

Performatividad de género en el teatro para niños
Estrategias para el análisis de obras infantiles
Germán Casella
Arte e Investigación (N.º 14), e003, noviembre 2018. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e003>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO EN EL TEATRO PARA NIÑOS

Estrategias para el análisis de obras infantiles

GENDER PERFORMATIVITY
IN CHILDREN'S THEATRE
Strategies for children's plays analysis

GERMÁN CASELLA

casellahav@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 11/4/2018 | Aceptado 16/7/2018

Resumen

Este artículo tiene como objetivo delinear estrategias para el análisis de micropoéticas escénicas destinadas a las infancias desde las categorías de género y sexo. Para hacerlo, se desarrollarán los postulados de Judith Butler (2016, 2002) acerca de la *performatividad* del género como un acto estilizado y reiterado, constitutivo de las categorías generalizadas. Serán contrapuestos con la comprensión del teatro para niños como un acontecimiento formativo de identidades. Se destacará su producción a partir de relaciones contingentes entre productores y espectadores que son, por tanto, asimétricas. Finalmente, a modo de ejemplo, se aplicarán las estrategias al caso *La bella durmiente contada por una abuela*, de Lorena Velazquez y Juan Carlos Fiasconaro.

Palabras clave

Performatividad; género; infancias; teatro

Abstract

This work aims at devise strategies to analyze stage micropoetics for infancies from gender and sex categories. Towards this goal, we will delve into Judith Butler's position (2016, 2002) on gender performativity as a stylized and repetitive act which constitutes the generalized categories. We will contrast these with our understanding of Children's Theatre as an identity-formative event. We will highlight its development from incidental ties between producers and viewers which are, thus, asymmetrical. Finally, for illustrative purposes, we will apply these strategies to *La bella durmiente contada por una abuela*, by Lorena Velazquez and Juan Carlos Fiasconaro.

Keywords

Performativity; gender; infancies; theatre



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

«La institución de la infancia es siempre una violencia,
un acto de poder.»
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 (2002)

«Muchas vivencias, sentimientos, miedos y deseos sepultados
en la memoria pueden aflorar en el curso de la creación,
y conviene reconocerlo, 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”.»
Ruth Mehl (2010)

Esta investigación¹ tiene como objetivo proponer una primera definición del Teatro para Niños² para contrastarla con los postulados de Judith Butler (2002, 2016) acerca de la performatividad de género. Se buscará esbozar estrategias que sean funcionales para el análisis de micropoéticas escénicas infantiles desde perspectivas de género y de sexualidades. La obra teatral pensada para la infancia es resultado de propuestas adultocéntricas que, por tanto, generan relaciones contingentes. De este modo, tomando al género performativo como variable, se analizará el caso *La bella durmiente contada por una abuela*, de Lorena Velazquez y Carlos Fiasconaro.³ Se intentará demostrar, finalmente, que los tres campos convocantes en la investigación —teatro, infancias y género— coinciden porque en su realidad

¹ Este artículo forma parte del plan de tesis *Micropoéticas escénicas para la infancia: representaciones discursivas de las infancias y géneros en el teatro platense contemporáneo (2010-2014)*. Director: Gustavo Radice

² El objetivo de la investigación es generar tramas de reflexión alrededor de los discursos formativos sobre género y sexualidades no normativas en el denominado Teatro para Niños.

³ Las unidades de análisis corresponden a aquellas micropoéticas escénicas infantiles que fueron presentadas en las temporadas de vacaciones de invierno (2010-2014) en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha de la Ciudad de La Plata.

discursiva tienen un carácter formativo. Esta condición formativa tendrá una inferencia directa en los sujetos a quienes se dirigen —personas en situación de infancia—, razón por la cual los productos culturales proyectados hacia los mismos deben estar bajo constante vigilancia epistemológica.

