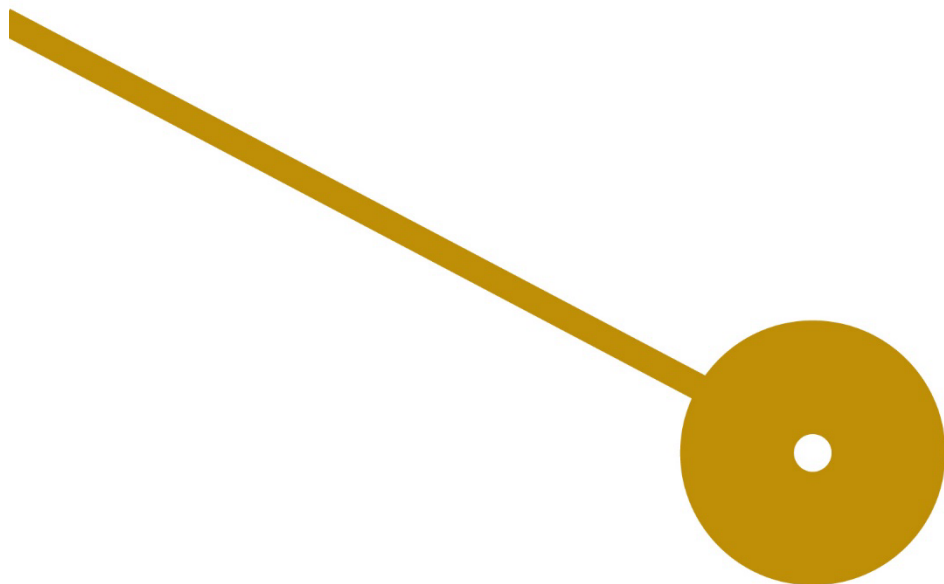




***A festa dos Gigantes:  
Marionetas Gigantes como  
médio escenográfico  
participativo***

Paloma Etchegaray Robles

10/2025



**M** MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
CENOGRAFIA

# ***A festa dos Gigantes: Marionetas Gigantes como médio escenográfico participativo***

Paloma Etchegaray Robles

***Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do  
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Artes Cénicas, especialização Cenografia.***

***Professora Orientadora  
Marta Sofia da Silva***

10/2025

A lo vivo y a lo inerte,  
que en el encuentro,  
devuelven al mundo la capacidad de jugar.

## Agradecimientos

A mi profesora Marta Silva por creer en este proyecto desde un inicio, y por invitarme a pensar siempre desde el arte en una manera crítica.

Siempre a mi padre y a mi madre, cómplices a distancia de locuras y aventuras.

A Alessandro por estar a mi lado en ríos calmos y en mares agitados.

A Hernâni por pensar juntos esta historia y visitar juntos Vilares de Vilariça en días lluviosos

A mi amigo Abraham "Azafrán" por compartir sus manos creadoras.

A Iris Loba por inspirarme a crear y a experimentar, llenando esos momentos de risas.

A mis compañeras de curso que llenaron de alegría los días de escuela,

A Catarina por la compañía y la poesía en este recorrido.

A las manos amigas que me ayudaron a pegar, taladrar y transportar.

A todos quienes hicieron posible el acercamiento a estas tierras.

A los que se atrevieron a cruzar Vilares con una marioneta sobre los hombros, Neuza, Julio, Marco, Alessandro y Luisa.

A mí, por haberme aventurado a la experiencia de este camino.

## Resumen

El encuentro entre territorio y comunidad, entre recuerdos, tradiciones, materialidad, arte participativo y circo social, encuentra en la escenografía en espacio abierto un terreno posible de diálogo. En este marco emergen tensiones como los límites entre lo público y lo colectivo, entre la invasión y la intervención, o entre el trabajo comunitario y el arte participativo. Todas estas cuestiones se entrelazan en estas páginas, buscando un punto de confluencia dentro de un contexto marcado por la despoblación persistente de las tierras del interior. ¿De qué manera puede la escenografía convertirse en un espacio de diálogo entre estas temáticas?

En esta investigación se refleja la revelación personal de que la escenografía puede ser también un canal de comunicación y una forma de lenguaje. Este descubrimiento implicó deconstruir mi antigua idea de la escenografía como una expresión estática, para comprenderla como un medio capaz de generar diálogo entre distintos mundos. En conjunto con el circo contemporáneo y el circo social, la escenografía puede crear espacios donde la realidad de un territorio determinado adquiera una nueva vida. Las formas ampliadas aparecieron ante mí como una posibilidad escenográfica capaz de propiciar un diálogo que trasciende el idioma. Desde este punto de partida comienza un proceso de descubrimiento, investigación y comunicación con un territorio hasta entonces desconocido, en un espacio abierto.

## Palabras Clave

Escenografía en espacio abierto; Circo Social; Arte Participativo; Formas Ampliadas; Despoblación Rural en Portugal.

## **Abstract**

The encounter between territory and community — between memories, traditions, materiality, participatory art, and social circus — finds in open-air scenography a fertile ground for dialogue. Within this framework, certain tensions emerge: the boundaries between the public and the collective, between invasion and intervention, or between community work and participatory art. All these questions intertwine throughout these pages, seeking a point of convergence within a context marked by the persistent depopulation of inland territories. How can scenography become a space of dialogue among these themes?

This research reflects a personal revelation: that scenography can also be a channel of communication and a form of language. This discovery required deconstructing my earlier notion of scenography as a static expression, in order to understand it as a medium capable of generating dialogue between different worlds. Together with contemporary and social circus, scenography can create spaces where the reality of a given territory acquires new life. Expanded forms appeared before me as a scenographic possibility — one capable of fostering a dialogue that transcends language. From this starting point begins a process of discovery, research, and communication with a previously unknown territory, in an open space.

## **Palabras Clave**

Scenography Expanded; Circo Social; Participatory arts; Giant Puppets; Rural Depopulation in Portugal.

## Indice

<b>INTRODUCCION .....</b>	<b>6</b>
<b>OBJETIVOS</b>	
Generales .....	10
Específicos .....	11
<b>ESTRUCTURA DE TRABAJO .....</b>	<b>12</b>
<b>Cap. I: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA</b>	
1.1.Circo social como lugar de encuentro. Contexto e historia del circo social en Chile, referencias para el proyecto y relación del circo social con el proyecto .....	14
1.2.Las marionetas y las formas ampliadas y la escenografía en espacio abierto/público .....	23
1.3.Territorio y creación, arte participativa .....	33
<b>Cap. II: TRABAJO DE CAMPO Y CONSTRUCCIÓN</b>	
2.1. Vilares de Vilarica .....	40
2.2. Festival Circ’Bô .....	42
<b>Cap. III: PROCESO CREATIVO Y DESARROLLO</b>	
Fases de trabajo y proceso creativo	
Acercamiento .....	45
Investigación .....	46
Proceso creativo y constructivo .....	48
<b>FASE I – O javali</b>	
Fase I.1. - O javali azul .....	49

Fase I.2. – O javali, esqueleto y estructura en madera .....	50
Fase I.3. O javali, recubrimiento .....	53
<b>FASE II – narrativa, historia y guión .....</b>	<b>54</b>
<b>FASE III – O burro</b>	
Fase III.1. – O burro, forma y esqueleto .....	56
Fase III.2. – O burro, recubrimiento .....	59
<b>FASE IV – Detalles .....</b>	<b>60</b>
<b>FASE V – Traslado del jabalí y el burro, Mayo 2025 .....</b>	<b>62</b>
<b>FASE VI – Verano</b>	
Fase VI.1. – Julio .....	63
Fase VI.2. – Agosto .....	64
<b>FASE VII – MiniBô .....</b>	<b>65</b>
<b>FASE VIII – A ovelha e a velha .....</b>	<b>66</b>
<b>Cap. IV: Encuentro y experiencia .....</b>	<b>69</b>
<b>CONCLUSIÓN – Consideraciones Finales .....</b>	<b>74</b>
<b>PERSPECTIVAS FUTURAS .....</b>	<b>76</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>77</b>
<b>ANEXOS</b>	
1. Neuza, habitante de Vilares de Vilariça, 13 años .....	82
2. Colaboración Boom Festival .....	83
3. Festival Valfinoal Canto .....	85
4. Porta-á-porta .....	87
5. Relato del Jabalí Azul .....	90
6. Porta-á-porta entrevistas relevantes .....	91
7. Palabras a Cátia .....	101

## Introducción

*Descubrir - Situar - Hacer - Investigar - Entender.* Este proyecto nace junto a estas acciones que fueron tomando sentido con el tiempo. Sin ser palabras claves del marco teórico de este proyecto, son palabras que enmarcan algunos momentos de este proceso. Desde aquí es que comenzó a tomar forma, inicialmente sin saber, lo que sería después un proyecto junto con una comunidad, la de Vilares de Vilariça, al norte de Portugal, dónde nacerían muchas preguntas respecto a las tradiciones, a las formas, a las historias, a lo ajeno, a lo social, a lo comunitario, a las prácticas artísticas, a la escenografía y de cómo aplicarla en un espacio colaborativo.

“A festa dos Gigantes: gigantes na aldeia”<sup>1</sup>, proyecto de maestrado en Artes Cénicas, especialidade em Cenografia, na Escola de Musica e Artes do Espectáculo do Porto, fue incluido en la segunda edición del festival Circ’bô, que iba a ser realizado, en un principio, entre final de Julio y principio de Agosto del año 2025 en la aldea de Vilares de Vilariça en el distrito de Alfândega da Fé. Por motivos económicos y fondos de los cuales la respuesta no llegó a tiempo, es que el festival fue pospuesto para fines de Septiembre del mismo año y, finalmente, fue cancelado, tornándose en una actividad más reducida de sólo 1 día y medio llamada “**miniBô**”, la cual no fue publicitada como festival, pero sí fue abierto y gratuito. Ante esta decisión de la asociación **iLocal** (Inteligência Local), asociación que se encarga de la recuperación de aldeas con problemas de abandono y despoblación en el interior de Portugal y organizadora de este festival, es que surgieron cambios en el programa, en el guión del proyecto, en la presencia de algunos componentes (los cuales no pudieron estar para la última fecha anunciada) y hubo mucha incertidumbre hasta la semana anterior del evento.

La pregunta en la cual me detuve al inicio de este proyecto fue ¿Qué es lo que este proyecto de escenografía va a acompañar?, con tres posibilidades siendo discutidas: 1. Acompañar un espectáculo en conjunto con artistas de INAC (Instituto Nacional de Artes Circenses, escuela de circo del norte de Portugal y co-organizadora de este festival), 2. Traer artistas

---

<sup>1</sup> Debido a las modificaciones que fueron surgiendo en cuanto a fechas y modalidades de intervención, el título del evento fue cambiando, hasta “Gigantes na aldeia” que fue finalmente lo que apareció en la publicidad. Por esto decidí dejar ambos como títulos del proyecto, sin quitar el original, el cual estaba ya aprobado.

independientes para crear un espectáculo de circo y escenografía, o 3. acompañar la abertura y/o cierre del festival con un ritual, parada o ceremonia en que la escenografía estuviese presente y fuese itinerante.

Luego de dibujar, imaginar, simular digitalmente y pensar en cuál sería mi lugar en este proyecto, es que decidí que las *formas ampliadas* serían mi punto de partida para comunicar con el territorio, en un contexto de circo contemporáneo que era lo que el festival proponía y que es también una de mis formaciones, y en espacio abierto. La idea de este proyecto sería crear con el territorio y la comunidad, sin invadir, sin interrumpir los ritmos, usando el espacio de una manera que tuviera sentido.

Estas *formas ampliadas* serían elementos que tendrían con la comunidad una conexión, una forma que para ellos fuese clara, reconocible, que naciera de conversaciones, encuentros, discusiones, preguntas, como quién hace una caricatura y exagera las partes que para sí resaltan. Por esto es que decidí que estas *formas ampliadas* serían “marionetas gigantes”, itinerantes, caminantes, manipuladas por quien quisiera jugar y experimentar, construidas en conjunto, con materiales orgánicos que tuviesen sentido con el entorno, con una historia que no contara nada nuevo, sino que fuese una caricatura de lo que la gente tenía para contar.

En el inicio de este camino es que conocí a Filipe Jeremías, Pedro Giestas y Hernâni Alves<sup>2</sup>, quienes se convertirían después, junto conmigo, en el equipo que llevaría adelante este proyecto, y con el cual iría a resolver cosas logísticas, narrativas y gráficas. Jeremias siendo el líder de la organización iLocal, fue quien se encargaría de la comunicación entre nosotros y la aldea y entre nosotros y el resto de la organización. Pedro y Hernâni verían conmigo el guión y la historia que acompañaría a estas marionetas gigantes, discutiendo en conjunto las metodologías y las formas en las que nos parecía mejor acercarnos a esta comunidad. Yo sería la encargada de la escenografía, quien decidiría cuestiones sobre los materiales, los tiempos, los lugares de construcción y el objetivo escenográfico de este proyecto, pero siendo siempre conversado y discutido.

Por otra parte, Marta Silva, mi profesora orientadora, me ayudó durante el proceso de diseño, narrativa y métodos para llevar a cabo el proyecto. Ella fue quien me incentivó a

---

<sup>2</sup> Las personas mencionadas son participantes del proyecto y no autores, por lo que los nombraré en el resto del texto por su primer nombre y no por su apellido, ya que es la manera en la que me he referido a ellos personalmente a lo largo de este proceso

discutir y pensar en la complejidad y la importancia política y social que tiene un trabajo relacionado con la comunidad, el cuidado y la claridad como artistas que se tiene que tener al momento de llevar propuestas de este tipo, lo importante que es entender primero, y para mi estado del arte, cuáles son las fiestas o costumbres populares de la aldea y alrededores, entender las raíces y lo que ya existe en esa zona, cuidar las costumbres, investigar las creencias, descubrir las danzas y las líneas en que los *caretos*<sup>3</sup> eran contruidos (si es que los hay), además de hacer un estudio general de las fiestas de este tipo en Portugal e identificar cuales son los “personajes tipo” con los cuales tenía que tener un diálogo.

Claro habían aspectos logísticos en los cuales pensar. Siendo un proyecto fuera del distrito de Porto tuve que entender cuáles eran las condiciones para que mi proyecto fuese evaluado por la comisión directiva y qué protocolos debía seguir. También debía estudiar la logística en cuanto a traslado de objetos de gran dimensión, materiales, costos, disponibilidad de espacios, herramientas, mantención de las marionetas en el lugar, y equipo de construcción, por lo tanto existió un aprendizaje no menor en cuanto a gestión de proyectos de estas características.

Apesar de ser este proyecto principalmente práctico e inmersivo para mí, que me exigió bastante tiempo de construcción y estudio de los materiales, como también de crear relaciones personales y canales de comunicación, era necesario identificar cual sería mi hilo conductor teórico, mirar para las referencias que hacían más sentido para mí y descartar también aquellas que no encajaban con el objetivo de éste. A pesar de estar consciente de este aspecto teórico, el proyecto se fue resolviendo de una manera en que primero fue estudiado y revelado el contexto geográfico y social, y en dónde acudí a las primeras referencias teóricas que hablaban sobre circo social, intervención artística en espacio público, formas ampliadas y manipulación, entre otras cosas, para luego entrar a la práctica artística que contemplaría el diseño, el dibujo, la experimentación y la construcción (la cual fue algunas veces intuitiva), para concluir luego con la investigación, teniendo a esa altura una idea más clara de dónde se encajaba mi proyecto ya delineado y con qué autores me sentía más en diálogo. Es decir, mi proyecto fue desenvuelto en una estructura de: *contexto -> práctica artística -> investigación*.

---

<sup>3</sup> Máscaras presentes en la cultura popular de zonas interiores y del norte de Portugal. Estas máscaras se usan para el carnaval o en otras fechas festivas y las personas que las utilizan danzan y adquieren las personalidades de estos personajes.

Para concluir, creo que este proyecto, así como tantos otros proyectos sociales que apuntan a una participación colectiva y contacto con la comunidad, tiene una parte que se desarrolló autónomamente. Es decir, hay una parte de él que quedó en manos de la comunidad y de los acontecimientos influenciados por factores externos, sean climáticos, comunicacionales, motivacionales, políticos, u otros. La intención es que este proyecto se sitúe entre los proyectos comunitarios que se han realizado en Portugal (y que no son pocos) a través del circo, del teatro y de las artes performativas en general, para agregar otra experiencia a esta lista de múltiples resultados. Este proyecto puede servir de guía, no porque haya sido exitoso, sino que como caso de estudio para mejorar y entender cómo es que pueden reaccionar y cómo se puede accionar en un territorio como éste a través de artes de calle, circo y escenografía itinerante, como las marionetas, y qué preparación previa puede haber para un mejor recibimiento de éstas últimas.

**Nota:** Los tiempos verbales de escritura y la cronología de las ideas del proyecto, sobre todo cuando se habla de objetivos y metodologías, puede variar a lo largo de este trabajo, esto debido a las variaciones que hubieron entre la fase de proyección, la fase de construcción y la fase de ejecución, lo que *“iría a ser”* del proyecto y lo que terminó siendo, pues su presentación pública tuvo lugar sólo poco tiempo antes de acabar la escrita. Esta variación en los tiempos verbales tienen una intencionalidad narrativa, en lo que como autora/artista imaginé de una forma condicional (sabiendo que podría encontrarme con variaciones) y lo que se fue concretizando en el camino.

## Objetivos generales

El objetivo inicial y general de mi proyecto fue que la escenografía fuese un espacio y un momento de diálogo con la comunidad, el territorio y el circo. Inevitablemente este objetivo pasó por muchos cuestionamientos y mutaciones, constante adaptación al contexto, a mis cambios, a los tiempos, a las expectativas y a los contratiempos de lo que es el trabajo con la comunidad.

Si bien la prioridad parecía ser la escenografía, se volvió importante también pensar y dedicarle tiempo a cual sería el <momento> que queríamos crear con esta escenografía, y cómo ese momento iba a ser crucial para ese diálogo entre lo plástico y el territorio, la identidad y la comunidad.

Este proyecto de investigación se basaría en encontrar cómo hacer que la comunidad se sintiera de alguna forma reflejada en esta escenografía y que no se convirtiera en una mera intervención artística en su territorio. En este sentido, la escenografía iría a tomar un papel onírico en donde elementos familiares a las personas de esta comunidad, parte de lo que para ellos es historia o familiaridad, aparecerían en una situación surreal.

Por otra parte, ya que hubo un trabajo de campo, investigación y curiosidad de mi parte sobre el papel que tenía el festival Circ'ô en el involucramiento con la aldea, el proyecto busca también visualizar y visibilizar cómo estos eventos se pueden aproximar a estos objetivos de recuperación y repoblación, y cómo son recibidos por estas poblaciones. Es decir, al acercarnos a los pobladores de Vilares de Vilariça entendimos también como éstos percibieron este evento y cómo creó en ellos o no el efecto que este evento buscaba. De ahí nació un objetivo aledaño e inherente a este proyecto que fue el de envolver más aún a la comunidad y hacerlos más partícipes respecto a lo que fue el año anterior en la primera edición de este festival.

## Objetivos específicos

Trabajar colaborativamente con la comunidad en el desarrollo de un proyecto que combine circo y escenografía, fomentando la participación activa de sus integrantes en las distintas etapas creativas (diseño, construcción, ensayo y presentación), para fortalecer el sentido de pertenencia y apropiación colectiva del proceso artístico.

Analizar y comprender el impacto de una intervención artística en un territorio afectado por la despoblación, explorando cómo el arte comunitario puede activar la memoria local, revitalizar el espacio público y generar vínculos sociales sostenibles en contextos rurales o semi abandonados.

Diseñar y aplicar técnicas sustentables de creación escenográfica, particularmente en la construcción de marionetas gigantes, utilizando materiales reciclados, de bajo impacto ambiental o de origen local; evaluar su funcionalidad y resistencia en espacios exteriores, así como su potencial de replicabilidad en futuros proyectos.

Desarrollar un diseño de manipulación escénica inclusivo, que permita la participación de personas con distintas edades, habilidades y experiencias, manteniendo la coherencia gestual, expresiva y narrativa de cada personaje, y promoviendo la colaboración entre intérpretes y comunidad.

Proponer la escenografía como espacio relacional, concebido no sólo como entorno visual sino como un lugar de encuentro, diálogo y convivencia, capaz de integrar lo artístico con la vida cotidiana de la comunidad y favorecer su involucramiento emocional y simbólico en el proyecto.

Documentar y reflexionar sobre el proceso creativo, generando registros visuales y escritos que permitan evaluar el impacto social, artístico y educativo del proyecto, y servir de modelo para futuras experiencias de arte comunitario y escenografía en espacio abierto.

## Estructura de trabajo

El proyecto se desenvuelve, a grandes rasgos, a través de una metodología práctica constructiva, una metodología práctica situada y una metodología teórica. Esta última aplicada a la construcción de las formas ampliadas, a la estructuración del trabajo con la comunidad, y a los varios tópicos que se envuelven en el proyecto, como el circo social, el arte participativa, el trabajo con la comunidad y la escenografía en espacio abierto/expandido.

Inicié con un cronograma en dónde fueron definidos los momentos en donde cada una de estas metodologías iría a ser desarrollada, sin embargo, durante el proceso se fueron dando de manera paralela, retroalimentándose una de la otra, acompañándose para poder completar partes en donde la otra necesitaba de más sustento.

La metodología teórica se nutre de autores, textos, libros y artículos que dieron forma a mi marco teórico del proyecto, tanto de conversaciones, intercambios de ideas, entrevistas y escritas.

Respecto a la metodología constructiva, no existió una técnica cierta desde el inicio, pues fui usando materiales disponibles en la Esmae y con eso fui creando y explorando las distintas posibilidades, gracias a mi profesora Marta Silva quien disponibilizó canas de bambú y con quien exploramos los distintos usos de los materiales, mayormente madera, que teníamos a disposición y como llegar a las diferentes formas. Luego de varias pruebas, algunas de esas experimentaciones dieron resultado y se fueron transformando en mi metodología de construcción, fue parte de este proceso encontrar los materiales más indicados para que las marionetas fueran livianas, manipulables y de fácil ensamble. Gracias también a otras experiencias como la de la colaboración con Iris Loba para el Boom Festival (anexo n° 1) en la construcción de 3 marionetas gigantes en alambre es que fue posible enriquecer y afinar algunos métodos, pero sobre todo, fue entregarse a la improvisación.

Las entrevistas realizadas en el porta-á-porta (ver anexos n°4 y n°6) efectuado en Marzo de 2025 junto con Henâni, fueron fundamentales para efectos de creación de la narrativa que

iríamos a usar en la intervención, tomando algunos elementos e imágenes colectivas que la gente de Vilares de Vilariça nos fue dando a través de sus historias y recuerdos. Por otra parte, considero material teórico mis reflexiones personales sobre estas visitas y sobre el proceso en general, sobre el encuentro con las personas, mi lugar extranjero en este territorio, la geografía de los lugares y cómo afectan en el habitar y en la personalidad de un lugar.

Este trabajo será presentado bajo las varias aristas que este proyecto incluye, la escenografía en espacio abierto, el circo social y el trabajo participativo con la comunidad, entrando a desentrañar y entender mejor cada uno de estos conceptos y cómo se comportan o transmutan cuando tocan el territorio. Es necesario encontrarnos entonces con las diferencias y contradicciones que pueden haber entre ciertos términos, como espacio público o espacio abierto, escenografía situada o escenografía en espacio expandido, circo contemporáneo y circo social, arte comunitaria y arte participativa, además de situarnos en el festival al cual el proyecto se incorporó, la llegada que la organización de éste tiene a la comunidad y las dificultades propias de este tipo de eventos, apoyos estatales, recalendarización y todo lo que influyó en este proceso.

## Cap 1: Fundamentación teórica y contextualización

### 1. 1 Circo social como lugar de encuentro. Contexto e historia del circo social en Chile, referencias para el proyecto y relación del circo social con el proyecto.

Como estudiante de escenografía, licenciada en arquitectura, artista circense autodidacta y chilena, me es importante traer el concepto de “circo social” para explicar el escenario sobre el cual este proyecto comenzó a ser pensado y como se fue dando su desenvolvimiento como proyecto escenográfico en contexto europeo.

Ya que resultó estar enmarcado en un festival de circo contemporáneo, me parece importante delimitar algunas diferencias y traer algunas características importantes sobre la visión del circo contemporáneo en Europa y aquella en América Latina, casi inherente a la característica “social”. Esta relación será crucial para comprender la orientación de mi proyecto, que propone la escenografía como un espacio de encuentro entre el territorio y el circo social en el espacio público.

El circo contemporáneo en Latinoamérica, particularmente en Chile, ha evolucionado desde una fuerte raíz que viene del circo tradicional, adoptando características propias de esta fusión con el “novo circo” que lo diferencian del modelo europeo. (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013). Mientras que en Europa el “nuevo circo” surge como una fusión de artes escénicas como la danza, el teatro y la música, en América Latina este formato se ha orientado especialmente hacia la intervención social y la inclusión, convirtiéndose en una herramienta pedagógica y comunitaria.

Un ejemplo emblemático de esta evolución es **El Circo del Mundo**, fundado en 1995 en Santiago de Chile, que es una Organización no Gubernamental (ONG) dedicada a enseñar, cultivar, promover y profesionalizar el Nuevo Circo en Chile, convirtiéndose luego en el año 2004 en la primera escuela de circo contemporáneo en el país con el “circo social” como fundamento, ocupando las artes circenses como medio de intervención en el ámbito psicosocial, educacional y cultural, potenciando la transformación social hacia el desarrollo humano y en colaboración con la comunidad (El Circo del Mundo, s.f) y dicen, desde el año

2017, que “*el área social incorpora la educación como otro eje de acción del área, desarrollando en las escuelas y establecimientos educacionales programas de educación artística y mediación*” (El Circo del Mundo, s.f). A partir de esta iniciativa han surgido numerosos colectivos en distintas regiones de Chile que replican este enfoque, priorizando el acceso, la colectividad y la transformación social a través del circo.

