

No hay identidad sin memoria.



Imagen: Andrea Bonilla

Cine de no ficción y en primera persona hecho por descendientes de victimarios: implicación subjetiva y dilemas éticos en la creación artística.

Autobiographical documentary of descendants of perpetrators: subjective involvement and ethical dilemmas in artistic creation.

Resumen:

En este artículo, desde una perspectiva antropológica, reconstruimos la trayectoria creativa de dos documentales autobiográficos chilenos: *El Pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017) y *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023). Para sus realizadores, ambas películas implican complejos procesos de búsqueda identitaria y de posicionamiento ético frente a sus respectivos linajes familiares, marcados por graves violaciones a los derechos humanos perpetradas durante la dictadura chilena (1973-1990). A partir de la sistematización de bibliografía especializada y documentos, y el análisis del contenido narrativo de las dos obras, caracterizamos los contextos históricos en los cuales fueron filmadas, prestando especial atención a las decisiones narrativas

y estéticas empleadas. De igual manera, abordamos los dilemas éticos y políticos que atravesaron el proceso de realización y montaje, y las consecuencias personales y sociales durante la difusión. Para abordar de manera crítica estos dilemas, empleamos la reflexividad dialógica, donde una de las autoras adoptó una postura de mediación entre los realizadores directamente implicados en el estudio. Algunos de estos dilemas han estado signados por el viaje de (des)cubrimiento personal, la exposición de la intimidad y las relaciones sociales que los directores han establecido para encontrar su propia voz como ciudadanos implicados en la organización *Historias Desobedientes-Chile*.

Palabras clave: Autobiografía; documental; Historias Desobedientes; memoria; dictadura militar; Chile.

Lisette Orozco Ortiz

Universidad Pompeu Fabra
Barcelona, España

<https://orcid.org/0009-0000-9295-2612>
lissette.orozco01@estudiant.upf.edu

Ana Guglielmucci Oliva

Universidad del Rosario
Bogotá, Colombia

<https://orcid.org/0000-0001-7498-264X>
ana.guglielmucci@urosario.edu.co

Enviado: 18/12/2024

Aceptado: 1/3/2025

Publicado: 15/7/2025



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

Sumario. 1. Introducción. 2. Una mirada comparativa a *El pacto de Adriana* y *Bastardo, la herencia de un genocida*. 3. El montaje como proceso fundamental y crítico. 4. Repercusiones sociales de la película. 5. Conclusiones.

Cómo citar: Orozco Ortiz, L., & 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. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 2, 39-63.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
[www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.a1](https://doi.org/10.37785/nw.v9n2.a1)

Abstract:

In this article, from an anthropological perspective, we reconstruct the creative trajectory of two Chilean autobiographical documentaries: *Adriana's Pact* (Lisette Orozco, 2017) and *Bastardo*, the Inheritance of a Genocide (Pepe Rovano, 2023). For their filmmakers, both films involve complex processes of identity search and ethical positioning vis-à-vis their respective family lineages, marked by serious human rights violations perpetrated during the Chilean dictatorship (1973-1990). Based on the systematization of specialized bibliography and documents, and the analysis of the narrative content of the two works, we characterize the historical contexts in which they were filmed, paying special attention to the narrative and aesthetic decisions

employed. Likewise, we address the ethical and political dilemmas they went through, both in the process of making and editing, and the personal and social consequences during broadcasting. To critically address these dilemmas, we employed dialogic reflexivity, where one of the authors adopted a mediating stance between the filmmakers directly involved in the study. Some of these dilemmas have been marked by the journey of personal (dis)coverage, the exposure of intimacy and the social relationships that the filmmakers have established to find their own voice as citizens involved in the organization *Historias Desobedientes-Chile*.

Keywords: Autobiography; documentary; Disobedient Stories; memory; military dictatorship; Chile.

1. Introducción

En seis países latinoamericanos (Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay, El Salvador y Brasil), y más recientemente en España, existe una organización integrada por descendientes de colaboradores y perpetradores de crímenes de lesa humanidad cometidos durante las últimas dictaduras militares. *Historias Desobedientes* se fundó en Argentina en el año 2017. Tiempo después, fue creada también en Chile (Figura 1). En el acta de fundación, sus integrantes se presentan como “una voz inesperada, inconcebible para muchos”.

Somos hijas, hijos y familiares de criminales de lesa humanidad en defensa de la Memoria, la Verdad y la Justicia. Repudiando las atrocidades cometidas por miembros de nuestras propias familias –con todo lo que eso implica como proceso individual–, adherimos a los principios fundamentales de nuestros compañeros de *Historias Desobedientes* en Argentina: NOS OPONEMOS absolutamente AL NEGACIONISMO de quienes afirman que “esto no ocurrió” o que tendría alguna justificación posible, y, considerando el largo camino que queda por recorrer en materia de establecimiento de la verdad, de sanción de los culpables y de reconocimiento y reparación de las víctimas, NO NOS RECONCILIAMOS” (*Historias Desobedientes-Chile*, marzo de 2019).



Figura 1. Screenshot del documental *Bastardo*, la herencia de un genocida (Pepe Rovano, 2023). Participación del colectivo *Historias Desobedientes* en la marcha del 11 de septiembre de 2017, Santiago de Chile.

Lisette Orozco y Pepe Rovano son parte de este colectivo, pero se conocieron unos años antes. En el año 2014 ambos participaban de un laboratorio de creación donde cada uno presentó su proyecto documental. Pepe escuchó el *pitch* de *El pacto de Adriana*, donde Lisette hablaba sobre su adorada tía que trabajó para la policía secreta de Pinochet. Luego, Pepe se le acercó para decirle: “Yo tengo tu misma historia, pero jamás la voy a hacer porque me da vergüenza decir que soy hijo de un genocida”.

Tres años después de este suceso, el mismo año en que Lisette estrenó su película en el festival internacional de cine de Berlín, Pepe le regaló el libro de la naciente organización *Historias Desobedientes y con faltas de ortografía* Argentina, invitándole a sumarse. Pepe y un grupo de mujeres chilenas, incluida Lisette, decidieron organizarse al otro lado de la cordillera, adoptando las consignas de la organización argentina. El colectivo chileno está integrado por personas que son familiares de perpetradores, pero que en algunos casos también son víctimas de la dictadura (como Verónica Estay Stange y Vittoria é Natto).

En su acta fundante, *Historias Desobedientes* Chile reconoce la diversidad de trayectorias de sus integrantes, y las distintas aproximaciones subjetivas a la “desobediencia” con relación a los mandatos familiares de silencio. Su declaración de principios de marzo de 2019 expone un punto de inflexión político a nivel familiar y transgeneracional.

Desde posiciones diversas, con relatos de vida muy distintos; con vergüenza, con culpa o con rabia, con pena o con ternura, cada uno de nosotros ha decidido romper con el mandato de silencio que hasta ahora ha reinado entre los perpetradores, tanto civiles como miembros de la “familia militar”. Porque nuestra vulnerabilidad compartida nos da fuerza; porque con el tiempo seremos muchos más; porque sabemos que este proceso histórico nos trasciende; porque no queremos ser cómplices ni testigos mudos de una historia brutal y despiadada; porque nos negamos rotundamente a transmitir este legado a las generaciones futuras, SOMOS DESOBEDIENTES, y tenemos una historia que contar (*Historias Desobedientes-Chile*, marzo de 2019)

Pepe y Lisette, además de ser figuras desobedientes, en el sentido de su cuestionamiento al linaje familiar, son cineastas que recurren a este medio artístico para expresar sus procesos personales y, al mismo tiempo, denunciar, visibilizar y contribuir al ejercicio de la memoria histórica. Tanto *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017)¹ como *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023)², son obras que emergen en el siglo XXI, más de cuatro décadas después de la dictadura chilena, en un contexto de persistente impunidad (Figura 2).



Figura 2. Carteles oficiales de los documentales *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017) y *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023).

1 <https://salmonproducciones.com/el-pacto-de-adriana/>

2 <https://miradoc.cl/bastardo-la-herencia-de-un-genocida/>

Ambas películas son parte de un fenómeno más generalizado de emergencia de nuevas voces, que “van revelando otras visiones intergeneracionales sobre las dictaduras cívico-militares del Cono Sur”, en un contexto global en que la derecha ha ganado fuerza en muchas partes de las Américas del Norte y del Sur (Lazzara, 2020, 232)³. Ellas se erigen como propuestas cinematográficas que, no sólo cuestionan la transmisión de memorias al interior de las familias de los perpetradores, sino que abren un espacio para confrontar un legado incómodo para la sociedad chilena. Este legado incómodo, en parte, se relaciona con la falta de conocimiento y reconocimiento de los crímenes de lesa humanidad por parte de amplios sectores sociales, su silencio cómplice o “el mejor no querer saber”. De este modo, invitan a una reflexión crítica y responsable sobre el pasado reciente a través de su propia implicación como sujetos políticos, con el poder de quebrantar cadenas de secretos sostenidas por lealtades familiares.

