

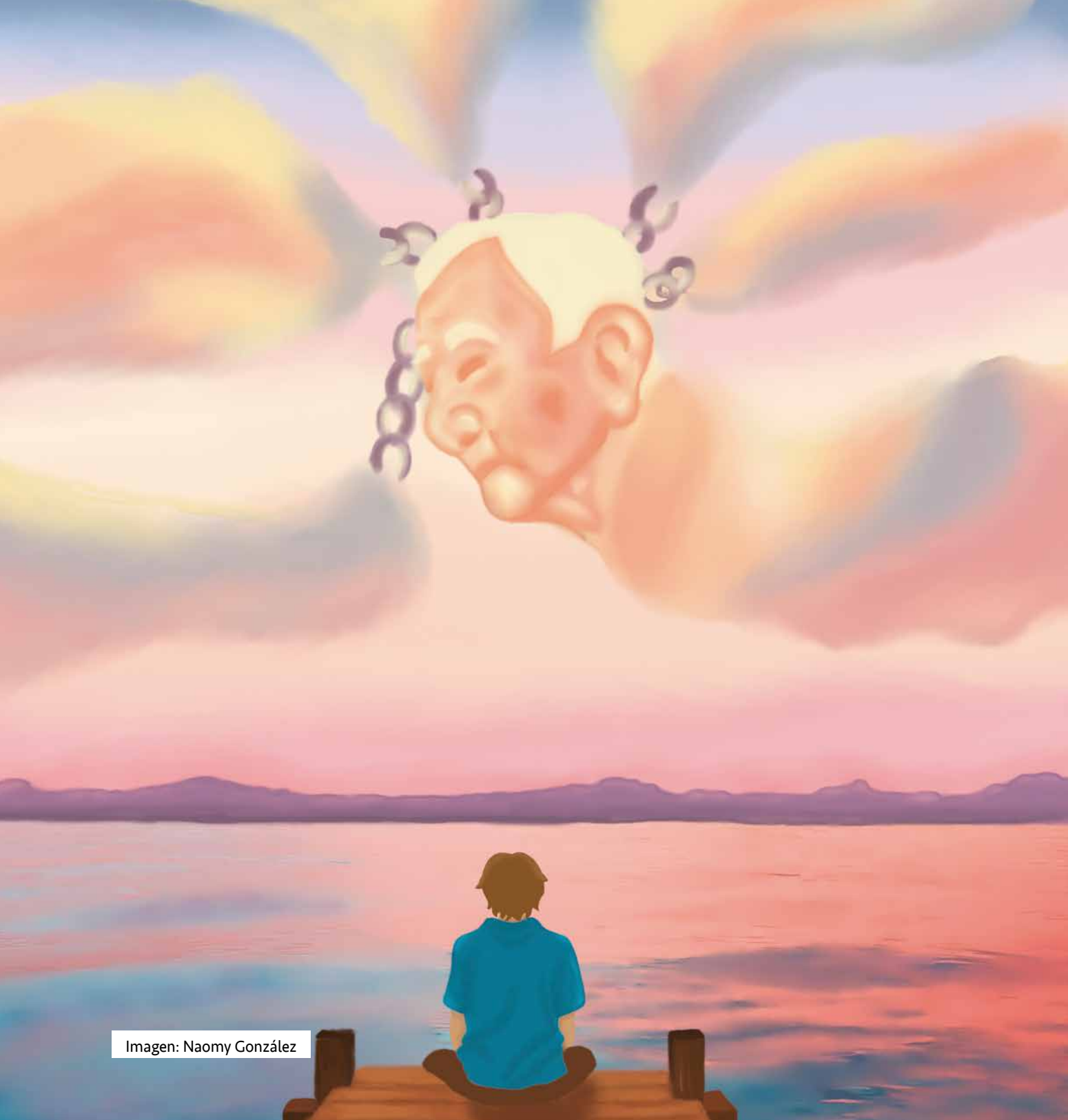


Imagen: Naomy González

Preguntas incómodas sobre el abuelo. Tercera generación, familia y dictadura en el teatro argentino contemporáneo.

Uncomfortable Questions About the Grandfather. Third Generation, Family, and Dictatorship in Contemporary Argentine Theater.

Resumen:

Mediante el análisis de la obra de teatro *Pastor alemán* (Maurizi, 2022) abordo de manera crítica las problemáticas de la identidad y la transmisión de memorias en las generaciones posteriores a la dictadura en Argentina, específicamente desde la perspectiva de los nietos que descubren la implicación de su abuelo en el aparato represivo. La obra adopta una posición ético-política respecto al pasado, a la vez que hurga en zonas complejas y duales de la memoria, que tensionan las lecturas de los perpetradores en clave de monstruosidad. Asimismo, exhibe el trabajo realizado entre la segunda y la tercera generación para que emerjan memorias que permanecían silenciadas.

Palabras claves: Argentina, nietos, memoria, perpetradores, transmisión.

Abstract:

Through the analysis of the play *Pastor alemán* (Maurizi, 2022), I critically address the issues of identity and the transmission of memories in the generations following the dictatorship in Argentina, specifically from the perspective of the grandchildren who discover their grandfather's involvement in the repressive apparatus. The play adopts an ethical-political stance regarding the past while probing complex and dual aspects of memory that challenge readings of perpetrators in terms of monstrosity. It also showcases the work done between the second and third generations to bring forth memories that had remained silenced.

Keywords: Argentina, grandchildren, memory, perpetrators, transmission.

Sumario. 1. Introducción. 2. Memorias de la dictadura y nuevas generaciones. 3. ¿Quién es el abuelo? ¿Vos quién sos? 4. Entre generaciones: preguntar, escuchar, decir. 5. Otras historias para las cicatrices del abuelo. 6. Conclusión.

Cómo citar: Peller, M. (2025). Preguntas incómodas sobre el abuelo. Tercera generación, familia y dictadura en el teatro argentino contemporáneo. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 2, 65-81.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.a2

Mariela Peller

Universidad de Buenos
Aires - Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y
Técnicas
Ciudad de Buenos Aires,
Argentina,

marielapeller@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5393-0306>

Enviado: 20/9/2024

Aceptado: 16/4/2025

Publicado: 15/7/2025



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sin embargo, hay voces que animan
a pensar en aperturas, nuevos espacios a recorrer,
nuevas miradas sobre zonas en penumbra.
Voces de jóvenes, es decir, del porvenir.

(Leonor Arfuch, 2018, 182)

1. Introducción

En este artículo presento un análisis de la obra teatral *Pastor alemán*, estrenada en la Ciudad de Buenos Aires en 2022, en la que tres nietos, Franco, Victoria y Pedro Maurizi, se preguntan por el pasado de su abuelo, Alberto, quien – descubren ya de adultos –, fue policía durante los años de la última dictadura militar argentina (1976-1983). La obra fue escrita y está dirigida por el hermano mayor, Franco, actuada por los otros hermanos, Victoria y Pedro, y musicalizada en escena por su padre, Diego, el yerno de Alberto.

