

DOMESTICAR A TRAVÉS DEL TEATRO

El Teatro para Niños como estrategia de crianza (heteronormada).

Germán Casella / casellahav@gmail.com
Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

El Teatro para Niños es un acontecimiento escénico en el que el colectivo adulto, como resto social diferenciado, arriesga con diversos motivos y objetivos micropoéticas escénicas para otro grupo denominado como infancia. Esta última categoría social toma criterio de centralidad al momento de la creación teatral, delimitando y potenciando modos específicos de organizar política y poéticamente las miradas espectadoras infantiles. Se propone entonces al Teatro para Niños como una estrategia de crianza, comprendida ésta última como el esfuerzo adulto por incorporar al niño y la niña a las normas y acuerdos culturales establecidos. Parte de los mismos responden a la conformación de identidades sexo-genéricas autorizadas, tendientes a la heteronormatividad binaria performativa presente en el gesto de crianza tradicional moderna. Así, el Teatro para Niños toma criterio de estrategia pues es una más de las instituciones intervinientes que conforman a la infancia como categoría y resultan formadoras del sujeto sobre el que operan. A través de un estudio de caso, finalmente, se buscarán enunciar las diversas características que posicionarían al Teatro para Niños como una estrategia de crianza y sus posibles abordajes epistemológicos.

Palabras clave: teatro - infancias - género y sexo - crianza - estrategia

«Se lo carga, es cierto, en tanto no puede andar sólo, en tanto débil e inerme, pero se lo carga, cuida y custodia también para que no desvíe el camino.»
Estanislao Antelo (2018)

«El “yo” es una elaboración que 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.»
Eduardo Bustelo (2018)

Se buscará proponer un entramado reflexivo alrededor de las identidades sexo-genéricas que circulan discursivamente en el Teatro para Niños¹. Como acontecimiento propuesto por un resto diferenciado -colectivo adulto-, se comprenderá al Teatro para Niños como una estrategia de crianza, es decir, como un modo más de inscribir al niño y la niña en su comunidad más próxima. Uno de los puntos importantes de esta iniciación guarda relación con la constitución de identidades sexo-genéricas, siempre performativas por requerir de la repetición estilizada de actos para su sostenimiento (Butler, 2002, 2016). Es entonces que se comprenderá al Teatro para Niños como una estrategia de crianza, tendiente a la conformación de subjetividades heteronormadas y binarias. Como «estrategia» contemplaría tres elementos constitutivos: un *cómo*, referido a la experiencia estética autorizada; un *por qué*, que delata las condiciones de

¹ Esta ponencia forma parte del Plan de Beca y Plan de Tesis de Maestría «Micropoéticas escénicas para la infancia: representaciones discursivas de las infancias y géneros en el teatro platense contemporáneo (2010-2014)». El mismo se propone como el análisis de las construcciones discursivas desde la teoría la performatividad del género en la infancia y su representación en el Teatro para Niños. Director: Dr. Gustavo Radice.

enunciación de las infancias; y un *para qué*, que aborda las metas y visiones adultocentristas en la creación. Finalmente, se presentará el caso² de la obra teatral musical *Hansel y Gretel, un paseo por el bosque* de Lorena Velázquez y Grupo ECAE como un disparador para reflexionar epistemológicamente sobre el género teatral convocante. Así, se podrán enunciar los elementos constitutivos y su posible aplicación a la unidad de análisis que permitirán, por último, repensar al Teatro para Niños como una institución más de la infancia comprendida como categoría social.

