

La resaca de la memoria y Bastardo, la herencia de un genocida

Desobedientes ante los 50 años del golpe de Estado en Chile

Lua Gill da Cruz

Universidade Federal do Rio de Janeiro,

Rio de Janeiro, Brasil

luagillc@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-4984-9497>

Samuel Torres Bueno

Universidade Federal de Minas Gerais,

Belo Horizonte, Brasil

samueltorresbueno@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-1806-7476>

Resumen

El artículo analiza el documental *Bastardo, la herencia de un genocida*, de Pepe Rovano, y el texto literario *La resaca de la memoria*, de Verónica Estay Stange, obras que exploran los despojos personales y colectivos heredados por sus autores - ambos descendientes de perpetradores de la dictadura chilena (1973-1990). A partir de las teorías de Michael Rothberg (2019), en torno al concepto de “implicación”, y de Gabriele Schwab (2010), acerca de los “legados espectrales”, buscamos examinar cómo Rovano y Stange elaboran ética, política y artísticamente la violencia cometida por sus familiares, así como las formas en que enfrentan estas violentas herencias. Tanto la película como la producción escrita construyen testimonios “desobedientes” que desafían los pactos de silencio e impunidad aún vigentes, contribuyendo a la crítica de la continuidad de las prácticas represivas.

Fecha de recepción: 12/05/2025/ Fecha de aprobación: 23/09/2025

Cómo citar / How to cite: Gill da Cruz, Lua, y Torres Bueno, Samuel (2025). “La Resaca de la memoria y Bastardo, la herencia de un genocida. Desobedientes ante los 50 años del golpe de Estado en Chile”. *Revista de Estudios sobre Genocidio*, número 20, Año 16.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional

Además, promueven reflexiones de fondo sobre la violencia estatal y los derechos humanos en América Latina, especialmente en un momento crucial para la revisión de los marcos de la memoria social: el 50 aniversario del golpe de Estado en Chile.

Palabras clave: Dictadura chilena, derechos humanos, implicación, legados espectrales, memoria.

Abstract

The article analyzes the documentary *Bastardo, la herencia de un genocida*, by Pepe Rovano, and the literary text *La resaca de la memoria*, by Verónica Estay Stange, both of which explore the personal and collective spoils inherited by their authors - both descendants of perpetrators of the Chilean dictatorship (1973-1990). Drawing on the theories of Michael Rothberg (2019), around the concept of “implication,” and Gabriele Schwab (2010), about “haunting legacies,” we seek to examine how Rovano and Stange ethically, politically, and artistically elaborate the violence committed by their relatives, as well as the ways in which they confront these violent legacies. Both the film and the book construct “disobedient” testimonies that challenge the pacts of silence and impunity still in force, contributing to the critique of the continuity of repressive practices. In addition, they promote in-depth reflections on state violence and human rights in Latin America, especially at a crucial moment for the revision of the frameworks of social memory: the 50th anniversary of the coup d'état in Chile.

Key words: Chilean dictatorship, human rights, implication, haunting legacies, memory.

Introducción

Desde la década de 1990, individuos que eran niños durante los regímenes dictatoriales de derecha del Cono Sur de Latinoamérica, o que crecieron en el período inmediatamente posterior, comenzaron a desempeñar un papel activo en la resignificación y disputa de estas memorias (Seliprandy, 2018). En ese contexto, surgieron los colectivos de “hijos”, o sea, entre otros, formados por hijos, sobrinos, nietos y otros descendientes de las víctimas, que profundizaron las demandas de justicia y verdad. Tal vez la organización más conocida en este sentido sea la argentina HIJOS (*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*), formada mayoritariamente por descendientes directos de desaparecidos de la última dictadura en ese país (1976-1983). Dentro de las múltiples acciones de esa generación de descendientes de víctimas, también se encuentran fuertemente aquellas vinculadas al ámbito de las artes y de los testimonios, las cuales ponen en escena una

intimididad familiar desplazada hacia el espacio público en la confrontación con el pasado autoritario¹.

Si tradicionalmente en la región el protagonismo de la segunda (o la tercera) generación posterior a las dictaduras se reservaba principalmente a quienes tuvieron un/a ascendiente perseguido/a, en los últimos años la situación ha cambiado. Se observa una renovación significativa en los enfoques en torno a cuestiones como la culpabilidad, la complicidad y la justicia, manifestada a través de un conjunto de obras artísticas y de acciones de descendientes de perpetradores o de colaboradores de las dictaduras, quienes buscan confrontar los silencios tanto en el ámbito familiar como en la propia sociedad. Por ejemplo, en el contexto chileno, en febrero de 2017, se estrenaba en el Festival de Berlín el documental *El Pacto de Adriana*, en el cual Lissette Orozco interpela a su tía Adriana Rivas, acusada de ser cómplice de asesinatos y desapariciones (y quien fuera agente de la Dirección de Inteligencia Nacional, principal fuerza represiva del régimen autoritario en ese país), debiendo enfrentarse a las constantes negaciones y manipulaciones emocionales de dicha familiar victimaria. Se trata de una película ampliamente premiada que se ha convertido en un hito para la emergencia de la voz de los/as descendientes de figuras perpetradoras en el Cono Sur, y, especialmente, en el país.

Esta generación, que, según Moral, Bayer y Canet (2024), corresponde a la del “pos perpetrador”, no se limita a expresarse exclusivamente a través de medios artísticos. Desde Argentina, también comenzó a organizarse en un colectivo que inicialmente llevó el nombre de *Historias Desobedientes y con faltas de ortografía*². La creación de esa organización se ubica en mayo de 2017, cuando la Corte Suprema argentina validó la llamada Ley del “2 x 1”³.

¹ En este sentido, es posible destacar algunas obras cinematográficas documentales producidas por estos sujetos. En Argentina, los documentales *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000) constituyen referencias significativas. En Brasil, cabe mencionar *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010) y *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (Carol Benjamin, 2020). En Chile, filmes como *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) y *Mi vida con Carlos* (Germán Berger-Hertz, 2010) son también ejemplares de esta producción. En el campo de la literatura, tenemos muchos ejemplos: en Argentina, *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba; *Pequeños combatientes* (2013), de Raquel Robles; *Aparecida* (2015), de Marta Dillon; *Todos éramos hijos* (2014), de María Rosa Lojo; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Pron; en Brazil, *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy; *A resistência* (2015), de Julián Fuks; *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva; en Chile, *Escenario de guerra* (2000), de Andrea Jevtánovic, *En voz baja* (1995), de Alejandra Costamagna, *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra; *Kramp* (2017), de María José Ferrara, entre otros.

² En 2018, el colectivo original *Historias Desobedientes y con faltas de ortografía* experimentó una escisión, dando lugar a dos nuevos grupos: *Historias Desobedientes*, *Hijas*, *Hijos* y *Familiares de Genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia* y *Ex Hijxs y Ex Hijxs de Genocidas*. Este último, además de expresar públicamente un rechazo ético frente a los crímenes cometidos por sus ascendientes, ha actuado también en el ámbito jurídico, buscando romper los vínculos de filiación, incluso mediante acciones legales que solicitan la eliminación del apellido paterno (Guglielmucci, 2020).

³ Se trata de la Ley n.º 24.390, la cual establecía que las personas privadas de libertad en prisión preventiva por un período superior a dos años tuvieran el tiempo excedente computado al doble, como forma de compensar la morosidad en el proceso judicial. Esta iniciativa generó una fuerte reacción, especialmente ante el riesgo de que dicho

Desde entonces, mucho se desarrolló en ese campo y este artículo pretende avanzar en los debates contemporáneos del tema a partir de un este artículo pretende un análisis comparativo de dos obras artísticas testimoniales cuyos autores/as son descendientes de perpetradores de la dictadura cívico-militar en Chile (1973-1990). Se trata del documental *Bastardo, la herencia de un genocida*, dirigido por Pepe Rovano, y del libro *La resaca de la memoria*, escrito por Verónica Estay Stange, ambos de 2023. Vale decir que Estay Stange, así como Rovano, pertenece al colectivo *Historias Desobedientes* en Chile y que ambos objetos artísticos fueron lanzados en un momento notable: el 50 aniversario del golpe en Chile evidencia la vigencia del pasado dictatorial y las disputas en torno a la memoria, pues las heridas permanecen abiertas (Jelin, 2004). Las efemérides, al ser continuamente resignificadas, se vuelven momentos clave para expresar, disputar y transformar los sentidos del pasado (Jelin, 2004).

Respecto a los autores, Pepe Rovano, de ascendencia chilena e italiana, nació en 1975. No fue hasta los 35 años, en 2009, cuando se topó con una revelación devastadora sobre su propia historia familiar: su padre, Rodrigo Alexe Retamal Martínez, había sido subteniente y oficial de Carabineros — la policía militar chilena — y había sido condenado a 12 años de cárcel por su participación en los asesinatos del episodio conocido como el caso de “Las Coimas”, en el que seis activistas comunistas - Artemio Pizarro Aranda, Faruc Aguad Pérez, José Fierro, Mario Alvarado Araya, Pedro Abel Araya y Wilfredo Sánchez Silva - fueron asesinados en octubre de 1973 en la localidad de mismo nombre, cercana a la ciudad de San Felipe - donde Rodrigo dirigía la comisaría local. A pesar de su condena, Rodrigo Retamal Martínez nunca cumplió su pena, ya que se benefició de la Ley de Amnistía.

