

Juntos y felices para siempre. Vínculos heteronormados en el teatro para niños

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)

El Teatro para Niños es un fenómeno cultural en el que la infancia, como conjunto de intervenciones institucionales, opera como un significante cuya pluralidad no siempre es abordada en términos de investigación. Los adultos productores, en relación asimétrica con las infancias espectadoras, deducen y arriesgan estéticas y discursos teatrales con diversos objetivos y parámetros. Estas estrategias tienen su conclusión en micropoéticas escénicas que se presentarían como zonas de experiencia en las que, a partir de la vivencia expectatorial, se delinearían modos identitarios de estar en el mundo. Uno de estos modos guarda relación con la conformación de la identidad sexo-genérica de las infancias que para el caso funcionaría por repetición estilizada de actos discursivos, es decir, de manera performativa. Intentaremos, entonces, analizar los discursos sobre género y sexo que se ponen en circulación en obras de teatro para la infancia, a partir de los casos presentados en la Temporada de Vacaciones de Invierno 2014 en el CC Pasaje Dardo Rocha de la Ciudad de La Plata¹. Así, trabajaremos con el supuesto de que estas micropoéticas presentan discursos sobre género y sexo que responden a parámetros heterosexuales y estereotípicos. De esta manera, sostendremos que dichas obras se constituyen desde discursos normativos y heterocéntricos que permiten hablar de performatividad de género, por ser modelos de identificación reiterados.

Los niños y las niñas del teatro para niños

Jorge Dubatti (2012) nos señala que el teatro es un acontecimiento que produce entes poéticos en su acontecer. En su sentido etimológico, el teatro puede ser comprendido como

¹ Las unidades de análisis corresponden al Plan de Beca y Tesis de Maestría *Micropoéticas escénicas para la infancia: representaciones discursivas de las infancias y géneros en el teatro platense contemporáneo (2010-2014)*. Director: Dr. Gustavo Radice

organización político-poética de la mirada; siendo entonces un acontecimiento triádico complejo y compuesto por su institución como un mirador en el que se ven aparecer entes poéticos efímeros. El teatro como acontecimiento es así la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad, interpelada por el encuentro poético consciente de cuerpos en expectación. Por tanto, tomaremos la propuesta teórica de que el teatro, a partir de lo señalado, *sienta* un hito en el devenir de la historia de quienes asisten. Genera y repropone un modo de estar en el mundo que podría resultar constitutivo de identidades en tanto es modificación del estado presente. Este punto nos resulta significativo 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 del infante que espera.

En términos de Teatro para Niños, Ruth Mehl (2011) 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” (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, buscando comunicarse con las otras generaciones por diversos motivos y objetivos. Ahora bien, el primer conflicto a la hora de abordar una obra para chicos es justamente el desconocimiento del destinatario, como rasgo que difiere del teatro para adultos. El adulto productor, como lo comprende Mehl (2011), 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, la autora 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*. (p. 17)

Estas *proyecciones* sobre la infancia espectadora, proponemos y ampliamos, pueden estar medidas por: a. confundir el espectador infantil con el alumno escolar que asiste al teatro, b. basarse en la lectura de la infancia a partir de los roles padre e hijo, c. asesoramientos

psicopedagógicos que determinan lecturas evolutivas y asociales de la infancia, d. el recuerdo de la propia infancia que no contempla las distancias generacionales. Es en este sentido que la infancia se vuelve un significante del hecho teatral, puesto que marca la creación en tanto es *pensada o proyectada* antes que *vivenciada o atravesada*. Continuando, la autora propone una serie de puntos en común que encuentra en el Teatro para Niños que ha analizado a lo largo de su carrera. Uno de ellos es la sobreutilización de recursos espectaculares, como la habilitación a dramaturgias esperables, con primacía del canto y el baile y la búsqueda de participación constante. De esto se desprende el espectador infantil como un espectador temido, ya que su declamación de aburrimiento es lo que determina la calidad o no del espectáculo. Así, suele presentarse al teatro infantil como una fiesta, donde estallan los colores, las risas y el entretenimiento como principal objetivo. La comedia se convierte en el género más convocante, junto con obras de carácter pedagógico que buscan adoctrinar acerca de temas comunes como el nacionalismo, la ecología y la discriminación. Como norma general, el aspecto constitutivo más importante del teatro infantil es la asistencia del niño siempre en compañía de un adulto. Este punto, sea en relación de parentesco o tutoría, marca el espacio a temáticas, estéticas y propuestas que son finalmente generacionales.