Teatro Para Niños Hechos Por Adultos

El teatro será abordado como un acontecimiento que produce entes poiéticos en su acontecer. Tal y como lo define Jorge Dubatti (2012), el sentido etimológico de la palabra *teatro* puede ser asumido como organización político-poética de la mirada, por ser un mirador en el que se ven aparecer entes poiéticos efímeros. Así, se instituye como acontecimiento triádico complejo que funda una peculiar zona de experiencia y subjetividad. «Mirar» el nacimiento efímero de un cuerpo poiético nuevo, en comunión espectacular *sienta* un hito en el devenir de quienes asisten al acontecimiento. De esta forma, genera y repropone un modo de estar en el mundo que podría ser constitutivo de las identidades espectadoras en tanto es modificación del estado presente. Esto resulta central para abordar a las infancias espectadoras y su constitución sexogenérica, puesto que la organización del acontecimiento, en términos tanto político como poéticos, será significativo para la construcción y deconstrucción identitaria de las mismas. Los discursos, entendidos como configuraciones sociales significativas (Carli, 2002), son teatralizables y así se tornan formativos, en el caso, de las personas en situación de infancia que expectan. No debe obviarse que, en simultáneo, los espectadores infantiles, sobre los que operan los discursos teatrales nacidos desde el colectivo adulto, son finalmente los organizadores del acontecimiento escénico infantil. Se puede asumir, entonces, que la infancia como conjunto de intervenciones sociales, funciona como un elemento central en la construcción del acontecimiento escénico. El Teatro para Niños, como lo comprende Ruth Mehl, es uno generado especialmente para una platea de menores (2010). Así se podrá entender la centralidad de la infancia en términos de producción, reproducción y transformación del acontecimiento teatral como uno específico. La adjetivación del Teatro como Infantil o su comprensión de destinación es protagónica para su definición como género teatral. Sin embargo, es necesario develar los procesos en los que se constituyen los sentidos, valores y moralidades que dan forma a la categoría de infancia (Llobet, 2018).

En principio se comprende a las infancias como construcción social antes que destino biológico o diversos esencialismos. Los saberes sobre la infancia son muchos por lo que es recomendable incorporar todos los esfuerzos por abordarla desde la interdisciplinariedad. Se develan, entonces, las *instituciones* mediante las cuales se atribuyen como sujetos concretos a tales categorías: surge la creencia de que suponer a la infancia es comprender a los sujetos que la transitan. Sin embargo, posicionarse desde la comprensión de la infancia como construcción social pluraliza la categoría y permite analizarla en sus propios términos (Bustelo, 2018). El niño y la niña son asumidos 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. No será suficiente abordar a los niños sin la categoría pero tampoco su contrario. Devela esto la condición formativa de la infancia, que es constituida por diversas instituciones sociales, procedimientos legales, formas de poder, a la vez que expresa, crea y

² La unidad de análisis es parte del corpus de obras del Plan: micropoéticas escénicas presentadas en el CC Pasaje Dardo Rocha en Temporadas de Vacaciones de Invierno entre 2010 y 2014.

asume sentimientos colectivos sobre sí misma. De este modo, se desestabiliza la categoría y se permeabiliza a nuevos abordajes, principalmente por revisar la diferenciación entre el sujeto y su asignación social:

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. (Diker, 2018)

Asumir al niño y la niña como efecto o superficie de inscripción es pensar en un grupo social que asigna 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.

Al respecto, Estanislao Antelo presenta el concepto de crianza 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. Criar, entonces, es darle forma a lo que se supone informe, pues es el trayecto entre esa novedad y lo que resulta como niño o niña. La institución de la humanidad se daría por aquella inscripción genealógica que se pone en juego a través de la crianza. Ahora bien, introducir al cachorro en el parque humano requiere de tensiones de domesticación, pues inscribirle en la comunidad es negarle y potenciarle modos y formas de prohibición y permisión. Como ya se señaló, es el colectivo adulto quien propone las intervenciones, tendientes a la verticalidad; por lo que la crianza es finalmente un encuentro desigual entre formas. Por tanto, el término «adulto» podría comprenderse como «el resto incalculable de toda política de crianza» (Antelo, 2018), que se instala en el terreno de lo informe y trabaja sobre lo que a la vez es y puede (debe) llegar a ser. El objetivo último será criar protoadultos que serán los ciudadanos y adultos del mañana, según los parámetros del pasado. Es decir, se podría pensar a la infancia como una superposición de temporalidades: el presente concreto del niño, marcado por el pasado adulto y a la vez condicionado como un proyecto para el futuro (Carli, 2002).