La auto implicación de ambos realizadores remite a la preocupación de Michael Rothberg (2019), quien afirma que carecemos de conceptos adecuados para describir lo que Hannah Arendt llamó “responsabilidad vicaria por cosas que no hemos hecho”. Es decir, por las múltiples formas indirectas, estructurales y colectivas de agencia que permiten el daño, la explotación y la dominación, pero que con frecuencia permanecen en la penumbra. Rothberg, precisamente, propone la categoría de “sujeto implicado” y la noción relacionada de “implicación” para contribuir a dicha comprensión⁴. Un sujeto implicado, de acuerdo al autor, no origina ni controla los regímenes de dominación, no es víctima ni victimario, sino partícipe de historias y formaciones sociales que generan dichas posiciones de víctima y perpetrador. Los sujetos implicados, no son meros espectadores pasivos, pues sus acciones o inacciones pueden ayudar a reproducir o resquebrajar estructuras de desigualdad, violencia e impunidad. En el caso de ambos realizadores, Rovano era muy joven y Orozco ni siquiera había nacido cuando tuvieron lugar los crímenes cometidos por sus familiares. Lissette debió hurgar en las memorias familiares y Pepe trató de establecer un vínculo con su progenitor, el cual no había existido. Pero, en ambos casos, ellos se posicionan como sujetos que tienen un rol activo en la transmisión intergeneracional de las memorias que se van construyendo en la sociedad chilena en torno a violencias políticas, pasadas y presentes.

A continuación, analizamos ambas obras desde un enfoque comparativo. Para ello, identificamos una serie de ejes que contribuyen a caracterizar las especificidades y los elementos comunes en estas dos obras. Estos ejes son: i) el motor de la búsqueda; ii) la temporalidad de la narración; iii) la figura materna como mentora o aliada del protagonista; iv) el uso del archivo familiar; y v) la aproximación a las víctimas y sobrevivientes de la dictadura. A partir de este ejercicio comparativo, analizamos la forma en que ambos cineastas abordan las tensiones entre la

3 Lazzara observa lo siguiente: “La literatura y el cine de los ‘hijos’ ya goza de una tradición importante en el Cono Sur y en América Latina”. Algunos de los “clásicos” que ayudaron a consolidar el género de los relatos de la posmemoria dentro del paisaje de la producción cultural de las posdictaduras latinoamericanas son películas, como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), entre otros, ambos creados desde el lugar de hijas de militantes de izquierda de los años setenta. En Chile, los documentales *Mi vida con Carlos* (Germán Berger-Hertz, 2010) y *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló 2010), entre muchos otros, han sido antecedentes importantes de este género (Lazzara, 2020, 234). Sin embargo, ellas se han enfocado casi exclusivamente las memorias de hijos de víctimas de la violencia estatal.

4 Derivado de la raíz latina *implicāre*, que significa enredar, involucrar o conectar estrechamente, “implicación”, así como el término similar pero no idéntico “complicidad”, hace hincapié en cómo nos vemos “envueltos en” (implicados en) eventos que al principio parecen estar más allá de nuestra agencia como sujetos individuales.

búsqueda de su identidad, la memoria familiar y su posicionamiento ético en el contexto postdictatorial.

2. Una mirada comparativa a *El pacto de Adriana* y *Bastardo, la herencia de un genocida*.

Lisette tenía 18 años cuando se enteró de que su adorada tía-abuela, Adriana Rivas, trabajó para la policía secreta de Pinochet. Ello sucedió cuando Rivas fue detenida en Santiago en el año 2007. Tres años después, mientras su tía seguía con libertad condicional, decidió hacer una película con una primera intención de desmentir las acusaciones en contra de su tía, quien con mucha seguridad negaba de manera insistente al interior de la familia su participación en graves violaciones a los derechos humanos.



Figura 3. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017).
Entrevista de la directora a su tía, antes de su fuga de Chile a Australia.

Orozco comenzó a hacerle una serie de entrevistas a su tía (Figura 3), las que fueron interrumpidas en 2011, cuando Rivas huyó hacia Australia, donde permanece hasta el día de hoy. A pesar de ello, Orozco perseveró en su proyecto y esta distancia con su tía le permitió acercarse a expertos de la historia de Chile, psicólogos, periodistas, sobrevivientes, descendientes de víctimas y abogados de derechos humanos. Le envió a su tía una cámara portátil y le pidió que la utilizara como un diario de vida, mientras la directora también registraba en ese mismo formato. Poco después, Lisette presentó el proyecto protagonizado por su tía. Fueron los consejos del jurado en el Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCs) 2011 los que hicieron que Orozco se diera cuenta de que ella –y no su tía– debía ser el personaje protagónico del documental, ya que era quien cargaba con la lucha de saber la verdad, como rol principal de la narración⁵. Fue así como un estudio que originalmente iba a ser sobre el “caso” de su tía, se convirtió en un documental de autor y en primera persona sobre el proceso de descubrimiento del pasado histórico y familiar. Este proceso duró cinco años, hasta lograr sacar una conclusión personal a lo largo de un viaje narrativo y cinematográfico.

Pepe Rovano, tras dedicar varios años a la defensa de los derechos humanos y de la comunidad LGBTQ, y luego de realizar un documental sobre el poeta homosexual Federico García Lorca en España, decide regresar a Chile en el año 2014 para emprender un proyecto cinematográfico de carácter autobiográfico para conocer a su padre biológico. A los 35 años comenzó esta búsqueda y se enfrentó a la desgarradora revelación de que su progenitor fue Rodrigo Retamal, un oficial de Carabineros condenado por crímenes de lesa humanidad. Pese a conocer el oscuro pasado de su padre, Pepe experimentó la necesidad humana de establecer un vínculo con él. En sus propias palabras: “Desde niño quería tener un padre, como todos los hijos guachos”.

5 <https://www.sipiapa.org/notas/1119018-lisette-orozco>

Me había venido a Chile por primera vez para decir la palabra papá. Entonces lo busqué. Y me puse a vivir con él. Alquilé una casa a una cuadra de la suya, donde vivo todavía. Y a partir de entonces hubo una relación bastante buena, para decirlo sinceramente. Nos conocimos. Mi papá me fue a ver a Europa. Me dijo que se estaba muriendo. Me invitó a su matrimonio. Ahí conocí a toda mi familia paterna. Yo no tenía familia por ese lado y de repente conocí tíos, abuelos, hermanas, primos. Gente maravillosa. Y todo esto duró unos cinco años, hasta que le dije que era gay. Ahí cambió todo nuevamente. Me volvió a rechazar por segunda vez. La primera vez antes de nacer y la segunda antes de moriré.

Esta búsqueda contradictoria, entre el anhelo de tener un padre y sus principios políticos, se convirtió en un proceso complejo. A pesar de la gravedad del legado de su progenitor, Pepe intentó establecer un lazo afectivo con él, anhelando su aceptación como hijo y homosexual, y el reconocimiento por parte del padre de los crímenes cometidos durante la dictadura militar. El objetivo de la historia, sin embargo, se vuelve cada vez más difuso a medida que avanza. Durante 13 años Pepe expuso sus fragilidades, escarbó en su legado familiar y se enfrentó a su padre, pero esta vez frente a la cámara (Figura 4).



Figura 4. Screenshot de *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023). Grabación 8mm en el frontis del Palacio de la Moneda. Momento en que el director reflexiona en torno a la transmisión generacional de la memoria.

En el caso de Pepe, el motor de su película es conocer a su padre, quien abandonó a su madre cuando se enteró de que ella estaba embarazada. En el caso de la película de Lisette, el motor es: “¿Cómo alguien tan humano para sus ojos pudo haber hecho cosas tan inhumanas?”.

En *El Pacto de Adriana*, Lisette busca develar lo que se ha ocultado bajo un manto de silencio familiar. La película comienza con su voz over diciendo: “Todas las familias tienen al menos un secreto, y la mía no es la excepción”. El secreto tiene que ver con el rol que desempeñó Adriana Rivas (la tía Channy) en el régimen de Pinochet cuando era una agente civil de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), hoy condenada por el secuestro, asesinato y desaparición de siete militantes comunistas del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) cometidos desde el centro de detención clandestino Simón Bolívar 8800 en el año 1976. Fugitiva durante más de treinta años, Adriana Rivas trabajó durante décadas como asesora doméstica (nana) en Australia; solo viajaba ocasionalmente para ver a su familia en Chile. Así evadió durante mucho tiempo la justicia. En una de esas visitas, en 2007, la Policía de Investigaciones (PDI) la detuvo cuando llegaba al aeropuerto de Santiago. Fue en ese instante que Orozco descubrió que su tía favorita, su “ídolo” de pequeña, tenía un pasado oscuro y que su familia –en gran parte pinochetista– había estado encubriendo y negando esa realidad durante años (Lazzara, 2020, 241)

6 <https://www.elcohetelaluna.com/hijo-legitimo-abandonado-padre-genocida/>

La identidad familiar, afectiva y de género de Lissette no es un tema central. Ella quiere a su tía, un personaje clave de la familia, pero su figura se va resquebrajando durante la filmación. La voz de la tía se va cotejando con otros testimonios y fuentes de información que van poniendo en cuestión la negación de los crímenes cometidos. Expertos como periodistas, abogados y psicólogos, e incluso perpetradores que han confesado, van explicando lo que ella hizo, por qué pudo hacerlo, qué pruebas existen. Lissette trata de imaginar cómo figuras como la de su tía, una mujer de estrato medio-bajo con aspiraciones de clase alta, se incorporó a la DINA y aceptó participar de graves violaciones a los derechos humanos con sólo 19 años de edad. Para Lissette esto deja en evidencia su falta de conciencia de clase, el querer pertenecer a un mundo que no era el de ella. Como cuando su tía recuerda a la DINA y le dice: “Pero, yo estuve ahí”, con sus ojos llenos de ilusión y orgullo (Figura 5).



