

Vida y comunidad en la fotografía de Sergio Larraín *

Life and community in the photography of Sergio Larraín

130

Valeria de los Ríos **

Resumen

En este trabajo, a partir de la observación de las fotografías de niños y animales de Sergio Larraín, del estudio de sus procedimientos técnicos (encuadre, el fuera de campo, la presencia de distintos planos y el desenfoque) y a través de la lectura de algunas de sus cartas en donde reflexiona en torno a la fotografía y la vida (entendida como *bios*), pretendo cuestionar la lectura moderna del autor, que lo sitúa como un fotógrafo humanista. Estas fotografías otorgan presencia y movilidad a niños y animales, de modo que en su trabajo se puede trazar una continuidad a partir de las nociones de comunidad e inmunidad, definidas por Roberto Espósito. De este modo, desde un punto de vista biopolítico, la obra de Larraín adquiere una contemporaneidad que cuestiona las formas tradicionales de entender el arte, la vida y la comunidad.

Palabras clave: Sergio Larraín, fotografía, biopolítica, inmunidad, comunidad

Abstract

In this paper, through the observation of photographs of children and animals by Sergio Larraín, the study of its technical procedures (framing, offscreen, the use of depth of field and the presence of blurred images) and through the reading of some of his letters, in which he reflects about photography and life (understood as *bios*), I intend to question the modern reading which represents the author's work as humanist. These photographs provide presence and mobility to children and animals, so that in his work a continuity can be traced starting from the notions of community and immunity, as defined by Roberto Espósito. Thus, from a biopolitical point of view, the work of Larraín acquires a contemporaneity that questions the traditional ways of understanding art, life and community.

Keywords: Sergio Larraín, Photography, biopolitics, immunity, community

* Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT N° 1130363 (CONICYT, Chile) “Vida y animalidad en la literatura latinoamericana”, Universidad Finis Terrae y Pontificia Universidad Católica de Chile (2013-2016)

** Chilena, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, edelo@uc.cl



La obra del fotógrafo chileno Sergio Larraín (1931-2012) ha sido leída desde una perspectiva biográfica bajo el signo de la excentricidad: un joven chileno que compró su primera cámara a los 17 años, que a los 25 vendió sus primeras imágenes al Museo de arte de Nueva York (MOMA), que a los 28 comenzó a trabajar en la agencia francesa Magnum, que fue fotógrafo de prensa entre 1959 y 1963, que inspiró el cuento “Las babas del diablo” de Cortázar, que volvió a Chile como corresponsal de la Magnum, que colaboró con fotografías para el libro *Una casa en la arena* (1966) de Pablo Neruda, que trabajó como fotógrafo para varias revistas chilenas e internacionales, hasta su alejamiento de la vida pública en 1978, cuando se recluyó en Tuluahuén, una localidad en el norte chileno para meditar, cultivar la tierra, enseñar yoga a los campesinos y criar a su hijo menor. La investigadora Agnes Siré dio con la obra de Larraín en la agencia francesa, y tras iniciar su estudio, enfrentó las primeras dificultades:

Si para muchos fotógrafos la labor de Larraín se ha vuelto mítica, su obra, en general, no es del todo conocida, hasta tal punto que ha dado cabida a numerosas leyendas, a menudo erróneas. En lo que a mí respecta, descubrí las planchas de contacto de Larraín que Magnum conservaba con mucho esmero a principios de la década de 1980, en medio del auge de la fotografía en los museos. Cuando hacía preguntas, me contestaban con vaguedad, con palabras como “místico”, “gurú”, “talento”, pero no sacaba nada en concreto. El fotógrafo había desaparecido, en medio de las leyendas más inauditas (*Sergio Larraín*, 29).

La investigadora estableció con Larraín una relación epistolar que se prolongó por treinta años. Logró convencerlo de publicar sus libros con fotografías de Valparaíso en 1991 y de Londres en 1998. Al año siguiente, en 1999, realizó el montaje una exposición con la obra de Larraín en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), tras lo cual el fotógrafo decidió, una vez más, evitar la exposición pública y dejar de exhibir su obra, porque ya la prensa había dado con su dirección en el norte de Chile y porque según el fotógrafo, había “demasiado ego” en la creación artística (*Sergio Larraín*, 29).