Finalmente, decodificar a la crianza y sus modos de intervención es desandar los discursos teatrales hegemónicos sobre lo infantil, en su multiplicidad de instituciones. Una configuración social protagónica, generalmente por omisión enunciativa, son las normas y posibilidades sobre las prácticas e identidades sexo-genéricas. Las mismas son abordadas a partir de la teoría de la performatividad de género de Judith Butler (2002, 2016), cuyo origen es la desestabilización del orden obligatorio sexo-género-deseo. La autora comprende al género como «una identidad instituida por una repetición estilizada de actos» (Butler, 2002: p.297) inscripta en una red reconocida como la *matriz heterosexual* (2016, p. 130). Esto refiere a una rejilla de inteligibilidad cultural, pretendida naturalizable, que cumple una función normativa por la que y a través de la cual los cuerpos, géneros y deseos se comprenden como dados. Asumir la existencia de la misma supone ocuparse por sus condiciones de formación, que Butler asume como performativas del género y el sexo, entendidos «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, 2002, p. 18). El género y el sexo pierden sus atributos sustantivos para abordarse como identidades débilmente constituidas y marcadas por un hacer constante. 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. Se arriesga que pervive, desde el teatro hecho por adultos para niños, una idea de niño más bien moderna, heteronormada, cis, binaria, resultado de asumir comprensiones tradicionales de la infancia. El colectivo adulto, como el agente determinante de las crianzas y hegemonías sobre lo infantil, demandaría una brecha entre su universo y el de la infancias que cada vez se estrecha más. Las infancias resisten y escapan a las definiciones constantemente, las categorías suelen estallar en el momento del verdadero encuentro con la persona que está en situación de infancia. Sin embargo, se insiste en la existencia de discursos hegemónicos sobre las sexualidades y los géneros que perviven en el Teatro para Niños. Es por ello que pensarlo como estrategia de crianza develaría las condiciones de operación y formatividad que se ponen en práctica desde el mismo. Asumir al teatro como una institución de la infancia es recibir su presencia y operatividad como actos adultos que tienden a marcar, se arriesga, caminos poco plurales. Se pensará, entonces, en el niño que mira teatro como un espectador protoadulto heteronormado, en proceso de crianza según el parámetro adulto moderno.

Las Estrategias de Crianza a Través del Teatro

Se presentó a la crianza como una intervención vertical del mundo adulto sobre la vida infantil y se asumió su tendencia hacia la heteronormatividad binaria por su inscripción en la matriz heterosexual butleriana. Así, una vez unificada la comprensión del Teatro para Niños como determinado por las figuras de la infancia, se arriesgó una similitud en su orientación hacia perpetuaciones heteronormadas. Es posible, finalmente, aceptar al Teatro para Niños como una estrategia más de las que se ponen en juego al momento de formar al cachorro humano como un niño en el mundo.

Pensar en el Teatro como estrategia de crianza asume entender sus condiciones de operación y presentación. Por tanto, para encontrar probabilidad en lo señalado, se arriesgarán posibles elementos constitutivos del Teatro para Niños como estrategia de crianza. Estos funcionarán como indicadores al ser aplicados al estudio de caso sobre la obra «Hansel y Gretel, un paseo por el bosque», de Lorena Velázquez y Grupo ECAE. Fue presentada entre el 18 y el 22 de julio de 2013, en la Sala Auditorio del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha de la Ciudad de La Plata. Su texto está basado en el cuento clásico de los Hermanos Grimm, con adaptación dramática de Juan Carlos Fiasconaro, música original de Sergio Perotti y dirección general de Lorena Velázquez. La obra sigue la línea del cuento original, en el que dos hermanos viven con su padre y su madrastra, en situación de pobreza extrema. La madrastra convence al padre de abandonar a los niños en el bosque; a lo cual Hansel y Gretel responden dejando un rastro guía de migas de pan para volver a su casa. En esta versión teatral, se introduce el personaje de la Señora Paloma, quien se come las migajas y, para enmedar su error, lleva a los hermanos a una casa hecha de golosinas en la que vive una Bruja ansiosa por comérselos. La unidad de análisis se considera representativa de la hipótesis a desarrollar por su temática asociable a lo conceptualizado, su propuesta estética y sus condiciones de producción. Lejos de buscar una descripción notarial del caso, se desarrollarán los indicadores que se ponen en juego al asumir al Teatro como estrategia de crianza.

