

Por un teatro infantil sin «niños». Políticas sexuales y (des)devenir infancia hetero  
Germán Casella  
Boletín de Arte (N.º 24), e053, de 2022-2023 ISSN 2314-2502  
<https://doi.org/10.24215/23142502e053>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

# POR UN TEATRO INFANTIL SIN «NIÑOS»

## POLÍTICAS SEXUALES Y (DES)DEVENIR INFANCIA HETERO

TOWARDS A CHILDREN'S THEATER WITHOUT «CHILDREN»  
SEXUAL POLITICS AND (UN)BECOMING HETEROSEXUAL CHILDHOOD

Germán Casella | [casellahav@gmail.com](mailto:casellahav@gmail.com)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

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

Recibido: 31/03/2022

Aceptado: 16/05/2022

### RESUMEN

Se propone problematizar al teatro para las infancias como un territorio de intervención político sexual que prioriza unas economías por sobre otras. Para ello, se trabajará con dos obras teatrales presentadas en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha de La Plata (Buenos Aires, Argentina) en el año 2019. A partir de un análisis desde perspectivas feministas críticas se sostendrá a la infancia espectadora como un significante político, es decir como aquello que designa la posición de un sujeto y a la vez genera un exterior constitutivo. Así, habrá prácticas iterables con carácter de cita que sedimentan a la heterosexualidad como régimen obligatorio para la infancia. La pregunta por el sujeto político, en la denominación *teatro para niños*, volverá permeables los imperativos propios de una economía heterosexual que dejan por fuera de lo inteligible a lo que es excluido del universo simbólico infantil.

### PALABRAS CLAVE

Teatro; infancias; significante político; niño; feminismos

### ABSTRACT

The aim is to problematize children's theater, as a territory for sexual political intervention, that prioritizes some economies over others. To do so, two plays, which were staged at the Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha de La Plata (Buenos Aires, Argentina) in 2019, will be analyzed. Based on critical feminist perspectives, children as spectators, will be understood as a political signifier, meaning what designates the position of a subject and, at the same time, produces what constitutes the outside. According to this, there will be iterable practices, as quotations, that turn heterosexuality into a mandatory regime for childhood. Looking for the political subject, inside «children's Theater» definition, will make permeable the imperatives of a heterosexual economy, setting aside from what is intelligible, those things that are excluded from children's symbolic universe.

### KEYWORDS

Theater; childhoods; political signifier; child; feminisms



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribucion-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional

«La “posición de sujeto” de las mujeres, por ejemplo, nunca se fija mediante el significante “mujeres”; ese término no describe un sector preexistente; antes bien, es parte de la producción y formulación mismas de esa agrupación permanentemente renegociada y rearticulada en relación con otros significantes dentro del campo político».

Judith Butler (2018)

En este artículo<sup>1</sup> pretendo problematizar, a través de perspectivas feministas críticas, una porción del campo teatral infantil platense para develar las políticas sexuales que lo rigen. Para eso, retomaré mi propuesta de que el *niño*, como elemento rector del acontecimiento teatral, es un significante que ya ha sido significado (Casella, 2020). Una profundización en esta aseveración me permitirá posicionar a la infancia espectadora en su dimensión de significante político (Butler, 2018). Con esto me refiero a los «signos vacíos que llegan a cargarse de investiduras fantasmáticas de diversa índole» (Butler, 2018, p. 272), y que de esta manera designan posiciones de sujeto antes que descripciones previas. Siendo así, tomaré como material de análisis dos obras –*La Odisea, la historia de un viaje casi imposible* de Lorena Velázquez y *La plaza de los sueños perdidos* de Diego Biancotto– presentadas en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha (La Plata, Argentina) en el año 2019. Ambos casos, a pesar de constituir poéticas teatrales disímiles, coinciden en (re)producir una noción de infancia bajo parámetros heterosexuales en tanto única forma posible de inteligibilidad en la vida adulta. Por ello, me resulta pertinente cuestionar los supuestos sobre las infancias espectadoras en tanto su carácter de representatividad y performatividad.