Para profundizar acerca de los productos culturales destinados a las infancias que se ven atravesados por discursos adultocéntricos, tomaremos postulados propios del campo de la Literatura Infantil. Como ejemplo, pueden mencionarse los aportes de Graciela Montes en su texto *El corral de la infancia* (2001). La autora parte de la querrela literaria entre los defensores del género realidad y fantasía para develar las condiciones de colonización y domesticación de los adultos hacia los niños. Así, comprende que la atribución de la literatura como infantil se funda en una situación comunicativa despareja y afirma:

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 infantil y no hacia él. Podemos pensar que estas características tendrían su correlato en el Teatro para Niños, como se señaló al principio en relación a las infancias espectadoras y los adultos productores. Retomando las tensiones implicadas, nos habilitamos a afirmar el carácter formativo del acontecimiento

escénico infantil. Podemos arriesgar que el Teatro para Niños, como categoría general, estaría condicionado por un abordaje discursivo adultocéntrico tejido a partir de proyecciones desde el interior del grupo adulto. Es decir que ese *para Niños* que acompaña al género Teatro es una idea de niño pensado desde la temporalidad adulta antes que desde la realidad infantil concreta. Por tanto, inscriptos en una contemporaneidad que contempla la diversidad de identidades, cabe el análisis de los discursos teatrales acerca de los vínculos sexoafectivos poéticos.

Performatividad heteronormada para niños

Entre el 19 de julio y 2 de agosto de 2014 se presentaron en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha una serie de obras de teatro infantiles como parte de la programación de Vacaciones de Invierno, propuestas por la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de la Ciudad. Dejaremos fuera del análisis las micropoéticas que se plantean como espectáculos de circo y magia y abordaremos aquellas que se presentan como narrativas cerradas, por su recurrencia temática discursiva en materia de género y sexo. Estas son: “La Bella Durmiente contada por una abuela” de Lorena Velázquez y Juan Carlos Fiasconaro (2014), “La doncella de la torre” de Grupo Trébol Mágico (2014), “Aventuras y Canciones del Gato con botas” de Grupo Plan Ve (2014), y “La Isla de las Ilusiones, de un pirata y su princesa” de Grupo Ya Que Estamos (2014). En todos los casos se presentan relaciones heterosexuales como un elemento que se vuelve central en la narrativa, anulando por completo posibilidades sexoafectivas homoreferenciales salvo como estrategia humorística. Al respecto, tomaremos los postulados de Judith Butler (2016, 2002, 1998) acerca de la constitución y reflexión en el género. Específicamente, en *El género en disputa* (2016) la autora parte del postulado de Simone de Beauvoir “no se nace mujer, llega una a serlo” (p. 57) para posicionar la distinción género/sexo. Así, señala y discute la separación entre hembra biológica/mujer culturalmente constituida por normativización social naturalizada. A partir de lo anterior, Butler (2016) desestabiliza el orden causal sexo-género-deseo y afirma que, lejos de responder a una inscripción natural, semejante régimen de regularidad es un producto de lo que ella llama la matriz heterosexual (p. 130). Es esta una rejilla de inteligibilidad cultural con función normativa a través de la cual y por la que los cuerpos, géneros y deseos se comprenden naturalizables. Por tanto, retomando a de Beauvoir (2016), términos tales como *mujer* u *hombre* en realidad son procedimientos que devienen en práctica discursiva. La condición procedimental es lo que no permite afirmar inicios o finales y, por tanto, siempre está abierta

la intervención y resignificación: afirmar al sujeto como producción al interior de una matriz generizada supone ocuparse por sus condiciones de formación y operación. Así, por ejemplo, podemos señalar a Aurora, la princesa de “La Bella Durmiente contada por una abuela” que, en el caso, es caracterizada como una berrinchuda nena, ocupada en cosas del mundo de la moda y enamoradiza. Condenada a la heterosexualidad por esperar el beso de amor verdadero, que en ningún momento se discute como diverso. O el caso de Rapunzel, “La doncella de la torre”, que encuentra en Febo, un bribón cualquiera, la única posibilidad de salir a conocer el mundo. Una vez logrado, decide convertir a Febo en su nuevo mundo, un poco encerrándose en otra torre de amor eterno. Coincide con Princesa, de “Aventuras y canciones del Gato con Botas”, quien encuentra en Joven, de otra condición social, la posibilidad de conocer al hombre bestial. Es este otro ejemplo de condenación heterosexual, ya que Princesa había sido prometida a Lord Hamilton, por lo cual nunca se abre la puerta a otras expresiones sexoafectivas. Estos mínimos procedimientos de vinculación entre personajes escénicos responden a los postulados discutidos por Judith Butler, en tanto funcionarían como la estabilización del orden causal que se *sienta* discursivamente en la infancia espectadora.

Interesarse por la relación sujeto/producción al interior de la matriz le permite a Butler (2002) proponer la concepción performativa del género. La entiende entonces “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.” (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. Más aún, la autora comprende 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 generizado permanente. (1998, p. 297).