Mediante el estudio de la obra, me propongo reflexionar sobre los modos en que las nuevas generaciones lidian con las herencias de sus ancestros perpetradores. La pregunta por la identidad de estos jóvenes y los legados familiares ronda toda la obra, dado que, el abuelo además de haber sido policía –cuestión que se irá revelando durante la obra– fue bailarín y payaso, pasiones que dieron inicio al linaje de artistas. La madre de estos nietos, hija de Alberto, es profesora en un estudio de danza. Victoria y Pedro son actores y bailarines. Franco es dramaturgo. El arte, el baile, la actuación y los escenarios se han transmitido de generación en generación. La obra escenifica el conflicto identitario que emerge cuando los nietos descubren que Alberto, el abuelo, no solo les ha legado un linaje de arte, pasión y amor, sino también otro linaje siniestro.

La puesta en escena presenta rasgos en común con otras obras teatrales que, en las últimas décadas, vienen trabajando sobre las memorias –y las posmemorias– de la violencia del pasado reciente argentino con géneros y experimentaciones que cruzan lo autobiográfico, lo autoficcional, el biodrama y el teatro documental. Son obras en primera persona que recurren a dispositivos performativos y fragmentarios para reconstruir las historias privadas y familiares en diálogo con la historia política del país (Verzero, 2016; de la Puente, 2019)¹. Por otra parte, con la figura del “actor-documento” (como sucedía en *Mi vida después* de Lola Arias, estrenada en 2009 y paradigmática de las obras de la posmemoria argentina) los artistas hacen de sí mismos y los procedimientos teatrales son mostrados en escena, cuestión que rompe con las reglas del teatro clásico para producir una “deconstrucción de la ilusión teatral” y una reconfiguración de la relación actor-espectador (Cobello, 2021). Por su parte, Maximiliano de la Puente (2017, 2019) habla de “memorias performativas”, para referirse al proceso que implica “actuar la propia memoria” en el

¹ Entre las obras teatrales se pueden mencionar *Hija de la dictadura militar*, de Lucila Teste (2008); *Mi vida después*, de Lola Arias (2009); *Campo de Mayo. Una conferencia performativa*, de Félix Bruzzone (2016); y *Antivisita. Formas de entrar y salir de la ESMA*, de Mariana Eva Pérez (2022). Una estética autobiográfica similar se pudo ver en el cine, con films como *Los rubios*, de Albertina Carri (2003), y *M* de Nicolás Prividera (2007).

teatro. Son memorias propias del ámbito escénico en las que el espectador tiene un rol activo y los sentidos no son clausurados, sino que se mantienen como preguntas abiertas que no intentan forzar respuestas.

La escenografía de *Pastor Alemán* es simple, y remite a una mudanza: cajas llenas de cosas, papeles y fotografías antiguas, un banco de madera, una televisión con una videocasetera (Figura 1). Los dos actores están vestidos con bombachas de gaucho y chombas de cuello polo (Pedro lleva una celeste y Victoria, una amarilla), lo que les da un aire de campo, que refiere a las afueras de la provincia de Buenos Aires durante los años en que el abuelo fue joven. En el transcurso de la obra, actuarán de sí mismos e irán poniéndose otras ropas encima para interpretar otros personajes (a la abuela, al abuelo de niño, al abuelo como policía, payaso y bailarín, a los perros, a la maestra de baile, a la instructora de policías, entre otros) pero nunca saldrán del escenario ni se sacarán las prendas de campo. Los actores comunican al auditorio el cambio de personajes, de fechas y de espacios mediante frases como “ahora soy...”, “ahora estamos en...”, “ahora es...”. De esa forma, se instala una enunciación en primera persona desde el presente, se evidencia el artificio y se apuesta por una afectividad lúdica, en tanto, se muestra el teatro como un juego que implica ocupar el lugar de otros, en otros tiempos y espacios. Así, la obra transita en los límites entre la realidad y la ficción, lo íntimo y lo público (Verzero, 2016).

En el escenario, ubicados en el centro, están Pedro y Victoria. A cada uno de los lados vemos a Franco, sentado en silencio en un escritorio con una computadora, quien maneja el sonido y los recursos audiovisuales, y a Diego, el padre de los tres hermanos, vestido también con chomba gris y bombachas de campo, quien con un saxofón interpreta la música en vivo, además de participar en algunas líneas de diálogo, actuando de sí mismo.



Figura 1. Puesta en escena de *Pastor Alemán*.

Pastor alemán se distingue de otras obras de las nuevas generaciones por el tipo de posmemoria que escenifica. Es acerca de la posmemoria de integrantes de la “tercera generación” que se preguntan por el accionar pasado de su abuelo, pero no en calidad de víctima del terrorismo de Estado sino como implicado en actos criminales, vinculados al terror estatal, en tanto integró la División Perros de la Policía Federal, adiestrando pastores alemanes, durante los años de la dictadura y participó del denominado “Operativo Independencia” en el monte tucumano, en el cual las fuerzas policiales y militares capturaron y asesinaron militantes guerrilleros.

En suma, *Pastor alemán* presenta dos novedades respecto de la serie de obras previas que pueden enmarcarse en perspectivas denominadas de la posmemoria. En primer lugar, pone en escena el conflicto identitario y memorial de unos nietos, es decir, de quienes integran la tercera generación en relación con la última dictadura militar. Las obras

previas se focalizaban en la segunda generación, en las hijas e hijos. En segundo lugar, *Pastor Alemán* difiere respecto al sujeto de quien se quiere reponer la historia o de quien aparece como referente de la “primera generación”. En este caso se trata de un victimario y no de una víctima, como sucedía en las obras anteriores, que traían a escena memorias, silencios e historias relativas a los militantes desaparecidos.

Este vuelco que observamos en *Pastor Alemán* forma parte de lo que varios autores han señalado como un “giro hacia el perpetrador” en producciones culturales en las sociedades pos-dictatoriales, a diferencia de periodos previos en los que predominaban las voces testimoniales de las víctimas y sus familiares (Crownshaw, 2011; Feld & Salvi, 2019; Ferrer & Sánchez-Biosca, 2019). Algunos trabajos, han vinculado este creciente interés por las figuras de los perpetradores con la toma del tema de la memoria por parte de las nuevas generaciones (Moral, Bayer & Canet, 2020)².

En mi análisis de *Pastor alemán* me voy a focalizar, justamente, en esas novedades en relación con las generaciones y los sujetos participantes que nos permiten observar los efectos a largo plazo del terrorismo de Estado sobre las familias de quienes estuvieron implicados como artífices durante la dictadura. Me propongo responder las siguientes preguntas: ¿Qué particularidad tiene la enunciación memorial de la tercera generación en relación con la figura del abuelo perpetrador? ¿Cómo se da el trabajo de memoria entre generaciones para que narrativas que permanecían calladas puedan emerger? ¿Cuáles son las zonas en penumbra –a las que refiere Leonor Arfuch en el epígrafe– que estas voces jóvenes van iluminando? ¿Qué aporta y/o habilita el teatro en estas nuevas narrativas?