El circo social tuvo un proceso de maduración desde su surgimiento en 1995, convirtiéndose en una estrategia de intervención social que los espacios colectivos artísticos comenzaron a aprovechar para aplicarla en zonas más vulnerables, teniendo en cuenta el impacto que puede generar no sólo en los jóvenes involucrados, sino también el interés que puede generar en el entorno, familias y amigos, creando instancias en dónde también las personas externas tengan oportunidad de asistir a circo contemporáneo. Se habla de una incorporación del entorno, como dice Paula Ribero, psicóloga comunitaria que estudia el circo social, en una entrevista para el documental “Detrás del Coreto” publicado en el año 2019, en dónde explica cómo esta lógica instalada en un territorio específico genera este impacto.

Esta característica distintiva del circo contemporáneo latinoamericano, con un enfoque social arraigado, ha comenzado a expandirse también hacia contextos europeos, a través de artistas que han emigrado a tierras europeas llevando la base del circo social como método, sea en sus proyectos personales como comunitarios, y también por parte de estudiosos europeos y artistas de circo contemporáneo que han viajado a América Latina para estudiar el circo contemporáneo latinoamericano y el circo social. Un ejemplo de esto es la antropóloga, socióloga y artista de circo Aurore Dupuy, francesa graduada en la Universidad de Nanterre que entre otras cosas, habla del intercambio que existe entre el Novo Circo francés y el circo contemporáneo social chileno en su artículo *Des circassien·ne·s périphériques aux prises avec la globalization: Trajectoires transnationales et controverses esthétiques* (2023) en dónde parte de su abstract, a raíz de la fuerte interacción que hay entre estos dos mundos circenses, Dupuy dice:

*Dos tendencias generales emergen y chocan. La primera (Novo circo) es la exportación francesa del circo contemporáneo, que ha experimentado un cierto proceso de "artificación". Propongo que la segunda (circo contemporáneo chileno) se considere un*

*circo cosmopolita rebelde, inspirado en epistemologías del Sur y la antropología poscolonial. Los fundamentos sociales, la ética y la política de estas estéticas controvertidas se actualizan aquí para revelar procesos de exclusión, transfiguración, alterización e invención en relación con las jerarquías globales.*(Dupuy, 2023, p.8)

Y sobre la migración de artistas chilenos hacia europa (en este caso específicamente a Francia) y la contextualización del período en el que este tipo de circo se comienza a consolidar en territorio chileno, dice:

*En un contexto de globalización del mundo (y) del circo, el circo chileno posdictatorial se ve marcado por las circulaciones transnacionales culturales y humanas, estas últimas orientadas hacia espacios con mayores recursos económicos y una mayor profesionalización del circo. Estas circulaciones se abren en dos direcciones principales: hacia el espacio latinoamericano y hacia el espacio europeo, mediante migraciones temporales o definitivas hacia lugares de profesionalización —como las escuelas de circo, las escenas circenses o los festivales— que hasta entonces no existían en Chile.* (Dupuy, 2023, p.9)

A pesar que la temática del estudio de Dupuy no es del todo mi foco de interés, quiero rescatar algunas frases que me quedan resonando al momento de pensar en este intercambio y circulación entre la forma de desarrollo del Novo Circo francés en europa y el circo contemporáneo chileno que Dupuy llama “circo cosmopolita rebelde e insurgente”, como por ejemplo la reflexión que hace a raíz de la comparación que el artista chileno entrevistado en este artículo hace respecto a la “sinceridad” del circo contemporáneo francés a diferencia del circo chileno. Dupuy escribe en conclusión: *“El arte buscado, el desprendimiento de las formas pasadas y el avance en el tiempo, responden también a los valores del arte contemporáneo.”* (Dupuy, 2023, p.15)

Y luego, siempre a raíz de esta entrevista hecha al artista chileno “Andrés”, escribe como reflexión a este contraste de formas de vivir y hacer circo: *“El conjunto de estas oposiciones artísticas, morales y sociales contribuye a reforzar una visión jerarquizada del espacio del circo y del mundo, entre un “primer mundo” avanzado, desarrollado y cultivado, y un “tercer mundo” atrasado.”* (Dupuy, 2023, p.16)

Es necesario dedicar un momento para hacer una distinción entre lo que es circo contemporáneo, circo social y circo tradicional y qué relevancia tienen con mi trabajo. Mientras que sobre los dos primeros hemos ya dado algunos atisbos para contextualizar este trabajo, en dónde el *Novo Circo* podría ser el concepto “puro” de circo contemporáneo, con origen francesa y rasgos clásicos europeos y académicos, el circo social en cambio basa su prioridad en ser una herramienta de inserción social, de uso del espacio público para estos fines y de estilo de vida y aprendizaje. Según el *Manual de circo social del Circo del Mundo* (2015): “*El taller de circo social es la herramienta de intervención que utiliza el arte circense como promotor de resiliencia.*” (Circo del Mundo, 2015, p. 8) entendiendo *resiliencia* en este contexto como:

*“(...) término (que se le asigna) a la(s) capacidad(es) que las personas ponen en práctica al momento de hacer frente a alguna situación que le es adversa a su bienestar. Se asume como un aprender de las adversidades, superarlas y ser transformadas por estas. Varía a través del tiempo y las circunstancias. Es el resultado de un equilibrio entre factores de riesgo, factores protectores y la personalidad del sujeto.”* (Circo del Mundo, 2015, p.28, 2015)

En ese sentido, el Circo del Mundo en este manual expone su definición de circo social como pioneros de esta metodología en Chile y reconociéndolo como una rama del circo contemporáneo diciendo: “*Promovemos el circo contemporáneo como un arte escénico, inserto dentro de las políticas públicas sobre cultura y difundimos su desarrollo como una herramienta exitosa para trabajar con cualquier comunidad interesada en el desarrollo humano y social. Eso es lo que denominamos Circo Social.*” (Circo del Mundo, 2015, p.15) Mientras que sobre el circo contemporáneo o “Novo Circo” dedican también una definición, entendiéndolo como una rama del circo tradicional:

*Nuevo Circo: es una propuesta artística que se nutre del circo tradicional, pero además incluye otras artes como la danza, el teatro y la música. A diferencia del circo tradicional, los artistas del Nuevo Circo provienen en su mayoría de escuelas profesionales de circo o de espacios de formación amateur, pero no provienen de una tradición circense familiar. El nuevo circo tiene una intención transformadora de la*

*cultura y las artes. Tiene contenido temático, que se expresa a través de un guión. No se corre riesgo vital en la ejecución de la disciplina. (Circo del Mundo, 2015, p.27)*

Y según la visión de circo social de Fundación Educándonos, fundación chilena que nació como una iniciativa de proponer actividades físicas, de crecimiento personal y con un propósito social a jóvenes fuera de las aulas de clase, expuesta en su página web (2019): *“El circo social es una forma de intervención comunitaria, que permite fortalecer las habilidades sociales y conductas protectoras y preventivas de la salud integral de los y las participantes como individuos y como comunidad.”* (Fundación Educándonos, 2019)

En cambio el circo tradicional, a pesar de ser el origen, difiere de estos dos anteriores caracterizado por su estética popular, su fuerte condición de ser un oficio de linaje (generación en generación), de desarrollarse en una carpa como espacio destinado para éste, de ser itinerante (aunque también lo pueden ser los otros dos anteriores), de utilizar animales en sus espectáculos y no tener este cruzamiento artístico como base de creación que tanto caracteriza a los dos anteriores. El cruzamiento con otras áreas artísticas que pueda tener se mantienen siempre en lo tradicional, como danzas o músicas tradicionales. Su estructura de “show” es diferente y las temáticas que aborda pueden recaer más en la superficialidad y el humorismo.

En este mismo manual del Circo del Mundo, la asociación define el circo tradicional para poder enmarcar el circo social - pues estamos de acuerdo en que es este el origen del arte circense que a lo largo del tiempo ha ido desarrollando diferentes ramas que se han ido adaptando a los diferentes contextos, a las diferentes audiencias y a las necesidades socio-culturales - así ellos definen:

*Circo Tradicional: es un espectáculo artístico que se desarrolla en una carpa especialmente acondicionada para tal efecto. En este espectáculo se muestra una variedad de números artísticos que pueden ser acrobáticos, humorísticos, mágicos, de destrezas, manipulación de objetos, entre otros. Una de sus características es que se conforma en compañías o empresas familiares, o sea, se constituye a través de un grupo humano que está vinculado principalmente a través del parentesco para reproducir su cultura interna, sus tradiciones, sus formas de vida y como medio*

*económico de subsistencia. Además es nómada-itinerante, esto significa que para ofrecer su trabajo se desplaza de un lugar a otro sin tener una residencia fija. Otra característica es que los trabajadores del circo viven solo de su arte. (Circo del Mundo, 2015, p.26)*

Más adelante en el texto dejan ver cual seria la diferencia para ellos en cuanto a lo que esperan del espectáculo como promotores de un circo social, diciendo: *“Nuestro objetivo ha sido devolver al arte su significado y relevancia como un agente motivador, comunicador, transformador e impulsor de cambios, más allá del espectáculo y el aplauso”* (Circo del Mundo, 2015, p.15) exponiendo en el fondo que en el circo social se pierde la prioridad en ser un espectáculo con precisión técnica, espectacularidad y riesgo de los acróbatas, para pasar a ser algo más comunitario y natural.

También en el *Estudio de percepción de la audiencia sobre las artes circenses en la Región Metropolitana*, un informe realizado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA, 2012), aparece una definición global al circo tradicional para contextualizar la percepción que tiene el público hacia un espectáculo de circo tradicional respecto a uno de circo contemporáneo y como la idea colectiva de “artes circenses” está aún ligada a los espectáculos circenses tradicionales.

*El circo tradicional es la manifestación que tiene como su principal característica el estar compuesto por grandes clanes que, en forma de empresas familiares, viajan por Chile presentando sus espectáculos en grandes y pequeñas carpas. Más tardíamente, y de forma paralela, emerge hace casi dos décadas el denominado circo contemporáneo, cuya principal característica consiste en estar compuesto por artistas que en su mayoría no provienen de familias de circo, y que elaboran una propuesta de lenguaje novedosa que incorpora técnicas propiamente circenses y elementos de otras artes escénicas como el teatro o la danza (CNCA, 2012, p.5)*

En este sentido y sin dejar de reconocer que es el origen de lo que aparece luego como “circo contemporáneo”, queda aclarar que no es este mi objeto de estudio ni mi punto de referencia para este proyecto.

En cuanto a los otros dos, creo importante encuadrar el circo social y su característica colectiva para traerlo como mi punto de referencia, no en un sentido directo en cuanto a disciplina - pues mi trabajo no desarrolla un proyecto de circo - más bien como método de acercamiento a la comunidad y fomentación del trabajo en colectivo en zonas marginadas.

El concepto de *circo social* apareció en mi proyecto durante una fase inicial, cuando este trabajo aún buscaba definir su campo de intervención. A partir de las tres opciones que en un comienzo planteé sobre aquello que “acompañaría la escenografía”, la posibilidad de crear un espectáculo con artistas circenses en el espacio público contemplaba, desde el inicio, trabajar con intérpretes provenientes de una formación más social que académica. Fue entonces cuando surgió la necesidad de precisar qué entendemos por *circo social*, qué implica y cuál era para mí el sentido de trabajar con este tipo de práctica no académica.

Con el tiempo, el proyecto fue transformándose hasta inscribirse finalmente en un festival de circo contemporáneo de carácter más convencional y con participación mayoritariamente europea. Sin embargo, la metodología y la mirada que quise mantener se sustentaron en los principios del circo social: una práctica que actúa en contextos de vulnerabilidad — ya sea en zonas de pobreza, comunidades periféricas o territorios marcados por el abandono y la despoblación —, así como también con grupos de personas en situación de dependencia o con capacidades diferentes.

De esta manera, busco ampliar la noción de *vulnerabilidad* con la que trabaja el circo social, mostrando que no se limita a la precariedad económica o a la exclusión social, sino que también puede manifestarse en el vaciamiento y la pérdida de vitalidad de ciertos territorios. En este sentido, el circo social puede entenderse como un método de acción y de reconstrucción simbólica frente a la despoblación.

Volviendo a los referentes del circo social que están realizando proyectos en territorios europeos, un ejemplo relevante en la ciudad de Porto y que considero oportuno traer a este trabajo es el de la asociación **Ekun Circo Social**, fundada en el año 2022 principalmente por artistas latinoamericanos (2 portugueses, 2 brasileños, 1 argentino/español, 4 chilenos), y que es la principal gestora de actividades circenses para niños y adultos, entrenamientos abiertos, muestras en espacio público e impulsora de iniciativas en zonas periféricas de la

ciudad a través del circo social. Su objetivo principal es acercar el circo a la comunidad desde una perspectiva social y formativa, sin importar la experiencia que puedan tener las personas interesadas.

El caso de Ekun evidencia cómo las metodologías del circo social latinoamericano pueden dialogar con el contexto europeo, especialmente en espacios alternativos a la academia. En este sentido, mi proyecto se inscribe en esta intersección: busca desarrollar una propuesta escenográfica que sirva como canal de comunicación entre las artes escénicas contemporáneas, el territorio, y la teoría del circo social. La escenografía no sería solo un soporte estético, sino un agente activo en la interacción entre artistas y comunidad.

Como claramente nos respondió Juliana Tiburcio, encargada de relaciones públicas en la asociación, en una breve entrevista online, ante la pregunta de **¿qué diferencia el trabajo realizado desde el circo social a aquel realizado desde o con el circo contemporáneo convencional (es decir, la diferencia del trabajo que ustedes hacen/proponen con el de, por ejemplo, dar aulas de circo convencionales pagadas o organizar eventos lucrativos) y cómo esto dialoga con el territorio europeo?**

*A principal diferença entre o que propomos, circo social, e o chamado circo contemporâneo “convencional” está no propósito e na relação com o público. No circo social, o foco não está na performance para um público passivo, mas sim na transformação social através da prática circense. Aqui, o público torna-se o artista: crianças, jovens e comunidades são convidadas a experimentar, criar e expressar-se livremente, muitas vezes pela primeira vez. O acesso é democrático, inclusivo e intencionalmente voltado para populações que normalmente estão afastadas da fruição e da criação cultural. Diferente de oferecer apenas aulas técnicas ou realizar eventos com bilheteira, o circo social trabalha com o desenvolvimento humano, físico, emocional, relacional. E tem como base valores como a cooperação, a escuta, o respeito pela diversidade e o fortalecimento da auto-estima. No contexto europeu, especialmente em países com políticas sociais e culturais mais consolidadas, o circo social é reconhecido e valorizado, sendo apoiado por fundos públicos e redes de colaboração transnacionais. Há uma compreensão clara do seu impacto como ferramenta de inclusão e intervenção comunitária.*

*Já em Portugal, sentimos ainda alguma dificuldade de inserção desta prática. Existe, muitas vezes, uma visão ainda muito ligada ao imaginário tradicional do circo de tenda, ou ao modelo técnico-pedagógico das escolas de circo contemporâneo. Esse contexto torna o circo social algo ainda pouco compreendido, ou até confundido com oficinas pontuais ou animações. Essa lacuna, por outro lado, reforça a importância do nosso trabalho: ao trazer o circo para o espaço comunitário, de forma acessível e participativa, contribuimos não só para o desenvolvimento individual dos participantes, mas também para uma mudança de paradigma sobre o papel da arte na sociedade.”*

(J. Tiburcio, comunicación personal, 13 de Octubre de 2025)

Y en respuesta a la pregunta **¿Crees que el número de latinoamericanos presentes en la fundación de Ekun es relevante en la visión del proyecto?** dice:

*Com certeza foi fundamental para a visão de circo social, pois 6 pessoas que vieram da latinoamérica vieram com a bagagem do circo social, por ser muito mais difundido.*

(J. Tiburcio, comunicación personal, 13 de Octubre de 2025)

Por eso es que la relación de este proyecto con la metodología del circo social, desarrollada en Chile y en América Latina, resulta especialmente pertinente, ya que entiende al circo social como una práctica comunitaria y callejera. Así el circo emerge como una herramienta de transformación: un lugar para el desarrollo corporal, el juego, el encuentro y la construcción colectiva. En este marco, la escenografía también adquiere aquí un papel activo en una comunidad que tiene una vulnerabilidad: la despoblación. ¿Cómo se entrelazan entonces estas dos prácticas artísticas, el modo de operar del circo social latinoamericano y el problema de despoblación en esta y tantas otras aldeas del interior de Portugal a través de un proyecto de intervención artística de calle que quiere hacer partícipe a la comunidad pero también traer a cuestión este problema?

Esta pregunta abre el camino a una reflexión sobre la metodología del circo social latinoamericano como posible aporte a nuevas formas de intervenir en comunidades europeas. En particular, en mi intervención escenográfica en Vilares de Vilarica, me fue esencial la pregunta: ¿de qué manera este enfoque puede contribuir a la revitalización y recuperación de la aldea a través de un proyecto que busca integrar a la comunidad?

## 1.2. Las marionetas y las formas ampliadas, referencias y pertinencia, y la escenografía en espacio abierto

La idea de trabajar con formas ampliadas surgió de una conversación con mi profesora orientadora Marta Silva hablando sobre circo social, la importancia del uso del espacio público para su desenvolvimiento y mi experiencia con él en Chile. Fue así que llegué a la conclusión que tenía más sentido desarrollar un proyecto en espacio abierto, fuera de la sala de teatro o de cualquier espacio escénico cerrado, al contrario de cómo me lo había imaginado cuando comencé esta maestría.

Las cosas se fueron dando, y fue en el verano del 2024 que participé en el festival Circ’Bô en su primera edición como voluntaria, festival de circo contemporáneo realizado en la aldea Vilares de Vilariça en trás-dos-montes.

Sin tener una idea clara de lo que era “escenografía en espacio público”, ni mucho menos *site-specific art* (Kwon, 1997) o *community art* (Lacy, 2010), es que empecé a imaginar un espacio público intervenido por elementos gigantes con figuras realísticas (esculturas gigantes, muñecos que tuviesen una estructura que pudiese soportar aparatos circenses, por ejemplo) y una ambientación de un espacio popular fuera de dimensiones (como un tendedero de ropas gigante entre los árboles) en la ciudad de Porto. Pero la experiencia en el festival Circ’Bô me hizo pensar en la posibilidad de trabajar en un área más pequeña y más íntima, con un contacto más directo con el territorio y la comunidad y un ritmo de vida más lento. Preví que tendría que decidir si mi trabajo sería con la comunidad o si sería sólo una presentación, si mi intención era la de un trabajo colectivo, de un trabajo en conjunto, de una colaboración o de una participación, por tanto son términos que fueron apareciendo mientras iba preguntándome una y otra vez por el objetivo de este proyecto.

En fin, luego de investigar y encontrarme con artistas y compañías que trabajaban en espacio público con intervenciones escenográficas, me di cuenta que el trabajo de las “*giant puppets*” o marionetas gigantes cumplía más con mis expectativas de lo que imaginaba como

un trabajo en espacio público, a diferencia de una escenografía estática. Grandes exponentes de las giant puppets como Royal de Luxe (Francia), Bread and Puppet Theater (Estados Unidos), Compagnie Off (Francia), Carros de Foc (España), La Machine (Francia), Titanick Theater (Alemania), Passeurs de Rêves (Bélgica), y diseñadores como Philipp Stölzl, Lener & Schmid Ingenieure ZT GmbH., André Chénier y David Fielding, diseñadores de las escenografías del festival de Bregenz, específicamente en la de *Rigoletto*, Handspring Puppet Company (Sudáfrica) específicamente con el proyecto “*War Horse*” y otros descubrimientos recientes como Companhia Pia (Portugal), The Herds (Sudáfrica) y La Huella Teatro (Chile) fueron mis referencias para conocer las variadas propuestas que existen a través de la creación, construcción, manipulación y uso de las marionetas gigantes en intervenciones de calle.

La obra de *Handspring Puppet Company* con *War Horse* (2007), y su precisión en la figura del caballo color cobre en tamaño real, me hizo llegar a algunas reflexiones que tenían que ver con la importancia del estudio de la forma, o cómo el acto poético de la marioneta y el “ritual” del títere, así como de la máscara, abren el canal para que éstas sean un medio de comunicación y cómo esto está relacionado al leve límite que existe entre el titiritero o manipulador y su afectividad y la inercia de la marioneta que luego se transforma en mensajero o dueño de una personalidad, y en mí como extranjera de este territorio queriendo dar a estas marionetas alguna personalidad y transmitir con ellas algún mensaje. Así, en la página web de esta compañía compuesta por Adrian Kohler y Basil Jones, aparece la visión sensible de ellos sobre la relación del titiritero y el títere, en donde hablan de esta relación marioneta-marionetista:

*Un títere vive y respira solo porque el titiritero, su manipulador, tiene mucho cuidado —durante toda la representación y en cada momento de la misma— de hacer que el títere parezca vivo. Nos dimos cuenta de que la atención a la respiración se había descuidado en la tradición del teatro de marionetas y, cuando la introdujimos, encontramos una forma de captar completamente la atención de nuestro público y envolverlo en lo que la marioneta parece estar sintiendo y pensando. Al notar la pequeña inspiración y espiración de la marioneta, el público entra en una relación empática con el objeto que está cobrando vida (...) Lo que esta experiencia nos enseñó, además del impacto que el arte puede tener en el bienestar de las comunidades y las*

*personas, fue que el teatro no tiene por qué estar en un teatro.* (Handspring Puppets Company, 2023, sección "About", traducción propia)

Tanto acciones políticas, como sociales y lúdicas están presentes en este tipo de intervención, es decir, la marioneta no sólo toma un sentido escénico, sino que también estético, político, comunitario y propio. Por ejemplo, de las compañías antes citadas, Peter Schumann, fundador de Bread and Puppet Theater, en el libro *The Radicality of the Puppet Theatre (1990)* (recopilación de sus escritos) habla de la marioneta gigante como una herramienta política y comunitaria en espacio público, medio por el cual el teatro sale a la calle y crea imágenes colectivas anti hegemónicas, dice:

*"El teatro de marionetas —el uso y la danza de muñecos, efigies y títeres— no solo es históricamente oscuro e incapaz de desprenderse de sus vínculos con la sanación chamánica y otros servicios sociales inherentemente extraños y difíciles de comprobar. También es, por definición de sus rasgos más convincentes, un arte anárquico, subversivo e indomable por naturaleza; un arte que es más fácil investigar en los registros policiales que en las crónicas teatrales; un arte que, por destino y espíritu, no aspira a representar gobiernos ni civilizaciones, sino que prefiere su propia condición secreta y marginal dentro de la sociedad, representando, más o menos, los demonios de esa sociedad y, definitivamente, no sus instituciones."* (Schumann, 1990, p.1, traducción propia)

Así, reconociendo el contexto de escrita radical y, por qué no, anarquista, de Schumann pero adaptándolo a nuestro contexto, las marionetas podrían adquirir ese rol comunicador, en este caso, de historias antiguas que se olvidan de ser contadas, que no pertenecen a la superficialidad de las tradiciones, de lo formalmente contado y de la generalización, sino que ellas pueden representar las minorías, los sentires, las experiencias personales frente estas historias y a estas tradiciones, historias de vida, marginadas y olvidadas, como pueden ser mismo ahora ante una sociedad que deja estas aldeas morir en la despoblación. Es en resumen el uso de la marioneta un canal comunicador de cuestiones políticas, que se presentan como una gran imagen de múltiples interpretaciones pero con una expresión bien

clara. La marioneta también entra, en este caso, como una obra externa, nueva, que viene a contar algo ya existente a través de esta renovación de las formas de expresión. No es una apropiación cultural más busca ser una nueva forma de convocatoria para hablar sobre estas historias de vida.

Continúa:

*(...) el teatro de marionetas también existe como una forma de arte radicalmente nueva y audaz: nueva, no en el sentido de una novedad jamás oída, sino en el de una verdad revelada que siempre estuvo ahí, pero que era tan común que no podía verse por lo que realmente era. Radical en el sentido de que no solo se aparta de los conceptos establecidos, sino que además logra una apertura del corazón que permite una mayor inclusión de formas de arte tanto modernas como antiguas dentro del arte milenario de la marioneta. (Schumann, 1990, p.3, traducción propia).*

Para continuar luego:

*La radicalidad del teatro de marionetas incluye una redefinición del lenguaje, entendida no sólo como una herramienta de comunicación conveniente. El lenguaje de las marionetas es más que un instrumento de información precisa: es un experimento que despoja a las palabras y a las frases de sus contextos secundarios y superficiales, condensando grandes cantidades de charla habitual en términos singulares. Las marionetas necesitan del silencio, y sus silencios forman una parte elocuente de su lenguaje. (Schumann, 1990, p.5, traducción propia)*

Este aspecto fundamental sobre el lenguaje de las marionetas es una construcción sobre la cual no se tiene control. Así cómo en *Teatro de Invasión* de André Carreira, en dónde se habla de la intervención en la ciudad que es inevitablemente influenciada por sus flujos, sus ritmos y sus ruidos y por tanto impredecible su resultado (2017), también lo que transmiten las marionetas a través de su lenguaje silencioso va a recaer en una interpretación colectiva que va de la mano con una experiencia histórica del territorio, y recae también en una interpretación personal de cada quien que al mismo tiempo está intrínsecamente

relacionada a la experiencia de vida en el lugar<sup>4</sup>. Si, es verdad que la riqueza del lenguaje y la expresión de la marioneta reside en su silencio, y es por eso que me parece interesante en llevarlas a la calle, sobretodo a las calles de un lugar que no está acostumbrado a este tipo de intervenciones puede tener más ambigüedades y más interpretaciones que en un territorio que está acostumbrado a este tipo de intervenciones de calle.

