

# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Una clasificación de grupos de *clowns*/payasos para su enseñanza-aprendizaje en Cuba

Miguel Angel Amado González

Para citar este artigo:

GONZÁLEZ, Miguel Angel Amado. Una clasificación de grupos de *clowns*/payasos para su enseñanza-aprendizaje en Cuba. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, abr. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101462023e0103>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Una clasificación de grupos de *clowns*/payasos para su enseñanza-aprendizaje en Cuba<sup>1</sup>

Miguel Angel Amado González<sup>2</sup>

### Resumen

El artículo propone una clasificación de grupos de payasos o *clown* según sus emplazamientos. Es el resultado de la indagación teórica y metodológica sostenida en diferentes acciones formativas en la Escuela Nacional de Clown de Cuba, a partir de la necesidad de fortalecer la enseñanza-aprendizaje de esta especialidad escénica en las diferentes academias en las que se imparte actualmente. La propuesta se basa fundamentalmente en la historia del payaso con referencias críticas en la experiencia cubana.

**Palabras claves:** Clasificación. Clown. Payaso. Enseñanza-aprendizaje.

## Uma classificação de grupos de *clowns*/palhaços para ensinar-aprendizagem em Cuba

### Resumo

O artigo propõe uma classificação de grupos de palhaços de acordo com as suas localizações. É o resultado da investigação teórica e metodológica sustentada em diferentes ações de formação na Escola Nacional de Palhaços de Cuba, desde a necessidade de reforçar a ensino-aprendizagem desta especialidade cénica nas diferentes academias em que é atualmente ensinada. A proposta baseia-se fundamentalmente na história do palhaço com referências críticas na experiência cubana.

**Palavras-chave:** Classificação. Palhaço. Ensino-aprendizagem.

## A classification of groups of clowns for teaching-learning in Cuba


### Abstract

The article proposes a classification of groups of clowns according to their locations. It is the result of the theoretical and methodological research sustained in different training actions at the National Clown School of Cuba, from the need to strengthen the teaching-learning of this scenic specialty in the different academies in which it is currently taught. The proposal are fundamentally based on the history of the clown with critical references in the Cuban experience.

**Keywords:** Classification. Clown. Teaching-learning.

---

<sup>1</sup> Revisión ortográfica y gramatical del artículo realizada por María Lorente Guerra.

<sup>2</sup> Mestrado em Processos Formativos do Ensino das Artes e Licenciado em Arte Teatral no perfil Teatrologia-Universidade das Artes (ISA), La Habana, Cuba. ✉ [miguelangel931110@yahoo.com](mailto:miguelangel931110@yahoo.com)  
 <https://orcid.org/0000-0002-0424-7735>



## Contexto para el reclamo de un nuevo estudio

La enseñanza-aprendizaje del clown o payaso en Cuba tiene sus experiencias sólidas tanto en espacios no escolarizados como en los que sí son escolarizados. Sobre el primero, ocurren al interior de notables agrupaciones y compañías de teatro y circo desde el colonial año 1770. Sin embargo, la mayor cantidad de evidencias al respecto resaltan en Guiñol de Matanzas (1962) devenido Teatro Papalote, el Circo Nacional de Cuba (1968), My Clown (1990), entre otros núcleos creativos que se fundaron a partir de aquellos. Son prácticas que han estado determinadas por “un proceso de academización de la experiencia artística que propicia la acumulación originaria de un capital específico como resultado”.<sup>3</sup>

Las experiencias formativas escolarizadas tienen que ver con la gestión de instituciones especializadas. En este caso, constan registros históricos desde 1977, con la fundación de la Escuela Nacional de Circo. Experiencias posteriores son el III Taller de la Escuela Internacional de Teatro Latinoamericano y del Caribe, EITALC (1990),<sup>4</sup> el Taller Internacional de Payasos (2009) y sus ediciones hasta estos momentos, y más recientemente la Escuela Nacional de Clown (2019) como la única que existe en la actualidad. Otras experiencias más recientes son la implementación de un programa para las academias de teatro del país,<sup>5</sup> y para complementar la formación de profesores-instructores de arte.

La iniciativa de abrir una escuela que acogiera –en principio-- a estudiantes de todo el país es un reflejo de las significaciones que ganó el *clown* en Cuba entre el 2017 y el 2020, a partir de la novedad y el rigor mostrados en la práctica artística

---

<sup>3</sup> Cf. Peramo, 2014.

<sup>4</sup> La crítica e investigadora y cubana Vivian Martínez Tabares documentó a modo de relatoría el taller ofrecido por los maestros Hernán Gené y Guillermo Angelelli, por entonces integrantes del grupo teatral argentino El clú del clau. Este trabajo evidencia con exhaustividad los ejercicios asumidos por los profesores y sus estudiantes durante las veinticinco sesiones que tuvo el encuentro, en el marco del III Taller de la EITALC. Cf. Martínez, 1996.

<sup>5</sup> Excepto la Facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes.



y pedagógica del grupo Teatro Tuyo (1999), agrupación de referencia nacional. El plan de estudio está basado en los fundamentos teóricos y prácticos de la poética de la agrupación, mientras que su claustro está integrado por sus actores y actrices; es decir, son artistas-profesores.<sup>6</sup>

En diciembre de 2021, se expuso en la Universidad de las Artes el primer informe de investigación sobre el clown teatral, como una especialidad poco tratada. Los resultados fueron expuestos en varios escenarios docentes, eventos científicos y eventos nacionales; pero especialmente en la Escuela Nacional de Clown (ENC), que es el epicentro actual de los estudios sobre esta especialidad escénica en la isla. Entre otros aportes, su autor Amado (2021), resaltó posibles clasificaciones de grupos de payasos,<sup>7</sup> para un estudio más detenido sobre las particularidades de cada uno según sus emplazamientos.<sup>8</sup>

Para explicarlas con suficiencia, la forma de enseñanza-aprendizaje aplicada en la ENC fue la conferencia, para situar tanto a estudiantes-profesores en la posición descrita por Sanz & Hernández (2016, p. 23):

En condiciones de conflicto, de hacer conjeturas, la que va desarrollando la capacidad de realizar acciones investigativas, afrontar problemas profesionales, [...] ofrecer alternativas de solución, tomar decisiones...

