su fealdad se oculta mientras cría a la princesa en un encierro obligado, donde le provee las condiciones básicas de higiene y alimentación. Sin embargo, como mujer errante, Morla no se permite la expresión afectiva con su hijastra más allá de la obtención de sus objetivos. Es nuevamente un madre que no actúa como tal, pues su capacidad de estrategia la propone como malvada e interesada. Así es que sus actos se justifican en la propia falta de amor masculino: su verdadera forma es la de una anciana pobre y deformada que no ha conocido vínculo. El pelo de Rapunzel es lo que le permite tener una forma deseable, organizada y joven que circula como configuración de la mujer fatal. Tras su ficticia belleza se esconde una feminidad peligrosa y denunciante que, entre otras cosas, no responde al rol materno heterosexualizado monogámico. Se destaca finalmente que

Las brujas desde los márgenes instauran una modalidad diferente de estar, que no es ni “dentro” ni “fuera” del hogar. Sea por razones morales o económicas, por sus potencias y sus encantos, las brujas siempre se han constituido a lo largo de la historia narrativa como un objeto peligro y amenazante (Lesbegueris, 2014, p.135).

Por tanto, se debe destacar la coincidencia entre el rol de villanas y la condición de mujeres que no siguen los parámetros heterobinarios según los sentidos hegemónicos. De este modo, se concluye que tanto las brujas como las mujeres que componen matrimonios *disruptivos* son entonces los sentidos de la futura vida adulta que no deben formar parte de los esperables. Si en

el teatro para niños existen metas y visiones sobre los adultos del mañana será porque estas expectativas se desprenden directamente de las creencias de crianza. Estas últimas son certezas compartidas que, a través de los casos analizados, pueden nuclearse en una fórmula concreta: el temor a la adultez que ha *fracasado*. Esto implica suponer la realización personal en un matrimonio heterosexual según parámetros de familia moderna, eliminando del plano a las figuras de adulto que no responden a la tradición hegemónica. Así, las nuevas opciones de familia quedan fuera de los futuros esperables a través de la rectificación de anular grupos familiares ensamblados, homonormados o expansivos. Los sentidos que se otorgan son los de la constitución de un universo futuro ordenado, con las características de la idealidad propia de una comprensión generacional. Las posibilidades que se abren a las disrupciones son el elemento conflictivo tanto en la trama como en la configuración de las obras, prometiendo el éxito únicamente en modos de realizarse modernos. Por tanto se propone que el teatro para niños, como estrategia de crianza, es también un promotor de las vidas adultas esperables. Siendo que las creencias de crianza son explicaciones de los adultos sobre cómo orientar las acciones de los niños (Bocanegra, 2007), generaría discursos formativos sobre lo que las infancias pueden/deben ser en el futuro. Se concluye en que se prioriza lo generacional antes que el impacto de los mismos en su existencia presente a través de la puesta en circulación de certezas sobre las visiones y metas que se esperan de la infancia espectadora.

3.3. Teatro infantil platense

El teatro para niños analizado como estrategia de crianza ha permitido el desarrollo de un análisis crítico en tanto focaliza en las condiciones de (re)producción social del mismo. Entonces, se deduce que la figura de niño puede ser remitida como la de un espectador protoadulto heteronormado. Para ello se propusieron una serie de cruces entre los componentes de la crianza (Aguirre Dávila, 2000) y algunos aspectos del teatro infantil para conceptualizar las discursividades que se ponen en circulación. Así, se ha podido afirmar la promoción de realidades heterosexuales binarias como hegemónicas y autorizadas en una visión generacional de la infancia. Los análisis de casos construyen una serie de regularidades temporalizadas que

permiten la reproducción social mediante una relación poetizada de pasado-presente-futuro. En este sentido, se podrá afirmar al teatro para niños como una estrategia de crianza, siendo que es una práctica regulada cuyos objetivos podrán o no ser conscientes. Por tanto, será necesaria la vigilancia epistemológica para generar una teoría del teatro para niños que pueda ser replicada mientras contempla condiciones de producción específicas.

Como ya se dijo, el teatro analizado ha sido uno concreto, por lo que no debe considerarse como totalizador del campo teatral platense. A pesar de ello, cabe destacar el alcance masivo del mismo y su réplica constante a lo largo de un período temporal. Siendo así, se propone nuclear los resultados en una serie de tensionamientos alrededor de ciertas conclusiones de Nora Lía Sormani y Jorge Dubatti (2011) respecto del teatro infantil actual. Los autores, ya citados en esta tesis, son convocados a conceptualizar sobre los temas tabú en el teatro para niños de Argentina. Afirman entonces que

El teatro argentino en los últimos veinte años se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica de poéticas y concepciones estéticas diversas. Se dice que hoy funciona en el campo teatral, ya sea adulto o infantil, un «canon de la multiplicidad». Un rasgo sobresaliente del teatro actual es la coexistencia de distintos modelos y autoridades de referencia. No hay una tendencia única para hacer teatro infantil, sino proliferación de mundos. (Dubatti & Sormani, 2011,p.56).

Si bien se coincide en términos de una diversidad de propuestas, en los casos seleccionados existe más bien una tendencia sedimentable en tanto las regularidades son enunciables y reconocibles. A pesar de que no deben obviarse otros tipos de acontecimientos escénico infantiles que también forman parte del campo teatral local²⁰, es central pensar en las obras del CC Pasaje Dardo Rocha como representativas de lo escénico infantil platense²¹. De este modo, al menos por comparación, podrán generarse resistencias e incluso prácticas teatrales que tensionen y superen las obras analizadas. Por tanto, a modo de ejercicio, se contraponen los postulados de Sormani y Dubatti sobre la ampliación del teatro argentino a los resultados aquí propuestos. Los

²⁰ Se destacarán dos casos *disruptivos* en el siguiente capítulo.

²¹ Como ya se señaló una investigación exhaustiva sobre el campo teatral infantil platense está pendiente. Sin embargo, un primer acercamiento al mismo permite deducir que las temporadas de vacaciones de invierno del CC Pasaje Dardo Rocha son el circuito con mayor visibilidad y alcance de la Ciudad. La afluencia de público no tiene precedentes en relación a otras salas y momentos del año como así también la variedad de propuestas nucleadas en un mismo espacio. Finalmente, como factor central, no debe obviarse que, al tratarse de un proceso de selección por parte de agentes municipales, estas obras son representativas de lo que la Municipalidad de la Ciudad de La Plata considera que es teatro apto para niños.

autores entienden, a través de una multiplicidad de propuestas, que existe una ampliación del espectro y tratamiento de los temas y representaciones para la infancia (2011). Estos últimos son nucleados a través de una serie de afirmaciones sobre lo que *ya no sucede* en el teatro infantil argentino (p. 59). El primero refiere a que «ya no se trata a la infancia como una idea de servicio, provecho o preparación para el futuro, sino como una etapa específica con sus necesidades y formas de estar en el mundo específicas» (id.). Sin embargo, los casos abordados permiten develar una visión de la infancia siempre desde lo generacional y con exigencias de repetición. Por ejemplo, los patrones de éxito o conclusión están marcados por el acceso a un contrato matrimonial que asegure la reproducción de valores de familia modernos. Los mundos simbólicos infantiles deducidos no suelen ser cercanos a la amplitud de realidades actuales. Esto puede encontrarse en diversas discursividades que van desde las puestas en escena, reproductoras de parámetros no novedosos hasta en la promoción de identidades exclusivamente heterobinarias. La condición de etapa específica de la infancia es un significante que no recupera la condición de novedad de la misma, sino que en realidad introduce el plano del pasado a través de la propia interpretación adulta. Es así que habrá exigencias de entretenimiento y de sostenimiento de valores fundados únicamente en visiones y versiones adultas de mundo, como producto de crianzas (re)producidas al interior de este teatro.

Otra afirmación de Sormani y Dubatti será en lo que respecta a la diversidad: «Ya no hay modelos sociales uniformados e intolerantes con actitudes sexistas o racistas como en otras épocas, sino que se refleja en las obras el derecho a las diferencias individuales» (2011, p. 59). En este sentido puede afirmarse su contrario absoluto en el teatro infantil local analizado: la intolerancia a la diferencia es el perpetuador de los conflictos dramáticos a la vez que de los emblemas de género. Los modelos sociales se reducen a una generalización universalista que se reproduce como un deber ser en tanto se piense al teatro como estrategia de crianza. La no promoción de realidades diversas es una constante que se propone como el elemento a revisar. A la vez, la cuestión del derecho a la diferencia se ve anulada mediante sanciones como la risa que convierten a la diversidad en un descanso cómico asegurado. En este sentido, también puede discutirse otro postulado de los autores: «Ya no se trabaja con conductas morales personales que distinguen claramente el bien del mal» (id.). Todos los casos presentan por lo menos una

contrafigura que representa las características de lo indeseable y se busca eliminar o neutralizar. Es a destacar que, en general, las normas morales -y de género- infringidas son por parte de personajes que no reproducen el modelo social pautado y que se pueden instalar en el campo de la diversidad. Por tanto, el teatro local analizado se opone también a la afirmación de que «ahora hay una aceptación de la complejidad de los conflictos, que a menudo tienen causas internas, de difícil o imposible resolución. Es decir, ya no hay finales felices obligatorios» (p. 59). Los conflictos, dramáticos al menos, son claramente detectables con primacía en situaciones donde el género no está siendo bien actuado según los emblemas establecidos. Esto concluirá en la efectiva búsqueda de un cierre obligatorio que tiende a responder a la realización personal mediante la obtención de un compañero afectivo. La resolución de la narrativa continúa estando centrada en la desaparición del problema antes que en la apertura a la conflictividad. Siguen existiendo convenciones marcadas en las que no predomina «la admisión de márgenes más amplios para la ruptura de normas» (p. 60). En su contrario, se arriesga que existe una promoción de caminos específicos para la resolución de problemáticas y sostenimiento de hegemonías que siguen basándose en la fórmula del bien o el mal. Esta última tiene como base, según el análisis, la adecuación a lógicas heterosexuales que se fundan en la primacía de una visión generacional de la infancia antes que las realidades actuales. Siendo así, se concluye en la propuesta de un teatro para niños que es (re)productor de condiciones sociales de existencia bajo parámetros absolutamente discutibles. Introducir la cuestión de la estrategia en un teatro pensado como parte de la crianza infantil será la herramienta central para redefinir el campo artístico local.

