



## **Por una mirada indisciplinada: volver a Lonquén, 40 años después**

*For an undisciplined gaze:  
returning to Lonquén, 40 years later*

**Ángeles Donoso Macaya**

The City University of New York/CUNY

ORCID: 0000-0001-8116-4610

### **Resumo**

Este ensaio é composto por duas partes. Na primeira, a autora explica o conceito de “olhar indisciplinado” e também revisita as noções mais importantes formuladas em seu livro *La insubordinación de la fotografía: práctica fotográfica, campo fotográfico en expansión e profundidade de campo*. Na segunda, o texto trata das diferentes reverberações documentais de Lonquén. Sobre o processo judicial deste caso emblemático (acessível ao público desde 2018), a autora explica porque considera necessário (além de significativo) o gesto de não mostrar as provas forenses contidas naquele processo.

### **Palavras-chaves**

Olhar indisciplinado. Campo fotográfico em expansão. Reverberações documentais.  
Caso Lonquén.

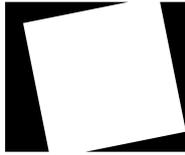
### **Resumen**

*Este ensayo consta de dos partes. En la primera, la autora explica el concepto de “mirada indisciplinada” y también revisita las nociones más importantes formuladas en su libro *La insubordinación de la fotografía: práctica fotográfica, campo fotográfico en expansión y profundidad de campo*. La segunda parte aborda las diferentes reverberaciones documentales de Lonquén. A propósito del expediente judicial de este caso emblemático (de acceso público desde 2018), la autora explica por qué considera necesario (además de significativo) el gesto de no mostrar la evidencia forense consignada en ese expediente.*

### **Keywords**

*Mirada indisciplinada. Campo fotográfico en expansión. Reverberaciones documentales.  
Caso Lonquén..*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

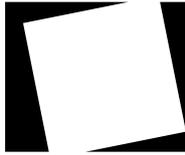
¿Cómo dar cuenta de la centralidad que tuvo la fotografía como herramienta de denuncia durante la dictadura cívico-militar en Chile? ¿En qué espacios emergieron y proliferaron prácticas fotográficas de resistencia? ¿Quiénes fueron los principales grupos o actores que produjeron, usaron o diseminaron fotografías y con qué objetivos? ¿En qué medida las condiciones materiales y la misma contingencia fueron transformando los aspectos y las formas de las imágenes? ¿Qué diferentes modos de ver habilitaron las fotografías en sus sucesivos desplazamientos? Estas son las principales interrogantes que abordo en mi libro *La insubordinación de la fotografía* (2021).<sup>2</sup> Me gustaría aprovechar el espacio generado por este número dedicado a los usos políticos de la imagen contemporánea para revisar algunas de las formulaciones centrales de mi libro, y también para compartir, en una escritura de corte más personal y especulativa, interrogantes instigadas por la evidencia forense contenida en el expediente del caso Lonquén. El ensayo está dividido en dos partes. En la primera, dilucido los conceptos más importantes desarrollados en mi libro (práctica fotográfica, campo fotográfico en expansión y profundidad de campo), explico en qué consiste la mirada indisciplinada y por qué me parece fundamental ejercerla. En la segunda parte, vuelvo sobre “las reverberaciones documentales” de Lonquén y, a la luz del expediente judicial de este caso emblemático (de acceso público desde 2018), explico por qué considero necesario (además de significativo) el gesto de no mostrar la evidencia forense consignada ahí.

### I. Por una mirada indisciplinada

En un contexto saturado por desinformación, represión y censura, ¿cómo hacer un fenómeno, un crimen, un abuso o una injusticia, evidente? No uso la palabra evidente a la ligera, por el contrario. Pienso, tanto aquí como en el libro, en la etimología latina de la palabra, *evidens*: aquello que es visible o cierto tanto para la mente como para el ojo (Donoso Macaya 85). En torno a esta pregunta se articulan los cuatro capítulos de *La insubordinación de la fotografía*, libro que explora diversas prácticas documentales producidas durante el período de la dictadura cívico-militar en Chile (1973-1990). Es esta pregunta la que me lleva también

2 *The Insubordination of Photography. Documentary Practices under Chile's Dictatorship* fue publicado en enero del 2020 por University Press of Florida. Durante los primeros meses de la pandemia, me dediqué a traducir, revisar y expandir el manuscrito. La edición en español, traducida por mí, fue publicada por Metales Pesados en abril del 2021. Las referencias en este ensayo corresponden a esta última edición.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

a formular la noción de práctica fotográfica, concepto que uso en vez de fotografía. En el libro, desarrollo la noción de práctica fotográfica a partir de las contribuciones de Pierre Bordieu (2003 [1965]) en torno a los usos sociales de la fotografía y de Margaret Olin, quien también habla de prácticas fotográficas en su libro *Touching Photographs* (2012).<sup>3</sup> En este ensayo, me interesa reformular esta noción, ahora en diálogo con las ideas planteadas por Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life* ([1984] 1988) y, sobre todo, con la lectura que de dicho ensayo desarrolla Saidiya Hartman en su libro *Scenes of Subjection* (1997).<sup>4</sup>

De acuerdo con De Certeau, una práctica es una forma de hacer o de operar que crea posibilidades dentro de las limitaciones de la vida cotidiana (xiv-xv).<sup>5</sup> En su estudio, el teórico centra prácticas tales como leer, mirar, caminar o ir de compras, llevadas a cabo por usuarios comunes y corrientes (en sus palabras “productores no reconocidos”, “descubridores silenciosos”). Dentro de las prácticas, están las tácticas. Estas ocurren regularmente en el territorio del otro, un espacio que coincide con el campo de visión del enemigo: “because it does not have a place, a tactic depends on time —it is always on the watch for opportunities that must be seized ‘on the wing.’ Whatever it winds, it does not keep [...] The weak must continually turn to their own end forces alien to them” (de Certeau xix). Este sin locus propio de la práctica es, para Hartman, la contribución más importante de de Certeau. La ausencia de un locus es lo que la lleva a insistir, a persistir en el tiempo, y es ahí donde reside su dimensión política. En las palabras de Hartman: “Practice is not simply a way of naming these efforts but rather a way of thinking about the character of resistance, the precariousness of the assaults wages against domination, the fragmentary character of these efforts and the transient battles won, and the characteristics of a politics without a proper locus” (51).

