

# DEL NIÑO ACTOR AL NIÑO PERFORMER A LOS CUERPOS INFANTILES BIOMEDIADOS EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO

LUVEL GARCIA LEYVA

## Resumen



Se analiza en una perspectiva histórica las definiciones niño actor y niño performer y sus derivaciones tras el agotamiento del discurso performativo y la valorización de experiencias afectivas relacionales en el contexto teatral latinoamericano, a la luz del llamado *giro afectivo* en lo social. Bajo esa tendencia, el trabajo artístico pedagógico con niños adquiere la condición de *flujo cargado de vida* facilitador de redes de afecto en la comunidad, destacando la condición de cuerpos infantiles biomedados. A partir de esos presupuestos, se analiza el trabajo del grupo Nuestra Gente en la ciudad de Medellín, Colombia.

Palabras claves:

Niño actor. Niño performer.

Cuerpos infantiles biomedados.

# DEL NIÑO ACTOR AL NIÑO PERFORMER A LOS CUERPOS INFANTILES BIOMEDIADOS EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO

LUVEL GARCÍA LEYVA<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pedagogo, crítico e investigador teatral. Becario postdoctoral en la Facultad de Educación de la Universidad de São Paulo. Doctor en Ciencias sobre Arte (historia, teoría y crítica del teatro) por la Universidad de las Artes (ISA), Cuba. Doctor y Master en Artes Escénicas - Área Pedagogía Teatral - Universidad de São Paulo, beca CAPES y FAPESP. Graduado como Licenciado en Artes Escénicas, perfil teatralología, en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte de Cuba (2004). También posee una Especialización en Trabajo Comunitario en Educación Popular de la Asociación de Pedagogos de Cuba (2007). Ha trabajado en el campo de la Cooperación Internacional en proyectos de desarrollo cultural y educativo para niños y jóvenes, con entidades internacionales europeas y latinoamericanas. Fue Miembro del Comité Ejecutivo Mundial de la Asociación Internacional de Teatro/Drama y Educación como Director de Joven IDEA (IDEA 2010-2013). Actualmente es Profesor de la Licenciatura en Teatro de la UNESPAR - FAP y de la Escuela de Aplicación de la Facultad de Educación de la USP. Como crítico e investigador teatral, viene trabajando principalmente en torno a los siguientes temas: infancia, afectos y escena contemporánea, sociología de la infancia, procesos artísticos con niños en contextos vulnerables en América Latina, subjetividad infantil. ORCID: 0000-0002-4951-3937. Email: luvel1976@gmail.com

Convidado, honrosamente, por la *Revista Pitágoras 500* -publicación periódica de estudios teatrales ligada al Departamento de Artes Escénicas de la Unicamp- para escribir un texto para la *Sección Especial* del presente volumen sobre *Teatro e Infancia*, seleccioné como objeto de análisis los desdoblamientos conceptuales en torno a la presencia de los niños en la escena latinoamericana, una vez que mi actual investigación postdoctoral transita entre los territorios de la pedagogía del teatro, los estudios del afecto y la sociología de la infancia en experiencias artísticas con niños de esta región. Para ello analizo, en una perspectiva histórica, elementos que fueron dando lugar a las definiciones de *niño actor* y *niño performer* y sus derivaciones tras el agotamiento del discurso performativo y la valorización de experiencias afectivas relacionales en el contexto teatral latinoamericano, a la luz del llamado *giro afectivo* en lo social. La experiencia sensible se constituye un vector de organización del pensamiento que emerge de estas prácticas en la configuración de redes de afecto y transformación comunitaria, destacando la condición de cuerpos infantiles biomedados. Es esa, tal vez, mi principal contribución con este ejercicio de análisis.

## Niño Actor

La presencia de los niños en la historia del teatro latinoamericano ha estado marcada, en gran medida, por los mismos procesos culturales que han norteado el teatro hecho por adultos en esta región, que a su vez ha tenido como uno de los referentes más influyentes, la escena europea y estadounidense. Una dimensión representacional, que tomaba la acción como elemento determinante para los grandes relatos ideológicos, literarios y para la propia configuración del universo escénico, se fue consolidando durante el siglo XIX como paradigma hegemónico de la escena en su diálogo artístico y pedagógico con los niños actores.

La participación de chicos en grandes compañías teatrales, la proliferación de los llamados niños prodigio, la función didáctica moralizante del teatro desarrollado en el ámbito escolar se correspondía, para ese entonces, con una visión del teatro basado principalmente en la *literaturización*. Era precisamente esa visión del arte teatral, ligada al paradigma de la acción en su perspectiva representacional/espectacular, la que imponía una determinada forma de hacer teatro y, consecuentemente, una manera de enseñarla a los niños. De ahí la importancia adjudicada, en la formación teatral, a elementos tales como la declamación, la pronunciación clara y precisa, el dominio de las diferentes tendencias lingüísticas preponderantes en el panorama dramático de la época, así como la elegancia y credibilidad en la gestualidad (VALDÉS, 2004). Era una enseñanza a los niños que pretendía la obtención de una determinada estética y códigos de representación siguiendo los referentes del teatro de adultos.

Ante la llegada de las vanguardias históricas, juntamente con la formación de un grupo de saberes en diferentes campos del conocimiento sobre la infancia y la vida de los niños, los relatos que habían encantado a la sociedad y las maneras de representarlos en escena se muestran insuficientes. Ver el mundo de los adultos como un cómico *empequeñecimiento* a través de la presencia de un niño actor interpre-

tando adaptaciones de obras famosas del teatro de adultos, se volvió sinónimo de un ejercicio retrógrado y anticuado. La acción se descubre, entonces, como un elemento clave para que el teatro traspase su propio ámbito (CORNAGO, 2016), en particular la dimensión representacional-espectacular que sustentaba la idea del niño actor decimonónico, y se acerque a la vida real de los niños y sus imaginarios infantiles.

Es así como, en las primeras décadas del siglo XX, experiencias como la de Alice Minnie Herts (2013, ed. rev), desarrollada entre 1903 y 1909 en el *Lower East Side* de Manhattan, Nueva York, van dando cuerpo a una práctica teatral con niños que busca entretenerlos y educarlos. Su objetivo era ofrecer diversión a niños inmigrantes de aquella zona, quienes podían participar directamente del juego escénico o como espectadores de los adultos; enseñarles inglés; e indagar sobre las presiones sociales del barrio. La relación entre teatro e infancia se asocia a una dimensión pedagógica del arte teatral en la cual el trabajo social se vincula al establecimiento de una práctica de entretenimiento para niños que se diferencia del medio escolar y de la tradición interpretativa de las grandes compañías teatrales infantiles del siglo XIX (McCASLIN, 2012).