La investigación toma casos específicos con fines claros para enunciar regularidades que permitan hablar de estrategia en tanto que se afirma la centralidad del teatro en la conformación de la infancia y sus posibilidades de tránsito por los géneros y sexos. Sin embargo, no se deberá perder noción de la condición de novedad de la infancia para tensionar las relaciones entre poéticas teatrales y niños y niñas espectadores. Será esto lo que permite discutir todo lo señalado en esta tesis como atravesado por la verdadera polisemia de las infancias, como se las conceptualizará en el siguiente capítulo.

Consideraciones finales: «el teatro para niños y la otredad de las infancias»

«¿de qué “infancia” se habla cuando se habla de “infancia”?»
Mercedes Minnicelli (2009)

«¿quién puede saber y decidir lo que es mejor para un niño? ¿Quién puede decidir lo que es mejor para esos
doscientos niños que están en una sala y que no saben ni siquiera lo que van a ver?»
Suzanne Lebeau (2006)

«¿Sólo se trata de una cuestión de edad? ¿Es suficiente la definición jurídica de menor para delimitar el universo de
la infancia? ¿Qué tienen en común un alumno de cuarto grado de primaria de clase media urbana y un niño de la
misma edad que participa en una banda delictiva? ¿Qué tienen en común una niña de 12 años que ya es madre y una
que no? ¿Y los niños que trabajan o cuidan a sus familias con otros que utilizan su tiempo libre en instituciones de
recreación o de complementación de su educación escolar? Frente a estas cuestiones, podríamos decir “todos son
niños”, pero debemos reconocer que no todos transitan la misma infancia.»
Gabriela Diker (2009)

A lo largo del desarrollo de esta tesis se sostuvo a las infancias como una categoría plural que es a la vez significativa y significado del acontecimiento teatral. Se propuso al teatro como una más de las instituciones que componen a la infancia a partir de ser intervención concreta en una zona de experiencia poetizada. Siendo así, se pudo reflexionar sobre los actos performativos de género y sexo en este teatro que son vehiculizados a través de discursos entendidos como configuraciones sociales significativas. Estos últimos serán lo que permite proponer al teatro para niños como una estrategia de crianza, es decir como un modo de (re)producción social que pone en circulación producciones de sentido identitarias con función de ideal regulatorio. Para su demostración, se propuso una relación homóloga entre las prácticas, pautas y creencias de crianza con las experiencias estéticas, las condiciones de enunciación de la infancia y las metas y visiones adultas respectivamente. De este modo, se analizaron los casos propuestos para concluir en la existencia de un cánón de representación teatral que heterosexualiza y vuelve binaria la realidad simbólica infantil a la vez que asegura la futura reproducción bajo parámetros

modernos. La figura de niño que se podrá encontrar será entonces la de un espectador protoadulto heteronormado, que a su vez funciona como categoría operatoria para el análisis de acontecimientos escénicos para la infancia.

Ahora bien como se explicitó al inicio, el ángulo analítico de esta investigación busca apartarse de visiones adultocéntricas de la infancia. Esto no sólo colabora con cuestionar el pretendido núcleo natural en la relación heterosexual (Wittig, 2006) y la apariencia de sustancia de los géneros (Butler, 2017). También permite dar cuenta de las tensiones entre vinculaciones generacionales asumidas como asimétricas que contienen, a la vez que reproducen, desigualdades y autoritarismos. En este sentido, se retoman los aportes de Santiago Magistris y Gabriela Morales (2018) respecto del adultocentrismo como hecho político y ético que busca apartarse de la relación social con centralidad en el adulto. Los autores señalan que la noción de adultocentrismo da cuenta de

relaciones de dominio entre clases de edad que se han venido gestando a través de la historia, con raíces, mutaciones y actualizaciones económicas, culturales y políticas, y que se han instalado en los imaginarios sociales, incidiendo en su reproducción material y simbólica. Esas tensiones y conflictos han sido resueltos desde el mundo adulto hegemónico, por medio del empleo de fuerza física, cuerpos legales, normativas, políticas públicas, dispositivos educativos (domesticadores) y discursos auto-referidos como científicos en un proceso acumulativo de mecanismos que profundizan, acentúan y garantizan las condiciones de igualdad y dominación (...) Es decir, las representaciones sociales sobre las características de *lo adulto* y *lo niño* se imponen socialmente como normativas que co-construyen las trayectorias de los individuos. (pp. 24-25).

De lo extraído se puede deducir una relación con el teatro analizado: las condiciones de producción y de configuración de sentido de las obras son resultado a la vez que motivo de los mundos simbólicos infantiles que se vuelven hegemónicos por ser generacionales. Esto implica pensar al teatro para niños platense como asumido desde una *idea* de niño antes que frente a realidades concretas y modificables. Este teatro entiende a su espectador bajo parámetros esencialistas y modernos, hegemonizando las relaciones sociales e identidades como heterosexuales binarias. Por tanto se ven autorizadas las prácticas analizadas como reproducción co-constitutiva del mundo simbólico a la vez que social, con primacía de un tipo de tránsito por sobre otro. A raíz de esto es que se repiten con constancia presentaciones de vínculos sexo-afectivos monogámicos heterosexuales a la vez que los géneros se instituyen únicamente

como binarios. Todo alejamiento a la cita performativa es motivo de risa o sanción dramatúrgica como parte de las imposiciones que instalan en los universos simbólicos la promoción de hegemonías sexuales. Siendo así se pueden encontrar en las poéticas los esperables de un futuro adulto específico como objetivo, lo cual implica entender al teatro para niños como parte de aquellas relaciones de dominio señaladas. Pero entonces, si el acercamiento a la infancia es siempre discursivo, ¿podrá abordarse a los espectadores y espectadoras en sus propios términos infantiles? ¿Es posible producir un teatro en el que los niños y las niñas no estén sujetos a significaciones adultas? ¿Cómo apartarse del «legendario niño moderno como exigencia» (Minnicelli, 2018)? ¿Cómo hacer un teatro destinado si el productor es exclusivamente adulto y el receptor proyectado es siempre la consecuencia de una serie de inscripciones y efectos (Diker, 2018)? ¿Cómo hacer un teatro destinado que permita suspender las certezas sobre el mundo adulto a la vez que asumir a la infancia como otredad?

4.1. La infancia espectadora: escapar a la captura

Ante las interpretaciones propuestas desde el análisis de casos a través del marco teórico surgen interrogantes alrededor de cómo superar visiones adultocéntricas (y heterosexualizantes) en el teatro para la infancia. Si bien no es el objetivo de esta tesis generar fórmulas propositivas para la producción de otro teatro infantil, sí se busca instalar las tensiones resultantes de los análisis realizados bajo esta perspectiva. Esto implica en principio repensar las relaciones adulto-productor/niño(a)-espectador(a) en términos de descentramiento de la asimetría y contingencia ya señaladas. Siendo así, es importante correr la mirada de la infancia moderna para pluralizarla y asumir a la misma como territorio transitable de modo diverso. Es entonces que se retoman los aportes de Jorge Larrosa respecto de la infancia como otredad (2000). El autor entiende a los esfuerzos adultos de captura simbólica como parte de la presencia enigmática de lo infantil, es decir como lo que escapa a cualquier objetualización en tanto la infancia es lo que siempre permanece inabarcable. Ante un encuentro con lo otro, será el sujeto de la apropiación quien convierte en algo medible lo incierto, mientras que «el sujeto de la experiencia es el que sabe enfrentar lo otro en tanto otro [como en] una imagen que contenga la verdad inquieta y

temblorosa de una aproximación singular al enigma» (Larrosa, 2000, p. 187). Esto implica entonces no sólo retomar la condición de sujeto del niño y la niña sino además asumir su radicalidad como parte de la categoría de infancia. Así, las infancias serán la otredad en tanto son absoluta heterogeneidad: siempre es otra cosa de lo que se puede prever. Se escapa a la voluntad de *saber* y de *poder* a la vez que es portadora de una verdad que inquieta lo que se sabe de ellas. Es en este sentido que Larrosa, a partir de Hannah Arendt, propone al nacimiento como la *aparición de algo otro* a lo que hay que recibir, puesto que el niño

es siempre otra cosa que la materialización de un proyecto, la satisfacción de una necesidad, el cumplimiento de un deseo (...) Es otro en tanto que otro, no a partir de lo que nosotros ponemos en él. Es otro porque siempre es otra cosa de lo que podemos anticipar, porque siempre está más allá de lo que sabemos o de lo que queremos o de lo que esperamos. Desde este punto de vista, un niño es algo absolutamente nuevo que disuelve la solidez de nuestro mundo y que suspende la certeza que nosotros tenemos de nosotros mismos. (Larrosa, 2000, p. 169).