Tanto la vida como la obra de Larraín ha sido entendida bajo el signo de la modernidad y de la ruptura, donde el fotógrafo aparece como un “autor” y como una misteriosa figura de culto, que abandona su oficio dejando su carrera trunca. Detrás de la gran historia del personaje, sus fotografías permanecen poco estudiadas, e incluso desconocidas. Prácticamente su obra fue inaccesible en Chile hasta la gran retrospectiva que se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile durante el 2014, y que incluyó más de 200 fotografías. Una de las dificultades en aproximarse a la obra de Larraín, es que esta aún no ha sido fijada, porque no existe un archivo completo de su trabajo. Hasta el momento, la recopilación más completa de su obra, se encuentra en la agencia Magnum, que posee cerca de 270 imágenes.

En 1963 el fotógrafo publicó en Chile *El rectángulo en la mano*, un *fotolibro* que incluye 17 fotografías, entre las que se cuentan imágenes de niños abandonados. En ese libro Larraín señala el *dictum*: “En fotografía el sujeto viene dado por la geometría” (6). Tanto el título del libro como la frase sobre el sujeto fotográfico tienen un carácter



formal. La fotografía es para Larraín una materialidad geométrica, noción que en una primera mirada apuntaría a un modernismo radical, a un juego con la forma. Sin embargo, en este trabajo Larraín no solo da cuenta de la materialidad fotográfica -la fotografía como un objeto rectangular que puede ser manipulado, tocado, trasladado de mano en mano-, sino que además en esta declaración afirma que la fotografía a través de su forma, construye efectivamente un sujeto.

Dieciocho años más tarde de la publicación de *El rectángulo en la mano*, en 1981, Roland Barthes articula en su célebre libro *La cámara lúcida* la noción de sujeto fotográfico a partir de una aproximación ontológica. Para Barthes ante el objetivo se es aquel que se cree ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree y aquel de quien se sirve para exhibir su arte (41-42). Al ser observado por la cámara, todo cambia, “me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho” (37). Al fotografiarse, se roza con una sensación de inautenticidad, de impostura. Esta es, según Barthes, la experiencia de un sujeto que se siente devenir objeto (42). Si bien para Barthes el sujeto fotográfico se construye en el acto de posar, para el fotógrafo Larraín el sujeto viene dado por la geometría. Más que la pose Barthesiana, propia del retrato fotográfico vinculado al *Spectrum*, para Larraín como *Operator*¹ el sujeto deviene en tal a partir del encuadre, de ese rectángulo incuestionable, que bordea la imagen y que la construye a partir de relaciones espaciales, podríamos decir, a partir de la construcción de un campo. Según Vilém Flusser en su libro de 1983 *Para una filosofía de la fotografía* la cámara hace lo que el fotógrafo quiere que haga, aunque el fotógrafo nunca sabe lo que sucede al interior de la caja negra y ésta es la característica central de la cámara en tanto aparato. El funcionario domina el aparato mediante el control de su exterior, y es dominado a su vez por la opacidad de su interior (28). Así, el marco de la fotografía, eje central para la construcción del sujeto fotográfico según Larraín, solo en parte sería producto de la decisión del fotógrafo, ya que la otra parte de su existencia dependería de la programación del aparato, de modo que el fotógrafo se convierte en un jugador que juega con reglas previamente establecidas.

Dos años después de la aparición de *El rectángulo en la mano*, en 1965, Larraín publica *En el siglo XX*, un folleto respaldado por la Fundación Mi Casa que se ocupaba de los niños sin hogar, que abre una interpretación de su obra a partir de la noción de “documento social”. A partir de aquí surge otro consenso que consiste en calificar la obra de Larraín como “humanista”. Tal consenso se funda en las palabras Josep Vicent Monzó, quien fue co-curador de la exposición retrospectiva en Valencia, donde calificó la obra de Larraín como tal, citando al propio Larraín, donde señala que el fotógrafo nacido en Chile formó parte de una serie de fotógrafos

que desarrollaron la llamada fotografía humanista y que ha encontrado tantas dificultades para seguir entregándonos ese tipo de imágenes, a

¹ *Spectrum* y *Operator* son dos términos acuñados por Barthes en *La cámara lúcida*. El *Operator* es el fotógrafo y el *Spectrum* corresponde a lo fotografiado. A juicio de Barthes, el término incluye la noción de espectáculo y al mismo tiempo ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto (39).