Verónica Estay Stange, nacida en 1980, de nacionalidad mexicana, chilena y francesa, sitúa su discurso en la frontera: es hija de exiliados y perseguidos chilenos y también sobrina de un célebre criminal de la dictadura: “El Fanta”, Miguel Estay, que fue capturado por la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional, principal órgano represivo del régimen de Pinochet) y, tras ser torturado en 1975, pasó a colaborar con el régimen militar, incluso delatando a sus compañeros. Su tío también estuvo implicado en el tristemente célebre caso de los “degollados”, cuando, en 1985, los militantes del Partido Comunista José Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino fueron secuestrados y brutalmente ejecutados.

Para leer a los dos autores y materiales artísticos, este texto se inspira en gran medida en los planteamientos de Michael Rothberg (2019) y Gabriele Schwab (2010). Rothberg (2019) presenta los conceptos de “sujeto implicado” e “implicación” para referirse a aquellos que, aunque no participan directamente en la ejecución de la violencia, pueden ser

dispositivo se aplicaría a personas condenadas por graves violaciones de derechos humanos. Amplios sectores de la sociedad civil se opusieron de manera enérgica. Ante estas presiones, el Senado, en contraste con aquel tribunal, prohibió expresamente que la aplicación de aquella ley fuera posible para quienes estuvieran involucrados en crímenes de lesa humanidad (Basile, 2024).

responsabilizados o asumir responsabilidad por sus efectos, dado que la implicación no posee un carácter fundamentalmente jurídico, sino ético y político. Los sujetos implicados pueden, incluso en contra de su voluntad, perpetuar inequidades si no se comprometen activamente en la contestación de la herencia que los sitúa, aunque inicialmente, en una posición incómoda junto a las perpetraciones o a los agentes perpetradores. En síntesis, se trata de una posición ambigua que se desarrolla entre los campos de las víctimas y de los perpetradores. Por ello, Pepe Rovano y Verónica Estay Stange son sujetos implicados: como se verá, ambos repudian lo que hicieron sus familiares, pero al mismo tiempo no pueden simplemente ignorar o deshacer esos vínculos y se movilizan, yendo en dirección contraria a la inercia. Por su parte, la teoría de Gabriele Schwab (2010), en síntesis, busca comprender cómo las posibilidades de transmisión son reflejo de los “legados espectrales” [haunting legacies] que, por no haber sido resueltos en el pasado, persiguen a las generaciones siguientes. Según la autora, los descendientes, independientemente de su filiación, quedan marcados por cuestiones difíciles de recordar y sus impactos siguen resonando en el tiempo y se manifiestan a menudo de forma subliminal, así como por lo que ha sido eclipsado. Desde esta perspectiva, quienes suceden a los perpetradores mantienen un delicado vínculo familiar e histórico con el pasado, por lo que el silencio no solo es improbable, sino también imposible, porque el legado violento no se evade.

Como sostiene Schwab (2010) con relación a los legados traumáticos, a la segunda generación se han transmitido historias violentas no necesariamente a partir de sus propios recuerdos o de los de sus padres - lo que Hirsch (2008) llamaría posmemoria, a lo cual volveremos —, sino fundamentalmente a partir de las “huellas de afecto” no integradas o asimiladas. Los recuerdos no solo se transmiten por lo que se contó o se relató, sino principalmente por los silencios y rastros disimulados por los padres e incorporados por ellos. La generación posterior es, entonces, la que hereda la sustancia psíquica de la generación anterior e incorpora los síntomas que no provienen de su propia experiencia individual, sino de los conflictos y traumas de la comunidad de la que son parte.

Las trayectorias de Rovano y Estay Stange ofrecen un campo interesante para reflexionar sobre la implicación, según la definición de Rothberg (2019), así como sobre cuestiones relativas a los “espectros generacionales”, en términos de Schwab (2010). En este sentido, el presente estudio plantea analizar cómo estas dinámicas se hacen perceptibles en la obra literaria y ensayística y en la película en cuestión, investigando cómo Rovano y Estay Stange abordan artísticamente el inquietante legado de sus familiares represores. Ante todo, nos interesa comprender el modo en que estos testimonios expresan el malestar con recuerdos que no pertenecen directamente a Rovano y Estay Stange, sino que les atraviesan y requieren elaboración por su parte. Lo que está en juego no es solo lo que se dice sobre el pasado, sino que las maneras de abordarlo. O sea, buscamos así explorar las estrategias narrativas a través de las cuales Rovano y Estay Stange elaboran las tensiones derivadas de

esta incómoda filiación y expresan posibilidades de afrontamiento y la necesidad de implicarse en este legado, tanto a nivel individual como en la esfera colectiva.

Por lo tanto, como ya se ha mencionado, si las efemérides representan momentos propicios para revisar el pasado a la luz de la pluralidad de sujetos y perspectivas, podemos considerar que la película y el libro analizados en este artículo apuntan a una transformación significativa en el escenario político y artístico chileno y latinoamericano. Este cambio se manifiesta, sobre todo, en la consolidación de la presencia y posibilidad de manifestarse por parte de descendientes de perpetradores en la esfera pública. Por último, cabe destacar que estos individuos, posiblemente debido a su ingreso tardío al espacio público, condicionados por los afectos de vergüenza y la culpa y por la ausencia de mecanismos para acoger sus testimonios (Bartalini y Stange, 2020, 2024), se enfrentan a su posición compleja en las disputas de la memoria temáticas que serán exploradas adelante.

Bastardo, la herencia de un genocida: de una a otra distancia

En *Bastardo, la herencia de un genocida*, Pepe Rovano desempeña los roles de director y protagonista, presentándose en escena y dirigiendo la narración. La película recorre un camino que va desde el alejamiento inicial entre el director y el victimario familiar, pasando por un periodo de convivencia entre ambos, hasta la ruptura definitiva, por la cual Rovano se distancia del personaje represor. Esta ruptura se produce tanto en el contexto familiar como en un plano más amplio, y puede leerse como un cuestionamiento de los pactos, velados o explícitos, que aseguran la impunidad de los victimarios y la perpetuación de sus acciones en la sociedad chilena. Sin embargo, el proceso de acercamiento y distanciamiento en el montaje de la película revela aspectos titubeantes de los procesos vividos por Rovano y es sobre esos temas y formas que trataremos de pasar.

Si al principio Pepe Rovano se opuso ferozmente a cualquier acercamiento a Retamal Martínez, con el tiempo, la necesidad de conocer a su padre se convirtió en un imperativo, aunque aterrador. La renuncia inicial al contacto con un hombre que, durante 35 años, nunca había intentado saber nada de su hijo fue sustituida por una apertura⁴ y el primer encuentro de Pepe Rovano con el ex miembro de la policía militar chilena tuvo lugar en un casino. Pronto Pepe Rovano regresó a Europa y, según narra la voz en *over*, las conversaciones telefónicas regulares con su progenitor dieron lugar a la construcción de un vínculo paterno que motivó a Rodrigo Retamal Martínez a viajar al continente para convivir

⁴ Para el cineasta, esta transformación responde a una dinámica común entre huérfanos e hijos de madres solteras: la necesidad de buscar al padre, incluso en términos psíquicos (Rovano, 2023a). También está vinculada a la propia producción del filme, pues sin ese encuentro no existiría la película (Rovano, 2024). Entre el hallazgo de la identidad paterna y el contacto con Rodrigo Retamal pasaron dos años, tiempo en que Pepe asimiló la información antes de decidir conocerlo (Rovano, 2023b). Resulta relevante subrayar que Rovano no buscó a Retamal de manera inmediata, sino como consecuencia de un proceso que lo condujo a querer registrar su propia historia en un documental.

con su hijo. Durante la visita, Rovano lo acompañó en distintas actividades, llevándolo a conocer atracciones turísticas y empujando su silla de ruedas. Más tarde, la misma voz informa que el director decidió regresar a su país natal con el propósito de estrechar aún más la relación con Retamal Martínez. Sin embargo, esta tentativa de acercamiento no se traduce en un verdadero encuentro en el campo fílmico, pues el deseo de Pepe de grabar en vídeo los momentos compartidos con su padre se vio frustrado: Rodrigo apenas autorizó una sola grabación.

En esa ocasión, relató que, cuando supo del embarazo de Josefina —la madre de Pepe—, se negó a reconocer al niño alegando que en ese tiempo no existían pruebas de ADN. Tras esta confesión, sus comentarios se desplazaron hacia el caso de Las Coimas, frente al cual volvió a mostrarse evasivo: sostuvo que no debería ser recordado porque, según él, no estuvo presente en los hechos, nunca mantuvo una relación armoniosa con el ejército y, finalmente, él aguardó por una amnistía llegó. Incluso cuando Pepe Rovano intenta acercarse o interpelar a su padre, ese deseo no se concreta de la manera que el director pretende: la relación entre ambos permanece fragmentada y se desplaza precisamente hacia el espacio que los separa.

Rodrigo Retamal Martínez falleció, con 64 años, durante la producción del documental. En su funeral, su esposa, Frine, y su hija Javiera — media hermana de Rovano — informaron al director que, antes de morir, el ex policía había decidido retirar el nombre de su hijo de su testamento. Ante este nuevo rechazo paterno, Rovano, indignado, solicitó a la Justicia la confirmación de la paternidad de su genitor. En algunos momentos del documental, se muestra o se menciona la debilidad física del padre del cineasta. Así, para Basile (2024), muchos victimarios comienzan a representarse o son representados como individuos que necesitan atención médica. Esta imagen trata de despertar la compasión y servir de justificación para la concesión del arresto domiciliario, si están cumpliendo condena en régimen cerrado. Es decir, de este modo, la figura del opresor se disfraza y se sustituye por la del anciano indefenso.