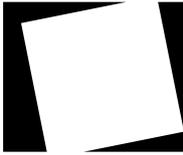
Si la práctica es siempre un acto provisional, que opera de manera aislada, aprovechando las fisuras y los espacios que emergen aquí y allá, sin importar cuán restringidos o efímeros estos sean, tocaría considerar qué formas adquiere “la vida cotidiana” en dictadura y qué

3 El libro compilado por Pierre Bordieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, fue publicado en francés en 1965; la traducción al español, a cargo de Tununa Mercado, es del 2003.

4 Ver en especial el segundo capítulo del libro de Hartman, “Redressing the Pained Body. Toward a Theory of Practice.”

5 Las referencias son de la segunda edición traducida al inglés publicada en 1988.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

prácticas emergieron para resistir y persistir en un contexto marcado por la opresión, la vigilancia extrema y la constante amenaza de tortura, desaparición o muerte. Ante la manifiesta desinformación, la proliferación de montajes mediáticos, la censura y la falta absoluta de respuestas, se hace necesario, y urgente, dar visibilidad a la violencia, o, para ponerlo en los términos de Nicholas Mirzoeff (2011), producir una “contra-visualidad”<sup>6</sup>. Una de las primeras prácticas fotográficas que emergió tempranamente después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 consistió en un simple gesto: exhibir y diseminar los rostros de las personas que estaban siendo detenidas sin explicación y de cuyo paradero nada se sabía, para demandar su aparición con vida y exigir justicia en su nombre. Esta práctica se materializó en el uso de retratos fotográficos y fotos recortadas, en la mejora y reproducción de dichas imágenes en afiches, máscaras, boletines mecanografiados y folletos fotocopiados, y en su exhibición y diseminación en todas partes —en el cuerpo, en las paredes, en las plazas, a la salida de las comisarías o del mismo Estadio Nacional (Donoso Macaya 2021; 79-81). Junto a la diseminación de retratos, las otras prácticas fotográficas que proliferaron en el espacio público, fueron ganando cada vez más visibilidad, debilitando y desbaratando, poco a poco, la controlada profundidad de campo manufacturada por los agentes de la dictadura.

A pesar de su notoria presencia en el espacio público, por décadas, muchas de estas prácticas fueron ignoradas por la crítica fotográfica y por la crítica de arte; asimismo, en las contadas ocasiones en las que han sido incorporadas en la historiografía del período, han funcionado tan solo como ilustraciones. Es por esto que en mi libro también analizo e interrogo los debates críticos que emergieron en el campo local relativos a la fotografía, el documento fotográfico y el género documental. A la vez, aclaro que, si considero y relevo estas prácticas fotográficas documentales, no lo hago para posicionarlas dentro de la escena artística local ni para rescatarlas o integrarlas en la historia del arte; más bien, mi objetivo es formular un relato, y una historia, que las haga brillar como objetos de su propio campo —el campo en expansión de la fotografía.

Para considerar los distintos espacios en los que operaron y proliferaron las prácticas fotográficas documentales, o en otras palabras, para trazar sus trayectorias dentro del campo en expansión, entrecruzo formulaciones filosóficas (me baso sobre todo en los escritos de Walter

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

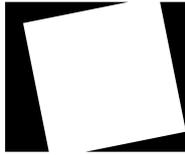
Benjamin sobre historia, fotografía e imagen dialéctica; en la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida; en la arqueología de la historia de Michel Foucault; en la fenomenología queer de Sara Ahmed y en algunas ideas formuladas por Judith Butler) con ideas provenientes de los estudios de performance, los estudios de medios, los estudios legales y los estudios visuales.

En el libro, planteo la noción de campo en expansión, la cual formulo a partir de y en contraposición con la noción de campo expandido (formulada por Rosalind Krauss en un importante ensayo de 1979) para enfatizar la condición de proceso de las prácticas que lo conforman.<sup>7</sup> Más concretamente, planteo que la expansión fotográfica tiene que ver o es efecto de todos aquellos procesos habilitados por la tecnología fotográfica (fotografiado, copiado, fotocopiado, ampliación, corte, reproducción, etc.) así como por el discurso fotográfico. Como explica Allan Sekula en "On The Invention of Photographic Meaning" (1982), un importante ensayo de inspiración foucaultiana, el discurso fotográfico tiene que ver con aquello que se dice y se espera de la fotografía, con aquello que la fotografía supuestamente es o hace. En este sentido, el discurso fotográfico y los procesos habilitados por el aparato van, en gran medida, de la mano. En relación al campo cultural local, en donde los debates críticos estuvieron influidos por los escritos de Roland Barthes y de Susan Sontag relativos a la fotografía, el discurso fotográfico se materializa en ideas y en nociones como las siguientes: la especificidad de la llamada fotografía análoga o química es su condición de ser huella o traza; si los retratos fotográficos acarrear la huella lumínica de los sujetos fotografiados, esta cualidad física se pierde en el caso de los retratos fotocopiados; aquellos artistas que incorporan documentos fotográficos en sus prácticas, potencian su valor probatorio o de evidencia de manera reflexiva; los registros fotográficos por sí solos son ilustrativos, de modo que hay poco que decir sobre ellos; la fotografía documental es testimonial, de corte humanista y sus significados, bastante predecibles.

Críticos como Nelly Richard, Ronald Kay, Adriana Valdés, entre otros, se abocaron a escribir sobre los usos que las prácticas artísticas hacen de la fotografía o de variante más abstracta, "lo fotográfico"; asimismo, varios fotógrafos, la mayoría de ellos miembros fundadores de la Asociación de Fotógrafos Independientes (organismo gremial establecido en 1981), abordan en publicaciones autogestionadas, la relación entre fotografía,

7 Ver Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field".

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

documento e historia, las características del género documental y los peligros inminentes que implica el reportear y documentar en la calle a comienzos de los ochenta. Varios de estos textos insisten en la precariedad del campo fotográfico y advierten lo difícil que resulta que un campo pueda realmente emerger bajo esas condiciones. En el tercer capítulo del libro, desarrollo una lectura materialista de estos discursos. Esta lectura materialista nos permite apreciar que, aun cuando los textos se refieren al campo fotográfico como uno precario, marginal o ignorado, dan por sentado que dicho campo existe o que está emergiendo, a pesar de todo: a pesar de la censura, a pesar de la falta de crítica especializada, a pesar de la falta de espacios para exhibir, a pesar de lo costoso de los materiales, a pesar de lo difícil que resulta publicar libros, y a pesar, sobre todo, del riesgo, del peligro que implica fotografiar en la calle.