causa del crecimiento de los medios de comunicación que diariamente nos bombardean “con elementos de distracción y de caos” que anteponen otros intereses a los de “lograr que este mundo no siga siendo degradado y destruido, en beneficio de los niños y de las generaciones que vienen.”
(*Sergio Larraín IVAM*, 16)

En la “guía al visitante” ofrecida en el Museo de Bellas Artes el 2014, la lectura humanista se reiteraba, especificando que Larraín podía ser considerado humanista, porque se preocupaba por las “condiciones de vida de los habitantes de los lugares que fotografiaba y de sostener siempre un compromiso con el equilibrio de la cultura planetaria a través del cual buscaba detener la destrucción y degradación del planeta” (*Guía del visitante*, 10). Asimismo, se lo comparaba con fotógrafos como Walker Evans y Henri Cartier-Bresson, quienes registraron el escenario de la crisis económica de los años '20 en Estados Unidos y de la postguerra europea, respectivamente, por las series de Larraín dedicadas a niños de la calle. La misma “guía del visitante” proponía que en estas fotografías, Larraín imprime “un valor humanista que pone de manifiesto su compromiso con la lucha contra la inequidad social” (*Guía del visitante*, 5).

La lectura que intento hacer aquí es especulativa y pretende hacer un acercamiento biopolítico de la obra de Larraín. Esta aproximación parte de la observación de la recopilación más completa que existe hasta el momento, publicada el 2013 y de la lectura de textos teóricos sobre la fotografía y algunos escritos del propio autor, que han servido de justificación para la construcción moderna y humanista de su obra. Para realizar esta lectura me centraré en dos temáticas o sujetos recurrentes: la fotografía de niños y la fotografía de animales. En estas imágenes la noción de vida animal y vida infantil excede la perspectiva humanista y apunta a concebir formas de comunidad, no centradas necesariamente en el hombre como sujeto hegemónico y en los valores orientados al progreso, propios de la concepción humanista tradicional.

La fotografía como juego

Para Flusser, como vimos, la práctica de la fotografía con un aparato programado previamente es similar a jugar un juego con reglas previamente establecidas. Esta postura es pesimista, puesto que para Flusser los juegos se reducen a un juego de poder, basado en la programación, en el procesamiento de datos y en la información (30). Larraín, en cambio, compara la fotografía con una liberadora práctica infantil. En una carta de 1987, dirigida a Siré, escribe:

Una buena fotografía, o cualquier otra manifestación humana, nace de un estado de gracia. Y la gracia nace cuando has logrado liberarte de las convenciones, las obligaciones, la comodidad, la rivalidad y eres libre como un niño que descubre la realidad. (384)

La lectura literal de la cita apunta a un sentido casi religioso, que él mismo define como *satori*, un término tomado del Budismo Zen japonés. Este “estado de gracia” que es la fotografía, correspondería a una iluminación o una forma de comprensión que



ocurre –tal como el *satori*- cuando se descubre en forma clara que solo existe el presente, creándose y disolviéndose en el mismo instante, y que tanto el pasado como el futuro, no son más que pura ilusión. El misticismo que encierra el concepto evocado por Larraín, y la idea de “liberación” de las convenciones mundanas, pareciera justificar la lectura moderna que se aproxima a su obra como algo estrechamente ligado a la figura del autor como creador es decir, como un sujeto singular, moderno y completamente original. Sin embargo, lo que más me interesa en esta cita, es su referencia a la mirada del niño, que lejos de una mirada romántica, puede ser leída en clave biopolítica. Para hacer esta lectura, es necesario entender primero qué es lo que Larraín entiende por niño, o mejor aún cómo aparece el niño o los niños en sus fotografías.