Entonces, no debemos obviar el hecho de que la realidad del género como tal, significa entonces que es real únicamente en la medida en que es actuada. 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 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 frontera que inculca la norma. Al respecto, podemos señalar a los padres de Aurora, los reyes que componen un matrimonio heterosexual cuya visualidad corresponde a la destinación y pertenencia. Por ejemplo, los vestuarios combinan las telas entre sí, intercalando el pantalón verde del rey con la casaca verde de la reina, las capas son del mismo tono violeta, los peinados son similares. Sin embargo, a pesar de conformar el vínculo y reforzarlo a partir de la vestimenta, no presentan gestos sexoafectivos hacia el otro más que estar tomados constantemente del brazo. De esta forma, podemos pensar estas visualidades discursivas como citas a la vida matrimonial como eterna y simbiótica. En la misma línea, otra repetición estilizada performativa puede encontrarse en Katolun, el domador de animales de “La isla de las ilusiones, de un pirata y su princesa”. El personaje, de torso desnudo y masculinidad pronunciada por su corporalidad consistente y tatuada, siente celos por Lim, el pirata que se enamora de la princesa Rayelén. De este modo, ambos se enfrentan por la princesa, que se convierte en un bien a obtener, perpetuando la cosificación de la mujer en tanto componente en un triángulo amoroso. También cabe destacar el nombramiento de los personajes en “Aventuras y Canciones del Gato con botas”, que no son identificados por nombres propios sino por su condición de género y atributo social. Así, encontramos a Princesa, como la figura femenina que se juzgará como un ideal inscripto en la matriz heterosexual para la infancia y a Joven, como el sujeto masculino en camino a convertirse en el ideal de hombre. Joven debe superar sus barreras para obtener lo que desea -una esposa- y así completar el ciclo hacia una adultez exitosa. También es el caso de la madrastra de Rapunzel, cuyo mayor temor es volverse vieja y, por tanto, no atractiva. O Febo, el bribón que no tiene tiempo para el amor y no necesita a nadie hasta que el rol femenino de Rapunzel desarma todo su sistema de creencias. Estos casos funcionarían como reconocimiento o interpelación de género que permiten el ingreso al mundo del lenguaje y suponen el reconocimiento de una identidad preestablecida. A su vez, producen performativamente la identidad que nombran, ya que el discurso-acción reiterado y estilizado somete al cuerpo a las regulaciones sociales del género atribuido. Para esta investigación resultan significativos los postulados de Judith Butler en términos de conceptualización de discursos teatrales. Como señalamos, tanto el campo de las infancias como el del teatro comparten una condición formativa hacia el sujeto al que se destinan. Una comprensión del género y sexo desde la performatividad compartirá esta condición en tanto partícipe de las relaciones contingentes en

la infancia y el teatro como zona 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, por lo que Butler (1998) señala y afirma:

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. (pp. 306-307).

Es entonces que toma estatuto de realidad la performance únicamente cuando es actuada. La performatividad inaugura a 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. A su vez, existen casos en los que la no reproducción y actualización del género heteronormado son motivo de alerta o diversión. Por ejemplo, la Abuela de “La bella durmiente...” (2014) genera risas al hacer comentarios interesados sobre el Príncipe, descubriendo su yo sexual aún activo en la tercera edad. O mismo caso de Mabilén, la guía turística de “La Isla de las Ilusiones...” (2014), que se convierte en un personaje humorístico al buscar sexualizar su relación con el paje de los piratas, fatalmente atraída hacia él. En ambos casos, la estrategia humorística de generar deseos sexuales desde mujeres hacia los hombres contribuye a alimentar el estereotipo de la mujer pulcra y no habilitada a conquistar y erotizar. También puede destacarse al Príncipe de “La Bella Durmiente...” (2014), y su obsesión por su cabello, lo que habilita a chistes que tienen que ver con demonizar la coquetería en el hombre. Lo mismo sucede con Lord Hamilton, el villano del “Gato con botas” (2014), cuya pertenencia aristocrática y costumbres lo vuelven afeminado y exótico. Aquí cabe destacar, según Butler (1998) que: “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). Estos esencialismos de géneros serían indiscutidos en los discursos teatrales para niños que, en relación con lo señalado, funcionarían más como proyecciones y constituciones discursivas que como representaciones de la infancia. 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 partir de los aportes de Butler (2016) es que se hace perceptible la significatividad de analizar los discursos 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 expusimos, 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 asimetría propia de las relaciones contingentes entre adultos y niños ya señaladas en este artículo.

Bibliografía

- 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), pp. 296-314.
- _____ (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2016). *El género en disputa*. Barcelona: 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. 17-35). Buenos Aires: Miño & Dávila.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propuedéutica*. Buenos Aires: Athuel.
- Mattio, E. (2012). “¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual”. En Morán Faundés, J. y otros (comp.). *Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos* (pp. 85-103). Córdoba: Ciencia, Derecho y Sociedad Editorial.
- Mehl, R. (2010). *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Montes, G. (2001). “Realidad y fantasía o cómo se construye el corral de la infancia”. En *El corral de la infancia* (pp. 15-27). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

FUENTES / OBRAS DE TEATRO

Fiasconaro, J. (dramaturgo) y Velázquez, L. (directora). (2014). *La bella durmiente contada por una abuela* [obra de teatro]. Argentina: Grupo ECAE.

Cabrera, G. (dramaturgo y director) (2014). *La doncella de la torre* [obra de teatro]. Argentina: Grupo Trébol Mágico.

Boscarol, G. (dramaturga) y Atencio, R. (director) (2014). *Aventuras y canciones del Gato con Botas* [obra de teatro]. Argentina: Grupo Plan Ve.

Velez, F. (dramaturgo) y Pascual, M. (directora) (2014). *La Isla de las Ilusiones, de un pirata y su princesa* [obra de teatro]. Argentina: Grupo Ya Que Estamos.