De aquella acción formativa emergieron criterios diversos, así como nuevas interrogantes que evidenciaron la carencia de estudios más profundos que apoyaran la formación de los futuros *clowns*.

La pregunta “¿qué relación guarda una posible tradición de payasos cubanos con la clasificación de grupos expuesta?” hizo la diferencia para todos los presentes, lo cual supone la necesidad de aplicar esa clasificación al contexto cubano, tomando en cuenta la historia del payaso en Cuba. La ENC reclamaba un estudio al respecto, y sus resultados fortalecerían principalmente la enseñanza-aprendizaje del *clown* en el país. Fue preciso hablar sobre las experiencias

---

<sup>6</sup> Cf. Peramo, 2014

<sup>7</sup> Ver Amado, 2021, p. 3.

<sup>8</sup> Entiéndase “emplazamientos” como los diferentes espacios de representación de un intérprete clown, dígase el teatro, la comunidad, la pista del circo, un centro educativo, plazas, entre otros.



formativas anteriores y poner en crisis algunas de ellas, pues “el arte constituye e investiga otras formas de tratar las reglas y normas (citas implícitas o explícitas, ya existentes o inventadas), y fomenta la invención y singularidad que puede surgir en estos modos” (Magela, 2019, p.123).

## Metodología

Como objetivo se planteó clasificar grupos<sup>9</sup> de *clowns*/payasos para su enseñanza-aprendizaje en Cuba. En aras de alcanzarlo se aplicaron los siguientes métodos e instrumentos: El método histórico-lógico, para sistematizar el desarrollo y evolución del *clown* en Cuba; El método comparativo, para evaluar y explicar las particularidades de cada grupo de payaso; La observación participante y no participante permitió recopilar datos durante los procesos de entrenamiento habitual cotidiano y espectáculos de las experiencias analizadas; mientras que el análisis documental y las entrevistas a profundidad estructuradas y no estructuradas permitieron contrastar el conocimiento y la información recogida sobre el *clown* en Cuba y sus prácticas específicas.

## Variables y otras confirmaciones

Aunque la Escuela Nacional de Clown tenga un riguroso programa de Artes Circenses y otro de Actuación en el Teatro Clown, y el programa para las academias de teatro esté fundamentado íntegramente en la praxis artística del grupo Teatro Tuyo, no puede afirmarse que se está considerando una clasificación de los diferentes grupos de payasos. Esto puede ser razonable si se comprende cuán sano es para la formación *clownesca* la integralidad, en la cual lo más importante es buscar –y encontrar— el propio *clown*.<sup>10</sup> Sería irracional intentar determinar qué grupo, práctica artística o método de trabajo es mejor que otro en

---

<sup>9</sup> El empleo de “grupos” no define únicamente a las agrupaciones, compañías o núcleos creativos con prácticas artísticas particulares; sino que define genéricamente “cosas o seres vivos que tienen algún factor en común que permite su clasificación” (Repetto, 2022).

<sup>10</sup> El propio *clown* es una noción propuesta por Jacques Lecoq en uno de los siete textos referidos a los territorios dramáticos y otros aspectos de la enseñanza del teatro físico. Cf. Salvatierra (2006).



esta especialidad escénica, en consonancia con planteamientos de autores como Hoyos (2016) y Chamé (2014); sin embargo, también es válido reconocer que, siendo programas para escuelas especializadas, una clasificación evitarías los errores más comunes que se dan al ignorar los límites entre un emplazamiento y otro durante el ejercicio *clownesco*.

Gené (2016), en un detenido estudio acerca de la dramaturgia *clownesca* según su experiencia personal en el teatro, alude a los actores y actrices que se desarrollan en ese ámbito, aunque para ello se basa en las prácticas del *clown* de circo, y fundamenta una serie de elementos dramaturgícos muy particulares tomando como referencia a los *clowns* más destacados del cine norteamericano del siglo XX. Sin lugar a duda, su estudio no precisa agrupar tipos de payasos en tanto consideras que el personaje *clown* es el mismo, sin importar su espacio de representación.

Para obtener mejores respuestas al respecto, vale leer la “Clasificación de payasos” que hace Ros (2015a), en la cual articula tres categorías muy específicas: Artísticos/escénicos, Terapéuticos y Sociales. De esta manera el investigador engloba las prácticas realizadas por los clowns para desentrañar sus funciones rituales, sanadoras y sociales. Acota, además, que “esta propuesta de clasificación está construida en relación a un objetivo y un lugar de actuación, así como el uso de la técnica del clown como requisito indispensable” (Ros, 2015, p. 201).

¿Por qué este autor excluye a los payasos terapéuticos y a los sociales de los artísticos? Fundamenta que esa clasificación tiene que ver con los espacios de representación; es decir, al presentarse en espacios no considerados como “artísticos” pierden esa condición. Pero... ¿qué los hace menos o más “artísticos” en un espacio u otro? ¿Puede afirmarse acaso que un intérprete/personaje clown que se presenta habitualmente en la pista circo deja de ser “artístico” en el momento en el que ofrezca una presentación en un centro médico o educativo, por ejemplo?

Al respecto, Romieux (1995, p.156) plantea que “artista es aquel que, cometiendo la ‘*Félix culpa*’ [,] se atreve a producir, aceptando el riesgo de una profunda inadecuación entre los medios y la obra, entre ésta y el proyecto, entre lo real encarnado y lo posible”.



Tomando en cuenta lo anterior, se asume las dos clasificaciones de grupos de payasos que propone Amado (2021): escénicos y extraescénicos. De esta manera se puede distinguir a ese agente que encuentra su *habitus* y su *capital* en un espacio de representación convencional, de aquel que lo hace en un espacio de representación no convencional, sin necesidad de privarlos de la condición artística; tal y como lo propone Pierre Bourdieu en sus teorías sobre el campo artístico.<sup>11</sup>

Al emplear el término escénico se hace referencia a todo lo “que tiene que ver con el escenario” (Pavis, 2008, p.164); es decir, con el emplazamiento físico en sí, construido y acondicionado para representar/presentar. Por lo que es conveniente el uso del prefijo “extra” para referirse a todo aquello que tiene lugar fuera de aquella instalación.