Vida e infancia

Las primeras fotografías de niños de Larraín de las que se tiene registro datan de 1952. Se trata en su mayoría de imágenes de niños de la calle, niños abandonados que viven a la orilla del río Mapocho o por las calles de Valparaíso o Chiloé². El campo como resultado del encuadre es esencial en la obra de Larraín. La noción de campo, proveniente de los estudios de cine, es definida según Jacques Aumont, como “un fragmento de espacio recortado por una mirada y organizado en función de un punto de vista” (238). La idea de que ese espacio no sea nada más que un fragmento del espacio en su totalidad es lo que define la noción de fuera de campo, que señala todo aquello que queda fuera del encuadre, y que también será un factor preponderante en las fotografías de Larraín. El encuadre delimita un espacio y construye un sujeto en la relación con ese entorno, ya sea paisaje, objeto o la relación con otros sujetos que lo habitan. En las fotografías de niños de Larraín, a veces, los niños son el centro de la imagen y devuelven la mirada a la cámara y al espectador, como los protagonistas de una historia marcada por la pobreza y la inequidad³, pero también como la potencia del juego y el movimiento perpetuo⁴, siempre en devenir, en una pluralidad de formas, incluso desafiando la fijación como detención, propia de la imagen fotográfica, como ocurre con la imagen de niños moviéndose⁵. En Santiago, Valparaíso, Perú, Buenos Aires o Sicilia, Larraín registró esos cuerpos de niños en el espacio de la calle como su espacio propio, como protagonistas y representantes de una forma de vida en extinción (niños que juegan en las calles como una práctica cada vez menos común)⁶, pero también esos cuerpos se visibilizan como vidas abandonadas, que solidarizan por contigüidad con la vida

² Todos los links con las fotografías de Sergio Larraín corresponden al sitio de la agencia Magnum Photos.

Sobre fotografías de niños de la calle, ver por ejemplo:

<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDY3BVG0.html>

<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDWA4310.html>

<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDZM9XNH.html>

³ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDI55YYU.html>

<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDZUJ7L4.html>

⁴ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDW11FFL.html>

⁵ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDIS3ZE3.html>

<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2TYRYDXVUWYF.html>

⁶ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYD9RS32.html>



animal⁷. Metonímicamente los perros vagos de las ciudades chilenas, tan comunes hasta la actualidad, son parte de esta presencia marginal de los niños, la acompañan y la enmarcan en las fotografías de Larraín como una forma de vida no calificada. Según Aristóteles, durante la infancia “el alma [de los niños] no difiere prácticamente nada de las almas de las bestias” (412). Esta comparación está en la matriz de la “máquina antropológica” definida por Giorgio Agamben en *Lo abierto*, como aquello que define al hombre a partir de la oposición hombre/animal, humano/inhumano, es decir, mediante una exclusión (que es también y siempre ya una captura) y una inclusión (que es también y siempre una exclusión). Lo humano siempre está ya presupuesto y la máquina produce una especie de estado de excepción, una zona de indeterminación en la que el afuera no es más que la exclusión de un adentro y el adentro, a su vez, tan solo la inclusión de un afuera (75). La noción de “persona” –o “dispositivo de la persona” según Roberto Espósito– aquí es crucial. Según Espósito, el hombre es persona si y solo si es dueño de su propia parte animal (66). En el derecho romano nadie es persona desde el comienzo y para siempre: “algunos llegaban a serlo, como los *fili* convertidos en *patres*; otros quedaban excluidos, como los prisioneros de guerra y los deudores” (72). En Roma: “No era posible personalizar a unos sino despersonalizando, o reificando, a otros, empujando a alguien al espacio indefinido situado por debajo de la persona” (73). La persona en el estado moderno es sujeto de derechos, de los que los niños están sistemáticamente excluidos (de ahí, por ejemplo, que se hayan creado derechos de los niños, distintos de los derechos humanos). En las fotografías de Larraín se visualiza cómo la máquina antropológica des-personaliza a los niños, al trazar contigüidades entre las vidas de niños y animales, en las que estos cuerpos vivientes están al margen de lo social y comparten un espacio de vida en común⁸.