Como voy a demostrar, abordar a las infancias espectadoras como significantes políticos considera historizar y politizar tales obras teatrales como parte del régimen de heterosexualidad obligatoria que se sedimenta sobre las infancias. Entendiendo que todo significante es político «en la medida en que implícitamente cite los ejemplos anteriores de sí mismo» (Butler, 2018, p. 309), podré visibilizar las maneras en que el concepto de *niño* se constituye desde estos acontecimientos. Refiriéndome a los mismos como territorios de intervención política (Richard, 2011), abriré una serie de preguntas con el objetivo de repensar la pretensión de representatividad que reside en el significante *niño que mira teatro* para reposicionar sus políticas sexuales. Así, la búsqueda de «prácticas citacionales» (Butler, 2018, p. 164) que producen una figura de *niño espectador platense* generará un terreno de exclusiones que sostienen la determinación de *lo que es posible* en el teatro infantil. En este sentido, me preguntaré ¿cuáles son los criterios de inteligibilidad que constituyen a la infancia espectadora como heterosexual? ¿Quiénes son los *niños* en el teatro para *niños*? ¿es acaso el *niño* algo en lo que un *x* espectador *x* deba convertirse? ¿Cómo se puede ejercer el poder de *descreer* (hooks, [1984] 1992) que los *niños* espectadores son descriptivamente heterosexuales?

### «NIÑOS», COMILLAS Y SIGNIFICANTES POLÍTICOS

El título de este artículo entra en diálogo con la publicación de la Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS) titulada «Por un feminismo sin mujeres» (2011). En ella diversxs autorxs cuestionan la posición *mujer* para preguntarse por las políticas polisémicas que definen al feminismo. En esta línea, sostienen un feminismo deconstructivo, como uno que «ha aprendido a desconfiar de lo auto-idéntico de un “nosotras las mujeres” que defiende lo común a todas, reprimiendo muchas veces el plural contradictorio [que] agita la unidad del en sí misma de cada una» (Richard, 2011, p. 174). En función de esto es que me permito

<sup>1</sup> Se enmarca dentro del plan de tesis doctoral *Infancias que importan: políticas culturales, heterosexualidad y teatro para «niños»*. Director: Dr. Gustavo Radice.

hacer tal proposición política por un teatro infantil sin «niños».<sup>2</sup> Es decir, por un lado, tensionar lo que supone referir al colectivo espectador para desandar y hacer visibles las políticas sexuales que lo rigen. Una perspectiva como la desarrollada me permitirá develar que existe una relación mandatoria entre la categoría de niño y la cisheterosexualidad como amasijo de signos naturalizados (Wittig, [1992] 2006). Pero, por otro lado, la fórmula del título busca visibilizar las construcciones simbólicas que terminan convirtiendo a la infancia como signo irreductible de su propia definición. No estoy proponiendo quitar la variable infancias de un teatro destinado, si no su contrario. Sostengo que pensar en un teatro específico es lo que pone en el compromiso político de enfrentar y problematizar los supuestos sexuales que se encuentran cristalizados. En ese sentido, cabe la pregunta por el sujeto político en el teatro para las infancias que he estudiado, como un modo de corromper aquellos diseños de acción de organización político-poética de la mirada (Dubatti, 2012).