Posiblemente, la decisión de retratar a su progenitor de esta manera —como alguien tomado por enfermedades— se vincula con la propuesta del propio Rovano (2024) de contrarrestar la representación problemática de los perpetradores como monstruos. Al presentar a un agente victimario débil y expuesto al sufrimiento, Rovano parece dismantlar la imagen de inhumanidad que comúnmente se atribuye a los perpetradores. Sin embargo, la inclusión de más de una escena en la que Retamal Martínez aparece enfermo también puede ser de algún modo cuestionada, ya que sugiere que el documental en cuestión podría haber avanzado hacia una humanización quizá excesiva. Al repetir las alusiones a la salud de Retamal Martínez, *Bastardo, la herencia de un genocida* corre, en teoría, un riesgo potencial. Asimismo, puede afirmarse que la representación de Retamal Martínez oscila entre la encarnación de la masculinidad militarista y la figura de un anciano

aquejado por enfermedades. Esta ambivalencia señala, por lo tanto, la complejidad involucrada en la caracterización de los perpetradores, evidenciando que dichos personajes —contrariamente a lo que frecuentemente se sugiere— no son unidimensionales.

Sobre el aspecto militarista, también es registrada la boda de Retamal Martínez, a la que el hijo decide asistir, y en la que estaban presentes los compañeros de los crímenes del padre del director. La narración de Pepe Rovano subraya el nerviosismo del cineasta, que sentía todas las miradas puestas en él por ser un “hijo varón”. La incomodidad de Pepe en esta escena deriva tanto de la actuación heterosexual y masculinizada como de la presencia de otros ex agentes de violencia dictatorial. Cuando por fin encuentra el momento para contarle a su padre su verdadera orientación sexual, Retamal Martínez se muestra perplejo, diciendo que su hijo no aparentaba ser homosexual. En esta misma escena, la narración extradiegética, Pepe Rovano cuenta que compartió entonces una botella de gin con su padre. Ante esta revelación, el ex policía se empeña en enumerar detalladamente las mujeres con las que se había involucrado, reforzando una postura de negación y rechazo que fue definitiva para la decisión de Pepe de romper con su padre.

En esta línea, según Foster (2000), Jelin (2003) y Garaño (2023), el militarismo, al igual que la burocracia, se estructura sobre un modelo jerárquico que pone énfasis en el deber y en la obediencia, promoviendo así el arribismo y validando el comportamiento autoritario. En este contexto, el modelo patriarcal y heteronormativo de masculinidad, ejemplificado por Rodrigo Retamal Martínez, emerge como un componente visible. La actitud de Rodrigo Retamal Martínez de evadir a su hijo y rechazarlo porque este no se ajusta al “estándar” muestran cómo la identidad militar y la masculinidad violenta están interconectadas y se refuerzan mutuamente. Así, Garaño (2023) plantea que la represión no debe entenderse exclusivamente como un dispositivo burocrático e impersonal, sino como un fenómeno impregnado por una moralidad violenta forjada en las relaciones de amistad y camaradería masculina, y así, podemos percibir en el caso de la boda Retamal Martínez.

Entre el primer acercamiento de Pepe Rovano a Rodrigo Retamal y el viaje del victimario en búsqueda de su hijo, la película inserta la función de la pieza de teatro “Cabildo, Herida cortopunzante con rotura del corazón”, interpretada por los hijos e hijas de las víctimas en el caso Las Coimas y dirigida por Isolda Torres, una actriz hija de Berta Manríquez— exesposa de Faruc Agud Pérez —uno de los asesinados por Rodrigo Retamal Martínez — y de un padre biológico no mencionado en la película, y junto con descendientes de víctimas de Las Coimas, fundó la compañía teatral Urgente Delirio (Orozco Ortiz; Guglielmucci Oliva, 2025).

O sea, aunque el padre de Pepe Rovano ocupa un lugar central, no es el único personaje relevante. En la película, Berta Manríquez e Isolda Torres también se destacan. Cuando Pepe Rovano se reunió con ambas, Isolda planteó que ella y un hijo de alguien de la derecha o partidario de la dictadura de Pinochet pueden establecer un diálogo, pero esta interacción

tendrá inevitablemente un límite: el hecho de que sus familias ocuparan posiciones radicalmente distintas. Frente a lo irremediable de las pérdidas sufridas, las elecciones y acciones de sus padres simbolizan una frontera infranqueable. Pepe, en *over*, acaba revelando que Isolda se refería a él sin conocer su identidad, pues hasta entonces, no se había presentado como hijo del responsable de la muerte de Faruc.

Conviene destacar que, entre los denominados desobedientes, los sentimientos de vergüenza y culpa se revelan recurrentes y significativos (Bartalini y Estay Stange, 2020; Estay Stange, 2018). Verónica Estay Stange (2018) señala que tanto los descendientes de víctimas como los de perpetradores heredan cargas emocionales intensas. Mientras los hijos, nietos o sobrinos de víctimas experimentan culpa por no haber compartido plenamente el sufrimiento de sus antecesores, los descendientes de perpetradores sienten una culpabilidad debido al daño infligido por sus familiares, una angustia de notable intensidad y muchos de estos sujetos se someten a un riguroso proceso de autojuicio. Por lo tanto, resulta plausible suponer que precisamente esos afectos negativos hayan sido decisivos para que Rovano optara por no presentarse ante Berta e Isolda como hijo de un genocida. Cabe subrayar, además, otro factor: la emergencia de la voz pública de la generación sucesora de los perpetradores, para Lazzara (2020) y Ferré y Ferré y Bravo (2021), constituye un fenómeno relativamente reciente, lo cual pudo haber contribuido a la reticencia del director a revelar de manera inmediata su posición, temiendo represalias, como si la vinculación familiar con un asesino implicara necesariamente la defensa de dicho criminal.

Pepe Rovano temía que su acercamiento se tradujera en rechazo, una hipótesis que, finalmente, no se confirmó. Gabrielle Schwab (2010) sostiene que reflexionar sobre el pasado debe ser una obligación compartida por los descendientes tanto de las víctimas como de los perpetradores, y así, las reticencias iniciales de Isolda ante el hijo de un victimario a víctima fueron sustituidas por una colaboración con el propio Rovano: vemos al propio director como uno de los actores en “Et Sorores⁵”. Así, las acciones de los hijos de las víctimas pueden suscitar la implicación (Rothberg, 2019) en los descendientes de los victimarios, desplazando los “legados espectrales” (Schwab, 2010) de la esfera irreflexiva hacia un espacio de conciencia. Como consecuencia, según Schwab (2010), los impactos de lo que permanece latente acaban afectando involuntariamente a las generaciones posteriores y estas, independientemente de su origen familiar, necesitan romper el silencio.

⁵ Esta obra, dirigida por Isolda, fue presentada en un festival de teatro en contenedores en Valparaíso, construida a partir del testimonio de tres hombres (uno que perdió a su padre asesinado por la dictadura, el hijo de su compañero y el hijo del responsable de la muerte de dicho padre, es decir, Rovano), y promueve una reflexión en torno a las nuevas masculinidades (Orozco Ortiz; Guglielmucci Oliva, 2025). En este contexto, el propio título de la obra teatral *Et Sorores* remite a esta concepción de Schwab (2010), dado que uno de los significados de la expresión en latín alude precisamente a un colectivo de hermanos.

Además de contactar con Berta e Isolda, Pepe conoce a otros familiares de asesinados por su padre. En 2017, se inauguró en Las Coimas un memorial en homenaje a las víctimas del caso en cuestión. En esa ocasión, el cineasta se reunió con los familiares de otros fallecidos — Artemio, José, Mario, Pedro y Wilfredo — presentándose al grupo y reconociendo la dificultad de estar ante ellos por su linaje. Destacó la importancia de ese momento, pues era la primera vez que asumió públicamente su condición, es decir, aquella de “sujeto implicado”, según la provocación de Rothberg (2019). La colaboración entre Pepe e Isolda es de gran importancia porque ilustra que, incluso frente a las distinciones de filiación, los descendientes de víctimas y victimarios no solo pueden, sino que deben actuar juntos. Esta necesidad se justifica por el hecho de que ambos experimentan las repercusiones de un pasado no resuelto, y porque el reconocimiento de responsabilidad por parte de los/as descendientes de victimarios suele producirse a través del diálogo con la generación que sucede a las víctimas:

The damages and cultural deformations of these violent histories [...] manifest themselves on both sides of the divide, and only if both sides work through the legacies of these histories can the vicious cycle of repetition be disrupted (Schwab, 2010, p.82)

La relación de comprensión que Pepe Rovano estableció con Isolda Torres, sin embargo, no se replicó con otras personas vinculadas a las víctimas de Retamal Martínez. Asimismo, los familiares de las víctimas de Rodrigo que asistieron al documental reportaron impresiones profundamente negativas, considerando que el deseo de Pepe de mantener contacto con un padre homicida y la omisión de su verdadera identidad frente a Berta e Isolda son elementos cuestionables (Orozco Ortiz; Guglielmucci Oliva, 2025). Las críticas de los descendientes de Artemio, Faruc, José, Mario, Pedro y Wilfredo también se dirigieron a la inclusión de imágenes en las que Retamal aparece feliz y celebrado durante su boda, así como a escenas en las que niega los acontecimientos de Las Coimas sin mostrar ningún signo de arrepentimiento, e incluso, una parte del público interpretó la iniciativa de Rovano —al solicitar el reconocimiento judicial de la condición de hijo de Retamal Martínez— como motivada por intereses económicos y como un indicio de que no existía un repudio genuino a las prácticas delictivas del padre (Orozco Ortiz; Guglielmucci Oliva, 2025).