Hacia una definición del teatro para niños

En este apartado se presentarán definiciones conceptuales sobre el teatro y las infancias que permitirán esbozar comprensiones acerca del objeto de estudio. El Teatro para Niños es definido por Ruth Mehl (2010) como aquel creado especialmente *para* una platea de menores; presentándolo, así, como un teatro *destinado*. Para la autora, el adulto que construye una micropoética escénica para la infancia trabaja a partir de lo que ella entiende como *identikits* (Mehl, 2010, p. 17). Refiere esto a distancias generacionales que son *rellenadas* con el recuerdo de la propia infancia o con asesoramientos pedagógicos. Así, al pensar la imagen de niño, el infante al que se dirige el teatro es finalmente un desconocido, cuya representación se reconstruye a partir de recortes de la realidad. El anclaje que defina esta proyección de niño podrá referirse a diversos aspectos, por ejemplo:

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).

La selección y la creación de obras teatrales para la infancia se basan, entonces, en aproximaciones deductivas por rol o por aspectos profesionales. Es así que la autora define, como crítica teatral, una serie de *malentendidos* que circundan al Teatro para Niños y lo instauran como acontecimiento teatral. El primero de ellos es la sobreutilización de recursos espectaculares, con primacía del canto y del baile. Esto da lugar a dramaturgias esperables y a la búsqueda de participación constante. Se considera entonces al espectador como parámetro de aburrimiento o de diversión, contando con el humor como el principal género convocante. Mehl también visibiliza un carácter de fiesta en el Teatro Infantil, con el entretenimiento como objetivo principal, junto con el adoctrinamiento pedagógico sobre temas particulares como la ecología, el nacionalismo, la discriminación, entre otros. Finalmente, un aspecto constitutivo importante es que la asistencia del niño al

teatro es siempre con el acompañamiento de un adulto, por lo que suele dársele lugar a temáticas y a estéticas generacionales. Este punteo le permite a Mehl comprender al Teatro para Chicos como un fenómeno con características singulares que oscilan y a la vez se tensan entre dos polos.

El primero de ellos es el teatro, que en esta investigación se comprenderá como acontecimiento que sienta formas de estar en el mundo (Dubatti, 2012). El segundo es el niño como espectador, que será abordado como sujeto en tránsito por la infancia, entendida como un campo sociohistórico en el que hay un resto social impregnado de notable sensibilidad (Bustelo Graffigna, 2011). Las tensiones entre ambos polos resultan centrales para presentar puntos en común entre los campos abordados y para comenzar a delinear estrategias para el análisis de casos.

El teatro será entendido como un acontecimiento ligado a la cultura viviente (Dubatti, 2012). En su condición de acontecimiento complejo, se compone de tres subacontecimientos que deben hacerse presentes para comprender al ente teatral. Uno de ellos es el *convivio*, como cultura viva y reunión de cuerpos presentes; es *auratizable*, efímero e inconservable por sí mismo. Otro es la *poiesis*, con nacimiento en la acción corporal, configuradora de un ente otro con respecto a la vida cotidiana. Finalmente, cierra la composición la *expectación*, como la asistencia consciente de que aquello que se mira es una entidad poética escénica. Por tanto, se deduce que el teatro es organización política de la mirada poética, lo que produce hitos en el devenir de la vida personal y colectiva (Dubatti, 2012, p. 25). El teatro convoca como zona de experiencia de la cultura viviente, lo que genera una separación del concepto de representación y presentación, y un acercamiento al *sentar*. Así, el acontecimiento teatral sienta precedentes y es espacio de subjetividad y de experiencia. De este modo, el teatro como acontecimiento tiene un carácter formativo por y sobre sus asistentes. Este punto resultará de crucial importancia para cotejar con diversas comprensiones de la infancia.

Las infancias son leídas desde una perspectiva transdisciplinar, como un modo de separación de intervenciones y de comprensiones adultocéntrico hegemónicas. En principio, se destacan los aportes de Eduardo Bustelo Graffigna (2012) desde la Sociología de la Infancia. Entiende a las infancias como resultado de una gran relación asimétrica marcada por la hegemonía adulta. Este señalamiento cabe relacionarse con la comprensión del Teatro para Niños como un teatro destinado que se ve así condicionado por un adulto productor.