Como punto de partida entiendo por *infancia* a un conjunto de instituciones intervinientes que producen el efecto de lo que cada sociedad llama *niño*, y por tanto es un objeto de inscripción de operaciones (Diker, 2009). Algunas de estas son las que constituyen un tránsito por la infancia inicialmente como un camino lineal con un claro objetivo: el paso a la vida adulta (Bustelo, 2012). Este deber ser para lxs niñxs incluirá, como se puede prever, un sistema de sexo-género que prioriza unas economías por sobre otras. En este sentido, será la heterosexualidad lo que funciona como norma si se la considera como un régimen de opresión y sumisión que funda lo social (Wittig, [1992] 2006). Contemplando todo lo antedicho, cabe la pregunta por los paradigmas que tallan las tramas de representación de una infancia espectadora. Pensar a lxs niñxs como sujetos sexuados es lo que habilitará a asumir aquellos desafíos que complejizan la noción y discuten con el lugar significativo de los públicos infantiles. En otras palabras, un abordaje desde epistemologías feministas deconstructivas resultará crucial para problematizar a tal teatro infantil como territorio de intervención (Richard, 2011). Con ello me refiero a un campo de fuerzas «atravesado por relaciones de poder que gobiernan a prácticas, discursos, representaciones, cuerpos e identidades mediante sistemas de imposición, subyugación y exclusión de lo que no se ajusta a sus reglas de dominancia» (Richard, 2011, p. 159). Siendo así, habrá codificaciones de poder que se vuelven reconocibles quizás en su transgresión. Aquello que es *disruptivo* como propuesta infantil será a la vez lo que sostiene el universo de lo que es posible de ser teatralizado. Por lo tanto, lo *auto-idéntico* de las infancias espectadoras no solo será el elemento rector durante la creación escénica, sino también una de las operaciones que las vuelve inteligibles.

Para problematizar al sujeto político en el teatro infantil me resulta esclarecedor, como ya presenté, el concepto de *significante político* de Judith Butler (2018). Para la autora todo lo que se constituye en el discurso no es algo fijo sino que *llega a ser* al circunscribir una esfera de inteligibilidad. Existen, a la vez, reguladores que sostienen la producción de sujeto y tienden a posicionarse como leyes indiscutibles por fuera de lo político. Esto significa que hay una producción de lo indecible y lo ilegible que funciona en tanto «una estrategia de abyección social» (Butler, 2018, p. 271) concebida como norma ahistórica y no universal. Preguntarse por cómo quedan exentas estas cadenas de significado del terreno de lo cuestionable permitirá entonces posicionar la dimensión (per)formativa de lo que es excluido. Es decir, cómo lo que se deja por fuera de lo posible produce un exterior constitutivo si se piensa la inestabilidad de toda fijación discursiva. En el caso, por ejemplo, hay un teatro que, se arriesga, es *para niños*, lo cual es propositivo de que hay algunas personas a quienes se destina ese acontecimiento poético, y otras a las que no. Con esto, como vengo sosteniendo, no me refiero únicamente a la definición binaria del par dicotómico *adultez-infancia*. Focalizo, más bien, en la presunción de heterosexualidad en la denominación de *espectadorx* que, al suponer un devenir obligatorio, está constituyendo una esfera de *lo que no puede ser un niño*. Es en este sentido

---

2 El uso de las comillas es una apuesta político-estética por reconocer las fracturas que sostiene la categoría como un plural contradictorio y el supuesto esencialismo en una identidad estable como la de ser infancia.

que propongo al «niño» entre comillas como un significante político puesto que es lo que designa la posición de un sujeto antes que una descripción de un sector previamente dado. Siguiendo a Butler, «ningún significante puede ser radicalmente representativo» (2018, p. 272), pues existe una incapacidad de describir lo que se nombra si no es en virtud de lo que queda excluido. No debe obviarse que tal noción lo posiciona como un signo vacío con rasgos esencialistas y eternos. Por tanto, habrá una serie de predicciones que lo separan de una historicidad escondida al instalarse en una cadena de sentidos y usos previos. Si se adhiere a esta noción, entonces un análisis del teatro para «niños» deberá contemplarlo como parte de aquellas instituciones intervinientes que componen a las infancias. Y por eso, lo entiendo como un espacio performativo de construcción de apariencia de sustancia de género, mediante discursividades teatrales con tendencias específicas en materia de economía sexual (Casella, 2020). Si es así, entonces habrá una «cita insistente del significante» (Butler, 2018, p. 309) en términos de historización que lo resignifica de modo perpetuo. Esto me lleva a proponer que el teatro para niños, entonces, no solo es creador y sostén de una política sexual-cultural infantil sino que además es hecho por ella misma, con una tendencia a promover compulsivamente al sujeto como cisheterosexual. Como demostraré en el análisis de casos, es en esta repetición estilizada que el significante político *niño que mira teatro*, llega a ser una práctica iterable que lo posiciona en sí mismo como una sedimentación de significantes que ya existen. La relación tautológica que reside en el espectador infantil como significante político se sustenta finalmente en la referencia a casos anteriores. Y, si se piensa a la performatividad del género-sexo como apelación a la cita, entonces el sujeto político será también performativo al estar construido en y por un significante reconocible. Será el ideal descriptivo que reside en el significante político *niño espectador* el que supone una serie de exclusiones que a la vez vuelven inteligibles las lecturas sobre las infancias. En resumen, es la desconfianza de lo auto-idéntico de la infancia espectadora la que permitirá pensar al teatro como territorio de intervención, cuyas normativas se reconocen y sustentan en una política sexual específica.