Por tanto, repensar a las infancias como *novedad* será parte de tensionar las prácticas teatrales para niñas y niños. Ante una realidad poética como la analizada en esta investigación, se propone revisar los resultados bajo estos parámetros que serán operatorios para identificar al teatro como estrategia de crianza. Es decir, la intención de *captura* del público infantil como significante deberá contemplar que la infancia siempre es otra cosa de lo que se está buscando albergar. Se propone que el teatro abre un espacio de habitabilidad que termina por ser parte de la crianza en tanto *recibe* a la vez que *reduce* a las infancias a la realización proyectos de mundo específicos. Por ejemplo la insistencia de poner a circular relaciones sexoafectivas heteronormadas como parte del objetivo final en las obras, es más bien un ejercicio de poder adulto que se vuelve por momentos incuestionable. Así, el teatro será espacio de acogida a la vez que someterá a sus partícipes a las lógicas de un universo hegemónico concreto y singular: *la* heterosexualidad, *la* monogamia, *la* mujer, *el* hombre, *el* niño, etc. Siendo así, las producciones teatrales para las infancias deberán contemplar la condición polisémica de las mismas para generar un encuentro con algo otro «y no simplemente con lo que nosotros hemos puesto allí» (Larrosa, 2000, p. 170). En este sentido resulta clarificador asumir que la figura de niño con la que se trabaja no necesariamente concuerda con la realidad concreta de quienes asisten al teatro. Si bien, como se viene sosteniendo en esta investigación, el teatro para niños es formador de subjetividades

infantiles, esto no implica una automática (re)producción de lo social y lo identitario. Por tanto, existirán siempre tensiones que resisten a la propuesta a la vez que la desestiman y, se arriesga, convierten al acontecimiento en una actividad secundaria o meramente recreativa. El teatro para niños podrá volverse anacrónico por momentos al ser una promoción de sentidos de otras temporalidades que son ajenas a las realidades concretas del presente. Parecen sostenerse desde el teatro analizado modos de transitar la infancia específicos que tienden a ser repeticiones generacionales con criterio de imposición. La predominancia de características de infancia moderna en el teatro que se analizó instala al acontecimiento como un territorio generacional donde el fin no es otro que materializar un proyecto social concreto. Pero si las infancias son lo que escapa a la anticipación adulta es porque el acercamiento es siempre de carácter discursivo y significativo. Esta relación de asignación constante parece guardar un núcleo naturalizado que se vuelve indiscutible y, en el mismo sentido que la relación heterosexual, *se vuelve obligatoria* (Wittig, 2006). Es decir que se resiste a la interpretación de la infancia como otredad y ante las tensiones entre la categoría y los sujetos que la transitan, el sentido final será dado por el universo adulto. En tanto se asuma a las infancias espectadoras como heterosexuales, binarias y modernas, el teatro para niños cumplirá siempre con una serie de regularidades que le permitirán instituirse como estrategia de crianza heteronormada.

Profundizando con lo anterior, Oscar Amaya (2010) sostiene que la infancia es más bien un territorio de significación antes que algo que se puede señalar con precisión. Así, propone acentuar la mirada desde lo transversal en las designaciones sobre la infancia para abordarlas como órdenes simbólicos. Estos serán atravesados por imaginarios adultos que «sobreviven como restos, obstaculizando el advenimiento de nuevos modos de lo pensable respecto de lo social conocido, establecido como incommovible y perseverando por ello en forma cristalizada, en estos discursos y prácticas.» (Amaya, 2010, p. 25). De este modo, el autor señala la existencia de una naturalización de la infancia que termina sometiéndola a *prácticas des-subjetivantes* (p.29). Refiere con esto a operaciones de asignación que fijan un destino a partir de la intervención adulta que impone funciones, tipos de existencia y futuros previstos. Así, señalar estas persistencias permite tensionar la mirada moderna sobre la infancia para superar las discordancias entre lo designado y lo concreto. Amaya propondrá pensar a las niñas y los niños

como «sujetos de una experiencia y no objetos para glosar una teoría» (2010, p. 46). Esto implica mirar y oír a las infancias en su contemporaneidad antes que desde los saberes previos adultos. A la vez supone crear nuevas condiciones de recepción de lo que acontece, puesto que se trata de «fundar una horizontalidad» (p. 47). Será esto pensar a las infancias en una operación que incluya al espacio de encuentro con los niños y niñas como una escena donde concluyen las experiencias contemporáneas y las pasadas. En la misma línea, Mercedes Minnicelli (2009, 2018) propone a la infancia como un significante que resuena siempre con singularidad biográfica y así genera «efectos diferenciales» (2009, p. 180) en su proceso de significación. La diversidad de significaciones que implican a las formas de sujeción entonces sólo en apariencia implicarán acuerdos sobre los imaginarios infantiles. Estos últimos tienen como protagónica la definición de la infancia como moderna, desestabilizando la categoría cuando se asume que se asiste al fenómeno de las *nuevas infancias*. La idealización de la propia infancia por parte del adulto, en conjunto con una visión romántica de la categoría, será lo que promueve al niño moderno como

una ilusión a la cual se busca de manera insistente y, al no encontrarlo se decreta con nostalgia un fin de la infancia que poco considera cómo, eso llamado infancia requiere de su renovación constante en el intercambio y diferencia generacional ante lo cual los nuevos nos confrontan una y otra vez (Minnicelli, 2018).

De lo anterior se concluye que fijar los sentidos únicamente a través del imaginario infantil moderno es lo que sustenta y justifica cierto tipo de intervenciones adultas a la vez que obtura la posición simbólica del niño y la niña como sujetos del lenguaje. Como se viene sosteniendo, esto tiene su correlato en el teatro para niños como se lo analizó: los sentidos hegemónicos sobre los géneros y sexos reciben un tratamiento moderno por suponer a la infancia como tal. Será crucial entonces repensar a las infancias espectadoras desde la reorganización de los discursos y prácticas sobre las mismas. Tal y como aporta Gabriela Diker (2009, 2018) en la actualidad las infancias se presentan con tal radicalidad que las categorías para alojarlas *estallan* de modo que «en lugar de la vieja sorpresa frente a “los nuevos” aparece el desconcierto, y en el lugar del reconocimiento crece la sensación de extrañamiento.» (2009, p.11). Estas adjetivaciones sobre el encuentro discursivo con las infancias buscarán reducir las distancias desde la producción de anticipaciones y expectativas que llevarán a la pretensión de un conocimiento total. Debe

asumirse entonces a la infancia como otredad que conmueve las certezas por ser siempre un límite al saber y al poder adulto. Por tanto, la categoría de infancia es ineficaz para dar cuenta de los múltiples tránsitos concretos, ya que

no se trata de lo que aún no sabemos sobre la infancia, se trata más bien de lo que está llamado a desbordar nuestros saberes, a inquietarlos, de lo que no se deja atrapar por las categorías de las que disponemos ni por las prácticas que desplegamos sobre los niños. Se trata en fin, de lo que nunca sabremos. (Diker, 2009, p. 15).

Se concluye entonces en la reflexión acerca de cómo proponer un teatro para la infancia pensada como lo que escapa a la captura. Si la posición del teatro frente a las infancias contemplase lo señalado en este capítulo, entonces no podrían encontrarse regularidades al interior de los casos analizados respecto de las representaciones discursivas de género y sexo. Las posibilidades narrativas oscilan entre lo anacrónico y lo generacional constituyendo únicamente como *lo correcto* a la heterosexualidad binaria, en términos hegemónicos. Esta (re)producción de sentidos necesariamente deberá contemplar a la infancia como novedad para evitar el sometimiento a continuas significaciones adultas idealizadas. Las cristalizaciones propuestas en los casos sobre una infancia lineal, naturalmente heterosexual y binaria es producto inequívocamente de la discrepancia señalada entre la infancia moderna y las infancias como novedad constante.

4.1.1. La política de la proximidad

Si bien, como ya se aclaró, no es el objetivo de esta investigación generar propuestas para un *nuevo teatro infantil*, se habilitan ciertas preguntas en relación a las tensiones señaladas. ¿Cómo encontrarse con las infancias si las mismas siempre escapan a la captura? ¿Cómo generar un encuentro poético-escénico con algo otro y no sólo con lo que el mundo adulto ha puesto ahí? ¿Es posible superar la destinación y la adjetivación del acontecimiento para desentender al teatro de construcciones adultocéntricas?

Olga Grau Duhart (2011a, 2011b) propone a la *política de la proximidad* como un ángulo de investigación que no sólo se aparta del adultocentrismo como perspectiva sino que también se acerca a la materialidad de las existencias infantiles. En principio, Grau Duhart señala que existe un modo particular de hablar sobre los niños y las niñas a través de la configuración de ciertos

«sistemas de representaciones» (2011b, p. 47). Como se viene sosteniendo en esta investigación, en estos últimos se constituyen como representaciones dominantes que forjan una imagen unificada y masiva de la infancia y así se produce el desdibujamiento de sus particularidades. Así, la autora se pregunta por cómo superar las distancias entre colectivos sociales al momento del encuentro con la infancia. Será la memoria de la propia infancia lo que estrecha el intercambio entre adultos e infancias a partir de criterios de previsibilidad, por lo que Grau Duhart propone desestimar esta tradicional pretensión de conocimiento. De esta manera, suspender lo que se cree que la infancia es implicará las expresiones *ser y estar con* como lo que refiere

a un modo de involucrarnos en que el otro u otra están instalados como cualquiera de nosotros mismos, en una suerte de expectativa de vida en relación, en la espera de que en esa relación se genere una situación, un modo de ser afectados o afectadas por el otro o la otra, que en lo posible no sea amenazante y que, en vez de debilitarnos, nos potencie. (Grau Duhart, 2011b, p. 49).

De esta manera, se contribuye a la reconstrucción del vínculo a partir de generar una proximidad sin producción de lugares fijos y sujetos dominantes. Reconocer al otro y la otra como tales desplaza los bordes y potencia las limitaciones en el encuentro entre adultos y niños y niñas. Así, el sentido de comunidad que incluye una postura *con* las infancias es asumir las realidades concretas y plurales de quienes transitan la categoría. La autora busca, desde esta propuesta, separarse de una comprensión homogeneizada de la infancia que la vuelve uniforme y general por ser declamada siempre en tiempo futuro (2011a). Esta idealidad produce una despreocupación por el presente concreto a la vez que descorporeiza a los niños y las niñas como cuerpos sexuados (p. 55). Frente a la infancia como territorio a ser ocupado cuya representatividad se da a partir de realidades visibles, Grau Duhart se pregunta por cómo abordar a las infancias concretas. El universo adulto se ve puesto a prueba al momento de instituir a las infancias como sujetos de derecho: se torna necesaria entonces una filosofía política que promueva las condiciones de vida presentes de la infancia. Entrará en juego la noción de la *política de la proximidad* como

la que se hace cargo del presente de los niños y las niñas, de una cercanía con sus existencias que no esté mandatada tanto por una norma prescrita, sino más bien por las actitudes de sentir y comprender que aquellas vidas requieren antes que nada del reconocimiento pleno por parte de quienes conforman

el mundo adulto, reconocimiento que necesariamente debiera derivar en la realización de sus derechos. Una política de la proximidad que sepa poner atención a la multiplicidad de variables a partir de las cuales niñas y niños se singularizan, que repare en las determinaciones concretas sobre las que organizan sus vidas. Una política que esté más acá de los enunciados abstractos de los derechos humanos, que implique el interés y la preocupación por la materialidad de sus cuerpos y sus vidas en tiempo presente. (2011a, p. 52).