Bustelo Graffigna define cuatro puntos para el desarrollo de esta episteme que serán contrapuestos a una comprensión del niño como

espectador. Primero, la infancia es siempre cuadro interpretativo ya que es construcción social. Como consecuencia, el colectivo espectral no es estanco y puede exigir y responder a diversas temáticas y propuestas estético-narrativas. Segundo, se aparta de la comprensión del niño y de la niña como sujetos pasivos de los procesos y de las estructuras sociales. Se consideran así actores determinantes de sus propias vidas sociales, habilitando la pregunta sobre en qué aspectos se inicia al niño en su vida teatral. Tercero, la infancia siempre es variable de análisis social, comparativamente es siempre variedad antes que universalidad. De este modo, las temáticas ignoradas o prohibidas históricamente (Díaz, 2015) —como el sexo, la muerte, la identidad de género— pueden ser habilitadas. Cuarto y último, la Sociología de la Infancia entiende que las relaciones sociales de niños y niñas deben estudiarse en sus propios términos. Quedan fuera las perspectivas adultocéntricas y también las creaciones escénicas que se construyen desde brechas generacionales, destinándose más a los padres que a los niños. Todo lo antedicho permite apartar a las infancias de definiciones biologicistas y habilita análisis pormenorizados de los discursos teatrales que se ponen en circulación.

Al respecto, Sandra Carli (2002) realiza un arduo trabajo de análisis discursivo de las infancias en materia de política y de educación en la Argentina. Como configuración social significativa, la noción de discurso le permite cotejar los conjuntos de producciones referidas a las infancias para luego pensarlos como totalidades. De este modo, para Carli (2006) la infancia se convierte en un analizador del tiempo presente, ya que permite comprender procesos históricos generales. Confirma así a las infancias como tiempo construido por adultos y deshabilita con esto la autoridad de intervención naturalista. La autora comprende:

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).

A partir de lo anterior es que se señala que toda relación entre adultos y niños es en realidad constitutiva de una relación contingente. 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 definiciones acerca del Teatro para Niños. Retomando lo dicho al principio, si el teatro infantil es aquel pensado específicamente para una platea de menores, entonces

la contingencia se hace presente desde la perspectiva estética adultocéntrica. En concordancia con lo expuesto, es necesario reinstalar a las infancias en el orden de la cultura para situarlas como sujetos generacionales y, por tanto, diversos. Las personas se constituyen como niños y niñas por transitar tiempos de la infancia variables, histórico-situacionalmente; pero si este tiempo es construido por los adultos, la asimetría propia de la contingencia debe ser revisada. La temporalidad del niño o de la niña como cuerpo, y de la sociedad en la que se inscribe, se articulan en una *ligazón constitutiva* que «no debe hacer perder de vista el hecho de que dicho proceso pretende capturar la construcción simbólica singular de los niños y que esa construcción opera con un vínculo profundamente asimétrico» (Carli, 2002, p. 19). Cabe, entonces, la reflexión y la pregunta abierta sobre las relaciones asimétricas entre adulto productor y niño espectador de obras infantiles.

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 espectacular 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 atravesadas por discursos generizados que en la actualidad toman relevancia. Se ahondará en este aspecto para destacar la necesidad de generar estrategias 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.

Género como performatividad

Una vez esbozada una definición primaria del Teatro para Niños como un acontecimiento escénico doblemente formativo, resta ahora definir el tercer campo que interpela a la investigación: el género. A tal fin, se tomarán los postulados de Judith Butler (1998, 2002, 2016) sobre la constitución y la reflexión en el género. La autora parte del postulado de Simone de Beauvoir: «No se nace mujer, llega una a serlo» (Butler, 2016, p. 57), para señalar la distinción hembra, biológicamente natural, y mujer, culturalmente constituida por normativización social naturalizada. Sin embargo, 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 un producto de lo que ella llama la *matriz heterosexual* (2016, p. 130). 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). Afirmar al sujeto como producido al interior de una matriz generizada 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, 2002, 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:

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 generizado permanente (Butler, 2002, p. 297).

Más aún, 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 y porque 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. De esta manera, la denominación generizada, siempre reiterada para sostener la ilusión de identidad estable, es la forma y la frontera que inculca la norma.

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, 2002, 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. Por tanto, el aporte de Butler también se inscribe en la materialidad de los cuerpos, ya que sostiene que la superficie de inscripción no estaría sexuada previamente. Si bien no comprende la existencia previa de un cuerpo puro, la autora destaca

que la sexuación del cuerpo también es performativa. Por ese motivo, no se puede acceder a la materialidad del mismo si no es mediante los discursos, las prácticas y las normas que, inteligibles en la matriz, sostienen parámetros binarios y heterosexuales.

