

Artículo original



El arte y la enseñanza artística como práctica transformadora: el humor escénico cubano y la decolonización cultural

Art and artistical education as a transformative practice: Cuban stage humor and cultural decolonization

Arte e educação artística como prática transformadora: o humor teatral cubano e a descolonização cultural

Luis Enrique Amador Quiñones¹  0009-0003-2659-5030  kqqq73@gmail.com

Ivan Barreto Gelles²  0000-0002-6637-3518  tvebarreto@gmail.com

María Luisa Pérez López de Queralta¹  0009-0001-9137-2664  mlqueralta67@gmail.com

Elizabeth Marrero Ramos¹  0000-0002-6771-9963  elymarrero1990@gmail.com

¹ Universidad de las Artes. Cuba.

² Empresa de Medios Audiovisuales (Cinesoft). Cuba.

Recibido: 26/03/2026

Aceptado: 8/04/2026

RESUMEN

El arte y la enseñanza de las artes actuaron como prácticas transformadoras al fomentar cambios de perspectiva, conciencia crítica y reafirmación cultural. Este artículo tuvo como objetivo determinar cómo el humor escénico cubano, una forma de teatro cómico, contribuyó a la transformación sociocultural y a la formación de un pensamiento decolonizador. La investigación se desarrolló bajo un enfoque cualitativo con un diseño metodológico híbrido que integró herramientas teóricas y

empíricas, lo que permitió analizar el humor escénico como práctica sociocultural dinámica. En el plano teórico, se emplearon: el método inductivo, que facilitó derivar generalizaciones a partir del análisis de elementos particulares; y el método histórico-lógico, que permitió contextualizar el fenómeno desde el siglo XIX hasta la actualidad. En el ámbito empírico, se aplicó una triangulación de fuentes mediante entrevistas a expertos, revisión bibliográfica y análisis documental, así como la observación participante, donde el investigador asumió un rol dual como creador y actor, aportando una perspectiva autorreferencial sobre los procesos creativos. Se sistematizaron elementos esenciales del humor escénico cubano, la sátira social, la autorreferencialidad y la adaptación de la tradición teatral vernácula, que lo convirtieron en una herramienta educativa y emancipadora. Los resultados evidenciaron que este tipo de humor, al nutrirse de la realidad social y ridiculizar sus contradicciones, promovía la reflexión crítica y cuestionaba paradigmas eurocéntricos. En conclusión, se destacó su valor en la enseñanza artística como vía para transformar la conciencia cultural desde una perspectiva de cambio social.

Palabras clave: arte; enseñanza artística; humor escénico; teatro vernáculo; decolonización.

ABSTRACT

Art and arts education functioned as transformative practices by fostering shifts in perspective, critical awareness, and cultural reaffirmation. This article aimed to determine how Cuban stage humor, a form of comedic theater, contributed to socio-cultural transformation and the development of decolonial thinking. The study was conducted using a qualitative approach with a hybrid methodological design that integrated theoretical and empirical tools, allowing stage humor to be analyzed as a dynamic sociocultural practice. At the theoretical level, the inductive method was used to derive generalizations from the analysis of specific elements, while the historical-logical method enabled the contextualization of the phenomenon from its 19th-century roots to its contemporary expressions. At the empirical level, data triangulation was achieved through expert interviews, bibliographic review, and documentary analysis, as well as participant observation, in which the researcher assumed a dual role as creator and performer, providing an autoreferential perspective on creative processes. Key elements of Cuban stage humor—social satire, self-referentiality, and the adaptation of vernacular theatrical traditions—were systematized as educational and emancipatory tools. The results showed that this form of humor, by drawing on social reality and ridiculing its

contradictions, promoted critical reflection and challenged Eurocentric paradigms. In conclusion, its value in arts education was highlighted as a means to transform cultural awareness from a social change perspective.

Keywords: art; art education; scenic humor; vernacular theater; decolonization.