### POLÍTICAS SEXUALES PARA LA INFANCIA ESPECTADORA PLATENSE

Recapitulando, el significante político es un signo vacío que pretende ser la representación de un grupo pero, en su imposibilidad, genera exclusiones que sedimentan criterios de inteligibilidad. Por tanto se puede problematizar a las poéticas teatrales infantiles como un espacio de «inestabilidad constitutiva del término [que] se produce precisamente en virtud de lo que queda excluido para que pueda darse la determinación» (Butler, 2018, p. 307). Siendo así, me pregunto ¿cómo se llena el signo *niño que mira teatro*, siendo que implicaría esto introducirlo en una serie de citas referenciales? ¿Cuáles son las cadenas de usos previos que posicionan a lx espectadorx como un *niño*? ¿A través de qué recursos teatrales se designa la posición del sujeto *niño* como significante político?

Para ello, analizaré dos obras de la temporada de vacaciones de invierno 2019 del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha.<sup>3</sup> Ambas son clasificadas por sus autorxs como obras infantiles y se titulan *La Odisea, la historia de un viaje casi imposible* de Lorena Velázquez y *La plaza de los sueños perdidos* de Diego Biancotto. La selección de las mismas está marcada por dos factores: el primero es lo cronotópico. Fueron presentadas en salas contiguas durante el mismo bloque de días —0 a 24 de julio de 2019—, por lo que se ofrecieron en simultáneo a los públicos convocados. Y, a la vez, tal temporada marca la antesala de la interrupción producida por el aislamiento social obligatorio. Esta diferenciación, opino, tendrá entidad en futuras investigaciones respecto de los usos y costumbres del teatro luego de la pandemia. El segundo corresponde a que, si bien proponen criterios estéticos y recursos técnicos muy disímiles, sus procedimientos teatrales de intervención se pueden interpretar como heterosexuales. Los dos casos cuentan con varones cis —adultos— que ordenan las narrativas

3 Tal espacio ofrece, desde por lo menos la década del 2000, temporadas de vacaciones de invierno dedicadas exclusivamente a obras para las infancias. Su organización y gestión depende de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de La Plata.

y, a la vez, reposicionan emblemas de género binarios y reconocibles. Así, un análisis desde la perspectiva feminista planteada me permite buscar las políticas sexuales que inscriben a la infancia espectadora en un sistema de sexo género marcado por una heterosexualidad obligatoria. Sobre las unidades no haré una descripción notarial, sino que retomaré algunos puntos que me resulta central problematizar. El objetivo será entonces visibilizar la posición de estas poéticas teatrales en la cadena de sentidos que sedimentan a la infancia espectadora como exclusivamente heterosexual.