Esa perspectiva de educar y entretener se consolida en la medida en que aparece un tipo de dramaturgia concebida expresamente para niños (DÍAZ, 2006) y se hacen latentes las búsquedas de los directores pedagogos. Con el estreno de *Peter Pan o el niño que no quería crecer*, 1904, del dramaturgo J. M. Barrie, y la presentación de *El pájaro azul*<sup>2</sup>, 1908, por Stanislavski, se instituye un tipo de modalidad escénica (el teatro hecho por actores adultos para niños) que no convida más a los chicos a ser espectadores de la violencia de un personaje grotesco o aprender lecciones de moral. El teatro y los niños se vuelven protagonistas de una relación refinadamente pedagógica que adquiere su identidad en el acontecimiento de la recepción infantil (SORMANI, 2004).

Fue precisamente en la búsqueda de una teatralidad que recurre al niño y a sus juegos que

2 A pesar de que esta obra no fue concebida para el público infantil tuvo una amplia repercusión en el teatro concebido para niños.

Jacques Copeau y, posteriormente, Leon Chancerel valoran la dimensión pedagógica y estética de los procesos lúdicos infantiles en la escena. Chancerel sistematiza un enfoque específico de la acción improvisada definida por él como *jeu dramatique* (juego dramático) (PUPO, 2005) que consistía en una modalidad de improvisación con reglas, desarrollada con chicos y jóvenes, caracterizada por la separación entre los papeles de quien juega y quien observa, a partir de temas y conflictos lanzados por el coordinador adulto. El desafío del juego está atravesado por la apropiación por parte de los jugadores de un grupo de códigos escénicos que apuntan hacia la construcción de una teatralidad que posibilite la ampliación de su visión del mundo.

Los aportes de las experiencias anglosajonas están relacionados, por su parte, a las acepciones *creative drama* (drama creativo) y *dramatic play* (juego dramático). Es el juego espontáneo infantil, que ocurre independientemente de la intervención adulta y se caracteriza por la experiencia de accionar a partir del *como sí* y por la transformación constante, el que constituye la base de las principales indagaciones teatrales y pedagógicas de creadores e investigadores de países de lengua inglesa. El contacto de los niños con el arte teatral se establece a través de una transición gradual del “*hazte la idea de...*” infantil hasta las dramatizaciones improvisadas. Tanto Langdon (1948) como Slade (1978) sustentan en sus estudios, el valor pedagógico atribuido a la dramatización, o sea, al actuar *como si*, excluyendo aspectos inherentes al lenguaje artístico, posicionamientos esenciales que diferencian las prácticas y los enfoques anglosajones de los franceses.

Con estas indagaciones en torno a la perspectiva lúdica infantil, la condición del niño actor va adquiriendo nuevas facetas. A medida que avanza la segunda mitad del siglo XX, el aspecto pedagógico del teatro con niños, inicialmente entre las perspectivas de educar y entretener, se modifica y enriquece influenciado por corrientes pedagógicas de la época como la

escuela nueva, la pedagogía liberadora, el constructivismo. El lugar de materialización del teatro, entretanto, así como el concepto que le daba visibilidad, sufren profundas alteraciones. Una necesidad compartida de incidir en el presente de la escena por parte del movimiento de renovación escénico conlleva a que algunos creadores que trabajan con niños comiencen a asumir el paradigma de la acción como forma de abordar el espacio y el tiempo de un modo más inmediato, intentando afirmar un mundo infantil activo, con voz propia, cuyos fundamentos artísticos se expresan muchas veces a partir de la descomposición y discusión del evento teatral con los propios niños, como ocurre con el *Bread and Puppet Theater* en los EE.UU, el *Grips Theater* en Alemania y *La Pomme Verte* en Francia, colectivo este último precursor del llamado movimiento de animación teatral<sup>3</sup>. Se va gestando así, la idea de un *niño como actor social* cuya bifurcación conceptual entre la escena y la vida, va dando pie al concepto de *niño performer* (GARCÍA, 2009).

### Niño performer

En las últimas décadas del siglo XX, a partir de un proceso de des-fronterización de las artes y de su expansión para más allá de sus tradicionales especializaciones, los límites que separaban arte y vida también se fueron contaminando, dando lugar a una pérdida de autonomía y especificidad del territorio teatral. En el contexto latinoamericano, el uso de dispositivos escénicos que hibridan lo artístico y lo social parece llevar a la emergencia de prácticas artísticas con niños que nos remiten a la de-construcción de la representación. Es así como lo percibimos en reconocidos colectivos con una tradición de teatro de grupo (Mala-herba, Ecuador; Yuyachkani y Vichama Teatro, Perú; El Chichón, Venezuela; Teatro Trono, Bolivia; Canchimalos y Nuestra Gente, de Colombia; Caja Lúdica, Guatemala; Pombas Urbanas y Paideia, Brasil) que crean núcleos pedagógicos de formación teatral infantil y traen a la luz

<sup>3</sup> A pesar de ser un término que traspasa las relaciones entre los niños y el teatro, pues cubre un amplio espectro de prácticas de mediación cultural (Teixeira Coelho, 1997), “la animación se volvió una referencia de las transformaciones teatrales y educativas infantiles en Europa, particularmente en Italia, al punto de convertirse en un movimiento con fuertes connotaciones culturales y políticas para las relaciones entre el teatro y los niños” (Beneventi, 2003, p.170).

discusiones en torno a la crisis del modelo representacional de la infancia latinoamericana, las condiciones de vida de los niños, al mismo tiempo que cuestionan las relaciones de poder que se materializan en el cuerpo del niño y a través de su imagen en escena.

Es importante no olvidar que estar *en* representación (teatral) para un niño es también mostrarse, es representar de parte de o por alguna cosa, es volverse visible o ser para alguien. Son esas las definiciones que marcan el lugar de la representación y que están atravesadas por las condicionantes de poder que configuran la subjetividad infantil en escena. Se trata de una especie de delegación, de envío que se materializa, que se vuelve visible en el cuerpo presente del niño en la escena (GARCIA, 2018).

Es en esa crítica al logo-adultocentrismo, y a las condiciones socio económicas y culturales en que viven los niños de estos países, que emergen algunas realizaciones escénicas asociadas a un ejercicio de reivindicación política-social, como lo es *Creecer en el Desierto* (ALMEYDA, 2003) del grupo Vichama Teatro o *Vida de Perros* (NOGALES, 1998), del grupo Teatro Trono.