Al reconsiderar estos textos y las ideas que formulan, opero de manera más indisciplina que interdisciplinaria. Este modo de aproximación tiene que ver con mi formación. Me entrené interpretando textos literarios, cuyos significados, sabemos, no están nunca garantizados ni son definitivos, sino que permanecen siempre abiertos (no estoy diciendo nada nuevo aquí). En mi libro, analizo todos los textos relativos al campo en expansión (textos críticos, catálogos, editoriales, reseñas), del mismo modo: como textos o signos siempre abiertos a la interpretación. Procedo de igual manera con las fotografías, cuyos sentidos están ciertamente determinados por sus contextos de aparición y de exhibición, por sus distintos enmarques. Que los significados de una foto, no importa qué tipo de imagen sea, también varíen o puedan ser suplementados, quiere decir que ni los documentos fotográficos ni los registros más “evidentes” o ilustrativos tienen significados garantizados o estables.

Estudiar el campo en expansión de la fotografía exige, entonces, un constante reajuste de foco, y recorro aquí a otra metáfora fotográfica, en un intento por formular conceptos en compañía de las imágenes, pensando con ellas, y nunca olvidando mi posición como espectadora. ¿En qué momento o dónde (en qué medio) vi por primera vez esta foto? ¿Qué pensé y cómo la interpreté en ese momento y que he seguido aprendiendo a partir de ella? Una foto realizada por la fotógrafa feminista Kena Lorenzini en mayo de 1984 (y que yo vi por primera vez en el 2006) me acompañó desde el principio y me ayudó a formular la idea de la profundidad de campo como concepto analítico (14-16). La idea es bastante simple: a veces, debemos adoptar una gran profundidad de campo para poder considerar una imagen o un fenómeno a distancia;

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

otras veces, tenemos que acercarnos, reducir al máximo la distancia para considerar un detalle o un aspecto antes desapercibido o ignorado.

Así como la foto de Lorenzini me permitió dilucidar y proponer la profundidad de campo como una herramienta para analizar imágenes y procesos, los retratos fotográficos que comenzaron a aparecer en acciones y protestas, primero prendidos precariamente de la ropa de los familiares de las víctimas y luego ampliados y reproducidos en otros formatos para facilitar su difusión en el espacio público, me instigaron a seguir la traza de diferentes huellas fotográficas. Comencé por eso centrando y enfatizando el carácter colectivo (es decir, sin autoría) y diseminado (es decir, sin un origen) de una práctica fotográfica tan simple como eficaz: la de prenderse del pecho la foto de un ser querido que ha sido desaparecido o asesinado o reproducir dicha foto en pancartas. También consideré la importancia que adquirió este tipo de visualidad dentro de las prácticas artísticas. Para eso, estudié los desplazamientos materiales y de sentido sugeridos por una máscara confeccionada por el artista Hernán Parada González a partir del retrato fotográfico de su hermano Alejandro Parada González, detenido y desaparecido desde julio de 1974; antes de devenir máscara, dicho retrato había sido ligeramente manipulado (cortado) y reproducido en *¿Dónde están?* una serie publicada en siete volúmenes por la Vicaría de la Solidaridad entre 1978 y 1979;<sup>8</sup> y aún antes, la copia "original" del retrato traído a la Vicaría por Angélica, la novia de Alejandro, había sido consignada en el archivo fotográfico de la misma organización. Además de los desplazamientos de este retrato, estudié también los desplazamientos experimentados por un registro fotográfico reproducido incontables veces en diversas plataformas, en cuyo centro aparece la boca de una mina abandonada en Lonquén. Seguí la huella de dicho registro y sus incontables reverberaciones hasta llegar al expediente judicial del primer caso que probó que los detenidos desaparecidos no eran una fabricación de la izquierda. En ambos casos, intenté formular y adoptar una metodología que, dejándose orientar por la misma capacidad itinerante de las imágenes, me permitiera dar cuenta de la eficacia de la fotografía como práctica.<sup>9</sup>

8 En enero de 1976, el arzobispo Raúl Silva Henríquez instituyó la Vicaría de la Solidaridad bajo el alero de la Iglesia Católica. La misión de la Vicaría fue continuar y expandir el trabajo de documentación, acompañamiento y denuncia que había iniciado el Comité Pro Paz, organización ecuménica fundada en octubre de 1973 por líderes religiosos de diversas denominaciones, la cual fue obligada a disolverse en noviembre de 1975, luego de reiteradas presiones por parte de la Junta.

9 Sobre el lenguaje itinerante de las fotos, ver Eduardo Cadava y Gabriela Nouzeilles,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Dejarse orientar por las huellas implica atender a las reverberaciones documentales de las imágenes y adoptar una mirada indisciplinada para considerarlas en todo su espesor: esta metodología o forma de hacer nos permite centrar e interpretar imágenes que, por repetitivas o evidentes (retratos fotográficos devenidos “íconos” de la desaparición, registros provenientes del espacio forense, fotos documentales de prensa, foto de protesta), hemos tendido a ignorar, a no mirar, a no considerar en tanto objetos de estudio. Imágenes persistentemente diseminadas que, paradójicamente, parecen ser invisibles o no existir para la crítica fotográfica.

¿Por qué “reverberaciones” documentales? La reverberación es la persistencia del sonido en el espacio, un tipo de reflexión sonora que se produce cuando el sonido emitido por una fuente choca y rebota en paredes, suelos o techos. Si el sonido que se produce es inteligible por separado se le llama eco, si se mezcla con el sonido original, modificándolo o desvirtuándolo, se le llama reverberación. En el libro, no hablo de reverberaciones documentales, pero sí de ecos documentales, precisamente en el capítulo sobre el caso Lonquén (cuyo expediente judicial abordo en la segunda parte de este ensayo). Recorro, en mi libro y aquí, a estas imágenes sonoras, no solo para contrarrestar aquella tendencia a hablar de las fotos, sobre todo de las fotos de archivo, en términos de mudez o silencio (soy de las que sostienen que para estudiar fotografías hay que entrenar no solo la vista, sino también el oído y el tacto);<sup>10</sup> sino también, y, sobre todo, porque la metonimia sensorial sugiere, evoca, lo que pasa con las fotos en sus distintos desplazamientos. Del mismo modo en que el sonido directo se transforma o se modifica producto de su reverberación, produciendo otro sonido, las fotos “originales” (entre comillas) o las fotos fuente, si se quieren, también se modifican y se transforman efecto de su persistencia en el espacio público.