En el primer apartado repongo el contexto de luchas por la memoria de la dictadura y la violencia del pasado reciente en el que se inscribe la obra, deteniéndome en el lugar que tienen las nuevas generaciones en ese proceso, principalmente, en los años más recientes. En el segundo, examino cómo se articula la pregunta por el pasado del abuelo con la pregunta por la propia identidad de los nietos, a través del encuentro con lo social y de la indagación en ciertas “zonas paradójicas” (Estay Stange, 2023) o “impuras” (Peller, 2022b) de la memoria. Sostengo que la escena teatral se constituye en un ágora que permite el pasaje desde una posmemoria familiar hacia una afliativa. En el tercer apartado, focalizo en el trabajo de memoria llevado adelante entre la segunda y la tercera generación para habilitar la ruptura del silencio familiar y la posibilidad de producir una nueva narrativa sobre el pasado. En el cuarto, me detengo en las visiones infantiles sobre el abuelo y en cómo son reescritas a la luz del nuevo saber sobre su accionar policial durante la dictadura. En la conclusión, recapitulo sobre lo trabajado e intento responder las preguntas que me hice en el inicio para mostrar cómo *Pastor Alemán* elabora una “memoria performativa” del pasado reciente (de la Puente, 2017 y 2019). Asimismo, cierro con una breve reflexión sobre la figura de la familia y el “familismo” (Jelin, 2017) en relación con las memorias actuales sobre la dictadura.

2 En Argentina, si bien son todavía escasas, existe una serie de narrativas sociales que tematizan las figuras del perpetrador desde la perspectiva autobiográfica de los descendientes (Peller, 2022a). Lior Zylberman (2020) ha estudiado los films, mientras que Teresa Basile (2024) ha examinado las obras literarias. En cuanto al teatro, *Arismendi* (2019) de Nicolás Ruarte es una obra escrita y dirigida por un nieto de represores e integrante de *Historias desobedientes*, que repudia el accionar de sus abuelos, quienes formaron parte de las Fuerzas Armadas en la dictadura.

2. Memorias de la dictadura y nuevas generaciones

Antes de pasar al análisis detallado de la obra teatral es necesario situarla en su contexto socio-político para comprender sus condiciones de emergencia y cómo dialoga con otros discursos y memorias sobre el pasado reciente argentino.

Hace ya algunos años en Argentina vienen creciendo fuerzas políticas de derecha y centro-derecha, que han cuestionado los avances en derechos humanos y las políticas de la memoria en relación con la última dictadura llevados adelante durante los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015). Durante esos gobiernos, por ejemplo, habían sido declaradas inconstitucionales las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, lo que condujo a la presentación judicial de nuevas causas por violaciones a los derechos humanos durante la dictadura y al tratamiento de otras presentadas con anterioridad (Lvovich & Bisquert, 2008).

En la senda del crecimiento de la derecha política, 2017 fue un momento de fuerte disputa por los sentidos del pasado reciente. Mientras que el gobierno de Mauricio Macri (2015-2019) intentaba avanzar con políticas regresivas en relación con los derechos humanos y la memoria, las organizaciones de derechos humanos, sostenían cierta iniciativa social y marcaban la agenda. Esto se evidenció durante la fuerte movilización que surgió en rechazo a un fallo de la Corte Suprema de Justicia de la Nación, popularmente conocido como “2x1”, que pretendía ser un antecedente en la condonación de penas para los perpetradores condenados por delitos de lesa humanidad.³

Inmediatamente después de esa gran movilización, surgió *Historias desobedientes*, un nuevo e inesperado actor social en relación con las memorias del pasado reciente, que expuso que la sociedad estaba en alerta frente al posible retroceso en políticas de derechos humanos. *Historias desobedientes* es un colectivo de hijas, hijos y otros familiares –como sobrinos y nietos– de militares y policías partícipes durante el terrorismo de Estado, quienes repudian públicamente el accionar de sus progenitores y actúan en defensa de los derechos humanos, la memoria y la justicia. Estas nuevas voces emergen en un escenario de lucha entre memorias e intentan diferenciarse de las de otros hijos y familiares de represores, quienes ante la reapertura de los juicios defendieron a sus progenitores con consignas como las de “memoria completa” (por ejemplo, *Hijos y Nietos de Presos Políticos*, que hoy lleva por nombre *Puentes para la Legalidad*), es decir, que reivindican el accionar de militares y policías durante la dictadura (Salvi, 2019).

Unos años más tarde, en 2019, en paralelo a este proceso de derechozación de la sociedad en su conjunto y de los jóvenes en particular, se conformó *Nietes*, otra nueva agrupación en el campo de los derechos humanos, que agrupa a nietas, nietos y nietxs de desaparecidos y sobrevivientes de la última dictadura militar, quienes se definen como “la tercera generación en lucha” y se suman así a las *Abuelas de Plaza de Mayo*, a las *Madres de Plaza de Mayo* y a los *H.I.J.O.S.* Este nuevo colectivo sostiene que la actual lucha por los derechos humanos incluye en su agenda a la lucha feminista y de las disidencias sexuales. Así, en un contexto de fuerte avanzada de la ultraderecha que arremete contra

3 El fallo reducía la pena de Luis Muñia, un civil condenado por su participación en la comisión de delitos de lesa humanidad. Este fallo se basaba en la ley 24.390, vigente entre 1994 y 2001, según la cual la prisión preventiva no puede superar los 2 años y transcurrido ese plazo, por cada día de reclusión se computarían dos. Tras diversos cuestionamientos a esta medida –que actualizaba la impunidad que se había vivido en los años noventa– por parte de organizaciones y personalidades de los derechos humanos nacionales e internacionales, el 10 de mayo se realizó una masiva movilización contra el fallo, que, finalmente, fue revertido.

la organización política, los derechos humanos y los feminismos, algunos integrantes de las generaciones más jóvenes siguen apostando por la organización colectiva.

Esta derechización de la sociedad se ha pronunciado desde que, en diciembre de 2023, asumió la presidencia Javier Milei, representante de las denominadas “nuevas derechas” (Stefanoni, 2021; Gago & Giorgi, 2022), junto a Victoria Villarruel como vicepresidenta, quien es fundadora del *Centro de Estudios Legales sobre el Terrorismo y sus Víctimas* (CELTyV) y sostiene posiciones negacionistas de la dictadura. Tras la victoria de Milei en las elecciones, los jóvenes pasaron a estar en el centro del debate político porque su voto fue uno de los que lo condujo al triunfo. Se ha señalado que el apoyo de los jóvenes fue consecuencia de una fuerte crisis de valores acompañada de una larga crisis económica y social que los condujo a la adhesión hacia un capitalismo sin ley y a la “batalla cultural” contra los progresismos, las izquierdas y los feminismos (Aruguete, 2024; Semán, 2023). La sociedad en general, pero mayormente los jóvenes, sobre todo los varones, parecen haber virado hacia la derecha, alejándose de los derechos humanos, para en cambio posicionarse como anti-progresistas y antifeministas. Recordemos que, hace muy poco tiempo atrás, en 2020, se habían producido masivas movilizaciones que tuvieron como resultado la ampliación de derechos sexuales y reproductivos con la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en las que jóvenes mujeres fueron un actor fundamental del fenómeno conocido como *Marea Verde*, por el color de los pañuelos triangulares.