Por tanto se arriesga que a través de una política de la proximidad el teatro para niños local puede ser revisado como un modo de pluralizar las estrategias de crianza que se ponen en juego. Se pensaría así en un teatro *con* niños, niñas y niños que se ocupe de las singularidades propias de los diversos tránsitos por la infancia. Dejarse afectar por las infancias espectadoras, en su multiplicidad de variantes, podría ser un camino para superar las tensiones observadas en las unidades de análisis. El reconocimiento pleno del espectador/a/e como tal implicaría una ruptura con el cánón teatral propuesto, abriéndose a otro tipo de acontecimientos escénicos que contemplen las existencias presentes antes que las discursividades significantes del pasado. Sin embargo, no debe obviarse que «una imagen del otro es una contradicción. Pero quizás nos quede una imagen del encuentro con lo otro. En ese sentido no sería una imagen *de* la infancia, sino una imagen *a partir* del encuentro con la infancia.» (Larrosa, 2000, p. 178). En este sentido, una postura *con* las infancias desde el teatro deberá implicar una refundación del género teatral para permitirse nuevas apropiaciones estéticas. Es decir ocuparse de la realidad concreta infantil, en su multiplicidad de variantes, como un modo de resignificar la teatralidad poética en tanto instaurador de subjetividades (Dubatti, 2012). El teatro para las infancias será un acontecimiento escénico que no esté premeditado como una categoría estética específica sino más bien por la *puesta a prueba* de recibir a quienes se incorporan al mundo social. Tal vez de este modo se podrá experimentar a partir de la creación de nuevas poéticas y temáticas que no repitan las fórmulas ya enunciadas. La heterosexualización de la realidad simbólica infantil, que es resultado de pensar a las infancias espectadoras en abstracto, será puesta en tensión una vez que el teatro asuma la proximidad presente con los sujetos que convoca.

4.2. Otros acontecimientos escénicos infantiles platenses

El análisis interpretativo de los casos abordados permite sostener la hipótesis de que el teatro para niños platense asume a su niño como un espectador protoadulto heteronormado. Esta generalización operativa no implica, como se viene sosteniendo, una totalidad definitoria. A partir de todo lo antedicho respecto de la novedad de las infancias y las posturas *con* las infancias, se presentan dos casos ampliatorios de la Ciudad de La Plata. Estos son «Yo animé» de Diego Biancotto²², presentada en el CC Pasaje Dardo Rocha en el año 2015 y «Lunitaria» de Jorge Caballero, en la Sala Doble T en el año 2019. Ambos casos presentan un corrimiento de los resultados obtenidos en el capítulo anterior, generando ciertos acercamientos a políticas de proximidad por considerar la radicalidad de las infancias aunque en diversos sentidos. Por ejemplo, «Yo animé» es una obra teatral que no incluye palabra hablada ni una paleta colorida por lo que depende enteramente del juego actoral y corporal. Así, el texto dramático es próximo al código de los mimos atravesado por lógicas del cine mudo. No es una obra de texto ni una comedia musical, a pesar de que un piano acompaña los movimientos y acciones de los actores. De corta duración, no busca la promoción de una moraleja o un mensaje para las infancias espectadoras. Es la historia de un dibujante que se encuentra con que su dibujo ha cobrado vida, como una estampa con función ordenadora de una serie de experiencias estético-teatrales. Los sentidos son *abiertos*, en tanto no hay palabra hablada que delimite las posibilidades de la imaginación espectral. Sólo en momentos específicos se presentan indicios de anclajes a un relato particular, pero aún en estos está la presente la propia elocuencia de los espectadores. Los personajes por su parte se ven inhabilitados del habla, como decisión estética, y ponen a disposición un juego coreográfico que captura sin necesidad de un escenario colorido. La visualidad de la obra es similar a la de las películas mudas del inicio de la historia del cine occidental: el blanco y el negro como colores protagónicos que se combinan en cuerpos de movimientos rápidos y fragmentados. La escenografía se compone de un cordón que delimita el espacio escénico y culmina en un panel blanco que luego será una pantalla para el recurso multimedial. Las producciones de video aparecen para generar nuevos escenarios que no buscan la espectacularidad, sino que se someten a la acción de los únicos dos actores en total relación

²² Si bien este caso corresponde al corpus analizado anteriormente por su temporalidad y ubicación, ha sido reservado para este apartado como un modo de reivindicar los resultados obtenidos ante una mayoría constitutiva del campo local.

interactiva con la proyección de las imágenes en movimiento. Hay también recursos ópticos como trucos de magia y juegos teatrales que sostienen la atención continuamente. Así, en términos estéticos, «Yo animé» se separa de los casos analizados en tanto es una propuesta disruptiva: no necesita máquinas de humo o luces coloridas para capturar. Prescinde de la participación del público porque el juego actoral es generador de un aquí y ahora cronometrado por el despliegue multimedial. No hay buenos ni malos, puesto que la narrativa es, se arriesga, el resultado de improvisaciones actorales en ensayos sostenidos y registrados. Como resultado, se logra un acontecimiento escénico en el que lo infantil como condicionante sólo aparece en su ámbito de circulación como parte de las propuestas de vacaciones de invierno.

En tanto representaciones de género y sexo, «Yo animé» es un universo exclusivo de varones. Si bien el género de los personajes es dado por la identidad de género de los actores, únicamente circulan sentidos de lo masculino. Las feminidades no están representadas en primer término por la presencia únicamente de actores varones que actúan como tales. Las masculinidades que se performativizan están cristalizadas por el carácter de los personajes: el dibujante es ordenado y esquemático, por lo que no se permite movimientos que no sean rígidos y medidos. En su contrario, el dibujo es lábil y orgánico, dándose otras libertades en su andar. En una segunda lectura podrá pensarse al dibujante como lo representativo de la masculinidad adulta, puesto que en la narrativa él es quien ya conoce el mundo y marca los caminos a seguir. Es así que su cuerpo y modo de actuar su género están condicionados por la experiencia histórica, que es acompañada por sus adornos: un chaleco, pantalón de vestir y corbata. En contraposición, el dibujo podría tomar el lugar de la masculinidad infantil por su apertura a una libertad corporal que inmediatamente es significada por un otro: el dibujante lo provee de un sombrero y un moño como emblemas de una masculinidad epocal. Sin embargo no hay tampoco indicios de vinculación sexoafectiva entre personajes, separándose de la narrativa tradicional. Si bien la heterosexualidad no aparece como temática obligada, en este universo sí existen los progenitores, que pueden ser interpretados entonces como heteronormados. El dibujante, en un juego teatral, le cuenta al dibujo cómo su abuelo le regaló un lápiz. La aparición del abuelo está marcada a través del uso de un elemento de utilería que representa un bigote. Así, se instituye como emblema de género de la masculinidad adulta y proveedora de posibilidades al dibujante niño, representado a

partir del mismo bigote resignificado como un peinado infantil. Por otra parte, en los momentos de emergencia en la trama, es el dibujante como el varón adulto el que resuelve las conflictividades. Por ejemplo, cuando un dinosaurio se acerca, el dibujo se anula mientras que el dibujante, como nuevo varón proveedor, dibuja una salida. Es él quien maneja el globo aerostático y el auto que permite continuar con los caminos planteados. Entonces, podrá arriesgarse que la representación de la masculinidad en «Yo animé» es una dualidad entre el ser varón adulto y el ser varón niño. Como una corporalidad rígida con experiencia en el mundo que lo convierte en proveedor el varón adulto podría ser un esperable frente a un dibujo como varón niño que necesita de esa otra masculinidad para ordenarse y poder cumplir sus objetivos.

A partir de lo antedicho es que se puede interpretar a «Yo animé» como una obra platense que en algún punto se aparta de los cánones teatrales locales al presentar una estética, un código narrativo y un relato disruptivos. Su constitución como obra infantil implica un acercamiento a las infancias desde sus propias constelaciones significantes en tanto no produce sentidos hegemónicos de lo infantil. El público que se espera no está premeditado, sino que contempla una diversidad de tránsitos por la infancia a partir de proponer un acontecimiento que comprende el reconocimiento pleno de los sujetos. No supone un modo de hacer teatro basado en lecturas evolutivas de la infancia, sino que propone una experiencia estética que incita al encuentro convivial de cuerpos poéticos. Así, ignora los posibles mandatos del cánón de la tradición teatral infantil a partir de la imagen del encuentro con las infancias como pluralidad concreta.

En la misma línea, el caso de «Lunitaria» es novedoso en tanto invita al debate adulto acerca de las temáticas permitidas al interior del teatro para niños. Si bien excede el período temporal de las unidades de análisis, se lo retoma como un modo de tensionar el campo local²³. Es la historia de la Luna que baja junto a un Conejo al planeta Tierra a tomarse unas vacaciones en las que se verán desfilar un ecléctico grupo de personajes. Como propuesta estética reproduce los cánones ya señalados: hay estallido de colores, pantallas multimediales, un conflicto dramático lavado, canciones obligadas con moralejas, luces coloridas sin sentido poético. Sin embargo, enuncia concretamente temas que atraviesan la lucha feminista actual y sus efectos en la vida social del presente. Así, por ejemplo la Luna se encuentra con un niño que afirma ser el séptimo hijo varón

²³ Tampoco debe obviarse que se inscribe en un circuito teatral privado y aislado de la convocatoria municipal.