RESUMO

A arte e a educação artística têm atuado como práticas transformadoras, fomentando mudanças de perspectiva, consciência crítica e reafirmação cultural. Este artigo teve como objetivo determinar como o humor cênico cubano, uma forma de teatro cômico, contribuiu para a transformação sociocultural e a formação do pensamento descolonizador. A pesquisa foi conduzida utilizando uma abordagem qualitativa com um desenho metodológico híbrido que integrou ferramentas teóricas e empíricas, permitindo a análise do humor cênico como uma prática sociocultural dinâmica. Teoricamente, empregou-se o método indutivo, facilitando a derivação de generalizações a partir da análise de elementos específicos; e o método histórico-lógico, que permitiu contextualizar o fenômeno do século XIX até o presente. Empiricamente, aplicou-se uma triangulação de fontes por meio de entrevistas com especialistas, revisão bibliográfica e análise documental, bem como observação participante, na qual o pesquisador assumiu um papel duplo como criador e ator, contribuindo com uma perspectiva autorreferencial sobre os processos criativos. Elementos essenciais do humor teatral cubano — sátira social, autorreferencialidade e adaptação de tradições teatrais vernáculas — foram sistematizados, transformando-o em uma ferramenta educativa e emancipadora. Os resultados demonstraram que esse tipo de humor, ao se basear na realidade social e ridicularizar suas contradições, promove a reflexão crítica e desafia paradigmas eurocêntricos. Em conclusão, seu valor na educação artística foi destacado como meio de transformação da consciência cultural a partir de uma perspectiva de mudança social.

Palavras-chave: arte; educação artística; humor teatral; teatro vernáculo; descolonização.

INTRODUCCIÓN

El arte ha demostrado históricamente su capacidad para transformar la sociedad y la conciencia individual, actuando como un vehículo de crítica y cambio social. En el campo de la enseñanza artística, esta cualidad transformadora se manifiesta cuando las prácticas pedagógicas trascienden la transmisión técnica para involucrar valores culturales, identitarios y de pensamiento crítico. Diversas experiencias han mostrado que la creación artística, cuando incorpora la reflexión sobre la realidad, puede empoderar a comunidades y sujetos, fomentando la toma de conciencia sobre sí mismos y su contexto.

Un ejemplo emblemático se encuentra en Cuba, donde el humor escénico, una expresión teatral cómica popular, ha emergido no solo como entretenimiento sino como una forma de educación no formal y de intervención cultural que desafía convenciones sociales y potencia un pensamiento liberador. Este movimiento, que ha sido objeto de institucionalización y estudio, dada su influencia en la cultura nacional, validó la necesidad de formalizar y respaldar la enseñanza de las artes humorísticas, integrando a creadores de diversas formaciones universitarias, lo que subraya su carácter inclusivo y transformador. Como han enfatizado figuras prominentes del sector, obviar el humor y dotar a la cultura cubana solo de la parte ceremoniosa es un error garrafal, pues este constituye un componente esencial de la formación de subjetividades en la isla.

Desde una perspectiva teórica y pedagógica, este estudio se sustenta en una amplia base bibliográfica que permite comprender el humor como una praxis emancipadora. La investigación integra las contribuciones de Acevedo (1966) sobre la teoría e interpretación del humor como crítica social, las reflexiones de Del Llano (2019) sobre la creación humorística como una manera de enfrentar la realidad, y los planteamientos de Giroux (2005) y Hooks (1994) sobre la pedagogía transgresora, la política de la educación y la enseñanza como práctica de libertad. Asimismo, se incorporan las visiones sobre la tradición y modernidad del humor cubano de López de Queralta (2022), el pensamiento fundacional de Martí (1966) sobre la sátira y el pensamiento propio, las opciones decoloniales de Mignolo (2011) y la terminología de la estética teatral de Pavis (1998).

También se consideran los fundamentos de la pedagogía del oprimido de Freire (1970), la clásica indagación del choteo de Mañach (2001) y las investigaciones sobre política musical y decolonialidad de Nimführ y Tejeda (2025). Finalmente, se integran los análisis sobre proyectos artísticos

pedagógicos de Ojeda (2019), la colonialidad del poder de Quijano (2000), las identidades negadas en la educación artística de Rodríguez Suero (2024), el estudio del choteo como herramienta crítica de Salois (2017) y la relación entre performance, memoria cultural y decolonización de Taylor (2003).

El presente artículo se enfoca en el arte y la enseñanza artística entendidos como prácticas transformadoras, tomando como estudio de caso el humor escénico cubano contemporáneo. Se analizan sus aportes conceptuales y metodológicos, mostrando cómo la integración de la sátira social, la tradición vernácula y la participación activa del público convierten al humor en una herramienta pedagógica y decolonizadora.