Hablo de reverberaciones *documentales*, para enfatizar la importancia de lo documental y el documento fotográfico. Sin embargo, desplazo el debate desde la supuesta veracidad o facticidad de las fotografías, al eje de la performatividad. Pienso que resulta más productivo reflexionar y ahondar en qué hacen las fotos y cómo lo hacen (operaciones, procesos)

---

editores, *The Itinerant Languages of Photography*; ver también Andrea Noble, “Travelling Theories of Family Photography and the Material Culture of Human Rights in Latin America”.

10 Ver, por ejemplo, el excelente libro de Tina Campt, *Listening to Images*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

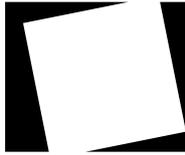
e-ISSN: 2179-8001

y no intentar responder, qué son. Las fotos reverberan efecto de sus distintos enmarques, re-enmarques y desplazamientos de álbumes a cuerpos, a muros, a estadios, plazas y comisarías, a archivos, a libros, a catálogos. Las diferentes prácticas fotográficas que constituyen el campo van a su vez expandiendo el radio de eficacia de la fotografía. Es por eso que la discusión en torno a la performatividad de la fotografía es central en el libro. Abordo el archivo del mismo modo: en concreto, exploro cómo emerge, opera y se expande el archivo de la Vicaría de la Solidaridad en respuesta a la represión, la desinformación y en medio de una vigilancia extrema, cómo va adaptándose y transformándose según las necesidades.

Al reajustar el foco, adoptando una mirada indisciplinada y atendiendo a las reverberaciones documentales de las imágenes, emerge o es posible visualizar el campo fotográfico en expansión. A esta forma de estudiar y de interpretar imágenes, a la vez fenomenológica y situada, no le basta con considerar el espacio de las prácticas artísticas, el espacio de la fotografía documental y del fotoperiodismo, el ámbito legal o el espacio familiar (donde proliferan las prácticas vernáculas de la fotografía), por separado. No le basta, porque las fotografías circulan a través de estos distintos espacios, conectándolos e implicándolos, transformándose ellas mismas en estos sucesivos desplazamientos. Retomo aquí las ideas de Ariella Azoulay (2008) sobre el contrato civil de la fotografía:<sup>11</sup> todas somos potenciales usuarias de este medio y sabemos (o podemos aprender) cómo funcionan las imágenes y lo que su exhibición o diseminación puede desencadenar; en tanto ciudadanas de la fotografía, podemos ejercer nuestro derecho a usarla para formular demandas, ilustrar o probar hechos. Azoulay nos insta a pensar la fotografía como una práctica que compete y que implica a cualquiera, a todas, es decir, no solo a los o las fotógrafas, los o las artistas o a la crítica especializada.

El campo fotográfico en expansión no es un asunto exclusivo de la crítica del arte, de la crítica fotográfica o de la historia (esta última una disciplina que ha tendido a usar las fotos como ilustraciones) y, por lo mismo, no puede ser reducido a un solo ámbito —sea el ámbito legal, el publicitario, el periodístico, o el espacio privado. Por lo tanto, “la insubordinación de la fotografía” no se circunscribe al hacer de editores, fotógrafos o artistas, sino que es siempre un fenómeno colectivo y plural. En el período de la dictadura en Chile, esta insubordinación se

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

materializó en distintos ámbitos: en plazas, muros, iglesias, comisarías, poblaciones, ferias y calles, todos espacios en donde proliferaron desde muy temprano retratos de víctimas del régimen y, luego, otras formas de protesta y denuncia fotográfica. A pesar de la visibilidad y la relevancia histórica, política y social de estas prácticas, estas han permanecido en gran medida inexploradas. Su estudio permite apreciar no solo la relevancia de la fotografía en el espacio público y las diversas funciones que asumió en ese espacio (como herramienta de denuncia y de propaganda, como documento forense o material artístico, como imagen afectiva y activadora de la memoria), sino también la diversidad de formas y materialidades que fueron adquiriendo las fotografías en estos sucesivos desplazamientos —desplazamientos que aquí formulo como reverberaciones documentales.

## II. Volver a Lonquén, 40 años después

El 19 de junio de 2018, después de 40 años, se cerró definitivamente la causa del caso Lonquén. Ese día, la corte Suprema confirmó la sentencia que condenaba a seis oficiales retirados por su responsabilidad en el “secuestro calificado” de 15 personas en octubre de 1973 (Lautaro Mendoza, el teniente a cargo de la patrulla asesina, murió un año antes del dictamen, preso, cumpliendo otra condena por otro crimen de lesa humanidad). El fallo también obligaba al Estado a pagar una indemnización a los familiares de las víctimas de Lonquén. Para quienes no estén familiarizados con este caso: el 7 octubre de 1973, pocas semanas después del golpe, la patrulla de Mendoza detuvo a cuatro jóvenes que estaban en una plaza en Isla de Maipo (una comuna agrícola ubicada a 40 kilómetros al suroeste de Santiago), y por separado, a once campesinos pertenecientes a tres familias que trabajaban y vivían en el fundo Naguayán; varios de los campesinos habían participado activamente del proceso de la Reforma Agraria entre el 1967 y el 1973 en el área. Los campesinos y los cuatro jóvenes fueron interrogados y torturados en la comisaría, luego llevados a una mina abandonada en Lonquén (comuna adyacente a Isla de Maipo), amarrados, golpeados hasta la muerte y enterrados. Sus familiares nunca más volvieron a saber de ellos. Los mismos oficiales les dijeron que se los habían llevado detenidos al Estado Nacional. Los restos de las víctimas fueron hallados en noviembre de 1978. Gracias a la precisa y estratégica labor de la Vicaría de la Solidaridad, el hallazgo en la mina se investigó de forma

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

exhaustiva.<sup>12</sup> Adolfo Bañados Cuadra, el ministro en visita asignado a pocos días de denunciado el hallazgo, concluyó su investigación en abril de 1979 y responsabilizó a los autores del crimen; en agosto de ese año, un Tribunal Militar aplicó la ley de amnistía a todos los responsables y en septiembre, el Instituto Médico Legal, que había prometido devolverles los restos a los familiares, los enterró en una fosa común (los restos de Sergio Maureira, el único cuerpo individualizado para esa fecha, fueron enterrados aparte). El caso Lonquén se reabrió en el año 2005; en el 2006 se exhumaron y se analizaron los restos (13 cadáveres más fueron identificados en un laboratorio de Texas en el 2010), hubo sentencias, apelaciones y finalmente la confirmación de la sentencia en junio del 2018.