Figura 5. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017).
Fotografía de Adriana en el Estadio Nacional de Chile, cuando
trabajaba como agente de la DINA.

En el caso de *Bastardo, la herencia de un genocida*, Pepe decide incorporar su no reconocimiento por parte del padre biológico y la identidad de género como un hilo central del film. La narrativa no se basa en descubrir lo encubierto o negado, sino en lograr la aceptación paterna. El punto crítico es que su padre, machista, homofóbico y misógino, acepte su homosexualidad.

En cuanto a la temporalidad del relato, aunque ambos documentales se desarrollan en un tiempo presente, con algunas referencias al pasado, los eventos narrados en cada uno de ellos sitúan al espectador en un contexto histórico que, de manera inevitable, remite a los momentos más oscuros de la historia reciente de Chile. En *El pacto de Adriana*, la directora representa a la tercera generación que, a pesar de la distancia temporal, se ve confrontada con dos eventos vinculados a las memorias públicas de la dictadura: la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, y el homenaje a Pinochet en el Teatro Caupolicán⁷. En ambos casos, la cámara de la directora subraya la distancia entre ella y los espacios que retrata, evidenciando su presencia en esos lugares, pero a la vez su falta de pertenencia a esos mundos. En el primer evento, se escucha el audio en tiempo real del bombardeo de La Moneda el 11 de septiembre de 1973, mientras las distintas generaciones presentes reaccionan con silencio y melancolía, transmitiendo una atmósfera de respeto, añoranza y evocación de los ausentes. En contraste, en el segundo evento, con un público también de diversas generaciones, el ambiente es eufórico, y se entonan cánticos despectivos hacia la izquierda, mientras se hacen gestos nazis en alabanza a la figura de Pinochet.

En *Bastardo, la herencia de un genocida*, Pepe (quien es segunda generación de la dictadura) muestra cómo creció

7 https://elpais.com/internacional/2012/06/10/actualidad/1339342219_508856.html

sin su padre biológico. La búsqueda de respuestas sobre esta ausencia se convierte en el impulso de esta historia. La película inicia con una imagen impactante: la grabación de un policía agrediendo a menores de edad en el emblemático colegio llamado Instituto Nacional, en pleno estallido social del año 2019 en Chile⁸. En medio de este contexto de lucha social, el director conecta la violencia del Estado en el presente con los crímenes de su propio padre en el pasado (Figura 6). Este arranque permite entender que, pese al paso del tiempo, los métodos de represión estatal y la estructura militar que perpetró los crímenes durante la dictadura sigue intacta y, que los mismos individuos que educan a los nuevos cadetes fueron, en su mayoría, responsables de atrocidades aún impunes. La propuesta del director avanza a través de su participación en las marchas, inicialmente acompañado de Isolda, descendiente de una víctima del padre, quien más adelante tiene un rol secundario en el documental. La película culmina también en las protestas, pero esta vez caminando con el colectivo *Historias Desobedientes Chile*, evidenciando un proceso simbólico de confrontación con la herencia de su progenitor.



Figura 6. Screenshot de *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023). En medio del estallido social de 2019 en Chile, el director se presenta como el hijo de un asesino.

Por medio de la inclusión de estos eventos, ambos documentales exponen la existencia de un estancamiento social en Chile, un país que, aunque transitó hacia la democracia, ha dejado sin resolver aspectos cruciales de lo sucedido. Es decir, sin un profundo y amplio trabajo de memoria que permitiera esclarecer la verdad, reparar a las víctimas y juzgar a los responsables. A su vez, muestran cómo el modelo económico y social neoliberal impuesto durante la dictadura permanece vigente, sin cambios sustanciales. El negacionismo y el silencio del pasado continúan siendo factores predominantes, que reflejan los fracasos de la transición hacia la democracia, la polarización social y política, y una justicia fallida.

De manera alineada con lo que plantea Rothberg, la implicación de los realizadores nos permite seguir pensando sobre por qué la violencia, la dominación y la explotación aún son posibles, no porque un grupo restringido de individuos maligno continúe perpetrando crímenes atroces, sino porque la mayoría de las personas niegan, desvían la mirada o simplemente aceptan los beneficios.

La impunidad se evidencia en el caso de Pepe, cuando comenzó a buscar a su padre biológico y no encontró nada por ningún lado, justamente por la borradura de la responsabilidad de su padre Rodrigo Alexe Retamal Martínez. Retamal fue condenado en 2007 por el homicidio de seis militantes comunistas en 1973, pero no cumplió la pena porque la causa fue amnistiada. Pepe, por medio de un amigo periodista, pudo conocer esta trayectoria criminal. Le tomó dos años decidir tomar contacto con él, ya sabiendo de su participación en la represión durante el terrorismo de Estado:

8 <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50115798>

Busqué en las páginas amarillas. Busqué en internet. No estaba por ningún lado. ¡Qué raro!, me decía. Me parecía muy extraño. No lo encontré hasta que un amigo, también documentalista, lo ubicó. Y ahí me di cuenta de que no lo encontraba porque en realidad era un militar sometido a proceso, condenado a doce años de prisión y amnistiado por los crímenes. En Chile, los militares en esas condiciones tienen sus antecedentes borrados para que la gente no los *fune*. La *funa* es el nombre que reciben aquí los escraches a las casas. Por eso no lo encontraba. Hasta que mi amigo me pasó una carpeta con sus antecedentes. Allí vi que en el mismo minuto en el que había sido condenado se le aplicó la amnistía, una ley que en Chile condona las penas de los militares que participaron de la dictadura desde el 11 de septiembre de 1973 al 11 de septiembre de 1980. [Esto para mí fue terrible]. Lo primero que me pasó es que no quise conocer a mi papá. Darle cuenta de que mi padre era un genocida, me generó eso: no quiero conocerlo. "He vivido súper bien toda la vida sin saber esta historia. No la quiero"⁹.

En estas películas existe otro punto en común: la figura de la madre aparece como mentora o aliada de los protagonistas. Ellas tienen el rol de apoyar incondicionalmente a los realizadores, independientemente de su lazo afectivo con la figura del perpetrador, su ideología política o circunstancias pasadas.

En *El pacto de Adriana*, la directora creció sin su madre biológica, un vacío que, aunque no se aborda explícitamente en la película, se refleja en su percepción de que todas las mujeres de su familia asumieron roles maternos sin cumplir completamente con esa función. En este contexto, la figura de Francia, su abuela/madre, se erige como el catalizador de los diálogos más profundos y transformadores de la obra. Francia, una mujer de derecha, pinochetista y estrechamente vinculada a su hermana Adriana, la antagonista de la película, representa el peso de una tradición ideológica que marca a la familia. Sin embargo, al ser testigo de los descubrimientos que realiza su nieta biológica/hija de crianza, Francia se ve forzada a cuestionar el camino seguido por su hermana Adriana.

A lo largo del documental, Francia experimenta una evolución que la lleva a distanciarse de sus ideales políticos, reconociendo la necesidad de asumir una postura ética frente a los sucesos ocurridos. Su transformación culmina en un apoyo crucial a la obra, a pesar de las dolorosas consecuencias que esta decisión tendrá en el seno familiar. De este modo, Francia, al optar por la verdad respecto a los crímenes cometidos por su hermana, presenta un dilema intergeneracional y político que atraviesa la película. Su figura refleja el poder de la memoria y la responsabilidad ética en la transmisión del pasado. Un aspecto clave que expone la película a través de los diálogos entre Francia y Lissette es que, en términos generacionales, la transmisión de memorias no es sólo un diálogo de arriba hacia abajo, sino también de abajo hacia arriba. En este caso, la tercera generación interpela a la primera respecto a sus acciones pasadas y a su posicionamiento ético en el presente. En el caso de Francia, esta interpelación por parte de su hija/nieta es escuchada e incorporada de manera intersubjetiva en un esquema de valores humanos que se sobrepone a la ideología política dominante en la familia (Figura 7).