No obstante, de los documentos consultados, solamente en Ros (2015a) puede encontrarse una descomposición loable sobre el fenómeno *clown*/payaso a partir de los grupos en los que es aconsejable clasificarlos, en aras de facilitar cualquier estudio al respecto. De ese autor se asumió un gran porcentaje de sus propuestas, como puede compararse a continuación, para ser analizadas en la realidad cubana.<sup>12</sup>

## Hacia una clasificación de grupos de payasos/clown en Cuba

Los *clowns escénicos* son el cirquense y el teatral.

### 1) Cirquense:<sup>13</sup>

No se puede hablar del clown moderno sin antes mencionar que fue en la

---

<sup>11</sup> Cf. Bourdieu, 1990.

<sup>12</sup> Ver la “Clasificación del payaso” en Ros, 2015a, p. 203.

<sup>13</sup> Venero de la Paz (2016) defiende el empleo de “cirquense” y no “circense”, pues este último es una apropiación del latín *circensis*, cuya etimología se encuentra en sangrientos juegos y espectáculos del circo romano. “La palabra circensis se origina en Roma en la Sátira X del poeta romano Juvenal, y mostraba desprecio a sus gobernantes al regalar alimentos y entretenimiento horribles para subir al poder con más facilidad. Es Juvenal el que utiliza *Panen et circenses* (Pan y circo) como una locución peyorativa practicada por un gobierno que engaña al pueblo. Aunque algunos lo duden, ya está registrada la palabra ‘cirquero’ en algunas enciclopedias, y no de forma peyorativa” (p. 27-28).



pista del circo donde comenzó todo. Una vez que se necesitaron personas que entraran a la pista para preparar las condiciones entre un número y otro dentro del espectáculo, se contrataban a algunos hombrecillos, casi siempre pobladores muy pobres que disfrutaban gastar ese dinero en alcohol. Por su estado de embriaguez e impericia podían resbalar o tropezar con casi cualquier cosa, enredarse con los objetos que debían colocar o sacar de la pista, e incluso chocar entre ellos y hasta pelearse; pero siempre delante del público, el cual disfrutaba de ese momento como parte del espectáculo.

La historia es profusa y vale la pena profundizar en ella desde otras fuentes para considerar las etapas de evolución del clown, para no dilatar la cuestión que aquí se aborda. Sin embargo, es relevante aportar que Alberini (1963) y Cordero (2013) afirman que el verdadero éxito del payaso como personaje del circo inició en Inglaterra en 1770, con el éxito de públicos en las famosas prácticas ecuestres, en las cuales los cómicos aparecían en los entreactos para distender la tensión dramática luego de los peligrosos números. Justo en ese año la figura del cómico (pallaso)<sup>14</sup> ya intentaba dominar algunos espacios artísticos en La Habana; pero no fue hasta 1800, con la inauguración del Circo del Campo de Marte, que el payaso comenzó a robarse la atención del público cubano.

Pero su enseñanza no tuvo lugar sino hasta la fundación de la Escuela Cubana de Circo Yuri Mandich en el año 1977, y la asignatura “Payasada” que ofreció herramientas propiamente *clownescas*. “El cierre de esta primera acción formativa escolarizada significó un estancamiento para la enseñanza del clown en Cuba” (Amado, 2022, p. 96).

Las características más generales de este grupo de payasos son:

a) Su principal espacio de representación es la pista del circo; b) sus intervenciones son, por lo general, intermedios de un espectáculo para posibilitar momentos de distensión a los públicos a través de la risa; c) poseen un amplio dominio de otras especialidades del circo; d) sus números pueden ser estructurados previamente o improvisados; e) una posibilidad poco explotada que ofrece este grupo de clowns es la de conducir el argumento de un espectáculo de

---

<sup>14</sup> En los nimios registros encontrados de la época se lee “pallaso”.





circo.

## 2) Teatral:

Cordero (2013, p.29) resume que una vez asentado dentro del circo, el clown “se adapta a diferentes espacios de representación como el escenario teatral, el cine, las calles, la televisión, entre otros”. De esta manera se abrieron nuevos horizontes creativos para el *clown* por todo lo que ello implica en términos discursivos. Gené (2015, p.8) plantea que “el *clown* que conocemos, que podríamos llamar de teatro –el más extendido en las escuelas teatrales de occidente– nació a comienzos de la década de los 60 del pasado siglo, de mano del insigne Jaques Lecoq”. Comenta Gené que el maestro francés le propuso al payaso entrar en un hecho más poético, en una escena de teatro.

El mismo Lecoq (2011) confirma que los *clowns* del teatro aparecieron cuando en su Escuela los estudiantes y los profesores se interrogaban la relación entre la *Commedia Dell'Arte* y el clown de circo. Así, el maestro de actuación le propuso al intérprete clown una nueva mirada hacia la búsqueda de su personaje, más introspectiva, en la cual la risa no es más la finalidad sino un medio –de otros tantos– para dialogar con el público.

El *clown* teatral en Cuba tuvo su primer paso en 1962, a partir de la fundación del Guiñol de Matanzas, devenido Teatro Papalote en 1982, bajo la guía del maestro René Fernández Santana. Amado (2022) anota que de esta manera se fue extendiendo por todo el país la práctica de un clown desde el teatro, pero con una acentuada presencia en ámbitos más bien comunitarios.

Más tarde, en el 1991, el núcleo creativo My Clown experimentó exhaustivamente varias posibilidades creativas con sus personajes, y llevó a escena obras del repertorio clásico europeo adaptadas a las técnicas *clownescas*.

El grupo Teatro Tuyo irrumpió la escena nacional en 2005 e inmediatamente plantó la bandera del *clown* teatral en la relación con sus públicos. Amado (2022, p. 98) reconoce que “el reflejo de estos sobre la escena comenzó a ser su mayor garante discursivo”. Por sus aportes, cuya extensión merece una monografía aparte, Teatro Tuyo está considerado como el referente nacional más importante del *clown* en Cuba.