La construcción de marionetas gigantes tiene una magia en su construcción, como bien dice el mismo Schumann en su texto, el uso de los materiales va condicionado por una disponibilidad o disposición económica, o espacial, pero en su elección hay cuidado e intención (1990, p.14), pero la magia reside, y tanto, en su uso y su manipulación, lo cual es inherente al lenguaje de expresión que previamente hablábamos. Al manipular o llevar encima una marioneta nos convertimos, nosotros humanos, en un canal para dar vida a una forma de arte, una escultura andante, que al contrario de ésta, toma movimiento en su rol de representación del imaginario colectivo, y esto es lo que le da mucho valor. Como bien pude observar en mis experiencias con marionetas en este año, valga decir, en el Boom festival (ver anexo nº 2), en el festival Valfino al Canto (ver anexo nº3) y en este proyecto en Vilares de Vilarica, el humano portante de la marioneta pierde totalmente su protagonismo y su personalidad, aunque esté descubierta su cara, las miradas y la interacción pasan a ser directamente con el personaje que se está cargando. Es tan fuerte la caracterización que se puede llegar a tener con la marioneta encima, que la reacción de las personas es sorpresiva (aún más en el caso de los niños, los cuales no racionalizan el hecho de que la marioneta está guiada por una persona y la ven como un ser completamente autónomo y vivo) y de esta manera se entra en el mundo lúdico de la intervención que las marionetas, como intervención artísticas pública, pueden crear.

Cito por última vez a Schumann que en la conclusión de su texto dice:

*El titiritero modernista se enfrenta a las mismas cuestiones básicas que preocupan o no preocupan y provocan o no provocan a todos los artistas modernistas. Todos los creadores artísticos, incluso los titiriteros, son hijos del modernismo. ¿Qué ha logrado el modernismo? Ha destruido los tabúes de la percepción. Ha liberado poderes de la*

---

<sup>4</sup> Ver anexo nº 1, experiencia de construcción con Neuzá y su comparación de la marioneta del "burro" y su manipulación con los movimientos de su burro.

*mano y el cerebro que antes ni la mano ni el cerebro conocían. (...) ¿Sigue existiendo la idea de hacer con el arte algo más que arte? ¿Están las artes interesadas en algo más que en sí mismas? ¿Puede el teatro de marionetas ser algo más que teatro de marionetas devolviendo el propósito y la agresividad a las artes y haciendo que las voces de los dioses griten tan alto como deberían gritar? (Schumann, 1990, p. 16, traducción propia)*

Por otra parte, Jean-Luc Courcoult, director de Royal de Luxe, creadores de marionetas gigantes como *La pequeña gigante* que participó en el festival Teatro a Mil en Chile año 2004, ha hablado en entrevistas sobre el impacto urbano y emocional de los gigantes en la ciudad y enfatiza el poder de las marionetas gigantes para “reescribir la memoria de los lugares” y sorprender al público en lo cotidiano (s.f). También la compañía Passeurs de Rêves habla del impacto social de las marionetas, como bien dicen en la introducción en su site web:

*Los Passeurs de Rêves habitan desde hace mucho tiempo el país de los gigantes. Ath, Lessines, Beloeil, Tournai... Los gigantes transportados, los gigantes con ruedas, de factura clásica o ingenua, están muy presentes a nuestro alrededor. Nos gusta codearnos con ellos. Provocar los cánones de las proporciones y la estética. Seducidos por nuestras técnicas de titiriteros, diferentes asociaciones de pueblos o carnavales nos contratan para crear personajes a imagen y semejanza de los gigantes tradicionales: representan a personas muy vivas o leyendas, o son el emblema de una cofradía o una sociedad de carnaval. (Passeurs de Rêves, s.f., sección “marionettes”, traducción propia)*

O The Herds, la compañía africana que hizo este año 2025 una cruzada con sus marionetas de cartón que encarnan animales salvajes en proporciones reales, desde Kinshasa (Congo) hasta Nordkapp (Círculo Ártico) para visibilizar el problema de la migración climática de algunas especies por causa del calentamiento global y cambio climático, es otro ejemplo de cómo las marionetas o formas ampliadas pueden ser una herramienta de visibilización de problemas sociales/políticos y cómo ellas pueden ser usadas para traer problemáticas a discusión a través de la intervención en espacio público (2025).

También este término de “*espacio público*” fue cambiando durante mi investigación. Gracias al libro antes mencionado *Teatro de Invasión* de André Carreira (2017), aclaré algunos conceptos e ideas sobre lo que es un uso del espacio público, una ocupación, una invasión y con qué fines se pueden hacer estas intervenciones, en cómo ello está íntimamente ligado a una cuestión política del uso del espacio público como ciudadanos y cómo el hacer parte a los peatones de la ciudad en esta intervención artística teatral puede ser invasivo o no. Habla también de cómo el artista, autor creador de la intervención tiene que considerar y estar abierto a las múltiples condiciones (influencias, cambios) que el ritmo, los objetos, los ruidos de la ciudad puedan interferir en esto. Esta “interferencia” se hace parte de la obra, el flujo de la ciudad es parte inherente de la intervención y no son una sin la otra. (2017) Dice:

*La delimitación del ámbito del teatro de invasión se relaciona, por lo tanto, con aquello que eventualmente consideramos como espacio público callejero, pero que puede ser deformado y nuevamente construido por la decisión de la gente. (...) La idea del teatro de invasión está relacionada con el hecho de que la ciudad no es un espacio amistoso, neutro y desocupado al cual el teatro arriba. Es un espacio habitado, entonces toda performance teatral en la calle es una posibilidad de práctica invasora, porque ocurre en espacios transitados por los usuarios cotidianos del espacio público.*

(Carreira, 2017, p. 19)

Carreira propone estas intervenciones como algo inesperado, que no tienen que ser anunciadas previamente. De esta forma se genera un universo onírico, de estar pasando algo surreal en dónde la vida es igual todos los días. En este sentido, las palabras de Carreira hacen sentido con mi proyecto en lo que se refiere al romper con la cotidianidad y con las imágenes a las cuales (en el caso de mi proyecto) los aldeanos, están acostumbrados.

*Si el teatro busca la calle e invade el espacio de lo cotidiano es porque se propone crear estados lúdicos. Esto debe ser tratado como un elemento central de la propuesta estética, una vez que eso se relaciona con la posibilidad de alterar la condición de recepción que encontramos en la calle. Invadir es confrontar lo ficcional con lo cotidiano y rutinario. Consecuentemente, al desorganizar las líneas del cotidiano, este*

*teatro estará utilizando artísticamente los elementos de lo real como instrumento para la invención de un nuevo “ordenamiento” de la ciudad. Por eso, esta clase de espectáculo visita la delgada línea entre lo real y lo ficcional, con vistas a instaurar posibilidades de juego. (Carreira, 2017, p. 21)*

Este es también un aspecto que cabe destacar en la teoría de Carreira y que dialoga con este trabajo, que es el aspecto lúdico de esta intervención. Estas imágenes oníricas y surrealistas en cuanto a tamaño (formas ampliadas) y movimiento (manipulación) invitan a un juego, a un quiebre de realidad, invitan a entrar todos juntos en una historia para que estas creaciones, estas marionetas, aparte de estar presentes como elementos constructivos que salen de una cierta norma, también toman alma como personajes que están existiendo, usando estas construcciones y estas formas como un canal, así como escribí anteriormente sobre el protagonismo que toman entonces los personajes y la presencia que pierden los “manipuladores”, hacen parte las condiciones de este juego.

Pero en el caso de este proyecto, a pesar de haberme apasionado por los argumentos del *Teatro de Invasión* y la relación que tiene con el contexto Latinoamericano, mi proyecto no sería un uso ni una ocupación espontánea del espacio público con el fin de interrumpir o modificar su flujo con fines políticos. Más bien se trata de una intervención anunciada y creada en conjunto (con la participación o la colaboración de la comunidad) en un espacio que fui estudiando y del cual fui entendiendo sus ritmos y entrando en ellos. No me hace sentido hablar de espacio público porque realmente no estoy interviniendo un espacio público, sino que estoy entrando en un espacio íntimo (aunque público) perteneciente a esta comunidad, un “espacio público” en el significado estricto del término pero no público en el sentido de cómo éste se puede percibir en una gran ciudad. Los espacios creados en este pueblo son para el encuentro de los propios aldeanos en sus horas de ocio o de misa, encuentros de conversaciones espontáneas después del almuerzo o cuando baja el calor de la tarde en Verano, espacios públicos como la vereda fuera de la “Junta de Freguesía”<sup>5</sup> o la plaza de la Iglesia. En este caso, no podría yo ignorar estos usos del espacio como si ellos, a pesar de ser “públicos” no determinaran una pertenencia y un cierto modo de estar.

---

<sup>5</sup> La traducción sería “Junta de Vecinos”, a pesar de que no se encuentre una traducción literal para este término, pues dependerá de cómo se les nombra a los órganos de administración pública en cada país.

Esta diferencia de espacio público usado en un contexto fuera de la metrópolis, adaptado a un territorio apartado y pequeño, con una cierta intimidad, puede abrirse a otro estudio igualmente importante.

En este sentido el *Manual de Boas Práticas para organização de eventos em espaço público* lanzado por la plataforma cultura Outdoor Portugal y coordinado por Bruno Costa y Daniel Vila (2021), viene a hablar de las prácticas que se deben realizar al momento de hacer uso de un espacio público, presenta algunas performances realizadas en la calle y cuales son las gestiones que se deben hacer para estas presentaciones de calle. A pesar de ser un libro fundamental para los artistas que quieren trabajar en un espectáculo en espacio público, no venía al caso de mi proyecto una vez que se fue desarrollando inscrito en el contexto del Festival CircBô, quienes ya tenían hecha esta parte. Por otro lado, a pesar de ser un libro tremendamente útil y rico en información, es en realidad contrario a la tesis de Carreira, quien nos habla de invadir, de manera disruptiva y sorpresiva, la calle para alterar su ritmos. Podemos decir que en este sentido se muestran dos tipos de uso del espacio público, aquel que se ciñe a las “buenas prácticas”, como el caso de festivales organizados, evento más grandes, pasacalles que requieran de autorización, etc. A diferencia de las intervenciones performáticas que quieran justamente ponerse a prueba ante la espontaneidad del espacio público.

Es por esto que se me hace difícil definir el territorio escenográfico en un sólo término académico, ya que llamarlo un espectáculo o intervención “de calle” tampoco alcanza, pues lo vuelve impersonal y público con un sentido aún más de tránsito. En este sentido, mi proyecto se acerca más a la *expanded scenography* o escenografía en sitio expandido, la cual, como dicen algunos referentes como Rachel Hann en *Beyond Scenography* (2019), o Joslin McKinney & Scott Palmer en el libro *Scenography Expanded* (2017), entre otros, que la escenografía expandida es un campo que abarca prácticas espaciales en teatro, performance, arte, diseño y arquitectura, y que se abre también hacia prácticas performativas y relacionadas con el site-specific.

Lo que me hace sentido de este término es que, la *expanded scenography* por definición sería un espacio al cual se desplaza el teatro para salir del escenario italiano o espacios

convencionales, se integra con el entorno convirtiéndose en parte activa de la dramaturgia, tiene un cruzamiento de disciplinas artísticas y crea experiencias inmersivas y relacionales, además de pretender a la participación del espectador. Se vuelve la escenografía una práctica espacial y social. (McKinney, J., & Palmer, S, 2017)

Al mismo tiempo, cito a Hann en donde habla de la diferencia entre “scenography” y “scenographics” para aclarar la diferencia de una escenografía que se limita al diseño de un escenario y una “escenografía” que abarca otras prácticas artísticas convirtiéndola en un “evento escénico”. Según Hann, en la introducción de su libro *Beyond Scenography* dice: *"Este libro es un argumento sobre lo que hace la escenografía: cómo los ensamblajes de rasgos escenográficos orientan, sitúan y configuran los eventos escénicos."* (Hann, 2019, p. 1). Y luego: *"La escenografía no es solo un conjunto de objetos; es una práctica que orienta, sitúa y configura eventos escénicos. Es un acto de 'worlding', de creación de mundos, que va más allá del teatro tradicional."* (Hann, 2019, p. 10).

Y sobre en cómo la escenografía adquiere una profunda relación con el territorio, en estos casos, Hann también habla de abarcar dimensiones temporales y sociales: *"La escenografía es una práctica que no solo decora o enmarca la representación, sino que produce activamente significado y experiencia. En este sentido, la escenografía se expande más allá del escenario para abarcar dimensiones espaciales, temporales y sociales."* (Hann, 2019, p. 12.)

Por otra parte, Joslin McKinney y Scott Palmer también refuerzan este argumento de la escenografía expandida como una evolución de la escenografía que sale del teatro para crear otros espacios y tener otras funciones espaciales, materiales y relacionales, siempre en el libro *Expanded Scenography* ellos dicen:

*La práctica escenográfica se ha expandido más allá de su función exclusiva como práctica artesanal al servicio de la representación de un texto teatral, para incorporar prácticas artísticas autónomas que operan en contextos más allá de los edificios teatrales y se involucran directamente con las dimensiones sociales y culturales de la experiencia contemporánea* (McKinney & Palmer, 2017, p.3)

Pero, a pesar de que mi proyecto se relaciona profundamente con estos términos, creo que los conceptos de “escenografía expandida” o “escenografía en sitio expandido” no alcanzan a explicar todas las aristas que él toca, pues, aparte de ser una creación escenográfica fuera de un espacio convencional de teatro y que cruza diferentes disciplinas artísticas, está también creada en función a una comunidad específica (relaciones personales y aspectos culturales) que invita a la participación de personas (habitantes) que a su vez pueden no estar ni entender nada de artes de ningún tipo y no se espera que lo entiendan. Aquí el cruzamiento no se crea sólo entre territorio, teatro, escenografía, artes plásticas, arquitectura y técnica, sino que también se sitúa en un espacio-tiempo específico de esta aldea con sus particularidades, tradiciones, historias y contexto actual en el que se desenvolverá este proyecto.

Y es desde aquí que paso al próximo subcapítulo.

### **1.3 Territorio y creación, arte participativa.**

Este trabajo comienza desde una perspectiva social, partiendo desde el circo contemporáneo, pasando por la escenografía en espacio público y el trabajo en comunidad, para luego juntarse todo en un territorio con una identidad propia a la que fue necesario leer y entender. En este punto es dónde se está intentando delimitar y definir mejor estos conceptos hasta llegar a los que se adecúan mejor a este contexto.

Por eso, ¿Qué quiere decir esta perspectiva social y de qué manera el proyecto adquiere esta singularidad?. Pues, para poder responder a esta pregunta fue necesario identificar y reconocer algunos conceptos para enmarcar mejor este proyecto. Fue así que gracias a una conversación con Rui Leitão, doctorante en Estudos Culturais por la Universidade do Minho Instituto de Ciências Sociais desde 2024, co-director artístico y Antropólogo en Fértil - Associação Cultural, entendí que tenía más sentido buscar mi proyecto en el ámbito de “arte participativo” como trabajo escenográfico itinerante, y con esto entender los distintos grados

de participación<sup>6</sup> que un proyecto de éste tipo podía tener, y si hacía sentido con lo que yo estaba pensando.

Entonces, buscándome entre el arte participativo y la escenografía en sitio expandido o *site-specific scenography*, es que llegué a un artículo de Bibiana Crespo-Martín, *Arte participativo en el espacio público. Propositiones metodológicas acerca de algunos de sus preceptos* (2016) y me encontré con algunas respuestas y visiones que me harían sentido, entre ellas su definición de arte participativo en un territorio específico en diálogo con el arte en sitio específico:

*Las propuestas de arte participativo en el espacio público implican un diálogo con el público — relational art o arte relacional antes mencionado—, se basan en la interacción, sociabilización y el intercambio entre los participantes así como en un diálogo con el entorno espacial — site-specific art, es decir aquél arte diseñado específicamente para una localización determinada y que mantiene una interrelación con el propio espacio—, nos encontramos por tanto ante un tipo de creaciones de inmensas posibilidades creativas y resolutivas, lo cual no hace más que engrandecer el valor que conlleva su propia praxis. (Crespo-Martin, 2016, p.7).*

O como dice François Matarasso en su libro *Um Arte Irrequieta* (2019), el cual título hace referencia a su visión del arte participativo como una “arte inquieta”<sup>7</sup>: “*A visão que tenho da arte participativa como espaço democrático que permite descobrir, processar, compreender, organizar e partilhar experiências, não se coaduna com uma interpretação única e conclusiva, apesar de propor algumas definições.*” (Matarasso, 2019, p. 13) y más específicamente sobre la definición de arte participativa para sí:

*É sim, a arte participativa, uma prática específica e historicamente recente, que une artistas profissionais e não-profissionais num ato de cocriação. É um campo vasto e*

---

<sup>6</sup> Según la Real Academia Española, participación significa:

Acción de tomar parte o intervenir en algo.

Acto de involucrarse o formar parte de una actividad, evento o proceso.

<sup>7</sup> “Mas, como esta discussão sobre participação em artecontemporânea e amadora tem vindo a demonstrar, as fronteiras entre estes campos de prática artística são instáveis e fluídas. (...) As interpretações são apenas interpretações: questões de juízo e não fatos. No entanto, essa é mais uma razão pela qual esta arte irrequieta constitui um campo de prática tão gratificante. Ela confronta-nos com as restrições e estreiteza patológica das formas existentes.” (Matarasso, p.65)

*extraordinariamente diversificado, que vai da sofisticada arte contemporânea a políticas de ação cultural, mas que é definido pela partilha do ato criativo.*  
(Matarasso, 2019, p. 20)

Fue aquí que visualicé mi camino recorrido. Como escribí en páginas anteriores, este trabajo es el resultado de un rebote entre la práctica y la teoría. En este punto del trabajo ya las marionetas habían cobrado alguna vida, y efectivamente ellas no hubiesen sido iguales si no hubiesen estado inspiradas en las historias y los días pasados en Vilares de Vilariça. También en este texto encontré palabras que me hicieron reflexionar sobre la aprehensión al resultado del proyecto, pues tal como había conversado con Rui y como he leído de otros autores que hablan sobre el arte participativo, como Hugo Cruz en su libro *Práticas artísticas comunitárias e participação cívica e política: experiências de grupos teatrais em Portugal e no Brasil* (2020) y *Práticas artísticas, participação e política* (2021), de los proyectos con la comunidad no puedes esperar resultados predecibles, menos matemáticos ni objetivos, pues su desenvolvimiento está bajo la constante influencia del flujo de quienes forman parte de estas comunidades, los ritmos que la hacen parte, la geografía, la respuesta del otro. Es cómo si al entablar una relación o un diálogo con una persona desconocida la primera cosa que hacemos es proponerle un juego. No sabemos si quien tenemos en frente gusta de juegos, o si está con ánimo de juegos, si va a entender el juego o si tal vez es un apasionado de juegos. La comunidad puede funcionar con esta dinámica. Este conjunto de cuerpos, de historias, de generaciones y vivencias pasadas en estas tierras crea de ella un “carácter” que va a ser variable como las personas mismas. Cito a Crespo-Martín quien continúa hablando en su artículo sobre este tema:

*De otra parte, por su misma naturaleza, el arte participativo no puede aventurarse a prefigurar un resultado objetual artístico ya que, muchas de las veces, gravita sobre las acciones y actividades más que en la realización de objetos. Si bien se pueden augurar determinadas respuestas e interacciones, no se pueden dar resultados apriorísticos sobre las actitudes de los participantes, lo que resulta en una obra abierta. Esta característica de “lo abierto” no significa inconcluso. Veremos como otro de los preceptos que constituyen las prácticas artísticas participativas en el espacio público puede albergar un final abierto de múltiples resoluciones.* (Crespo-Martin, 2016, p. 8)

Me detengo aquí en algunos conceptos que van apareciendo mientras voy entendiendo más sobre estas prácticas, y son aquellos como arte “participativa” o “comunitaria” y “co-creación” o “colaboración” los que pueden crear algunas confusiones o mal entendimiento. Sobre las primeras dos, Matarasso aclara:

*Apesar de simples, os adjetivos descrevem visões significativamente diferentes de arte e da relação que as pessoas têm com a mesma. Participativo enfatiza o ato de aderir a, e implica que haja já algo a que aderir. Neste caso, a arte existe e o objetivo é fazer com que as pessoas participem nela. Em contraste, comunitário sugere algo partilhado e coletivo (Matarasso, 2019, p.49)*

Y más específicamente: *“Arte participativa é a criação de um trabalho artístico por artistas profissionais com artistas não-profissionais.” (Matarasso, 2019, p.52)* A diferencia de lo que luego definiré como arte comunitaria: *“A arte comunitária é a criação de arte como direito humano, por artistas profissionais e não-profissionais, que cooperam entre iguais, para propósitos e com padrões estabelecidos em conjunto, e cujos processos, produtos e resultados não podem ser conhecidos antecipadamente.” (Matarasso, 2019, p.56)*

Es por esto que creo que mi trabajo se encuadra en el marco de *arte participativa*, ya que, habiendo una propuesta artística ya existente, se invitó a la comunidad a unirse a este proyecto con la posibilidad, claro, de proponer y cambiar lo que encontraran oportuno. Pero en este caso, no hubo una creación en conjunto, ni un trabajo previo de ideación. Continúa:

*Participativo e comunitário representam diferentes visões de cultura, democracia e direitos humanos. Sob o risco de simplificar excessivamente, a primeira pode ser entendida como uma forma de democratização cultural (oferecer às pessoas acesso à arte), enquanto que a segunda tem como objetivo uma democracia cultural. (Matarasso, 2019, p. 50)*

En cambio, respecto a los términos “co-creación” y “colaboración”, encontramos en Hugo Cruz la definición sobre su visión de éste primero, para él, como se puede extraer de su libro

*Arte e Comunidade: práticas de co-criação* (2015) y de otros como *Praticas Artísticas, participacao e politica* (2020) sería un proceso de creación compartida entre artistas y comunidades, en que el diálogo y el encuentro son centrales, y en que se reconoce la experiencia y el saber de los participantes como materia artística. Es decir, no habría una diferencia entre artistas “profesionales” y artistas “no-profesionales” ni artistas amadores, ni “personas comunes”, ni curiosos, etc., sino que, al montar una obra de arte, o una intervención artística, son todos igualmente artistas creadores de esta obra, sin distinción. Aquí es que aparece la co-creación o co-creatividad en dónde la acción de <crear> está compartida en una igualdad de reconocimiento. (Cruz. 2015, 2020)

Mientras que para Crespo-Martin el término *colaboración*:

*Se ha definido (...) como el nombre genérico que designa obras de arte, exposiciones o proyectos en los que un grupo de personas desarrollan un concepto conjuntamente* (Kravagna, 1998, como se cita en Crespo-Martin, 2016, p. 11). (...) *La colaboración se puede dar entre artistas (grupos de artistas), comisarios (curaduría colectiva) o incluso involucrar agentes externos; pueden existir colaboraciones entre un artista y los miembros de una comunidad o puede que el artista invite al público y la audiencia a colaborar, con lo que se refiere específicamente a la noción de arte participativo.* (Crespo-Martin, 2016, p. 11)

Sin embargo, este término también podría aludir a una colaboración entre distintos oficios o especialidades que convergen en una misma obra, otorgándole ese carácter híbrido propio del arte participativo (Cruz, 2020). Esta idea no se contrapone al concepto de *co-creación*, sino que lo amplía. Considero coherente que el arte participativo llegue a esta comprensión, y en mi caso de estudio también lo es, ya que al trabajar con personas ajenas al ámbito artístico pude observar cómo el proyecto se fue conformando con una conciencia compartida del propósito que nos unía. Y no me refiero al objetivo como resultado final, sino a la conciencia de estar generando algo participativo, con la capacidad de escuchar, acoger y transformarse durante el proceso.

Considero importante plasmar en este documento también el conflicto que se puede presentar al proponer un proyecto de intervención artística a una comunidad, en cuánto a perpetuar dinámicas de dominación o desigualdad en la relación artista/utente (Cruz, 2021). En este sentido es importante cuidar el objetivo del proyecto, cómo es transmitido y para qué fin. Como Cruz plantea en su libro, una posible crítica a estas obras participativas puede recaer en la de una “inclusión social” desde una perspectiva de llevar el arte a lugares más ignorantes, agravando así una desigualdad social en vez de mitigarla (2021), y esto fue uno de los riesgos presentes no sólo con mi propuesta, sino que con la propuesta del festival Circ’Bô en general. ¿Por qué estamos haciendo esto? ¿La importancia de estas actividades reside en llevar a las personas “altacultura” (Cruz, 2021) y experiencias de arte contemporáneo o reside en crear una actividad que reúna a la comunidad en un trabajo colectivo y cree un impacto social que pueda repercutir en un problema anidado en el abandono de la aldea?

*De esta forma cito a Cruz quien menciona otros aspectos que puedan hacer de estas iniciativas proyectos educativos desde una posición dominante en vez de iniciativas de trabajo colectivo horizontal: “São ainda destacados, enquanto elementos menos positivos, associados a estas práticas, aspectos como: ambiguidade do papel dos/as participantes entre “mero/as utentes” e “agentes ativos” no seu próprio processo; a falta de apoio político; a escassez e falta de coordenação de recursos materiais, a ausência de intencionalidade política; a falta de continuidade e sustentabilidade destas práticas; a criação de divisões na comunidade; e o impacto negativo na sua confiança. (Cruz, 2015; Suess, 2016, citado por Cruz 2021).*

Por ello, considero que uno de los elementos que contrarresta los aspectos menos positivos o los riesgos de este tipo de propuestas es la aceptación de los tiempos de la comunidad con la que se desea trabajar al momento de plantear y desarrollar un proyecto colectivo. Me refiero, basándome en la experiencia adquirida en este proyecto, a que las respuestas de reconocimiento del trabajo, el interés por participar y el compromiso con la iniciativa pueden tardar más de lo que nosotros, como artistas profesionales o no profesionales, solemos entender como “plazos” para la realización de un proyecto.