y le pide que lo transforme en el lobizón para mostrarle a su papá su masculinidad hegemónica. La Luna se alarma al escuchar el pedido y pone jaque la relación varón/masculinidades afirmándole que él no necesita de la aprobación de un otro definidor. Esta fórmula del planteamiento del problema e inmediata enunciación de la solución por parte de la Luna se repite en todas las escenas, que terminan no siendo más que un desfile de personajes y mensajes concretos prescriptivos. A pesar de ello, se debe destacar el valor y la disrupción de las temáticas planteadas aunque terminen por convertir a la obra en una serie de moralejas enfrascadas. Cuando la Luna se encuentra con la hija de Neil Amstrong, el astronauta, no se tocan las relaciones empoderamiento, rol social y mujer, sino que la chica asiste con una problemática concreta: se asume como gorda y eso la hace sufrir. Siente que todos la juzgan por su peso y, ante ello, busca agradar de otras maneras. La Luna intenta deconstruir este sentido del mismo modo que lo hace con la Bruja, que trae a la obra el concepto de *sororidad*. Si bien da una definición de diccionario y en ningún momento circula como aplicado a la obra, es importante destacar la intención de presentación. La Bruja decide cambiar su nombramiento como tal por la carga negativa de la palabra, especialmente en relación a la adjetivación -bruja- en términos de locura o condición de esposa y suegra. Prefiere que la llamen *sabia* y así crea un encuentro de sabias sororas en el Estadio Único de la Ciudad de La Plata. La ubicación geográfica funciona como un guiño al público infantil local al que se lo invita a estar atento a buscar a las sabias de la ciudad. Por último, la Luna se encuentra con una poetiza que parece erotizarse, aunque tímidamente, con la presencia de ella. Disfrazado de inspiración, la poetiza le pregunta a la Luna si la puede tocar y así la escena se convierte en una reflexión sobre el consentimiento en el contacto físico. A pesar de ello, en ningún momento se sugiere una relación lesbianizada, puesto que se refuerza constantemente que lo que busca la poeta es potenciar su talento. Durante toda la obra se cuenta con intervenciones en escena de una narradora mujer que en algún punto complejizan la ecuación: es constantemente determinada por la voz masculina del autor. Al mismo tiempo, la narradora se ve envuelta en una serie de piropos y observaciones objetalizantes por parte del Sol, un varón que la somete a una posible relación abusiva marcada por hegemonías masculinas. Estos hechos podrían ser pensados como paródicos en relación al resto de la obra a pesar de que en ningún momento son esclarecidos. Suponen funcionar como alivios cómicos a la

trama, cargada de estereotipos sobre la actualidad social aunque deberían ser profundizados para promover los sentidos paródicos que se propone. Esta relación binaria es la única que se plantea como heterosexualizada, prescindiendo luego de vínculos sexoafectivos en la trama. Incluso entre el Conejo y la Luna, que en otra instancia podría funcionar como un esperable de relación, la misma es reemplazada por una amistad incondicional.

A pesar de presentarse como tradicional en su visualidad y con una dramaturgia esperable y meramente preceptiva, «Lunitaria» debe destacarse como disruptiva por al menos mencionar de modo consciente temáticas específicas. Se proyecta como una obra para público infantil, que es leído desprejuiciadamente aunque a la vez la dramaturgia toma el lugar del adulto definidor. Es decir que, si bien no se constituye necesariamente una poética feminista, el texto al menos intenta poner en tema a las infancias del actual clima social. Incluye entonces a niñas mujeres tal vez vulneradas en sus derechos o quizás a niños varones que no reproducen emblemas de género hegemónicos. La obra es una confluencia de tiempos: crea nuevas condiciones de recepción infantil a través de una experiencia escénica que reproduce las estéticas del pasado. Aún así «Lunitaria» está mirando y oyendo a las infancias en su contemporaneidad, pues no está obligatoriamente cargada de saberes previos del mundo adulto. Es finalmente una obra *con* las infancias en tanto desestima la pretensión de conocimiento a través de habilitar temáticas que pretender ser *inintendibles* o *no competir* a niñas y niños. En su intención de inaugurar o promover sentidos específicos, puede considerarse el caso de «Lunitaria» como disruptivo del campo local. Su mirada temática supera los obstáculos propios de los imaginarios adultos que suponen la naturalización de la infancia y una perspectiva asistencialista de la misma.

Los dos casos analizados se apartan de los *procesos des-subjetivantes* (Amaya, 2010) por parte del universo adulto para promover «un modo responsable de asumir la adultez, que incluye concitar en el espacio de encuentro con el niño una escena donde confluyan infancias: una presente, plena, desbordante; otra pasada, que busca ser iluminada» (p. 47). En este sentido, tanto «Yo animé» como «Lunitaria» a pesar de sus limitaciones tienen foco en el presente concreto de la diversidad de infancias a través de la propia experiencia adulta. Los productores son adultos que trabajan con significaciones de la infancia que son situadas y singulares, contemplando a la vez la multiplicidad de variables de tránsito.

4.3. *A modo de cierre*

Caben retomar, finalmente, los aportes de Jorge Larrosa (2000) quien afirma que en lo infantil «no se pasa de lo posible a lo real, sino de lo imposible a lo verdadero» (p. 174). Con esta formulación, Larrosa entiende que lo que va de lo posible a lo real es lo fabricable siempre a través de relaciones de poder. Estas últimas incluyen a la posibilidad como lo que puede acontecer y así se entiende a la infancia como marcada por caminos con permisos y prohibiciones constantes. En contraparte, lo que va de lo imposible a lo verdadero incluye pensar a las infancias como lo que no está determinado por lo posible sino por lo inesperado. Siendo así, la verdad de la infancia no será lo que de ella se dice sino *lo que ella expresa de sí misma*, obligando a renunciar a toda voluntad de saber. Esta conceptualización de las relaciones con las infancias juegan en este teatro en tanto las saca del ámbito de lo previsto y las reinstala en el punto del misterio (Minnicelli, 2018). Finalmente, el teatro pensado como estrategia de crianza deberá obligatoriamente posicionarse desde el punto de desencuentro con la infancia si se quiere pluralizar la producción de zonas de experiencia diversas. No debe obviarse que, como destaca Ana María Cortés (2006) siempre

las relaciones entre niños y adultos son un entramado de imaginaciones: la imaginación del adulto de lo que fue su niñez, la imaginación del niño acerca de lo que será cuando crezca, la imaginación del niño acerca de sí mismo y de la idea que tienen de él los adultos. (p.439).

En esta línea, es interesante revisar los sentidos dislocados que se dan en esas relaciones proyectadas como un espacio de encuentro con la otredad de las infancias. Nuevamente, debe asumirse el rol central del adulto productor que (des)autoriza modos de tránsito por la infancia a través de discursos teatrales con un fuerte sentido interpelador. Pensar al teatro como estrategia de crianza heteronormada es visibilizar los espacios de desencuentro entre los colectivos: la puesta en valor de ciertas condiciones de existencia que permiten la (re)producción social tomará entidad en la propia obra infantil. Así, una institución heterobinaria como hegemónica de la infancia a través de una serie de actos performativos demuestra que los campos interpretativos sobre lo que es el teatro infantil requiere de la constante puesta en cuestión del mismo. Es

importante revisar las operaciones de sentido sobre el género y sexo y su relación con el concepto de infancia que surgen desde el teatro infantil. Las definiciones unívocas y homogéneas resultado de una relación asimétrica toman un carácter universal que se actualiza y reproduce al interior de este teatro. Será el adulto productor el que habilita las posibilidades de los genérico sexual y, en este sentido, se pueden retomar los aportes de Graciela Montes (2001) respecto de las relaciones adulto-niño/a/e. La autora afirma que «no hay como un buen ogro para comprender la infancia» (p. 29) como un juego metafórico para visibilizar los gestos que terminan por cooptar el desarrollo de una subjetividad infantil no hegemónica. Así, como se viene sosteniendo desde esta investigación, el adulto terminará *devorando* lo simbólico infantil a través de una marcada relación de dicotómica entre

El poder y el no poder. Primero está lo desparejo: el que no puede frente a frente con el que puede, el que lleva en brazos y el que es llevado, el chico mirándose en el grande. Y en ese terreno, en el terreno del poder, no hay como un buen ogro para comprender la infancia (Montes, 2001, p. 31).

Será entonces esta «disparidad» (p.33) lo que define a lo infantil y lo que, se arriesga, es protagónico en el teatro para niños platense. Por tanto, la promoción de la heterosexualidad binaria será hegemónica porque se autoriza en y por una visión de la infancia que es finalmente generacional. Si el público infantil es significativo a la vez que significado del acontecimiento teatral entonces será central explicitar las condiciones de enunciación de las infancias a las que se convoca. Se deberá reinstalar el carácter polisémico de las infancias desde un teatro entendido como serie de regularidades que permiten, en un sentido práctico (Bourdieu, 2007), producir y reproducir las condiciones sociales de existencia. Pensar al teatro desde las crianzas es parte de no fijar el carácter relacional para permeabilizar las asimetrías y contingencias ya señaladas. Aquel espectador protoadulto heteronormado, además de ser una categoría operatoria para el análisis, es un imaginario que produce sentidos sobre cómo ser niño/a/e a través del teatro. La producción de zonas de experiencia que se dan en el acontecimiento requieren de contemplar, por último que «los niños y 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» (Minnicelli, 2018). En esta línea de reflexión, es importante que el teatro infantil platense asuma la *irrealidad* de aquella figura de niño propuesta.

Un teatro que ponga en valor *otras* expresiones sexo g nericas identitarias no podrá ser pensado mientras que la comprensión de niño espectador se sostenga en los parámetros de lo anacrónico y lo generacional. Los acontecimientos escénicos analizados podrán ser repensados cuando se adhiera a que el niño que se pretende como espectador

no existe. Los defensores de la infancia y de la familia invocan la figura política de un niño que construyen de antemano como heterosexual y género-normado. Un niño al que privan de la energía de la resistencia y de la potencia de usar libre y colectivamente su cuerpo, sus órganos y sus fluidos sexuales. Esa infancia que pretenden proteger est  llena de terror, de opresión y de muerte. (Preciado, 2013, p. 2).

Los resultados y conceptualizaciones propuestos desde esta tesis buscan ser aportes al campo teatral local desde un lugar crítico. Quedan pendientes investigaciones más exhaustivas sobre otros teatros infantiles de la Ciudad de La Plata que permitan tensionar lo aquí propuesto. La invitación es, finalmente, a realizar producciones artísticas responsables que permitan y fomenten un cambio de cosmovisión, simbólica al menos, para el desarrollo de infancias menos oprimidas. Un teatro que no se vea pre-definido por una serie de exigencias que nacen desde el sentido común más profundo y que asumen niños ideales que no son encontrables. Es importante repensar las relaciones entre el teatro, las infancias y el género y sexo si se quiere revisar al teatro como instaurador de subjetividades frente a la performatividad de los géneros y sexos.