Tomando en cuenta los ejemplos anteriores, se asumen las siguientes particularidades del *clown* teatral, a partir de las reflexiones de la teatróloga y dramaturga cubana Blanca Felipe Rivero: a) Genera reflexiones y sensaciones esperanzadoras o positivas a partir de los temas que trata por medio de obras dramáticas; b) enfrenta una sala y un espectáculo de mayor duración que una entrada cómica o *reprise*; c) opera sobre una dramaturgia más consiente desde la exploración de los recursos expresivos, desde una constante indagación de su práctica artística; d) sus espectáculos se estructuran, por generalidad, en forma de acción dramática.<sup>15</sup>

Se clasifican como ***clowns extraescénicos*** a los payasos callejeros, terapéuticos u hospitalarios, comunitarios, humanitarios, rebeldes, socio-educativos, y comerciales.

#### 1) Callejero:

Si bien se afirma en líneas anteriores que fue en el circo donde nació el payaso, lo cierto es que sus antecedentes descansan en los artistas callejeros de siglos pasados.

Se puede considerar que no ha habido un desarrollo sostenido del *clown* callejero en Cuba, pues es contradictorio con algunas regulaciones que lo prohíben, tomando en cuenta que la práctica de estos es recompensada monetariamente por los públicos a los que aborda –lo cual es propio de este grupo de payasos—

Otras características de este grupo son: a) Genera espacios lúdicos en las calles a partir de intervenciones mayormente improvisadas que parten de la inmediatez propia de estos espacios; b) Su relación con los transeúntes y conductores de vehículos permite la distensión de la ciudad en momentos insospechados; c) Domina algunas habilidades como el malabarismo, el equilibrio, entre otras.

#### 2) Terapéutico u hospitalario:

Autores como Bestetti (2005), Nogueira (2006), Vázquez de Castro (2012),

---

<sup>15</sup> Las tres primeras fueron propuestas Felipe Rivero en una entrevista. Ver Amado, 2021, p. 3.



entre otros, enfatizan que el payaso no es una figura exclusiva de la civilización occidental, sino una figura universal con diversas funciones sociales. Los payasos son artistas que han ejercido una función social como promotores de/para la salud en sus trabajos en centros de atención médica; así como en otros emplazamientos de amparo social.

Baliari & Rosado (2010) se sitúan en el concepto de salud reconocido por la OMS, donde salud pasa a ser entendida como un estado completo de bienestar físico, mental y social, y no sólo la ausencia de afecciones o enfermedades. De esta manera, las autoras aclaran:

Esa configuración del ideario desmedicalizado y despatologizante de la salud hace que los dispositivos de humanización de las prácticas en salud sean necesarios y, en este sentido, las intervenciones de los artistas (entre ellos los clowns) pasen realmente a tener sentido como práctica de salud (Baliari & Rosado , 2010, p. 7).

Por otro lado, es de suma importancia diferenciar qué es *terapia* y qué es *terapéutico*, de modo que solo así se puede contextualizar y comprender mejor el trabajo de estos payasos y los objetivos de los programas internacionales que apoyan proyectos de clowns-doctores. En Cuba existe una fuerte y sólida práctica de este grupo, en su mayoría mujeres, las cuales atesoran experiencias estremecedoras entre la improvisación y lo sensible.

Sobre este grupo de payasos: a) Su intervención “promueve la salud y el bienestar a los pacientes como a los familiares-acompañantes mediante la estimulación del descubrimiento lúdico, la expresión o apreciación de lo absurdo o incongruente de las situaciones de la vida” (Ros, 2015a, p. 203); b) Sus principales espacios de representación son los hospitales, centros geriátricos, casas de niños y niñas sin amparo filial, entre otros; c) La risoterapia es su principal instrumental de trabajo; d) Por lo general, sus “intervenciones” artísticas deben estructurarse a partir de escenas muy cortas y dinámicas, en dependencia de las condiciones de sus públicos; e) En el caso de los hospitales, tiene como principal premisa el empoderamiento del paciente para el cual actúa.



### 3) Comunitario:

El payaso encuentra en el emplazamiento “comunidad” un gran espacio para la experimentación a partir del contacto artístico con la realidad y el imaginario de la vida de quienes allí viven, sus contradicciones sociales, ideales y convicciones. Ha sido así desde el nacimiento de las primeras figuras *clownescas*, como en la antigua Fiesta de Los Locos, por ejemplo, que fue una misa burlesca, una parodia despiadada de la liturgia católica de los creyentes, y desarrollada en el interior del templo para acoger los más diversos excesos.

En Cuba suelen aparecer en eventos como carnavales, actividades deportivas y recreativas para las familias, entre otros emplazamientos, pertenecen al grupo de *clowns* comunitarios; no así el que ejerce en fiestas privadas, como podrá leerse más adelante. Sin embargo, el trabajo en comunidades también responde a una estructura organizativa que el artista *clown* debe respetar por su dimensión estrictamente operativa, casi siempre en reconocimiento a un interés gubernamental.

No pocos actores y actrices *clowns* reconocen que es en la comunidad donde han potenciado sus dotes para la improvisación en relación directa con los públicos, e incluso para desarrollar mejor los rasgos generales de sus personajes. Varios maestros *clowns* del teatro exigen a sus pupilos enfrentarse a la amplia variedad de públicos de las comunidades, antes de enfrentarse al público que asiste a una sala teatral, entendiendo comunidad como “la entidad de la sociedad cuya conjunción conforma una globalidad” (Martín, 2020).

Se resume de la siguiente manera las características principales de los payasos comunitarios: a) “Es un agente artístico dedicado a la construcción y búsqueda de espacios de creación desde el juego cómico-poéticos con los públicos” (Ros, 2015a, p. 203); b) Su principal objetivo es el de llegar a conseguir el acercamiento y la implicación de las comunidades<sup>16</sup> en procesos de impacto social mediante la empatía; c) Pueden ser colaboradores activos en procesos de

---

<sup>16</sup> Cf. “Clasificación del payaso”, en Ros, 2015a, p. 203.



investigación social para el mejoramiento de una comunidad determinada; d) Sus “intervenciones” artísticas no suelen durar más de diez minutos, por las dinámicas sociales propias de su emplazamiento.