A través de una síntesis del trabajo de investigación, se discuten los mecanismos mediante los cuales el humor contribuye a la formación del pensamiento nacional y al espíritu decolonizador, reflexionando sobre la relevancia de incorporar estos hallazgos a la educación artística para promover la conciencia crítica y la transformación social. El objetivo de este artículo es determinar cómo el humor escénico cubano contribuye a la transformación sociocultural y a la formación de un pensamiento decolonizador, sistematizando sus elementos esenciales como herramienta educativa y emancipadora.

MATERIALES Y MÉTODOS

El estudio subyacente a este artículo se desarrolló bajo un enfoque cualitativo, con un diseño metodológico híbrido que integra herramientas teóricas y empíricas para la comprensión del fenómeno artístico. Esta aproximación permitió analizar el humor escénico no solo como un producto estético, sino como una práctica sociocultural dinámica.

Métodos de alcance teórico

Se emplearon para estructurar la base lógica de la investigación:

- Método inductivo: se utilizó para avanzar de lo particular a lo general, permitiendo que el análisis de elementos simples de las obras condujera a la identificación de estructuras complejas de pensamiento nacional.

- Método histórico-lógico: permitió situar el fenómeno del humor escénico en su trayectoria temporal específica, conectando las raíces del siglo XIX con las manifestaciones contemporáneas en su contexto cultural.

Métodos y técnicas empíricas

La recopilación de datos se apoyó en una triangulación de fuentes para garantizar la validez de los hallazgos:

- Entrevista a expertos: se consultó a humoristas, dramaturgos y críticos con el fin de recopilar criterios especializados sobre la función social del humor.
- Revisión bibliográfica y análisis documental: se realizó un estudio exhaustivo de materiales audiovisuales y textos teóricos relacionados con la decolonización y el teatro.
- Observación participante: este recurso fue fundamental, dado que el investigador principal desempeñó un rol dual como creador y actor dentro de la muestra estudiada. Esta condición aportó una perspectiva autorreferencial privilegiada sobre los procesos creativos y la interacción directa con el público.

La muestra fue seleccionada de manera intencional y estuvo conformada por la trilogía de espectáculos humorísticos escrita, dirigida y actuada por los comediantes cubanos Luis Enrique Amador Quiñones (Kike) e Iván Camejo Vento entre los años 2002 y 2022.

La trilogía incluye las siguientes obras clave:

1. Gente en black y negro.
2. Reír es cosa muy seria.
3. Sinfonía con de nada.

Estas obras fueron elegidas por representar de forma sintética la evolución del humor escénico contemporáneo en Cuba y su capacidad para incorporar referentes sociales e históricos en un discurso transformador. La fundamentación metodológica combinó la interpretación hermenéutica de los textos y las performances con la validación de fuentes orales y documentales, asegurando una comprensión profunda del objeto de estudio.

RESULTADOS

Los resultados de la investigación se presentan organizados según la aplicación de los métodos teóricos y empíricos declarados, permitiendo una visión integral del humor escénico como herramienta transformadora.

Resultados del método histórico-lógico e inductivo

A través del análisis de la trayectoria del humor en Cuba y la inducción de casos particulares hacia estructuras generales, se obtuvieron los siguientes hallazgos:

- Se determinó que el humor escénico contemporáneo mantiene una continuidad directa con el teatro bufo del siglo XIX, preservando el uso de personajes arquetípicos para la sátira social.
- Evolución del personaje simbólico: el análisis permitió observar una "mutación psicológica" en figuras como el "negrito". Mientras que en el pasado representaba al sector oprimido colonial, en la muestra actual se resignifica como un portavoz astuto que interpela las tensiones raciales y sociales de la Cuba moderna.
- Se sistematizó cómo el espectáculo trasciende el chiste superficial para constituirse en un acto artístico consciente que utiliza la risa como un filtro cognitivo para entender la realidad.

Resultados de la entrevista a expertos y revisión documental

La consulta a especialistas y el análisis de textos y guiones arrojaron información técnica sobre la construcción del discurso humorístico:

- Los expertos coinciden en que el humor debe mantener un "filo crítico" (el látigo) sin perder su capacidad de entretenimiento (los cascabeles), asegurando que el público reflexione mientras disfruta.
- La revisión de guiones confirmó la existencia de una "subyacencia discursiva" o corriente subterránea de sentido. El éxito de la obra depende de que autor, actor y público compartan referentes implícitos para descifrar verdades incómodas bajo la trama superficial.
- Los documentos históricos analizados muestran que la creación del Centro Promotor del Humor en 1994 fue el punto de giro para legitimar el humor como una forma de "arte válido" y profesionalizado dentro de las políticas culturales del país.