Figura 7. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017). La directora habla por primera vez con su madre de crianza sobre la captura de Adriana, la hermana menor de ella.

9 <https://www.elcohetéalaluna.com/hijo-legitimo-abandonado-padre-genocida/>

En *Bastardo, la herencia de un genocida*, la ausencia de la figura paterna constituye un elemento central en la narrativa del director. Pepe decide confrontar a su madre por la escasa información que posee sobre su progenitor (Figura 8). Así descubre que, su madre desempeñó la maternidad en solitario por el tabú social de tener un hijo considerado “ilegítimo”, en un contexto sociohistórico determinado. Incluso, se casó con un desconocido para darle un apellido. A lo largo de la película, el director desentraña, no sólo el pasado de su padre biológico, sino también el de su madre. Pues, a una mujer de derecha como ella, le resulta doloroso que su hijo tenga que conocer la verdad de ciertos hechos históricos, lo cual representa un desafío para sus propias creencias. No obstante, Pepe le aclara que conocer su historia es parte esencial del proceso de sanación, lo que pone de manifiesto la dimensión terapéutica de la memoria en este relato.

La madre de Pepe, quien durante toda su vida hizo lo posible para proteger a su hijo, desempeña un rol de apoyo incondicional durante el film. Lo acompaña tanto a marchas a favor de los derechos de la comunidad LGBTQ, como a la exposición de una obra de teatro en un contenedor de memoria y un examen de ADN, al que Pepe se somete luego de ser desheredado por el padre debido a su identidad sexual. Estos gestos simbólicos revelan una relación de profunda lealtad y amor inquebrantable, que contrasta con la figura del padre, no sólo como un hombre fascista, autoritario y homofóbico, sino también como un individuo marcado por el machismo, que abandona a parejas e hijos. A través de esta confrontación con la figura de su padre, Pepe fundamenta que dicha figura también es la representación de un patriarcado pernicioso, cuyas estructuras y valores siguen marcando profundamente las dinámicas familiares en nuestras sociedades.



Figura 8. Screenshot de *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023). El director le pregunta a su madre quién es realmente su padre biológico.

En ambas películas, además, se recurre al recurso audiovisual del archivo familiar, utilizando videos y fotos para explorar momentos de la infancia, ausencias y dolores silenciados dentro del ámbito familiar. En *Bastardo, la herencia de un genocida*, los archivos sirven para revivir empáticamente la vida de la madre del director; cuando Pepe se va a Europa para vivir su homosexualidad plenamente; y los momentos familiares y con amigos que revelan un entorno amoroso en el que creció a pesar de la ausencia de su padre biológico. El punto de inflexión se produce cuando las imágenes de la infancia son utilizadas, no solo para recordar, sino para provocar una respuesta cuando se las presenta al padre. En este contexto, las imágenes adquieren otro significado: en lugar de ser meramente un recuerdo, se convierten en un vehículo para remover la culpa y de manera implícita, reclamar una falta de presencia y afecto.

Si bien *Bastardo, la herencia de un genocida* se construye mayoritariamente a partir del material de archivo personal del director, al inicio se inserta una imagen icónica, el bombardeo a La Moneda en el golpe de Estado de

1973, cuya inclusión fue solicitada por los productores europeos para proporcionar un contexto histórico al público internacional. Además, se exponen los retratos de víctimas directas de su padre biológico. Más allá de la inclusión de estas fotografías o videos de archivo histórico, predominan las imágenes del presente y del archivo visual familiar.

Por su parte, *El pacto de Adriana* comienza con un video familiar de un cumpleaños y una boda, con el fin de situar al espectador en la vida de Lissette, el entorno y su vínculo con su tía Adriana, su ídolo de la infancia. A lo largo del documental, las imágenes fotográficas tienen un tratamiento fragmentado, difuso y errático, que simula la naturaleza de la memoria, que siempre es selectiva. Las fotografías de eventos familiares se mezclan con imágenes de la participación de Adriana en la policía secreta de la dictadura chilena, superponiendo la imagen de una familia aparentemente feliz con la de un contexto oscuro y violento. Dichas fotos habitan un mismo álbum familiar (Figura 9).



Figura 9. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017).
Fotografía de Adriana junto a un militar del ejército español, durante un viaje organizado por la DINA.

En cuanto al uso de material extra de archivo, en la película de Lissette se utilizó una entrevista que le hicieron a Adriana en un canal de televisión de Australia, donde ella justifica la tortura y donde las víctimas le hacen una “funa” o juzgamiento social frente a su apartamento, cuyo material se consiguió por Internet¹⁰. Dichos momentos se utilizaron en la película para poner en contexto el carácter público de la figura de su tía y la polémica existente a nivel social. Con respecto al material histórico relacionado con la dictadura, *El pacto de Adriana* opta por no incluir imágenes en video de esa época. Esta decisión, tanto estética como ética, es explicada por la directora, quien considera que muchas de estas imágenes pertenecen a la narrativa de las películas de las víctimas y siente que no le corresponde a ella utilizarlas. Lissette, en cambio, procura privilegiar la experiencia subjetiva en el presente, a través de imágenes familiares y las de otros actos públicos, como los mencionados anteriormente.

Ambas películas transitan por territorios complejos a nivel familiar, social y político, lo que les otorga una carga emocional y ética considerable. En este sentido, cada uno de los acercamientos de los cineastas hacia “el otro lado” o a los descendientes de las víctimas, se convierte en un terreno fértil y delicado, especialmente en un país como Chile, donde la justicia por crímenes de la dictadura aún está en gran parte pendiente. En la cinematografía nacional ya se han hecho películas que presentan a victimarios o perpetradores de violaciones a los derechos humanos, que también pueden ser pensados de cierta manera como víctimas de la dictadura, ya sea por la edad en la que fueron reclutados o, por su colaboración bajo tortura. Por ejemplo, este es el caso de *El mocito*¹¹ (*Marcela Said y Jean de Certeau, 2011*), *La*

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=etiAMMn8YZI&t=4s>

¹¹ *El Mocito* presenta un retrato psicológico de un hombre destruido por su pasado, Jorgelino, quien tenía dieciséis años cuando llegó a trabajar de asistente a la casa de Manuel Contreras, jefe de la DINA. Más tarde formó parte del servicio doméstico del cuartel

*flaca Alejandra*¹² (Carmen Castillo y Guy Girard, 1994) y *El Color del Camaleón* (Andrés Lübbert, 2017)¹³. Sin embargo, en las obras que se analizan en este artículo, los personajes antagónicos, a pesar de su cercanía con el pasado represivo, no muestran arrepentimiento ni han contribuido a la verdad, lo que hace que estas obras sean particulares con relación a los referentes chilenos.

La complejidad aumenta aún más cuando se analiza el respectivo acercamiento a las víctimas y sobrevivientes de la dictadura en las dos películas. En el proceso de investigación de *El pacto de Adriana*, Lissette Orozco tuvo un encuentro con Lorena Pizarro, actual diputada de la república y líder de la agrupación de Detenidos Desaparecidos, quien accedió a concederle una entrevista. Aunque esta conversación no forma parte del corte final del documental, se abordan temas cruciales, como la extradición de Adriana Rivas y los pactos de silencio que Pizarro describe como una “operación de encubrimiento institucional”¹⁴. A pesar de que este rodaje se llevó a cabo en un ambiente de armonía, el primer encuentro entre Lissette y Pizarro estuvo marcado por una tensión palpable, especialmente cuando Lissette fue recibida con la pregunta: “¿Qué se siente ser familiar de un asesino?”, lo que generó en ella un disgusto que optó por callar, por respeto a la historia familiar de la entrevistada. Además, Lissette intentó contactar a Estela Ortiz y Viviana Díaz, hijas de víctimas de su tía, pero ellas, de manera respetuosa, se negaron a participar en el documental. En ese momento, además, Adriana Rivas estaba prófuga de la justicia. Como resultado, la película se centró exclusivamente en el espacio íntimo y público de la familia de Rivas y la directora, sin poder adentrarse en las vivencias de las víctimas o sus descendientes.

Por otro lado, en *Bastardo, la herencia de un genocida*, Pepe Rovano se enfrenta a un dilema ético similar, pero con una implicación más directa en su vida personal. Al regresar a Chile, Pepe retoma su militancia por los derechos humanos y cruza un terreno pantanoso, al involucrarse en proyectos de memoria con los descendientes de las víctimas. Pepe participa en una obra de teatro con Isolda Torres, la hija de Berta Manríquez, sobreviviente de la

Simón Bolívar, donde se exterminó a la cúpula del Partido Comunista. “El mocito” servía café en plena sesión de tortura, empaquetaba los cuerpos ya inertes de las personas asesinadas y las cargaba a los cofres de los autos. En el film se puede ver a un hombre que participó de los crímenes de la dictadura militar y que progresivamente toma conciencia y comienza una búsqueda desesperada de perdón y redención.