#### 4) Humanitario:

Como ha podido considerarse, el artista *clown* fue tomando conciencia del valor terapéutico de su arte, con efectos a nivel comunitario e individual y sobre el mismo profesional, dentro y fuera de la escena; pero no le bastaron los emplazamientos más o menos limitados, sino que demandó salirse de sus propias fronteras políticas y culturales. Este nuevo paso va en consonancia con Figueroa (2014) cuando reconoce que el payaso tiene una demanda social que lo convierte en necesario por su persistencia de hacer reír.

Si en otros tiempos los payasos emplearon sus habilidades para animar la moral de las tropas en contextos bélicos, a finales del siglo XX se concentraron en trabajar solo para la paz. Organizaciones no gubernamentales humanitarias, como Payasos sin Fronteras, entre otras, han llevado sus ocurrencias *clownescas* hasta las zonas que han sufrido devastaciones por la guerra y por siniestros naturales. Los payasos humanitarios son ese grupo “todoterreno”, que se adapta a casi cualquier circunstancia/emplazamiento, mientras sea en apoyo a la paz y a los más necesitados.

En Cuba, por ejemplo, se puede constatar a partir de no pocas experiencias, cómo artistas *clowns* insertados en brigadas artísticas han asumido actividades en emplazamientos como albergues temporales y centros adaptados para personas evacuadas por desastres de cualquier tipo.

Las siguientes características resumen mejor a este grupo de payasos: a) Promueve ayudas humanitarias a través de representaciones para la mejora de las condiciones de vida en zonas afectadas por desastres naturales, conflictos bélicos, entre otros eventos complejos;<sup>17</sup> b) Generalmente, se unen en asociaciones de artistas de diferentes expresiones artísticas para viajar hasta las zonas afectadas, a los cuales también pueden aportar insumos básicos para la supervivencia humana; c) Ofrece espectáculos artísticos interdisciplinarios y dinámicos; d) La

---

<sup>17</sup> Cf. “Clasificación del payaso”, en Ros, 2015a, p. 203.



dramaturgia de sus presentaciones no parten de conflictos entre personajes.

#### 5) Rebelde:

Aunque los payasos humanitarios tengan como principal objetivo trabajar por la paz y llevar el arte a los desplazados por la guerra o por desastres naturales, resulta que también existe un *clown* que apoya las causas sociales y políticas más justas de los pueblos, a través de protestas pacíficas. Se trata de los payasos rebeldes que, muchas veces, pueden ser *clowns* humanitarios, pero desde una posición –o emplazamiento-- impregnado por ambientes políticos.

Figuroa (2014, p. 27) sostiene que “la participación de payasos en movimientos sociales, movilizaciones ciudadanas, actos de concientización social o reivindicación civil hoy por hoy está a la luz del día”.

Uno de los objetivos principales de este grupo reside en ampliar la visión que el mundo tiene de las realidades políticas los pueblo o determinados grupos sociales, como es el caso del Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra en Brasil, las comunidades indígenas en América Latina, el Sáhara, Palestina y otros.

No se puede identificar en Cuba, hasta este momento, la presencia de payasos rebeldes, por disímiles factores culturales que giran en torno al sistema social y político del país.

Sobre los payasos rebeldes puede decirse que: a) “Es una nueva metodología de desobediencia civil y de participación en las políticas” (Ros, 2015a, p. 203); b) Promueve la crítica social y se interesa por tratar de romper el poder de las jerarquías y el poder militar; c) Hace de la risa un arma de construcción masiva;<sup>18</sup> d) Sus emplazamientos son múltiples, en dependencia de las acciones de manifestaciones políticas y ciudadanas en las que se involucren, en apoyo a los desfavorecidos.

---

<sup>18</sup> Cf. “Clasificación del payaso”, en Ros, 2015a, p. 203.



## 6) Socioeducativo:

Cortés & Cortés (2021, p.361) asumen que “la intervención socio educativa busca resolver problemas sociales que puedan surgir en alguna comunidad o en un grupo en específico”. En ese sentido, no puede determinarse cuáles son los límites de esas comunidades o grupos, de modo que se pueden encontrar payasos socioeducativos hasta en plataformas virtuales como *YouTube*, como una herramienta didáctica. También pueden tener presencia en centros de reclusión y reinserción social, en centros educativos en cualquiera de sus tipos de enseñanza, entre otros emplazamientos.

Desde una dimensión artística, Maestre (2016, p.5) expresa que “se pueden encontrar diversos ámbitos donde se puede intervenir a través del arte, complementándose y estableciéndose una alianza favorable entre ellos, con los que se pueden mejorar las condiciones de vida de las personas”.

Sobre este grupo de payasos, Ros (2015b) asume que el actuante puede compartir los ámbitos de actuación de la educación social como la animación Sociocultural, la Educación de adultos, la Educación especializada, así como otros ámbitos aceptados y desarrollados por un conjunto significativo de autores, “dependiendo de las personas a las que se dirige y el tipo de acciones que se desarrollen” (Ros, 2015b, p. 3).

Algunas observaciones a este grupo de payasos en Cuba, específicamente en escuelas de la Enseñanza Primaria, han arrojado constantes como: el empleo de vestuarios coloridos que no responden a una caracterización personológica, casi siempre arlequines (tipología), sus intervenciones no responden a una estructura dramática, emplea juegos breves para diagnosticar a sus públicos-comunidad objetiva, y son el reflejo de una ideología político-social específica.<sup>19</sup>

Con todos los datos hasta aquí expuestos, se puede resumir que: a) Son payasos que trabajan con procesos socioeducativos y que favorecen el desarrollo de la ciudadanía en todas sus dimensiones: personal, social o comunitaria, y crítica

---

<sup>19</sup> Los educativos diagnostican a sus públicos-comunidad desde su propia actividad, pero los comunitarios no. A diferencia del payaso comunitario, para el socioeducativo no hay espacio para el error ni el fracaso, aunque puedan ser torpes o mostrar cierto despiste, pero jamás el error, pues su función es educativa desde todos los puntos de vista posible, y no puede darse el lujo de maleducar o de ser un mal ejemplo.