La causa está ahora “cerrada,” y aquí escribo el adjetivo entre comillas, porque el fallo de la Corte Suprema, por muy definitivo que sea, no implica una clausura. En un nivel material, este fallo posibilitó la apertura del expediente del caso, liberó los documentos, digamos, de modo que el público puede ahora acceder a ellos. Como dice Ann Stoler (2008), los documentos no son nunca materia muerta, por el contrario, tienen la potencia de ser reactivados.<sup>13</sup> Esto se vincula en otro nivel, en un nivel que es a la vez ontológico, ético, afectivo incluso, con otra idea: un fallo judicial nunca clausura la demanda colectiva por la verdad y la justicia. ¿Qué implicaría hacer justicia en este caso? No voy a ensayar una respuesta, pero vale la pena insistir en que esta demanda de justicia nunca coincide con la siempre insuficiente e inadecuada justicia penal, mucho menos con la justicia transicional. Tampoco coincide la demanda por el esclarecimiento y el reconocimiento de la verdad con la limitada verdad judicial establecida por los tribunales e incluso por las Comisiones de Verdad y Reparación. Qué decir de las condenas, de los pocos o muchos años de cárcel dados a los responsables de este crimen. No hay algo así como una condena justa. No hay reparación individual ni colectiva que pueda traer de vuelta estas quince vidas, recuperar el tiempo perdido, reparar el daño producido. Pero dudo al escribir esto, porque no me compete hablar en nombre de las víctimas ni de sus familiares. Es más, estoy muy consciente de que mi pulsión a seguir

12 El segundo capítulo de *La insubordinación de la fotografía* explora en detalle las diligencias realizadas en la mina luego del hallazgo de las osamentas por las autoridades judiciales, la documentación fotográfica producida ahí gracias a la labor de la Vicaría y la cobertura mediática del caso.

13 Ver Ann Laura Stoler, *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

escribiendo y pensando con y desde los documentos que alberga este expediente, tampoco puede reparar nada. Entonces, ¿para qué y por qué volver a Lonquén, hoy, más de 40 años después? ¿Qué puedo decir yo sobre este caso histórico y emblemático? Bastante poco. Compartir mi experiencia en el archivo y algunas interrogantes tan incómodas como ineludibles, que han ido emergiendo paulatinamente y a destiempo a propósito de mi vuelta a Lonquén.

Hablo de mi vuelta a Lonquén, porque antes de ver el expediente en el 2018, ya llevaba tiempo escribiendo sobre las escasas fotos de registro tomadas en el lugar del hallazgo que transitaron por varios espacios —el forense, el mediático, el espacio de la resistencia, el afectivo, incluso el artístico. Me interesaba mucho pensar cómo operaban estas fotos, sobre todo qué efectos producía o sugería la repetición insistente de una misma imagen: la de la oscura boca del horno de la mina. Este lugar era el que más aparecía en los medios impresos de la época. Como los reporteros no se podían acercar al lugar de las exhumaciones, fotografiaban el lugar desde lejos. En las revistas independientes, la boca de la mina era reproducida en gran tamaño. En mi libro sugiero que esa oscuridad evocaba el horror, apuntaba a lo indecible, a lo irrepresentable.

Fue gracias al libro *Lonquén*, editado por Máximo Pacheco y publicado en 1980, y a *La memoria prohibida*, publicado por la Vicaría en 1990, que dimensioné la complejidad de la estrategia ideada por este organismo para asegurar que la evidencia encontrada fuera investigada correctamente.<sup>14</sup> Las fotografías habían cumplido un rol central en esto. Como explico en el libro, la Vicaría se había asegurado de tener ahí a su fotógrafo, Luis Navarro, registrándolo todo. Esto había sido clave. Si bien estas fotos no circularon, servían como garantía: su sola existencia aseguraba que la evidencia no sería alterada o eliminada. Pero nada de esto aparecía en los estudios del caso Lonquén, ni siquiera la historia más exhaustiva del caso, la de J. Steve Stern (2006), acusa recibo de las fotografías—aunque el historiador sí las usa de manera ilustrativa en su libro.<sup>15</sup> Este gesto me confirmó algo que ya sabía: que las fotos de registro siguen usándose como hechos dados, como ilustraciones. Escribí sobre los contextos de producción y de circulación de las fotos de Lonquén en mi libro para enfatizar la paradójica invisibilidad de la fotografía como

14 La primera versión, editada en 1980, fue censurada, aunque circuló clandestinamente; el libro fue publicado oficialmente en 1983.

15 Ver Steve J. Stern, *Battling for Hearts and Minds: Memory Struggles in Chile, 1973-1998*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

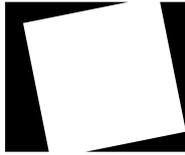
e-ISSN: 2179-8001

práctica de resistencia en la historiografía del caso: las fotos del horno de Lonquén, producidas “pese a todo”, como diría Georges Didi-Huberman (2004), el 30 de noviembre de 1978, siguieron repitiéndose, apareciendo, resonando, resistiendo ellas mismas el olvido de la crítica y de la historia.<sup>16</sup> Tan simples parecían, que prácticamente no se veían. La paradoja de la fotografía.