Esta apertura a los tiempos de la comunidad está, en mi opinión, estrechamente ligada al interés y al involucramiento auténtico que se tenga hacia ella.

Ahondar sobre esta temática podría extenderse y desviarnos del foco de este trabajo, pero considero importante vincularla con mi experiencia personal. La verdadera presentación pública de este proyecto representó, para mí, apenas el inicio de un acercamiento con la comunidad, destinado a generar confianza y despertar interés para futuros trabajos colectivos. Reconozco que este acercamiento no se realizó desde una posición superior; por ello, reservé gran parte de lo teórico para el final del proceso, más como un marco de referencia y reconocimiento que como una guía de acción estricta para alcanzar un objetivo definido. De hecho, no existía un objetivo rígido. Como ya mencioné anteriormente, en los proyectos colectivos con la comunidad, el carácter de la propia comunidad influye decisivamente en la imprevisibilidad de los resultados, al igual que lo hace, inevitablemente, el carácter del artista.

## Cap 2: Trabajo de campo y construcción

### 1.2 Vilares de Vilariça

Vilares de Vilariça es una aldea situada al norte de Portugal perteneciente al distrito de Alfândega da Fé, que al año 2021 contaba con 132 habitantes y tiene una superficie de 15 km<sup>2</sup>. Se sitúa en la parte superior del Valle de Vilariça y parte de ella pertenece a la región demarcada por el río Douro. Su privilegiada geografía abierta y expuesta al sol la convierte en una zona fértil y activa en la agricultura. Sobre todo en la producción de aceite, vino, duraznos y otras verduras. Los habitantes de Vilares se mantienen en parte gracias a la producción de vino y aceite de oliva y a la caza del Jabalí. La aldea se divide en “Vilares de Cima” e “Vilares de Baixo” (Vilares de arriba y Vilares de abajo) y colinda con Colmeais que es una aldea aún más pequeña en la parte alta de Vilares. En diez años la población de Vilares de Vilariça descendió de un 38,9% y en 20 años de un 58%. Del total de habitantes, poco menos del 50% se encuentran entre los 25 y los 64 años, un 40% de la población son adultos mayores de más de 65 años y se cuentan sólo 6 niños de 0 a 14 años, y 7 adolescentes entre los 15 y los 24 años. (Municipio de Alfândega de Fé, s.f.)

Temperaturas extremas caracterizan sus estaciones y aparecen de vez en cuando las caras endurecidas de los aldeanos cuando se camina por Vilares, sea en Verano o en Invierno, pues la vida se desarrolla mayormente al interno de las casas a excepción de cuando acontecen los almuerzos comunitarios (como el almuerzo del Jabalí), fiestas tradicionales (como Sao Joao) o trabajos en el campo, como la cosecha o la caza.

Mi vinculación con la aldea de Vilares de Vilariça se inició tras mi participación como voluntaria en la primera edición del Festival Circ’Bô, celebrada en Agosto de 2024. Durante cinco días, recorrí sus calles de piedra, colaboré en las tareas de montaje, decoración y programación del evento, y comencé a establecer vínculos con el entorno y sus habitantes. Cada jornada se iniciaba con la imagen de las laderas cubiertas de olivos que descendían hacia el valle, y concluía en largas mesas compartidas entre voluntarios, artistas,

organizadores y residentes, desde las cuales se contemplaban los tonos cambiantes del atardecer sobre el paisaje.

El ambiente en el día estaba marcado por el calor característico de la montaña, mientras que las noches, más frescas, ofrecían un paisaje sonoro dominado por los grillos y las estrellas. Algunos voluntarios, encargados de la vigilancia nocturna, fueron testigos del ritmo pausado y el silencio absoluto que caracteriza a la aldea durante la madrugada.

Tras regresar a Porto, surgió la idea de proponer mi proyecto de escenografía en espacio público con un enfoque social en la próxima edición del festival. Fue así como establecí contacto con Filipe Jeremias, representante de la organización *iLocal*, entidad dedicada a la revitalización de aldeas del interior de Portugal y co-productora del festival. Esta organización tiene como principal objetivo generar flujos de personas y actividades que contribuyan a contrarrestar los efectos del despoblamiento progresivo que afecta a la región.

A partir de diversas reuniones, fui invitada a participar en un taller creativo en el marco de una obra colectiva titulada *Teatro do Amanhã*. Este taller tenía como propósito reflexionar, a través del teatro, sobre el futuro de la aldea y generar conciencia comunitaria. La dinámica consistió en observar imágenes generadas por inteligencia artificial que representaban futuros posibles de Vilares, junto con figuras míticas asociadas al territorio, para luego escribir frases inspiradas en ellas y debatir colectivamente las posibles líneas narrativas de la pieza. Al final del encuentro, compartí mi propuesta de escenografía social como un aporte potencial al desarrollo de ese proyecto.

Durante un almuerzo informal en casa de la cocinera del pueblo, surgieron conversaciones más espontáneas que permitieron identificar aspectos estructurales de la realidad local. Entre ellos, se destacaron la falta de oportunidades laborales, el despoblamiento sobretudo por parte de los jóvenes que buscan oportunidades fuera de la aldea, la escasez de mano de obra en el ámbito agrícola y la disminución de la actividad económica. Incluso actividades tradicionales como la caza del jabalí, antes central para la comunidad, han perdido vigencia debido a la sobreoferta de carne.

En los meses siguientes, se mantuvo una comunicación constante con Filipe, y se integraron al equipo Pedro y Hermâni, quienes también participaron en el taller. Juntos, comenzamos a

delinear una intervención escenográfica que integrara a los habitantes de la aldea tanto en su concepción como en su ejecución. Para ello, se consideró esencial generar encuentros presenciales para poder identificar referentes simbólicos significativos para la comunidad.

Uno de los primeros acercamientos fue una jornada de “porta-a-porta”, realizada el 6 de marzo de 2025, en la que Hermâni y yo recorrimos las calles de Vilares tocando puerta por puerta para conversar con los habitantes (anexo n° 4). El objetivo era tanto informarles sobre el festival como conocer eventuales elementos —animales, paisajes, símbolos, historias— con los que se identificaban como individuos pertenecientes a esa tierra o como comunidad. Fuimos acompañados por Otilia y Raquel, vecinas y representantes de la junta de freguesía, lo cual facilitó la acogida y apertura de los residentes.

La experiencia resultó reveladora y, a la vez, desafiante. Se evidenció una fuerte desconfianza hacia los forasteros y una reticencia general a hablar sobre las tradiciones locales. No obstante, algunas personas comenzaron a compartir memorias y relatos ligados a la infancia, las labores agrícolas y las fiestas comunitarias. Estos testimonios permitieron acceder a un imaginario colectivo marcado por transformaciones profundas en los modos de vida, producto de la mecanización del trabajo rural y la pérdida de prácticas tradicionales.

Fue así que Vilares de Vilariça se me presentó como un lugar con un paisaje fértil y deseoso, dispuesto a mostrarse y acoger, cambiante pero siempre muy claro, habitado por una comunidad que se encogió en esta inmensidad, que quedó desprotegida y olvidada, sin un respaldo, sin un espacio en tanto espacio, sin ganas de querer conocer lo desconocido.

Vilares fue entrar cautelosamente, con Doña Otilia diciendo “hagan lo que quieran, hagan cualquier animal, aquí nadie les va a decir nada...” pero sabiendo que la tierra, los montes y los campos tenían algo para contar.

## **2.2 Festival CircBô**

El Festival Circ’Bô se celebró por primera vez del 23 al 25 de agosto de 2024 en la aldea de Vilares da Vilariça, en el municipio de Alfândega da Fé, en el distrito de Braganza. Este evento fue organizado por la asociación Inteligência Local (iLocal) y el Instituto Nacional de Artes del

Circo (INAC), con el apoyo del Turismo de Portugal. Circ’Bô forma parte del proyecto "Regenerando VdV – Aldeia Inteligente 2030", cuyo objetivo es transformar Vilares da Vilarica en la primera *aldeia inteligente*<sup>8</sup> de Portugal, atrayendo a 100 nuevos habitantes hasta 2030 y sirviendo de modelo para la revitalización de otras áreas rurales del país. (Festival Circ’Bô, 2024, sección "Festival")

El festival se desarrolló durante tres días, con espectáculos de circo contemporáneo presentados en diversos escenarios situados a lo largo de la aldea, desde la *barragem*<sup>9</sup> hasta el *palco da montanha*, un mirador panorámico en la parte más alta de Vilares. Además de los espectáculos, se ofrecieron actividades paralelas como talleres, música, danza, yoga, caminatas por la naturaleza y un mercado gastronómico con productos locales.

El proyecto busca, a través de este cruce de disciplinas, ritmos de vida, culturas y acentos, el crear un interés más profundo que el de solo asistir a un festival de circo, más bien, se espera *repoblar* la aldea de aquí a 5 años. Una tarea difícil sin caer en un acto que sea invasivo para la comunidad, por esto es que es una iniciativa que requiere cuidado en su planeamiento para no herir y desilusionar a una población, además que requerir tiempo y genuinidad de la propuesta.

El mensaje que este festival también busca transmitir es el de juntar mundos desconocidos, entre la aldea y el exterior, y crear una potencial región de cultura en Vilares de Vilarica, trabajando de esta forma el grave problema de creciente despoblación que se está presentando en el territorio. El festival tiene como proyecto también el generar un espacio de encuentro intergeneracional en la organización y desarrollo del evento para fortalecer el sentido de comunidad y pertenencia.

Dentro de este proceso de exploración, investigación y descubrimiento, una de las cosas que me llamó la atención fue el poco interés que tenía la comunidad hacia este proyecto, expresado así por los propios organizadores. Sin embargo llegué a una conclusión inicial y es que me parece que la comunidad debía ser escuchada de otra manera. No llegué a descubrir

---

<sup>8</sup> Este concepto de "aldeia inteligente" no queda claro en la explicación de los objetivos del festival en la página web, mientras que la página web de iLocal se encuentra en "restauración", por lo que no hay una definición para este. De aquí me surgieron algunas preguntas sobre el acercamiento del concepto de Inteligencia Artificial al de Aldea Inteligente, y también el hecho que quede como un concepto abierto interpretable tanto en formas positivas como negativas. ¿Este concepto de "aldeia inteligente" respeta las tradiciones, mira hacia los aldeanos y sus necesidades y mantiene las dinámicas del territorio?

<sup>9</sup> represa

un método, pero sí pude acercarme lo suficiente para percibir un descontento de parte de la comunidad al no sentirse incluidos en algunos aspectos. Claro que, como bien dije antes, el proceso de aceptación de disciplinas contemporáneas en un contexto de zona rural del interior del país es una relación que se debe construir, pero para esto deben propiciarla ambas partes.

Así como la comunidad puede ir generando interés con el tiempo, el festival debe otorgar las condiciones a través de una programación adaptada para ellos y considerando que estamos ante una población anciana como facilidad en el transporte, horarios que permitan a los aldeanos asistir a los espectáculos, un círculo de conversación sobre el circo contemporáneo para contextualizarlos en esta disciplina, un acercamiento de los artistas a los pobladores, accesibilidad en el valor de las entradas al festival, no solo para ellos (la cual es gratis), sino también para las aldeas vecinas, pensar en crear una olla comunitaria no solo para los artistas y organizadores del festival sino que también para la comunidad al menos uno de los días del festival, en donde ellos mismos se puedan proponer a cocinar y vender, activar la economía local antes que la extranjera, que las tradiciones, artesanías, cantos o historias, sean presentados por ellos mismos, etc. Para que esto ocurra, quizás el ambiente del festival debía comenzar como una organización más íntima para crear confianza, generar interés y compartir información. Es por esto que finalmente la versión reducida de este año, a pesar de sus contratiempos, se volvió en un espacio de mayor intimidad, encuentro, habla y escucha para la comunidad.

## Cap 3: Proceso creativo y desenvolvimiento

### Fases de trabajo y proceso creativo

Este capítulo se enfoca en relatar, describir y situar las varias fases de lo que fue este proyecto de intervención artística a través de marionetas gigantes en la aldea de Vilares de Vilariça en el contexto del Festival miniBô 2025. Para eso decidí dividir el proceso en 5 fases, las cuales no fueron desarrolladas de forma cronológica, pero sí absolutamente relacionadas de modo que una permitió la existencia de la siguiente, aún no estando concluída. Las fases son: acercamiento, investigación, construcción, encuentro y experiencia.

#### Acercamiento

Este subcapítulo no se trata de repetir asuntos descriptivos de la aldea ni de mi primera experiencia en ella, sino que se enfoca en relatar cómo se fue dando este acercamiento luego del primer encuentro.

El “acercarse”<sup>10</sup> se me aparece como un concepto casi animal y salvaje, aunque al mismo tiempo lleno de delicadeza y cautela. Lo relaciono a la atención que se debe tener cuando algo puede reaccionar de una forma que no queremos ante nuestra presencia. Así, en esta fase de una relación, es que tenemos cuidado de cómo nos presentamos ante los demás. Es una fase con muchas preguntas y un horizonte muy difuso, pues muchas de esas respuestas y caminos que luego se irán aclarando van dependiendo también del carácter de lo que tenemos enfrente, en este caso, de una comunidad.

Los primeros encuentros en Vilares fueron de mucha escucha. Para mí aún más, pues hubo de medio una cuestión lingüística que aún tenía que madurar y reconocer, lo que hizo aún más interesante la experiencia, pues, no teniendo la claridad de las palabras, mi atención se enfocó bastante en los gestos, los tonos de voz, las miradas, las posturas. Mi primer paso estaba aún muy indeciso, y a pesar de que en ese momento sentía que tenía que tener ya una línea de acción (artística) definida, sabía que el camino iría definiendo muchos aspectos estéticos y logísticos del proyecto.

Este acercamiento cauteloso implicó que mi personalidad se viera placada para dar espacio a

---

<sup>10</sup> (de cerca) verbo transitivo. Poner cerca o a menor distancia de lugar o tiempo.

lo que tenía que ser escuchado, visto y sentido.

Fueron días de bastante silencio y reflexión, de intentar unir hilos y familias, de cuestionamientos existenciales sobre el proyecto, y esto duró hasta el primer encuentro que decidimos hacer con un objetivo constructivo.

El acercamiento no fue sólo a la aldea y al territorio, sino que fue a mí misma como artista emprendiendo un desafío en un área completamente nueva para mí y a también un acercamiento a las personas que conformarían el grupo con quien iría a trabajar (personas que también hasta ese momento no conocía) que fueron Hernâni, Pedro y Filipe.

Todos los procesos de acercamiento me llevaron a distintos lugares. Lugares propios y lugares colectivos, relaciones, partes de mi personalidad y mi seguridad como artista, lugares físicos y lugares a los que no quería llegar.

Lo que me queda de esta fase del proyecto, es que el acercamiento es fundamental ante cualquier tipo de construcción, sea relacional o material, y que en esta fase es dónde se revelan gran parte de las cosas que luego se volverán cruciales para volver cuando se está perdido en la investigación (o en la vida).

## Investigación

La investigación<sup>11</sup>, la *ricerca*<sup>12</sup> o *pesquisa*<sup>13</sup>, es una fase de enamoramiento y desilusión, descubrimiento, auto-reconocimiento, felicidad y cansancio. Siendo estos tres mis idiomas de dominio, me llamó la atención el uso de las palabras en cada idioma y como cada una carga su propio significado a pesar de que se usen como traducción los unos de los otros. En español se habla del concepto como una acción, en italiano se habla de un “fin” y en portugués de un conjunto de actividades. De cualquier forma, en los tres casos fuera de los significados académicos, se habla de ella como un “estado” en que el artista se encuentra, y ya que me encontré en este proceso en un momento multi-disciplinar de mi vida en cuanto a artista, pude vivir esta condición en diferentes áreas de investigación.

Con esto me refiero a que, bien como decían los textos y libros que leímos sobre *art-based*

---

<sup>11</sup> Según la *Real Academia Española* (2025), Investigación significa: Acción y efecto de investigar.

<sup>12</sup> Según Oxford Languages / Google Dictionary (s. f.), *ricerca* significa: Attività che ha per fine un “ritrovamento”.

Alla nozione di ‘reperimento’ o di ‘raggiungimento’ si associa talvolta quella di ‘messa a punto’ o quella di ‘serie di tentativi generosi ma scarsamente coordinati’.

Ogni attività di studio che mira a estendere e approfondire le conoscenze in modo sistematico, svolta con intendimenti e metodi scientifici; detta anche *ricerca scientifica* pur non essendo necessariamente pertinente alle scienze naturali.

<sup>13</sup> Según Oxford Languages / Google Dictionary (s. f.), *pesquisa* significa: Conjunto de atividades que têm por finalidade a descoberta de novos conhecimentos no domínio científico, literário, artístico etc. *Investigação* ou *indagação* minuciosa.

*research, practice-led research o investigación basada en la práctica artística (McNiff, 1998; Raposo, 2015; Haseman, 2006; Nelson, 2013; Barrett & Bolt, 2007), existe y podemos hablar ahora de una práctica artística como investigación y no (sólo) como objetivo ni objeto de estudio. Se legitima entonces la práctica artística como una forma de investigación a través de la cual no sólo se llega a un resultado sino que se genera conocimiento propio. Como expone Robin Nelson en su libro *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (2013) existiría incluso según el autor una tríada de saber que serían el *know-how*, el *know-what* y el *know-that*, que se resumen en el “saber cómo”, “saber qué” y “saber eso”<sup>14</sup>, método a través del cual la práctica y la reflexión teórica se retroalimentan en un mismo proceso de investigación. De esta forma, el conocimiento artístico no se limitaría al análisis o a la representación conceptual sino que surgiría como un <acto creativo> y pensamiento que se encarna en la acción. “*In the arts, knowing is embodied and tacit as well as discursive; practice as research integrates these modes of knowing to generate new understanding.*” (Nelson, 2013, p.37)*

Mientras que artistas como Estelle Barrett han desarrollado teorías en las que sostienen que la práctica artística es una forma legítima de generar conocimiento a través de lo que llama una “reflexión encarnada” que hablaría del pensamiento científico que surge a través del “hacer” de la práctica artística. Es decir, Barrett no separa el conocimiento científico del creador, sino que surgirían ambos en el proceso creativo mediante la interacción de sensibilidad, acción y contexto cultural. Así en su libro *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry* (2007) junto a Barbara Bolt sostiene que existe un “conocimiento material” que es el que surge entre el artista y los materiales: “*Material thinking occurs in the encounter between the artist and the materials of practice — a thinking that is not imposed upon the world, but discovered through engagement with it.*” (Barrett, 2007, p.29)

Más allá de estos artistas y tantos otros mencionados anteriormente que sostienen que la práctica artística es válida como método de investigación, me encontré con tantos otros que fueron citados en este trabajo que reconocen no sólo la práctica artística sino que también social y comunitaria como método de investigación el cual te puede llevar a diferentes

---

<sup>14</sup> El *know-that* se vuelve difícil en la traducción, más es el “saber-qué” o “saber-eso” en cuánto a propuesta artística a diferencia del “know-what” que se refiere al “saber-qué del” contexto en dónde se va a trabajar.

experiencias.

Visto que mi trabajo es un cruzamiento de disciplinas que incluye el circo social, escenografía en espacio público/abierto/expandido, arte participativo y el *art-based research* o práctica artística como investigación, es que en este documento se encuentran los varios autores referentes de estos temas dialogando conmigo y yo en un proceso de maduración de estos en los que me voy situando. Si bien nadie me dijo que éste debía ser un trabajo concluyente, quiero recordar que dentro de él, a pesar de no ser demasiadas páginas, está plasmado un proceso de crecimiento y desarrollo de algunas ideas que se fueron convirtiendo en teoría y sustento.

La investigación a través del trabajo artístico —desde el diseño, la planificación, la búsqueda de materiales y colaboradores, hasta la construcción, el traslado, el juego y la exploración de la manipulación— resultó ser un proceso mucho más enriquecedor de lo que había imaginado. Si bien nunca dudé de los fundamentos de la *art-based research*, vivir la experiencia de dejarme llevar por la creación artística y derivar de ella conclusiones y bases teóricas fue profundamente satisfactorio. El “aprender haciendo” se transformó en una experiencia de carácter transversal, que abarcó dimensiones relacionales, sociales y técnicas que, hasta entonces, no había previsto que formarían una parte así importante de mi proceso de investigación.

### **Proceso creativo y constructivo**

El proceso constructivo de este proyecto comenzó con una idea muy vaga de lo que iría a ser. Al igual que el resto del trabajo, y como ya aclaré anteriormente, fue una retroalimentación de las experiencias vividas en Vilares de Vilariça, las experiencias teóricas en la Esmae, los encuentros casuales y no con otros artistas y los materiales que fui encontrando a disposición.

Partiendo de la base que quería trabajar con formas ampliadas, mi investigación se enfocó en una primera fase en la búsqueda de referentes y referencias de este tipo de trabajo en espacio público; tipos de intervención, tipos de material utilizado, tipos de manipulación, figuras de representación, etc. pareciéndome todos trabajados de grande producción y materiales específicos. Pero con el tiempo me fui adaptando a los materiales que tenía a mi

entorno (importante agradecer aquí a Marta Silva y José Manuel por haber puesto a disposición bambú de su jardín, el cual fuimos a cortar y trasladar), buscando en ellos las formas y las técnicas, sin ningún tipo de imposición sobre el material.

La línea que sí decidí seguir fue la de usar materiales mayormente orgánicos y evitar el uso de plásticos y materiales que no pudieran ser reutilizados o biodegradados. De esta forma es que la primera figura comenzó a ser una experimentación (“ensayo y error”) de ensamble de maderas, secas y humedecidas, curvadas, pequeñas y grandes, unidas con amarres, remaches, cola blanca, cinta adhesiva de papel, siguiendo la forma de una pequeña maqueta (escala casi 1:100) que hice con tiras de cartón de una publicidad del Teatro Sao Joao.

## **Fase I**

### **Fase I.1.**

A imagem do javali

La primera figura fue la del Jabalí, animal que decidí hacer luego del primer encuentro en Vilares de Vilariça que tuvimos en el mes de Noviembre de 2024 que era parte de una de las jornadas de “Conversaciones sobre el futuro de la aldeia” y preparación de una obra de teatro que sería llamada “Teatro de Amanhã” en dónde el tema central sería el problema de la despoblación y la representación de un futuro optimista. En este encuentro Hernâni, uno de los participantes, llevó varias imágenes creadas con inteligencia artificial que habían surgido de conversaciones de los encuentros anteriores. En estas imágenes aparecía repetidamente el Jabalí en distintas situaciones, como un animal místico que convivía entre las personas, sentado en la mesa en el almuerzo, o en las afueras de las casas como si fuese un animal doméstico. En un momento apareció la imagen de un jabalí azul.

A raíz de estas imágenes cada uno tenía que escribir frases o palabras que se nos ocurrieran y luego comentarlas y discutir las.

En ese momento entendí que a las personas presentes en el encuentro (sólo una persona era una actual habitante de la aldea pero no originaria) no les hacía sentido el método utilizado para comenzar a escribir esta obra, no veían reflejado en las imágenes un futuro de la aldea y no se sentían cómodos con este optimismo artificial poco enraizado en la realidad de la aldea. Alice, la habitante de la aldea, señora de aproximadamente 50 años, habló que comenzar por la inteligencia artificial le parecía algo demasiado lejano e invasivo al modo de

vida.

En esa reunión propuse mi idea de hacer una parada en el festival edición 2025 con formas ampliadas y marionetas gigantes. La idea fue bien acogida y, a pesar de haber sido propuesta en una fase muy inicial, recibí apoyo y incentivo.

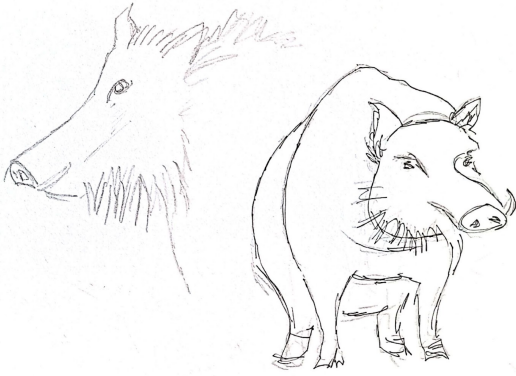
En el almuerzo que siguió a esta reunión, que fue realizado en la casa del presidente de la Junta de Freguesia don Jose Reis, junto a su esposa Carla Reis y sus dos hijos, comimos carne de Jabalí. Se habló informalmente sobre el tema de la despoblación y surgieron también historias y anécdotas pasadas en la aldea, de cuando las cosas eran diferentes. Se habló del almuerzo del jabalí y de la caza del jabalí, y de cómo su carne ahora estaba en sobreoferta porque ya no había gente para comprarla. La carne quedaba congelada en los refrigeradores y la caza del jabalí se había convertido en una actividad tradicional más que en una necesidad. Fue aquí que visualicé el jabalí como un animal que de alguna manera no física ni doméstica, estaba muy presente en la cotidianidad de la aldea. Inspirada por las imágenes de Hernâni imaginé un jabalí azul como un ser místico y espiritual que tenía una visión del pasado, del presente y del futuro de la aldea, y escribí un cuento para dar un contexto a este personaje (ver anexo nº 5).

## **Fase I.2**

o Javalí - esqueleto y estructura en madera

Para llegar a la forma del jabalí comencé observando imágenes del animal, haciendo dibujos realísticos y haciendo dibujos técnicos en donde geometricé su figura (figura 1). Del dibujo pasé a la maqueta escala 1:100 (figura 2) confeccionada en tiras de cartón para mostrar los ejes estructurales de la forma. De ahí saqué las medidas generales, que eran los dos círculos principales y la distancia entre ellos (figura 3) para dar el tamaño general sobre el cual después se construiría el resto del cuerpo con medidas que irían adaptándose.