(Ros, 2015a, p. 203); b) Su actuación tiene lugar en ámbitos socioeducativos diversos (educación especial, educación infantil, para adultos, animación sociocultural, educación para la salud, ambiental...); c) Sus propuestas artísticas no responden necesariamente a una estructura dramática, porque emplea juegos breves, a partir de los cuales puede diagnosticar problemáticas en función de sus objetivos formativos; d) Son el reflejo de una ideología político-social específica, que desarrollan a través de diferentes herramientas didácticas.

#### 7) Comercial:

La bibliografía que se pudo consultar durante las indagaciones no lo refiere categóricamente; aunque sí pudieron registrarse algunas afirmaciones nada felices sobre los tropiezos de un payaso de fiestas o de cumpleaños, como también se le conoce.

No es justo afirmar que es el *clown* comercial un mal que haya que arrancar de cuajo, pues ganar dinero nunca ha sido una práctica negativa en la historia de la humanidad. Lo nocivo está en obtener cierto capital sin ninguna muestra de dignidad por un ejercicio milenario como es el del artista clown, que lleva entrenamientos rigurosos, estudios multidisciplinarios profundos, además de lo costoso que le ha sido –incluso con vidas humanas– para ocupar un lugar de verdadero reconocimiento social.

En Cuba, luego del cierre de la asignatura “Payasada” de la Escuela Nacional de Circo y su negativa de continuar formando artistas *clowns*, además de la profunda crisis económica a partir de los años 90,<sup>20</sup> emprendedores no evaluados artísticamente comenzaron a construirse disfraces con retazos de telas coloridas y a maquillarse con lo que tenían a la mano, para comercializarse en fiestas infantiles o de otros tipos, a cambio de un cobro por cada “show”.

Como si no fuese poco, en el año 2010 el Ministerio del Trabajo y Seguridad Social emitió la Resolución No. 32, en la cual se anunció una amplísima lista de actividades autorizadas para el ejercicio del trabajo por cuenta propia. La actividad

---

<sup>20</sup> “En agosto de 1990, el presidente Fidel Castro anunció que Cuba había entrado en un ‘período especial en tiempos de paz’: una severa crisis económica desencadenada por el cese del comercio con la comunidad socialista que implicaba retrasos y reducciones en las importaciones de petróleo, materias primas y maquinaria de la Unión Soviética y los antiguos países socialistas de Europa del Este” (Pérez-López & Murillo, 2003, p. 567).





séptima era la de “Animador de fiestas, payasos o magos”. Definitivamente, puede decirse que aquellos mismos emprendedores, más otros nuevos, ya estarían respaldados por voluntades eminentemente políticas.

La ola de payasos con patentes fue inminente, como también lo fue el declive sustancial del arte del clown en Cuba, sin importar los esfuerzos de agrupaciones profesionales que sí demostraron la valía de un intérprete/personaje clown capacitado. La “batalla” de los artistas por dignificar esta práctica tuvo altibajos, a veces asimilada y, por lo general, archivadas. Los debates tuvieron lugar en múltiples espacios políticos, incluyendo congresos de organizaciones como la Asociación Hermanos Saíz (AHS) y de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), donde se proponían una serie de regulaciones para la entrega de patentes y permisos a partir una evaluación artística de rigor.

Las regulaciones cambiaron finalmente. A partir del 2021, quienes deseen ejercer como *clowns* comerciales deben estar avalados exclusivamente por el claustro de la Escuela Nacional de Clown. Hay esperanzas pero queda mucho por hacer todavía.

Se proponen las siguientes características de este grupo de payasos; para que su discusión permanezca activa: a) Su objetivo principal es divertir y animar espacios festivos con números de variedades, chistes y juegos de participación; b) Es el único grupo donde sus ganancias económicas son a corto plazo; c) Encuentra espacios de actuación en celebraciones y otras reuniones sociales planificadas y negociadas previamente.

A continuación, puede analizarse una tabla que condensa las clasificaciones expuestas, y que facilitará su enseñanza y aprendizaje.



Grupos de clowns/payasos escénicos	Cirquense	<ul style="list-style-type: none"><li>-Su principal espacio de representación es la pista del circo.</li><li>-Sus intervenciones son, por lo general, intermedios de un espectáculo para posibilitar momentos de distensión a los públicos a través de la risa.</li><li>-Poseen un amplio dominio de otras especialidades del circo.</li><li>-Sus números pueden ser estructurados previamente o improvisados.</li><li>-Una posibilidad poco explotada que ofrece este grupo de clowns es la de conducir el argumento de un espectáculo de circo.</li></ul>
	Teatral	<ul style="list-style-type: none"><li>-Genera reflexiones y sensaciones esperanzadoras o positivas a partir de los temas que trata por medio de obras dramáticas.</li><li>-Enfrenta una sala y un espectáculo de mayor duración que una entrada cómica o reprise.</li><li>-opera sobre una dramaturgia más consciente desde la exploración de los recursos expresivos, desde una constante indagación de su práctica artística.</li><li>-Sus espectáculos se estructuran, por generalidad, en forma de acción dramática.</li></ul> <p>Su principal espacio de representación es el recinto teatral, aunque no el único.</p>
Grupos de clowns/payasos extraescénicos	Callejero	<ul style="list-style-type: none"><li>-Genera espacios lúdicos en las calles a partir de intervenciones mayormente improvisadas que parten de la inmediatez propia de estos espacios.</li><li>-Su relación con los transeúntes y conductores de vehículos permite la distensión de la ciudad en momentos insospechados.</li><li>-Domina algunas habilidades como el malabarismo, el equilibrio, entre otras.</li></ul>
	Terapéutico u hospitalario	<ul style="list-style-type: none"><li>-Su intervención promueve la salud y el bienestar a los pacientes como a los familiares-acompañantes mediante la estimulación del descubrimiento lúdico, la expresión o apreciación de lo absurdo o incongruente de las situaciones de la vida.</li><li>-Sus principales espacios de representación son los hospitales, centros geriátricos, casas de niños sin amparo filial, entre otros.</li><li>-La risoterapia es su principal instrumental de trabajo.</li><li>-Por lo general, sus “intervenciones” artísticas deben estructurarse a partir de escenas muy cortas y dinámicas, en dependencia de las condiciones de sus públicos.</li><li>-En el caso de los hospitales, tiene como principal premisa el empoderamiento del paciente para el cual actúa.</li></ul>
	Comunitario	<ul style="list-style-type: none"><li>-Es un agente artístico dedicado a la construcción y búsqueda de espacios de creación desde el juego cómico-poéticos con los públicos.</li><li>-Su principal objetivo es el de llegar a conseguir el acercamiento y la implicación de las comunidades en procesos de impacto social mediante la empatía.</li><li>-Pueden ser colaboradores activos en procesos de investigación social para el mejoramiento de una comunidad determinada.</li><li>-Sus “intervenciones” artísticas no suelen durar más de diez minutos, por las dinámicas sociales propias de su emplazamiento.</li></ul>