Otras veces, en estas fotografías la presencia infantil no es nada más que sinécdoque, por ejemplo, en una imagen de la serie de los niños que viven en la ribera del río Mapocho, en la que el dinero ocupa el lugar central. En la fotografía tomada desde arriba (contrapicado), vemos el suelo polvoriento, monedas y un par de dados en movimiento⁹. El cuerpo del niño aparece fragmentado en el lado izquierdo de la fotografía, y solo vemos de él parte de las piernas y las rodillas sucias. Intuimos por las dimensiones, que se trata de un cuerpo infantil, a través de la sugerencia del fuera de campo, que nos expulsa más allá del marco de la fotografía. El encuadre construye un sujeto fragmentado y el espacio central es tomado por la presencia del dinero, como si la presencia de las monedas expulsara al cuerpo del niño hacia los márgenes. Recordemos que otra serie de fotografías importantes de Larraín son las tomadas en la bolsa de Santiago o en el centro financiero de Londres¹⁰, en las que los niños están ausentes de

⁷ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDIPT9JK.html>
<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDWM2YPF.html>
<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDIDBS0W.html>
<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDZMGLF0.html>

⁸ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2TYRYDXVUICY.html>

⁹ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDWNDR3L.html>

¹⁰ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDV91VJ.html>
<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2TYRYDC82JCI.html>



manera elocuente, en un mundo adulto consagrado al trabajo, a la circulación laboriosa o a la producción. Una dimensión importante del dispositivo de la persona, es el derecho a la propiedad. Los niños carecen de este derecho y las fotografías de Larraín visibilizan esta carencia, a veces, de modo radical. Las fotografías de la bolsa de Santiago y del centro financiero en Londres visibilizan la noción de propiedad como lo propio (a partir de la vestimenta y los objetos), y del dinero como forma acumulación (la presencia de la bolsa o el banco como instituciones). Las fotografías de los niños, en cambio, muestran justamente lo inverso a la propiedad: la calle, eso que no es ni propio ni ajeno, sino lo común.

Vida animal

La obra de Larraín es esencialmente urbana. Entre sus referentes se menciona a Edward Weston, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneu y Bill Brandt. En términos estéticos, su trabajo se caracteriza por el uso del blanco y negro en imágenes callejeras, en movimiento, que a veces lo congelan o lo muestran en su devenir, por la búsqueda de un instante privilegiado que permite reconocer un referente exterior (Larraín mantiene el carácter indicial de una fotografía que señala “esto ha sido”). Sin embargo, al mismo tiempo sus encuadres cuidados desrealizan el referente y generan extrañeza. El juego con la profundidad de campo genera planos de detalle con objetos que parecen más grandes que su entorno¹¹, mientras que su juego con el fuera de campo invita al observador a imaginar lo que está fuera del cuadro¹². Así, lejos de un registro directo e informativo de una realidad tomada como documento o evidencia, lo que vemos en sus fotografías parece ser algo visto por primera vez, algo que sorprende y que a la vez interroga a la realidad y sus posibilidades. Sus fotografías tienden a deformar la realidad, a transformarla, cambiando la escala de los tamaños, curvando las líneas rectas, e incluso, dejando en primer plano una figura borrosa, generando con ello un efecto parecido al de una anamorfosis del siglo XVII. ¿Dónde están esas figuras? ¿Desde dónde se las está mirando?¹³ ¿Qué es esa masa borrosa que cubre gran parte de la fotografía?¹⁴ Más allá del referente, el acercamiento a la fotografía como medio y como materialidad a la vez técnica y estética permite configurar un espacio virtual en que se visibilizan ordenamientos biopolíticos, pero al mismo tiempo se prefiguran otras formas de comunidad, que en el caso de Larraín presenta una alianza vital entre niños y animales como formas de vida.

Las fotografías que incluyen animales como protagonistas suelen ser, por un lado, fotografías de pescados para ser consumidos como carne¹⁵, es decir, aparecen como

¹¹ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYD5EYKU.html>

<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYD161PFG.html>

¹² Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYD1M72L3.html>

¹³ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDWIYOTW.html>

¹⁴ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2TYRYDC0W2G6.html>

¹⁵ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDOPUDD.html>

<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDYO9FZ9.html>

<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDO52BID.html>



productos y como mercancías, y por otro, de perros y gatos callejeros¹⁶. Estos últimos, son cuerpos vivientes que se mueven por la ciudad, recorren calles y suben o bajan escaleras de modo autónomo y que al no ser mascotas, están marcados por la no-pertenencia, por la no-sujeción¹⁷. La cámara los encuadra especialmente, y muchas veces, baja la línea central del fotógrafo para retratarlos a su altura, más apegados al piso, alcanzando a veces su línea de mirada. Tal como indica Gabriel Giorgi en *Formas comunes*,

[...] la vida animal conjuga modos de hacer visibles cuerpos y relaciones entre cuerpos; desafía presupuestos sobre la especificidad y la esencia de lo humano, y desbarata su forma misma a partir de una inestabilidad figurativa que problematiza la definición de lo humano como evidencia y como ontología. [...] El animal, la cuestión animal, y en general, la cuestión de lo viviente, trae al horizonte de lo visible esos ordenamientos de cuerpos desde los cuales una sociedad traza un campo de gradaciones y de diferenciaciones entre las vidas a proteger y las vidas a abandonar (15).