Además, se pueden destacar dos observaciones sobre los vínculos narrativos en la yuxtaposición entre el principio y el final de *Bastardo, la herencia de un genocida*. La primera está asociada a un símbolo visual de la “desobediencia” del director y su rechazo a perpetuar —como sugiere el título de la película— “la herencia de un genocidio”. En la sección inicial, Rodrigo Retamal Martínez le entrega a Pepe Rovano una serie de objetos vinculados a su carrera en los Carabineros. En el último segmento, las imágenes finales de la película adquieren un carácter emblemático: la caja se cierra y se aleja del centro del encuadre. La segunda observación se refiere a la adhesión de Rovano a las protestas. La película empieza con el director manifestándose públicamente, durante el llamado “estallido social”. Repite una y otra vez que las “fuerzas de seguridad”, al igual que durante

la dictadura, siguen cometiendo innumerables violaciones de derechos humanos, acumulando ascensos y siendo tuteladas en ese momento.

Hacia el final del documental, la voz de Pepe Rovano, revela su decisión de compartir su biografía con otros descendientes de victimarios⁶. En este momento, se evidencia claramente el proceso de ruptura con el progenitor y la transición hacia la desobediencia. La película se traslada a una manifestación en las calles de Buenos Aires⁷. Rovano aparece sosteniendo una pancarta de la rama chilena del colectivo *Historias Desobedientes* y también vistiendo una camiseta con el eslogan de la organización HIJOS, lo que remite a la perspectiva de Schwab (2010): los descendientes de herencias perturbadoras necesitan trabajar juntos. La narración de Rovano precisa que, al negarse a realizar actos de complicidad, estos herederos involuntarios contribuyen a amplificar las denuncias sobre la persistencia del terror. Y así la presencia de Pepe Rovano en las calles, sumándose a las causas de *Historias Desobedientes* y del “estallido social”, subraya la relevancia de la “implicación” (Rothberg, 2019), y de la presencia de los descendientes de perpetradores en la exigencia por derechos.

Concluyendo, es posible decir que, por un lado, la aspiración a una ética ideal en la representación de perpetradores constituye una tarea de carácter utópico para cualquier realizador (Zylberman, 2020), lo que evidencia que Pepe Rovano y su película difícilmente podrían quedar al margen de las críticas. Por otro lado, las acciones de Rovano revelan tanto las desconfianzas que pesan sobre la denominada “generación pos perpetrador” (Moral, Bayer y Canet, 2024) como las formas en que esta se involucra en las luchas por la justicia. De este modo, *Bastardo, la herencia de un genocida* se estructura a partir de la dinámica titubeante establecida por la aproximación y el distanciamiento entre su director y su progenitor genocida.

Si en un primer momento Rovano rechazaba tal acercamiento, posteriormente se produjo un contacto que, finalmente, fue interrumpido. *Bastardo, la herencia de un genocida*, por lo tanto, constituye un ejemplo fílmico que posibilita la discusión a respecto de las tensiones inherentes a la caracterización de los perpetradores. En conclusión, al realizar una sistematización del documental, nos encontramos con una estructura vacilante. Por un lado, Rovano desobedece a un padre que, de ser un símbolo del “macho” militar impune, se transforma en alguien frágil que desheredó a su hijo; por otro, ciertos familiares de las

⁶ No obstante, como observa Teresa Basile (2024), no todos los descendientes de perpetradores adoptan una postura de desobediencia. Para la autora, en síntesis, es posible identificar a quienes reproducen el discurso típico de los verdugos, de tipo negacionista y que legitima las perpetraciones; a quienes, como Rovano y Estay Stange, se posicionan públicamente en contra de la impunidad; y a quienes adoptan un enfoque quizá más «humanitario» y conciliador respecto a sus padres, basándose en el argumento de que estos solo cumplían órdenes.

⁷ Se trata del Primer Encuentro Internacional de *Historias Desobedientes* realizado en 2018. Dos años después, se publicó el libro de autoría colectiva *Nosotrxs, Historias Desobedientes*, que reúne escritos que, en su mayoría, fueron presentados durante dicho evento.

víctimas de Retamal Martínez también se distanciaron del cineasta. De este modo, el montaje no lineal es correspondiente a los dilemas vividos por el director. Así, la película comienza con una lejanía — relativa a la ausencia de Retamal Martínez en la vida del hijo — y se cierra con otra distancia, esta vez impulsada por una agencia propia y desobediente del director. En este proceso, el documental explora problemáticas como la masculinidad y la posibilidad de un trabajo colaborativo entre hijos de víctimas y victimarios.

La resaca de la memoria: un Yo entre herencias

La resaca de la memoria (2023) es uno de los libros recientes de la llamada “literatura de segunda generación” o “literatura de los hijos” de Chile, un campo consolidado en el país. A partir de la perspectiva de una “hija plurifiliada”, en los términos de Basile (2019), o sea, de vínculos familiares con ambos grupos, el texto se divide en dos partes: en la primera, “La partida”, más centrada en el contexto del exilio de sus padres, anuncia los interrogantes y dilemas de su regreso a Chile, mientras que la segunda parte, “El retorno”, se dirige más directamente a su violenta herencia familiar. Podemos percibir que el comienzo del texto ya lo inscribe plenamente en la llamada “literatura de los hijos” al situar al lector que:

Nada he vivido. Al menos nada de lo que contaré aquí. Nada que pueda explicar la violencia de ciertas emociones largamente silenciadas, ni aun esta íntima convicción de que, por el contrario, todo he sentido, todo he visto, como alguna vez lo sostuve, en mi temprana adolescencia, frente a los adultos sorprendidos de que semejante afirmación fuera pronunciada a la edad en que la vida recién comienza. “J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans [Tengo más recuerdos que si tuviera mil años de edad]” (Estay Stange, 2023, p.7).

Próxima y en diálogo con el concepto de posmemoria de Marianne Hirsch (2008), establece la autora que se trata de la posición de alguien que no ha vivido lo que decide contar, por su contexto generacional del después, y que, al mismo tiempo, siente lo traumático como propio y parte de una temporalidad y de memorias que le preceden, pero que se extienden en el tiempo.

En la definición del concepto de Hirsch contiene algunas características importantes: 1) el hecho de que la segunda generación se acuerde de la experiencia traumática a partir de lo que “recibe” de la generación anterior; 2) que estas experiencias parecen constituir vivencias propias, ya que son recibidas intensa y afectivamente por la generación siguiente; 3) que estos recuerdos y experiencias se recuperen menos a través de los recuerdos y más a través de la inversión imaginativa y creativa; y 4) que esta transmisión llegue a perturbar la propia constitución identitaria de quienes la reciben. No se trata, por tanto, de un método de paso, sino de una estructura de transmisión del conocimiento traumático y de sus impactos corporales, físicos y afectivos. La proposición de Hirsch (2012) fue utilizada en gran medida para analizar obras relacionadas con la transmisión de la Shoah, pero también de la esclavitud en Estados Unidos, la guerra de Vietnam o el genocidio de Ruanda. La propia

autora (1997, 2012) admite una apertura más allá de la categoría de niño o hijo, de modo que toda una generación puede identificarse con el concepto⁸.

En el caso de Estay Stange, autoidentificada con el concepto, estas emociones, que en realidad no ha experimentado, la golpean violentamente en su intimidad. El proceso de escritura, pues, acompaña estos recuerdos (o pseudomemorias, como los llamará la autora), o historias (y historias) anteriores que parecen desconocidas, y que al mismo tiempo se revelan en el proceso de escritura. Se trata, dice, de un pasado y de los sedimentos de la Historia que corrían por su cuerpo, mezclados con su sangre, pero que no eran suyos. Por tanto, ese pasado no es accesible, sino que se presenta como un lenguaje del orden de lo imposible que se construye entre “el vértigo y la náusea”. Estas proyecciones o “pseudorecuerdos”, en este sentido, desconectados de su propia experiencia, remiten a lo que supuestamente oyó o vio en algún lugar y que ahora puede o debe manipular literariamente.

La obra se sitúa entre la literatura, la autobiografía, la autoficción, el archivo, el testimonio y el ensayo, y a la vez está contaminada por otros textos, ya sean intertextos literarios canónicos u otras referencias propias. Como en otros textos del tipo, esta clasificación refleja la dificultad de acceder al material narrado, volviéndose la obra altamente autorreflexiva y explícita en sus condiciones de producción (Blejmar, 2022). Así, el texto se inscribe en una genealogía reciente orientada hacia escrituras de sí, autoficción, autobiografía y testimonio (Amaro, 2025). En cuanto a la forma narrativa, se supone que está estructurada en torno a un “yo” que luego se desplaza y se convierte en un personaje llamado “Yo”. Hay que distanciarse del yo que narra para encontrar una forma de acceder a ese “yo” que no es solo uno mismo:

Como si yo fuera no solo otro [...] sino tantos otros que para hablar de yo hubiera que remontarse hacia mucho antes de su nacimiento y evocar lugares que yo apenas conoce, que él o ella no conoce, y que él o ella nunca conocerá. (Stange, 2023, p. 8).

Desde este lugar propio, el personaje Yo anuncia su discurso a modo de prefacio: es hija de sobrevivientes de la cárcel y la tortura. Como un ‘Aleph de la memoria’, la perspectiva infantil que enuncia impone desde temprano un vocabulario fuerte y difícil de asimilar: guerra, persecución, gases lacrimógenos, toques de queda, tanques o incluso la figura del

⁸ Una de las principales críticas al concepto de ‘posmemoria’ proviene de Beatriz Sarlo, quien en *Tiempo pasado* (2007) sostiene que toda reconstrucción del pasado es necesariamente vicaria y mediada, y que, en última instancia, se trata de un registro memorialístico de experiencias ajenas vinculadas a los familiares. Sin embargo, hacia el final del texto, la autora reconoce en obras contemporáneas el intento de aprehender el período de la dictadura bajo nuevas condiciones: jóvenes intelectuales que revisan los proyectos políticos de la generación anterior o hijos de desaparecidos que buscan respuestas en la ausencia. Estas escrituras, observa Sarlo, se inscriben en un contexto social más amplio de debate sobre la dictadura en la Argentina y retoman, a su manera, las luchas y preguntas legadas por la generación precedente.