12 El documental registra la larga conversación entre Carmen Castillo y Marcia Merino, más conocida como “La Flaca Alejandra”, ex dirigente de una célula del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) a quien la DINA consiguió transformar en colaboradora a través de la tortura. Ella delató, entre otras personas, a Miguel Enríquez y a Carmen Castillo (en esa época embarazada de un niño que moriría recién nacido). En 1992, Castillo vuelve a Chile para rodar este documental justo cuando Marcia Merino (liberada de la cárcel siete meses antes) se presenta en tribunales para acusar a sus viejos captores y jefes de la DINA. Esta decisión representa un grave riesgo para Merino, pero será una importantísima contribución a la memoria histórica y al conocimiento de lo que representó formar parte de la DINA. <https://lapesadilladenanook.org/5-catastrofes-de-lo-real/cineastas-chilenas-memorias-de-una-tragedialissette-orozco/>

13 Lübbert hace un retrato psicológico de su padre (Jorge), y junto a él se embarca en indagar sobre su pasado. Durante la dictadura de Pinochet, Jorge se convirtió en un instrumento de los servicios secretos chilenos, quienes lo forzaron a trabajar para ellos de una forma extremadamente violenta. Un grupo de la Central Nacional de Información (CNI) entrenaba forzosamente a civiles (y militares) para convertirlos en asesinos. Mediante torturas y amenazas, físicas y psicológicas, buscaba hacerles “perder toda referencia moral” para convertirlos en “salvajes” capaces de recibir y dar violencia. Finalmente, Jorge logra escapar de Chile a Berlín, donde la Stasi, policía secreta de la República Democrática Alemana (RDA), lo toma por un agente secreto chileno.

14 <https://www.youtube.com/watch?v=NpErhs6hdMw>

dictadura, cuyo esposo Faruk Aguad, fue asesinado. Juntos, también participaron en la creación de una obra de teatro llamada “Et sorores”, presentada en el Festival de Teatro Container de Valparaíso en el año 2019¹⁵. La obra se realizó dentro de un container, y como parte de las escenografías se creó un “contenedor de memoria”. También asistieron a las marchas del estallido social y, aparte de la película, realizaron una intervención artística en Punta Peuco, el lujoso centro penitenciario donde están los pocos criminales de lesa humanidad que cumplen condena por violaciones a los derechos humanos en Chile. No obstante, al igual que Lissette, Pepe enfrenta la complejidad de gestionar el encuentro con los descendientes de las víctimas para su película. En su primer encuentro con ellos, Pepe no reveló su identidad como hijo de un perpetrador pues, aunque comparte el ADN con el Coronel retirado de Carabineros, nunca ha sentido que él sea su padre. Este dilema, que Pepe resuelve de manera explícita en la película, lo enfrenta con Isolda, a quien le cuenta la verdad mostrándole todas las evidencias de su progenitor genocida (Figura 10). Sin embargo, este acto se complejiza porque su madre Berta muere inesperadamente, sin llegar a conocer la verdad respecto a los orígenes biológicos de Pepe. Esta revelación, que ocurre frente a las cámaras, se convierte en un acto de valentía y a la vez, deja una sensación amarga, casi de traición de cara a las víctimas. Para el director era necesario ser honesto respecto a su propio proceso personal de búsqueda de un padre y con el público. Expone este error y se reivindica, dejando en claro las dificultades éticas que existen cuando hay heridas personales e históricas que aún están abiertas.

En ambos casos, los encuentros con los descendientes de las víctimas son procesos complejos y cargados de tensiones, ya que los cineastas no solo deben lidiar con el peso del legado familiar, sino también con el dolor, la rabia y la frustración de las víctimas, cuando ellas no han alcanzado el esclarecimiento de la verdad ni la reparación en Chile.



Figura 10. Screenshot de *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023). El director le confiesa a Isolda que él es el hijo del asesino de su padre.

3. El montaje como proceso fundamental y crítico

La sala de montaje en el género documental se configura como un espacio clave para la toma de decisiones del director, quien, en colaboración con el montajista, da forma a la narrativa final de la obra. En el caso de los documentales en primera persona, este proceso se ve enriquecido por la intervención de un asesor narrativo, y en ciertos casos, también se involucra un asesor jurídico, con el fin de garantizar la coherencia temática y la legalidad del contenido.

15 Isolda Torres Manríquez es actriz y dramaturga. Su compañía se llama Teatro Urgente Delirio, con una importante trayectoria en investigación en el campo de la memoria. En la obra realizada con Pepe Rovano, tres hombres de tres generaciones distintas se enfrentan como ejercicio reparador desde lo testimonial. Un hombre de 46 años, el hijo de su compañero y el hijo de quién mató a su padre. Los testimonios hablan sobre nuevas masculinidades hasta que finalmente aparece el relato en primera persona, acerca de quiénes son en realidad, y donde se devela la historia del hijo del genocida. <https://www.youtube.com/watch?v=RzQh9bKJLA4>

El pacto de Adriana se erige como un proceso humano y cinematográfico que, en la sala de montaje, condensa cinco años de registro. La montajista Melisa Miranda, construye la narrativa con una estructura lineal y cronológica, adoptando un tono de *thriller* psicológico que acompaña a la protagonista en su viaje desde la ingenuidad respecto al pasado de su tía, hasta su decisión de ser fiel a sus principios éticos como sujeto implicado en la historia de su país. Este proceso supone la confrontación de la negación o evasión de su tía respecto a su participación en graves violaciones a los derechos humanos y la revelación de las capas de sentidos contradictorias que la rodean.

En el corte final, incluso, se incorpora la figura de la bisabuela, cuyo proceso de demencia senil se convierte en una poderosa metáfora de la pérdida de memoria de la nación chilena. Durante esta fase, la producción recibió asesoría legal, lo que llevó a la decisión de ocultar los rostros de familiares que no deseaban participar, con el fin de evitar posibles demandas. A su vez, se incorporaron los rostros de las ex agentes de la DINA, Celinda Aspe, Berta Jiménez, Gladys Calderón y Teresa Navarro, quienes actualmente cumplen condena por delitos graves como secuestro calificado, secuestro simple y homicidio¹⁶.



Figura 11. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017).

Fotografía de las compañeras de Adriana en la DINA durante un festejo en Chile.

Inicialmente, el rodaje con estas ex agentes iba a tener lugar en el restaurante Lili Marleen en Santiago¹⁷, un espacio de connotaciones fascistas, donde se acordó no mostrar rostros completos, sino sólo detalles de las protagonistas y del lugar, incluyendo una maqueta a escala del funeral de Pinochet. El acuerdo establecía que sus testimonios serían utilizados de manera fiel, bajo la condición de que pudieran visualizar la película antes de su estreno. Sin embargo, un día antes de la filmación, las mujeres cancelaron su participación, sugiriendo que sus abogados les habían recomendado no aparecer, y reafirmaron hasta el final su inocencia en las acusaciones, alineándose con el mismo discurso de Adriana. Como consecuencia de esta situación, en el documental se utilizan esas llamadas telefónicas y las fotografías de las mujeres en su juventud cuando trabajaban en la DINA y que Adriana le proporcionó a su sobrina (Figura 11). De esta forma, capturando en detalles sus rostros y con un audio ambiente de esos espacios, se revive el pasado sobre las voces de un presente paranoico, lleno de inseguridades, miedos y de desconfianza.

En relación con la música, la conocida cantante Ana Tijoux aceptó la propuesta de la directora para componer un

¹⁶ <https://radio.uchile.cl/2023/06/23/fallo-historico-corte-suprema-condena-a-37-exagentes-de-la-dina-por-secuestro-y-homicidio-de-segunda-directiva-clandestina-del-pc/>

¹⁷ <https://cooperativa.cl/noticias/pais/manifestaciones/conocido-restaurant-pinochetista-anuncio-su-cierre-por-seguridad/2019-11-11/175918.html>

tema original para los créditos, titulado “Caer”¹⁸. Esta colaboración estuvo precedida por una conversación profunda y matizada, ya que Tijoux es hija de exiliados y sobrevivientes de la dictadura. Inicialmente, la cantante expresó dudas sobre participar, pues deseaba ver la película y discutirla con sus padres antes de comprometerse. Tras su aceptación, propuso centrarse en la sensación de la caída del héroe y en el dolor que provoca la desilusión de un ser amado. A través de un audio enviado por WhatsApp, Tijoux compartió las primeras líneas de la composición, acompañadas de un piano, una propuesta que conmovió profundamente a la directora. La canción, minimalista en su forma, pero valiosa en su contenido poético ya que contribuye a cerrar la obra, ayudando al espectador a procesar la amarga sensación que deja la película.

El momento culminante del montaje se produce durante la creación de la voz *over* para las últimas secuencias del documental. La directora, al visionar el producto final, se quiebra emocionalmente ante la revelación de una verdad ineludible: a pesar de sus esfuerzos por proteger a su tía, la compleja verdad traspasa la pantalla de cine.



Figura 12. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017).
Conversación por Skype entre la directora y su tía, quien la manipula y menoscaba de manera desesperada ante las dudas de Lisette.