Escribí sobre la investigación forense de Lonquén sin haber visto la mayoría de las fotos del caso. Algunos documentos ya habían circulado gracias a *Lonquén*, el libro compilado por Pacheco. Para este abogado, el foro, el público, tenía derecho a ver la evidencia del caso y a decidir por sí mismo, más allá de lo que dijera la despótica ley de amnistía; también tenía derecho a hacer memoria. En *Lonquén* aparecen reproducidas varias fotos, incluidos registros de las osamentas halladas y otras imágenes que enfocan el exterior de la mina. Estas últimas (no los registros de las osamentas) también habían aparecido en *Solidaridad*, la revista de la Vicaría, a inicios de 1979. Que existieran fotos no anexadas al expediente no coincidía con lo que decían los reportes de las diligencias llevadas a cabo por el tribunal de la jueza Juana Godoy. De acuerdo a sus reportes (reproducidos en *Lonquén*) y a los recuerdos del mismo Navarro, con quien conversé varias veces mientras avanzaba en el manuscrito del libro, al término de cada jornada el fotógrafo debía revelar las fotos y pasárselas al día siguiente a la jueza, junto con los negativos numerados. Cuando Adolfo Bañados Cuadra fue asignado ministro en visita del caso, ordenó que todas las fotos realizadas por Navarro fueran incluidas en el expediente, además de las fotos realizadas por el Perito del Laboratorio de Policía Técnica.

Sobre el misterio de estas fotos, tenía una pista. Una nota publicada en la revista de derecha *Qué Pasa* en diciembre de 1978 indicaba que a la primera visita de reconocimiento había llegado “la fotógrafa americana del boletín *Solidaridad*” (Jaime Martínez, director de *Qué Pasa*, también había sido parte de la comitiva). Tenía que ser Helen Hughes, la segunda fotógrafa de la Vicaría. Esto tenía en la cabeza el día en que visité el archivo de la Corte de Apelaciones para ver el expediente de Lonquén, aunque no fui realmente al “archivo” de la Corte. Por remodelaciones, la Corte de Apelaciones del Juzgado de San Miguel había sido trasladada de manera temporal al edificio que hasta el 2007 albergaba los juzgados del crimen de Santiago. Más tarde leí que ese moderno edificio de fachada

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

espejada que aparecía frente a mí era conocido entre los abogados como el “mall del crimen” (una descripción bastante adecuada). Después de subir al quinto o al sexto piso, ya no recuerdo bien (seguía bastante impresionada por el aspecto del edificio en el que me encontraba), me hicieron pasar a una sala pequeña en la que trabajaban los dos asistentes de la ministra Marianela Cifuentes, quien había sentenciado y condenado a los asesinos y quien también me había dado autorización para ver el expediente del caso ese día.

Cómo describir la primera visión del expediente, qué decir de sus fojas, que llegaron ese día apiladas precariamente sobre un carrito. Eran cientos de fojas, cosidas en varias carpetas gordísimas —ahí supe que se llamaban folios. Las fojas eran hojas antiguas, levemente rugosas, gruesas, históricas, algunas encorvadas dramáticamente por el paso del tiempo (y también por el peso de la evidencia, no puede evitar pensar entonces). Era como si esa evidencia, esa materia documental, hubiera querido ocupar cada vez más espacio, expandirse. Esta primera visión del expediente y de sus folios me impresionó, me conmocionó. Quería alcanzar a verlos todos. Conté al ojo nueve o diez folios. Quería empezar de inmediato, pero me detuvo la visión del carrito, específicamente, la visión de una huincha blanca pegada por el costado de la bandeja superior del carrito, que declaraba en letras negras y mayúsculas: DERECHOS HUMANOS (fig. 1). Pensé: este carrito de Derechos Humanos llega a mí cual Atlas cargando sobre sus hombros el peso de un mundo-archivo que contiene registros de violaciones masivas y sistemáticas a esos mismos derechos humanos negados, un mundo-archivo en el que se acumulan denuncias de causas abiertas o definitivamente cerradas, todas irreparables.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Agarré la primera carpeta (fig. 2.). Me fijé en la portada y en su condición de piel, de dermis, de costra que se descascaraba. El tiempo seguía corroyendo esa piel-papel, esa materia orgánica. Me detuve en las arrugas de las fojas, en esas páginas que parecían capas reseca de dermis. Pensé también (y pienso ahora) en Ann Stoler y en su iluminador libro *Along the Archival Grain*. No he logrado dar con una traducción que le haga justicia a este juego de palabras. Stoler nos insta a no leer el archivo *against the grain*, en contra de su propia naturaleza o inclinación; a no leer el archivo entre líneas, a no tratar de buscar un sentido oculto, sino, más bien, a considerar lo que el archivo exhibe, expone, expresa, en lo dicho, en su misma superficie y materialidad. En otras palabras, a hacer una etnografía del archivo y del documento. A eso me invitaba (y me sigue convocando) el libro de Stoler.

Ese día, procedí de esta manera: tomé notas de todo lo que observé en la portada del primer folio; me fijé en la cantidad de manos que habían anotado títulos y que habían modificado los códigos. "Causa 200-79". Y, más grande, "4750-01". Y también: "395. 79 1/5. 4." ¿Qué significaban estos números? Contra: N. N. Por: Hallazgo de Cadáveres "Lonquén". Me detuve en la H caligráfica, en la a repasada cinco, seis veces, en la L de Lonquén, mucho más grande que el resto de las letras. Me propuse describir detalladamente alguna de las páginas en la que hubiera pegada alguna foto, notar las firmas y los timbres, todo lo que certificara la evidencia en tanto evidencia.



FIG 01:  
Carrito "Derechos Humanos": Archivo Legal de la Corte de Apelaciones. Fotografía: Ángeles Donoso Macaya

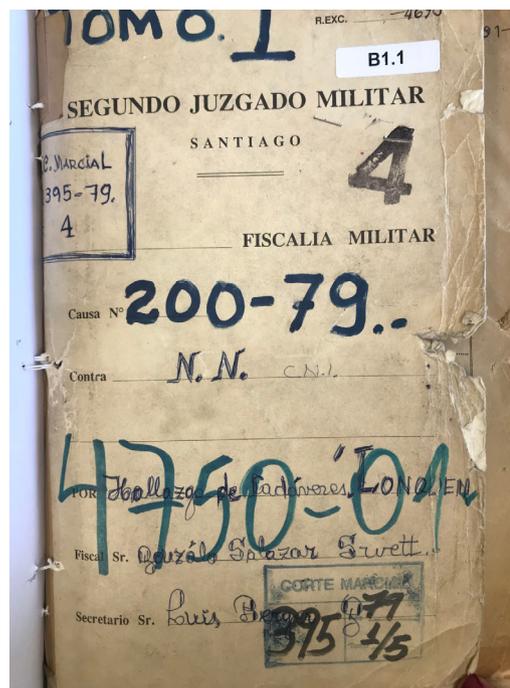
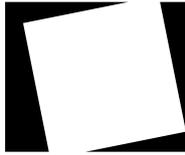