En principio debe acordarse que cada campo disciplinar inventa a su niño, y el Teatro para Niños no es ajeno a esta norma. Se podría pensar que existe un supuesto, como ya se demostró, que opera constantemente durante la creación de este tipo de micropoéticas: se asume la formatividad de un espectador protoadulto heteronormado. El mismo, producido al

interior de una *estrategia*, sería contemplado desde tres preguntas/afirmaciones que operarían en el gesto criador. Pueden ser resumidas en: *cómo criar* (estéticamente), *por qué criar* (esa figura de niño) y *para qué criarlos* (hacia el mundo adulto). Estos tres puntos se interrelacionan y no pueden ser abordados en su totalidad sin considerarse en conjunto. Así, se aventuran tres desarrollos posibles de una estrategia de crianza (heteronormada):

- **Un cómo:** la estrategia debe tener un modo, una operatoria que lo convierta en fórmula aplicable. Para el caso, puede pensarse que esta pregunta/afirmación responde a las *experiencias estéticas* que atraviesan el Teatro para Niños. Si bien son diversas e incluso territorializables, se arriesga que podría llegar a existir un cánón teatral que, en términos de visualidad, inscriben o no una micropoética en el género infantil. La unidad de análisis es representativa de lo señalado puesto que retoma algunas fórmulas estéticas ya conocidas: priman los colores vibrantes, los recursos espectaculares, la música potente, las actuaciones ampulosas y de forma y el humor en lo narrativo (Mehl, 2010). Así, por ejemplo, la condición de pobreza de la familia de Hansel y Gretel está hiperbolizada -y a la vez estetizada- a partir del uso de grandes parches con costuras a la vista en los vestuarios. Los mismos se combinan entre sí, con entramados y colores que generan cierta rítmica en su presentación, dando lugar a un estallido de colores que se suponen capturantes a la expectación infantil. Por otro lado, las escenografías se componen de paneles planimétricos, con algunos relieves de papel maché, que proponen visualidades no simétricas, tendientes a lo orgánico y lo diagonal. El uso de pinturas y trazos a la vista en perspectiva ayuda a la creación de un espacio escénico «mágico», similar a las ilustraciones de libros. Las máquinas de humo y las luces coloridas son quienes acompañan las canciones, de pulso acelerado y festivo. Los actores y actrices, apoyados en el *playback*, realizan destrezas y coreografías efectistas, tendientes a la búsqueda de participación constante por parte del público a partir de palmas, abucheos y vitoreos. Las actuaciones tienden a la estereotipia: Hansel es travieso y torpe, mientras que Gretel usa una voz aguda y es delicada y plástica en sus movimientos. La madrastra y la bruja, abordadas por la misma actriz, presentan voces profundas, temibles y sostenidas en la forma antes que el contenido. Así, se arriesga que este tipo de micropoéticas se inscribe en un posible cánón teatral infantil, en el que ciertas experiencias estéticas son permitidas sobre otras. Pensar en el modo en que el Teatro se instituye como estrategia funciona como indicador, finalmente, de la experiencia estético-escénica infantil. Se habilitan formas teatrales por pensar al espectador como adulto en tránsito, es decir, como el adulto del mañana que hoy no estaría en condiciones de esperar todo tipo de acontecimiento escénico. Estos modos suelen repetir fórmulas estéticas, lo que demuestra la posible existencia del cánón ya señalado, ejemplificado en el caso abordado.