Estas decisiones narrativas y estéticas, trajeron consigo repercusiones personales que fueron significativas: se fracturaron los lazos afectivos con su tía (Figura 12), y la directora enfrentó la ira de varios miembros de su familia extendida. Su abuela/madre, aliada con la directora en el proyecto, recibió severas críticas por permitir la exposición de la familia. A pesar de ello, la película tuvo una exitosa recepción por parte del público y recibió numerosos

reconocimientos a nivel mundial¹⁹, entre esos, el Premio de La Paz en el Festival Internacional de Cine de Berlín 2017. En la actualidad, la directora continúa defendiendo su compromiso con el esclarecimiento de la verdad como activista del colectivo *Historias Desobedientes* de Chile. También aboga abiertamente por la extradición de su tía, buscando que esta sea llevada ante la justicia chilena por los crímenes que cometió.

En el caso del proceso de montaje de *Bastardo, la herencia de un genocida*, el reto principal fue condensar más de una década de registros cargados de giros dramáticos que vivió el director en distintas etapas de su vida. Lisette Orozco acompañó a Pepe en la asesoría de guion y el editor principal fue Juan Murillo. Una de las decisiones clave fue contextualizar la narrativa en el presente, dado que el estallido social otorgaba un carácter de urgencia y relevancia contemporánea a una historia que interroga tanto el pasado individual como el colectivo, en términos históricos. La película plantea cuestiones incómodas y provoca reflexiones que fueron debatidas durante la realización, tales

18 <https://www.youtube.com/watch?v=mUFcGI7B5MY>

19 <https://salmonproducciones.com/el-pacto-de-adriana/>

como: ¿Es aceptable para la sociedad chilena mostrar a un victimario feliz en pantalla? ¿Pepe debería desear tener un padre, pese al oscuro pasado de éste? ¿Cuál es el aporte de exponer la identidad de género del director? ¿Es legítimo reclamar la herencia de un padre genocida? ¿Es necesario visibilizar los dilemas éticos del director en la película?

Un aspecto fundamental en la evolución de la historia es la transformación personal de Pepe quien, a lo largo del proceso, adoptó una postura definida, reflejada desde el mismo título del film, y por su participación como uno de los fundadores del colectivo *Historias Desobedientes Chile*. Era un hecho evidente que su padre gozaba de impunidad, y que su presencia en la pantalla generaría incomodidad y rechazo. Incluso, se cuestionaba por la potencial revictimización de quienes habían sufrido la dictadura. Por ello, se tomaron decisiones cruciales, como la eliminación de la voz de la madre del genocida, abuela biológica de Pepe, cuyo testimonio humanizaba la figura del perpetrador y al nieto anhelado. También se decidió omitir a los nietos del genocida para proteger su identidad. Una de las escenas más controversiales de la mitad de la película es cuando lo despojan de la herencia paterna. Para Pepe, la inclusión de este hecho constituye un gesto simbólico. No se trata de una lucha por dinero, sino por la reivindicación de la identidad y el reconocimiento en un legado de rechazos, algo que el director no iba a permitir.

La inclusión de esta escena, no obstante, generó desconfianza entre el público que vio la película, pues se tiende a interpretar que la búsqueda del padre biológico estuvo guiada por el interés económico y que no hay un verdadero rechazo político a los crímenes de su padre. Todo ello a pesar del propio posicionamiento político del director respecto al pasado dictatorial. De hecho, Pepe entregó documentos, entrevistas y objetos de su padre a los tribunales de Chile (Figura 13), lo que resultó en la reapertura de causas prescritas y amnistiadas, y permitió aportar nuevos antecedentes condenatorios. Sin embargo, esta acción fue excluida de la película para evitar que el director fuera idealizado como un héroe, y en su lugar se enfatizó el homenaje final a las víctimas de la dictadura.



Figura 13. Screenshot de *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023). Imagen de diversos objetos de la DINA, herencia del padre biológico del director.

En cuanto a las consecuencias personales de estas decisiones, la familia del padre bloqueó el vínculo con Pepe, sobre todo cuando conocieron el objetivo del documental. Asimismo, la decisión de incluir una secuencia en la que el director no alcanza a contarle a Berta de quién es hijo, fue objeto de crítica interna, a pesar de que el documental está dedicado a su memoria. Pepe reconoce que fue éticamente incorrecto, por esto decidió exponer esta contradicción ante el público para transparentar lo difíciles que son estos procesos en un país como Chile. Sin embargo, al momento del visionado final de la película, cuando las familias de las víctimas fueron invitadas para discutirla, ellas no asistieron. Esto provocó malestar en el proceso de distribución de la obra, desde su estreno en El Santiago Festival Internacional de Cine (SANFIC) en 2023, se difundió una versión maliciosa de la película que desencadenó un fuerte hostigamiento hacia el director.

4. Repercusiones sociales de la película

Las películas de Lissette y Pepe, junto a otras producciones culturales del colectivo *Historias Desobedientes*, nos permiten aproximarnos a lo que sucede en los núcleos cercanos al perpetrador, la red de relaciones sociales en las que está inserto, la constitución de grupos de partidarios o adeptos, la disposición de sus relaciones de parentesco y las representaciones en torno a sus acciones criminales y su legado intergeneracional, lo que hasta muy recientemente había sido escasamente estudiado (Verdery, 2004; Garibian, 2016; Jara, 2019; Ferré y Ferré & Bravo, 2020; Lazzara, 2020; Guglielmucci, 2020; Peller, 2021, 2022a y 2022b; Estay & Uribe, 2022; Sosa & Page, 2023; Uribe Otaíza, 2023; Ros Maturro, 2025). Más allá de este significativo aporte, es importante comprender cómo los dispositivos narrativos y estéticos utilizados para componer los documentales autobiográficos han tenido impactos diferenciados en la recepción por parte del público. Dicha recepción ha estado guiada por valores morales asociados a la manifestación de ciertos sentimientos y actitudes respecto a la figura del perpetrador y la propia figura del descendiente. Es decir, percepciones moralizadas sobre cómo ellos presentan su vínculo con el familiar perpetrador, y cómo asumen una responsabilidad que no es propia, pero que se supone como parte de un legado consanguíneo.

Las películas de ambos directores tuvieron repercusiones diversas en Chile y en el exterior (Figura 14). Algunas de estas repercusiones sociales, políticas y culturales se articulan con las propias decisiones estéticas y políticas tomadas por ellos durante la realización, y con su implicación subjetiva. A continuación, exploramos cómo las decisiones asumidas frente a los dilemas éticos enfrentados durante la filmación y montaje generan distintas reacciones por parte de las víctimas y otros actores.



Figura 14. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017). Entrevista al periodista Javier Rebolledo, autor del libro *La danza de los cuervos. El mocito y el destino final de los detenidos desaparecidos*.

Desde el título de la película *–Bastardo, la herencia de un genocida–* Pepe enuncia su punto de vista y se presenta como un “desobediente”. Pero, en la película hay puntos que pueden resultar incómodos. Como ya expusimos previamente, Pepe invitó a las víctimas de su padre a ver un corte la película (antes de que saliera en cartelera), pero ellas decidieron no asistir. De acuerdo con las víctimas que vieron el film, hay varios puntos que consideran “intolerables”. Algunos de ellos son: “haber querido conocer a su padre a pesar de saber que es un asesino”, “no haberles dicho a las víctimas que era hijo de Retamal antes de interactuar y filmarse con ellas”, y “realizar una demanda para tener la herencia de padre”.

En términos de las imágenes utilizadas en la obra, a su vez, a las víctimas les resulta muy difícil ver a un represor feliz y que niega lo que hizo frente a la cámara. En medio de una fiesta se muestra a un hombre poderoso y agasajado, que no manifiesta remordimiento, vergüenza ni culpa por los crímenes que cometió. A la impunidad jurídica se le suma la impunidad social, lo que despierta una fuerte indignación.

Pepe, a pesar de no ser responsable de los crímenes de su padre, se vio sometido a amenazas y campañas de desprestigio, y fue tildado de “impostor”, incluso por parte de aquellos que no habían visto el filme. Exigieron la salida de su trabajo en la dirección del sitio de memoria de Rocas de Santo Domingo. Estas acciones de repudio son un reflejo de la falta de castigo hacia su padre biológico, quien en la película se muestra llevando una vida apacible, con ciertos lujos y reconocimiento social por parte de diferentes personas, incluso, muriendo con honores. Esto impulsó a Pepe a preguntarse si el “ser familiar de víctima da derecho a ejercer violencias sobre otros cuerpos”, si “el dolor de un familiar de una víctima es razón suficiente para justificar intimidaciones contra los hijos de los criminales”, y si “los descendientes de genocidas deben ser condenados por la sangre, sin importar lo que digan o rechacen”.



Figura 15. Screenshot de *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023). Fotografía del primer encuentro del colectivo internacional *Historias Desobedientes* en el Cerro San Cristóbal, Chile, septiembre de 2019.