En principio, por ejemplo, destaco respecto de la construcción dramática, que ambos casos tienen orígenes diferentes. *La Odisea, la historia de un viaje casi imposible* (Velázquez, 2019) se trata de una adaptación del poema griego de Homero, mientras que *La plaza de los sueños perdidos* (Biancotto, 2019) es una historia original. Esta diferenciación muestra dos estrategias diferentes de direccionarse a las infancias: mientras una se justifica en la puesta en valor de literaturas históricas, otra se apoya en las posibles cercanías con las prácticas de lxs niñxs. Esto funcionará como una cita referencial en tanto hay cosas que son exclusivas del universo infantil y se hacen protagónicas desde sus títulos. Por un lado, se trata de la introducción a una obra clásica como la perpetuación de una hegemonía literaria que, en el caso de esta adaptación, no discute ni problematiza las cuestiones contemporáneas. Todos los personajes se mantienen intactos en sus intenciones, pues la narrativa versa de Ulises intentando llegar a Penélope, quien es acosada constantemente por varones cis que la pretenden. En este sentido, como vengo sosteniendo, se trataría entonces de posicionar al niño que va al teatro como alguien que ha de ser iniciadx en los grandes temas de la literatura universal. Por otro lado, si bien *La plaza...* no hace referencia a lo anterior, sí se sustenta, quizás, en las pretensiones más lúdicas de una infancia esencialista. Es la historia de dos amigxs, ahora adultxs, en la lucha por declarar patrimonio a la plaza de su infancia, un bien histórico de su pueblo. Es así que, en este caso, el niño al que se destina este acontecimiento es uno que quizás hoy resulta anacrónico en relación con las prácticas cotidianas. La plaza, lugar de encuentro durante las infancias de los personajes, funciona como anclaje a los atributos de inocencia, diversión y frescura. Todas estas son exigencias de una infancia que, en una mirada interseccional, podría leerse como blanca, cis, hetero y con privilegios estructurales. De esta manera y a pesar de sus diferencias, los dos casos, ya desde sus títulos, estarían sedimentando significantes previos en tanto citan elementos que resultan valiosos para una infancia concreta.

Continuando, en su dimensión estética, también posicionan recursos teatrales que responden a entender al niño como significativo del acontecimiento. El escenario de *La Odisea...* es uno fijo con construcciones en cartón pintado y telas que conforman un partenón griego. A la vez, cuenta con seis actantes en escena, los vestuarios son llamativos, las actuaciones declamativas, con momentos musicales y de participación del público. Por su parte, en *La plaza...* son dos intérpretes que accionan sobre un escenario de pequeñas medidas con títeres, que son filmados y proyectados en simultáneo sobre una pantalla en altura. Este recurso novedoso abre a una serie de juegos estéticos que se combinan con los cuerpos del actor y actriz y así generan una poética tecnovivial. Sin embargo, a pesar de sus diferencias, como ya adelanté, ambos casos coinciden en que presentan la figura de un narrador. En la primera, Homero es el personaje encargado de explicar la trama y los saltos temporales. Constantemente se refiere al público como *los chicos*, en un gesto de intervención que oscila entre preguntas generales y participaciones más activas, tales como aprender un verso de una canción. En la segunda, el narrador es Martín, un adulto que cuando fue niño jugó y vivió a través de la plaza. Su relato inicia cuando recibe una carta de su amiga de la niñez, lo cual le sirve de disparador para contar la historia del aljibe que dio lugar a ese espacio. En su caso, si bien no pone nombramientos de público, utiliza recursos cercanos a lo declamativo y lo clown para captar las atenciones. En este sentido, arriesgo, es su voz de adulto que ya no es niño la que determina un par dicotómico con el público, que se constituye como inherentemente infantil. Así, son los tonos, chistes y modos de enunciar los que terminan por significar a lxs espectadorxs como niños, en tanto también son el tema de la obra. Como

adulto, Martín es quien detenta el poder de luchar para salvar la plaza de ser demolida. En suma, entonces, tanto Martín como Homero, en su intervención como narradores, posicionan la cita a la infancia espectadora entendida como *niño* tal y como he desarrollado aquí. Es decir, a partir de sostener y (re)producir una relación dicotómica entre la voz de lxs adultxs, como los sujetos ya resueltos, y la de los *niños* como incompletud.