- Dada la condición de creador-actor del investigador principal, se obtuvieron datos directos sobre la interacción escénica y la estructura de las obras estudiadas (*Gente en black y negro*, *Reír es cosa muy seria* y *Sinfonía con de nada*):
- Se observó que las obras toman temas sensibles o "intocables" de la realidad cotidiana y los exponen con irreverencia, obligando al espectador a una lectura crítica de su propio contexto.
- En la obra *Gente en black y negro*, se constató que el monólogo utiliza el tema racial como pretexto inicial para luego revelar conflictos sociales generales (económicos y de marginación) con los que todo el auditorio se identifica.
- En *Reír es cosa muy seria*, se registró que el uso de la interpelación directa al público construye una complicidad reflexiva, transformando el espacio teatral en un lugar de diálogo activo.
- Un hallazgo significativo fue la presencia de "bocadillos" o mensajes finales de optimismo. Los personajes concluyen con frases de superación que transmiten valores sobre la importancia de la voluntad y la esperanza, fomentando una catarsis esperanzadora en la audiencia.
- En *Sinfonía con de nada*, se identificó la fusión de elementos de la "alta cultura" (música sinfónica) con ritmos populares cubanos, rompiendo jerarquías estéticas y reivindicando la validez de la cultura mestiza.

Arte, humor y práctica transformadora: fundamentos conceptuales

Los resultados del análisis documental y teórico permiten entender el humor escénico como una práctica de transformación que se inserta en las dimensiones creativas del teatro y la comedia. El estudio determinó que esta manifestación implica, tanto una dimensión literaria de creación como una ejecución técnica de representación. La comedia, en este contexto, se identifica como una estructura que trasciende el entretenimiento para ofrecer una perspectiva contradictoria de la realidad, donde el entorno cotidiano del espectador entra en conflicto con el entorno representado por los personajes cómicos.

La investigación sugiere que en el humor escénico subyace una conciencia reflexiva sobre la realidad. En el caso específico de la escena cubana, se observó la confluencia de lo festivo con una veta satírica profunda, lo que permite alcanzar una visión crítica del mundo a través de la risa. Un hallazgo central es la distinción operativa entre "lo cómico" y "lo humorístico", donde este último se eleva como un hecho estético y ético que dignifica la risa mediante la defensa de una actitud social activa. Los datos

indican que el humor surge de bases populares con un carácter corrosivo, funcionando como una herramienta de denuncia ante injusticias sociales y como un motor de cambio que nace desde los sectores sociales de base.

La tradición cultural analizada resalta que el humor debe operar como un equilibrio entre el entretenimiento y la crítica; la risa permite que el contenido sea asimilado, pero la sátira asegura que el público no se limite al disfrute, sino que proceda a la reflexión. En la creación contemporánea analizada, se identificó que la actitud humorística constituye una forma particular de enfrentar los problemas del mundo y un filtro cognitivo que revela particularidades de lo cotidiano que suelen pasar inadvertidas.

Tradición vernácula y crítica social en el humor escénico cubano

El estudio confirmó que el humor contemporáneo se sustenta en la herencia del teatro vernáculo cubano, especialmente en el uso de personajes arquetípicos para satirizar las tensiones sociales. Se identificaron tres nexos fundamentales:

- La sociedad como referente: las obras analizadas se nutren directamente del contexto social, tomando situaciones y conflictos sensibles para desacralizarlos. Este recurso utiliza a menudo una exposición codificada o subtextual que involucra al espectador en el desciframiento de los mensajes, garantizando que el humor refleje preocupaciones reales del público.
- Subyacencia discursiva: se detectó una corriente de sentido profundo bajo la trama superficial. Los espectáculos operan en niveles aparentes y latentes, configurando un juego interpretativo donde el éxito de la puesta en escena depende de la capacidad de la audiencia para captar los referentes sociales implícitos.
- El negrito como personaje simbólico: esta figura emblemática reaparece resignificada como un símbolo de identidad. El análisis mostró que el personaje contemporáneo conserva su esencia desafiante y se articula con el nuevo contexto sociopolítico, invitando a la autorreflexión colectiva sobre temas de raza, nación y marginalidad, de una forma crítica pero accesible. En la trilogía estudiada, se observó cómo se manejan estos recursos de forma estratégica. Por ejemplo, se utiliza el elemento racial como un pretexto inicial para ahondar en problemas sociales universales, logrando que diversos públicos se identifiquen con la obra. Asimismo, se registró una recuperación deliberada de la estética vernácula tradicional, pero

dotándola de una psicología acorde a la actualidad, donde los personajes interpelan directamente al público rompiendo la "cuarta pared".