FIG 02:  
Portada del Tomo I del expediente judicial del caso Lonquén. Archivo Legal de la Corte de Apelaciones. Fotografía: Ángeles Donoso Macaya

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

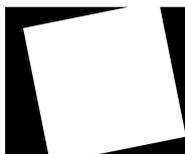
e-ISSN: 2179-8001

Le pregunté a uno de los asistentes si podía fotografiar el expediente. Me contestó su compañero: *el caso está cerrado, todo el material es ahora de dominio público así que puedes fotografiar lo que gustes*. El mismo asistente agregó: *además es importante que lo hagas, piensa que casi nadie ha podido ver ni leer estos folios, así que es bueno que circulen*. Le respondí asintiendo, aunque no estaba totalmente de acuerdo con lo que me decía. ¿De verdad este expediente era de “dominio público”? No había sido fácil conseguir la cita; intuía que mi presencia se debía a que había aclarado que era investigadora y que llevaba años escribiendo sobre el caso Lonquén. En otras palabras: era mi calidad de “experta” la que me había asegurado el acceso al archivo, no mi condición de “ciudadana”. Tomé fotos de todo, por si acaso.

El expediente me permitió confirmar que lo sospechaba: que Helen Hughes había hecho las primeras fotos que sirvieron para confirmar el hallazgo. Las 33 fotos que tomó fueron incluidas en el expediente cuando Bañados Cuadra la llamó a declarar. Leí su declaración y ella me lo confirmó todo más tarde en una conversación. Esto explicaba las sucesivas reproducciones de las fotos de la boca de la mina en *Solidaridad* y las fotos de las osamentas en *Lonquén*. Me alegró poder dar cuenta de este hallazgo en mi libro, reconocer la importante labor que tuvieron las fotos de Hughes no solo en la demanda presentada a la Corte Suprema en 1978, sino también en la formulación de lo que llamo, tentativamente, “el inconsciente óptico de la desaparición”. Con esto me refiero a cómo se hace visible aquello que no puede permanecer sino como no visible, en otras palabras, a cómo lo no visible entra en el imaginario.

En el expediente, pude ver también todas las fotos realizadas por Navarro y leer sus declaraciones. Reproduzco aquí dos fotos que no publiqué el libro. Una (fig. 3) me interesa en tanto da cuenta de la vigilancia extrema (policial y también de agentes de la CNI) bajo la que tuvieron que realizar la difícil tarea de las exhumaciones.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

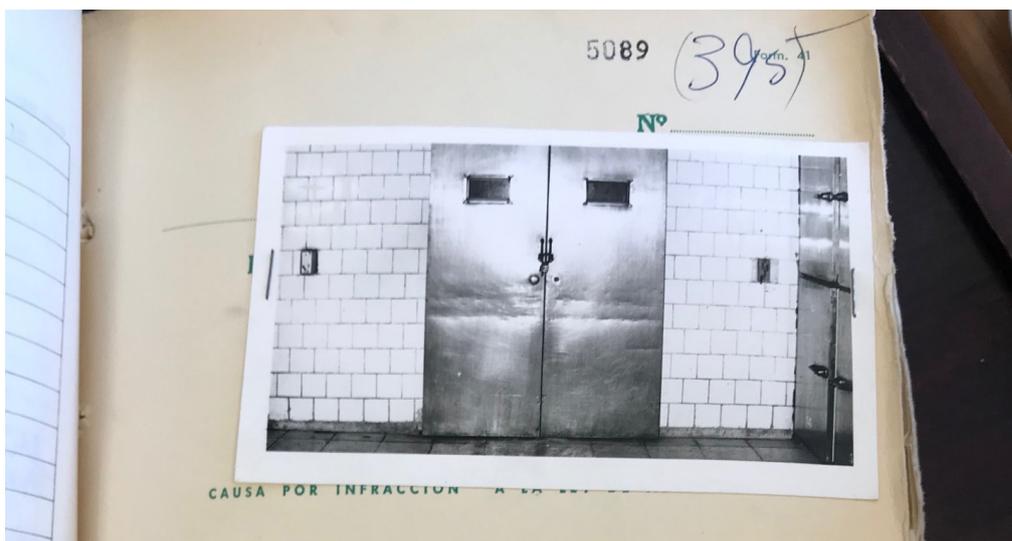


FIG 03:  
Registro de las exhumaciones. Crédito foto: Luis Navarro, archivada en el expediente judicial del caso Lonquén. Archivo Legal de la Corte de Apelaciones. Fotografía: Ángeles Donoso Macaya.

FIG 04:  
Registro realizado por el Laboratorio de Criminalística, Sección Fotografía Forense; la foto centra una puerta de hierro doble, cerrada con cadena y candado. Archivo Legal de la Corte de Apelaciones. Fotografía: Ángeles Donoso Macaya.

La segunda (fig. 4), realizada por uno de los peritos técnicos del Laboratorio, me interesa por lo que implica o evoca en tanto acto fotográfico. Esta foto, que no nos muestra nada más que una puerta doble cerrada bajo candado, es incluida en el expediente para certificar que la totalidad de la evidencia está resguardada detrás de esa puerta, bajo llave —si hemos de creerle a la foto. De cierta manera, esta foto suplementa la performance forense de las otras fotos contenidas en el expediente —aquellas que presentan la materia orgánica en tanto evidencia. No dejo de insistir, por supuesto, en la inestabilidad documental de todo el expediente. Por mucho que esta foto intente asegurar, contener la evidencia fija bajo llave, no es posible fijar de una vez y para siempre el significado de los documentos escritos y mucho menos de las fotos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