Parte de lo anterior, si se acepta que estos recursos teatrales serían lo que constituye las esferas de inteligibilidad de la infancia espectadora, está relacionado con la heterosexualidad como régimen obligatorio (Wittig, [1992] 2006). Si bien en *La plaza...* tal forma de sumisión y opresión se encuentra más disimulada, en ambos casos los universos simbólicos a los que se asiste se fundan en la heterosexualidad como lo prediscursivo. Con esto me refiero a dos focos: uno está relacionado con que no se discute el «ya ahí» (Wittig, [1992] 2006, p. 23) de los sexos. Es decir, hay mandatos y emblemas que son ocupados según la presunción de genitalidad y que determinan la manera de posicionarse de todos los personajes. Esto da pie al segundo punto que es la heterosexualidad como «interpretación totalizadora» (Wittig, [1992] 2006, p. 51) en tanto es la relación binaria la que da origen a ambas poéticas. En el caso de *La Odisea...* es la falta de Penélope la que impulsa el viaje de Ulises, mientras que ella está perpetuada a esperar, siendo que su relación monogámica es la que lxs vuelven sujetos inteligibles. En una línea similar, en *La plaza...*, si bien no hay indicios de una relación sexo afectiva entre Martín y su amiga, es en el momento de la toma de decisión, en términos de libreto, que la heterosexualidad se hace protagónica. Para convencer al protagonista de salvar la plaza, su amiga es la que le recuerda el valor de los juegos y de los deseos en ese espacio verde. Es ella, insistiendo aquí en el ya ahí (Wittig, [1992] 2006) de los sexos binarios, la que porta una sensibilidad que en la masculinidad que Martín ha construido no está permitida. Sin embargo, al ver una carta en forma de corazón que su amiga le regaló cuando jugaban en la plaza, el narrador rompe con aquel sustrato para permitirse lo que su amiga, como *mujer*, nunca ha perdido. Con esto me refiero a que si bien no se puede interpretar un deseo entre ellxs, es a partir de estos «fatalismo[s] de género» (Ahmed, 2018, p. 76) que la heterosexualidad se hace presente. Continuando con los elementos que ordenan la producción de conceptos, en tanto *lo que le corresponde* a cada sexo, en el caso de *La Odisea...* esto se vuelve más notorio. Son los varones cis los que enfrentan los peligros mientras que las mujeres cis ocupan dos lugares. Uno es el de la espera, como en el caso de Penélope y su criada, y otro el de ser un peligro para los viajeros. Destaco las escenas de Circe, que representa el mayor obstáculo en la vuelta de Ulises a su hogar al habitar los atributos de seducción y engaño. Es en discursividades teatrales como éstas en las que encuentro útil el concepto de *significante político* (Butler, 2018) para problematizar al *niño* como elemento rector durante la creación teatral. Como puede notarse, hay una consolidación de la infancia como heterosexual a través de la perpetuación de rasgos, formas de vincularse y de fundar lo social cuya dimensión teatral es performativa. Tal y como señala Monique Wittig ([1992] 2006) existe una «construcción sofisticada y mítica» (p. 34) del dato que en este caso se poetiza en los ejemplos mencionados. Siendo así, son las exclusiones del universo de lo posible en lo infantil teatral las que vuelven inteligibles a las concepciones de infancia encontradas. El recurso del narrador, como una voz de varón cis adulta, es lo que posiciona al *niño* espectador como alguien que debe inscribirse en una política sexual específica. En el caso, en una en el que las subjetividades se ven condicionadas por los géneros asignados, siempre binarios y sostenidos por tanto en un régimen de heterosexualidad obligatoria. Por tanto, estas observaciones me permiten posicionarlas como citas de un deber ser de la infancia espectadora que se disimulan en una serie de estéticas teatrales fundadas, en última instancia, en sí mismas.