Tirano. Sin embargo, pronto se revela otra arista: Yo no solo era hija de perseguidos políticos, sino también sobrina de un hombre que había cometido ‘cosas terribles’ durante ese mismo período. Así, su infancia aparece atravesada por múltiples referencias al tiempo histórico, aunque sobre esa parte concreta casi no se hablaba, quizás —como ella misma señala— porque la familia cargaba con ‘una especie de trauma dentro del trauma’.

El silencio en la casa, relacionado con parte de la historia familiar, sin embargo, descubre el personaje, señalaba los secretos de todo un país: una resaca de la memoria, “nuestro mal”, como ella lo define. En diálogo con Hirsch y buscando los puntos aún no cubiertos por la teoría propuesta, a ejemplo de los hijos de perpetradores, en este caso podemos ver que el paso del orden traumático no se debe necesariamente a lo que se ha contado o escrito, sino, según Schwab (2010), a los estados de ánimo y formas de ser de los padres que llevan consigo una economía psíquica particular y una forma estética de cuidado. Son los elementos del pasado no necesariamente disponibles los que cuestionan la relación entre presencia y ausencia, reapareciendo de forma fantasmagórica. La formación de un fantasma, en este sentido, “*não são os falecidos que vêm possuir, mas as lacunas deixadas em nós pelos segredos dos outros*” (Abraham; Török, 1995, p. 391), que representan las consecuencias de los silencios transmitidos a otras generaciones, o sea, en el libro de Stange, incluso el lenguaje estaría atormentado por ello, en este caso el tío “del que no se hablaba”. En otras palabras, el silencio y el secreto se traducen en la transmisión transgeneracional del trauma y en un contexto de repetición de ciclos de violencia. Si seguimos con la propuesta de Abraham y Török, la cripta estaría formada entonces por todo lo que se niega o se borra, ya sean recuerdos insoportables o secretos. Estos secretos, dice la autora, no son solo los suyos, sino “los de un país”. El paso entre lo personal y lo colectivo nacional es fundamental en su obra. Sería entonces el trauma no elaborado y no integrado aquello transmitido a las generaciones futuras.

Además del secreto en el campo del individual traumático, aún hay un peso importante al colectivo: tal cual define Peller (2021), sobre los textos que define como “género de la desobediencia”, los textos, como los de Estay Stange, se tratan de narraciones que rompen con los mandatos de silencio difundiendo vivencias privadas y familiares y logrando producir nuevos saberes sobre los pasados recientes. Según la autora, en esas familias de militares y policías, además, el silencio adquiere un valor específico: no es solo un secreto familiar, sino un verdadero pacto de silencio ligado a la represión clandestina. En este marco, cuando las hijas desobedientes rompen ese silencio, su gesto adquiere una fuerte carga simbólica y política (Peller, 2021).

La experiencia de Estay Stange está constituida por centenares de fantasmas entre las huellas que circulan, y, para acceder a estos silencios, ella tiene que elaborar una especie de método que oscila entre lo que sabe, lo que no sabe, pero sobre todo lo que necesita escuchar en detalle: recoger e identificar las piezas que faltan, husmear, examinar

periódicos, álbumes familiares, entrevistas, visitar espacios de memoria, escuchar testimonios, volver a Chile para “develar secretos, hablar de lo que no se habla” (Estay Stange, 2023, p. 18). Las herencias son aquí fundamentales, en el sentido propuesto por Jacques Derrida, es decir, como algo que “jamais dad[o], é sempre uma tarefa. Permanece diante de nós, tão incontestavelmente que, antes mesmo de querê-l[o] ou recusá-l[o], somos herdeiros” (Derrida, 1994, p. 78).

Ser heredero, sin embargo, no significa, para Derrida, tener o recibir algo; al contrario, el ser mismo es una herencia. No la elegimos, ni la rechazamos, pero estamos atravesados por ella, como una tarea. Es porque heredamos que podemos dar testimonio en primer lugar. No se hereda todo y no se acepta todo lo que viene de ello. Para activar esta herencia, que no es solo material, también es necesario investigar lo que nos duele y, sobre todo, lo que nos conmueve en términos de indignación, rabia y, aquí especialmente, de vergüenza. Estay Stange, en otro texto de 2024, diría aún que la desobediencia pasa antes por el cuerpo, avergonzado, relegado, marginalizado, que conlleva dentro de sí afectos y pasiones encarnadas. Sobre la vergüenza específicamente, Mariella Peller (2022) la sitúa como una emoción central experimentada por las “hijas desobedientes”, que surge por su filiación a parientes perpetradores, pero en ese caso se configura como una respuesta afectiva particular que no se hereda de la generación anterior, en la cual la vergüenza está ausente. Esta emoción posibilita una transformación ética, desplazando a estas descendientes del ámbito privado y de la culpa hacia una responsabilidad pública y política, conectándose con el trauma de las víctimas y promoviendo el compromiso colectivo en la lucha por la justicia y la memoria.

Así, la vergüenza actúa en el campo de los afectos como una experiencia que parece paralizante, pero abre camino para asumir una posición crítica frente a los perpetradores, resaltando el papel de la literatura y la narrativa en la elaboración y denuncia de esta implicación, articulando afectos y éticas en la relación con el pasado familiar violento. En esta línea, como enseña Schwab (2010), si la (falta de) transmisión de la violencia se refiere a lo que no se sabe exactamente: los vacíos, los silencios y las incertidumbres en torno a lo vivido, el reconocimiento de esas lagunas mueve a las descendientes, convirtiéndose en un recurso narrativo y ético que permite asumir la responsabilidad de relatar y poner en escena la herencia de la violencia, incluso cuando solo se dispone de fragmentos de información. De este modo, la vergüenza y la conciencia de la falta de transmisión se articulan. Si la madre le había contado lo del tío, finalmente debe anunciar al lector lo poco que sabe, bien avanzada la narración, y especialmente confiarle una forma de decirlo.

El libro emprende entonces este proceso de acercamiento a estos secretos, tal vez basado en intenciones o deseos de acercarse a ellos, al mismo tiempo en que se reconoce una repulsión o rechazo del propio movimiento propuesto. Seguimos a una narradora que se interroga sobre la ética que rodea el deseo de saber más sobre una historia rechazada en el

entorno familiar. ¿Qué lenguaje debe utilizar en este procedimiento? ¿Cómo debe hacerlo? ¿Cuáles son los límites y las consecuencias de tal acceso? Al actuar así, también se pregunta a quién se traiciona, cuando dice o no dice y, en última instancia, qué decir: “¿Qué? / ¿A quién? / ¿Para qué? / ¿Con qué derecho? / ¿Con qué palabras? / De cualquier modo, nada tengo que decir. / -O casi nada-”-.” (Estay Stange, 2023, p. 87). El texto que leemos, sin embargo, se contrapone materialmente: dice, cuenta, encuentra palabras en las sobras.

Uno de los dispositivos para ello es volver a la espacialidad del país, a sus espacios y memorias, y también a las formas de reconstrucción de las historias de las víctimas de su tío. Como decisión ética y política, este reencuentro debe incluir, en primer lugar, una narración atenta a los detalles y particularidades de la violencia perpetrada por el tío en una escena que se desplaza hasta el momento del crimen y de la muerte que más famosamente se le atribuyen. Finalmente, decide exponer públicamente su contacto con esa herencia violenta, anunciando su condición de sobrina y denunciando las acciones de su tío. Hasta entonces, había estado cumpliendo con lo que se había propuesto, dice la narradora, pero era necesario ir más lejos, ir más allá. Fue en esta búsqueda por acceder exactamente a lo que había sucedido en el pasado cuando la narradora decide que ha llegado el momento de comprender lo que ha sucedido, a través del contacto con esta familia escindida.

El primer encuentro es con la prima no deseada, la hija del tío del que nadie hablaba. Yo, “hija de íntegros militantes de izquierda” y nacida “en otro país”, donde conoció “un discurso político sin fallas” (Estay Stange, 2023, p. 133), decide conectarse con el otro lado de la familia, el que llevaba una mácula en su historia. El último acto se trata de su resolución de encontrar a su tío, otro tipo de desobediencia a su familia, porque mismo el monstruo más aterrador de un país, dice, tiene derecho a hablar, y ella tiene derecho a escucharle. Para prepararse, toma la decisión de buscar a una investigadora especializada en la represión chilena, quien también fue víctima del tío de la dictadura. Es ella quien emite el juicio definitivo y comprende su deseo de saber más sobre su historia familiar, mientras le recuerda que debe reunirse con un hombre que, al fin y al cabo, también es su tío. Se imponen entonces problemas éticos:

Le teme a su humanidad mucho más que a su monstruosidad. Teme entrar en empatía con él. Aunque no lo quiera, aunque no deba. ¿No quiere? ¿No debe? Eso también es cuestionable. [...] También está el fenómeno, más abstracto, pero igualmente perturbador, de la proximidad inherente al diálogo, ya que no será un interrogatorio ni un proceso jurídico. Teme el momento en que advertirá que ella y su interlocutor tienen algo en común: el parentesco, desde luego, pero también ese sustrato que hace posible el intercambio a través de la palabra y que, tarde o temprano, la obligará a adoptar el punto de vista del otro, aunque sea para refutarlo. (Estay Stange, 2023, p. 144).