- **Un por qué:** una estrategia debe tener una razón para su organización y modos de operación. Para el caso, se piensa en la territorialidad de la infancia, las condiciones de enunciación de la misma (Diker, 2018), que generan un tipo de acontecimiento escénico y no otro. Este indicador asumiría la perspectiva adulta desde donde se analiza a la infancia: puede comprendérsela como *alumno, hijo, ciudadano en formación*, etcétera. El caso analizado es ejemplificador de una tendencia adultocentrista que comprende a la infancia no desde la novedad que la convoca en la actualidad sino como 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 legítima. Esta comprensión de la infancia, cuyo protagonismo suele ser sostenido en las crianzas tradicionales, no admite otro tipo de identidad sexogenérica que no sea la heteronormada. Supone el devenir de la vida como cerrado y unívoco y así propone, desde los verticalismos hegemónicos, una crianza para según emblemas de género y sexo heterobinario. Así, en Hansel y Gretel, por ejemplo, lo homonormado o queer no es siquiera enunciable, puesto que no se ofrece como opción en ese universo teatral. Las únicas relaciones sexo-afectiva

mencionadas en la unidad de análisis son las del padre de Hansel y Gretel con la madrastra y la de la Señora Paloma con el Señor Palomo, ambas de carácter heteronormativo. Si bien esta última relación nunca es visibilizada en escena, contribuye junto con la primera a enunciar el valor indiscutido de la conformación de la familia -tradicional- como final feliz o meta a cumplir para la realización personal. El padre de los niños se presenta a sí mismo como infeliz, pues ha tomado la decisión de casarse nuevamente, una vez enviudado, por el bienestar de sus hijos. Perpetuando nuevamente el rol femenino como indispensable para la crianza, la madrastra genera risas en el público por actuar mal su propio género: es bruta con Hansel y Gretel, es quien toma las decisiones en la casa, no tiene el *sentimiento maternal*. Aparece como un adulto que no acciona según el adulto moderno, protector de la infancia sino todo su contrario: obliga al padre a abandonar a sus hijos en el bosque. Su contraparte dramática es la Bruja, otra figura de adulto que no coincide con la enunciación de niño moderno. Lleva una nariz prostética exagerada, pelo colorido, sombrero de punta y utiliza una voz profunda y esperable. Es, finalmente, la figura de adulto como fracaso, como temor en el futuro: no es atractiva, es soltera y ambiciosa, puede valerse por sí misma sin necesidad de un compañero afectivo. Todo esto la convierte en la villana de la obra, como ya se dijo, porque el espectador aquí protoadulto estaría siendo abordado desde la modernidad universalista y a la vez singular. Podría pensarse que, los personajes mencionados, son finalmente un llamado de advertencia para el tradicional niño modelo, aquel cuyo futuro se espera heterosexual, binario, en matrimonio, paternal y con sentimiento de empatía por lo más pequeños. Siendo así, el Teatro para Niños como estrategia de crianza contemplaría un por qué referido, finalmente, a las miradas sobre la infancia que se ponen en juego. Si bien, en el caso, es la mirada tradicional y protagónica, es importante revisar cuántos abordajes de infancia se permiten desde la producción de micropoéticas escénicas. Obliga, finalmente a reconfigurar las posiciones adultas y sus relaciones de autoridad, puesto que comprender las condiciones enunciación de la infancia es esclarecer el tipo de espectador convocado y la crianza a la que se adhiere.