Son propuestas en las que la acción intenta escapar de las exigencias de la ilusión que envuelve al niño en un aura casi mística al ser colocado bajo una perspectiva representacional en escena. Se trata de una dimensión de la representación que se afirma con la densidad de la presencia, con el acento de lo real. Aquí, el carácter de lo real traspasa el papel significativo de la representación para erigirse como otro modelo que le permite a los pequeños construir y explorar colectivamente nuevas formas de relación social, de humanización. Más allá de la carga simbólica que estos adquieren cuando están sobre la escena, la condición fenoménica

del niño<sup>4</sup> también forma parte de lo real imprevisible dentro de la representación. A pesar de que vemos niños en la escena, no se tratan de niños actores, pues no existe una idea de actuar un “otro”. De ahí que dichos procesos valoricen como material pedagógico y estético los componentes o mecanismos del yo infantil, o sea, los comportamientos reiterados del niño que, al ser colocados en escena, se vuelven nuevamente restaurados (FÉRAL, 2009). El esquema de la comunicación, entonces, se reconfigura convirtiéndose el acto teatral en una especie de evento reivindicatorio, en un acontecimiento colectivo de base lúdica (GARCÍA, 2009), que visibiliza los procesos de introyección y naturalización de relaciones sociales desiguales. El valor del discurso poético recae, entonces, en el interés de que los niños experimenten vivencias transformadoras significativas para sus vidas.

Vemos así que el concepto de performatividad alcanza centralidad en procesos artísticos de esa índole que envuelven a los niños, definiéndose en contraposición a la dimensión representacional y espectacular de la acción. Colocando el énfasis en las acciones en el presente de la escena, supuestamente realizadas sin mediaciones, el concepto de performatividad, en el contexto que venimos analizando, expresa la realización de actos o acciones a través de las cuales los chicos se presentan y se constituyen delante de los otros, tanto adultos como niños, hecho ese que le otorga significado a su estar en el mundo. El proceso performativo actúa directamente en la subjetividad del niño performer sin apelar a estrategias de simulación o incorporación de un personaje. De ahí que la significación del fracaso, del peligro, de lo imprevisto se vuelva una tensión constitutiva de la performatividad (FÉRAL, 2009) y de los procesos de enseñanza asociados a esta noción.

<sup>4</sup> En importantes estudios Marina Marcondes Machado (2010) propone, a partir de un diálogo con nociones provenientes del acervo filosófico fenomenológico de M. Merleau-Ponty - como infancia y corporalidad-; de los estudios de la performance -en particular el concepto anti-estructura de V. Turner- y de la sociología de la infancia, específicamente las reflexiones de Manuel Sarmiento sobre culturas infantiles, la hipótesis de que el niño pequeño es performer de su vida cotidiana. El trabajo descriptivo de esta autora sobre las maneras de ser niño en situación de espera - como materia prima para un texto dramático que aborda las relaciones de poder adulto - niño en el contexto brasileño- la lleva a formular un constructo teórico que, si bien resulta útil para definir algunos procesos artísticos con niños mediados por la performatividad, deja fuera determinados elementos históricos de corte teatrológico que fueron dando pie a ese concepto, así como peculiaridades propias de los procesos de constitución de las infancias latinoamericanas, que difieren de las infancias europeas, como bien nos alertan los estudios de-coloniales latinoamericanos sobre las infancias.

Como aspecto constitutivo de esa dimensión performativa, y que igualmente incide en la configuración del concepto niño performer, se le adiciona un nuevo elemento arquetípico que altera, de manera mucho más radical, la sustancia espectacular de la obra; y que se refiere a la valorización del proceso en detrimento del producto teatral acabado. A diferencia de aquella perspectiva anglosajona de la dramatización a la que hicimos referencia inicialmente, que excluía aspectos inherentes al lenguaje artístico y se concentraba esencialmente en el proceso lúdico del niño, en este caso se trata de un impulso anti-representativo diseminado en la escena contemporánea y que alcanza las prácticas artísticas infantiles, cuya pretensión es construir una teatralidad en la que el proceso creativo y pedagógico con el niño se vuelve el principal material tangible para el espectador. La condición efímera, inacabada, imperfecta del hecho teatral, susceptible a modificaciones frente al espectador, es reivindicada como una manera de contestación al teatro-espectáculo. En el contexto latinoamericano, este movimiento es visible en experimentaciones y prácticas lúdica performativas del llamado teatro para la primera infancia, como las desarrolladas por el grupo Sobrevento (*Bailarina, Terra, Meu jardim*), de Brasil, por el grupo La Lupe Teatro (*Los Mamuleques*), y por la Cía. Flotante (*Flotante, instalación sensorial para bebés*), estos últimos ambos de Argentina. Se tratan de espectáculos que carecen de narrativas cerradas alrededor de un único eje de progresión dramática, tan frecuentes en el llamado teatro infantil, no hay textos o son muy escasos, ni profesionales adultos con una sobresaliente participación en la escena; de ahí que muchas veces se les atribuya a estas propuestas el hecho de aparentar ser más sesiones de juegos que una creación dramática propiamente dicha.

5 Según Pavez-Soto, I., & Sepúlveda Kattan, N. (2019) “el concepto sociológico de agencia es útil y pertinente para definir a los niños y las niñas como actores sociales, y como herramienta de análisis para comprender su acción (...)”. “El poder de reconstrucción de la realidad no es ejercido sólo por los adultos (o sólo por los agentes dominantes), pues la otra acción, por muy pasiva que se presente, no deja de ser acción, no deja de ser una práctica de reconstrucción del mundo”. En el contexto latinoamericano, entendido fundamentalmente como protagonismo infantil, el concepto de agencia ha sido revisado críticamente por algunos autores, particularmente a la luz de los estudios de-coloniales de la infancia, pues está impregnado de un sentido apriorístico, mostrándose insuficiente para comprender la participación política de niños y niñas en contextos socioculturales marcados por una dimensión colectivista, presente muchas veces en comunidades, organizaciones políticas, acciones colectivas y movimientos sociales de esta región.