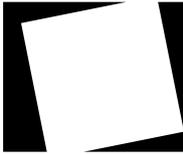
e-ISSN: 2179-8001

¿Qué decir de todo lo demás que encontré en el expediente? Me refiero a los registros de la evidencia forense. Restos de ropa, sujetos a las fojas con corchetes; ilustraciones que intentan darle sentido, completar estos restos; incontables fotos de huesos apilados, numerados, ordenados. ¿Qué decir de esas osamentas y de esos cráneos exhumados, ordenados, fotografiados, y luego vueltos a enterrar en una fosa común? En varias charlas y presentaciones, me han preguntado sobre estos huesos: ¿por qué no hablé de los huesos en el libro? ¿Por qué no reproduce fotos de esta evidencia en el libro? Estas son preguntas válidas. Al científico forense Clyde Snow le gustaba decir que los huesos eran buenos testigos, que nunca mentían, que nunca olvidaban, que un esqueleto guardaba la historia de la vida de una persona.<sup>17</sup> Me parece que, en este caso, es el libro de Pacheco el que exhorta esta imaginación forense. Luego de la aplicación de la infame ley de amnistía a los perpetradores, marca descarada de la impunidad militar, y aún más después del cruel arrebato de los restos de las víctimas el 14 de septiembre de 1979, el mismo día en que sus familiares esperaban recibirlos para darles digna sepultura, presentar los huesos ante el foro era una necesidad. Pacheco, compilador sensible e insubordinado, impide que los restos desaparezcan *por segunda vez*: los muestra y los hace hablar para que el público decida —para que el foro vea, oiga y evalúe, para que la imaginación forense potencialice esos documentos.

Si los contextos de aparición y de enunciación ineludiblemente modifican y suplementan los significados de las fotos, me pregunto, ¿qué sentido tiene mostrar fotos de huesos apilados en rumas en el exterior de la mina, u ordenados de acuerdo a su tipo sobre la mesa de laboratorio, más de cuarenta años después? Para mí, lo que corresponde en este caso es no mostrar. No muestro las fotos, en respeto a la memoria las víctimas y a la de sus familiares, que siguen recordando a sus seres queridos y sus cuerpos con vida, en movimiento. No muestro las fotos de los huesos, pero me encargo de hacer patente, de dejar consignada esta decisión de no mostrarlas, porque sigo buscando la manera de abordarlas, sigo pensando cómo hablar de las fojas de este expediente judicial que parece contenerlo “todo”, de un modo no extractivo. ¿Cómo movilizar estos documentos forenses en el espacio público? ¿En qué espacios y para qué públicos? ¿Cómo asegurar de que estoy tratando éticamente

17 Sobre el trabajo de Clyde Snow y la estética forense, ver Thomas Keenan y Eyal Weizman. *Mengele's Skull: The Advent of Forensics Aesthetics* o la versión en español, *La calavera de Mengele: El advenimiento de una estética forense*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

las memorias contenidas y activadas en esta materia forense? En vez de respuestas, termino evocando la imagen que centra el oscuro hueco de la boca de la mina. Este señala, desplazándolo y repitiéndolo, todo aquello que oculta en su interior: una amalgama de huesos, piedras, cal, restos de ropa y pelo, esa materia forense acumulada en el tiempo. El desafío a la justicia que reclama *Solidaridad* en esta portada de 1979 permanece vigente (fig. 5).

### Referências

Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Traducción de Rela Mazali y Ruvik Danieli. Nueva York: Zone Books, 2008.

Bordieu, Pierre, compilador. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Traducción de Tununa Mercado. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

Cadava, Eduardo y Gabriela Nouzeilles, editores. *The Itinerant Languages of Photography*. Cambridge: Yale University Press, 2014.

Campt, Tina. *Listening to Images*. Durham: Duke University Press, 2017.

de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Traducción de Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1988.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.

Donoso Macaya, Ángeles. *The Insubordination of Photography. Documentary Practices under Chile's Dictatorship*. Gainesville: University Press of Florida, 2020.

---. *La insubordinación de la fotografía*. Santiago: Metales Pesados, 2021.

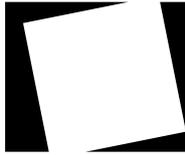
Hartman, Saidiya V. *Scenes of Subjection. Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth Century America*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.

Keenan Thomas y Eyal Weizman. *Mengele's Skull: The Advent of Forensics Aesthetics*. Nueva York: Sternberg Press, 2012.



FIG 05:  
"Lonquén. Un desafío a la justicia." Portada de *Solidaridad* 73 (1979). Blanco y negro. Fundación de Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

---. *La calavera de Mengele: El advenimiento de una estética forense*. Traducción de Isabel Mellén Rodríguez. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2015.

Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field," *October* 8 (Primavera 1979); pp. 30-44.

Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press, 2011.

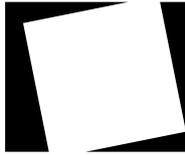
Noble, Andrea. "Travelling Theories of Family Photography and the Material Culture of Human Rights in Latin America," *The Journal of Romance Studies* vol. 8, issue 1 (Primavera 2008); pp. 43-59.

Pacheco, Máximo. *Lonquén*. Santiago: Comisión Chilena de Derechos Humanos /Editorial Aconcagua, 1983.

Stern, Steve J. *Battling for Hearts y Minds: Memory Struggles in Chile, 1973-1998*. Durham: Duke University Press, 2006.

Stoler, Ann Laura. *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press, 2008.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

**ÁNGELES DONOSO MACAYA**

Pesquisadora, educadora e ativista. É Professora Titular do Programa de Doutorado em Culturas Latino-Americanas, Ibéricas e Latinas do The Graduate Center, CUNY e do Departamento de Línguas Modernas do BMCC, CUNY. Desde 2020, dirige o Archives in Common, parte do Seminário CUNY Center for the Humanities sobre Participação Pública e Pesquisa Colaborativa. Publicou vários artigos que cruzam seus tópicos de pesquisa – teoria e história da fotografia documental, estudos visuais, estudos de memória e transfeminismos na América Latina; humanidades públicas, justiça migrante, ativismo, direitos humanos e produção de contra-arquivos no Cone Sul e em Nova York. É autora de *La insubordinación de la fotografía* (Metales Pesados, 2021) e *The Insubordination of Photography: Documentary Practices under Chile's Dictatorship* (University Florida Press, 2020), premiado como Melhor Livro sobre Cultura Visual Latino-Americana no LASA 2021 e Melhor Livro sobre História e Memória Recentes no LASA 2022.

---

**Como citar:** Donoso Macaya, Ángeles. (2023). Por una mirada indisciplinada: volver a Lonquén, 40 años después. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

**Doi:** <https://doi.org/10.22456/2179-8001136202>