Como nos permite observar este breve recuento, *Pastor alemán* se estrenó en 2022, en un escenario social y político en el cual, por un lado, la derecha avanza en Argentina, pero, por el otro, surgen actores sociales de las generaciones jóvenes que, a contramano del contexto social, construyen narrativas novedosas –y posicionadas en defensa de los derechos humanos– sobre las memorias de las violencias del pasado reciente del país. Actualmente, en septiembre de 2024, mientras escribo este artículo, la obra está llevando adelante su tercera temporada.

En esta trama, el valor social de producciones culturales como *Pastor alemán*, se potencia, en tanto permiten mostrar una indagación crítica sobre los horrores del pasado y sus efectos en la actualidad desde el interior mismo de las familias de los represores. Así, el surgimiento de preguntas y posicionamientos subjetivos y colectivos vinculados a la consigna de “Memoria, verdad y justicia” nos permiten observar cómo la larga lucha por los derechos humanos que se ha llevado adelante en Argentina ha sido una base insoslayable para que puedan producirse, tras casi 50 años, quiebres en los silencios y en los legados criminales.

3. ¿Quién es el abuelo? ¿Vos quién sos?

Como venía sucediendo con las obras teatrales argentinas de la segunda generación, principalmente, de hijas e hijos de víctimas de la dictadura, *Pastor alemán* se pregunta por la propia identidad de los nietos, quienes escribieron la obra, la dirigen, la actúan y aparecen como personajes en la escena. Ponen el cuerpo para actuar de otros, pero también de sí mismos. En este caso, se trata de una identidad que fue trastocada cuando, ya de adultos y tras la muerte de su abuelo, descubren que había sido policía durante la dictadura militar.

La revelación acontece en el ámbito familiar, cuando aparece una fotografía del abuelo con uniforme policial que nunca habían visto antes, que había permanecido oculta. Ese evento –que como espectadores conoceremos a mitad de la obra– desencadena el conflicto. Pero la obra no sigue una narrativa cronológica, sino que va y viene del pasado

al presente, superponiendo tiempos y espacios, mostrando cómo los nietos van reescribiendo y reinterpretando el pasado en función del nuevo saber sobre el abuelo. Esta exposición en escena del proceso familiar de descubrimiento del secreto habilita una posición ética de apertura hacia lo social de aquello que permanecía silenciado. La sociedad, encarnada por el público, comparte con los actores-personajes sus preguntas incómodas sobre el pasado familiar, que está inscripto en la historia del país. En suma, la escena teatral opera como un ágora, “un lugar público y privado al mismo tiempo, en el que sin dejar de hacer visible el ámbito personal, se plantean problemas de dimensiones colectivas” (Verzero, 2010, 7).

Al comienzo, mientras Victoria y Pedro observan unas fotografías del abuelo, entre las que se lo ve bailando, pero en ninguna está vestido de policía, Victoria le pregunta de manera demandante a Pedro: “¿Quién es el abuelo? Y vos, ¿quién sos?”. Pedro responde: “Vos, vos, ¿quién sos?”. Me interesa destacar que la pregunta que interpela sobre la identidad propia está formulada en segunda persona, lo que indica que proviene del afuera, de un otro. No es lo mismo preguntarse “¿quién soy yo?”. Encuentro que ese otro que interpela sobre la identidad puede ser simbolizado en lo social que irrumpe en el ámbito familiar a través de los nietos, del mismo modo que irrumpía la voz policial descripta por Louis Althusser (1988) cuando examinaba el funcionamiento de la ideología.



Figura 2. Victoria y Pedro con disfraces de payasos mostrando las fotografías del abuelo.

En trabajos previos, en los que analicé testimonios de integrantes de *Historias desobedientes* (Peller, 2022a y 2022b), comprobé que los diferentes vínculos con el afuera, en espacios de socialización como el trabajo, el estudio y las amistades fueron colaborando con los procesos personales de las y los desobedientes, quienes se fueron encontrando con otras historias y otras formas de comprender el pasado reciente que les permitieron ir adoptando su posición actual de crítica a sus progenitores. En diversas ocasiones, la chispa para saber sobre la implicación de sus familiares con la dictadura provenía del mundo exterior. Alguna persona con sistemas de valores e ideologías políticas diferentes producía un diálogo, nombraba a los desaparecidos, hablaba de los crímenes cometidos durante la dictadura, activaba la evocación de alguna escena vivida en el propio hogar o hacía recordar la pertenencia del padre a las fuerzas militares o policiales durante la dictadura.

Esto fue de alguna manera lo que ocurrió también en el caso de los Maurizi. No es algo enunciado durante la obra, pero, sabemos por entrevistas dadas en medios de comunicación (Rapetti, 2023), que *Pastor alemán* fue escrita por Franco en una clase de filosofía sobre dilemas morales, mientras estudiaba dramaturgia en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. El afuera de la familia, lo social, el otro funcionó habilitando las preguntas, pero también ofreciendo una escucha. En este caso, podemos imaginar esa aula en la que Franco compartió su historia familiar con el profesor o la profesora y sus compañerxs. Desde ese espacio, el texto –y ese nuevo saber sobre el pasado del abuelo– circuló hacia la casa familiar y, luego, hacia el espacio público que es la escena teatral.

La interpelación “¿Vos quién sos?” representa ese afuera que al contener otras coordenadas desde las que leer el pasado activa la necesidad de conocer la propia historia. Y también funciona como una pregunta acusadora, que exhibe la necesidad de los nietos de quitarse de encima el lastre que implica tener un abuelo que fue policía durante la época dictatorial. Hacia el final de la obra, los nietos retoman las preguntas sobre la identidad, pelean y gritan como dos niños que se echan culpas una a otro:

Victoria: Empiezo a desconfiar de mí, de mi cuerpo. [...] Vos, ¿quién sos?

Pedro: Vos, vos, ¿quién sos?

Victoria: Mi abuelo es un nene de 6 años que juega en Temperley con su perro.

Pedro: Mi abuelo es el campeón de la llanura de Temperley.

Victoria: Tu abuelo es un policía.

Pedro: Tu abuelo es un policía en la dictadura.

Victoria: Vos no sabés quién es mi abuelo.

Pedro: Vos no sabés quién es tu abuelo.

Victoria: Yo no sé quién soy yo.

Pedro: La nieta de un policía.

Victoria: El nieto de un cómplice.

Pedro: La nieta de un asesino.

Estos interrogantes entrañan acusaciones que exhiben una sensación de “suciedad” o “impureza” (Peller, 2022b) y un “miedo a la contaminación” (Goldentul, 2023). Las preguntas incómodas sobre el abuelo son también preguntas incómodas sobre sí mismos, dirigidas hacia “zonas paradójicas” del pasado reciente y del presente, las cuales han sido particularmente exploradas en las producciones culturales de las generaciones de posdictadura en Latinoamérica. Esas zonas remiten a “regiones de conflicto ético, moral y pasional que generan los imperativos contradictorios a los cuales los sistemas totalitarios confrontan a las personas a ellos sometidas y a sus descendientes” (Estay Stange, 2023, 53). Esas regiones, que nos permiten ver matices, paradojas y complejidades –en lugar de sostenerse sobre dicotomías como las del héroe y el antihéroe–, trabajan en el plano narrativo rompiendo los estereotipos del imaginario colectivo, pero de ninguna manera pretenden operar en los planos jurídico o histórico, en los cuáles, como bien remarca Estay Stange, las distinciones entre bien y mal, víctima y victimario, inocente y culpable deben ser claras para poder juzgar los crímenes. *Pastor Alemán* se mueve en ese plano narrativo paradójico, al desplegar la tensión entre el abuelo bueno, alegre y bailarín a quien los nietos aman y el abuelo malo, violento, el policía implicado en operativos durante la dictadura, a quien los nietos no saben cómo recordar.