Anexo: «unidades de análisis»

5.1. «La bella durmiente contada por una abuela» de Lorena Velázquez

Fecha de presentación: 14 a 18 de julio de 2012 y 29 de julio a 2 de agosto de 2014

Horarios de función: 15 y 16.30 hs / 15, 16.30 y 18 hs

Sala del CC Pasaje Dardo Rocha: Sala A

Dirección: Lorena Velázquez

Libro: Juan Carlos Fiasconaro

Música: Sergio Fabián Perotti

Sinopsis: basado en el cuento clásico de Charles Perrault «La bella durmiente del bosque». En esta versión, se introduce el personaje de la Abuela, una anciana que llega al teatro para contarle al público la historia de Aurora, la princesa que será maldecida por una bruja mediante un hechizo que la matará al pincharse el dedo con un huso. Un hada buena cambia la maldición reemplazando la muerte por un sueño de cien años del que despertará con el beso de un príncipe. Un mago y un reloj ayudan a la situación dinamizando la temporalidad mientras que la Abuela relata lo sucedido y finalmente, al despertar la princesa, se unen todos los personajes en una fiesta de casamiento.

Comentarios: la obra fue presentada en dos ocasiones diferentes (2012 y 2014) con la misma puesta en escena y elenco. Se asiste al acontecimiento en la temporada 2014. Se realiza entrevista. La estructura dramática consiste en la presentación de la situación por parte de la Abuela, con una rápida actuación en código mudo. Luego, se repite la escena pero con la acción de los actores y actrices. Actúan: María Elena Álvarez Arigós, Leandro Chavarria, Juan Carlos Fiasconaro, Constanza Giacobone, Florencia Iriarte, Mabel Lezica, Agustina Maurino, Paola Saggese, María Cecilia Vignati.

Fuentes: *La Bella durmiente contada por una Abuela*. Recuperado de <http://www.alternivateatral.com/obra25382-bella-durmiente-contada-por-una-abuela>

Vacaciones de invierno 2014. Secretaría de turismo de la Provincia de Buenos Aires. Gobernación Daniel Scioli



Figura 1. [La bella durmiente contada por una abuela]. Archivo personal de Lorena Velázquez.

5.2. «Hansel y Gretel, un paseo por el bosque» de Lorena Velázquez

Fecha de presentación: 18 a 22 de julio de 2013

Sala del CC Pasaje Dardo Rocha: Auditorio

Horarios de función: 15 y 16.30 hs

Dirección: Lorena Velázquez

Libro: Juan Carlos Fiasconaro

Música: Sergio Perotti

Sinopsis: adaptación del cuento clásico de los Hermanos Grimm «Hansel y Gretel». Hijos de un leñador, Hansel y Gretel son abandonados por su padre y madrastra por la escasez de recursos de la familia. Lanzados al bosque, los hermanos dejan un rastro de migas de pan que es comido por la Señora Paloma. Esta última siente culpa por su acto de glotonería y lleva a los chicos a una casita de chocolate. En ella vive la Bruja que intenta comerlos, engordando a Hansel y sometiendo a Gretel. Los hermanos la engañan y la Bruja cae a una olla hirviendo. Se reencuentran con su padre, que ha abandonado la mala influencia de su esposa.

Comentarios: se asiste al acontecimiento. Una fuerte tendencia a la participación por su música estridente y coreografías rebuscadas. Actúan: Ana Angelillo, Adrián Di Pietro, Camila Fioravanti, Victoria Municoy, Gastón Vázquez Tierno.

Fuentes: *Hansel y Gretel, un paseo por el bosque*. Recuperado de <http://www.alternivateatral.com/obra21010-hansel-y-gretel-un-paseo-por-el-bosque>



Figura 2. [Hansel y Gretel, un paseo por el bosque]. Archivo personal de Lorena Velázquez.

5.3. «Seis actos y un prólogo para un cuento nuevo» de Nahuel Aquino

Fecha de presentación: 15 a 20 de julio de 2011

Sala del CC Pasaje Dardo Rocha: Sala B

Horarios de función: 14, 15.30 y 17 hs

Dirección: Nahuel Aquino

Libro: Alejandro Santucci

Música: Nahuel Aquino y Alejandro Santucci

Sinopsis: existe una compañía de cuentos que es coordinada por el Señor Warner, un ambicioso empresario que somete a los empleados -Bruja, Lobo y Pirata- a una ley laboral tramposa. Los

personajes se unen y fundan una cooperativa que les permite la autogestión y la organización gremial.

Comentarios: reconstrucción del acontecimiento por entrevistas a autor y director. El grupo se presenta como «La maquinaria teatro».

Fuentes: *Actividades recreativas para todos los vecinos de la Ciudad*. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2011-7-15-actividades-recreativas-para-todos-los-vecinos-de-la-ciudad>



Figura 3. [Seis actos y un prólogo para un cuento nuevo]. Archivo personal de Nahuel Aquino.

5.4. «Alicia en el País de las maravillas, una historia musical» de Grupo Plan Ve

Fecha de presentación: 14 a 18 de julio de 2012 y 13 a 17 de julio de 2013

Sala del CC Pasaje Dardo Rocha: Sala B

Horarios de función: 14, 15.30 y 17 hs

Dirección: Rodrigo Atencio / Lautaro Villagra

Libro: Gisela Boscarol

Música: Jorge Ezequiel Obeaga

Sinopsis: basado en el libro de Lewis Carroll «Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas» (1865). Sigue las aventuras de Alicia que, al perseguir a un conejo blanco llega a un mundo mágico donde la esperan una oruga que habla, unos mellizos, un gato risón, un sombrerero loco y una liebre. Estará, como en el libro, la Reina de Corazones que somete a su guardia real de Naipes a sus caprichos y mandatos.

Comentarios: la obra fue presentada en dos ocasiones (2012 y 2013), con cambio de director y elenco. También se reemplazan recursos técnicos y escenográficos. Reconstrucción del acontecimiento por entrevistas a autora y director. El grupo se presenta como «Plan Ve producciones» y pide ser nombrado como tal. Actúan: Julieta Curzel, Rodrigo Atencio, Gisela Boscarol, Valeria Constantini, Laura Barreda, Magalí Cottet, Tomás de Bento, Trinidad Falco, Eugenia Bifaretti, Mariana Fredes, Juan Pablo Antonelli, Esteban Derito.

Fuentes: *Plan Ve*. Recuperado de https://www.facebook.com/pg/planve.productora/about/?ref=page_internal

Plan Ve (2012). [Programa de mano] *Alicia en el país de las maravillas, una historia musical*.

Plan Ve (2013). [Programa de mano] *Alicia en el país de las maravillas, una historia musical*.



Figura 4. [*Alicia en el país de las maravillas, una historia musical*]. Archivo personal de Rodrigo Atencio.

5.5. «Aladdín... en una nueva aventura musical» de Grupo Plan Ve

Fecha de presentación: 18 a 22 de julio de 2015

Sala del CC Pasaje Dardo Rocha: Polivalente

Horarios de función: 15, 16.30 y 18 hs

Dirección: Rodrigo Atencio

Libro: Gisela Boscarol

Música: Julián Di Pietro

Sinopsis: basado en la película de Disney «Aladdín» (1992). La obra inicia después del final de la película, con Aladdín y la princesa Jazmín ya casados. Enfrentan juntos un nuevo problema: tres brujas intentan robar la lámpara del Genio. Esto trae una serie de conflictos al interior de la pareja recién constituida. Con una conjunto de deseos mágicos lograrán superar a las brujas y podrán continuar con sus vidas pacíficas.

Comentarios: se asiste al acontecimiento. El grupo se presenta como «Plan Ve producciones». Cuenta con un cuerpo de baile que agrega espectacularidad. Esta obra es parte de una saga basada en la película de Aladdín, continuando con «Aladdín y el medallón mágico» (2018)

Fuentes: *Cartelera infantil*. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2015-7-22-cartelera-infantil>



Figura 5. [Aladdín...en una nueva aventura musical]. Archivo personal de Rodrigo Atencio.

5.6. «Aventuras y canciones del Gato con botas» de Grupo Plan Ve

Fecha de presentación: 19 a 22 de julio 2014

Sala del CC Pasaje Dardo Rocha: Sala B

Horarios de función: 14, 15.30 y 17 hs

Dirección: Rodrigo Atencio

Libro: Gisela Boscarol

Música: Julián Di Pietro

Sinopsis: basado en el cuento clásico de Charles Perrault «El gato con botas». Princesa es comprometida con Lord Hamilton, un adinerado ambicioso cuyos planes se ven interrumpidos por la huida de su prometida. Joven recibe un Gato con botas como herencia y, a través de sus ocurrencias, se gana el corazón de la princesa. Los tres se unen para vencer a Lord Hamilton y sus intenciones de conquistar el reino en el que viven.

Comentarios: reconstrucción del acontecimiento por entrevistas a la autora y director. De «Plan Ve producciones», la obra contó también con venta de discos con las canciones originales.

Actúan: Yamila Acuña, Rodrigo Atencio, Gisela Boscarol, Mariano Cassarini, Sabrina Cauhepe, Magali Cottet, María Emilia Lorenzón, Nicolás Piana, Marcelo Vampa, Virginia Vampa

Fuentes: *Plan ve*. Recuperado de https://www.facebook.com/pg/planve.productora/about/?ref=page_internal

Aventuras y canciones del Gato con botas. Recuperado de <http://www.alternivateatral.com/obra51449-aventuras-y-canciones-del-gato-con-botas>

Plan Ve (2014). [Programa de mano] *Aventuras y canciones del Gato con botas*



Figura 6. [Aventuras y canciones del Gato con botas]. Archivo personal de Rodrigo Atencio.

5.7. «La doncella de la torre» de Gastón Cabrera

Fecha de presentación: 24 a 28 de julio de 2014

Sala del CC Pasaje Dardo Rocha: Sala B

Horarios de función: 14, 15.30 y 17 hs

Dirección: Gastón Cabrera

Libro: Gastón Cabrera

Música: Sebastián Morales

Sinopsis: adaptación del cuento clásico de los hermanos Grimm «Rapunzel». La bruja Morla quiere conservar su juventud y para ello secuestra a la princesa Rapunzel en una torre. Su cabello mágico le permite lograr su cometido contando con la ayuda de Febo, un busca tesoros que le muestra a Rapunzel el mundo exterior. Juntos se vinculan para vencer a la bruja e iniciar una nueva vida lejos de la torre de encierro.