Efecto pedagógico y resiliencia social

Un aspecto significativo observado es el efecto pedagógico implícito. Aunque las obras no son didácticas en un sentido formal, contienen mensajes de optimismo y superación. Los protagonistas suelen concluir las representaciones con mensajes que imprimen un tono de motivación colectiva, transmitiendo valores sobre la importancia de la voluntad y la esperanza.

De esta forma, se halló que el humor escénico no solo denuncia problemas, sino que brinda una catarsis que estimula la resiliencia social, enseñando que la felicidad y la superación dependen del deseo de salir adelante.

Humor escénico y decolonización: el discurso del vencedor

Uno de los hallazgos más relevantes es la identificación del humor como un espacio de resistencia y construcción de pensamiento decolonizador. El análisis evidenció que esta práctica actúa como un "discurso del vencedor", representando una voz propia y empoderada que se resiste a ser subordinada. El humorista y su personaje hablan desde la identidad local con orgullo, burlándose de las élites o de influencias externas, negándose a aceptar pasivamente valores dominantes.

Este espíritu se manifiesta en tres niveles:

1. Nivel temático: las obras abordan sin tabúes el racismo, la desigualdad y la burocracia, impulsando un diálogo nacional honesto sobre temas que suelen permanecer soterrados en el discurso oficial.
2. Nivel estético y simbólico: se integran signos de la cultura popular en contextos tradicionalmente reservados para la formalidad extranjera, rompiendo la dicotomía entre "alta cultura" y "cultura popular". Esto ayuda a decolonizar la sensibilidad estética del público.
3. Nivel lingüístico: el uso del habla popular y referencias autóctonas afianza la comunicación con el público nacional. La risa colectiva ante las figuras de autoridad produce un efecto liberador, educando emocionalmente a la audiencia para cuestionar jerarquías y verdades absolutas.

Se comprobó que el humor escénico contemporáneo es un elemento indispensable para un pensamiento nacional independiente. Al devolverle a la sociedad su propia imagen con virtudes y defectos, el humor cumple un acto de afirmación cultural y educación cívica. Además, se determinó que este movimiento es una apuesta por la autenticidad frente a tendencias globalizantes o presiones externas, privilegiando la coherencia ética sobre la conveniencia política. Finalmente, el estudio demuestra que la creatividad popular puede abrir espacios de legitimación institucional, transformando la concepción de lo que se considera arte válido y obligando a la enseñanza artística a ampliar sus horizontes pedagógicos.

DISCUSIÓN

La interpretación de los resultados obtenidos confirma que el humor escénico cubano contemporáneo trasciende el marco del entretenimiento para consolidarse como una praxis pedagógica y decolonizadora. Al contrastar los hallazgos con las definiciones de la Real Academia Española, se evidencia que el teatro no es solo una representación técnica, sino un espacio de composición dramática donde la comedia opera como un metalenguaje crítico. Esta perspectiva contradictoria del mundo que describe Pavis (1998) es la que permite al espectador reconocerse en el entorno de los personajes para reflexionar sobre su propia realidad.

La distinción entre lo cómico y lo humorístico resulta fundamental para comprender el potencial transformador de esta práctica. Mientras lo cómico puede limitarse a la superficie, el humor introduce un sentimiento de lo sublime que eleva la categoría estética del hecho artístico (Acevedo, 1966). Los resultados demuestran la vigencia de las tesis de Acevedo (1966), quien define el humor como una actitud suprasocial y corrosiva que nace del pueblo con voluntad de reforma. Esta naturaleza crítica coincide con la visión de Martí (1966) sobre la sátira; los resultados de la trilogía analizada confirman que el arte debe equilibrar la denuncia con el entretenimiento para lograr que la audiencia piense mientras disfruta.