Asimismo, para esta investigación resultan significativos los postulados de Judith Butler en términos de conceptualización de discursos teatrales. Como ya se desarrolló, tanto el campo de las infancias como el del teatro coinciden en su condición formativa hacia el sujeto al que se destinan. Una comprensión del género y del sexo desde la performatividad compartirá esta condición en tanto participe de las relaciones contingentes en la infancia y en el teatro como zonas de experiencia. No debe obviarse que la performatividad del género responde finalmente a actos sociales compartidos y colectivos. Es decir que el acto, por reiterativo y sistematizado, ha sido siempre realizado por alguien más:

El género es 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).

De este modo, la performance toma estatuto de realidad únicamente cuando es actuada. Así, la performatividad inaugura la identidad de género como una ficción regulativa, por lo que su verdad o falsedad son forzamientos sociales. Sin embargo, 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. Por tanto, se debe reconocer la existencia de este aparato regulador heterosexual y su reinterpretación como un camino posible para subvertirlo y evitar las sanciones propias de su no reproducción.

A través de los aportes de Butler se hace perceptible la significatividad de analizar los discursos 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. Cabe entonces preguntarse si en la performatividad de género no existe una variable de análisis, por su condición de imposición formativa. A partir de esto, puede confirmarse que comparte rasgos con la permeabilidad y con la asimetría propia de las relaciones contingentes entre adultos y niños ya señaladas en este artículo.

Performatividad, género, micropoiesis e infancia

Hasta aquí, se presentó una primera definición del Teatro para Niños como un teatro pensado para un público específico y se ahondó en la misma a partir de los postulados de la Sociología de la Infancia. Una vez comprendidas las infancias espectadoras como plurales y situadas, se demostró que ambos campos convocantes comparten una condición formativa sobre los sujetos que interpelan. El teatro fue definido como acontecimiento triádico y zona de experiencia, que conviviría con una comprensión transdisciplinar de las infancias. Apartarse de concepciones biologicistas habilita el análisis de discursos para las mismas, develando así la existencia de relaciones contingentes entre adultos productores e infancias espectadoras. Finalmente, se presentó la categoría performatividad de género como constitutiva de identidades permeables por repetición estilizada de actos en el presente. La conclusión general responde a valorizar el punto en común entre los tres campos de investigación: la capacidad formativa sobre los sujetos a los que se dirige a partir de la creación de experiencias prácticas y discursivas que constituyen realidades concretas.

A continuación, como estrategia de análisis, se intentarán contrastar los postulados desarrollados con la revisión de la micropoética escénica infantil *La bella durmiente contada por una abuela*, de Lorena Velazquez y Juan Carlos Fiasconaro. La misma fue presentada en la Sala A del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha durante el bloque del 29 de julio al 2 de agosto de 2014, como una obra infantil musical. Contó con diez actores en escena, música de Sergio Perotti, texto de Juan Carlos Fiasconaro y dirección de Lorena Velázquez. Consistió en una reversión del cuento clásico de Charles Perrault «La bella durmiente del bosque», con la innovación de introducir un personaje narrador denominado como la Abuela.

La estructura general de la dramaturgia responde a la presentación de la escena por parte de la Abuela, una pequeña dramatización simultánea y, luego, el desarrollo de la escena presentada. La Abuela está caracterizada como una mujer anciana estereotípica: cabello canoso y recogido como un rodete, una mañanita a los hombros, pollera larga, zapatos con taco. Descansa sobre una mecedora en el lateral del escenario, rompiendo constantemente la cuarta pared con comentarios hacia el público. Además, como parte de la improvisación, realiza observaciones sobre los espectadores de sexo atribuido masculino, en relación con su atractivo físico, y sobre el personaje del príncipe. El público, por su parte, reacciona con sonrisas sorprendidas. Aquí, la performatividad de género opera en tanto visualidad y discurso configurador: la Abuela, con una vestimenta y con una corporalidad

esperable, aún manifiesta deseo sexual en términos que corresponden al trinomio discutido por Butler —sexo/género/deseo—. De esta forma, reproduce discursos contingentes acerca de la sexualidad en la tercera edad.