Enfatizando la perspectiva hedonista de la performance en lugar de la dramática (FLETCHER-WATSON, 2013), esas propuestas artísticas, al colocar a niños, familiares y creadores al encuentro de diferentes dispositivos escénicos en un universo lúdico que todos comparten por igual, intentan reafirmar el juego como una singularidad escénica procesual que reivindica como derecho del niño pequeño la presencia no mediada, el presente de la representación, la co-presencia y la constitución de una comunidad efímera, cuyo acuerdo social con el hecho artístico se sustenta en una “implicación participativa” de ese cuerpo infantil que, “aparentemente por la edad”, no sería capaz de disfrutar de una experiencia estética en cuanto espectador. De esa forma, la objetualidad escénica utilizada (globos de colores, tejidos, origamis, pelotas, etc.) se presenta cual si fueran juguetes en manos de unos niños que juegan en una habitación, o sea, se revelan como mecanismos operativos (DURING, 2007) a través de los cuales se elabora no un espectáculo, sino un juego por medio del cual los niños interactúan y se presentan al mundo tal y como son.

Esa dimensión procesual, lúdica, anti-representativa, que igualmente configura la noción de niño performer en el contexto latinoamericano, es posible verificarla también en experiencias cuyo movimiento de expansión artística hacia el contexto sociocultural en que viven los niños, se vuelve una matriz creativa y política. Estamos refiriéndonos a un conjunto de formas de expresión que priorizan la relación directa de los niños con la realidad, como uno de los principales núcleos movilizados de la actividad artística y de reflexión crítica sobre la capacidad de agencia<sup>5</sup> de los niños en el tejido social. Más que afirmarse en un plano estético y de autonomía artística, esas formas de expresión apuntan a la esfera de las interacciones hu-

manas en un contexto social, centrándose en la producción de “modos de convivencia” y en la creación de “micro comunidades” o “colectividades instantáneas” gobernadas por principios singulares (BOURRIAUD, 2008) que valorizan, en una trayectoria de formaciones parciales, dinámicas, externas al campo del arte, entre individuos, grupos, artistas, espectadores, el protagonismo infantil como elemento constitutivo. Producciones como *El Rey Mesa Redonda* (GARCIA, 2010), del Proyecto Zunzún, desarrolladas en la comunidad de La Timba, Cuba; las experiencias artísticas de niños zapatistas, como parte del *Festival CompArte por la Humanidad*, en Chiapas, México; los procesos de ocupación de espacios públicos desarrollados por Vichama Teatro en Villa El Salvador, Perú, al calor del proyecto *Niños, niñas, adolescentes y jóvenes transformando con arte*; la performance *Quando Quebra Queima*, de la Colectiva Ocupação, a propósito de las ocupaciones de los estudiantes adolescentes secundaristas en las escuelas de São Paulo, confirman cómo la materialización de experiencias artísticas en determinados contextos junto a los niños acciona mecanismos simbólicos que reivindican principios de colaboración, solidaridad y de relación convivial. Una especie de “arte que no se ve ni se escucha”<sup>6</sup>, parafraseando al Subcomandante zapatista Moisés, pero que sin embargo nos permite imaginar y construir, en un espacio de alteridad, otros mundos mejores y posibles junto a los niños.

### Cuerpos infantiles biomedidos

Es precisamente ese movimiento de expansión de la obra de arte hacia el contexto sociocultural y esa producción relacional que valoriza como hecho artístico las diversas formas de interacción convivial entre niños y comunidad la que parece, sintomáticamente, resignificar, en los últimos años de la primera década del siglo XXI, el concepto niño performer en el contexto latinoamericano; dejando para atrás, tal vez, la relevancia de la performatividad en los procesos artísticos -una vez que la performance fue sien-

do convertida poco a poco en un tipo de teatralidad (CORNAGO, 2016)(FERNANDES, 2018)-, así como la dimensión representacional y espectacular de la acción. Son procesos íntimamente ligados al trabajo en comunidad y a la acción social que valorizan, mucho más que la densidad de la presencia infantil y la formalidad estética en la escena, la potencia de una situación relacional que interfiere en los modos de ser niño al mismo tiempo que sustenta la creación de redes de afecto y transformación ciudadana.

Son intervenciones artísticas que pudiéramos leerlas a partir de lo que Nicolas Bourriaud (2008) llamó como “estética relacional”, basada en las interacciones humanas y su contexto social, que parten de la intersubjetividad de los implicados y tienen como eje central construir simbólicamente un espacio-tiempo común para “estar juntos”. La obra depende, entonces, de la forma de estar en ese lugar, de los cuerpos que lo ocupan y del tipo de relaciones que se establecen. De esa forma, lo artístico se traduce en la construcción de un intersticio social en el que se establecen relaciones humanas de nuevo tipo.

Ese marco de relaciones situacionales convierte a la escena en un lugar en el que se genera una interrogante que no es sólo derivada de la obra, sino del rol de los propios niños actuantes frente a ella y frente al entorno social en que viven. Así, la situación artística genera una atmósfera con cualidades afectivas singulares que emanan del hecho artístico y que exceden al ensamblaje de los cuerpos allí presentes, resignificando, a través del afecto, la naturaleza de esos cuerpos infantiles.

Pensar el afecto como una fuente energética autorreferencial que modela los intersticios sociales, resignifica los cuerpos y sustantiva la calidad de la experiencia de los niños sería acompañar la propuesta teórica de Patricia Clough en lo que ella ha llamado Giro Afectivo, ampliamente abordado en la introducción de su libro *The affective turn: Theorizing the Social* (2007). Asumiendo el afecto como una ontología de fenómenos que “no son dependientes de la consciencia humana, o de la comunicación lingüística o discursiva”, Clough,

<sup>6</sup> Palabras de cierre del Subcomandante Insurgente Moisés, del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), durante el Festival CompArte por la Humanidad 2016, en las que afirma que “la más maravillosa de las artes es el apoyo colectivo”. <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/08/03/el-arte-que-no-se-ve-ni-se-escucha/>

marcada por la máxima Spinoziana del afecto entendido como la capacidad de afectar y ser afectado, viene abordando en el campo de la sociología el lugar del afecto como un indicador simultáneo de las modificaciones en la vida pública y de la experiencia subjetiva de las personas. En otras palabras, los “afectos refieren a las capacidades corporales de afectar y ser afectado o al incremento o disminución de la capacidad de un cuerpo para actuar, captar y conectarse” (2007). De esa forma, inicialmente la autora discute el cuerpo como lector del afecto para luego proponer conceptualizaciones de una radicalidad importante como la del “cuerpo biomediado” (2008). En diálogo con los estudios del artista y filósofo mexicano Manuel de Landa sobre una “vida-no-orgánica”, cuyo basamento radica en analizar la capacidad auto-organizante y emergente de la materia más allá de los cuerpos orgánicos, Clough sugiere que el propio dinamismo y no linealidad de la materia, perturba el cuerpo-como-organismo. “Pensar el cuerpo diferentemente es repensar la materia y el dinamismo inherente a ella. Es, también, repensar la evolución de la especie” - afirma la autora. Así, las fronteras de los sistemas vivos estarían articuladas con ensambles maquínicos que envuelven modelos de existencia que traspasan la idea de un cuerpo cerrado y una única fuerza evolutiva proveniente de un ámbito fuera del organismo humano. El cuerpo sería un sistema abierto a la posibilidad de cambio en su organización y estructura. En ese sentido, la propuesta de “cuerpo biomediado” dinamita la idea del cuerpo-como-organismo, como entidad cerrada y subyugada por el discurso, para proponer la idea de cuerpo-como-proceso de mediación biológica que participa de la co-emergencia del afecto pero que no es su locación principal. Como ella misma ha dicho, “el giro afectivo es el presagio del olvido del cuerpo, el cuerpo gana relevancia, pero solo a través de perder la centralidad” (2008).