En este pasaje observamos una preocupación fundamental por parte del personaje sobre la posibilidad de cualquier contacto empático, buscando apoyar cerca de la argumentativa de Arendt, afirmando la “normalidad” o “banalidad del mal” de su próximo interlocutor, es decir, la posibilidad inherente de que los seres humanos cometan atrocidades. La empatía, por tanto, no la hará menos comprometida. Es aquí cuando llegamos a lo que podría ser el clímax del libro: el encuentro de Yo con su tío y el llamado “síndrome del conflicto ético”. La propuesta para el encuentro establece entonces una serie de reglas: no hablar de la familia cercana, no tratarlo como si fuera una reunión cualquiera, no crear un ambiente de intercambio “amistoso”, hacer todas las preguntas posibles, incluso ante la incomodidad del interlocutor. La escena del encuentro entre los dos es importante en este punto: cuando el hombre sale y se acerca, es él, El Fanta, el traidor, el criminal, pero también es, y lo anuncia de inmediato, el tío del que no habían hablado, su tío, lo que tiene que repetir para asimilarlo.

El tío que solo había conocido en fotos es ahora un hombre cualquiera: ni grande, ni imponente, ya un poco viejo. Luego se ve más de él: es un cuerpo envejecido, con arrugas, agujeros en la arcada dental y que se parece, en parte, a sus parientes. Sin embargo, es también este mismo tío quien tiende los brazos hacia ella, obligándola a interrogarse una vez más sobre la posibilidad de mantener un supuesto marco ético. Respecto al carácter de “hombre cualquiera” del tío, puede pensarse en términos de un *unheimlich* invertido: no se trata de lo siniestro en lo familiar, sino de lo familiar en lo extraño. La presencia de alguien tan cercano genéticamente, pero manifestándose como un hombre común y marcado por la vejez, genera un efecto de extrañamiento que obliga a reconsiderar las nociones de familiaridad, autoridad y responsabilidad ética en el encuentro con la herencia de la violencia. Al contrario de lo que espera la sobrina, el diálogo entre ambos solo puede comenzar con el acuerdo de que ella le proporcione escasas noticias sobre la familia, al paso que le pide informaciones que expliquen cómo ha podido colaborar con el “bando contrario”. Es en este enfrentamiento donde tiene lugar la conversación, en un pasaje que denomina “negacionismo en acción”. Aquí, la estrategia es interesante: es la propia voz de la narradora la que comienza anunciando lo que dice el traidor, pero, sobre todo, es su propia voz la que cuestiona esas explicaciones, en el momento mismo del diálogo, pero también después, cuando escribe, por ejemplo, entre paréntesis, contrapuntos enojados que responden a lo que defiende su tío. El tono va escalando con las declaraciones del preso y Yo necesita cada vez más explicaciones, preguntas y, en el extremo, insultos. La última barrera es la exigencia de arrepentimiento. Como en *Bastardo, la herencia de un genocida* o en *El Pacto de Adriana*, por ejemplo, la sobrina, Estay Stange, reconoce una necesidad recurrente que no se ve satisfecha: escuchar por fin la expectativa de un supuesto arrepentimiento de la persona a la cual se enfrenta. Como en otros casos, ese momento nunca llega. El argumento final del tío es el de que él es un chivo expiatorio porque muchos otros como él deberían estar allí, algo que Yo tampoco rechaza.

Poco después nos enteramos de que Fanta muere de COVID-19 en la cárcel. Su muerte, sin embargo, no pasa desapercibida, sino que acaba inscribiéndose en un contexto más amplio de memoria en disputa. Exaltado por unos, escarnecido por otros, es la sobrina quien toma la palabra para llamarle traidor al personaje emblemático de la represión. Lo que siente en ese momento: dolor, según ella, por el silencio sobre lo que él hizo y no dijo, que llevará consigo después de su muerte; por la falta de arrepentimiento por sus actos; por el discurso negacionista que mantuvo; por el odio que produjo y que sigue generando más odio. La ambigüedad del momento también se reactualiza en las sensaciones afectivas que le produce a Yo la muerte del sujeto. Avergonzada, llora, pero no por el criminal:

[S]í por el padre de su prima, por el hermano de su padre, por el hijo de su abuelo y su abuela, por su tío. Por lo que fue, por lo que habría podido ser. Por los recuerdos que no tiene de él. Por los momentos fatídicos en que tomó tal o cual decisión. Por el punto de quiebre, por lo irreversible. Por el instante en que le tendió los brazos, conmovido, y le dijo ‘te pareces tanto a mi hermana’. Por el beso, ese beso de Judas que no puede, que no debe, dar en su nombre. Por el destello de humanidad que, sin desearlo, percibió a él. (Estay Stange, 2023, pp. 163-164).

Es su posición familiar, por tanto, la que lo sitúa en otro contexto y la hace imaginar otro destino para el criminal. Es también este desplazamiento lo que la hace darse cuenta de la humanidad que desearía no haber reconocido. Y así es como también se acerca a las “zonas grises” de la autoría (Levi, 2004). El libro también sitúa este momento junto a la decisión de acercarse al colectivo *Historias desobedientes*. La historia de Pepe Rovano se encuentra entre las que ella conoce. El grupo permite un sentido de colectividad, de comunidad, pero también de responsabilidad e implicación. Es la colectividad la que permite una práctica militante, una experiencia de un nosotros, ya no solo un yo (o Yo), ya no vinculado a una utopía del siglo pasado o a un discurso familiar, sino a un deber con la memoria, con la historia y con la Historia, como diferencia la narradora. En ese momento, conoce al hijo de una de las víctimas de su tío, se involucra en sus historias, se conecta con ellas y eso es lo que le permite sobrevivir a esa resaca.

Entre resacas y herencias: consideraciones finales

Como presentamos, en el Cono Sur el protagonismo de las interpretaciones sobre las dictaduras ha estado tradicionalmente en manos de quienes tuvieron un ancestro perseguido; sin embargo, en los últimos años se observa una renovación artística, testimonial y política, marcada por descendientes de perpetradores o colaboradores que buscan confrontar a sus propios familiares (Basile, 2024; Lazzara, 2020). La incorporación de estos familiares al ámbito cultural y político, aunque sea indirecta o forzada, constituye un hecho relevante para la defensa de los derechos humanos y la renovación de los estudios sobre memoria. En este marco, el documental de Rovano y el libro de Estay Stange se

inscriben en la producción del Cono Sur que aborda la implicación y los “legados espectrales” inter y transgeneracionales.

La temática relacionada con los descendientes de perpetradores adquiere una relevancia notable, dado el impacto duradero del reciente pasado dictatorial y la continuidad de prácticas asociadas al terror de Estado a través de la violencia institucionalizada. Como hemos intentado demostrar, los efectos de este conjunto de perpetraciones no han sido superados con la transformación del régimen político, ni han quedado restringidos a quienes estuvieron detenidos en los centros clandestinos de exterminio. Al contrario, estos impactos se transmiten a las generaciones futuras y así, María Ferré y Ferré y Héctor Alfredo Bravo (2021) relatan que, en conversación con Pepe Rovano, el cineasta chileno se describió a sí mismo como “afectado” y extendió esta percepción a otros descendientes de represores. En este sentido, los autores ponderan que, por un lado, algunos individuos muestran reticencia a identificarse con este término debido a la asociación presumida con la vulnerabilidad; por otro, persiste la noción equivocada de que los descendientes de agentes del terror estarían inevitablemente más próximos a la perpetración que a la victimización. Ante estas controversias, la palabra “afectado” surge como una alternativa semántica que permite conceptualizar la experiencia de estos descendientes. La posición de Pepe Rovano y Verónica Estay Stange a este respecto también es compleja: aunque pueda alinearse con una cierta concepción específica de víctima, incluso esta categoría debería ser cuestionada, expresándose quizás mejor bajo los conceptos de “sujetos implicados”, de “sujetos atormentados”, y “afectados” movilizándolo el trabajo de Rothberg (2019), Schwab (2010); Ferré y Ferré y Bravo (2021) respectivamente.

Gabriele Schwab (2010), basándose en el concepto de “unthought known” de Bollas (1987), analiza cómo las experiencias traumáticas pueden inscribirse en el sujeto mismo antes que el lenguaje, permaneciendo en forma de recuerdos sensoriales, afectos y estados de ánimo. Estos registros silenciosos atraviesan generaciones, operando en la transmisión transgeneracional del trauma a través de huellas que escapan a la narración directa. El silencio traumático sería un modo particular de presencia del pasado, que retorna de forma fantasmática y somática. En este contexto, la literatura y el arte surgen como espacios privilegiados de confrontación y elaboración de estos traumas, aunque este proceso requiere también una dimensión ética y política de la apropiación de estas experiencias. Schwab (2010) también señala que los hijos de la llamada “generación parental traumatizada” se convierten en lectores atentos de los silencios, recogiendo no solo los relatos explícitos, sino también las huellas no asimiladas y vergonzosas transmitidas corporal y afectivamente. De este modo, el trauma perdura no solo a través de las palabras, sino también de marcas invisibles que atraviesan el tiempo y los cuerpos.

De este modo, entendemos que Rovano y Stange, como hemos visto, se han implicado y afectado y han mostrado las consecuencias del tormento provocado por sus antepasados.