Comentarios: se asiste al acontecimiento y posterior reconstrucción por entrevista con actriz.

Reproduce las visualidades y diálogos de la película de Disney «Enredados» (2010). El grupo se

presenta como «Trébol mágico producciones». Actúan: Mariana Morend, Melisa Fernández y Gastón Cabrera

Fuentes: *Vacaciones de invierno 2014*. Secretaría de turismo de la Provincia de Buenos Aires. Gobernación Daniel Scioli



Figura 7. [La doncella de la torre]. Archivo personal de Mariana Morend.

5.8. «Oz, lo que ves no es lo que es» de Gastón Cabrera

Fecha de presentación: 18 a 22 de julio de 2015

Sala del CC Pasaje Dardo Rocha: Sala Auditorio

Horarios de función: 15.30, 17 y 18.30 hs

Dirección: Gastón Cabrera

Libro: Gastón Cabrera

Música: Sebastián Morales

Sinopsis: basado en la serie de libros de Lyman Frank Baum «El maravilloso mago de Oz» (1900). En esta versión Dorothy es ya una adulta que recurre a un científico para volver a la

tierra de Oz. Allí se reencontrará con sus amigos de la infancia: el espantapájaros, el hombre de lata y el león cobarde. Oz está en peligro por el accionar de las Bruja del Oeste y el Este por lo que Dorothy deberá enfrentarlas para salvar de nuevo al mundo que la convoca.

Comentarios: se asiste al acontecimiento. El grupo se presenta como «Trébol mágico producciones».

Fuentes: *Oz, lo que ves no es lo que es*. Recuperado de

<http://www.alternivateatral.com/obra42034-oz-lo-que-ves-no-es-lo-que-es>



Figura 8. [Oz, lo que ves no es lo que es]. Archivo personal de Gastón Cabrera.

5.9. «El gato en busca de las botas... una aventura musical» de Grupo Inviernos Mágicos

Fecha de presentación: 23 a 27 de julio de 2015

Sala del CC Pasaje Dardo Rocha: Sala Vicepresidencia

Horarios de función: 14, 15.30 y 17 hs

Dirección: Gerardo Ventrice

Libro: Gerardo Ventrice

Música: Rigo Quesada

Sinopsis: basado en el cuento clásico de Charles Perrault «El gato con botas». Alma la princesa se escapa de su compromiso amoroso con el Marqués de Carabás y se encuentra con Nicanor, un pastor que ha heredado un Gato intrépido y aventurero. Los tres se enfrentan a la Señora Ogro, dueña de unas botas mágicas que les permitirá lograr su cometido.

Comentarios: reconstrucción del acontecimiento por entrevistas al director. El grupo se presenta como «Inviernos mágicos producciones». Los actores y actrices son alumnos de los talleres del director. Actúan: Gastón Vázquez Tierno, Milagros Vallefin, Camila Fioravanti y Ricardo Vázquez.

Fuentes: *El gato en busca de botas...una aventura musical*. Recuperado de <https://www.cultura.laplata.gob.ar/actividad/el-gato-en-busca-de-botasuna-aventura-musical-0>



Figura 9. [El gato en busca de botas... una aventura musical]. Archivo personal de Gerardo Ventrice.

5.10. «S.O.S., princesas al rescate» de Grupo PIC

Fecha de presentación: 28 de julio a 1 de agosto de 2015

Sala del CC Pasaje Dardo Rocha: Sala Auditorio

Horarios de función: 15, 16.30 y 18 hs

Dirección: Geraldine Vivier

Libro: Pablo Ramuzzio

Música: AAVV

Sinopsis: la dramaturgia se basa en el encuentro de varias princesas y villanas de películas de Disney. Es la historia de Lola, una nena que se pierde en el mundo de los cuentos y se ve inmersa

en un desencantado encuentro con las princesas. Su mamá emprende un viaje para buscarla y salvarla de las malas intenciones del Capitán Garfío y demás villanas populares.

Comentarios: se asiste al acontecimiento y posterior reconstrucción por entrevista a actriz. El grupo se presenta como «Grupo PIC» y el proceso de producción fue una creación colectiva.

Fuentes: *Cartelera infantil*. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2015-7-22-cartelera-infantil>



Figura 10. [S.O.S. Princesa al rescate]. Archivo personal de Geraldine Vivier.

5.11. «Yo animé» de Diego Biancotto

Fecha de presentación: 19 a 23 de julio de 2015

Sala del CC Pasaje Dardo Rocha: Sala A

Horarios de función: 15, 16.30 y 18 hs

Dirección: Diego Biancotto

Libro: Diego Biancotto

Música: Gonzalo Correa

Sinopsis: un dibujante esquemático descubre que se le han acabado sus lápices por lo que decide dibujar con una tinta nueva. Dibuja un personaje que cobra vida y juntos intentan comunicarse y compartir sus experiencias. El dibujo busca un pensamiento perdido que recuperará luego de una serie de aventuras dibujadas.

Comentarios: reconstrucción del acontecimiento por video y entrevistas al director. Es el resultado de un proceso de investigación en improvisaciones. Se presenta como producción de grupo «La terraza teatro». Actúan: Estanislao Pedernera y Lisandro Amado.

Fuentes: *Yo animé*. Recuperado de https://www.facebook.com/pg/yoanimeteatro/about/?ref=page_internal



Figura 10. [Yo animé]. Archivo personal de Diego Biancotto.

5.12. «Lunitaria» de Jorge Caballero

Fecha de presentación: 24 de noviembre de 2019

Sala: Doble T

Horarios de función: 16 hs

Dirección: Jorge Caballero

Libro: Jorge Caballero

Sinopsis: la Luna se va de vacaciones con un conejo a la Tierra y se encuentra con una serie de personajes que le plantean dificultades del mundo contemporáneo. Una bruja que trae ideas de sororidad, una poetiza que busca inspirarse desde el contacto, un nene que quiere ser bailarín y una mujer que debe aceptar su corporalidad. La Luna termina por hacer nuevos amigos e irse de vacaciones a China. Se plantea a sí misma como una obra feminista por poner en circulación preceptos y acuerdos propios del clima social al que se asiste.

Comentarios: se asiste al acontecimiento. Producción de grupo «Salú a la barra». Se acompaña con un subtítulo: para que los adultos reflexionen.

Fuentes: *Lunitaria*. Recuperado de <http://www.alternativateatral.com/obra69321-lunitaria>



Figura 12. [Lunitaria]. Archivo personal de Jorge Caballero.

Referencias bibliográficas

Aguirre Dávila, E. (2000). Socialización y prácticas de crianza. En E. Aguirre Dávila & E. Durán (Comps.), *Socialización: prácticas de crianza y cuidado de la salud: un estudio con familias y niños que inician sus escolarización en Santa Fé de Bogotá* (pp. 19-92). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia CES.

Amaya, O. (2010). La(s) infancia(s) y sus destinos: esos lugares en donde las cosas suceden de otros modos. *Hologramática- facultad de Ciencias Sociales – UNLZ*, 12 (3), 23-53.

Andruetto, M. (2009). Hacia una literatura sin adjetivos. En *Hacia una literatura sin adjetivos* (pp.31-46). Córdoba, Argentina: Comunicarte.

Angenot, M. (2012). El discurso social: problemática de conjunto. En *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible* (pp. 21-49). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores.

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>

Arfuch, L. (2005). Problemáticas de la identidad. En Arfuch, L. (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp. 21-43). Buenos Aires, Argentina: Prometeo.

Ariés, P. (1987). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid, España: Taurus.

Belmartino, M. (2011). *Familias y estrategia de crianza. Prácticas de tránsito de niños y niñas por diversos grupos de crianza en sectores populares de Viedma*. (Tesis de maestría). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/26741>

Blanco, L. (7 de julio de 2004). El teatro para niños. Del texto al escenario. Reseña. *Imaginaria*, (132). Recuperado de <http://www.imaginaria.com.ar/13/2/teatro.htm>

Bobes Naves, M. (2004). Teatro y semiología. *Arbor*, 699/700 (177), 497-508.

Bocanegra Acosta, E. (2007). Las prácticas de crianza entre la Colonia y la Independencia de Colombia: los discursos que las enuncian y las hacen visibles. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 5 (1), s/p. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77350107>

Bourdieu, P. (2000). De la regla a las estrategias. En *Cosas dichas* (pp. 67-82). Barcelona, España: Gedisa.

Bourdieu, P. (2007). Estructuras, habitus, prácticas. En *El sentido práctico* (pp. 85-105). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Buenfil Burgos, R. (1992). *Análisis de discurso y educación*. Conferencia presentada en el Centro de Investigación Educativa de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México

Bustelo, E. (2011). Introducción. En *El recreo de la infancia* (pp. 15-19). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Bustelo Graffigna, E. (2012). Notas sobre infancia y Teoría: un enfoque latinoamericano. *Salud Colectiva*, 8 (3), 287-298.

Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feministas. *Debate Feminista*, (18), 296 – 314.

Butler, J. (2018). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Butler, J. (2017). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós.

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* (pp. 17-38). Buenos Aires, Argentina: Miño & Dávila.

Carli, S. (2009). Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001). Figuras de la historia reciente. En S. Carli (Comp.), *La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping* (pp. 20-54). Buenos Aires, Argentina: Paidós

Colomer, T. (1994). A favor de las niñas. El sexismo en la literatura infantil. *CLIJ. Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 57, 7-24.

Cortés, A. (2006). El niño Queer o crecer oblicuamente en el siglo veinte, por Kathryn Bond Stockton. *Literatura y Lingüística*, 34, 433-448.

De Toro, F. (2015). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Recuperado de <http://www.dramavirtual.com/2015/02/semiotica-del-teatro-del-texto-la.html>

Díaz, F. (2015). *Temas de la literatura infantil. Aproximación al análisis del discurso para la infancia*. Buenos Aires, Argentina: Lugar.

Diker, G. (2009). El discurso de la novedad. En *¿Qué hay de nuevo en las nuevas infancias?*. (pp. 11-31). Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Diker, 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). *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Argentina: Athuel.