Al pensarse el cuerpo del niño como un evento de conexiones, como un cuerpo biomediado y el afecto como una experiencia de transición entre un estado y otro, se establece una ligera distinción con el cuerpo del niño performer. La densidad de la presencia, el acento de lo real, de este último, ceden paso a un lugar cuya implicación corporal se da en el proceso de transfor-

mación de ese afecto, en la co-emergencia de ese impulso pre-consciente y no discursivo generado alrededor de un encuentro comunitario con motivaciones estéticas. O sea, si en la concepción del niño performer el cuerpo se distanciaba de la dimensión representacional/espectacular a través del énfasis en las acciones en el presente de la escena, supuestamente realizadas sin mediaciones; en la noción de los cuerpos infantiles biomedios el cuerpo se distancia de la dimensión representacional/espectacular perdiendo precisamente su centralidad y colocándose como un mediador biológico del afecto.

Ese desplazamiento del lugar del cuerpo del niño se debe, en gran medida, al intento de alimentar en los contextos comunitarios y periféricos en los que frecuentemente ocurren esos procesos artísticos de corte relacional situacional la idea de lo estético en conexión con lo político, frente a la expansión de una ética del placer ligada al capital (GARCIA, 2020).

Según esa perspectiva, los placeres están asociados a una maquinaria de producción social y ya no son propios exclusivamente de la realidad psíquica, mental de un individuo. Ellos forman parte de una infraestructura política y de una inversión libidinal del capitalismo en las personas, en aras de construir un consenso subjetivo para su perpetuación. En esa medida el sistema reafirma, mediante sus diagramas de dominación y sus discursos asociados al capital, la necesidad de que las culturas infantiles en el contexto latinoamericano se gesten desde una ética del placer cuyos valores -morales, trascendentes- sean parte de un modelo de sustentación y perpetuación sistémica. Modelo ese que a su vez asocia los indicios temporarios de satisfacción en el niño a la aproximación o alcance de ese valor moral universal. De ahí que, en esa perspectiva, el placer se vuelva un indicador de juicio para las acciones y pensamiento de los niños con relación a ese modelo trascendente, al que deben respetar, incorporar y reproducir. Una ética del placer no solo para dominar sino para perpetuar el sistema.

Y es precisamente frente a esa expansión de una ética del placer ligada al capital que colectivos como la Corporación Cultural Nuestra Gente vienen proponiendo experiencias artísticas que intentan alterar la sustancia ética del sistema.



### Un teatro para celebrar la vida y para estar juntos a los niños en comunidad

El trabajo que la Corporación Cultural Nuestra Gente<sup>7</sup> viene desarrollando con niños, niñas y adolescentes de la comunidad Santa Cruz (ALCALDÍA DE MEDELLÍN, 2015), en la ciudad de Medellín, Colombia puede ser considerado como un tipo de acción artística relacional/situacional que consigue operar una propuesta estética singular en el contexto comunitario sobre la dimensión del afecto anteriormente referida. Las acciones culturales y artísticas de este colectivo han estado marcadas, desde su fundación en 1987, por las complejidades sociales que el contexto les ha impuesto. Inspirados en la teología de la liberación, la educación popular y el teatro de grupo, los fundadores deciden encarar la profunda crisis social de aquella época y ocupar un antiguo burdel nombrado Copinol 2, situado en una antañona zona de tolerancia llamada Las Camelias, o como la gente del barrio le decía, “Las Camas de Amelia”. Un símbolo cultural bien complejo porque era un sitio al que todos iban de paso, y esto generaba un tejido social del desarraigo, del nomadismo, tejido que impidió durante muchos años generar una cultura de barrio donde no solamente se duerme, sino que se construye vida, historia. Así, los burdeles eran los referentes reales del barrio: Folibar, El Bataclán, Puerto Nuevo, El Tetero, Tango Bar, Copinol y otros que marcaban esta zona. Cuando se destruyeron, también destruyeron la memoria de la infancia del barrio, infancia de la que solo quedó Copinol 2, la actual sede de Nuestra Gente (GARCÍA, 2020a).

El surgimiento de este grupo se da, también, en una época en la que, por un lado, el terrorismo del narcotráfico libraba una batalla contra el Estado y cualquier gesto democrático “generaba un terror colectivo en Santa Cruz, un pánico que hacía que la ciudad luciera desierta en las horas de la noche”. Por otro lado, grupos armados paramilitares atacaban, como sistema de intimidación, todo intento de defensa de los derechos

humanos. Al respecto, Jorge Blandón (2017, p. 14) - cofundador de dicha organización - afirma:

La Corporación Cultural Nuestra Gente nació en Medellín al mismo tiempo que fueron olvidados más de 30.000 jóvenes, asesinados entre 1987 y 1991. Desde ese entonces propuso y propone a la comunidad creer en el ser humano como un artista de la vida. Reconocimos y reconocemos en cada mujer y en cada hombre —niña, niño, adolescente, joven, adulto y adulto mayor— un verbo esencial de futuro. Ser un constructor de vida, es decir, un sujeto capaz de transformar los días fríos en la calidez del abrazo que pone la dignidad de la VIDA arriba de los demás valores: seres generosos con cada gesto de su vitalidad. Fuimos, somos y seremos una organización que se resiste a caer en el escepticismo. Somos y seremos, en esto radica nuestra fuerza maravillosa: en ser y en resistir a la destrucción. Volvemos a insistir en el desafío esencial: Oponerse a la MUERTE CON ACTOS DE VIDA.