Tratan de reconocer a sus fantasmas y, a continuación, elaboran estrategias para enfrentarse a ellos. En la película, queda claro que el abandono paterno perpetrado por Rodrigo Retamal Martínez, sumado a la homofobia del ex carabinero y a su persistencia en negar sus responsabilidades —como padre y como genocida— fueron motivos para que el cineasta rompiera con él y se implicara, es decir, para que respondiera moralmente por los crímenes cometidos por Rodrigo, para que se acercara a los familiares de las víctimas de Las Coimas y para que estableciera una alianza con Isolda, elaborando su trauma con esta actriz y directora de teatro a través de piezas artísticas. En el caso de *Estay Stange*, el acercamiento a una historia borrada, silenciada e incluso prohibida en la familia recae sobre un personaje que no soporta el peso del secreto —elemento central en las estrategias de búsqueda narrativa— y que desencadena una serie de contradicciones morales y relacionales, tanto personales como familiares.

La posición ética, por lo tanto, no es sencilla: resulta una tarea compleja abordar la violencia estatal y, en estos casos, familiar desde una postura atenta, investigativa y, sobre todo, crítica. Ante la decisión de involucrarse con un legado tan violento, resulta imposible permanecer indemne. La confrontación con los secretos familiares y la herencia de la violencia desencadena una serie de efectos éticos y afectivos que transforman al individuo, exponiéndose a la tensión entre la memoria, la culpa y la responsabilidad, y revelando que la proximidad a este pasado no puede darse sin un costo emocional y moral significativo. Las obras que tratamos acá, por tanto, cuestionan incluso los límites de una implicación posible en su contexto: ¿los sujetos están efectivamente implicados? ¿De qué manera? ¿Sería suficiente? Son obras que, ética y estéticamente, nos desafían con estas preguntas. En la tarea de la crítica que nos caracteriza se impone también un cuestionamiento de las categorías que pueden movilizarse para acercarse a historias tan veladas, violentas y, por el momento, incluso ambiguas, tanto por la necesidad de rendición de cuentas y reconocimiento de la violencia estatal por parte de quienes la perpetraron, como por la tarea y las dificultades de hacerlo desde otras generaciones.

Entre la búsqueda por proximidad, el hallazgo y el desvelamiento de secretos, es necesario movilizar otras posturas: la de la distancia, el desplazamiento —incluido el desplazamiento físico e internacional para el contexto chileno— y, sobre todo, la de confrontación con la verdad y la necesidad de justicia. Si el objetivo es reconocer y situar a los sujetos de la violencia —es decir, a sus autores—, los objetos artísticos cumplen la función de complicar formalmente este enfoque, proponiendo a continuación un ejercicio de distanciamiento, de juicio crítico y de oposición ética frente a ellos. Así pues, hemos intentado mostrar las estructuras internas de la película y del libro que denotan los desplazamientos de toma de distancia y de aproximación y que, en todo instante, cuestionan formalmente las modalidades de tránsito por un terreno tan movedizo. La cercanía es lo que permite el material de desplazamiento afectivo y moral, así como la crítica a la justicia en sentido

amplio, que no responde ni se responsabiliza de forma efectiva sobre la violencia de la sociedad.

De este modo, uno de los elementos más destacables de *Bastardo, la herencia de un genocida* es su abordaje integral de la problemática de los derechos humanos. De la escena en que Pepe revela su orientación sexual a su padre, se deduce que la violencia ejercida por Retamal va más allá del caso de Las Coimas, abarcando el abandono de niños, la cosificación de la mujer y las actitudes homófobas. Dicho esto, entendemos que la propia desobediencia de Rovano y la consecuente implicación del director, en los términos propuestos por Rothberg (2019), se entrelazan con la doble negación de Retamal. Una de ellas se refiere al rechazo de la sexualidad de su hijo y la otra se expresa en el no reconocimiento de su propia paternidad. En este punto, se plantean ciertas cuestiones que, aunque audaces, resultan pertinentes dentro de un esfuerzo analítico orientado a examinar los matices presentes en la construcción de *Bastardo, la herencia de un genocida*. Considerando la estructura del documental, resulta plausible postular que el proceso de constitución de Pepe Rovano como “sujeto implicado” se produjo —o al menos se consolidó— a partir de la dificultad de su padre, Retamal, para aceptar su homosexualidad. De igual modo, cabe preguntarse si la ruptura y el desaliento familiar constituyen experiencias singulares de Rovano o si, por el contrario, reflejan trayectorias comparables en otros descendientes desobedientes. Es preciso subrayar que las posibles respuestas a estas interrogantes no pueden concebirse de manera rígida ni dicotómica. La “implicación” (Rothberg, 2019), la conciencia de los “legados espectrales” (Schwab, 2010) y la percepción de sí mismo como “afectado” (Ferré y Ferré; Bravo, 2021) no emergen exclusivamente a través de factores individuales o colectivos.

Más bien, estos modos de posicionarse se estructuraron a partir del entrelazamiento entre el segundo abandono de Retamal Martínez —junto con la homofobia del perpetrador— y la aproximación de Rovano a Berta, Isolda y a los hijos de las víctimas de su padre, incluso frente a las tensiones que atraviesa dicho proceso. Si para Rothberg (2019, p.201), “the movement from implication to solidarity does not follow a direct path; it often involves ambivalence, error, and unintended consequences”, la transformación de la culpa y la vergüenza en compromiso no se desarrolla de manera lineal, puede sostenerse que esta decepción frente a los perpetradores en el ámbito familiar constituye una marca generacional —un rasgo recurrente en las experiencias de los hijos e hijas de dichos sujetos—, capaz de convertir el sufrimiento individual en un motor para prácticas colectivas, al mismo tiempo que las luchas en el espacio público fomentan cuestionamientos en el ámbito íntimo.

El caso de Estay Stange, tal vez, sea menos complejo en la medida en que la obra parte ya del alejamiento familiar de la figura del tío traidor, y el acercamiento gradual y cauteloso que presenta el personaje se basa en cuestiones más individuales, personales y veloces. La

posición ambigua y compleja de los desobedientes es una cuestión importante para la autora, que se apoya en el término psicoanalítico “clivaje” para referirse a una división interna profunda que se experimenta en las relaciones con familiares torturadores (Manuel Mannarino, 2023). Este clivaje implica una fractura psíquica en la que se reconocen actos de violencia y abuso dentro del ámbito familiar, provocando una tensión constante entre denunciar esos hechos y mantener una relación afectiva marcada por la historia compartida. Así, el concepto ayuda a comprender la complejidad emocional y la división interna que enfrentan quienes conviven con ese legado de violencia y represión. El replanteamiento de la posibilidad de un encuentro con el tío es parte fundamental de las relaciones que la obra propone: por qué y cómo acercarse, cuáles son los límites de este acercamiento y cómo imponerse ante un sujeto que quiere ir más allá de estos límites. El encarcelamiento del tío, a diferencia del caso de Rodrigo, también sitúa a la justicia oficial en el centro del contacto familiar —una familia escindida— y personal que no tiene por qué acentuar tanto sus contornos éticos cuando el sujeto está aún libre. En el caso de Fanta, es en la cárcel donde se escenifica el reencuentro.

También parece oportuno comentar que tanto la obra de Estay Stange como la de Rovano sitúan a la segunda generación —o, en este caso, a los hijos desobedientes— y su relación con la familia en el centro de un debate relevante. Elizabeth Jelin (2007) critica el “familismo” y el “maternalismo” como criterios centrales para atribuir legitimidad a la palabra pública en la Argentina postdictatorial, señalando que no cualquier madre, abuela o hijo tenía acceso a esta legitimidad, sino grupos organizados que se constituyeron en actores políticos reconocidos, como las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo. Serían estas organizaciones las que, a partir de sus vínculos de parentesco y del sufrimiento compartido, establecieron una idea de “verdad” y de legitimidad de la palabra en las disputas sobre el pasado dictatorial, situando también a los hijos desobedientes como herederos y continuadores de esta agenda de derechos humanos. O sea, según a Mariella Peller (2022), estas nuevas voces complejizan el familismo: si bien se apoyan en los lazos de sangre para constituirse como colectivo, su propia existencia cuestiona la idea de que lo genético determina la identidad o las lealtades familiares, organizando un espacio, o una comunidad, donde una identidad alternativa pueda basarse en búsqueda colectiva de responsabilidades éticas y sociales.

La posición de desobediencia amplía el debate político al incluir nuevos sujetos en la construcción de la memoria y la verdad, desafiando las nociones tradicionales sobre la familia. En este contexto complejo, la familia deja de ser solo un espacio de relaciones íntimas para convertirse en un escenario donde se manifiestan tensiones no solo internas, sino también vinculadas a la participación pública y política de sus miembros en regímenes autoritarios. Así, la familia, antes vista como una “célula básica de la sociedad y la nación”, se vuelve un espacio público que se cuestiona a sí mismo y refleja la violencia social más amplia, pero también motor de resistencia, crítica y responsabilidad. Esta doble dimensión

pone en tensión las nociones convencionales sobre los lazos familiares, que incluyen tanto conflictos y rupturas afectivas como debates éticos relacionados con la implicación política de sus integrantes, mostrando que la memoria y la justicia se construyen en un terreno donde lo privado y lo público están inseparablemente entrelazados.

De manera semejante, Basile (2019) observa que, siguiendo la dinámica presente en otros organismos de derechos humanos marcados por el familismo descrito por Jelin (2007), la experiencia de formar una otra “gran familia” de un “nosotros” es fundamental para estos sujetos. El reconocimiento mutuo en historias compartidas que marcaron sus infancias, el descubrimiento de la verdad sobre la responsabilidad de sus padres o familiares en el aparato represivo, y la decisión colectiva de repudiar dichas complicidades, permite a los “hijos desobedientes” trascender los sentimientos de culpa y vergüenza. Así, convierten esas emociones en una potencia militante que transforma la gran familia en una comunidad política comprometida con la memoria y la justicia, evidenciando cómo los vínculos familiares pueden ser reelaborados en clave de resistencia y acción pública.