### LAS EXCLUSIONES Y EL PODER DE DESCREEER

Partiendo del supuesto de que el teatro para las infancias tiene políticas sexuales específicas, propuse al *niño* como un *significante político* en tanto lo que designa la posición del sujeto antes que su representatividad. Para ello, sostuve a tal teatro como un territorio de

intervención en el cual se posicionan relaciones de poder que determinan lo auto-idéntico de la infancia. Es decir, problematicé la cadena de citas iterativas que permiten pensar al niño como un signo vacío que se refiere a sí mismo mediante exclusiones. Estas últimas son lo que finalmente contribuyen a la creación de una esfera de inteligibilidad que, en el caso de las infancias espectadoras, se rige por una economía heterosexual obligatoria. Para poner a prueba esta hipótesis, tomé dos casos concretos que me permitieron visibilizar los modos en que las teatralidades poéticas ejercen la cita tautológica y cristalizan al significante niño. Por último, he posicionado los diseños de acción de estos acontecimientos teatrales como modos de poetizar el régimen inescapable de la heterosexualidad. El significante, como elemento rector de la producción teatral, es incapaz de describir lo que se nombra. Esto se produce, entonces, en virtud de lo que queda excluido de la categoría niños que es a la vez lo que permite la propia determinación.

Contaminar lo que refiere al sí mismo de la infancia espectadora supondrá, en primera instancia, separarse de los fatalismos de género para ir más allá de las políticas sexuales opresivas. Para ello, habría que preguntarse por cómo se pueden interpretar como heterosexuales las prácticas teatrales que son específicas para un público. Tal y como señala Sara Ahmed (2018), existe una «presunción de heterosexualidad [lo que] significa que, para que no se presuma tu heterosexualidad, tienes que “desdevenir” heterosexual» (p.77). En este gesto último considero importante correr el par binario adultez-infancia para politizar al significante y hacer presente su condición de designación antes que descripción. Quizás para ello haya que generar un nuevo sistema de valores que le permita a las infancias espectadoras rechazar tales definiciones. Es decir, uno que promueva desde el teatro la posibilidad de «ejercer el poder de descreer» (hooks, [1984] 1992, p. 171) de los códigos de conducta y de las políticas sexuales que priorizan las economías heterosexuales. Pues, en función de todo lo dicho, ¿han existido alguna vez los niños que miran teatro? ¿En qué medida estas conductas teatrales se pueden interpretar como heterosexuales? ¿Es inteligible un mundo teatral hecho de exclusiones si, en un juego autorreferencial, son éstas las que determinan finalmente lo posible?

## REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2018). *Vivir una vida feminista*. Bellaterra.
- Biancotto, D. (2019, 20 de julio). *La plaza de los sueños perdidos*[Obra teatral]. La Plata: Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha.
- Bustelo Graffigna, E. (2012). Notas sobre infancia y Teoría: un enfoque latinoamericano. *Salud Colectiva*, 8(3), 287-298.
- Butler, J. (2018). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós.
- Casella, G. (2020). *Teatro para niños y performatividad de género. El teatro infantil platense como estrategia de crianza heteronormada* [Tesis de maestría, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/98494>
- Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (Eds.) (2011). *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*. Territorios Sexuales Ediciones.
- Diker, G. (2009). *¿Qué hay de nuevo en las nuevas infancias?*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Propuedéutica. Atuel.
- hooks, b. [1984] (1992). El poder de descreer. Cambiando las perspectivas sobre el poder. En S. Chejter (Comp.), *El sexo natural del Estado. Mujeres: alternativas para la década de los 90* (pp. 161-172). Nordan.
- Richard, N. (2011). POSTFACIO / Deseos de...¿Qué es un territorio de intervención política?. En Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (Eds.), *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual* (pp. 159-178). Territorios Sexuales Ediciones.

- Velázquez, L. (2019, 20 de julio). *La Odisea, la historia de un viaje casi imposible* [Obra teatral]. La Plata: Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha.
- Wittig, M. [1992] (2006). El pensamiento heterosexual. En *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (pp. 45-57). Egales.