Fueron precisamente esos desafíos sociales, marcados por una pulsión de vida contra la muerte y la violencia, los que van contaminando de un activismo político comunitario singular el trabajo artístico de Nuestra Gente, instaurando como eje ético de sus procesos creativos y pedagógicos una expansión del campo del arte en dirección al contexto barrial. Desde el inicio, ya es visible una trayectoria que opta por el encuentro afectivo con las situaciones públicas, en la gestación de un modo diferente de configuración de lo político/social en el arte, ante un contexto artístico de la época que valora fuertemente la reflexión creativa y el formalismo estético.

(...) cuando creamos el grupo tuvimos una discusión muy bella: la única forma de fortalecer el grupo es ir a formarnos. Los primeros talleres que recibimos fueron con Enrique Buenaventura, con Santiago García. Ir a *La Candelaria*, ir a Bogotá, ir al *Teatro Experimental de Cali*, ir y meternos en esos lugares maravillosos de los maestros del teatro colombiano fue absolutamente mágico. Y luego reconocer aquí a otros creadores como a Cristóbal, de *Matacandela*, a Juan Guillermo Rua, a Freidel, a Rodrigo Saldarriaga, a Gilberto Martínez, otra gente que estaba aquí (...) Entrar posteriormente a la escuela de teatro era reconocer que habían profesores como Víctor Iglesias,

<sup>7</sup> Las experiencias que son tomadas como referencias para el análisis en este artículo forman parte de la investigación posdoctoral del autor titulada *Práticas cênicas contemporâneas e universos infantis latino-americanos em risco: a experiência sensível como vetor político educativo na configuração de redes de afeto e transformação comunitárias*, desarrollada actualmente en la Facultad de Educación de la Universidad de São Paulo, bajo la supervisión de la Profa. Dra. Maria Letícia Barros Pedroso Nascimento.

Mario Llópez, Luis Carlos Medina que entonces venían planteando cosas, pero era muy distinto a lo que nosotros hacíamos. Nosotros nos emparentábamos más con lo que veíamos en Bogotá, en *La Candelaria* y en Cali, en el *Teatro Experimental de Cali*. Pero tampoco era eso, porque ellos eran grupos profesionales. Ellos eran unos grupos que dedicaban toda su existencia a la reflexión creativa, y abrían su sala de teatro para que la gente fuera como a una misa, y ellos eran una especie de sacerdotes, y ahí había una relación. Eso era muy distinto del teatro que yo quería. El teatro que yo, Fernando, Héctor, Nidia queríamos, de ese momento, era un teatro que comunicara, un teatro que dialogara, un teatro que fuera realmente el sentido del encuentro de la gente. Es por eso que creamos también una organización que se llama *Nuestra Gente*, pa' poder tener un lugar del encuentro. Cuando yo entré a la Academia tuve dificultades en entender una profesora rusa que teníamos y me decía: “*¿es que tú haces teatro de cuarta categoría y nosotros te estamos formando para hacer teatro de primera categoría!*” Entonces entendí que la escuela era una mierda, que la academia era una maricada, en la que no podía lograr comprender el mundo ni el teatro que yo quería hacer. Y no se trataba de un teatro de primera o de cuarta categoría, era una propuesta diferente, era un teatro para vivir, era un teatro para la vida. Por eso hoy hablamos de artistas para la vida (...) (GARCIA, 2020a, p. 267).

Esos años iniciales sirvieron también para transformar el antiguo burdel en una especie de flexo solar y espacio de paz en la comunidad. Antes llevaba otros colores, pero una vez un moho gigantesco comenzó a invadirla, y hubo que pintarla de amarillo chillón para que el sol se adueñara de ella e iluminara las cuatro toneladas de mosaico que dan vida al mural en el que Fredy Serna<sup>8</sup> retrata la ciudad; y como si fuera poco, en su jardín, un hermoso guayacán de flores amarillas fue sembrado y bautizado como Shakespeare. Fue así como comenzó a ser llamada La Casa Amarilla (AMAR-i-llá) de Nuestra Gente.

Es precisamente desde ese espacio metafórico de vida que Nuestra Gente concibe y materializa en comunidad con los vecinos, sus espectáculos, sus procesos de formación artística y humana, el centro de documentación de teatro comunitario y toda la labor de desarrollo cultural y educativo junto a la comunidad,



La Casa Amarilla, sede de la Corporación Cultural Nuestra Gente

y particularmente con los niños. Es evidente que, en esas condiciones y bajo esas perspectivas, el trabajo creativo del grupo no se limita apenas a la producción de una obra de teatro. Además de la creación artística, se construyen colectivamente modos diferentes de intervenir en la realidad social, al mismo tiempo en que se abren espacios donde sea posible compartir juntos territorios sensibles propensos a afectar y ser afectado.

De esa necesidad transformadora de construir colectivamente se erigen los principales ejes de acción de este grupo: dinamizar una actitud consciente sobre el quehacer de la Corporación vinculando a los pobladores del territorio a las actividades y promoviendo espacios de convivencia desde la cultura; propiciar procesos de formación y capacitación, investigación y reflexión que permitan el crecimiento del grupo, aporten al desarrollo de capacidades y contribuyan al desarrollo social; proponer alternativas para un desarrollo más armónico e integral del sector, posibilitando procesos de creatividad, sensibilidad, memoria y desarrollo del sentido crítico, ampliando las capacidades de socialización, el sentido estético y el disfrute a través de programas y actividades artísticas y culturales.

Es interesante ver, en los propios objetivos del grupo, una intención expresa de superar la forma artística delineando su sustitución por modos de relación cada vez más estrechos con el contexto y el trabajo social. Lo estético va adquiriendo una connotación que solo tiene

<sup>8</sup> Obra Mural *A cielo abierto*.

sentido en la medida en que lo sensible propone otros modelos de convivencia en la comunidad. Así, el afecto, la experiencia sensible se convierte en un vector político educativo de organización del pensamiento y de las acciones que emergen del trabajo del grupo.

Es también, como parte de esa visión, que la labor artística y pedagógica con niños y adolescentes se materializa. Se trata de procesos que comienzan con una *vivencia formativa* y que culminan con una *experiencia creativa*, teniendo como principio modelador la idea de *artistas para la vida*, o sea, la intención en “formar personas que sean referentes de una cultura de vida, de sueños comunes, seres portadores de alegría, paz y solidaridad”<sup>9</sup>. Al respecto, Blandón comenta (2017, p. 187):

Y es que un artista para la vida es también un artista para la humanidad. Cuando decimos artistas para la vida estamos hablando de un papá que llama a su hija, que está comenzando sus pinitos en teatro, a las cinco de la mañana para que no le coja tarde para ir a la clase de teatro. Pero el papá la está llamando del quinto patio de la cárcel de Bellavista. Ese hecho para mí es profundamente significativo; ese hombre es consciente de lo que está pasando con su hija; y esta niña llega a Nuestra Gente y a la primera que encuentra es a la profesora de la cocina, a Gisela, y hay arepa caliente, huevo y chocolate.