Además, el acto de revelar secretos familiares implica un proceso de apertura, lo que confiere a la desobediencia una dimensión crítica en lo que respecta a la construcción de los roles de género. En sociedades estructuradas por lógicas patriarcales y militarizadas, como aquellas configuradas por las dictaduras del Cono Sur, la noción tradicional de virilidad se muestra inconciliable con la expresión de la vulnerabilidad emocional y del sentimiento de vergüenza, ambos recurrentes en los testimonios de estos/as sujetos desobedientes (Bartalini y Estay Stange, 2020). Además, es necesario desobedecer y cuestionar la idea de una “función paterna”, defiende Estay Stange (2024), una desobediencia que se organiza a partir también de un cuestionamiento de género que se trata también de denunciar la falla de la familia patriarcal en dictadura. En este contexto, los/as desobedientes asumen un énfasis particular en las cuestiones de género, feminismo y sexualidad. No es menos importante que Amaro (2025), Peller (2022) y Estay Stange (2024) demuestran la mayoría de mujeres dedicadas a ese tipo de escritura o, incluso, de movimiento social de los *desobedientes*. Tampoco es casual que Gago (2020) interprete que la presencia de estos individuos inaugura una nueva “escena de justicia”, en la cual las demandas por la responsabilización de los perpetradores de la dictadura se entrelazan con las luchas colectivas contra las violencias sufridas por las mujeres y por la población LGBTQIA+.

Estay Stange y Rovano pueden actuar, en este sentido, como otro tipo de “emprendedores de la memoria”, como sostiene Elizabeth Jelin (2002) y lo define como propio Estay Stange (2024), entendiendo la memoria como una “obra” que se sigue transformando en el presente y en el futuro en la que Rovano y Estay Stange, y los desobedientes en general, participan. Así, podemos considerar que el compromiso de los descendientes de los agentes de la violencia revela una conexión intrínseca entre un renovado acercamiento a los

perpetradores y colaboradores y la necesidad de nuevas formas de participación, ya que la acción de esta segunda generación desobediente en el escenario público significa una revisión crítica de la memoria de la propia dictadura chilena.

Rovano y Estay Stange –bien como otros que desobedecen– buscan estrategias para crear narrativas y memorias colectivas a partir de puntos ciegos, o “escenas de producción de lenguaje”, en términos de Nelly Richard (1999), de las que, aparentemente, aún no se ha dicho mucho. Lo hacen, es importante decirlo, con mucho cuidado formal: son obras sutiles, sensibles, poéticas, que se construyen a partir de fracturas, espacios fraccionados, rupturas, que están preocupadas por los dilemas éticos de los temas presentados y también por las formas de representación de esos temas, como hemos intentado demostrar. Y esa revisión del pasado frente a las sensibilidades del presente se vuelve aún más acentuada en efemérides. Si la cristalización de las experiencias históricas puede conducir a la inercia, la acción de los “desobedientes” aporta capas nuevas e instigadoras a una discusión renovada.

Bibliografía

- Abraham, N., y Török, M. (1995). *A casca e o núcleo* (M. J. R. F. Coracini, Trad.). Escuta.
- Amaro Castro, L. (2025). Los nuevos relatos de las hijas, a cincuenta años del golpe militar chileno. *Rassegna iberistica* 48.123, 63-80. <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/rassegna-iberistica/2025/123/art-10.30687-Ri-2037-6588-2025-24-004.pdf>.
- Bastardo, la herencia de un genocida. (Rovano, P., Dir.). (2023). *La herencia de un genocida*. Totoral Media; Stefils; Laika Film.
- Bartalini, C., y Stange, V. E. (2020). Prefacio: Torcerle la mano al destino. En A. Kalinec (Ed.), *Nosotrxs, Historias Desobedientes*. Ediciones AMP, 19–35.
- Basile, T. (2019). *Infancias: La narrativa argentina de HIJOS*. Euvim.
- Basile, T. (2024). *Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina: De la revolución a los derechos humanos*. CLACSO. <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/view/244/314/1684-1>.
- Blejmar J. (2022). Literatura de Hijos in Post-Dictatorship South America. In: Szurmuk M, Castillo DA, eds. *Latin American Literature in Transition 1980–2018*. Cambridge University Press, 47-62.
- Bollas, C. (1987). *The shadow of the object: Psychoanalysis of the unthought known*. Columbia University Press.
- Derrida, J. (1994). *Espectros de Marx: O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Relume-Dumará.
- Ferré y Ferré, M. J., y Bravo, H. A. (2021). *Los agujeros negros de la dictadura. Hijos e hijas de represores: un abordaje desde la clínica*. Tiempo Robado.
- Foster, D. (2000). The Truth and Reconciliation Commission and understanding perpetrators. *South African Journal of Psychology*, 30(1), 2–9.

- Estay Stange, V. (2024). La desobediencia en femenino: por la memoria, la verdad y la justicia. *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 21(2), 105–126. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2432>.
- Estay Stange, V. (2018). Posfacio: El desgarró en la palabra. In A. Kalinec (Ed.), *Escritos desobedientes: Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia* (pp. 107–124). Marea.
- Estay Stange, V. (2023). *La resaca de la memoria: herencias de la dictadura*. LOM ediciones.
- Estay Stange, V. (2020). Un oxímoron ambulante. In A. Kalinec (Org.), *Nosotrxs, historias desobedientes* (pp. 125–132). Ediciones AMP. https://www.abogarte.com.ar/pluginAppObj/pluginAppObj_61_11/Nosotrxs-HD-FINAL-Libro-2020-05--2-.pdf.
- Gago, V. (2020). *A potência feminista* (I. Peres, Trad.). Editora Elefante.
- Garaño, S. (2023). *Deseo de combate y muerte: El terrorismo de Estado como cosa de hombres*. Fondo de Cultura Económica.
- Guglielmucci, A. (2020). Historias desobedientes. Memories of children and grandchildren of perpetrators of crimes against humanity in Argentina. *Revista Colombiana de Antropología*, 56(1), 15–44. <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/1045>.
- Hirsch, M. (1997). *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*. Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–128.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Jelin, E. (2004). Fechas en la memoria social: las conmemoraciones en perspectiva comparada. *Íconos – Revista de Ciencias Sociales*, (18), 141–151. <https://iconos.flacsoandes.edu.ec/index.php/iconos/article/view/3130>.
- Jelin, E. (2007). Víctimas, familiares y ciudadanos/as: Las luchas por la legitimidad de la palabra. *Cadernos Pagu*, (29), 37–60.
- Lazzara, M. J. (2020). Familiares de colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: Memoria y sujeto implicado. *Atenea*, (521), 231–248. <https://revistas.udec.cl/index.php/atenea/article/view/2055/2502>.
- Manuel Mannarino, J. (2023). Hija de exiliados, sobrina de un criminal. *Revista Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.cl/hija-de-exiliados-sobrina-de-un-criminal/>.
- Moral, J., Bayer, G., y Canet, F. (2024). Facing the perpetrator's legacy: Postperpetrator generation documentary films. In F. Canet (Ed.), *The representation of perpetrators in global documentary films* (pp. 3759–4327). Routledge.
- Orozco Ortiz, L., y Guglielmucci Oliva, A. (2025). Cine de no ficción y en primera persona hecho por descendientes de victimarios: Implicación subjetiva y dilemas éticos en la creación artística. *Ñawi*, 9(2), 39–63. <https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/1166>.
- Peller, M. (2021). El género de la desobediencia: Resistencias al legado familiar en las hijas de represores en Argentina. *Cuadernos del CILHA*, 22(1), 395–420. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/4782/4477>.
- Peller, M. (2022). Hijas desobedientes: Un uso justo de la vergüenza en la generación pos-perpetradores en la Argentina. En L. Anapio y C. Hammerschmidt (Eds.), *Política, afectos e identidades en América Latina* (pp. 131–149). <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/192595>.

- Richard, N. (1999). Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In *Narrativas da modernidade* (pp. 321–338).
- Rothberg, M. (2019). *The implicated subject: Beyond victims and perpetrators*. Stanford University Press.
- Rovano, P. (Entrevistado, 2023a). *Cuando supe que mi padre era un asesino, no lo quise conocer* BioBioChile. <https://www.biobiochile.cl/biobiotv/cultura/entrevistas/2023/09/05/pepe-rovano-cuando-supe-que-mi-padre-era-un-asesino-no-lo-quise-conocer.shtml>.
- Rovano, P. (Entrevistado). (2024). Entrevista com Pepe Rovano: cineasta ítalo-chileno diretor do documentário *Bastardo: la herencia de un genocida* (2023) [Entrevista com Pepe Rovano]. *DOC On-line*, (36), 206–222. <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/doc/article/view/1501/1042>.
- Rovano, P. (Entrevistado). (2023b). Pepe Rovano, director de *Bastardo: La herencia de un genocida*. YouTube. Radio La Clave. https://www.youtube.com/watch?v=GQAKhWS8afUyab_channel=RadioLaClave.
- Schwab, G. (2010). *Haunting legacies: Violent histories and transgenerational trauma*. Columbia University Press.
- Seliprandy, S. (2018). Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. https://www.academia.edu/37282549/Document%C3%A1rio_e_mem%C3%B3ria_intergeracional_das_ditaduras_do_Cone_Sul.
- Zylberman, L. (2020). Los victimarios en el cine documental. Una posible taxonomía. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural.*, 15, 161. <https://doi.org/10.7203/kam.15.14114>.