Humanitario	<ul style="list-style-type: none"><li>-Promueve ayudas humanitarias a través de representaciones para la mejora de las condiciones de vida en zonas afectadas por desastres naturales, conflictos bélicos, entre otros eventos complejos.</li><li>-Generalmente, se unen en asociaciones de artistas de diferentes expresiones artísticas para viajar hasta las zonas afectadas, a los cuales también pueden aportar insumos básicos para la supervivencia humana.</li><li>-Ofrece espectáculos artísticos interdisciplinarios y dinámicos.</li><li>-Sus presentaciones artísticas y guiones no se estructuran a partir de conflictos.</li></ul>
Rebelde	<ul style="list-style-type: none"><li>-Es una nueva metodología de desobediencia civil y de participación en las políticas.</li><li>-Promueve la crítica social y se interesa por tratar de romper el poder de las jerarquías y el poder militar.</li><li>-Hace de la risa un arma de construcción masiva.</li><li>-Sus emplazamientos son múltiples, en dependencia de las acciones de manifestaciones políticas y ciudadanas en las que se involucren, en apoyo a los desfavorecidos-</li></ul>
Socioeducativo	<ul style="list-style-type: none"><li>-Son payasos que trabajan con procesos socioeducativos y que favorecen el desarrollo de la ciudadanía en todas sus dimensiones: personal, social o comunitaria, y crítica.</li><li>-Su actuación tiene lugar en ámbitos socioeducativos diversos (educación especial, educación infantil, para de adultos, animación sociocultural, educación para la salud, ambiente, entre otros.</li><li>-Sus propuestas artísticas no responden necesariamente a una estructura dramática, porque emplea juegos breves, a partir de los cuales puede diagnosticar problemáticas en función de sus objetivos formativos.</li><li>-Son el reflejo de una ideología político-social específica, que desarrollan a través de diferentes herramientas didácticas.</li></ul>
Comercial	<ul style="list-style-type: none"><li>-Su objetivo principal es divertir y animar espacios festivos con números de variedades, chistes y juegos de participación.</li><li>-Es el único grupo donde sus ganancias económicas son a corto plazo.</li><li>-Encuentra espacios de actuación en celebraciones y otras reuniones sociales planificadas y negociadas previamente.</li></ul>

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de Ros (2015a) y Amado (2021).

### Una nota pertinente para la enseñanza-aprendizaje del *clown*

Clasificar es una operación potencial para separar cosas, desestructurarlas y jerarquizarlas de algún modo. Por lo que el mayor riesgo a la hora de aplicarla al *clown* rompe la idea de que el payaso es un solo personaje, y que ve la luz una vez descubierto por el actor –o la actriz--, al cual no abandona jamás. Sin embargo, para quienes lo enseñan-aprenden, es importante conocer los límites según los objetivos que les pautan los distintos emplazamientos que asimilan.



Puede considerarse oportuno que los profesores-artistas a cargo de programas sobre *clown*<sup>21</sup> transmitan con evidencias suficientes los riesgos que existen cuando se confunden los emplazamientos. Es perjudicial para una obra teatral *clownesca* incorporar las estructuras dramatúrgicas propias del circo o las que se tienen en cuenta en una comunidad. Es terrible llevar las estructuras dramatúrgicas del teatro a un centro hospitalario, a un centro de reclusión o a una fiesta de cumpleaños, por el ritmo, por la duración, e incluso por las temáticas que se proponen. No son pocas las experiencias que han alcanzado esos límites en la actualidad.

Para el caso de la Escuela Nacional de Clown (ENC), es aconsejable reflexionar al respecto, con vistas a replantearse su diseño curricular, para agregar al plan de estudio un programa en torno a este tema, o su incorporación en alguno de los ya existentes. La sistematización de los procesos formativos anteriores a la Escuela y sus repercusiones en las prácticas artísticas actuales podría ser un primer impulso para obtener resultados valiosos con bases científicas, entre otras metodologías que pueden aplicarse. El objetivo, a consideración del autor del presente trabajo, debe estar en ampliar las estrategias de enseñanza-aprendizaje de un clown/payaso cubano con vastas posibilidades discursivas, según los diversos emplazamientos a los que se enfrentarán sus egresados.

## Referencias

ALBERINI, Massimo. (1963). El clown. Historia apasionada de los continuadores de Arlequín. *Triunfo*, Salamanca, n. 42, p. 55-59, 1963. Consultado el: 7 de marzo 2022. Disponible en:  
<https://www.triunfodigital.com/mostrador.php?anyo=XVIII&num=42&imagen=55&fecha=1963-03-23>

AMADO, Miguel Angel. *La dramaturgia del clown teatral en la práctica artística de Teatro Tuyo: La estación (2009), Gris (2013) y Superbandaclown (2016)*. La Habana, 2021. Tesis (Licenciatura) - Universidad de las Artes, ISA.

AMADO, Miguel Angel. Un abordaje histórico en torno a la dramaturgia del clown en Cuba. Investigación teatral. *Revista de artes escénicas y performatividad*, Veracruz, v.13, n.22, p. 87-102, 2022. Consultado el: 31 de diciembre 2022. DOI:

---

<sup>21</sup> El programa de *clown* en Cuba fue elaborado por Ernesto Parra Borroto, director de la ENC, y ha sufrido varias adecuaciones según los objetivos de las instituciones en las cuales se aplica.