La película *El Pacto de Adriana* tuvo una recepción distinta por parte del público. La empatía con la directora ocurre principalmente por la ingenuidad e ignorancia que Lissette expone desde un inicio respecto a los crímenes de su tía, reforzada por la joven edad en la cual empezó a grabar y, sobre todo, porque finalmente se enfrenta a Adriana. Como dice Lazzara, “Orozco opta, en un sentido más radical, por romper plenamente con los pactos de silencio y el mito familiar” (2020, 239). Lissette recibió muchos comentarios positivos, incluso una mujer en Chile le dijo: “yo soy hija de un detenido desaparecido. ¿Te puedo abrazar?”²⁰. Pero, ella también vivió situaciones incómodas en algunos coloquios. Por ejemplo, en Estocolmo, se le acercaron personas al final de la función con fotos de personas detenidas-desaparecidas y le preguntaron a Lissette si su tía le había hablado de ellos. En el estreno de su película en Argentina, una señora mayor le gritó: “Por qué dejás una sensación de duda, si no hay ninguna duda de lo que ocurrió en Chile”.

Hay dos cuestiones centrales que destacamos en estas repercusiones por parte del público. Una tiene que ver con cómo se muestra el “rostro del victimario” y del “negacionismo”. En el caso de la película de Pepe se muestra a un perpetrador seguro de sí mismo e impune, un símbolo triunfante del patriarcado. Además, deja el sabor amargo de la búsqueda de su afecto y reconocimiento como hijo legítimo. En la película de Lissette, en cambio, se ve a una persona acorralada y desesperada por negar lo que ya no se puede ocultar. De manera íntima, nos ofrece una visión de cómo su tía, en tanto colaboradora y perpetradora de la dictadura, se construye discursivamente a sí misma en su propio círculo familiar, incluso frente a otras perpetradoras con las que trabajó y que también están siendo procesadas por la justicia chilena.

20 <https://www.cooperativa.cl/noticias/magazine/cine/documentales/directora-del-alabado-documental-el-pacto-de-adriana-este-es-un/2017-10-11/170916.html>

Otro tema central en la recepción diferenciada de ambas películas, lo cual se asocia a las emociones que aparecen en los relatos de los hijos o nietos desobedientes. Peller identifica que una de las más recurrentes es la vergüenza. Esta emoción puede ser entendida como un sentimiento, pero sobre todo como parte de un sistema de actitudes que tienen una manifestación explícita (como el sonrojarse, pedir disculpas, etc.). Mariela Peller la define de la siguiente manera, para el caso de las mujeres que integran el colectivo *Historias Desobedientes* en Argentina:

Se trata de una vergüenza que se pega al sujeto por un acto cometido por otro y no por sí mismo. Ese otro no es cualquier otro. Es un otro al que las une la sangre y de quien descienden. Esa filiación a un sujeto criminal para la sociedad hace que las hijas sientan vergüenza. No se trata de una vergüenza heredada que se desplaza de una generación a otra, reproduciéndose, sino que la vergüenza aparece en la segunda generación porque no estuvo ni está presente en la primera. Los padres no sintieron ni sienten vergüenza (2022, 140).

Es frente al no arrepentimiento de los perpetradores, la vergüenza alcanza a la descendencia. En el caso de la búsqueda de Lissette, la experiencia vergonzante aflora en el instante en el cual comienza a saber acerca de los actos criminales realizados por su tía y experimenta el peso de la mirada social sobre ella. Por ejemplo, cuando la justicia pide su captura y Adriana se fuga a Australia, o cuando en la película interpela a su tía, preguntándole: “¿Por qué justificaste la tortura? Aquí y en la Quebrada del Ají eso es inhumano”. En este caso de desobediencia, así como en los que Peller analiza en Argentina,

la vergüenza actúa posibilitando el pasaje desde el ámbito de los valores y las lealtades familiares-militares hacia la asunción de una responsabilidad ética respecto de la memoria, los derechos humanos y la justicia. En otras palabras, la vergüenza favorece el reconocimiento de una posición de implicación, en tanto sujeto político (Peller 2022, 140).

Lazzara (2020) afirma que, la “pérdida de inocencia” de Orozco culmina en una apertura del yo hacia la dimensión pública de lo ético. Es decir, en una aceptación de la responsabilidad del yo frente al colectivo. El yo “implicado”, para el final del documental, ya no vive en la ilusión individualista, sino que reconoce que es necesario y correcto asumir el costo de decir la verdad frente a los demás y ante la sociedad. Asimismo, señala que, tanto en el plano figurativo como en el visual, en la película se ve a Lissette luchando hasta el final por emerger como sujeto ético, por liberarse de la sombra de la figura potente, manipuladora y autoritaria que le asalta verbal y emotivamente. En esta postura se evidencia un extrañamiento profundo de su tía y del legado familiar.

En el caso de *Bastardo, la herencia de un genocida* la lucha es por la aceptación como hijo legítimo y de su identidad sexual. Incluso, antes de encontrar a su padre biológico y entablar un vínculo con él, Pepe conoció sus crímenes. El camino de aproximación es inverso al de Lissette. No vuelve extraño lo familiar, sino que familiariza lo extraño. En vez de un proceso de distanciamiento, se da un proceso de demanda de una aproximación vincular. En vez de una ruptura, se da un proceso de “ir hacia el perpetrador”. Esta situación puede ser leída de manera ambigua y confusa por parte del público. La figura de Pepe y su posicionamiento ético y político quedan sumidos en un estado de duda. Su separación respecto al progenitor no queda marcada del todo como una decisión propia, sino como resultado del segundo rechazo del perpetrador. Su posición queda ubicada en un lugar ambiguo, o de impureza. Esta es una posición que se distancia del imaginario binario: estar del lado de las víctimas o del lado de los perpetradores, o de la tríada complementada con la categoría de espectadores.

La implicación invita justamente a pensar las zonas grises en las responsabilidades sociales y políticas, así como en los propios legados: los que recibimos, construimos y traspasamos a otras generaciones. La implicación, como destaca Rothberg, alberga múltiples figuras o posicionamientos, como la culpabilidad directa o la complicidad, hasta el rechazo absoluto. En el caso de Pepe, él no es cómplice de los crímenes de su padre biológico, pero la búsqueda de reconocimiento como hijo legítimo y la proximidad a su círculo social pareciera enturbiar su figura como sujeto implicado, ni cómplice ni potencial beneficiario. Su voz es muy difícil de escuchar y de aceptar como un posicionamiento coherente y justo hacia las víctimas. De ahí el fuerte rechazo que generó la película entre algunos sobrevivientes y familiares de víctimas de la dictadura, una reacción cuasi visceral.

5. Conclusiones

Las películas de Pepe Rovano y Lissette Orozco nos permiten reflexionar sobre los dilemas políticos, éticos y humanos que experimentan los descendientes de perpetradores de crímenes de lesa humanidad para posicionar su propia implicación subjetiva en la historia reciente. Pero, además, muestran cómo el cine funciona como una herramienta artística introspectiva que ayuda a elaborar la memoria familiar y social para trabajar en una reparación personal y, tal vez, colectiva (Figura 15).

De acuerdo con la literatura en torno la aparición testimonial más reciente de descendientes de perpetradores, Leonor Arfuch (2017) afirma que en el caso de los hijos que sí están dispuestos a mirar críticamente a sus progenitores, se trata de voces que nacen de un deseo de “construirse una identidad-otra, una que desdice inexorablemente toda posible marca de los genes para abrirse a una dimensión ética del sí mismo” (s.p.). Según Lazzara, en este tipo de obras documentales autobiográficas “se trata de formas (varias) de buscar y pensar la identidad propia y el lugar que el sujeto (autobiográfico-testimoniante) de la posmemoria ocupa en la historia familiar, nacional y generacional” (Lazzara, 2020, 234).

Estas aproximaciones académicas ponen el acento en la búsqueda de una voz propia, disidente de sus respectivos legados familiares, en tanto “sujetos implicados” de la historia de perpetración de crímenes de lesa humanidad (Rothberg, 2019). Como señala Lazzara respecto a *El pacto de Adriana*:

Frente al dilema de guardar silencio o hablar, los familiares de perpetradores y colaboradores (los sujetos implicados, en este caso) deben decidir cómo van a posicionarse respecto de pasados ominosos de los que no son directamente responsables, pero de los que sí son herederos sanguíneos directos. El sujeto implicado es, en este sentido, el que se encuentra metido en el dilema moral de asumir su implicación en un escenario o unas circunstancias que superan su propia agencia” (Lazzara, 2020, 236).