En ese mismo nivel operan los libros que publicaron las y los integrantes de *Historias desobedientes*, los cuales funcionan como “pruebas de identidad” que les permitieron alejarse de los posicionamientos de sus padres represores y sentar convicciones éticas y políticas en defensa de los derechos humanos ante la sociedad (Goldentul, 2023). *Pastor alemán* realiza una operación similar al hacer pública la propia historia familiar y compartirla en la escena teatral. Podemos vislumbrar una intención de sentar una posición ético-política para trabajar a nivel narrativo y performativo sobre las zonas paradójicas e impuras de la memoria del pasado

En el pasaje de lo privado a lo público, la tercera generación colabora en que memorias que permanecían calladas se tornen socialmente audibles, mediante la expansión de una posmemoria familiar hacia una afiliativa (Hirsch, 2012)⁴, en tanto el contacto entre la historia de los Maurizi y el público posibilita la identificación con respecto a los hechos del pasado. La inmediatez del teatro, que se desarrolla siempre en presente con otros, permite construir una conexión afectiva y sensible con el pasado a quienes no vivimos los hechos traumáticos ni somos familiares directos de víctimas o perpetradores. Los actores, el director y el público pasamos a “formar parte de una comunidad más amplia de trabajo con la posmemoria, confrontándonos con la idea de que la memoria es a la vez privada y pública, individual y colectiva.” (Peller, 2018, 432).

4. Entre generaciones: preguntar, escuchar, decir

En *Los agujeros negros de la dictadura*, desde una perspectiva psicoanalítica sobre los efectos de la dictadura en las hijas e hijos de represores, María José Ferré y Ferré y Héctor Bravo (2020, 19) señalan que:

Siguiendo una regla axiomática entre psicoterapeutas: un o una paciente se hace algunas preguntas solo cuando está en condiciones de encontrar y dar sentido a las respuestas. Tan inexorable como esa regla resulta esta otra verdad: para que alguien pueda hablar se necesita quien pueda escuchar. Ambos procesos requieren una preparación ineludible.

Una idea similar, pero desde las ciencias sociales, sostiene Michael Pollak (2006) al referirse a las narrativas sobre el Holocausto. Para que los sujetos puedan articular un relato sobre los traumas y las violencias sufridas en el pasado se debe dar el encuentro entre la disposición a hablar y las posibilidades de ser escuchado. Si no se produce ese encuentro, las memorias permanecen como “no dichas”, “inaudibles” o “subterráneas”, esperando el momento para poder ingresar al espacio público.

Pastor alemán muestra sobre el escenario el trabajo hecho entre las generaciones –en este caso la segunda y la tercera– para que una memoria que permanecía oculta, clandestina o inaudible pueda ser nombrada y salga a la luz. En las primeras escenas, la condición de policía del abuelo Alberto intenta ser dicha pero no logra ser escuchada. Cuando alguno de los nietos quiere decir la palabra “policía”, otras voces o ruidos la cubren haciéndola inaudible. En efecto, la primera vez que eso ocurre, desde el público nos preguntamos si somos nosotros quienes no logramos escuchar bien por la acústica de la sala o efectivamente el silenciamiento está sucediendo. El público es testigo y a la vez parte de la imposición del silencio, lo experimenta con el propio cuerpo. “Tenemos un montón de fotos de Alberto bailando, pero no encontramos ninguna foto de Alberto poli...”, dice Victoria, pero antes de terminar de pronunciar la frase es interrumpida por el hermano. Los espectadores no logramos escuchar bien su última palabra, pero algo vamos intuyendo. “Si mi abuela guardó todas las fotos, ¿dónde están las fotos de mi abuelo Alberto cuando era poli...?” Otra vez, no logramos oír correctamente, la última palabra se esfuma cuando se prende el televisor y tapa la voz de Victoria. Y más adelante, nuevamente, otra interrupción que impide que el vocablo “policía” sea dicho y escuchado íntegramente. Pero no se trata de una palabra totalmente oculta sino más bien de un “semidecir”

4 Esta modalidad de posmemoria se produce entre contemporáneos y muestra que quienes no son familiares de los afectados directos se involucran también en el proceso de recuperación del pasado, y se sienten interpelados por los eventos traumáticos (Hirsch, 2012).

(Cabrera Sánchez, 2023) o de un “saber no-sabido” (Violi, 2020) propios de los vacíos y silencios en las transmisiones transgeneracionales. Hasta que, finalmente, los nietos se animan a preguntarle al padre sobre el pasado del abuelo y obtienen una respuesta. El padre se encuentra en el escenario, musicalizando la obra en vivo con instrumentos de viento. Así, responde:

Victoria [se dirige al público]: Ese silencio me hace acordar al de mi papá en 2015 [...]. Estamos en la cocina de casa. Nos estamos mirando hace mucho tiempo y yo tengo una pregunta para hacerle. Sé que puedo hablar con él porque él no es hijo de Alberto, sangre de su sangre.

Victoria [se dirige al padre]: Pa, ¿el abuelo fue policía?

Padre: Sí.

Victoria: Alberto fue policía.

Padre: Alberto fue policía.

Victoria: Yo ya sabía [Victoria se sonríe y levanta los hombros como los niños cuando algo no les importa].

Tras este diálogo, el saber sobre el pasado del abuelo comienza a formar parte de la narrativa familiar, que además pasa a ser compartida con los espectadores de la sala, quienes conformamos un espacio público colectivo. Ahora, por fin, todos logramos por escuchar y saber esa verdad que permanecía silenciada. De esta manera, el trabajo de memoria personal y familiar sobre el pasado se torna también un trabajo de memoria colectivo, que permite un desplazamiento desde una posmemoria familiar hacia una afiliativa (Hirsch, 2012; Peller, 2018).

No es casual que sea el padre y no la madre quien puede escuchar y responder las preguntas sobre el abuelo. Los nietos se han autoimpuesto un límite respecto del detalle de la información que le han requerido a la madre, quien es hija de Alberto. Ese límite autoimpuesto, que examina Cabrera Sánchez (2023) para el caso de los nietos de víctimas de la dictadura chilena, puede deberse tanto a un cuidado y empatía respecto del otro como a un límite interno de las propias familias, que adolecen de un relato detallado sobre el pasado de sus antecesores.



Figura 3. Diego, el padre, en escena tocando el clarinete.

Sabemos poco de la madre de estos jóvenes –la hija de Alberto–, solo que tiene una academia de danza y que, de esa forma, ha continuado el linaje del baile, que comenzando por Alberto ha llegado hasta la tercera generación.