Jabalí



Jabalí punto

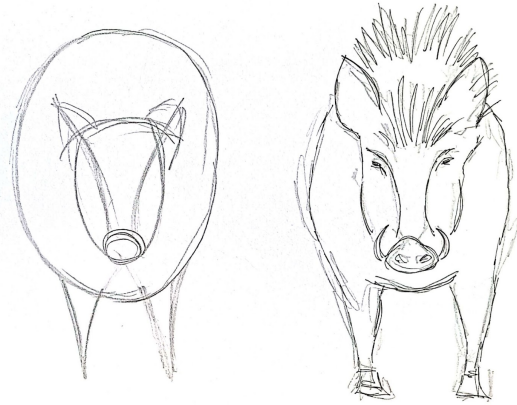


Figura 1. Esquemas realísticos y geometrizados del jabalí. (Dibujos de la autora)



Figura 2. Maqueta 1:100 (Elaboración propia).

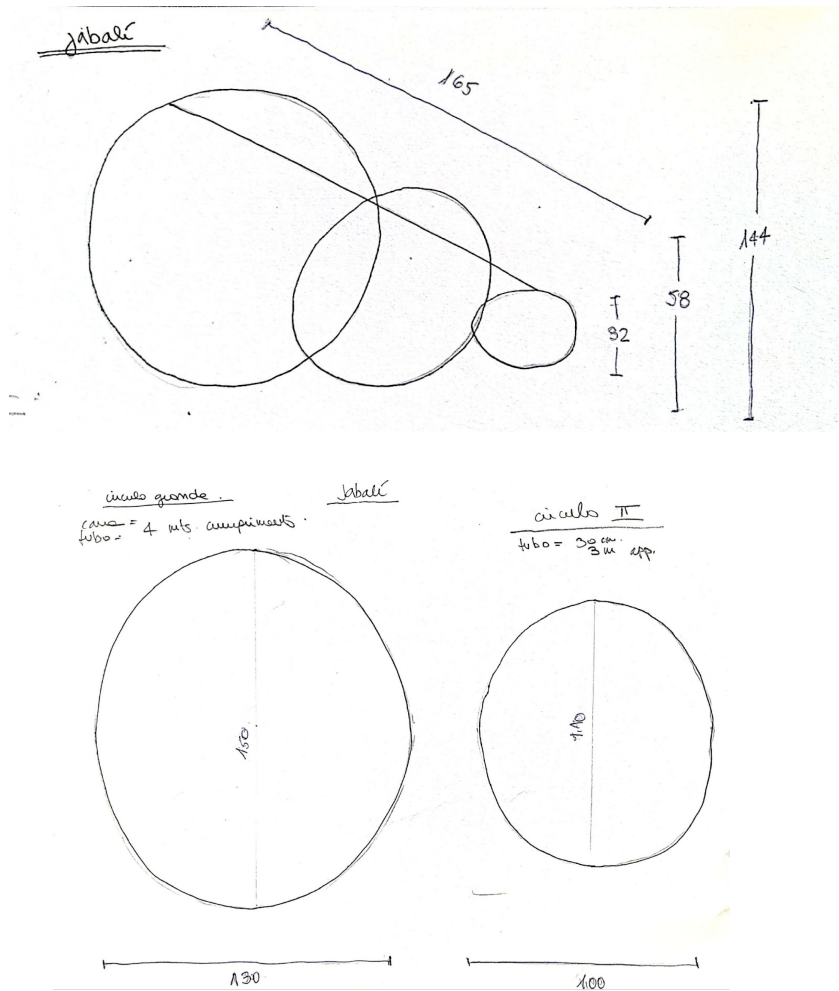


Figura 3. Círculos y medidas de la estructura de la cabeza del jabalí. (Dibujos de la autora)

Pasar del papel y la maqueta al tamaño real fue entender con qué dimensión estaba trabajando realmente. Las primeras medidas me dieron un cuerpo de un volumen de aproximadamente 1.60 x 1.40 x 1.80 metros, lo cual se convertía en un objeto bastante grande para manipular y rellenar.

Los ejes principales acabé haciendolos con listones de madera de 400mm x 5mm (app) que cortamos de una puerta de pino junto a Marta, y resultaba ser una madera súper flexible. Pero su flexibilidad dependía del grosor (el grosor variaba pues cortamos manualmente con la maquina circular y bastaba un milímetro de diferencia para modificar su flexibilidad) y muchas veces al intentar curvar la madera se quebraron los listones.

El esqueleto del jabalí resultó con muchos parches y arreglos que tuvimos que ir haciendo durante la construcción, una forma poco simétrica y una forma que la fue dando, en parte, el comportamiento del material.

Decidimos que el método más conveniente para unir los listones eran remaches<sup>15</sup> de 4mm x 12mm, y el proceso consistía en perforar primero con broca teniendo juntos los listones para luego pasar el remache y apretar con la remachadora. A veces era necesario poner dos remaches en un mismo punto pero prestando atención a que no se partiera la madera.

Una vez que tuvimos el esqueleto armado, con algunas transversales que fuimos agregando para otorgar más resistencia, me di cuenta que los puntos de agarre no estaban tan firmes. Reforzamos por ende con bambú el eje central vertical del jabalí para poder ser manipulado desde atrás contrarrestando de alguna manera el peso de la nariz.

### **fase I. 3**

#### **o Javalí - recubrimiento**

Siempre buscando entre los materiales que teníamos a disposición, hicimos algunas pruebas con TNT (tecido nao tecido) sumergido en cola fría<sup>16</sup> para luego estirarlo y pegarlo en las aristas de madera, así, fuimos cortando trozos de TNT con la forma de los espacios que iban quedando entre maderas y estirándolos al máximo. Ya que la técnica dio resultado, la usamos para cubrir todo el jabalí con la intención de, posteriormente, cubrirlo de algún otro material o pintarlo de azul.

Esta aplicación del TNT dio a la estructura más firmeza y un efecto de transparencia interesante. Fue aquí que dudé sobre cubrir esta capa, y gracias a la intervención de Patricia Pescada, profesora de escenografía y encargada de los *serviços de Cenários e Adereços* de Esmae, quien estuvo siempre presente en la escuela y disponible a ayudarme durante este proceso de construcción, es que decidimos dejar el jabalí blanco y con transparencia, pues así otorgaba sublimidad y resaltaba la virtud del material, dejaba ver además la estructura, algo de su interior, la construcción tosca en contraste con la delicadeza del blanco-transparente, el trabajo detrás de lo terminado, algo de fantasmagórico y orgánico. (figura 4)

La construcción del jabalí hasta aquí duró aproximadamente 3 meses.

---

<sup>15</sup> rebites

<sup>16</sup> cola branca en portugal



Figura 4. Jabalí con recubrimiento de TNT y cola fría. (Fotografía de la autora)

## Fase II

Narrativa, historia y guión

### Narrativa

Al iniciar este proyecto escenográfico en espacio público, me resultó difícil comenzar sin una idea clara de la narrativa que sostendría su estética y su sentido. Al mismo tiempo, no me parecía natural construir una historia sin antes conocer el territorio para el cual estaba pensada la obra. Por eso decidí dejar que la narrativa se desarrollara de forma paralela al proceso constructivo, a la investigación y al acercamiento progresivo a la aldea.

De la narrativa nos encargamos Hernâni, Pedro y yo, definiendo algunos ejes que guiarían los pasos siguientes, estos fueron: el pasado, el presente y el futuro de la aldea.

Queríamos construir una historia que reflejara estos tres tiempos, representando el pasado y el presente a través de algunos personajes, y proyectando un futuro que no fuese ni fatalista ni ingenuamente optimista.

Tuvimos ciertas divergencias respecto a cómo abordar esa narrativa. Desde mi perspectiva,

no quería imponer una historia ajena a la voz de los propios habitantes, ni concluir con una visión utópica que no correspondiera con su realidad. Me parecía esencial entender con qué aspectos se identificaban los aldeanos para que el espectáculo fuera también un espacio de reconocimiento mutuo.

## **Historia**

Durante la creación de la historia, surgieron una y otra vez las mismas preguntas:

¿Para quién estamos creando esto? y ¿desde qué lugar estamos contando esta historia?

Sabíamos que la obra debía hablar desde una profundidad que, en ese momento, aún no habíamos alcanzado —y quizás no sabríamos si llegaríamos a hacerlo—. Por eso, las primeras etapas del proceso fueron vagas, inestables, llenas de reflexiones circulares sin respuestas claras, hasta que lográramos una experiencia más directa con la comunidad.

La pregunta que nos acompañó fue: ¿cómo alcanzar una verdadera proximidad con ellos?

Así fue que realizamos la segunda visita a Vilares de Vilariça, la cual se trató de un “porta-á-porta” realizado en Marzo de 2025 junto con Hernâni, Otília y Raquel (ver anexo nº 6). En este porta-á-porta, fuimos por las casas de Colmeais, Vilares de cima y Vilares de baixo presentándonos, preguntando por algunas historias de la aldea, tradiciones o eventos de los que nos quisieran hablar, y en fin, conociendo a los habitantes de la aldea. Con esta jornada reunimos una gran cantidad de información que podía dar forma a una fábula que acompañara la intervención artística. En ese recorrido sentimos la energía lenta de las calles de Vilares y comprendimos la importancia de trabajar desde la simplicidad y con elementos tangibles, cercanos a su modo de vida.

Conversamos con los habitantes sobre sus miedos y deseos, dos fuerzas opuestas pero complementarias que queríamos reflejar en la historia: el miedo a la despoblación, a que los olivos dejaran de producir, a los cambios climáticos que amenazan los cultivos, al vacío que deja la partida. Y, por otro lado, los deseos: un futuro todavía difuso, que en cierta forma implicaba también un retorno al pasado.

Así nació la idea de una fábula que recorriera esa secuencia de pasado, presente y futuro, protagonizada por los animales que los propios aldeanos nos dieron durante las

conversaciones como símbolos colectivos. Entre ellos, el jabalí se convirtió en la figura que transitaría por los tres tiempos, un mediador entre lo que fue, lo que es y lo que podría ser, siendo el animal que no estaba reconocido de una forma tan terrenal. Por otra parte apareció el burro como símbolo del pasado, compañero de trabajos en el campo y animal de casa, presente. Sobre otros personajes posibles tuvimos indecisos, cómo representar ese vacío o cómo poner en escena ese traspaso del pasado a la modernidad del presente. Sobre el futuro imaginamos reverdecer, animales que dieran esperanza o niños, sobre todo niños, que son la esperanza de un pueblo envejecido.

A raíz de estos elementos Hernâni confeccionó una tabla para dar orden a las escenas y a las eventuales marionetas que tendrían que ser construidas para cada acto, tomando en consideración que la construcción dependía de mí y de la participación con la cual podía contar durante los meses siguientes.

### **Guión**

Con el paso del tiempo comenzamos a definir cómo debía representarse esta historia. Desde el inicio, me resultaba natural imaginar que las marionetas salieran a la calle, caminaran y convocaran a una procesión; que recorrieran las calles de Vilares de Vilariça, redimensionándolas y redimensionándose a sí mismas dentro del territorio.

Tras varias reuniones, llegamos a un consenso: la historia sería contada por partes, a lo largo del pasacalle, deteniéndonos en ciertos puntos del pueblo para relatar distintos episodios.

De este modo, el espectáculo se integraría al espacio cotidiano, permitiendo que la narración se construyera al ritmo del recorrido y de la mirada del público, como una historia que camina junto a su comunidad.

### **fase III**

o burro - forma y esqueleto

Las fases están concernientes a los personajes que fui creando pues por alguna razón cada uno de ellos fue una fase diferente relacionada a la seguridad que yo fui adquiriendo en cuánto a técnica, forma y desarrollo de la historia.

El burro fue el animal que apareció muchas veces nombrado en las conversaciones en Vilares como el animal que todo tenían en casa antiguamente, animal de carga que ayudaba con su lomo en los trabajos en los campos de trigo y en los cultivos. Burros o *machos* ahora quedaban pocos en la aldea, pero estaban en la imagen colectiva como animal que había siempre estado presente.

Esto me hizo reflexionar sobre la diferencia que tiene la imagen del jabalí respecto a la del burro en la reconstrucción del pasado de los aldeanos. El burro era un animal compañero, presente físicamente, fácilmente reconocible por todos. Aún hay algunos en la aldea, que si bien ya no cumplen las labores de antes, pues estas labores también se han ido perdiendo, ayudando sobretodo en tareas de carga, como es el caso del burro de Neuza, el cual usamos como una de las referencias para esta figura.

Partiendo de la misma base, hice dibujos geometrizando la cabeza de un burro para poder llegar a las medidas generales, siempre partiendo por los círculos principales y luego las transversales (ver figura 5). Esta vez la estructura fue principalmente de listones de madera, pero también incluí bambú en su estructura. Cuando no conseguía unir los listones con remaches (pues los remaches permiten una unión efectiva sólo cuando las maderas se tocan por completo) recurrí a perforar y usar cordón, alambre o abrazaderas. Esta forma se dió de una manera más simétrica que la anterior, más firme y más lógica estructuralmente, a pesar de que ya no contábamos con la misma madera de antes y utilicé mayormente listones reciclados que eran más rígidos y secos por lo tanto se quebraban con mayor facilidad, por esto recurrí más a la técnica de humedecer la madera para curvar. (ver figura 6)

Las orejas del burro eran fundamental para su caracterización, y al igual que en el jabalí, utilicé unas láminas de madera que fueron encontradas en la Fábrica, las cuales son de fácil manipulación pero se deshilachan con facilidad. Usando los listones como estructura vertical, con una sola pieza de lámina de madera y dando una curva volumétrica es que conseguí una forma mas o menos parecida a las de orejas de un burro. (ver figura 7)

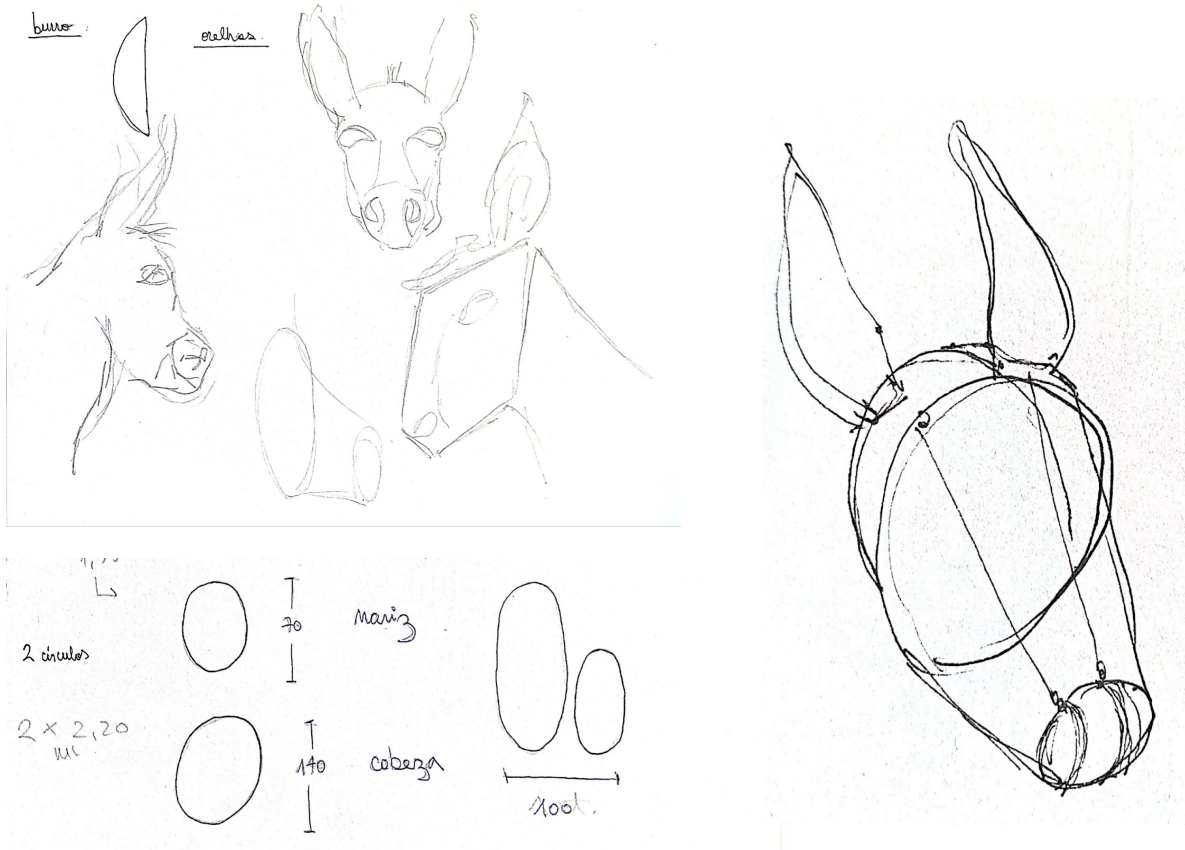


Figura 5. Dibujos esquemáticos realísticos y geometrización de la cabeza del burro. (Dibujos de la autora)



Figura 6. Estructura de madera del burro. (Fotografía de la autora)



Figura 7. Estructura con las orejas de láminas de madera del burro. (Fotografía de la autora)

### **Fase III.2**

#### **o Burro - recubrimiento**

A diferencia del jabalí, quisimos<sup>17</sup> probar a recubrir el burro con la misma técnica de la cola fría, pero esta vez utilizando una red de algodón muy fina que Patricia nos disponibilizó. Esta red tiene una delicadeza muy singular pero era más difícil de manejar, pues se encogía y se enredaba cuando se mojaba. De cualquier forma conseguimos cubrir toda la cabeza del burro, y una vez que estuvo seca (pasado uno o dos días) le dimos una segunda capa.

Además de la ayuda de Marta Silva, conté con ayuda de personas externas como Iris Loba, Alessandro y Claudia en el recubrimiento y acabamientos, como la nariz y las orejas, (ver figura 8)

---

<sup>17</sup> cuando hablo en plural me refiero al trabajo en conjunto con Marta Silva.

El burro adquirió su forma y reconocimiento rápidamente, y decidí que su manipulación sería desde atrás utilizando la barra vertical que daba la estructura al fondo de la cabeza. Desde allí era fácil manipularlo apoyando la barra en la cadera y con las dos manos a los lados de la cabeza.

La construcción del burro hasta aquí duró 2 semanas.



Figura 8. Burro con recubrimiento de red de algodón y cola fría y orejas. Prueba de manipulación con Marta Silva. (Fotografía de la autora)

## Fase IV

### Detalles

A los personajes jabalí y burro, que fueron nombrados como Jaime y Bruno, les faltaban los detalles tales como ojos, nariz, orejas y cuernos. Para esto fue fundamental la colaboración de mi amigo Abraham Kaffe, escultor licenciado en la Universidad de Bellas Artes de La Plata (Argentina), quien me ayudó a dar forma a estos detalles utilizando los mismo materiales con los que veníamos trabajando, pero transformándolos de modo que tuvieran movimiento y

profundidad. En esas dos jornadas trabajando juntos en la Esmae, me dió los inputs para poder luego concluir los detalles faltando siguiendo la misma estética (ver figura 9). Trabajando con él aprendí sobre comportamientos de algunos materiales, concepción de las formas y efectos para un mejor movimiento.

Con estas dos figuras de volúmenes bastante grandes dentro de la sala de la Esmae, tenía que decidir sobre su transporte a Vilares de Vilariça. Ya que en el lugar no iba a encontrar locales para adquirir material, tenía que pensar en llevar conmigo todo lo que fuera necesario.



Figura 9. Detalle ojo del jabalí. (Fotografía de la autora)

## Fase V

traslado del Jabalí y el Burro, Mayo 2025

El traslado fue realizado a través de la organización junto con la *câmara* de Alfândega da Fé y la facilitación por parte de Maria Manuel (encargada del área de cultura de la *câmara*) para que un camión abierto de aproximadamente 4 metros de profundidad, viniera a Porto a buscarme a mí junto con las marionetas gigantes y nos llevara a Vilares de Vilarica.

Así aprovechamos para organizar junto con Hernâni un fin de semana de construcción en Vilares en dónde extendimos la invitación a través de Filipe Jeremias (encargado en ese momento de la comunicación entre el proyecto y la aldea) de dos jornadas de construcción colectiva en la ex-casa mortuoria de la aldea.

Las jornadas iban a comenzar un Viernes por la tarde, el Sabado jornada completa y mañana del dia Domingo.

A pesar de la invitación haber sido extendida, no nos esperábamos una gran participación, pues nos fue dicho repetidas veces, después de meses de diálogo y reuniones con Filipe Jeremias y Pedro Giestas que la motivación e iniciativa de aquellos pueblos del norte era más difícil que en otros lugares, sobretodo cuando se venía de <fuera> a organizar estas actividades. Además este finde semana coincidía con los preparativos del almuerzo de Jabali que sería la semana siguiente y nosotros no habíamos hecho una divulgación con anticipación por falta de organización interna del grupo.

El traslado comenzó una mañana calurosa en donde cargamos a los dos animales de madera y todos los materiales necesarios, y partimos en el furgon sentadas tres personas en la parte de en frente del camión. El viaje duró aproximadamente 4 horas.

El primer día se basó en ordenar los materiales e identificar el punto de la situación constructiva para organizar los siguientes días.

La primera tarde, antes de la llegada de Hernâni, junto con Alice fuimos a recorrer el pueblo y pasamos por fuera de la casa de Neuza, una de las pocas adolescentes del pueblo, quien se entusiasmó en darnos su ayuda para el día siguiente. Fue así que Neuza se convirtió en nuestra principal representante de Vilares en estos días de construcción. Los demás, Carla,

Otília, Raquel, algunos emigrantes y otros habitantes de la aldea, pasaron a curiosear, preguntar y conversar.

Durante este fin de semana terminamos los detalles de ambas marionetas e hicimos pruebas de manipulación junto con Hernâni y Neuza, llevándome a Porto algunas tareas y cosas por resolver.

Hasta aquí el festival iba a ser realizado a fin de Julio de 2025, por tanto quedaban aproximadamente 1 mes y medio para la realización.

## **Fase VI**

Verano

### **fase V.1.**

Julio

Luego de esta última visita a Vilares, el mes de Julio se vió calendarizado para mí de una forma bastante estrecha. Entre proyectos personales relacionados con el circo contemporáneo y la colaboración con Iris Loba para el Boom Festival los días que quedaban antes del inicio del circ'Bô eran pocos. Yo tenía ganas de hacer una tercera marioneta con una figura humana y pensaba construir su estructura en los días que sobraran entre el Boom y el Bô (aprox. una semana).

Fue aquí que durante el Boom Festival recibimos la información de que el festival circ'Bô iba a ser re-calendarizado probablemente para fines de Septiembre.

Ante esta noticia que no dejó de ser desconfortante, tuve que visualizar como sería el tiempo que ahora quedaba entre Julio y la realización del festival y en qué podía ayudar este tiempo extra, considerando que yo tenía un viaje organizado para Agosto. Por otra parte, el equipo con el que contaba para ir originalmente al festival a cubrir algunas ayudas (como registro, construcción y manipulación) tampoco estarían ya disponibles para estas nuevas fechas, incluyendo a Hernâni, quien como parte del proyecto junto con Pedro Giestas era el encargado de la divulgación del proyecto, y junto conmigo de la parte narrativa y ejecución,

además de darme ayuda en la parte constructiva una vez estando allá.

## **fase V.2.**

Agosto

En este viaje de Agosto fui por tercera vez al festival Valfino al Canto realizándose en Arsita (Pescara) en la región de Abruzzo en Italia. En este festival, a pesar de yo ya haber estado, tuve la oportunidad de ver una de sus intervenciones de una manera diferente. Todos los años realizan una parada en cada noche del festival compuesta por todos los músicos participantes, el público y marionetas gigantes. Estas marionetas gigantes son realizadas durante el festival en talleres abiertos a quien quiera participar y van pasando de un año a otro.

El presenciar esta intervención me hizo reflexionar sobre la presencia de la marioneta y el contraste de su prolijidad. Estas formas ampliadas estaban realizadas de una forma bastante simple, con más énfasis en sus caras (que no necesariamente eran humanas), y el resto el cuerpo eran telas que colgaban cubriendo a los marionetistas, quienes con las manos a través de bastones manipulaban los brazos de las marionetas. Habían de distintos tamaños, por tanto algunas tenían que ser manipuladas hasta por tres personas.

El hecho de haber presenciado como público/espectador con una energía plenamente activa y reactiva hacia esta intervención, me hizo entender el efecto que tienen estas formas ampliadas en la gente, en la comunidad, en la fiesta y en los niños. Incluso para mi, des-asociándome de la visión técnica con la que veía las marionetas, me envolvieron en un mundo onírico y surreal que acompañaba todo el ambiente de festival circundante. Fue tremendamente inspirador y volví con la motivación para crear este tercer personaje que me faltaba.

## **fase VII**

Septiembre

### **VII.1 miniBô**

Los primeros días de Septiembre consistieron en organizar los días restantes para el festival, dejando la última semana para estar en Vilares de Vilariça y trabajar desde allá, de modo de crear más contacto con la comunidad, con los otros artistas, ayudar en lo que fuera necesario y trabajar a puertas abiertas nuevamente en la ex-casa mortuoria extendiendo nuevamente la invitación a los aldeanos.

Fue en la segunda semana de Septiembre que, tras no recibir noticias ni actualizaciones sobre los preparativos del festival, pregunté a Filipe Jeremias sobre el estado de éste. Fue ahí que me fue informado, y luego en una reunión oficial junto a Hernâni y Pedro, que el festival finalmente había sido cancelado por falta de apoyos estatales, los cuales irían a llegar sólo a fines de Octubre.