A lo largo de este texto, en esta misma línea de estudio, identificamos y caracterizamos con mayor profundidad etnográfica el proceso de toma de decisiones durante la realización y el montaje de ambas películas, resaltando de este modo la propia agencia de sus directores. Sus legados de sangre no los hacen a Lissette y a Pepe, sino que ellos convierten esos legados sanguíneos en un hecho significativo para componer su propio posicionamiento estético y político respecto a la memoria familiar e histórica. Ellos componen imágenes que toman posición respecto al pasado

dictatorial y a la fallida transición chilena. Además, tanto Rovano como Orozco, de maneras diferentes, exponen la estructura patriarcal de la sociedad chilena y la persistente inequidad económica. Es decir, no solo se refieren a los perpetradores, sino también a los beneficiarios estructurales de un régimen impuesto a punta de sangre. De este modo, dejan preguntas abiertas sobre la justicia social.

Este giro reciente de los estudios sociales de memoria en Latinoamérica hacia los perpetradores se relaciona con el trabajo que algunos de ellos están haciendo respecto a responsabilidades no propias, sino heredadas. Como reconoce Peller (2021, 3), las voces de las descendencias de perpetradores son voces incómodas, que tensionan las categorías de “víctimas”, “victimarios” y “cómplices”. Por esto mismo, nos interesó registrar cuál fue el proceso de recepción de ambas películas por parte de públicos diversos. Pero, sobre todo, por parte de sobrevivientes y familiares de las víctimas.

En el caso de *El pacto de Adriana*, Lissette tenía una relación afectiva con su tía que se rompió a partir del film y la exposición ante el público de que su querida Chany, Adriana Rivas, cometió crímenes de lesa humanidad. Sin embargo, no es ella la que asume la voz objetiva de los hechos. Son terceros quienes aportan testimonios sobre los crímenes de su tía. Ella no hace un rol de juez, tampoco se hace cargo de la historia de Chile, pero sí de su proceso personal. Tal como dice al final de la obra:

Me es tan difícil volver a hablar sobre ella, ha pasado un año, no tenemos comunicación y yo no soy la misma. Reconstruí su imagen en este relato y nuestros lazos se fracturaron. Desde el dolor armo los fragmentos de mi memoria, el vínculo no se puede destruir, se va transformando y hoy vivo su duelo. Tomo conciencia de este rompe cabeza histórico, con más ganas de futuro que de pasado, el *puzzle* queda incompleto, pero mis posibilidades se agotaron, espero que esto sea el punto de partida para otros, quienes merecen encontrar esas piezas ocultas para sanar.

El pacto de Adriana explicita también la idea de que, aquello que no decimos sigue rondándonos, como fantasmas con los que nos acostumbramos a habitar (Figura 16). En un país en donde aún hay tanta justicia por hacer y hechos por conocer, este tipo de historias nos ayudan a mirarnos a la cara y reconocer que, como sociedad, tanto a nivel de Estado como a nivel familiar, tenemos aún mucho camino por recorrer para encontrar la verdad que nos permita mirarnos honestamente a los ojos para llorar nuestros dolores y sanar nuestras heridas²¹.



Figura 16. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017). La madre mira el documental, mientras la directora reflexiona sobre su memoria fragmentada y el duelo por su tía.

21 <http://radio.uchile.cl/2017/10/08/el-pacto-de-adriana-el-mal-entre-nosotros/>

En el caso de *Bastardo, la herencia de un genocida*, a pesar de que él sale hacia la búsqueda de reconocimiento por parte de un progenitor perpetrador, comienza y termina defendiendo un pacto de desobediencia, no de silencio. Pepe cierra el film con la siguiente frase:

Así me uno a *Historias Desobedientes*, un colectivo internacional que reúne a hijos e hijas de genocidas que luchan por la memoria, la verdad y la justicia. Todas y todos hemos perdido a nuestras familias y la mayoría hemos sido desheredados por esta decisión. Apartados de todos nuestros derechos por desobedecer. Mi herencia será separarme de su legado de sangre para abrirme a la reparación. No con mi padre, ya lo intenté y fracasé. Pero, me sigo preguntando: ¿Qué heredé de él?, ¿Qué heredamos de la dictadura?, ¿Qué olvidamos?, y ¿Qué decidimos enfrentar?

Por medio de diferentes dispositivos narrativos, con mejor o peor receptividad por parte del público, estas propuestas desobedientes nos convocan a reflexionar sobre el manejo de nuestras herencias, el posicionamiento de los sujetos frente a la historia reciente y el compromiso con la transmisión responsable de la memoria a las generaciones futuras.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2017). Las otras infancias clandestinas. Web *Revista Anfibia*. Rescatado de: <https://www.revistaanfibia.com/las-otras-infancias-clandestinas/>
- Estay, V., & Uribe, R. (2022). (Po)ética de la desobediencia. Hijos de perpetradores por memoria, verdad y justicia. *Revista JILAR*, 28 (1), 38-52.
- 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.
- Garibian, S. (2016). *La muerte del verdugo. Reflexiones interdisciplinarias sobre el cadáver de los criminales de masa*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Guglielmucci, A. (2020). Historias Desobedientes. Memorias de hijos y nietos de perpetradores de crímenes de lesa humanidad en Argentina. *Revista Colombiana de Antropología*, 56 (1), 15-44. <http://dx.doi.org/10.22380/2539472X.1045>
- Historias Desobedientes-Chile (2019). Declaración de Principios. *Historias Desobedientes-Chile. Hijas, hijos y familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*. Santiago de Chile. Rescatado de: <https://historiasdesobedienteschile.wordpress.com/>
- Jara, D. (2019). Rompiendo el pacto de silencio: representaciones culturales intergeneracionales en torno a perpetradores en la postdictadura chilena. En A. Ferrer & V. Sánchez Biosca (eds.), *El infierno de los perpetradores. Figuras y conceptos de las matanzas políticas* (pp. 177-190). Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Lazzara, M. J. (2020). Familiares de colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: memoria y sujeto implicado. *Atenea*, 521, 231-248. <http://dx.doi.org/10.29393/at521-16fmjl10016>
- Peller, M. (2021). El género de la desobediencia: resistencias al legado familiar en las hijas de represores en Argentina. *Cuadernos del CILHA* 34, 1-26.
<https://doi.org/10.48162/rev.34.011>
- Peller, M. (2022a). Hijas desobedientes. Un uso justo de la vergüenza en la generación pos-perpetradores en la Argentina. En L. Anapio & C. Hammerschmidt (comp.), *Política, afectos e identidades en América Latina* (pp. 131-149). Buenos Aires: Calas/Clasco.
- Peller, M. (2022b). Una memoria impura. Dilemas y potencias del testimonio de las hijas e hijos de represores en la posdictadura argentina. *RevIISE. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 20 (17), 149-161.
- Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford, USA: Stanford University Press.
- Ros Matturro, A. (2025). *Lecciones del giro perpetrador en América Latina (2010-2020)*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Sosa, C., & Page, P. (2023). On disobedient daughters of perpetrator fathers: "Transfilial" activisms across the Argentine human rights movement. *Memory Studies*, 16 (1), 51-65.
- Uribe Otaíza, R. (2023). Historias Desobedientes Chile: de los pactos de silencio a la denuncia de familiares de perpetradores en la posdictadura chilena. *Páginas*, 15 (37), 1-20.
- Verdery, K. (2004). *The Political Lives of Dead Bodies. Reburial and Postsocialist Change*. Nueva York: Columbia University Press.

Reseñas curriculares

Lisette Orozco Ortiz es comunicadora audiovisual y guionista con más de diez años de experiencia en la industria cinematográfica, y Magíster en Realización Documental. Actualmente, cursa el Doctorado en Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona, España. Ha sido docente universitaria en Chile, Colombia, México y Guatemala, donde ha contribuido al desarrollo de nuevas generaciones de profesionales en el ámbito audiovisual y artístico. Ha trabajado como investigadora en Derechos Humanos, abordando de manera profunda las complejidades sociales, y utilizando el cine de autor como medio de expresión.

Ana Guglielmucci Oliva es Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires y es Profesora principal del Programa de Antropología en la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario (UR), en Colombia. Asimismo, es investigadora adjunta del CONICET (UBA-ICA) y miembro del Grupo de Trabajo CLACSO “Memorias colectivas y prácticas de resistencia”. Sus intereses de investigación se enfocan en los activismos políticos y las políticas públicas de derechos humanos y memoria en Argentina, Colombia y Chile. Y en los procesos socio-técnicos de búsqueda, identificación y reintegración de personas desaparecidas a sus comunidades. Actualmente, investiga cómo desde las prácticas artísticas se exhiben las marcas y los efectos de la guerra en Colombia. Ha publicado los libros: *La consagración de la memoria. Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre el terrorismo de Estado en la Argentina* (2013) y *Memorias desveladas. Prácticas y representaciones colectivas sobre el encierro por razones políticas* (2007), que ha ganado un premio INCAA para convertirse en base de una serie documental para la televisión pública argentina. Ha compilado, junto a Santiago Álvarez y Julio Spota, el libro *El proceso de paz de Colombia en la encrucijada* (2020) y, junto a Sigifredo Leal Guerrero, el libro *Vivir para contarlo. Violencias y memorias en América latina* (2015).



Imagen: Andrea Campoverde