<https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2720>

BALIARI, Bruna y ROSADO, Teresa. Lo esencial es invisible a los ojos: payasos que humanizan y promueven salud. *Aletheia*. Canoas, n.31, p. 4-15, 2010. Disponible en [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-03942010000100002&lng=pt&tlng=es](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-03942010000100002&lng=pt&tlng=es)

BESTETTI, Verônica. O palhaço entre a renovação e a profanação. *Boca Larga: Caderno dos Doutores da Alegria*, n.1, pp. 67-83, 2005. Consultado el: 10 de agosto 2021.

BOURDIEU, Pierre. *Sociología y Cultura*. México: Editorial Grijalbo, 1990.

CORDERO, Rosa Virginia. *La figura del clown y su fusión con las Artes Visuales en la representación del vacío*. Ecuador, 2013. Tesis (Licenciatura) – Universidad de Cuenca.

CHAMÉ, G. *Taller Técnica del clown*. A. Toledo (comp.) Biblioteca Balbuceando Teatro de Córdoba, 2014.

CORTÉS, Agustín y CORTÉS, Dina Elizabeth. Bases teóricas y metodológicas de los procesos de intervención socioeducativa. *Conrado*. Revista pedagógica de la Universidad de Cienfuegos, v.17, n. 80, pp. 356-362, 2021. Consultado el: 10 de septiembre 2022. Disponible en: <http://scielo.sld.cu/pdf/rc/v17n80/1990-8644-rc-17-80-356.pdf>

FIGUEROA, Fernando. El payaso como humanizador de la cultura. *Vereda*. Andar la cultura, n. 2, p.19-27, 2014. Consultado el 10 de septiembre 2021. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/271587756>

GENÉ, Hernán. *La dramaturgia del clown*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2015.

GENÉ, Hernán. *El arte de ser payaso*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016.

HOYOS, J. M. *Clown más que una nariz roja*. Teatro Polichinela, 2016. <http://freeditorial.com/books/pdf>.

LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético, una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Ediciones Alba, 2011.

MAESTRE, C. *Arte e intervención social: las artes escénicas en los centros penitenciarios*. Jáen, 2016. Tesis (Licenciatura) - Universidad de Jáen. Disponible en: <https://tauja.ujaen.es/bitstream/10953.1/2949/1/TFG%20-%20Maestre%20Monblan%2c%20Carmen.pdf>

MAGELA, A. L. L. Normatividade da cooperação em aulas de teatro. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 34, p. 110-128, 2019. DOI: 10.5965/1414573101342019110. Disponible en: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019110>. Acceso el: 25 ene. 2023.

MARTÍN, Isabel Gema. La intervención socioeducativa: diseño, desarrollo y



evaluación (Vol. I). Reseña de libro. *Revista de Educación Social*, 2020 - Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en: <https://eduso.net/res/revista/30/resenas/la-intervencion-socioeducativa-diseno-desarrollo-y-evaluacion-volumen-i/>

MARTÍNEZ TABARES, Vivian. La humildad del clawn. In: MUGUERCIA, Magaly (coord.). *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano de la EITALC*. México: Escenología A. C., 1996. p. 113-126.

MINISTERIO DEL TRABAJO Y SEGURIDAD SOCIAL. *Gaceta Oficial de la República de Cuba*, No. 012. La Habana, 2010.

NOGUEIRA, Wellington. *Doutores da Alegria: o lado invisível da vida*. São Paulo: Palas Athena, 2006.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

PERAMO, Hortensia. *El campo artístico-pedagógico: una especificidad necesaria*. La Habana: Editorial Universitaria, 2014.

PÉREZ-LÓPEZ, Jorge y MURILLO, Lorena. El interminable período especial de la economía cubana. *Foro Internacional*, Ciudad de México, v. 43-3, n.173, p. 566-590, 2003. Disponible en: <https://forointernacional.colmex.mx/index.php/fi/article/view/1663>

REPETTO, Agustina. Definición de Grupo. Definición ABC. Consultado el: 30 de diciembre 2022. Disponible en: <https://www.definicionabc.com/social/grupo.php>

ROMIEUX, Michel. Aproximación antropológica al arte. *Revista Chilena de Antropología*, n.13, p. 155-161, 1995. Disponible en: <https://revistadeantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/article/view/17524>

ROS, Francisco Javier. Cómo reivindicar derechos humanos a través del arte del clown: La función social en el payaso. *Revista de Educación Social*, España, n.20, p. 198-210, 2015a. Disponible en: <https://eduso.net/res/revista/20/el-tema-experiencias/como-reivindicar-derechos-humanos-a-traves-del-arte-del-clown-la-funcion-social-en-el-payasob>

ROS, Francisco Javier. La formación de profesionales del clown socioeducativo: una propuesta futura. En *Pedagogía social, universidad y sociedad*. Ángel de Juanas Oliva y Ana Fernández García (coord.). Universidad Autónoma de Barcelona, 2015b. Disponible en: (PDF) [La formación de profesionales del clown socioeducativo. Una propuesta futura \(researchgate.net\)](https://www.researchgate.net/publication/321111111)

SALVATIERRA, Carmina. *La escuela de Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. Barcelona, 2006. Tesis (Doctorado) – Universidad de Barcelona. [https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/107489/6/CSC\\_TESIS.pdf](https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/107489/6/CSC_TESIS.pdf)

SANZ, Teresa y HERNÁNDEZ, Fernández. *Escenarios de práctica en el currículo: desarrollo e innovación educativa*. La Habana: Editorial Universitaria, 2016.



Disponível em: <http://www.eduniv.cu/items/show/553>

VÁZQUEZ DE CASTRO, Ana. El clown, ese ser único. *Revista do Lume*, Campinas, n.4, p. 9-18, 2012 – Universidad de Campinas. Consultado el: 9 de abril 2021. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/issue/view/22>

VENERO DE LA PAZ, Hilda. *El círculo mágico: orígenes del circo en Cuba 1492-1850*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2016.

Recebido em: 28/01/2023

Aprovado em: 17/04/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte – CEART  
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)