El plan B propuesto por ellos era una versión reducida del festival, el cual sería publicitado como un evento a realizarse sólo Viernes y Sábado llamado “miniBô”, con ingreso gratuito, y en el cual iba a ser presentada sólo una pequeña parte de la programación.

Dentro de esta programación podíamos entrar con las marionetas. La complicación fue la falta de disponibilidad de Hernâni para estar presente en estas fechas y la indisponibilidad de Pedro Giestas por estar ya presente en la programación con otro espectáculo.

Fue así que el proyecto tuvo que ser adaptado. El trabajo dramático que acompañaba a las marionetas tuvo que ser reducido, pues yo no contaba con la capacidad de gestionar y ejecutar estas varias aristas del proyecto. Por esto entré en contacto con Cátia Sofia, la encargada de los rituales y ceremonias de abertura y cierre del festival, con quien ya habíamos conversado del proyecto en Julio, para hablar sobre cómo era el mejor modo de introducir la historia de las figuras sin contar con el guión inicial. Juntas llegamos a la conclusión que las marionetas harían parte de la ceremonia de abertura y que ahí serían

presentadas como personajes que acompañarían estas jornadas.

Esta idea de que las marionetas fuesen personajes presentados como parte de una historia de la cual la aldea y sus aldeanos también hacían parte fue mi proyecto desde el inicio. Luego, tratando de congeniar con las diferentes ideas sobre la narrativa y la dramaturgia entre quienes constituíamos el proyecto (Hernâni y Pedro), fuimos intentando dar más sentido a la aparición de las marionetas con una historia que tuviese un hilo conductor, un inicio, un desarrollo y un final ligados al pasado, presente y futuro. Hablar con Cátia luego de estos cambios y contratiempos fue como volver a la idea original, más simple y más pura.

También el hecho del festival haber sido reducido, me trajo una sensación de que este trabajo sería presentado en un contexto más genuino, más próximo. No sabíamos cuántas personas iban realmente a participar en esta nueva modalidad del evento y eso me desmotivó un poco, pues la idea era generar un impacto mayor en el festival, creando un diálogo más amplio entre quienes son parte y quienes no son aparte de esa comunidad. Pero al final me di cuenta que esta situación podía crear un lazo más íntimo y una comunicación más directa.

Optamos por presentar a los personajes en la abertura del miniBô y luego crear otra aparición en el día siguiente. En ambas apariciones las marionetas liderarían una parada que culminaría en el mirador de la capilla de São João.

## **fase VIII**

A ovelha y a velha

Durante la semana precedente al miniBô construí otras dos marionetas gigantes junto a la ayuda de Abraham y de mi compañero Alessandro.

En un día hicimos dos estructuras de madera con soporte en los hombros y en la espalda baja y una vara de 1,20 mt por sobre la cabeza, la cual llevaría el personaje (ver figura 10). Al día siguiente, decidí que estas figuras serían una oveja y una vieja. La oveja, bien presente en el pueblo (y pienso en todos los pueblos campestres de montaña), es un animal cabizbajo, siempre en rebaño, noble y tranquilo. De ella se obtienen un montón de beneficios, pero no se les ve ni cómo un animal compañero, ni como un animal de caza. En las conversaciones

del porta-á-porta en Vilares las ovejas salieron siempre en la conversación, pero nunca como un animal fundamental. En realidad lo es. Por eso me pareció interesante traer a la oveja en un formato alto y estilizado, con una mirada profunda y pensativa, casi como un alma sabia en este grupo. Por otro lado, construí a la vieja, la figura que representaría la presencia humana de la aldea, persona anciana que trae consigo la sabiduría, los relatos y las historias del pasado. Introversa\*, así como las personalidades que nos encontramos en las visitas a Vilares.

El segundo día comenzamos con Abraham la construcción de las cabezas. A diferencia de los dos animales anteriores, estos fueron realizados en cartón y cola fría, pintados de blanco.

El tercer día ya teníamos las cabezas terminadas (ver figura 11) y las estructura de los cuerpos, los cuales iría a terminar una vez estando en Vilares. Para que los manipuladores quedaran con las manos libres, de manera de poder manipular los brazos de las marionetas, iría un amarre desde el soporte de los hombros, pasando por la cadera y subiendo nuevamente (ver figura 12).

Los nombres de estos dos últimos personajes los decidirían ellos.

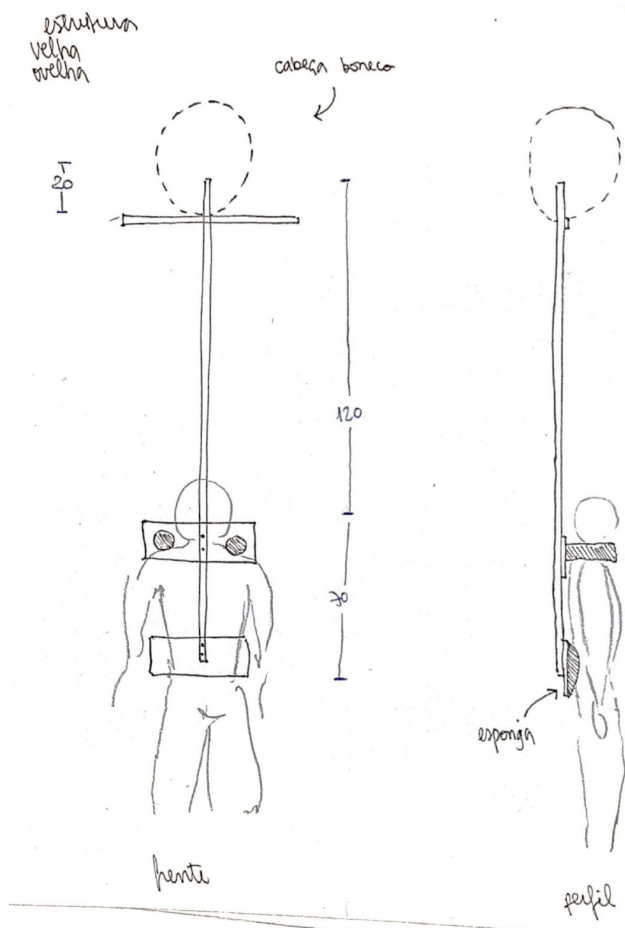


Figura 10. Estrutura de la oveja y la vieja. (Dibujos de la autora)



Figura 11. Cabezas terminadas y pintadas de la Oveja y la Vieja respectivamente. (Fotografía de la autora)

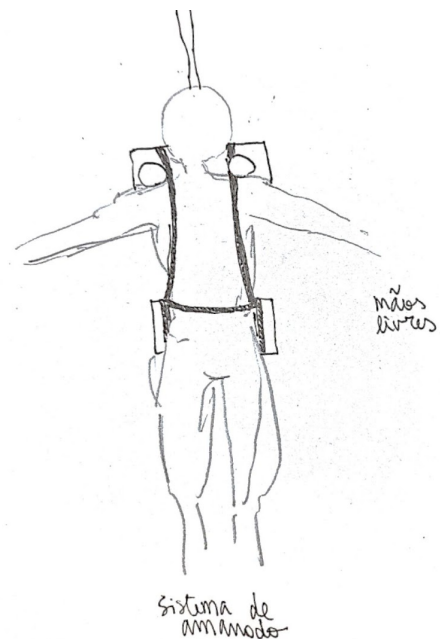


Figura 12. Sistema de amarre a la estructura. (Dibujos de la autora)

## Cap. IV: Encuentro y experiencia

### Encuentro

festival miniBô, abertura y desfile

El encuentro fue para mí un encuentro entre expectativas, teoría, trabajo y personas que se concluyó en esos últimos días en Vilares de Vilarica. Las relaciones parecían haber madurado y cuándo llegué con las últimas marionetas sentí que estaban a mi espera. Personas que no participaron en la construcción pero sí en el proceso, como Jose Reis, Carla Reis, Otília, Raquel, Alice, entre otras, aparecieron ansiosas por saber cómo habían sido acabadas. Neuza me llamaba por teléfono casi todas las semanas desde que comenzó Septiembre para saber cuándo iría a Vilares. Ya que me faltaban por terminar los cuerpos y el ensamble de las últimas dos marionetas, estas personas dieron sus opiniones sobre los vestuarios, los nombres y los roles de cada una. Acabaron por llamarse Rosinha la oveja y Maria la vieja (105 años).

Terminé de construir las marionetas el día anterior al inicio de estas jornadas, día Jueves 25, afuera de la ex-casa mortuoria de modo que comenzaran a envolverse con el ambiente de lo que iba a acontecer en los próximos dos días. A pesar de que no hubo mucho flujo de personas hasta el mismo Viernes en la tarde, quienes pasaron se detuvieron a conversar y a preguntar. Las marionetas iban cobrando vida gracias a la interacción de las personas.

El día Viernes llegó Cátia con sus tambores. En la casa mortuoria se puso a tocar y cantar unos versos de António Lopes Ribeiro pertenecientes a la canción *A procissão*, la cual música pertenece a la tradición popular de la década de los 60-70, y ella adaptó con un texto que hablaba de la aldea y esta fiesta. Esta música está en la memoria de las personas más antiguas y el texto adaptado buscaba crear una ligación con el lugar.

Juntas conversamos sobre la historia, le compartí palabras que escribí para contextualizarla con la historia (ver anexo n° 9) y mis experiencias de este proceso.

Así el Viernes 26 de Septiembre de 2025 a las 19 horas comenzamos a trasladarnos hacia la entrada de la aldea dónde iría a ser la abertura de este evento. Hablé con algunas personas durante la tarde para ver quién podía estar interesado en manipular una marioneta y fue así que aparecieron 4 voluntarios: Neuza, Julio, Marco y Luisa.

Yo me mantuve libre para poder ayudar a los marionetistas y a la gestión de la parada<sup>18</sup> y para tener una comunicación más fácil con Cátia.

A la abertura aparecieron alrededor de 25 personas, entre gente de la aldea, invitados, niñas y niños. El ritual comenzó con los tambores tocados por Cátia, Claudia y Ana mientras los marionetistas se preparaban con sus marionetas para formar parte del círculo de apertura. Cátia inició con palabras de introducción para luego dar paso a la presentación de las marionetas y sus características, las cuales fueron pasando una por una al centro del círculo. La parada iría desde la entrada de la aldea, que corresponde al cruce que está entre el cementerio y la iglesia, y terminaría en el mirador de la capilla de São João, capilla dedicada al santo y en la cual culmina la procesión en la fiesta de São João que viene desde la parte alta de la aldea.

Así fuimos invitados todos a seguirla hasta el mirador en dónde estaba preparado el único escenario para los espectáculos de ese día. La procesión siguió junto con las marionetas y los versos que Cátia preparó, los cuales fueron repitiéndose y de a poco se iban uniendo personas al canto:

*“Tocam sinos na torre da igreja  
há festival e alegria no ar,  
Na nossa aldeia há uma história,  
há circo e bailar”*

Una vez llegamos al escenario de la capilla de São João, las marionetas del jabalí y el burro pasaron al frente y personas que no habían sido parte de la parada se acercaron y fotografiaron. Estas marionetas quedaron como parte de la escenografía a los costados del escenario durante esa noche. (ver figura 13)

Día Sábado 27 de Septiembre de 2025, la segunda salida de las marionetas estaba preparada para las 16:30 de la tarde en la entrada de la casa mortuoria, al lado de la Junta de Freguesía, en el centro de la aldea. Esta vez escondimos las marionetas detrás del muro de la ex-casa

---

<sup>18</sup> la cual nombraron “desfile” en la publicidad del evento.

Visto que hubo prisa en la organización de esta versión reducida, también las imágenes de divulgación y publicaciones aparecieron con poca anticipación. La palabra “desfile” no me fue consultada y no me pareció coherente con el sentido del proyecto, más decidí no interferir por falta de tiempo y prioridades de otras cosas que tenía enfrente.

mortuoria, y la iniciación del pasacalle fue nuevamente con tambores. En esta segunda jornada habían personas nuevas y más niños que en el día anterior, por tanto decidimos que fueran ellos quienes llamaban a las marionetas una por una, partiendo por la descripción de la personalidad de cada una para que ellos fueran adivinando y llamando. Así una a una fueron apareciendo detrás de la esquina y Cátia presentó nuevamente los versos. En esta parada hubo más participación, algunos niños tomaron las varas de las marionetas de la oveja y de la vieja para manipular sus brazos y llegamos nuevamente a la capilla de São João. La dificultad de este día fue el fuerte viento que nos impedía caminar con las marionetas tranquilamente.

El cierre de estas dos jornadas de festival se realizó luego de que la lluvia pasara por la aldea, obligando a cancelar algunos eventos de la tarde. Con una fogata al frente del palco, se presentó el último espectáculo (que en realidad fue un extracto por causa de la lluvia) y luego fuimos invitados a hablar y compartir al micrófono lo que quisiéramos de lo que fue para nosotros este festival. Para mi sorpresa, el micrófono abierto se convirtió en una conversación dinámica y no sólo, hubo quien cantó, quien danzó en el palco, quien leyó una parte de algún poema, quien agradeció, quien lanzó un grito político... en mi caso, leí el cuento que había escrito durante este proceso sobre jabalí azul que llegaba a la aldea en un futuro, me presenté (pues no todos me habían visto detrás de la construcción de las marionetas), pero en la reacción de las personas de esa noche, que no eran pocas, sentí que la intervención había tenido algún impacto.



Figura 13. Marionetas en el escenario de la plaza de São João. (Fotografía de Carlos Novais, 2025)

## Experiencia

Esta experiencia me dejó numerosas enseñanzas, tanto dentro como fuera del ámbito académico, técnico y teórico, y también más allá de la planificación vinculada al trabajo con la comunidad. Me permitió aprender a gestionar situaciones en las que están involucradas otras entidades, a adaptar el proyecto frente a las adversidades, a comprender diferentes culturas y a situarme dentro de un contexto cultural distinto al propio. Asimismo, me enseñó a relacionarme de manera más profesional y, sobre todo, a creer en mi trabajo.

Así como en la vida y en las relaciones personales, la emotividad tiene una gran influencia en el ritmo de la creación, y de este modo también es que influyen los cambios y las improvisaciones. Considero que las modificaciones surgidas en los últimos meses —en la planificación del festival, las fechas y las modalidades— influyeron en mí como artista y en las expectativas que tenía respecto a este encuentro. Si bien era consciente del grado de incertidumbre que implica trabajar con la comunidad, sentí que mi trabajo, de repente, no contaría con el espacio de desarrollo que había imaginado al inicio. No me refiero a la magnitud del evento en sí —pues con la programación anterior no estaba garantizada una participación mayor—, sino a los días previos al festival, que podrían haber generado una mayor cohesión y conexión gracias a la energía colectiva que se podría haber generado ante esta instancia. Por otro lado, también se generaron expectativas dentro de la comunidad, las cuales, aunque fueron abordadas con cuidado, derivaron en cierto desinterés.

Respecto al festival circ' Bô, siendo una actividad nueva que lleva sólo dos ediciones, falta que gane mayor confianza entre los aldeanos. Esto genera una llegada un poco forzada a través de, además, una disciplina como lo es el circo contemporáneo que se puede encontrar muy lejos de lo que los habitantes están acostumbrados. Si bien la intención es justamente la de traer el circo a lugares más aislados del país, y por otra parte mostrar a aldeas que están sufriendo problema de despoblación y poca visibilidad como ésta otro tipo de artes, como lo pueden ser las artes escénicas o el circo contemporáneo, creo que el encuentro entre ambas no se ha dado de manera natural. Las performances que se han mostrado en estas dos ediciones del festival no han tenido una temática que tenga que ver con el territorio y creo

que eso ha generado alguna distancia. Cabe rescatar sí que Inac realizó una residencia artística antes de la edición del festival del año 2024 en dónde la producción junto a 4 artistas pasaron tiempo en la aldea a crear y dar a ver a los aldeanos un poco de lo que es este circo fuera de lo *tradicional*.

## Conclusión

### Consideraciones Finales

El proyecto *A festa dos gigantes: Gigantes na aldeia* fue un trabajo que se fue tejiendo poco a poco a partir del encuentro entre distintos cruces artísticos, personas, coincidencias y lugares. A lo largo del proceso, se fueron abriendo caminos y respuestas, tanto técnicas como afectivas, en la relación con un territorio ajeno y en el propio descubrimiento personal, artístico y humano.

Más que un simple proyecto, terminó convirtiéndose en una experiencia de arte participativo con una comunidad específica, en la que comprendí que incluso cuando los resultados no son los esperados, las intervenciones dejan una huella, un movimiento, una pequeña transformación. Este proceso me permitió deconstruir ideas previas que yo tenía sobre la escenografía y entenderla como un elemento versátil, capaz de existir y mutar fuera del teatro: una escenografía en espacio expandido, en el espacio público, como intervención comunitaria, como lugar de encuentro o como arte participativa, siempre en diálogo con el circo contemporáneo y social y otras disciplinas que me atraviesan.

También me abrió a trabajar con la comunidad, a involucrarme en dinámicas que no conocía, aprendiendo desde la escucha, desde la adaptación y desde la distancia de no estar en mi propio territorio. Incorporé la improvisación y la intuición como formas de construcción —el “aprender haciendo”—, buscando soluciones que emergieran del contexto, de los materiales disponibles y del momento preciso de cada etapa del proyecto. En ese ejercicio, se fue entrelazando mi formación en circo, arquitectura y escenografía, permitiendo que se contaminaran entre sí y revelaran zonas intermedias, híbridas, que no responden a estructuras inmutables sino al contexto geográfico, político y social en el que se inscriben.

Por otra parte, en el territorio, el proyecto generó una cierta apertura hacia nuevas expresiones artísticas, proponiendo una experiencia distinta del arte: cercana, no invasiva, una obra abierta que podía ser intervenida por todos. La puesta en escena final resultó más simple que la idea inicial, pero justamente por eso más pura, más permeable, entregada al ritmo de la tarde, a la presencia de la gente, a las ganas de cantar y seguir la pequeña

procesión de los participantes, que hicieron del cierre un gesto colectivo, orgánico y compartido.

Sin embargo, siento que la conclusión de este proceso y lo que fue la *Fiesta de los Gigantes*, fue solo la conclusión de una primera fase de lo que pretendía ser un trabajo colaborativo con la comunidad. Es decir, como mencioné anteriormente, no se pueden forzar los tiempos de los diferentes territorios ni tampoco los tiempos que se demoran en consolidar las relaciones interpersonales. Un proyecto con la comunidad trae consigo la construcción de relaciones y de confianza que debe ser trabajada. En este sentido creo que la presentación pública de este proyecto, el “desfile” y el ritual junto con las marionetas, fue sólo una aprobación y un reconocimiento por parte de la comunidad. El proceso en realidad iba atrasado respecto a lo que yo calculaba. Si bien las primeras fases de acercamiento tenían como intención generar esta confianza para así sembrar curiosidad en la población y finalmente contar con participación de parte de los aldeanos, a veces la presencia de intermediarios en la comunicación entre el artista (yo) y la aldea puede no ser siempre facilitadora, y como bien mencioné, en estos trabajos o proyectos que tratan con comunidades, entran en juego también los caracteres personales y de ellos pueden depender algunos resultados.

De esta forma es que sentí que mostrando este proyecto e invitando a esta participación en esta edición “mini” del festival CircBô, abrí una puerta a la confianza de los aldeanos de Vilares de Vilariça y talvez si existe la posibilidad, me aventuraría a explorar el siguiente paso para el próximo año, no con la certeza pero sí con mayor seguridad para enfrentarme de manera directa a esta comunidad que ya me conoce.

## Perspectivas Futuras

Mi perspectiva futura a través de este proyecto es despertar —en esta comunidad y en otras— la curiosidad por las prácticas artísticas de carácter comunitario, instaurando poco a poco un canal de expresión genuino para quienes habitan estos territorios. Aspiro a que este trabajo sirva como una referencia viva para futuras iniciativas que busquen articular comunidad, circo y escenografía en espacios abiertos, desde enfoques basados en la práctica, la experiencia y la intuición.

Más que un manual técnico o una recopilación exhaustiva de experiencias, este proyecto se presenta como una demostración sensible de que, incluso sin modelos previos, es posible generar transformaciones —o al menos pequeños desplazamientos— a través de gestos artísticos simples si son con intención y presencia.

Asimismo, este trabajo busca fomentar la sensibilidad y la escucha activa en los procesos de creación colectiva. Propone atender los ritmos propios de cada comunidad y del territorio, no sólo en los tiempos de organización o de diálogo, sino también en la relación con los materiales que empleamos. Comprender cómo estos materiales —provenientes del entorno— pueden dialogar con el paisaje, la historia y la memoria del lugar, permite pensar la construcción artística como una forma de cuidado y de reciprocidad con el espacio que nos acoge.

En última instancia, el proyecto intenta abrir un espacio donde arte, comunidad y territorio se reconozcan mutuamente, revelando que la creación colectiva también puede ser una forma de reconstrucción del tejido social.

## Bibliografía

**23 Milhas. (2019).** *Projeto, o que é?* Consultado el 24 de Febrero de 2025.

<https://www.23milhas.pt/projeto/>

**Archaos. (s. f.).** *La compagnie.* Consultado el 26 de septiembre de 2024, de

<https://www.archaos.fr/en/la-compagnie>

**ARTCENA. (s. f.).** *Circus and reality: Political and socio-economic context.*

<https://www.artcena.fr/en/reperes/circus/overview/overview-contemporary-circus/circus-and-reality-political-and-socio-economic-context>

**Barrett, E., & Bolt, B. (2007).** *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry.* I.B. Tauris.

**Bolton, R. (2004).** *Why circus works.* The Wesley School.

**Boullongne, J., Cruz, A., Cruz, F., Deguy, M., Fédier, F., Girola, C., Iommi, G., Pérez Román, J., Simons, E., & Tronquoy, H. (1967).** *Amereida.* Editorial Cooperativa Lambda.

**Câmara Municipal de Alfândega da Fé. (s. f.).** *Freguesia de Vilares da Vilariça.* Consultado del 2 de Octubre de 2025. <https://www.cm-alfandegadafe.pt/pages/1225>

**Caravan Circus Network. (s. f.).** *Members.* Consultado el 24 de enero de 2024, de

<https://caravancircusnetwork.eu/members/>

**Careri, F. (2013).** *Walkscapes: El andar como práctica estética.* Gustavo Gili.

**Carreira, A., & Halac, G. (2017).** *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia.* Ediciones documentA/Escénica.

**Circus Arts Institute. (s. f.).** *Carrie Heller.* Consultado el 27 de septiembre de 2024, de

<https://www.circusartsinstitute.com/carrie-heller.html>

**CNAAEE. (2022).** *Catastro de archivo de artes escénicas.* Archivos Escénicos, Chile.

**Companhia Pia. (s. f.).** *Companhia Pia – Portuguese puppet theatre.* Consultado el 23 de enero de 2024, de <https://www.companhia-pia.pt>

**Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2012).** *Estudio de percepción de la audiencia sobre las artes circenses en la Región Metropolitana.*

**Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2013).** *Percepción de las audiencias en las artes circenses en la Región Metropolitana.* <http://www.observatoriocultural.gob.cl>

**Costa, B., & Vilar, D. (2021).** *Manual de buenas prácticas para la organización de eventos artísticos en el espacio público*. Bússola / Outdoor Arts Portugal.

**Cruz, H. (2020).** *Prácticas artísticas comunitarias y participación cívica y política: Experiencias de grupos teatrales en Portugal y en Brasil* (Tesis doctoral, Universidade do Porto).

**Cruz, H. (2021).** *Prácticas artísticas y participación política*. Edições Colibri.

**Derrida, J., & Dufourmantelle, A. (1997).** *L'ospitalità*. Baldini & Castoldi.

**Dupuy, A. (2023).** Des circassien·ne·s périphériques aux prises avec la globalisation: Trajectoires transnationales et controverses esthétiques. *Circus: Arts, Life, and Sciences*.  
<https://doi.org/10.3998/circus.2845>

**El Circo del Mundo. (s. f.).** *¿Qué es el circo social?* Consultado el 12 de octubre de 2025, de <https://www.elcirdelmundo.cl/>

**El Círculo del Mundo. (s. f.).** *Manual metodología circo social* [PDF]. Consultado el 12 de octubre de 2025, de [https://www.elcirdelmundo.com/wp-content/uploads/2015/07/Manual-Methodologia-Circo-Social\\_Marca-aguaOK.pdf](https://www.elcirdelmundo.com/wp-content/uploads/2015/07/Manual-Methodologia-Circo-Social_Marca-aguaOK.pdf)

**Empathiclow. (s. f.).** *Empathiclow: The power of a nose*. Consultado el 27 de septiembre de 2024, de <http://www.empathiclow.be/>

**Erva Daninha. (2016).** *Trengo*. Consultado el 23 de enero de 2024, de <https://www.ervadaninha.pt/trengo.pt/>

**Festival CircBô. (2024).** *Festival CircBô: Aldeia de Vilares de Vilariça*. Consultado el 23 de enero de 2024, de <https://www.festivalcircbo.pt/>

**Fundación Educándonos. (s. f.).** *Circo social*. Consultado el 12 de octubre de 2025, de <https://www.fundacioneducandonos.cl/circo-social/>

**Galea, C. (2016).** *Código de buenas prácticas profesionales en las artes escénicas*. Edición Proyecto Trama.

**Handspring Puppet Company. (s. f.).** *War Horse project*. Consultado el 23 de enero de 2024, de <https://www.handspringpuppet.co.za/war-horse>

**Haseman, B. (2006).** A manifesto for performative research. *Media International Australia*, 118(1), 98–106.

**Howard, P. S. (2009).** *What is scenography?* (V. M. García de Isusi, Trad.). Alba Editorial.

- La Huella Teatro. (s. f.).** *La Huella Teatro*. Consultado el 12 de octubre de 2025, de <https://www.lahuellateatro.cl>
- La Machine. (s. f.).** *Création d'animaux mécaniques géants*. Consultado el 12 de octubre de 2025, de <https://www.lamachine.fr>
- Lacy, S. (2010).** *Leaving art: Writings on performance, politics, and publics, 1974–2007*. Duke University Press.
- Martínez Valenzuela, C. (Director). (2019).** *Detrás del Coreto: Desarrollo del circo social en Chile* [Documental]. ONG Coreto & Tanto. <https://vimeo.com/374273797>
- Matarasso, F. (2019).** *Uma arte irrequieta: Reflexões sobre o triunfo e a importância da prática participativa* (I. Lucena, Trad.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- McNiff, S. (1998).** *Art-based research*. Jessica Kingsley Publishers.
- Nelson, R. (2013).** *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Palgrave Macmillan.
- O Circo Elétrico. (s. f.).** *O Circo Elétrico*. Consultado el 20 de septiembre de 2024, de <https://ocircoeletrico.wordpress.com/>
- O Circo del Mundo. (s. f.).** *Escuela de Artes Circenses del Circo del Mundo (FEDEC)*. Consultado el 24 de enero de 2024, de <https://www.fedec.eu/en/members/51-escuela-de-artes-circenses-del-circo-del-mundo>
- Passeurs de Rêves. (s. f.).** *Passeurs de Rêves*. Consultado el 24 de enero de 2024, de <https://www.passeursdereves.be/fr/>
- Philipp Stölzl. (s. f.).** *Philipp Stölzl: Director and scenographer*. Consultado el 23 de enero de 2024, de <https://www.philippstoelzl.com>
- Raposo, I. (2015).** *Investigação baseada na prática artística: Uma introdução*. Chiado Editora.
- Reyes, N. (2015).** *Catastro de artes escénicas, Chile*. <https://www.circoteca.cl/wp-content/uploads/2019/08/Catastro-de-artes-esc%C3%A9nicas-Chile-Texto-Nicolas-Reyes-Camacho-2015.pdf>
- Royal de Luxe. (s. f.).** *Royal de Luxe: Giant street theatre company*. Consultado el 23 de enero de 2024, de <https://www.royal-de-luxe.com>
- Sarabanda Associazione. (2001).** *Circumnavigando Festival*. Consultado el 24 de enero de 2024, de <https://circumnavigandofestival.it/>
- Schumann, P. (1990).** *The radicality of the puppet theater*. Bread & Puppet Press.

**Tampere University. (s. f.).** *Circus*. Consultado el 23 de enero de 2024, de <https://projects.tuni.fi/circus/>

**Taylor, D. (2012).** *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.

**TED. (2011, marzo 30).** *The genius puppetry behind War Horse | Handspring Puppet Company* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=h7u6N-cSWtY>

**The Herds. (s. f.).** *The Herds – Puppet theater company, South Africa*. Consultado el 23 de enero de 2024, de <https://www.theherds.co.za>

**The Kennedy Center. (2012, julio 23).** *Behind the Curtain: War Horse – Joey the Horse* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qqbWEonptVo>

## **Anexos**

### **1. Neuza, habitante de Vilares de Vilariça, 13 años**

En el primer día durante el fin de semana de construcción previo al festival en Vilares de Vilarica, fuimos a dar un paseo con Alice (quien me hospedó en casa) por el centro para extender la invitación a participar en la construcción voz a voz.

Durante ese paseo nos encontramos con la casa de Neuza. Su madre estaba en la ventana y su padre afuera, llegando del trabajo en el terreno. A ellos los conocí anteriormente en el porta-á-porta y fueron quienes me hablaron del burro, pues cuentan con uno en el terreno.

En eso aparece Neuza, quien baja de la casa y se junta a nosotros en la calle.

En la conversación nos habló de sus estudios, y de su experiencia con el festival en el año precedente. La familia no asistió, pues no sabían que para ellos el ingreso era gratuito y se mostraron un poco reacios<sup>19</sup> a la actividad. De todas formas, Neuza se comprometió a aparecer al día siguiente a ayudar en la construcción.

Al día siguiente aparece Neuza durante la mañana, nos encontró a mi y a Hernâni trabajando en el burro en la casa mortuoria.

Estuvo con nosotros hasta la hora del almuerzo, en dónde nos conversó varias cosas de su cotidianidad en la aldea, de la falta de adolescentes de su edad, de sus traslados cotidianos para ir a la escuela en Mirandela desde la escuela en el pueblo había cerrado, de la situación discapacitada de su madre y de su burro. De tanto en tanto paraba para darnos algún consejo sobre lo que estábamos haciendo, cómo pegar mejor la tela en el jabalí, como anclar mejor las orejas en el burro, algunas características de éste último que no le coincidían con el burro que tenía en su casa, y finalmente se entusiasmó para probar manipular el burro. Cuando hizo la prueba de manipulación también nos dió algunos pareceres sobre el agarre y el peso y cómo se movía el burro que tenía en su casa.

Los meses que no estuvimos en Vilares y durante los cuales hubo la modificación de fechas, mantuvimos con Neuza un contacto via Whatsapp, y unas semanas después de nuestro encuentro me envió un video de su burro.

Así se convirtió Neuza en uno de nuestros canales con la aldea y una de las manipuladoras de las marionetas. Neuza llegó a la casa mortuoria el día 26 de Septiembre para ponernos de acuerdo sobre la parada y eligió a la Velha como su marioneta. Estuvo presente durante la ceremonia de abertura y durante toda la procesión cargando a esta figura. Al día siguiente

---

<sup>19</sup> Contrario a algo, o que muestra resistencia a hacer algo.

prefirió ser espectadora y asistió a toda la procesión, haciendo registros fotográficos y de videos.

## **2. Colaboración Boom Festival 2025**

Durante el proceso de realización de mi proyecto para el festival Circ'Bo fui contactada por Iris Loba para colaborar con ella en la creación de tres marionetas gigantes para el Boom Festival que se iría a realizar en Julio de 2025.

Iris Loba, escultora originaria de Viana do Castelo, fue la encargada de la dirección artística y decoración del festival circBô año 2024. Fue aquí que nos conocimos y tuvimos la oportunidad de trabajar juntas. Además de la escultura se especializa también en filigrana y trabaja con cuerda y tela endurecida.

La colaboración consistía en 3 fines de semana de trabajo entre los meses de Mayo y Junio en un espacio otorgado por la INAC cerca de su sede principal, en Famalicao, en dónde iríamos a trabajar en tres marionetas gigantes articuladas, de las cuales dos cuerpos humanos y una cabeza de dragón, a realizarse con alambre grueso, red de gallinero, madera y papel maché, además de algunos detalles en telas. Además, debíamos estar 10 días antes del inicio del festival para continuar con el acabado de las marionetas y participar también en la construcción de una "Gipsy Caravan", un carro alegórico situado en la temática del festival Boom 2025 "The ritual of Dance". La condición de esta colaboración fue que, en las semanas que no estaríamos trabajando en las marionetas para el Boom Festival, iríamos a trabajar en las mías en la Esmae y en Vilares de Vilariça.

La duración de la colaboración fue variando conforme al trabajo que fuimos concluyendo en cada fin de semana, terminando en el primer fin de semana todas las estructuras de las marionetas quedando listas para la cobertura, el segundo fin de semana, que acabó por ser sólo una jornada de trabajo, concluimos la parte de cobertura en papel y adición de los brazos articulados de las marionetas, y el último fin de semana acabamos con la pintura de las marionetas. Algunos detalles los terminaríamos en el lugar donde se realizaría el festival.

La decisión de colaborar con Iris en este proyecto no fue fácil, pues la propuesta apareció en un momento en que quedaban los días contados para el circBô y quedaba trabajo por hacer. Pero al mismo tiempo sabía que iba a ser una experiencia que iría a enriquecer mi trabajo en cuánto a técnica y a experiencia de construcción.

Finalmente acabó por ser una experiencia super enriquecedora también en otros aspectos. Pude tener la referencia de cómo el público se comportó ante estas marionetas, logísticas en cuánto a su manipulación, la capacidad de resolver problemas constructivos con los materiales que teníamos a disposición.

A pesar de haber trabajado junto a Iris con otras materialidades y técnicas, me sirvió inmensamente para sentirme más confiada en el trabajo de mis materiales. Me sentí más fluida en resolver problemas técnicos, pude visualizar mejor la manipulación de las marionetas y los aspectos a mejorar en ese sentido para que no fueran desagradables de transportar y además conté con la ayuda de Iris en algunas partes de la construcción.



Fotografía: Una de las marionetas entre las personas. (Fotografía de la autora)



Proceso de construcción de las marionetas (Fotografías de la autora)

### 3. Festival Valfino al Canto

El festival de Valfino al Canto es un festival de música popular mezclado con músicas del mundo que se realiza en el pueblo de Arista<sup>20</sup> situado en la región de Abruzzo, Italia, hace ya 30 años.

Este festival tiene la característica de realizarse en este pueblo que cuenta con menos de 800 habitantes y que tiene una duración de 3 días, siempre 9, 10 y 11 de Agosto independientemente qué día de la semana coincide.

Es pertinente traerlo a mi trabajo ya que, aparte de ser un ejemplo de festival tradicional realizado en un pueblo en una zona que se encuentra en una situación crítica luego del terremoto en la zona de l'Aquila en 2016, donde se cayeron pueblos vecinos enteros quedando hasta hoy con barrios "provisorios", tiene también en su programación una particularidad que es la parada de abertura del festival.

---

<sup>20</sup> Arista se encuentra en una cadena montañosa en la zona del "Gran Sasso". Cuenta con 720 habitantes y se sitúa en la parte alta del valle del río Fino.

Esta parada lidera la abertura en cada noche del festival, se cita a las 21 horas en la entrada del pueblo y se va en procesión hasta el mirador considerado el fin del pueblo<sup>21</sup>. Durante la procesión se van uniendo personas que esperan en diferentes puntos, y también van saliendo de la procesión los músicos para instalarse en sus puestos asignados, los cuales están a lo largo del centro.

Esta procesión se ve caracterizada por sus marionetas gigantes, las cuales son construidas en madera, cartón y telas y manipuladas por personas aleatorias en cada edición de la parada. Estas marionetas son construidas en workshops abiertos a la comunidad que se realizan durante el festival y algunas van pasando de un año para otro. Las figuras representan mayormente figuras humanas, niños, adultos o ancianos, y algunas figuras animales. Son de confección simple y liviana, y dan a la parada un aire surreal.

Ver esta procesión este año me inspiró, no sólo en un ámbito constructivo, si no que me permitió vivir la experiencia del lado del espectador. Haber tenido esta posición fue super importante para tener después una noción más clara en lo que iría a ser la manipulación y la imagen de las marionetas en la calle.

Claro que este festival ya tiene una trayectoria extensa y la participación de las marionetas es un evento muy esperado y participado, me dio una idea de lo que puede llegar a ser una intervención de este género en un pueblo como Vilares de Vilariça, y es pertinente en cuanto un evento que quiere rescatar la tradición italiana del sur y que no sólo trata una dimensión social y antropológica. sino que también une personas locales junto con personas que vienen de toda Italia y se juntan en este pueblo que hace parte de zonas olvidadas del territorio.

---

<sup>21</sup> El centro de Arsita tiene una circulación a anillo.



Marionetas de Valfino al Canto antes del pasacalle. (Fotografía de la autora)

#### 4. Porta-á-Porta

Tras la reunión del 25 de febrero en Lisboa con Hermâni y Pedro Giestas, en la que se definieron puntos clave del proyecto —financiamiento, cronograma y la organización de la jornada en la aldea los días 5 y 6 de marzo—, se decidió modificar el plan inicial debido a la ausencia de Filipe Jeremias, quien participaría en la actividad “porta a porta” y en el encuentro final en la junta de freguesia de Vilares de Vilariça. Finalmente, la acción se redujo a una única jornada de trabajo el día 6 de marzo, en la que participamos Hermâni y yo, acompañados por Raquel (30 años app) y Otília (55 años app), de la junta de freguesia.

Llegamos a la aldea pasadas las 10h, bajo lluvia intermitente, y tras reunirnos con Raquel y Otília en la junta, partimos hacia Colmeais para comenzar el recorrido “porta a porta” hasta el mediodía. Íbamos equipados con grabadora de voz, cámara fotográfica, una carpeta con

imágenes y el guion de presentación, y las entrevistas fueron guiadas por Hernâni, con intervenciones de Otília y de Raquel. No sabíamos aún cómo usaríamos los aparatos de registro, pues preferimos adaptarnos a la disposición de las personas y no ser invasivos.

Los primeros contactos en Colmeais fueron difíciles: pocas personas estaban en casa y las respuestas iniciales resultaron evasivas. La primera señora con quien logramos conversar, de pie en el umbral de su puerta, afirmó no saber nada sobre tradiciones o historias antiguas. Más adelante, Horacio y su esposa, desde la baranda, hablaron sobre los lobos, los animales del lugar —en especial burros y mulas— y mencionaron que el único caballo del pueblo era suyo. Una señora que subía la cuesta con ramas y un balde se detuvo a conversar; relató recuerdos de infancia, la escuela, la comida, la sopa y el trabajo en el campo. Otro vecino, el del “casa amarilla”, compartió historias sobre el “hoyo de los moros”, cantos de São João y los caretos, cuyas máscaras eran de cartón con rendas y elástico. La pausa del almuerzo —que en la aldea comienza entre las 11:30 y las 13:00— marcó el ritmo del día. La ayuda de Raquel y Otília fue esencial, aunque la actitud de esta última, más mayor, reflejaba cierta negación común entre los habitantes respecto de sus tradiciones, condicionando algunas conversaciones con un tono escéptico. (entrevistas 1)

Por la tarde nos dirigimos a Vilares Alta, hacia la zona de la asociación. En una casa rosada con un perro que ladraba intensamente, una pareja salió a recibirnos; se mostraron interesados en el festival y, nuevamente, mencionaron burros y mulas como animales representativos. La mujer comenzó a cantar cánticos de iglesia y ambos hablaron sobre la ceremonia de São João. De regreso hacia el centro, conversamos con una señora junto al palco mirador, donde más tarde colocaríamos el toldo. Mientras hablábamos, se acercaron otras dos mujeres que iban a la oración de las tres de la tarde; sabían algunos cantos de São João, aunque insistieron en que ya no quedaban muchas tradiciones en el pueblo. Más adelante, un hombre cerca del camping rehusó hablar, pero también señaló a los burros como símbolo local. Su madre, enferma, salió a saludar brevemente. Finalmente, visitamos a la señora Camila, con quien conversamos largo tiempo en su terraza (Entrevistas 2): recordó su infancia y el cultivo del trigo, entre otras memorias recogidas en las grabaciones.

En Vilares Baixa, una joven con su bebé nos recibió y habló sobre São João y la “barragem con forma de pie de dragón”; luego se unieron sus padres. Más adelante, un señor que hacía

bonecos nos mostró sus creaciones de carnaval en su garaje y se interesó por el festival. En esta parte del pueblo, las menciones a burros, mulas, perros y caballos se repitieron —“antes todos tenían un burro en casa”—. Algunos ancianos se excusaron de participar, diciendo “ya no tengo cabeza para hablar”. Al final de la calle, una pareja de un pueblo vecino conversaba sentados en un banco frente a su casa. Raquel y Otilia comentaron la falta de empleos en la aldea: *“no hay supermercado, ni café, ni escuela, y quienes no tienen coche deben desplazarse hasta Mirandela o Macedo para hacer compras”*.

Las conversaciones de la jornada revelaron temas recurrentes: São João, el hoyo de los moros, el trabajo en los campos de trigo, la fiesta de Santa Catarina —patrona local— con vino y *bailerico*<sup>22</sup>, el almuerzo del jabalí (una comida comunitaria en la junta de freguesia el 30 de marzo), el cultivo de aceitunas entre Noviembre y Diciembre y la “barragem pie de dragón”. La jornada concluyó cerca de la capilla de São João, con una sensación general de haber abierto pequeñas grietas en la memoria local, donde aún persisten huellas dispersas de tradición y pertenencia, y con la certeza de que estos encuentros marcarían los pasos a seguir en el proyecto.

Debido a la dificultad que presentaba para mí el acento tras-montano y otros ruidos que hacían difícil el entendimiento en los registros de audio, las entrevistas y las transcripciones fueron realizadas por Hernâni, quien me envió luego el documento ya escrito. Mi trabajo con estas entrevistas se basó en compilar las historias, analizarlas y traer al proyecto lo que fuese relevante para la construcción de las marionetas.

Además de estas memorias y relatos, surgieron algunos retornos hacia el festival del 2024, como por ejemplo la falta de accesibilidad que tuvieron las personas ancianas sobretudo de Colmeais y Vilares de Baixo, o los horarios de los espectáculos que estaban muy próximos unos de otros y las personas no alcanzaban a movilizarse pues los escenarios estaban apartados, o que el valor del ingreso para personas que venían de fuera de la aldea era inaccesible. Esto retornos fueron comentados con Filipe Jeremias para tenerlos en cuenta en la organización de la próxima edición que se venía.

---

<sup>22</sup> palabra utilizada para referirse a baile popular o fiesta informal donde se danza.

## 5. Relato del Jabalí Azul

Y entonces el Jabalí azul volvió a las tierras que tantas veces anduvo, pisotó, jugó y brincó, pero que ya hace tanto tiempo había dejado. En esos tiempos, comía junto a los aldeanos en la mesa, en las fiestas de primavera, se bañaba en la represa (barragem) junto a los más pequeños, y guardaba los secretos de los adolescentes. Se despedía de los abuelos en sus últimas noches, y cuidaba las aceitunas durante los días de cultivo.

Apareció, ni él mismo sabe como, en la colina más alta de la aldea, en dónde veía las luces de las estrellas del cielo profundo y cálido de verano, y las luces de la aldea poblada en ese período festivo. Respiró ese aire con olor a tierra sintiéndose contrariado. La aldea no era la misma, y él también la había abandonado. Volvió como si volviera de un largo sueño, que se había convertido en un largo viaje, que se había convertido en su nuevo hogar, y olvidó lo fundamental que un tiempo había sido su presencia.

En su nuevo hogar no tenía las antiguas responsabilidades, pero se rodeaba de criaturas como él, que corrían sin preocupaciones, en abundancia de agua y de comida. Pasó a ser uno más entre los demás, y así empezó a sentir que esa era su nueva realidad.

Cuando estaba en la colina de Vilares de Vilariça, miró su piel y se percató de que había vuelto a ser azul. Su pelaje destacaba distintos matices azulados y verdosos, brillantes bajo la luz de la luna de esa noche. De su piel expelía un olor a carne y a yerbas, a fogata y a olivo, a piedra y flor. Ahí él no era como los demás, y aunque sólo, había sido tan feliz.

Era Agosto, en pocos días iba a ser la fiesta del pueblo, la gente festejaba en su nombre aunque ya no lo vieran entre las calles, ni en el mirador de la capela sao Joao contemplando el atardecer entre las colinas. Su ausencia se sentía, pero a pesar de eso, los aldeanos preferían mantenerlo como un recuerdo de los tiempos de avenir de la aldea.

## 6. Porta-á-porta

### Entrevistas relevantes

Entrevistas realizadas en la visita de porta-á-porta en Marzo de 2025 junto con Hernâni Alves, en donde la transcripción de las entrevistas fue realizada por él. En esta selección por tanto se encuentran las entrevistas transcritas de las cuales yo extraje las frases que me fueron fundamentales para la reflexión y creación de este proyecto, pero de todas formas dejo a continuación la entrevista completa para no perder la integridad de los discursos. Las frases que escogí no cuentan con el minuto exacto de las registraciones ya que no cuento con los archivos de audio y no fueron escritos por Hernâni al momento de las descripciones.

### Sobre los animales que estaban en el imaginario colectivo o recuerdos de los aldeanos:

*“Animais para representar eram os burros.”*

*“Havia aqui mas os velinhos já morreram, agora nós não sabemos nada. Os homens da caça devem saber essas lendas dos javalis que nós não sabemos.”*

*“Aqui já nem há animais quase... alguma ovelha. Antigamente tínhamos os burros e os machos. Um macho é um cavalo para trabalhar.”*

*“Antes dependíamos muito dos animais.”*

*“A Ricardina é que sabe. Eu não sei nada. As tradições, olhe o meu marido foi criado com bois, com vitelos. Andava com eles no lameiro e depois de crescer tornava-se a vender para ganhar dinheiro. Os meus pais eram cabras. Vivíamos dos animais.”*

*“Os animais eram os que havia. Bois. 3 ou 4 juntas. Mais às vacas e aos machos.”*

*“Aqui já nem há animais quase... alguma ovelha. Antigamente tínhamos os burros e os machos. Um macho é um cavalo para trabalhar. Antigamente era com esses machos, cavalos de trabalho, lavraram tudo, não havia tratores, não havia nada para aqui. Era tudo com os animais. O lavrador com a charrua. Era a sementeira do trigo. A gente apanhava a azeitona com umas albardas, duas ou três sacas conforme os animais podiam. Não havia outro transporte. Agora é que há estas carrinhas e tratores. Antes dependíamos muito dos animais. Punhamos os molhos na cabeça. Havia muito cereal. Apanhados com os burros, ia para as eiras, onde havia pedras grandes e depois era com aqueles molhos. Depois vieram as malhadeiras. Eu ainda sou desse tempo. Esse tempo era lixado também. Pelas eiras, eu naquela altura apanhava água para... Porque era no tempo do calor que se faziam as malhadas...”*

### **Sobre algumas tradições, festas y leyendas antigas:**

*“Aqui não havia escola. Sabe onde é que ela ia? Chamam-lhe a casa dos mouros. Estão lá umas fragas. Parece que tinham uns buracos onde se metiam para lá na brincadeira. Uma lage muito grande, uma fraga muito grande. Ainda lá está onde acendiam o lume. Ao pé de uma fraga. Diz que está lá uma mesa em pedra com pocinhas onde eles comiam.”*

*“Tradições não temos nenhuma. No carnaval era uma máscara de papel. Era um papelão. fazia-se uns furos e já estava. Com um elástico atrás. Uma renda... um crochê... coisas que nós fazíamos... eu tinha bastante medo desses entrudos. Porque era... um lenço à velha, depois aquelas rendas... a gente não conhecia, um pau, com os farrapos... fogo! Até fugia...”*

*“Da agricultura não vejo nada para representar, as malhadas, as segadas. Lendas não sei nenhuma. Lendas era a Tia Josinda, lembra-te quando rezava a coroa? Dizia a li aqueles versos mais bonitos. Já tinha 100 anos, morreu aqui há dias, há tempos... Benzia os herpes, a dor ciática, a zona. Sabia as orações todas.”*

*“Os bailes, um bailarico. Aos domingos. No verão. A malta vinha aí da Burga e nós fazíamos aí praticamente todos os domingos, vinha malta de Soeima, malta nova. Rapazes... Havia aqui meia dúzia de raparigas... juntavam-se. E nós íamos para a Burga, para os Villares, igual. A pé. Não tínhamos carros. A tradição era essa.”*

*“A padroeira é a santa catarina, mas fazemos a festas à senhora do socorro e fazemos a festa ao S. João no dia 23.”*

*“Agora é que estou no bairro de baixo, quando faziam a festa do S. João, do 23 para o 24, os do vilar de cima juntavam-se todos e iam a cantar músicas até lá (até à capela)”*

### **Sobre el futuro que ven de la aldea:**

*“Imagino ficar deserta, esta e outras, não é só esta. Não há volta a dar. A menos que haja uma revolução nos próximos 50 anos. Em 20, 30 anos não há aí ninguém.”*

### **Entrevistas Completas**

#### **Entrevistas 1**

(Carminho/Maria Teresa/Lisete/Ricardina - Colmeais) (Nova Gravação.m4a)

Eu não sei nada. Quem sabia era a minha tia. Morreu com 100 anos. Animais para representar eram os burros. Aqui antigamente havia muitos burros. Eu não sei nada, estive muito tempo fora na França. Eu estive muito tempo fora. Estes novos não quiseram aprender as rezas nem as orações. Era o tio Adérito que sabia isso do coxo. Havia aqui mas os velhinhos já morreram, agora nós não sabemos nada. Os homens da caça devem saber essas lendas dos javalis que nós não sabemos. Se não conhecesse a senhora não abria a porta. Orações e histórias, eu até sabia mas agora esqueceu-se-me tudo. Não sei nada. Era a ceifar o trigo e a acartá-lo. Isso é que era trabalho. Andar com os bois. Andarmos como pão. Os molhos à cabeça e... andava por lá a segar com a gadanha e a seitura. Segar o trigo. Antigamente era muito trabalho. Aqui era ovelhas, os homens tiravam e levavam a lã. A tia Carmelina tinha um tear.

**Entrevistas 2 - Dona Camila (Vilares de Cima)**

**Que animal representa a terra? (250306\_0012.wav) (Nova Gravação.m4a)**

Aqui já nem há animais quase... alguma ovelha. Antigamente tínhamos os burros e os machos. Um macho é um cavalo para trabalhar. Antigamente era com esses machos, cavalos de trabalho, lavraram tudo, não havia tratores, não havia nada para aqui. Era tudo com os animais. O lavrador com a charrua. Era a sementeira do trigo. A gente apanhava a azeitona com umas albardas, duas ou três sacas conforme os animais podiam. Não havia outro transporte. Agora é que há estas carrinhas e tratores. Antes dependíamos muito dos animais. Punhamos os molhos na cabeça. Havia muito cereal. Apanhados com os burros, ia para as eiras, onde havia pedras grandes e depois era com aqueles malhos. Depois vieram as malhadeiras. Eu ainda sou desse tempo. Esse tempo era lixado também. Pelas eiras, eu naquela altura apanhava água para... Porque era no tempo do calor que se faziam as malhadas.