La madre es la única integrante de la familia que no está en escena ni como actriz ni como personaje (Figura 3). Un fragmento de un diálogo nos da algunas pistas para interpretar su ausencia. Hacia el final, actúan nuevamente la conversación de 2015 en la que Victoria le preguntaba al padre sobre el abuelo, pero esta vez la amplían y la continúan. El diálogo se produce exactamente después de que en el televisor vemos y escuchamos el discurso que Jorge Rafael Videla pronunció al asumir el gobierno dictatorial en 1976, lo que permite asociar de manera más directa al abuelo con la dictadura.

Victoria [se dirige al público]: Estoy otra vez con mi papá en 2015 y me animo a preguntarle lo que no pude a preguntarle a mi mamá por miedo a que la desintegren las preguntas como me pasaba a mí. Yo soy nieta de Alberto, sangre de mi sangre.

Victoria [se dirige al padre]: Alberto fue policía.

Padre: Alberto fue policía.

Victoria: Yo ya sabía [se sonríe y levanta los hombros como los niños cuando algo no les importa].

[Pedro le hace señas a Victoria para que se anime a seguir preguntando.]

Victoria [se dirige al padre]: ¿Cuándo fue policía el abuelo?

Padre: El abuelo fue policía entre 1973 y 1981.

Victoria: [Ahora se dirige al público] Firulete el payaso, Alberto el bailarín entrenan perros policías, todas mis mascotas fueron perros alemanes, ¿quién es el abuelo? ¿vos quien sos?

Podemos interpretar la ausencia de la madre en escena como una forma de cuidarla y no exponerla, para evitar la “desintegración”, tal como cuenta Victoria que hicieron cuando en 2015 obviaron preguntarle a ella por el pasado del abuelo y, en cambio, eligieron como interlocutor al padre, quien no lleva la sangre de Alberto. Por otra parte, esa ausencia revela cierto límite en relación con el saber familiar acerca del pasado. Si bien el padre responde, es sugerente notar que solo habla –es decir, rompe el silencio– ante la pregunta formulada por los nietos. Es la tercera generación la que habilita la ruptura del silencio familiar y el comienzo de una nueva narrativa que se construye en y durante la obra de teatro. Un relato ahora compartido por la segunda y la tercera generación. Y por quienes, desde el público, somos testigos de la revelación de ese saber.

5. Otras historias para las cicatrices del abuelo

A lo largo de la obra, Victoria y Pedro recuerdan, recrean y reviven una infancia feliz con el abuelo y la abuela, llena de anécdotas amorosas, alegres y graciosas. También actúan escenas de la vida de Alberto: el descubrimiento infantil de su pasión por el baile, el show de circo realizado con su nieto Franco en 1996 que dio inicio al linaje de artistas, el examen para ingresar a la Policía Federal, el adiestramiento de sus perros, entre muchas otras. A través de un ir y venir entre tiempos y espacios redescubren y reinterpretan el pasado desde el presente, en el que ya saben que Alberto fue policía. Las explicaciones pasan a ser otras y las escenas vividas cobran otros sentidos inciertos, tristes, violentos.

Esa dualidad la vivimos como espectadores en los usos de los cuerpos en escena que fluctúan entre el amor, el placer y la belleza de la danza y la violencia de las peleas y los golpes. La expresión corporal escenifica sensorialmente esa duplicidad, en tanto los cuerpos pasan de dar órdenes con firmeza a mostrar la más cálida ternura, mezclan el recuerdo infantil amoroso que los nietos tienen sobre el abuelo con el nuevo conocimiento sobre su condición de policía, sobre su entrenamiento de perros, sobre su accionar represivo en el Operativo Independencia en el Monte Tucumano. Asimismo, en ocasiones, actúan de perros –que son comparados con el abuelo–, los que pueden ser amistosos, obedientes o morder al humano que los cuida. Por medio de la relación entre el trabajo corporal de los actores y el texto de la obra, el mito del abuelo perfecto y heroico construido desde la visión infantil se va derrumbando. Alberto es el campeón de la llanura de Temperley para convertirse luego en cómplice y asesino de la dictadura. Esa transformación en el modo de percibir al abuelo se metaforiza con la historia de sus cicatrices.



Figura 4. El trabajo de los cuerpos, entre el baile y la lucha.

El cuerpo de Alberto está lleno de cicatrices, las que según los médicos son consecuencia de operaciones de tumores, pero los nietos tienen “sus propias teorías infantiles”. Dicen que se las hizo peleando con un tigre en el circo, luchando con un tiburón en la costa, con el carbón de las brasas de un asado familiar o zapateando en algún festival. Pero a medida que avanzamos en la historia y accedemos a la información sobre el pasado de Alberto vamos imaginando la falsedad de esas teorías.

Hacia el final, los nietos vuelven sobre las cicatrices del abuelo. Victoria empieza a nombrar las explicaciones infantiles, pero Pedro toma la carabina –con la que el abuelo le enseñó a disparar a los 10 años– y mientras dispara, le responde: “Mentira. Esas dos fueron en una detención, unos tipos le dispararon. Esa, en las costillas fue en un combate mano a mano en Tucumán. Ésta, en el brazo, en una entradera, le marcaron una casa y él sacó a las personas que estaban adentro”. La escena termina con los cuerpos peleando fuertemente (Figura 4), que representan los enfrentamientos del abuelo policía, pero que también son una metáfora de la pelea que los nietos están dando con la historia del abuelo, que es su propia historia.

La mirada infantil e ingenua sobre el abuelo se borrona para adquirir matices oscuros. Y todos empezamos a ver al payaso de manera siniestra (Figura 2). En un momento lo escuchamos desde el televisor en *loop*, diciéndole a su nieto mientras hacen un truco de magia durante el show del circo: “hacelo desaparecer, hacelo desaparecer”, en una clara alusión a los miles de activistas desaparecidos durante la dictadura militar. El cruce entre palabras, cuerpos e

imágenes escenifica la dualidad del abuelo. Sus múltiples caras. Con esos recursos, *Pastor alemán* tensiona las lecturas en claves de monstruosidad u oscuridad acerca de los perpetradores. Por el contrario, exhibe zonas de la humanidad del abuelo, como el amor familiar y la veta artística, que hasta el día de hoy son legados para sus descendientes, dado que representan aquello que aman y alrededor de lo cual articulan su vida. Ese parece ser el dilema de esta familia, ¿cómo sostener el amor por el legado artístico de Alberto cuando se descubre esa otra cara vinculada al horror?

La obra se cierra con los nietos jugando a imaginar y actuando sobre el escenario otra historia para ellos y su familia: “Alberto nunca entra a la policía”, “Alberto no es de la federal en la dictadura”. “Bailamos, hacemos magia, pero no es policía”. Ubicados desde una posición infantil, los nietos mediante esta denegación activan un mecanismo de defensa ante la realidad perturbadora que los abruma. Interpreto esta escena como un guiño al espectador, un nuevo juego teatral que permite un momento de triste alegría compartida, de liberación de la tensión en la que estuvimos inmersos. Porque tanto ellos como nosotros fuimos partícipes del desvelamiento de la identidad perpetradora del abuelo y de la desmitificación de su figura. Todos ya conocemos la verdadera historia.