Esa dimensión afectiva, humana, constitutiva de la concepción artistas para la vida, se entretiene con una perspectiva pragmática del hacer teatral. En ese sentido, el proceso de enseñanza se concibe a partir de la premisa de que todo encuentro con el niño debe tener un principio y un fin bien definidos y una tarea escénica a ser resuelta cada día. El proceso formativo de un año -en ciclos de uno a tres años, de tres a cinco y de cinco a diez años- debe concluir con un resultado, con una puesta en escena que es socializada y discutida con la comunidad. Las edades de los niños participantes son diversas, y dependiendo de ello, la perspectiva lúdica del enfoque pedagógico se alinea más a la dramatización o a la improvisación. Durante ese período de meses, los niños pasan por diversos

contenidos teatrales: construcción de personajes, trabajo de voz, del cuerpo, comprensión de la obra, elementos de la puesta en escena, entre otros. El énfasis en el montaje, como elemento cohesionador para el logro de los objetivos, y en la obtención de un producto final (sea de cualquier índole, incluso de propuestas situacionales, procesuales), radica en el interés de generar entre los niños implicados, y sus familiares, un espíritu colaborativo y de participación comunitaria como alternativa para la superación de dificultades de la vida diaria. Según los integrantes de Nuestra Gente, el producto final permite la verdadera evaluación de la práctica.

La presencia conjunta de familiares adultos y niños participando de las sesiones de los talleres de teatro proporciona a la actividad educativa un interés particular. A pesar de que los padres no alcanzan la destreza y ductilidad de los cuerpos de sus hijos en las dinámicas propuestas, ellos no desisten. Quieren vivir esa experiencia de ver y hacer junto a sus chicos. Es en ese acto de complicidad mutua, en el que producen un cuadro lúdico de sus instintos más humanos, que algunos rasgos distintivos de ese proceso se vuelven perceptibles. A saber, el afecto como principio político pedagógico para la transformación social; lo lúdico como base formativa del proceso artístico; intensidad/potencia; variedad de ritmos; transformación/resignificación del espacio; construcción de mundos que transitan entre lo real y lo ficcional; lo teatral y lo pedagógico planteado en relación con un contexto extra artístico; uso de dispositivos escénicos para resignificar relaciones de poder.

Esos rasgos nos llevan a considerar que los procesos de vivencia formativa y experiencia creativa con niños son un espacio en el que lo más importante no son los juegos en sí, muchos de ellos conocidos en la tradición pedagógica del teatro, sino las conexiones generadas entre los niños, familiares, profesores, artistas a partir de una situación concreta: “estar juntos”. Esa situación relacional es posible interpretarla como una acción de resistencia, como una

<sup>9</sup> La formación de artistas para la vida se concreta en los propósitos de Nuestra Gente desde 1987 y en su formalización como Corporación en 1992. Actualmente se consagra como visión institucional de la organización. <https://www.nuestra-gente.com.co/mision/>

circulación de afectos llenos de vida contra los agenciamientos y dispositivos del mercado de la muerte y la violencia que capitalizan los afectos. En ese sentido, la lógica de acciones que posee el taller, que transita, por un lado, entre progresiones, clímax, aquietamientos y, por otro, entre discontinuidades, rupturas, reflexiones, intervenciones, posibilita no sólo una exteriorización de “lo sensible” (gustos, ansiedades, sueños) de los padres y los niños. Plantea también una visibilidad del “contexto escénico”, o sea, la propia vida de los participantes que rodea todo el trabajo pedagógico realizado allí con niños, resaltando un tipo de situación relacional cuyo disparador es la necesidad del encuentro. La experiencia, como conjunto, está impregnada de mucha alegría. Una sensación que se materializa como un campo inmanente y de consistencia del deseo, ajena a cualquier carencialidad material y capaz de distribuir, durante esos instantes, las suficientes intensidades como para impedir que las relaciones entre los presentes sean penetradas de angustias, dolor, resentimiento, vergüenza, culpa. De esa forma, ese ejercicio de “estar juntos” a través del teatro contribuye a resignificar el conjunto de significantes y subjetivaciones que conforman el imaginario y las subjetividades de cada uno de los presentes, de-

lante de un contexto social y cultural tan agresivo. Se trata, en resumen, de un encuentro con el teatro para celebrar lo máspreciado que ellos tienen: sus vidas, y para estar juntos a los niños en comunidad.

Es pensando en los modos en que los cuerpos de los niños son afectados por otros cuerpos, por otras fantasías que circulan entre individuos, por otras sensibilidades sujetas a formas de vidas presas a los regímenes del crimen, el terror y la exclusión, que el trabajo artístico pedagógico de Nuestra Gente analizado hasta aquí, nos sugiere una relectura de la dimensionalidad corporal del niño en la escena. Dicho trabajo adquiere la connotación de los huesos, células, tendones, músculos, fluidos que cotidianamente son vilipendiados por la violencia y por la muerte, pero que aquí son reconfigurados como un espacio en el que diversos flujos cargados de vida, participan en la co-emergencia del afecto. Aquí sus cuerpos ganan relevancia, pero solo a través de perder la centralidad y colocarse en una situación ciudadana de creación comunitaria, de mediación biológica de lo político. Ese es el nuevo desafío que nos traen prácticas artísticas como estas delante de nuevos modos de ser niño y otras formas de dialogar con el contexto social.



Juego El círculo del afecto. Taller teatral infantil del Semillero del Grupo Nuestra Gente

## REFERENCIAS

ALCALDÍA MEDELLÍN. Plan de Desarrollo Local Comuna 2 Santa Cruz. “Un mapa abierto a las propuestas de vida de la gente”. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2015. 158 p.

ALMEYDA, Miguel. Crecer en el desierto. Arte para el desarrollo. Lima: Sinco Editores S.A, 2003.

BENEVENTI, Paolo. Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes. La Habana: Ediciones Alarcos, 2003.

BLANDÓN, Jorge Iván; CABALLERO, Diana. Corporación cultural Nuestra Gente 30 Años. Ser, Hacer, Acontecer. Medellín: Corporación Cultural Nuestra Gente, 2017.

BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

CLOUGH, Patricia Ticineto. (De)Coding the Subject-in-Affect. *Subjectivity* 23, 140–155, 2008. <https://doi.org/10.1057/sub.2008.16>

CLOUGH, Patricia Ticineto; HALLEY, Jean. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. New York: Duke University Press, 2007.