Dubatti, J. (2009). Introducción. Poéticas, concepciones de teatro y bases epistemológicas. En *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (pp. 5-18). Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Dubatti, J. y Sormani, N. (noviembre 2011). Los temas tabú en el teatro para niños y jóvenes. *Boletín iberoamericano de teatro para la infancia y la juventud. ASSITEJ España*, (9), pp. 45-64.

Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propuedéutica*. Buenos Aires, Argentina: Athuel.

Durkheim, E. (2013). La educación, su naturaleza y su papel. En *Educación y sociología* (pp. 49-68). Barcelona, España: Península.

Gaitán, L. (2006). La nueva sociología de la infancia. Aportaciones de una mirada distinta. *Política y Sociedad*, 43 (1), pp. 9-26.

Grau Duhart, O. (2011a). Representaciones sociales de la infancia, discursos y prácticas. En *Políticas públicas para la infancia* (pp. 45-54). Santiago de Chile, Chile: Comisión Nacional Chilena de Cooperación con UNESCO.

Grau Duhart, O. (2011b). Enunciados y prácticas: el ruido incesante de un desacomodo. En *Seminario la convención de los derechos del niño, políticas sociales y enfoque de género* (pp. 51-59). Santiago de Chile, Chile: ACHNU.

Heredia Ríos, E. (2016). La Teoría del discurso de Laclau y su aplicación al significante “la paz”. *Analecta política*, 6 (11), 283- 303.

Isnardi, J. & Torres Cárdenas, M. (2016). Acerca de la construcción de la identidad de género. En C. Merchán & N. Fink (Comps.), *Ni una menos desde los primeros años. Educación en géneros para infancias más libres* (pp. 105-122). Buenos Aires, Argentina: Las juanas editoras, Editorial Chirimbote.

Izzedin Bouquet, R. & Pachajoa Londoño, A. (2009). Pautas, prácticas y creencias acerca de crianza... ayer y hoy. *Revista Liberabit*, 15 (2), s/p. Recuperado de http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S1729-48272009000200005&sc_ript=sci_arttext

Jordan, E. (1995). La construcción de la masculinidad en la temprana edad escolar. *Gender and education*, 7 (I), 371-403.

Kogan, L. (1993). Género-cuerpo-sexo: apuntes para una sociología del cuerpo. *Revista debates en sociología*, 18, 35-57.

Laclau, E. (1993). Posmarxismo sin pedido de disculpas (con Chantal Mouffe). En *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo* (pp. 111-145). Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Larralde, G. (2014). Literatura LGBTTTTI para niños/as como objeto de estudio. Perspectivas acerca de la diversidad sexual, de género y la homoparentalidad en la literatura para niños/as. En *Los mundos posibles. Un estudio sobre la literatura LGBTTTTI para niños/as* (pp. 21-47). Buenos Aires, Argentina: Título.

Larrosa, J. (2000). El enigma de la infancia. En *Pedagogía profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación* (pp. 165-178). Buenos Aires, Argentina: Novedades Educativas.

Lesbegueris, M. (2014). El jugar contemporáneo y los nuevos conflictos de género. En *¡Niñas jugando!. Ni tan quietas ni tan activas* (pp.125-160). Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Lebeau, S. (octubre de 2006). De la censura y la autocensura...*Boletín iberoamericano de teatro para la infancia y la juventud. ASSITEJ España.*(7), 97-111.

Llobet, V. (2009) ¿Retratos de niño? Políticas sociales y derechos de niñas y niños en situación de calle. En S. Carli (Comp.), *La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping* (pp. 131-158). Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Llobet, V. (2018). "Infancias, políticas y derechos". Buenos Aires, Argentina: FLACSO Argentina. Recuperado de <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/view.php?id=401431&chapterid=560681>

Martínez, A. (2018). *La infancia a debate: Aportes del feminismo y la teoría queer para una crítica epistemológica*. Ponencia presentada en el X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, 28 de noviembre al 1 de diciembre de 2018, Buenos Aires, Argentina. En Memoria Académica. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10544/ev.10544.pdf

Mattio, Eduardo. (2012), ¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual. En J. Morán Faundés (Comp.), *Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos* (pp. 85-103). Córdoba, Argentina: Ciencia, Derecho y Sociedad Editorial.

Mehl, R. (2010). *El teatro para niños y sus paradojas*. Reflexiones desde la platea, Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional del Teatro.

Montes, G. (2001). *El corral de la infancia*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Minnicelli, M. (2009). Infancia, significativa en falta de significación. *Educação em Revista*, 25 (1), 179-202.

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>

Morales, S. y Magistris, G. (2018). Hacia un paradigma otro: niños como sujetos políticos co-protagonistas de la transformación social. En S. Morales & G. Magistris (Comps.), *Niñez en movimiento: del adultocentrismo a la emancipación* (pp. 23-49). Buenos Aires, Argentina: El Colectivo, Chirimbote, Ternura Revelde.

Moreno, J. (2015). “Julio Moreno: los niños actuales, una alianza con los medios informáticos”, Colección edu.ar. (pp. 1-5). Recuperado de http://coleccion.educ.ar/coleccion/CD27/datos/ninos_actuales_alianza_medios_informaticos.html

Morgade, G. (2012). Capítulo 2. En *Aprender a ser mujer. Aprender a ser varón* (pp. 19-29). Buenos Aires, Argentina: Novedades Educativas.

Morgade, G. (2016). Toda educación es sexual. En C. Merchán & N. Fink (Comps.) *Ni una menos desde los primeros años. Educación en géneros para infancias más libres* (pp. 43-63). Buenos Aires, Argentina: Las juanas editoras, Editorial Chirimbote.

Pavez Soto, I. (2012). Sociología de la Infancia: las niñas y los niños como actores sociales. *Revista de Sociología*, 27, 81-102.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona, España: Paidós.

Palacios, C. (2017). Introducción. 1001 obras de teatro que hay que conocer antes de crecer. [Excurso sobre la cultura para niños]. En *Hacia una teoría del teatro para niños. Sobre los hombros de gigantes* (pp. 11-19), Buenos Aires, Argentina: Lugar.

Parsons, T. (1976). *El sistema social*. Madrid, España: Editorial Revista de Occidente.

Perriconi, G. (2015). *La construcción del género en la literatura infantil y juvenil*. Buenos Aires, Argentina: Lugar Editorial.

Piaget, J. (2018). *Seis estudios de psicología*. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI.

Posada Díaz, A. & Gómez Ramírez, J. (2002). “La crianza en los nuevos tiempos”. Recuperado de <http://academia.utp.edu.co/ps4/files/2016/09/La-crianza-en-los-nuevos-tiempos.pdf>

Preciado, P. (2013). “¿Quién defiende al niñx queer?”. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de https://campus.fahce.unlp.edu.ar/pluginfile.php?file=%2F102824%2Fmod_resource%2Fcontent%2F0%2FBPreciado_Quien_defiende_al_nix_queer.pdf

Presa, H. (abril de 2006). El actor en el teatro para niños. *Pensar en grande para chicos. Cuadernos de picadero. Instituto Nacional del Teatro*, 9, 22-23.

Sardi, V. (2013). *Literatura para niñxs y género: ¿de eso no se habla?*. Ponencia presentada en las III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 25, 26 y 27 de septiembre de 2013, La Plata, Argentina. Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales. En Memoria Académica. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3453/ev.3453.pdf

Scherer, R. y Hocquenghem, G. (1979). *Co-iré. Álbum sistemático de la infancia*. Barcelona, España: Anagrama.

Sormani, N. (2004). *El teatro para niños. Del texto al escenario*, Rosario, Argentina, Homo Sapiens Ediciones.

Sormani, N. (2011). “El teatro para niños un teatro de arte”. Recuperado de http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/sormani_nora_lia/teatro_para_ninos.htm

Ubersfeld, A. (1989). Texto-representación. En *Semiótica teatral* (pp. 11-41). Madrid, España: Cátedra/Universidad de Murcia.

Urquiza, C. (abril de 2006). La puesta en escena. *Pensar en grande para chicos. Cuadernos de picadero. Instituto Nacional del Teatro*, 9, 24-29.

Wilkis, A. (2004). Apuntes sobre la noción de estrategia en Pierre Bourdieu. *Revista Argentina de Sociología*, 3 (2), 118-130. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26920307>

Wittig, M. (2006). El pensamiento heterosexual. En *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (pp. 45-57). Madrid, España: Egales.

Obras de teatro

Atencio, R. (2015, 18 de julio). Aladdín en una nueva aventura musical, Sala Polivalente, Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Atencio, R. (2014, 19 de julio). Aventuras y canciones del Gato con botas, Sala B, Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Atencio, R. (2012, 14 de julio). Alicia en el país de las maravillas, una historia musical, Sala B, Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Aquino, N. (2011, 15 de julio). Seis actos y un prólogo para un cuento nuevo, Sala B, Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Biancotto, D. (2015, 19 de julio). Yo animé, Sala A, Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Caballero, J. (2019, 24 de noviembre). Lunitaria, Sala Doble T, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Cabrera, G. (2014, 24 de julio). La doncella de la torre, Sala B, Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Cabrera, G. (2015, 18 de julio). Oz, lo que ves no es lo que es, Sala Auditorio, Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Velázquez, L. (2013, 18 de julio). Hansel y Gretel, un paseo por el bosque, Sala Auditorio, Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Velázquez, L. (2014, 14 de julio). La bella durmiente contada por una abuela, Sala A, Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Ventrice, G. (2015, 23 de julio). El gato en busca de botas... una aventura musical, Sala Vicepresidencia, Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Villagra, L. (2013, 13 de julio). Alicia en el país de las maravillas, una historia musical, Sala B, Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Vivier, G. (2015, 28 de julio) S.O.S., Princesas al recate, Sala Auditorio, Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Leyes

Ley N° 26.743. IDENTIDAD DE GÉNERO. Buenos Aires, Argentina. 9 de mayo de 2012.

Ley N° 26.618. MATRIMONIO CIVIL. CÓDIGO CIVIL. MODIFICACIÓN. Buenos Aires, Argentina. 15 de julio de 2010.

Ley N° 26.150. PROGRAMA NACIONAL DE EDUCACIÓN SEXUAL INTEGRAL. Buenos Aires, Argentina. 4 de octubre de 2006.