En este sentido, la actitud humorística descrita por Del Llano en 2019 como una forma de enfrentar la realidad se manifiesta en la creación de Camejo en 2012, quien utiliza el humor como un filtro cognitivo. Este proceso de filtrado de lo cotidiano es lo que permite que la enseñanza artística se convierta en una práctica de libertad, según los principios de Hooks (1994), donde el público aprende a cuestionar su contexto.

Un hallazgo central de esta investigación es la identificación del humor como un discurso del vencedor. Esta noción rompe con la lógica de la colonialidad del poder descrita por Quijano (2000) y se alinea con las opciones decoloniales propuestas por Mignolo (2011). El humorista, al apropiarse de la tradición vernácula y resignificar personajes arquetípicos, realiza un ejercicio de memoria cultural que Taylor (2003) define a través de la relación entre el archivo y el repertorio. No se trata de una repetición del pasado, sino de una actualización que interpela las identidades negadas en los sistemas educativos tradicionales (Rodríguez Suero, 2024).

El efecto pedagógico observado se vincula directamente con la pedagogía del oprimido de Freire (1970). El humor propicia una conciencia crítica donde el disenso es una pieza clave. La capacidad de reírse de las jerarquías educa emocionalmente al sujeto para cuestionar las estructuras de poder, un aspecto que Giroux (2005) considera vital para los trabajadores culturales. Asimismo, el uso del choteo como herramienta crítica, analizado por Mañach (2001) y retomado por investigadores como Salois (2017), demuestra ser un mecanismo de resistencia que nivela las estructuras sociales en el espacio escénico.

Finalmente, la hibridación estética observada representa una respuesta a la colonialidad musical y estética descrita por Nimführ y Tejeda Martínez (2025). Al validar la cultura popular en escenarios tradicionalmente formales, el humor contribuye a una decolonización de la sensibilidad. Como sugiere Ojeda (2019), estos proyectos de arte socialmente comprometido funcionan como pedagogías de autor que transforman al espectador, consolidando al humor como un aliado de la soberanía del pensamiento nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acevedo, E. (1966). *Teoría e interpretación del humor español contemporáneo*. Editora Nacional.

Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.

https://www.sigloxxieditores.com/libro/pedagogia-del-oprimido_101

Giroux, H. A. (2005). *Border crossings: Cultural workers and the politics of education* (2.^a ed.).

Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203957271>

Hooks, B. (1994). *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*. Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9780203331613>

López de Queralta, M. L. (2022). Humor escénico cubano: tradición y modernidad. *Revista Tablas-Alarcos*. https://ctda.library.edu/media/publications/REVISTA_TABLAS_1-2_2022_FINAL.pdf

Mañach, J. (2001). *Indagación del choteo*. Editorial Letras Cubanas. (Obra original publicada en 1928). <http://www.cervantesvirtual.com/obra/indagacion-del-choteo/>

Martí, J. (1966). *Obras completas*. Editorial Nacional de Cuba.

<http://www.bibliotecavirtualmigueldecervantes.com/obra/obras-completas--0/>

Mignolo, W. D. (2011). *The darker side of Western modernity: Global futures, decolonial options*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822394501>

Nimführ, S., & Tejeda Martínez, R. (2025). Nobody dances with pain: Re-centering traditional Cuban music in the musicolonial politics of the transatlantic Caribbean. *Folk, Knowledge, Place*, 2(2), 23–47. <https://doi.org/10.24043/001c.147460>

Ojeda, D. (2019). I shall be several—Cuban socially engaged art projects as “author pedagogies”. *Studies in Art Education*, 60(3), 186–202. <https://doi.org/10.1080/00393541.2019.1640513>

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós. <https://archive.org/details/pavis-patrice.-diccionario-del-teatro.-paidos-1998>.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 153, 533–580.

https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000123907_spa

Rodríguez Suero, F. V. (2024). Negated identities in Dominican art education. *Studies in Art Education*. <https://doi.org/10.1080/00393541.2024.2390331>

Salois, R. L. (2017). *Choteo cubano: Humor as a critical tool in twentieth-century Cuban theater*. Academic Works CUNY. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2279/

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*.

Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822385318>

Conflicto de intereses

Los autores declaran no tener conflictos de intereses.

Contribución de los autores

Los autores participaron en el diseño y redacción del artículo, en la búsqueda y análisis de la información contenida en la bibliografía consultada.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional