

## Recordar en escena. *Alaejos*: teatro, memoria y creación colectiva

Carlota Gaviño<sup>1</sup> y Sergio Colina Martín<sup>2</sup>

Enviado: 30 de enero de 2022. / Aceptado: 16 de mayo de 2022.

**Resumen.** El teatro ofrece un espacio privilegiado para la reflexión sobre el pasado y la (re)construcción de memoria histórica. En concreto, el uso de técnicas teatrales de creación colectiva (*devising theater*) puede contribuir a la elaboración de un relato histórico inclusivo y plural, dando voz a historias que no encuentran su espacio en la historia oficial, y generando canales de comunicación y transferencia de experiencias intergeneracional. *Alaejos, pocos y lejos*, de Producciones Kepler se presenta como una contribución significativa de un colectivo de jóvenes creadores españoles al debate sobre las relaciones entre práctica escénica y memoria; entre recuerdo y ficción.

**Palabras clave:** teatro; artes escénicas; memoria; *devising theater*; *Alaejos*

### [en] Staging Memories. *Alaejos*, Devised Theatre and Collective Memory

**Abstract.** Theater offers a privileged space for the reflection on the past and the (re)construction of collective memory. The use of devising techniques can contribute to both elaborate a diverse and inclusive historical account and to give voice to stories that do not usually find their place in official history. Additionally, devising theater opens intergenerational channels of communication and transfer of experiences. *Alaejos, pocos y lejos* by the Spanish troupe Producciones Kepler represents a significant contribution to the debate on the relationship between performing arts and memory, between fiction and remembrance.

**Keywords:** theater; performing arts; memory; *devising*

**Cómo citar:** Gaviño, C.; Colina Martín, S. (2022) Recordar en escena. *Alaejos*: teatro, memoria y creación colectiva, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 4, 41-46.

Este artículo describe y analiza una propuesta escénica reciente—*Alaejos, pocos y lejos* de Producciones Kepler—como muestra paradigmática de la aproximación a la cuestión de la memoria histórica (y su relación con la construcción de relatos) por parte de un grupo de jóvenes creadores teatrales contemporáneos que se caracteriza por trabajar desde la creación colectiva. En concreto, este espectáculo permite poner de relieve el potencial del teatro para promover el acercamiento de las generaciones más jóvenes al pasado reciente y estimular la voluntad de conocer a través de determinadas herramientas performativas y dispositivos tanto teatrales como parateatrales.

La investigación parte de una serie de preguntas acerca de la capacidad del teatro para la elaboración colectiva de relato histórico o, más bien, para la recuperación de la historia perdida o silenciada. También se plantea el papel de la recolección de historias individuales en la construcción de una narrativa compartida y en la elaboración de consensos o de contranarrativas, bien a través de la ficción, bien a través de la fijación de hechos

a partir del recuerdo íntimo. A esto se añade la pregunta sobre la posibilidad de la transmisión intergeneracional de la memoria y, por tanto, de un tipo de conocimiento que trata de elevarse desde lo personal y familiar hasta lo comunitario. Asimismo, el artículo reflexiona sobre la relación entre la metodología de creación y la forma de abordar la construcción o reconstrucción de la memoria. Estudiamos cómo Producciones Kepler combina en *Alaejos* técnicas de creación colectiva, también conocidas como *devising*, con el discurso y práctica artísticos de la recuperación colectiva del recuerdo.

Para abordar las cuestiones planteadas se recurre al estudio de caso como estrategia de investigación dirigida a comprender las dinámicas presentes en contextos singulares [Eisenhardt 1989], una de cuyas principales fortalezas radica en que a través del mismo se registra la conducta de las personas involucradas en el fenómeno estudiado [Yin 1989]. Una de sus ventajas es, como sugieren Braulio Angulo Arjona y Guadalupe, el “estrecho acercamiento al fenómeno de estudio y a sus actores” [2014: 21]. Como investigación esencialmente cualita-

<sup>1</sup> RESAD, [carlota.grumelot@gmail.com](mailto:carlota.grumelot@gmail.com)

<sup>2</sup> Escuela Diplomática, [sergiocolinamartin@gmail.com](mailto:sergiocolinamartin@gmail.com)

tiva, el estudio de caso pretende dar cuenta de los datos que influyen de manera más significativa en la creación de sentido y significado. Para ello se sumerge en el ámbito en el que se desarrolla el propio objeto de estudio [Martínez Barragán 2011: 51] y ahonda en la particularidad y complejidad de un paradigma singular para comprender mejor su desarrollo en circunstancias concretas y, al mismo tiempo, obtener una mayor claridad sobre el tema o aspecto teórico elegido [Stake 1998].

De forma general, el estudio de caso se lleva a cabo a partir de datos obtenidos desde una variedad de fuentes, incluyendo documentos, registros de archivos, entrevistas directas, observación directa, observación de los participantes e instalaciones u objetos físicos [Chetty 1996]. En base a estas consideraciones metodológicas, creemos oportuno explicitar en nuestro artículo las diversas fuentes de las cuales se ha obtenido la información que consideramos relevante para el análisis de la memoria y la creación colectiva y los instrumentos que hemos utilizado para la recolección de la misma, vinculando luego los datos obtenidos a los conceptos, dimensiones, factores o variables teóricas que se consideran pertinentes para el estudio de la relación entre teatro, memoria y prácticas del recuerdo, presentando finalmente una serie de conclusiones que puedan enriquecer, a partir de la idiosincrasia del caso estudiado, los enfoques teóricos de la investigación en este ámbito [Martínez Carazo 2006].

En este caso, recurriremos de forma principal a los elementos obtenidos a través de la observación directa del proceso de trabajo y del resultado escénico del mismo, de los materiales generados por la compañía para la difusión del proyecto, así como a las entrevistas mantenidas con la coordinadora del proyecto.

Los estudios teatrales han dialogado con conceptos fundamentales sobre memoria como los “lugares de memoria” (*lieux de mémoire*), acuñado por Pierre Nora. Anxo Abuín González sostiene que:

El teatro ofrece una oportunidad insuperable de reestablecer la responsabilidad ‘memorial’ en el sentido de Nora (...) y lo hace a través de una gran variedad de voces que emergen polifónicamente contra el depósito pasivo y perezoso de los hechos. El teatro se constituye en un acto resistente de oralidad que restituye el pasado a la vez que fundamenta una estructura escénica que implica irremediamente al espectador en el presente. La memoria es el recuerdo, pero también puede articularse como la invocación subjetiva e inmediata de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, la memoria siempre es mantenida por grupos que experimentaron los hechos desde una perspectiva afectiva y emotiva y que proceden a su actualización necesaria (Schweitzer, 2007). La memoria es siempre, como el teatro, un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual, frente a la historia, que Nora define como una reconstrucción incompleta a partir de los rastros o huellas de lo que ya no existe. [2016: 276-277]

Se ponen así de relieve las importantes conexiones que existen entre la práctica escénica y, en concreto, los métodos de creación teatral colectiva, y la recuperación

de la memoria a través del recuerdo. Por un lado, queda explicitado cómo el teatro puede ser usado como una herramienta idónea para compartir con los espectadores (o canalizar hacia el público) ese trabajo de recuperación, o de reconstrucción, que pivota precisamente alrededor de su naturaleza de “fenómeno colectivo”. Por otro, se enfatiza el papel del teatro como “anagnórisis”, revelación o descubrimiento.

De hecho, de acuerdo con Virno, “el acto de romper el silencio es el inicio de la revelación. El mero pronunciamiento, de por sí privado de contenidos, procura sin embargo la máxima visibilidad a todo lo que el locutor dirá o hará: a sus relatos llenos de matices como también a sus gestos mudos” [2005: 56]. O, en palabras de Abuín González: “Frente a la historia normativa (pública y hegemónica), estas narraciones contadas por sus protagonistas, aunque sea por voz prestada, generan nuevos significados, desafían las actitudes y creencias dominantes y abren nuevas vías de integración social” [2016: 283].

A lo cual, Guini añade:

La función de la memoria, la conexión del presente como *hic et nunc* (aquí y ahora), con el pasado – reciente o lejano– como *ibi et tum* (allí y entonces), fundamenta la habilidad crítica del sujeto, le ‘obliga’ a remodelar su capacidad narrativa, a reflexionar y a crear. La función performativa del teatro, su tendencia intemporal, además del logro que supone la dramatización, determinan el relato y la acción escénicas, proponen aspectos del fenómeno teatral que han originado nuevos géneros y han ocupado el quehacer de los investigadores del teatro y de quienes se dedican a él” [Guini 2021: 75-76].

*Alaejos* es un espectáculo teatral para cuatro intérpretes que, tras una primera presentación de *work-in-progress* en el contexto del programa de mentorías Salidas de Emergencia del centro cultural Conde Duque Madrid, fue estrenado en el Teatro del Barrio de Madrid en marzo de 2021. La compañía lo presenta así en el dossier del espectáculo:

¿Qué sabes de tus abuelos cuando eran jóvenes?  
¿Cuántos recuerdos forman la Historia? Una obra en la que cuatro actores se proponen el reto de traer a escena las historias de juventud de sus abuelos y bisabuelos en un intento de comprender sus vidas, sus miedos y decisiones. Un relato que se enfrenta al olvido y al paso del tiempo para sacar del anonimato estas historias que se pierden en el mar de la Historia. Pero el reto parece imposible: el olvido, la falta de información, recuerdos cruzados, versiones diferentes... La fragmentación de la memoria y sus mecanismos empiezan a infiltrarse en el relato y los personajes del recuerdo toman el escenario<sup>3</sup>.

“Mi madre me pidió que no diera más vueltas al tema. Así que vamos a hacer una obra de teatro sobre ello”. Así arranca el espectáculo *Alaejos, pocos y lejos* de Producciones Kepler. En el verano de 2019, la crea-

<sup>3</sup> Texto extraído del dossier de distribución del espectáculo, elaborado por la propia compañía.

dora escénica Itxaso Larrinaga (Bilbao, 1994) propone a su compañía una investigación escénica en torno a la memoria particular de sus abuelos y abuelas, de sus bisabuelos y bisabuelas: un proyecto que les permitiera recopilar las historias de esa generación española que, a la edad de las personas integrantes de Kepler –todas ellas entre los 20 y los 25 años–, tuvo que enfrentarse a la Guerra Civil y sus consecuencias. Lo hizo en contra de la voluntad de silencio de su madre; quizá de la voluntad de silencio de toda una generación, la de la Transición. En palabras de Larrinaga:

“En verano de 2019, de vacaciones en el pueblo de mi madre, me aburría y me puse a hacer un árbol genealógico de la familia. Llegué a una persona de la familia, el padre de mi abuelo, del que yo no sabía nada, solo que era mejor no preguntar. Al fin mi madre me contó la historia de este hombre, Juan Estebanz, que fue maestro en Alaejos, un pueblo de la provincia de Valladolid. Y es una historia terrible de represalias franquistas, torturas y asesinatos. Yo no tenía ni idea de que en mi familia hubiera una historia así. Hasta ese momento yo pensaba que la Guerra Civil era un motivo para películas de acción, pero que no había sucedido en mi familia, ni en la de mis vecinos. A partir de ese shock, y de mi necesidad de saber, empecé a preguntar y a darme cuenta de que estas historias eran una constante, no solo en mi familia, sino en las familias de todas las personas del equipo”<sup>4</sup>.

La pieza se plantea explícitamente como un “contenedor de memoria”, una especie de repositorio de memoria colectiva, pero también como un mecanismo para estimular el interés por el pasado y posibilitar un ejercicio de recuperación de las historias individuales que conforman, al menos en parte, la historia reciente de nuestro país:

*Alaejos* es un espacio para recordar a estas personas, para recordar estas historias y pensar de nuevo en ellas. Un espacio y un tiempo en el que nosotros, los intérpretes, estamos acordándonos de nuestras familias o de la gente que de alguna manera está ligada a nuestras familias y, a través de nosotros, el público está pensando en la suyas. Lo que queremos conseguir con esta pieza es que el público salga del espectáculo queriendo preguntar, queriendo saber.

Pareciera que este llamado a la curiosidad, esta voluntad de incentivar la necesidad de conocer el pasado en los más jóvenes, está en el centro de esta experiencia teatral que proporciona un contexto emocional al relato frío de los hechos de la historia:

Para mí es claro que lo personal es político, y al ponerle a los números, caras y a las estadísticas, nombres propios, empiezas a entender desde lo micro, lo macro.

<sup>4</sup> Tanto este como el resto de párrafos reproducidos en este apartado responden a fragmentos de las entrevistas que los autores mantuvieron en Madrid a principios de 2022 con Itxaso Larrinaga, integrante de Producciones Kepler y coordinadora del proyecto *Alaejos*. El contenido de dichas entrevistas no ha sido publicado previamente en ningún otro medio.

La historia, con h minúscula, ofrece una perspectiva reveladora de la Historia con H mayúscula. Porque cuando se leen manuales sobre la Guerra Civil, hay que hacer un gran ejercicio de imaginación y de empatía para comprender la situación de las personas. Y yo creo que todas las ficciones –las obras de teatro, las películas, los comics, las canciones– hacen la labor de que podamos comprender, porque ¿de qué sirve entender los números si no entendemos qué representan?

A través de este espectáculo, Kepler invita a su público a ponerse en relación con esas historias y a reflexionar sobre ellas. Cada uno de los cuatro jóvenes actores y actrices de *Alaejos* hace el ejercicio de encarnar a esos otros jóvenes que fueron sus abuelos o abuelas, sus bisabuelos o bisabuelas, cuestionando sus decisiones y tratando de comprender el marco en el que estas fueron tomadas. La memoria se construye frente a los ojos del público no como archivo frío de los datos sino como experiencia viva que pueda, quizá, arrojar luz sobre el presente:

Ana Mesuti, la abogada de la querrela argentina por los crímenes del franquismo dice que los jóvenes, nosotros, mi generación, no puede recordar los hechos del franquismo porque no los ha vivido; y dice que hay algo más interesante aún que recordar, digamos, científicamente. Lo que a ella le parece más importante es determinar cuál es la relación entre los jóvenes y ese pasado tan trágico. Y yo creo que el teatro ayuda a reconstruir la historia, o, cuanto menos –y es lo que nosotros queremos conseguir con *Alaejos*–, a despertar la necesidad de conocimiento. Esperamos que el público se pregunte: ¿cuánto sé yo de mi historia familiar?, y, por lo tanto, ¿cuánto sé de la historia de mi país? ¿Y de la historia de la humanidad? Y generar en espectadores y espectadoras la inquietud con respecto a qué relación establecen con su propio pasado.

Para elaborar este espectáculo, la propia Larrinaga, David Alonso, Leticia Ramos, Juan Carlos de la Vega, Berta Navas y Adriana Navarro (integrantes de Producciones Kepler) ponen en marcha un proceso de documentación en el que a lo largo de un año entrevistan a sus familiares, registran material sonoro y compilan fotografías, cartas y documentos legales (partidas de nacimiento o contratos matrimoniales, entre otros).

Hicimos un barrido inmenso de historias, construimos nuestros árboles genealógicos, preguntamos y recopilamos historias no solo de nuestras familias sino también de personas a las que no nos vinculaba ningún lazo familiar, a través, por ejemplo, de las actividades de mediación con vecinas y vecinos del barrio de Lavapiés que pusimos en marcha junto al Teatro del Barrio.

Así, Producciones Kepler lleva a cabo su primera incursión en el teatro documento. Entre sus referentes, más allá de la citada colaboración con el Teatro del Barrio –conocido como espacio emblemático en cuanto a experiencias escénicas de carácter documental–, Larrinaga cita por ejemplo el trabajo de la creadora argentina Lola Arias y en concreto el espectácu-

lo de 2016 *Campo minado* en el que Arias reunía en escena a veteranos argentinos e ingleses de la guerra de Malvinas treinta y cuatro años más tarde [Perera 2017, 2018]:

Me impactó el espectáculo porque no había nada de panfletario en él. Las historias estaban presentadas sobre el escenario y, como público, tenía el espacio para decidir qué pensar al respecto. Fue un referente para entender que no había que contar una historia de buenos y malos sino decir: ‘Esto fue así. A estas personas les ha pasado esto. ¿Tú que piensas?’.

Si bien, para el caso de *Alaejos*, Larrinaga matiza el término y habla, más que de teatro documento, de “teatro del recuerdo”:

Nosotras decimos que estamos haciendo “teatro del recuerdo”, que es un género que nos hemos inventado que no es estrictamente teatro documento, porque lo que contamos no es verdad del todo, o no solo, pero tampoco es autoficción porque no hay un pacto de mentira con el espectador. Es un *collage* en el que está nuestro punto de vista, pero también cómo nos imaginamos que eso sucedió desde 2021 y desde nuestra falta de información y nuestro desconocimiento de muchas zonas de la historia; y también por supuesto los datos históricos que están ahí como una nube. Para mí, las historias concretas de cada uno de los individuos de los que hablamos, nuestro punto de vista sobre esas historias y los datos se superponen en el espectáculo y construyen algo que no es verdad, pero tampoco es mentira.

Larrinaga reconoce que en el proceso creativo de su obra hay otras compañías españolas que fueron referente. Entre ellas, todas especializadas en el trabajo de *devising* o creación colectiva, menciona a Grumelot, Sleepwalk Collective o Los números imaginarios. Esta metodología refleja además perfectamente, desde el propio proceso de creación, el enfoque desde el que se concibe y desarrolla la obra:

La metodología que empleamos fue una respuesta a las necesidades de la ficción que se estaba construyendo. En principio, yo iba a dirigir en solitario y a contar exclusivamente la historia de Juan Estebaranz. Pero a medida que trabajábamos, nos dimos cuenta de que era más potente, y que se acercaba más a nuestros intereses, hacer una panorámica de más familias, de más casos, de más historias. El espectáculo nos fue revelando que no se trataba de relatar un caso, que podía caer en lo anecdótico, sino de relatar un conjunto de historias todas muy distintas entre sí, pero de alguna manera iguales. Siempre era la historia de personas que se enfrentan a algo para lo que no estaban preparadas y tienen que tomar decisiones sin saber si son las correctas o no. Así entendimos que el espectáculo lo teníamos que dirigir entre todos, porque todos estábamos contando la historia. La dirección y la dramaturgia la firmamos como equipo, aunque yo esté coordinando el proyecto. Es de todas, porque las historias también lo son.

Si el *devising*, tal y como lo define Alison Oddey, implica ensamblar y reconfigurar conjuntos de experiencias individuales del mundo, a menudo contradictorias [Oddey 1994], en este caso, aplicadas estas herramientas a la construcción de memoria colectiva, la propia metodología deviene contenido: las pequeñas historias individuales construyen un relato poliédrico de la historia que respeta puntos de vista diversos y pone en cuestión el relato unívoco o hegemónico de los hechos:

Trabajar de esta manera implica que hay muchos momentos en los que nos llevamos la contraria. Y eso, creo, está muy bien. Que solo una persona escriba la historia es un riesgo, porque solo hay un punto de vista y solo hay una opinión. En Kepler nosotros somos seis personas pensando a la vez, opinando, debatiendo, haciendo un foro sobre cada historia y tratando de dar sentido a las distintas versiones de cada relato que recibíamos de nuestras familias.

A partir del material de *Alaejos*, Producciones Kepler ha diseñado además una instalación interactiva con diferentes espacios y piezas que puede funcionar con autonomía al espectáculo teatral o como antesala de este, con la intención de proporcionar al público la posibilidad de decidir cómo aprovechar la espera antes de la función. La instalación tiene por título Estación Recuerdo (a la que se invita al público “antes de que el tren hacia el pueblo llegue”) y su objetivo declarado es el de permitir a quien participe dejar constancia también de sus memorias en formatos diversos como por ejemplo postales, llamadas telefónicas, conversaciones grabadas, mapas... Una cabina telefónica para llamar al futuro, una radio sintonizada con el pasado, instrucciones para escribir la propia biografía, un mapa que se construye en directo o un “servicio de correo postal de la memoria” son algunos de los espacios interactivos en los que se invita a reflexionar activamente sobre la propia historia desde la intimidad. Se trata de una instalación *site specific*, ya que Estación Recuerdo se crea y se reconfigura especialmente para cada espacio en el que sucede, investigando antes el entorno y hablando con las vecinas y los vecinos para recoger las historias únicas de ese lugar y hacerlas parte de la experiencia.

Este dispositivo parateatral no solo ofrece fragmentos de historias que quedaron fuera del espectáculo, sino que se constituye como herramienta de investigación histórica. Larrinaga aclara que

Desde un punto de vista lúdico, se plantea al público asistente la posibilidad de investigar sobre su propio pasado con el placer de participar de una actividad artística. Y de esa forma puede llegarse a lugares muy distintos de aquellos a los que se llegaría a través de una encuesta fría que arrojara datos y porcentajes. Aun sin ser una investigación con rigor científico que pudiera construir un archivo de la memoria, sí que creemos que hacemos una labor que proporciona un regalo a cada espectador que, quizá sin esperarlo o sin haberlo planeado, tiene un tiempo y un espacio para acordarse desde un punto de vista luminoso de esas historias de su pasado y su familia. Y creo que genera

la necesidad de conocer, porque hay piezas que te piden informaciones que seguramente no tengas o no puedas tener. Y eso está bien, porque no saber significa que puedes seguir haciéndote preguntas. Mucha gente sale de la instalación diciendo: ‘Voy a llamar a mi abuela. Voy a preguntar’.

Por otro lado, Larrinaga prefigura ya con la compañía otro posible espectáculo que amplíe el relato de *Alaejos*, esta vez poniendo el foco en las mujeres:

Nos dimos cuenta de que todas las historias que elegimos para el espectáculo, porque eran las más emocionantes narrativamente, eran historias de acción: de soldados, detenciones, persecuciones. Así que casi el cien por cien de los personajes protagonistas de la pieza son hombres. Y las historias acaban cuando esos hombres se salvaban o morían. Pero, ¿qué pasa con todas esas historias que empiezan donde acaba *Alaejos*? ¿Qué pasa con todas esas madres de niños pequeños que se quedan solas cuando mueren sus maridos? Ese puede ser un buen punto de arranque para una segunda parte...

Producciones Kepler define el enfoque empleado en *Alaejos* y su aproximación a la relación entre teatro y memoria desde la idea de “espacio para recordar”, que les lleva a la noción de “teatro del recuerdo”. Este espacio al que se refiere la compañía parece concretar escénicamente el concepto abstracto de “lugares de memoria” de Nora [Abuín González 2016]. Al mismo tiempo, no se reconocen conscientemente, de forma exacta, en la categoría de teatro documento, a pesar de que un análisis de las principales características de la propuesta –crítica a la justicia, reconstrucción de eventos, implicación autobiográfica en el relato de experiencias, voluntad de activar las reacciones del público, cuestionamiento de la separación entre documento y ficción, introducción del teatro en el ámbito de la oralidad– revela que *Alaejos*, *pocos* y *lejos* sí parece encajar en las definiciones canónicas de este tipo de teatro. Carol Martín [2006: 12-13], por ejemplo, diferencia seis funciones en el teatro documental: la crítica a la justicia; la reconstrucción del evento; la implicación autobiográfica en el relato de experiencias (habitualmente de dolor o daño), que pretenden activar las reacciones del público y provocar un sentimiento de solidaridad social; el cuestionamiento de la separación entre documento y ficción; y, por último, la introducción del teatro en el ámbito de la oralidad. De manera que “si la memoria es el presente del pasado, el teatro en tanto depósito de la memoria cultural es el lugar en el que el pasado se hace presente en todo su esplendor tridimensional”: el espacio en que se configura un “tejido de citas” que “remueven en diversos grados nuestros recuerdos individuales y colectivos”, cumpliendo así “la tarea de restituir lo que ha tenido lugar” [Henríquez Puentes *et al.* 2017: 116-118].

Uno de los principales motivos de este distanciamiento respecto al llamado género documental podría encontrarse en la necesidad, manifestada por Producciones Kepler, de rellenar lagunas de memoria sobre las que

no existe documentación o sobre las que se han perdido datos o fragmentos de información, al tratarse de historias que no se habían, en su mayor parte, hecho explícitas con anterioridad; al tratarse de “vidas anónimas” a las que la historiografía oficial no había prestado atención y a las que el teatro puede dar voz. En ese sentido, cobra especial relevancia el acto de contribuir a romper el silencio –o a “restablecer lo que calla el discurso” [Cornago 2003]–, que a su vez se configura como inicio de una revelación [Virno 2005], conectando de ese modo, tal vez, con la dimensión catártica de lo teatral.

Por otra parte, el ámbito de trabajo principal en *Alaejos* es la intimidad familiar, el “árbol genealógico”, y no solo los procesos colectivos o confrontaciones previas con una situación de injusticia social por parte de sus protagonistas. No hay una voluntad de “objetivizar”, sino, al contrario, de insuflar una dimensión humana, emotiva, a una narración compartida en proceso de construcción. Sí hay voluntad, en cambio, de generar de algún modo lo que Schechner [2003] denomina una conducta restaurada a través de la experiencia teatral y de hacer posible un cierto “traspaso de saber social”, que conecta con la función o potencial del teatro como depósito de memoria colectiva [Cornago 2003] y con su capacidad para establecer canales de comunicación intergeneracional. Además, este espectáculo hace un uso de herramientas de trabajo colaborativo que incide sobre esta cuestión. En ese sentido, el teatro se configura como una actividad colectiva que pone en relación a grupos diversos de personas y que, por lo tanto, es efectivamente una herramienta eficaz para la construcción de una narrativa histórica inclusiva y plural. Resulta evidente que la función performativa del teatro determina necesariamente el relato y la acción escénicas [Guini 2021] en la medida en que son los cuerpos de las intérpretes los que se ponen al servicio del recuerdo, y es la imaginación de los creadores (e incluso del público, que es invitado a participar activamente en la experiencia) la que se pone al servicio de los hechos del pasado desde el presente escénico.

*Alaejos* responde a un tipo de teatro de la memoria que humaniza el relato histórico, transmite datos de forma comprensible desde la experiencia humana y los contextualiza para que tengan un profundo impacto en los espectadores. Esta obra elabora un discurso que se muestra capaz de concretar la idea general de memoria histórica en una experiencia que la ciudadanía puede aprehender. Al incluir el elemento emotivo en la ecuación, facilita, tal y como plantea la pedagogía contemporánea, la fijación de conocimiento a través de la experiencia emocional. Desde ese punto de vista, la aproximación de Producciones Kepler a la relación entre teatro y memoria responde, por un lado, a la voluntad de remover recuerdos, y por otra a la de facilitar una restitución [Henríquez Puentes *et al.* 2017], levantando acta del pasado [Nora 1989; Abuín González 2016].

## Referencias bibliográficas

- Abuín González, Anxo (2016): “Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo: el caso del teatro Verbatim”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25: 273-296. <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16920>
- Angulo Arjona, Braulio, y Guadalupe Noriega Aguilar (2014): “El estudio de caso: alternativa de investigación en las Ciencias Sociales y Humanidades”, *Perspectivas docentes*, 54: 13-22.
- Chetty, Sylvie (1996): “The Case Study Method for Research in Small and Medium-Sized Firms”, *International Small Business Journal*, 15(1):73-85. <https://doi.org/10.1177/0266242696151005>
- Cornago, Óscar (2003): *Pensar la teatralidad*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Eisenhardt, Kathleen M. (1989): “Building Theories from Case Study Research”, *Academy of Management Review*, 14 (4): 532-550. <https://doi.org/10.5465/amr.1989.4308385>
- Henríquez Puentes, Patricia, Juan Pablo Amaya González, Carolina Díaz Castro, Camila Contreras Benavides y Lilian Flores (2017): “Dramaturgias de la memoria del teatro contemporáneo de Concepción”, *Nueva Revista del Pacífico*, 66: 115-132. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762017000300115>
- Martin, Carol (2006): “Bodies of Evidence”, *TDR/The Drama Review*, 50(3): 8–15. <https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.3.8>
- Martínez-Barragán, Carlos (2011): “Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes”, *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 1: 46-62.
- Martínez Carazo, Piedad Cristina (2006): “El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica”, *Pensamiento & Gestión*, 20: 165-193.
- Nora, Pierre (1989): “Between Memory and History: *Les lieux de mémoire*”. *Representations*, 26, 7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520>.
- Oddey, Alison (1994): *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, Londres, Routledge.
- Perera, Verónica (2017): “Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en Campo Minado de Lola Arias”, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 16: 299-323.
- (2018): “Soberanía estallada: memorias de Malvinas en Campo minado de Lola Arias”, *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 9(13): 161-173. <https://doi.org/10.25009/it.v9i13.2560>
- Schechner, Richard (2003): *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Ed. Libros del Rojas.
- Schweitzer, Pam (2007): *Reminiscence Theatre. Making Theatre from Memories*, Londres, Jessica Kingsley Publishers.
- Stake, Robert E. (1995): *Investigación con estudio de casos*, Madrid, Morata, 1998.
- Virno, Paolo (2005). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Yin, Robert K. (1989): *Case Study Research: Design and Methods*, London, Sage Publications.