6. Conclusión

En este artículo, mediante el análisis de la obra de teatro *Pastor alemán* reflexioné sobre los modos en que la tercera generación lidia con los legados de sus ancestros perpetradores. Trabajé sobre la particularidad de la memoria de la tercera generación, que tras el encuentro con el afuera social en un contexto de “giro hacia el perpetrador” logra habilitar un diálogo con la segunda generación que tiene como resultado la ruptura del silencio familiar y la posibilidad de hacerse preguntas incómodas sobre el pasado del abuelo que habilitan narrativas que permanecían acalladas.

Estas nuevas narrativas sobre el pasado del abuelo permiten iluminar zonas complejas y duales de la memoria que hasta ahora permanecían en penumbras. No solo nos acercamos a la implicación del abuelo con la dictadura, sino también a la comprensión de su humanidad, lo que tensiona posibles lecturas maniqueas que identifican a los verdugos con monstruos. El conocimiento de la vida cotidiana y la subjetividad de los perpetradores es un nudo central a la hora de tratar las memorias sobre crímenes de lesa humanidad. Theodor Adorno, en “La educación después de Auschwitz” (1966), un texto fundador de los estudios sobre perpetradores, afirmaba que para impedir la repetición del horror era indispensable estudiar a los culpables, en especial era necesario conocer “los mecanismos subjetivos sin los que Auschwitz no hubiera sido posible” (1998 [1966], 90).

Finalmente, como intenté mostrar a lo largo de mi análisis, la experiencia teatral es clave para habilitar el ejercicio de memoria y nuevas narrativas sobre el pasado. *Pastor Alemán* produce una memoria performativa en tanto las preguntas incómodas sobre el abuelo son una invitación a seguir hurgando en comunidad en los horrores del pasado y sus efectos actuales. Asimismo, la experiencia escénica y afectiva producida entre los cuerpos de los actores, el director y el público se conforma como un ágora que habilita una posmemoria afiliativa, que implica un ejercicio de memoria colectiva en el presente.

A estas recapitulaciones, me gustaría añadir una reflexión final sobre las memorias de la dictadura y el lugar que les cabe a las familias. En el *flyer* de difusión de la tercera temporada de *Pastor alemán*, a los cuatro actores que

están sobre el escenario –los tres nietos y el padre– se suman una mujer y un bebé que está sostenido en sus brazos. Son Sofía Jaimot, también directora de la obra, y el hijo que tiene con Franco Maurizi, es decir, el bisnieto de Alberto. La cuarta generación del linaje familiar. ¿Será también un artista? ¿Qué sabrá de la historia de su bisabuelo policía durante la dictadura?



Figura 5. Imagen del *flyer* de la tercera temporada.

Más allá de las conjeturas que podamos hacer sobre el futuro, traigo la imagen del *flyer* (Figura 5) para pensar sobre la fuerza que la figura y la institución de la familia mantiene para procesar cuestiones vinculadas a la memoria del pasado reciente. El “familismo” que Elizabeth Jelin (2017) describió en relación con los reclamos y organismos de derechos humanos se actualiza, si bien de otras maneras, cuando son los descendientes de los represores –atados por lazos de sangre– quienes toman en sus manos la tarea de comprender los efectos de la dictadura en el presente. Y, como trabajé en el texto, ese deseo de saber y de comprometerse con la propia historia es muchas veces alentado desde el afuera social. Un aliento que puede ser leído como habilitante pero también como una demanda.

Si bien, dada la organización de nuestra sociedad, la familia es una de las instituciones mediante la cual opera la transmisión intergeneracional de los efectos a largo plazo del terrorismo de Estado es preciso poder reconocer también otras rutas por las que esa transmisión ocurre. Creo que obras como *Pastor Alemán* muestran que el arte es una de esas posibles rutas. En su apertura del universo familiar al social o comunitario, la obra exhibe que el compromiso entre generaciones puede expandirse para dejar de remitir sólo al ámbito del parentesco.

En *Pastor alemán* se repite varias veces la frase “sangre de mi sangre” para referirse al lazo biológico que une a los nietos y a su madre con Alberto. En esa repetición escuchamos la ironía de saberse enunciando un lugar común y naturalizado, que en algunos casos puede estar vacío de significación, pero del cual es difícil huir porque posee una potencia social coagulante. En esa insistencia, la sangre es también metáfora de las violaciones a los derechos humanos ocurridas durante la dictadura. Así, en el ágora conformada durante la experiencia teatral, la responsabilidad por la sangre derramada y la transmisión de la memoria de las violencias esquivo el familismo para seguir otros posibles rumbos.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1998). Educación después de Auschwitz. En *Educación para la emancipación*. Madrid: Morata.
- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María, Argentina: Eduvim.
- Aruguete, N. (2024). Milei, los jóvenes y su impacto en el tablero de la derecha argentina. Web *Página 12*. Rescatado de: <https://www.pagina12.com.ar/704030-milei-los-jovenes-y-su-impacto-en-el-tablero-de-la-derecha-a>
- Bartalini, C., et al. (2018). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- Cabrera Sánchez, J. (2023). Trauma transgeneracional y posmemoria entre nietos de víctimas de la dictadura chilena. *Revista de Estudios Sociales*, 84, 59-76. <https://doi.org/10.7440/res84.2023.04>
- Cobello, D. (2021). El Actor-Documento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 11 (2), 1-22.
- Crownshaw, R. (2011). Perpetrator Fictions and Transcultural Memory. *Parallax*, 17 (4), 75-89. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605582>
- de la Puente, M. (2017). La teatralidad y la performatividad de la memoria en relación al pasado reciente. *Territorio Teatral. Revista digital*, 15. Rescatado de: <http://territorioteatral.org.ar/numero/15>
- de la Puente, M. (2019). *Nombrar el horror desde el teatro. Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el periodo 1995-2015*. Buenos Aires: Eudeba.
- Estay Stange, V. (2023). "No fue tan así...": memoria transgeneracional y zonas paradójicas. *Hispanic Issues On Line*, 30, 50-67.
- Feld, C., & Salvi, V. (2019). Introducción. Declaraciones públicas de represores de la dictadura argentina: temporalidades, escenarios y debates. En C. Feld & V. Salvi (Comps.), *Las voces de la represión. Declaraciones de perpetradores de la dictadura argentina*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Ferré y Ferré, M. J., & Bravo, H. A. (2020). *Los agujeros negros de la dictadura. Hijas e hijos de represores: un abordaje desde la clínica*. Buenos Aires: La Vanguardia.
- Ferrer, A., & Sánchez-Biosca, V. (2019). *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*. Barcelona: Bellaterra.
- Gago, V., & Giorgi, G. (2022). Notas sobre las formas expresivas de las nuevas derechas: las subjetividades de las mayorías en disputa. *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 13 (21), 61-74.
- Goldentul, A. (2023). Dar pruebas de identidad: el valor de los libros en el devenir del colectivo Historias Desobedientes. *Amoxltli*, 11.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lvovich, D., & Bisquert, J. (2008). *La cambiante memoria de la dictadura*. Los Polvorines, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Moral, J., Bayer, G., & Canet, F. (2020). Facing the perpetrator's legacy: post-perpetrator generation documentary films. *Continuum*, 34 (2). <https://doi.org/10.1080/10304312.2020.1737436>
- Peller, M. (2018). (No) seguir buscando a mamá. Performance y posmemoria en Campo de Mayo de Félix Bruzzone. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, 419-440.
- Peller, M. (2022a). Hijas desobedientes. Un uso justo de la vergüenza en la generación pos-perpetradores en la Argentina. En L. Anapio & C. Hammerschmidt (Coords.), *Política, afectos e identidades en América Latina* (pp. 131-149). Buenos Aires: CLACSO; Guadalajara: CALAS; San Martín: UNSAM; Jena: Universität Jena; Alemania: Bundesministerium für Bildung und Forschung.