Em todas as aldeias haviam 3 ou 4 ricos. Que tinham empregados, azeitonas para vender. Agora tudo mais ou menos tem umas oliveirinhas, uma hortinha. Se tivesse sido há quatro anos atrás... Agora já não há gente. Os novos não quiseram aprender. Agora quem é que quer trabalhar no campo?. Nos estes novos da minha geração com 60 e poucos anos. Azeitona e

tal. Mas agora há tratores e aquelas máquinas a gasolina para tremer os ramos. A Ricardina é que sabe. Eu não sei nada. As tradições, olhe o meu marido foi criado com bois, com vitelos. Andava com eles no lameiro e depois de crescer tornava-se a vender para ganhar dinheiro. Os meus pais eram cabras. Vivíamos dos animais. O meu pai era cabras. E quando morreu já tinha cabras e ovelhas mas era só meia dúzia delas. Sabe o que é que ele ouvia? Que havia de vir tempo em que não se diferenciava o verão do inverno do verão. E isto está-se vendo. Os velhos eram inteligentes. Quando houvesse muita estrada... que o mundo estava acabado e é verdade. O meu pai dizia, quando eu morrer ides morrer à fome. Ainda não morri à fome. Diziam que para comprar arroz e a massa era por senha. Tinham que ter aquela senha, aquele papel para ir a comprar. No tempo dos meus pais, quando eles eram pequenos. Eu ouvi isto deles. Era muito complicado. Agora quem não tem um quilo ou dois em casa. Iam buscar o contrabando e depois vendiam-no. A minha mãe ia para uma terra e o meu pai para outra. E então os meus pais não tiveram muito tempo para estarem ao pé, para contarem certas coisas. E nós também não perguntamos nada. Andávamos a correr o cão. A minha sobrinha está em Lisboa, quando lhe digo que o padrinho está a correr o cão, ela não sabe o que é. É como os meus netos no estrangeiro à noite, avó, o que estás a comer? Cachos de batata. E ela não sabia o que eram os cachos. Aqui nas aldeias era o que ouvíamos dos nossos pais. É como o mirandês. A minha mãe quando andava na escola. Era muito inteligente. Não sabia ler nem escrever. Tinha as cabras, o meu pai fazia o queijo e ela andava com as cabras. Ninguém a enganava. A fazer a conta. Ela quando saía, mais ou menos já sabia quanto trazia. Onde traziam dinheiro? Num saquinho de plástico no seio. Eu só tenho a quarta classe mas sei ler e escrever. Quando eu ia para a escola já tinha ido arrancar uma cesta de batatas. Trazia-as à cabeça e fazia o comer. Cozia as batatas e o que houvesse para o meu pai comer com as cabras. Sentava-se ali no caminho e comia sopa e batatas, nem que fosse meio dia. Ia logo almoçado. Eu chegava tarde e a professora mandava-me abrir a mão. Com a tábua e pimba, pimba. Eu bem puxava a mão. Por ir atrasada e pelo que calhava. A minha mãe quando era pequena ia para os villares. Aqui não havia escola. Sabe onde é que ela ia? Chamam-lhe a casa dos mouros. Estão lá umas fragas. Parece que tinham uns buracos onde se metiam para lá na brincadeira. Uma lage muito grande, uma fraga muito grande. Ainda lá está onde acendiam o lume. Ao pé de uma fraga. Diz que está lá uma mesa em pedra com pocinhas onde eles comiam. E umas coisas lá dentro. Mas agora já não se deve conseguir ver. Iam para a escola, para os villares e ficavam tudo ali na brincadeira. Os rapazes

e as raparigas. Alí à senhora do socorro nessa fraga. A minha mãe não sabia ler nem escrever. Mas o meu pai também não. Na tropa eles aprendem. O meu pai escrevia tão bem.

Não está. Bati à porta. Natércia! Deve estar para a feira.

Nós vamos à feira comprar coisas para casa. Para comprar umas meias, sapatos. Tendeiros. Antigamente era a cavar e a segar e a malhar. Os animais eram os que havia. Bois. 3 ou 4 juntas. Mais às vacas e aos machos.

### **E lendas, coisas mais antigas, tradições? (250306\_0014.wav)**

A Natércia é que dava jeito é a mais velha... Mas foram para Mirandela, eu fui a Macedo, chegámos agora. Viemos aqui e não vimos ninguém. Eu não sei como posso ajudar.

### **E o futuro, o que imagina para esta terra? (250306\_0014.wav)**

Imagino ficar deserta, esta e outras, não é só esta. Não há volta a dar. A menos que haja uma revolução nos próximos 50 anos. Em 20, 30 anos não há aí ninguém. Ainda ontem estive em outra terra a podar oliveiras e tem menos que nós aqui. Estive a falar ao almoço mais o Fernando da ponte da Burga (Macedo de Cavaleiros) para baixo só mora o Artur que a mãe até era de cá dos Colmeais, e estão praí 5 não há praí mais ninguém. Mais velhos que mais novos. Mais à tarde apareceu o patrão que disse que a mãe daquele há três anos que está no lar em Macedo e mãe do Fernando está no lar em Sambade, e a outra também já está acamada. Só está aí o Artur e a mulher. Contava 5 e só lá há dois. Na aldeia toda. Isto é escusado. Eu andava aí pelas aldeias a trabalhar nos sapadores, Sendim da Ribeira, Ferradosa... se está tudo igual, tudo a mesma coisa. Sambade tem um único garoto, é a maior aldeia do concelho. Tem um ano agora. Estas aldeiazecas, como isto, isto desaparece tudo. Em trinta anos. Estamos aqui nós. Foi tudo embora. Era bom que eu estivesse enganado. Mesmo com novos povoadores. Aqueles que foram para vilar. Compraram casa à Cátia. Vieram são dos jeovás ou coisa parecida. Que vieram com uma garoteca, que está junta com alguém do pombal. Não há quase ninguém.

Tradições não temos nenhuma. No carnaval era uma máscara de papel. Era um papelão. fazia-se uns furos e já estava. Com um elástico atrás. Uma renda... um crochê... coisas que nós fazíamos... eu tinha bastante medo desses entrudos. Porque era... um lenço à velha, depois aquelas rendas... a gente não conhecia, um pau, com os farrapos... fogo! Até fugia... Da agricultura não vejo nada para representar, as malhadas, as segadas. Lendas não sei nenhuma. Lendas era a Tia Josinda, lembra-te quando rezava a coroa? Dizia a li aqueles versos mais bonitos. Já tinha 100 anos, morreu aqui há dias, há tempos... Benzia os herpes, a dor ciática, a zona. Sabia as orações todas.

E dos mouros... na nossa senhora do socorro... É que havia para aí, vieram uns camaradas e fomos lá para as fragas ver, mas não vimos lá nada. Ouvi dizer que na altura entraram lá e viram assim uma mesa com umas pocinhas, onde é que eles comiam, onde é que eles fugiam... Isso é uma lenda. Não tem lógica nenhuma. Por acaso fomos lá ver. Há histórias que eles (mouros e cavaleiros) moravam aí. Em Villares, na parte de cima há sete casas, para os sete cavaleiros. Com esporas afiadas para combater os mouros tinham lanças afiadas. Estiveram aí. Disso há histórias. No bairro de cima havia 7 casas. Não vê lá o símbolo. O brasão quer dizer outras coisas. Sete casas. Habitaram aqui. Antigamente jogávamos ao mourão. Tínhamos aqui uma pedra, e jogávamos à bola a ver quem a apanhava. E ao fito. Jogos tradicionais. Não tínhamos folclore. Antigamente quando era pequena, haviam era os realejos e os giradiscos. Os bailes, um bailarico. Aos domingos. No verão. A malta vinha aí da Burga e nós fazíamos aí praticamente todos os domingos, vinha malta de Soeima, malta nova. Rapazes... Havia aqui meia dúzia de raparigas... juntavam-se. E nós íamos para a Burga, para os Villares, igual. A pé. Não tínhamos carros. A tradição era essa.

### **E padroeira, e festas religiosas? (250306\_0014.wav)**

A padroeira é a santa catarina, mas fazemos a festas à senhora do socorro e fazemos a festa ao S. João no dia 23. Que, quando está a trovoar muito, metem-no (estátua do santo) fora para a trovoada acalmar. Tem de ser um homem. Na de S. Lourenço também tínhamos essa história da trovoada. Íamos lá, abríamos a porta e punhamos fora. Quando o metiam no

muro, dava aquele esterrinco forte e... não é que parava, mas ficava mais lenta. Nós também temos isso. Há quem acredita, quem não acredita. Lá que há muitas histórias em que continuava na mesma, noutras abrandava. Mas se era pelo santo estar na rua ou não, não sabemos. Mas era a nossa ideia, era assim. E fazíamos a missa ao S. Lourenço no dia 10 de Agosto. No bairro de cima (Vilares) antes estava no bairro de cima. Agora é que estou no bairro de baixo, quando faziam a festa do S. João, do 23 para o 24, os do vilar de cima juntavam-se todos e iam a cantar músicas até lá (até à capela). Este ano ainda fizemos isso e cantámos lá. Os versos são muito bonitos. A tua mãe também os sabe. A tia Zélia também os deve saber. Juntavam-se todos. O meu pai ia na frente. Ele cantava bem (eu não canto) que na igreja, ele enchia a igreja. Mas quando morreu o padre fez-lhe ali um discurso, ali bem feito. Ele enchia a igreja, abafava a voz dos outros. E tocava. Com o bandolim a cantar. Já doente. E o que está com a Judite, tinha um acordeão, agora também já está arrumado. Foi operado ao joelho, aquilo não correu bem. Andava com duas bengalas. Aqui por estes dias, o meu cunhado diz que já estava a conduzir o carro, já conduzia. 4 ou 5 juntava-mo-nos. Agora já não desce. Há anos que o bairro de cima não vem. Há 10 anos. Também não há lá mais ninguém. Quem queres que venha. A Graça, o Carlos e mais ninguém. A idade é a mesma.

Ali à volta era tudo cereal. Agora já estão lá sobreiros, outros amendoeiras, outros oliveiras. Ali era tudo sementeira, cereal. Tínhamos aqui uma moagem e levamos e levavamos tudo até lá não havia tratores, não havia nada. Agora depois foi tudo imigrar, imigrar, imigrar.

**Q. Que tradições tinham antigamente? Histórias aqui da terra? (250306\_0015.wav) (Rua dos Cavaleiros das Esporas Douradas.m4a)**

Nós não tínhamos tradições nenhuma. Era jogar o mourão. Era a bola. Era bailaricos aqui na rua. Já fomos aos Colmeais de manhã. Não encontramos ninguém. Cantar os reis. Botar cacadas (partir loiça velha) no entrudo. Aqui nos vilares de cima é que se sabiam as coisas do antigamente. A tia Zélia é que sabia. Eu não estava cá (Tia Zélia). Não? Mas ouviu. No entrudo é que se botavam as coisas pela porta fora. Eu, festas antigas, meu filho, nunca andei. Pai nosso e avé maria ainda sei. Mais não sei. Já me esqueci delas. Era só animais. Ovelhas, cabras, burros, machos. E tradições não temos. Este bairro ia cantar os versos ao S.

João. À capela. Eu era uma pobrezinha. Não andava a saber de nada. De um feixe de giestas, de giestas e de lenha. Isso é que eu podia explicar (as mulheres carregavam feixes de lenha à cabeça). Carrascos cortei um par deles. Aqueles peludinhos eram os que eu gostava mais. Ardiam bem. Trazia bons feixes. Diga lá aí uma história ou uma reza.

“Oito vezes o ferro, o rabo, a cabeça e ao corpo todo/Se és cobra ou cobraão, lagarto ou lagartão, sapo ou sapão, aranha ou aranhão/Todos os bichos coxosos que há fora da terra / À honra de Deus e da Virgem Maria, um Pai Nosso com uma Avé Maria.”

Era assim que cessava o coxo. E depois cortava, assim com a faca (em cruz). Ouvia a tia Rosalina. A nossa padroeira é Santa Catarina, mas fazemos a festa à Nossa Senhora do Socorro e ao S. João. Na festa à nossa senhora do socorro, há um conjunto, bailarico, comida e pronto. É 14 de Agosto. Temos que ir à igreja, agora é altura da oração.

#### **(250306\_0016.wav) (Rua dos Cavaleiros das Esporas Douradas.m4a)**

Os velhos é que sabiam. Juntavam-se aqui (Vilares de cima, em frente à casa da tia Zélia). Juntavam-se aqui todos. E iam a cantar ao S. João. Aqui nunca tivemos tradições, nunca tivemos um rancho folclórico. Arranjamos agora um. Antigamente andávamos a jogar à bola e ao mourão. E depois aos domingos um gira discos. Um bailarico, vinham aí os rapazes de fora para namorar a gente. Pronto.

Tem que ir às pessoas mais antigas. Falem com ele. Eu não sei nada. Antigamente o que me recordo mais era o porco e ovelhas, cabras. Era o que havia aí. Diz que está doente da cabeça não quer saber nada disto. Depois de uma queda ainda pior. Ou doentes. Ninguém tem mais para dizer.

#### **O que se fazia antigamente? (250306\_0018.wav) (Rua dos Cavaleiros das Esporas Douradas.m4a)**

Antigamente quando alguém morria. Compravam a urna. Durante a noite a gente estava lá acordada com a família. Fazer companhia. Agora não. Vão para a igreja, meia hora e uma hora. Com a tia Zélia, não havia tristeza, estava lá a pessoa morta e ela a dizer coisas mesmo a partir a rir. É verdade. Fiquei uma vez com ela e Jesus. Não se pode ficar com ela. (Tia Camila). Tudo mal. Eu não saio daqui. Já tenho... dia 30, já faço 87. Aspecto tenho. Agora as dores... A Isabel também não anda boa. Foi ao médico.

Segava-se o pão e cavava-se as batatas. Antigamente as vidas eram duras. Março era espigar, depois abril e maio. Em junho é que se segava (o trigo). Andavam por essas ladeiras todas, andavam de manhã à noite. Os pobres dos homens a segar. Eu também seguei muito. Segavam e punham em molhos. Depois apertavam. Punham-no em medas, em montões e depois é que era transportado com o carro dos bois para as eiras. Não havia tratores nessa altura. Tinham que as mulheres ir levar o almoço. Levavam canastras grandes à cabeça para dar de comer aos homens que andavam lá a trabalhar. É que se ia levar o almoço de manhã às 9h depois ao meio-dia e às tarde às 4h horas se levava a merenda. Para eles comerem. E era duro. A cavar as batatas e a curar as vinhas.

### **E as canções do S. João? (250306\_0018.wav)**

Eu nunca fui cantadeira. O teu pai enchia a igreja. Amarrava logo as vozes todas. Tinha uma voz muito interessante e tocava bem bandolim. Ele e o Seródio eram os melhores cantores que cá havia. Começa de manhã até à noite, sempre alegria, aquele homem. O meu pai quando o sentia cantar, as casas eram pegadas, dizia, olha os burros já estão a zurrar. Antigamente havia muitos burros, era burros, ovelhas, cabras. Ovelhas era uma sim outra não as casas. Era como os pobres podiam governar a vida. Não havia esses luxos que há agora. O ano da fome. Tinha sete anos. Sabe deus. Não pedia nada à minha mãe na rua. Se alguém estivesse a comer, dizia. Minha mãe, ande para casa. Lá ia a pobre pra casa. Tanto chorava ela como eu. Ela chorava por não ter para me dar, e eu chorava com fome. Passado um bocado a dona Alice, todas as semanas fazia uma fornada de pão para ela e para o irmão. Eu sempre tive a tentação de não pedir só para mim. Eu não pedia. Mas ia sentar-me no cimo das escadas. Sentava-me ao cimo das escadas e já sabiam o que eu queria. Naquela altura, ela dizia: olha lá está a minha freguesia. Eu chegava aqui e dizia, mãe olhe, a dona Alice deu-me este bocadinho de pão, guarde-o para o pai levar a merenda. E eu com vontade de o comer eu. A minha mãe ralhava comigo. Garota, vais lá todos os dias. Mas fazer o quê? Só queria um bocadinho de pão. Olhe, andava a gente cheias de fome e andava a gente contente. Agora nem tanto, com a fome nem com a fartura. Agora ninguém anda contente. Antigamente andava-se contente com a fome e com tudo. Eu tinha duas socas. Como estes chinelos mas por baixo eram pregadas de pau. Madeira. Com essas soquinhas. Só as calçavamos à entrada da igreja. Levavamos na mão. Para não se partirem, não tinham dinheiro para comprar outras. Para se não partirem. Quando vinham aquelas levadas muito

grandes... Agora já não vêm levadas. Quem é que podia andar? As mãos cheias de frio, com as soquinhas, as meias todas rotas. E lá andávamos. Tínhamos que andar. Antigamente não tínhamos tradições. Só iam a cantar daqui para baixo. Para o S. João. “São João era um bom santo não fosse o sedilhado, iam duas moças à fonte e vinham quatro.” Ali em cima era a casa dos mouros. Onde a minha Julieta estava era o calvario. Havia lá sete cruzes. Antes havia aqui cruzes em pedra. E no tempo em que se encomendavam as almas. No fim da quaresma, à meia noite. O meu pai juntou-se com a tia Lúcia e mais gente que não me lembra. A tia Lúcia também era da borga. Mas lembro-me deles irem rezar a essas cruzes. Mas não me lembro dos versos que diziam. Era a via sacra. Fontes havia aqui mais de quantas. Estava aqui uma no meio do povo que era um espetáculo, era alta para baixo não se lhe chegava ao fundo, mas para cima parecia uma capela. Era mesmo no meio do povo. Aqui no bairro de cima tínhamos um chorão e era uma fonte. O meu pai andava a servir estas casas que tinham mais dinheiro. Na quinta da Madureira, vocês quando vinham da barragem, não viram duas ou três casa no monte? É a quinta da Madureira de uns ricos que ainda são ricos agora. E o meu pai estava aí a viver, nessa quinta. Eu quando vim para aqui para vilares de cima viver já não me lembro da fonte. Devia ter uns 3 aninhos. E no carnaval vestia-me e as pessoas vestiam-se de a dar a volta com os paus, isto e aquilo. E depois diziam os versos às raparigas solteiras. Chamavam-lhes as “deixas”. Quando gostavam delas, das raparigas, diziam bem. Quando não gostavam diziam mal. As máscaras eram um renda, um meia dessas mais finas. Davam-lhe um nó. Uma renda. E as bombas para estourar. Eu fugia. Umhas bombas que havia na taberna. Tipo rasteirinhas. Chegaram a fazer contradanças. Fizeram a dos cantores alentejanos. Não diziam nada de jeito. Os segadores alentejanos a segarem na terra dos transmontanos. “Segai segadores alentejanos da cidade para a terra dos transmontanos. Os segadores levam a vida a cantar. Haja alegria já lá vem nossa criada, trazer comida a esta bela camarada. Peço desculpa só me lembro do caminho, com toda a pressa deixei lá ficar o vinho. Desculpa não vais dizer ao patrão que eu traga o pipo e ao resto no garrafão.” Diziam isto a cantar. Fizeram este teatro a fazer de conta que andavam a segar. E depois diziam as tais quadras. Cantavam. Punham-se além nos altos, vésperas do entrudo, um do lado outro do outro. A dizer à rapariga. “Ó camarada. Olha fulana é isto, fulana é aquilo” Com uns funis. Se gostavam diziam bem delas se não diziam mal. Aqui do Vilar de cima, só não gostavam de duas. Que queriam ser as mais importantes, era a Branca

da tia Nanda e a Maria da tia Albertina. Queriam ser fifis. Mais que as outras. A vida dantes era dura.

### **E o futuro o que acha que vai ser? (250306\_0018.wav)**

Olhe esta aldeiazinha onde ela foi criada e eu... olhe a gente era assim... com muita mocidade e muita gente. Agora só estamos cá três ou quatro. É a aldeia pequena e poucas casas. Toda a gente tinha muitos filhos 6, 5. E depois aqui o bairro de cima não tinha nada a ver com vilar de baixo. Havia aqui na casa do povo um filme. Os do vilar de baixo que queriam ser mais que os de vilar de cima. E não aparecia ninguém. Era tudo vilar de cima. E então antigamente, vinham as carrinhas com material e aqui tudo se juntava. No vilar de baixo não. Aqui sempre foi tudo mais unido. Tinham a serração e também o material, tijolo, cimento, tudo. No dia em que se meteu a placa na minha casa, o vilar de cima todo estava aqui a ajudar. No vilar de cima, mal chega um camião, era o povo todo a ajudar. Quando era o São João, juntava-se tudo no meio do povo. Ia o povo todo, não ficava ninguém. Cantar ao são joãozinho que era lá em baixo a capela. Em cima do cemitério. “Ai baixar-vos carvalheiras com a roda para o chão, deixai passar os romeiros que vão para o São João. Ai são joão se adormeceu, aí no colo da sua tia. Ai acorda são joão acorda, que amanhã é o teu dia.” A minha cabeça já não dá... ai se fosse dantes. Eu andei a servir. Nestas casas ricas. Andei a servir. Era magrinha como aquela. Estive no porto 3 anos, uma casa de 3 andares. Éramos 6 pessoas. Eu fazia tudo. Era uma casa particular. Pertenciam ali a Alfândega mas estavam no Porto. Não sabiam como eu tinha tanta genica. Diziam, ó Maria anda cá, senta-te aí. Senta-te aí, já trabalhaste muito.<sup>23</sup>

## **7. Palabras a Cátia**

contexto para el ritual de apertura

“Não sei se vale a pena mencioná-las, mas para que tu tenhas uma ideia, visualizamos o javali em um dos encontros que tivemos aqui na aldeia, em que se falava do almoço de javali e da carne de javali, mas nunca dele como animal doméstico ou querido, sempre como motivo de reunião, seja para comer a sua carne, seja para caçá-lo, etc. Por isso, para mim, ele

---

<sup>23</sup> Por cuestiones de idioma, comprensión del acento del norte de Portugal de la zona de Trás-dos-montes, es que las transcripciones de las entrevistas fueron realizadas por Hernâni, quien aún así tuvo dificultades en descifrar algunos pasajes de las conversaciones.

era o «espírito» da história. O burro aparecia sempre nas histórias como um animal doméstico, querido e amigo, por isso ele é mais terreno, poderia representar mais as memórias da aldeia no seu sentido mais familiar. A ovelha e a velha nasceram depois. A ovelha como uma personagem passiva, despercebida e útil, muito presente, mas que agora está representada em altura, olha por cima dos outros animais que são, na realidade, mais fortes do que ela, mas ela traz a calma. A velha, por outro lado, está entre o terreno e o espiritual, está meio viva e meio espírito, traz a sabedoria e o que corresponde às memórias mais místicas da aldeia, as histórias, as tradições, «o que as avós contavam», ela protege do alto.

Estas marionetas são a tradução da experiência de quem conheceu Vilares de Vilariça e quis voltar. Agora presentes de alguma forma física e ampliada, cada uma delas poderia representar um «estar» diferente neste lugar. Estas figuras, animais, personagens, contam histórias e anedotas, trazem memórias, são guardiãs e guardiões, representam sabedoria e memória, tudo o que esta aldeia contém e que é precioso. Mas elas também trazem festa e reunião, são um ponto de encontro e um lugar para brincar, para voltar a ser criança, para nos sentirmos pequenos novamente, para caminhar por estas ruas ao lado delas noutra dimensão.”

**FIM**





**ESMAE** ESCOLA SUPERIOR  
DE MÚSICA E ARTES  
DO ESPETÁCULO

Vem fazer parte  
de uma experiência  
única com marionetas  
gigantes

**SEXTA-FEIRA, 26 SETEMBRO, 19H**  
**SÁBADO, 27 SETEMBRO, 16H**  
**VILARES DE VILARIÇA (ENTRADA DA ALDEIA)**

# gigantes na ALDEIA

Cenografia de Paloma Etchegaray



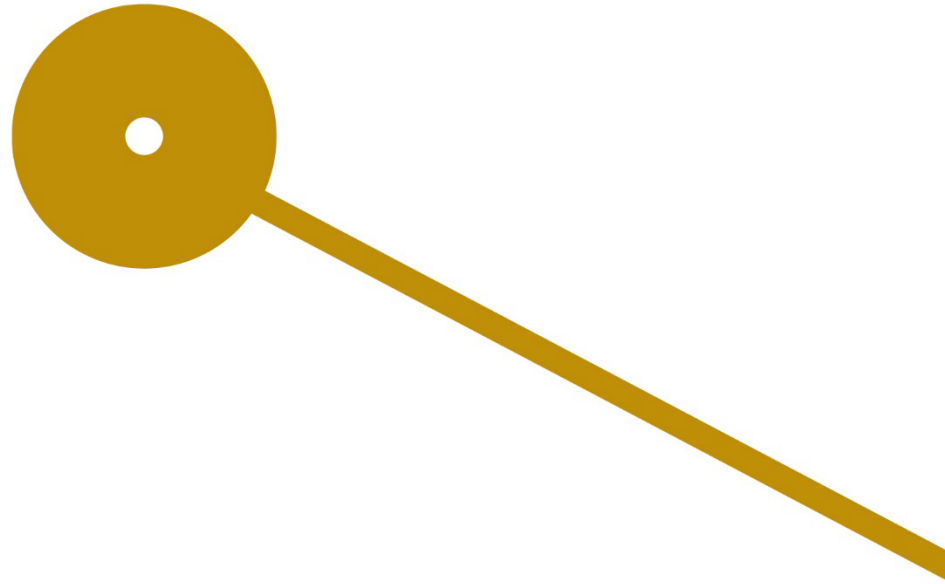
**FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE CIRCO  
CONTEMPORÂNEO  
2025**

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

**M**

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
CENOGRAFIA



*A festa dos Gigantes: Marionetas Gigantes como médio  
Escenográfico participativo.*  
Paloma Etcheagaray Robles