Posteriormente, entran en escena los Reyes, padres de la princesa Aurora. Se trata de una pareja heteronormada, con acento extranjero, que luce un vestuario que permite establecer un vínculo de dependencia entre ellos. Por ejemplo, la madre lleva una capa azul y el padre un pantalón del mismo color. Las texturas son las mismas, la forma de sus coronas también. Podría sostenerse aquí el supuesto discursivo del matrimonio heterosexual como un tipo de simbiosis, de unidad, de homogeneidad y de correspondencia mutua. Sin embargo, en ningún momento los actores/personajes expresan un deseo *sexoaectivo* hacia su compañero/a, a pesar de iniciar la obra con la presentación de su nueva hija. Como en el cuento clásico, la bruja aparece para maldecir a la princesa con un sueño profundo hasta que sea despertada por un beso de verdadero amor. De las tensiones en los términos propuestos nada es discutido, se vuelve esperable un amor único, monogámico, eterno, heteronormativo, como el de los padres de la princesa. Acompañan también un hada bailarina, como expresión de lo femenino, y un mago distraído, que se vuelve la contra figura masculina. Ambos podrían entenderse como aquella actualización de género señalada por Butler, sostenedores de la ficción regulativa que se desprende y a la vez compone a la matriz normativa.

Cabe destacar el rol de la princesa Aurora, que crece para convertirse en una adolescente berrinchuda y con voz estridente. Constantemente la propuesta de la actriz ronda en el movimiento continuo y expresivo. Lleva una corona, cabello largo y un vestido lujoso y pomposo, reproduciendo una vez más la construcción estereotípica del ideal femenino a partir de su condición de clase. Esto podría entenderse como aquella repetición performática señalada por Butler, constitutiva de la identidad como una ilusión necesaria. Sin embargo, no debe obviarse el hecho de que la propuesta actoral rodea la parodia. En la misma línea, la propuesta del Príncipe es también paródica: realiza movimientos ampulosos, tonalidades líricas y lleva una peluca rubia y larga. Este último atributo es utilizado como recurso de juego, ya que continuamente se retira el flequillo de la cara con un gesto generizado como feminizante. Es decir que su actuación de género no es consecuente con la matriz, sino que se vuelve humorística y burlesca por no ser esperable según el género atribuido. La acción actoral de la Princesa y los gestos de ilusión femenina del Príncipe son respondidos por el público infantil con risas y con comentarios peyorativos cuando la Abuela habilita la participación. En relación con esto, cabe agregar que según Butler (1998) «actuar

mal el propio género inicia un conjunto de castigos a la vez obvios e indirectos, y representarlo bien otorga la confirmación de que a fin de cuentas hay un esencialismo en la identidad de género» (p. 311). De este modo, esta parodización de los rasgos de género, no sólo habilita la risa y la burla en la platea infantil, sino que también perpetúa los discursos generizados que deben ser reproducidos constantemente. Estos esencialismos mencionados se transforman en interpelación de géneros, convirtiendo a las infancias en receptoras de discursos heteronormativos y únicos.

Como conclusión, se sostiene entonces que el Teatro para Niños es también un reproductor de aquellos actos performativos de género señalados por Butler. Es necesario contemplar la triple condición formativa del objeto de estudio, destacando la asimetría en la relación productiva de estos acontecimientos teatrales. La performatividad de género se torna adecuada como variable para análisis críticos de casos que permitan develar lo contingente en las poéticas escénicas infantiles.

Referencias

- Bustelo Graffigna, E. (2011). *El recreo de la infancia*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- 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., (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. *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.
- Carli, S. (comp.). (2006). *La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Díaz, F. (2015). *Temas de la literatura infantil. Aproximación al análisis del discurso para la infancia*. Buenos Aires, Argentina: Lugar.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Argentina: Athuel.
- Fiasconaro, J. (dramaturgo) y Velazquez, L. (directora). (2014). *La bella durmiente contada por una abuela* [obra de teatro]. Argentina: Proyecto ECAE.

Mattio, E. (2012). ¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual. En J. Morán Faundés y otros (comps.), *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.