CORNAGO, Óscar. ¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 020 - 041, 2016. DOI: 10.5965/1414573101262016020. Disponible en: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016020> . Consultado el: 5 mayo. 2022.

DIAZ, Eddy. El teatro que perdió el miedo a crecer. *Ollantay Theater Magazin*, Número antológico Teatro Infantil de las Américas, New York, no. XIV, 27 – 28 , 2006.

DURING, Ellie. Un teatro de la operación. Entrevista de Elie During con Alain Badiou. 2007. Disponible en: [https://img.macba.cat/public/PDFs/alain\\_badiou\\_elie\\_during\\_teatre\\_cas.pdf](https://img.macba.cat/public/PDFs/alain_badiou_elie_during_teatre_cas.pdf) Consultado el: 9 abril. 2022.

FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? In: MOSTAÇO, Edelcio. (Org). *Sobre performatividade*. Santa Catarina: Letras contemporâneas, 2009. pp. 49 – 86.

FERNANDES, Silvia. Teatro expandido em contexto brasileiro. *Sala Preta*, [S. l.],

## REFERÊNCIAS

v. 18, n. 1, p. 6-34, 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i1p6-34. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/146758>. Acesso em: 17 maio. 2022.

FLETCHER-WATSON, Ben. Child's Play: A Postdramatic Theatre of Paidia for the Very Young. Platform, Vol. 7, No. 2, 2013. Disponível em: <https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/platform/072/platform72-childsplay.pdf> Consultado el: 9 abril. 2022.

GARCÍA, Luvel. Del niño actor al niño performer: concepciones pedagógicas en la historia del teatro con niños (1ª ed.). La Habana: Editorial Caminos, 2009.

GARCÍA, Luvel. El viaje del colibrí: re-construyendo una pedagogía arteducativa con y desde los/as niños/as. La Habana: Editorial Caminos, 2010.

GARCÍA, Luvel. La Cruzada de los niños: señales históricas en las performances y el teatro cubano La Habana: TABLAS ALARCOS, 2018.

GARCÍA, Luvel. Sobre una ética del placer en prácticas artísticas y de acción cultural con niños en América Latina: aproximaciones posibles como campo de subjetivación. En TORRADO, Carlos. Diálogos: Educación & Comunidad. Aportes para la reflexión en tiempos de crisis". Montevideo: APEX, 2020. p. 23-37. Disponible en: [https://apex.edu.uy/wp-content/uploads/2020/11/Dialogos\\_Educacion\\_and\\_Comunidad\\_Aportes.pdf](https://apex.edu.uy/wp-content/uploads/2020/11/Dialogos_Educacion_and_Comunidad_Aportes.pdf) Consultado el: 25 abril 2022.

GARCÍA, Luvel. Escenarios Infantiles Latinoamericanos: teatralidades y performatividades emergentes de la acción cultural. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Universidade de São Paulo, 2020a. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).

LANGDON, Kohl; KOHL, Susan Isaacs. An Introduction to Dramatic Work with Children. Dennis Dobson: Print, 1948.

MACHADO, Marina Marcondes. A Criança é Performer. Educação & Realidade, [S. l.], v. 35, n. 2, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoe-realidade/article/view/11444>. Consultado el: 9 abril. 2022.

McCASLIN, Nellie. Historia del Teatro Infantil en los Estados Unidos. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-del-teatro-infantil-en-los-estados-unidos/> Consultado el: 20 de agosto de 2020.

## REFERÊNCIAS

MINNIE, Alice. *The Children's Educational Theatre*. England and Wales: Forgotten Books, 2013 (ed rev). Disponible en: <https://archive.org/details/childrenseducat00henigoog/page/n4/mode/2up> Consultado el: 20 de agosto de 2020.

NOGALES, Iván. *El mañana es hoy. Teatro con niños y adolescentes de la calle*. El Alto: Teatro Trono - COMPA/FAS, 1998.

PAVEZ-SOTO, Iskra.; SEPÚLVEDA KATTAN, Natalia. Concepto de agencia en los estudios de infancia. Una revisión teórica. *Sociedad e Infancias*, v. 3, p. 193-210, 22 ago. 2019 <https://doi.org/10.5209/soci.63243> .

PUPO, Maria Lúcia. Para desembaraçar os fios. *Educação e Realidade, Dossiê Arte, Criação e Aprendizagem, UFRGS*, 30 (2), 217- 228, jul-dic./2005.

SLADE, Peter. *An Introduction to Child Drama*. (1958)(O jogo dramático infantil - tradução de Tatiana Belinky ; direção de edição de Fanny Abramovich - São Paulo: Summus, 1978. Disponible en: <https://docero.com.br/doc/ss0ncc> Consultado el: 25 abril 2022.

SORMANI, Nora Lia. *El teatro para niños. Del texto al escenario*. Rosario (Santa Fe, Argentina): Homo Sapiens Ediciones, 2004.

TEIXEIRA COELHO, José. *Dicionário Crítico de Política Cultural. Cultura e imaginário*. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1997.

VALDÉS BERNAL, Sergio. La caracterización lingüística en el teatro colonial cubano. *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura, Universidad de Santiago de Compostela*, vol. 10, 159-180, 2004.

**Abstract**

The definitions of child actor and child performer and their derivations after the exhaustion of performative discourse and the valorization of relational affective experiences in the Latin American theatrical context are analyzed from a historical perspective, in light of the so-called affective turn in the social. Under this trend, the pedagogical artistic work with children acquires the condition of flow charged with life, facilitator of networks of affection in the community, highlighting the condition of biomediated infant bodies. Based on these budgets, the work of the Nuestra Gente group in the city of Medellín, Colombia is analyzed.

**Keywords**

Child actor. Child performer. Biomediated infantile bodies.

**Resumo**

As definições de criança atuante e criança performer e suas derivações pelo esgotamento do discurso performativo e a valorização de experiências afetivas relacionais no contexto teatral latinoamericano são analisadas à luz do chamado giro afetivo no social. Sob essa tendência, o trabalho artístico pedagógico com crianças adquire a condição de fluxo de vida, facilitador de redes de afeto na comunidade, destacando a condição de corpos infantis biemediados. A partir destes pressupostos, analisa-se o trabalho do grupo Nuestra Gente na cidade de Medellín, Colômbia.

**Palavras-chave**

Criança atuante. Criança performer. Corpos infantis biemediados.

Recibido en: 19 jul. 2022

Aceptado en: 23 jul. 2022

Publicado en: 21 dez. 2022