- Peller, M. (2022b). Una memoria impura. Dilemas y potencias del testimonio de las hijas e hijos de represores en la posdictadura argentina. *RevIISE*, 20 (17), 149-161.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen.
- Rapetti, A. (2023). Pastor alemán. ¿Qué pasaría si, de pronto, alguien descubre que su abuelo bailarín y payaso fue también policía durante la dictadura? Web *La Nación*. Rescatado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/pastor-aleman-que-pasaria-si-de-pronto-alguien-descubre-que-su-abuelo-bailarin-y-payaso-fue-tambien-nid01042023/>
- Salvi, V. (2019). Derechos humanos y memoria entre los familiares de represores en la Argentina. *Papeles del CEIC*, 2019/2. <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.19536>
- Semán, P. (Coord.) (2023). *Está entre nosotros. ¿De dónde viene y hasta dónde puede llegar la extrema derecha que no vimos venir?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Stefanoni, P. (2021). *¿La rebeldía se volvió de derecha?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Verzero, L. (2010). Testimonio, ficción y (re)presentación. La escena como espacio para la reparación del daño. *Boca de Sapo*, Segunda época, XI (5).
- Verzero, L. (2016). Ficción, juego y artificio. Las películas y obras realizadas por la generación de los “hijos” borran los límites entre archivo y creación. *Revista Ñ*, 10-15.
- Violi, P. (2020). Los engaños de la posmemoria. *Tópicos del Seminario*, 44, 12-28.
- Zylberman, L. (2020). Against family loyalty: documentary films on descendants of perpetrators from the last Argentinean dictatorship. *Continuum*, 34, (2). <https://doi.org/10.1080/10304312.2020.1737435>

Ficha técnico artística de la obra de teatro *Pastor alemán*

Darmaturgia: Franco Maurizi.

Actúan: Diego Maurizi, Pedro Maurizi, Victoria Maurizi.

Músicos: Diego Maurizi.

Dirección: Sofía Jaimot, Franco Maurizi.

Iluminación: Carolina Rabenstein.

Diseño sonoro: Diego Maurizi.

Fotografía: Natalia Bovati, Francisco Jarrin

Asistencia de escenografía: Nehuen Serpa.

Producción: Aye Del Valle.

Reseña curricular

Mariela Peller es socióloga y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente de teoría feminista y estudios de género en la Carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) e investigadora adjunta del CONICET. Coordina el Grupo de Trabajo de CLACSO “Red de Género, Feminismos y Memorias”. Actualmente, investiga sobre el activismo de las nuevas generaciones en relación a la memoria de la dictadura, los derechos humanos y los feminismos. Es autora del libro *La intimidad de la revolución. Afectos y militancia en la guerrilla del PRT-ERP* (Prometeo, 2023).

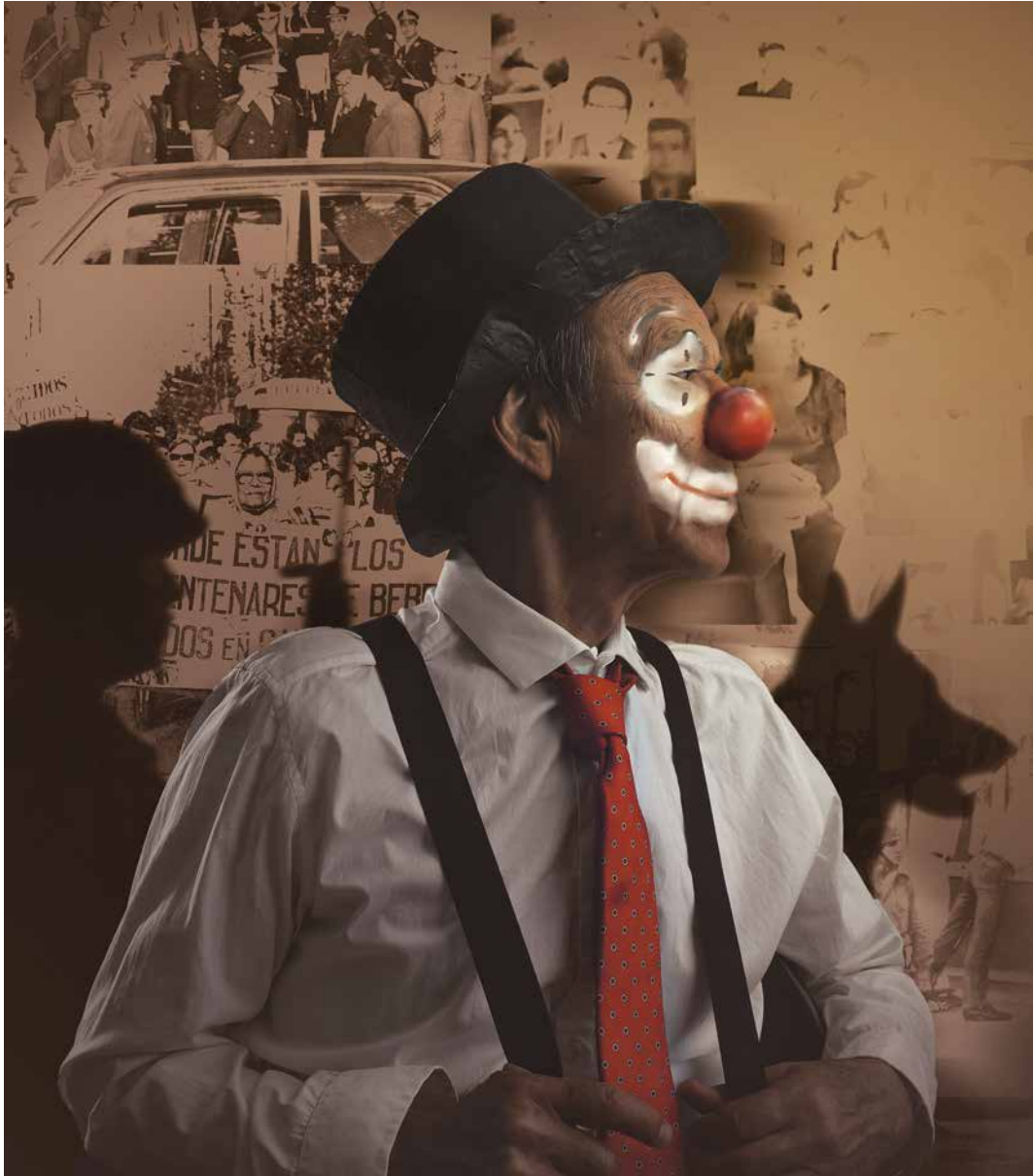


Imagen: Gema Mesias