- **Un para qué:** en relación, como ya se dijo, con los dos puntos anteriores, se arriesga que una estrategia contempla visiones y metas, pensando para qué se crían nuevos niños que serán adultos del mañana. Pensándolo desde el Teatro para Niños, este sería el punto que contempla más bien el futuro, ya que pondría al acontecimiento en función de una meta a cumplir. El adultocentrismo toma centralidad ya que es, finalmente, la pregunta/afirmación que da sentido - si lo hubiera- a la organización político-poética de la mirada. Así, en el caso, se podría pensar que se apunta a protoadultos que sostengan la figura de familia tradicional. Es notable cómo el concepto de familia está puesto en lo co-sanguíneo y no en lo vincular: el objetivo de Hansel y Gretel es 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 abandonarla porque no es del agrado de sus hijos. Ellos le piden que «no rehaga su vida», puesto que con el amor de sus hijos sería suficiente para ser felices. Así, la familia vivirá feliz para siempre, tras adoptar a la Señora Paloma y su esposo e hijos, eliminando del plano a las figuras de adulto que no responden a lo tradicional moderno. La unidad de análisis, abordada estratégicamente, plantearía el valor de la familia moderna antes que las nuevas, promoviendo una crianza basada en lo generacional anacrónico. Las nuevas opciones de familia quedan fuera de las metas y visiones posibles para la infancia que espera, rectificando la anulación de grupos familiares ensamblados, homonormados o expansivos. Es así que, como estrategia de crianza, el teatro se piensa como un promotor de las vidas adultas esperables. Generaría discursos formativos sobre lo que las infancias deben ser en el mañana, ignorando el impacto de los mismos en su existencia presente. La pregunta estratégica es, finalmente, qué protoadulto se quiere formar.

La Radicalidad de las Infancias Espectadoras

Habiéndose presentado al Teatro para Niños como una estrategia de crianza que contempla tres puntos constitutivos, se aplicaron los mismos a un estudio de caso. Así, utilizados estos como indicadores, se arriesgó que existe una tendencia a la crianza como heteronormada binaria. Es importante, a su vez, reconsiderar a la crianza como gesto vertical. Si bien siempre es asimétrica, pues incluye la iniciación o no en diversos campos, la crianza no es un acto hermético, sino más bien poroso y modificable. Es así que el teatro funcionaría como una estrategia sostenedora, puesto que sería operatorio de una forma de *hacer niños* según unos u otros parámetros.

A pesar de todo lo señalado, no debe olvidarse la radicalidad de la infancia, 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 contrahegemónicos en el teatro infantil 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 propio de la crianza, de la cual 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. La performatividad del género está también presente en el acontecimiento teatral, vehiculizada a través de creencias, discursos y prácticas escénicas que posicionan y definen a las nuevas generaciones respecto de las otras. Debe asumirse, finalmente que «los niños y las niñas como categoría general y cada uno de ellos en sus intercambios con sus pares, nunca son, no fueron -no fuimos tampoco nosotros respecto de nuestros mayores de entonces- ni serán los esperados» (Minnicelli, 2018).

Referencias Bibliográficas

- 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>
- Ariés, P. (1987). Prólogo a la nueva edición francesa y Conclusión general. En *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid, España: Taurus.
- Bustelo, E. (2018). *Notas sobre infancia y teoría*. Buenos Aires, Argentina: FLACSO Argentina. Recuperado de <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/view.php?id=401381>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Butler, J. (2016). *El género en disputa*. 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*. Buenos Aires, Argentina: Miño & Dávila.
- 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>

- Dubatti, J. (2012). Introducción a los estudios teatrales. Propuedéutica. Buenos Aires: Athuel.
- Larrosa, J. (2000). "El enigma de la infancia" en *Pedagogía profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*. Buenos Aires, Argentina: Novedades Educativas.
- 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>
- Mehl, R. (2010). El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea, Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional del Teatro.
- Minnicelli, M. (2018) ¿Se acabó la infancia? El derecho a la infancia y sus modos de institución y de destitución. Buenos Aires, Argentina: FLACSO Argentina. Recuperado de <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/view.php?id=401401>