En otras palabras, poner el foco en niños y animales, tan recurrentes en la obra de Larraín, permite visibilizar este ordenamiento biopolítico de los cuerpos a partir de la contigüidad en que se encuentran. Esta serie de fotografías de Larraín, en la que se retratan niños y animales ponen de manifiesto a niños y animales como vidas abandonadas, que al ser puestas en el centro del encuadre señalan sus potencialidades y devuelven la mirada al espectador¹⁸, cuestionando estos ordenamientos.

La referencia a la “mirada del niño” a la que alude a Larraín, podría ser pensada a la luz del dispositivo de la persona, propuesto por Roberto Espósito, como una especie de mirada impersonal, que escapa a la dialéctica de lo subjetivo y lo no-subjetivo, de la persona y no-persona, entre humano y animal, y que se identifica con la mirada de la máquina. Según Espósito, la separación entre *bios* y *zoe* -entre vidas a abandonar y vidas a futurizar en palabras de Giorgi- se produce justamente por este dispositivo, que establece categorizaciones y jerarquizaciones en el interior de la vida, que van desde la anti-persona a la no-persona. Pensar desde lo impersonal y desde la idea de lo viviente (humanos y animales) sería una forma de salir el dispositivo de la persona y pasar a una suerte de biopolítica afirmativa, en la que no se tracen distinciones entre *bios* y *zoe*. La fotografía como medio permitiría justamente este tipo de mirada, a partir de la técnica.

La imagen fotográfica en Larraín otorga centralidad a niños y animales que devuelven conscientemente la mirada al observador, o muestra la potencia del juego infantil o el movimiento activo de niños y animales, que se capta en su devenir,

¹⁶ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2K1HRGPIBZEO.html>
<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDYXECB2.html>
<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2K1HRGPIB25U.html>

¹⁷ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDZCS8IS.html>
<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYD1EOEOE.html>
<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDWCZ2IV.html>

¹⁸ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDZZWPZY.html>
<http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDSQYWN.html>



fragmentado por el encuadre y sin temor al desenfoque, incluso en la imagen del gato fuera de foco, que es centro y margen al mismo tiempo¹⁹. En otras fotografías la figura animal como una vida activa y autónoma, que se visibiliza desde una perspectiva distinta, a una altura que no es la humana, que bien podría ser una mirada animal, y que es la mirada de la máquina, una prótesis que facilita lo que podríamos llamar, siguiendo a Roberto Espósito, como una mirada impersonal.

En una serie de cartas a Siré, reproducidas en un gran libro de más de 400 páginas que recopila parte importante de la obra de Larraín, el fotógrafo escribe:

[...] Comprendí que la humanidad debía dar un gran salto, salir de la actitud predador/parásito que todo lo destruye y que lleva a los hombres a luchar los unos contra los otros. Teníamos que acceder a otro nivel de consciencia. [...] (Sergio Larraín, 382)

Más que un asunto biográfico o autobiográfico, lo que me interesa en esta cita es la posibilidad de releer la referencia a la metáfora de predador/parásito para caracterizar al hombre contemporáneo. En lugar de continuar con la lectura humanista antropocéntrica, la lectura biopolítica permite cuestionar las formas tradicionales de entender el arte, la vida y la comunidad. Las fotografías de los niños y los animales fluctúan en la obra de Larraín como esas vidas abandonadas y al mismo tiempo con la potencia para generar formas alternativas de comunidad.

Aquí la noción de comunidad es fundamental y puede ser leída en clave inmunológica, como la mención al parásito como una forma de vida dentro de otra. Para Espósito la comunidad apunta a la idea de lo común, de lo no-propio, o de la expropiación. No es algo que pone en relación lo que es, sino el ser mismo como relación, es decir, la noción de existencia compartida que rompe y descentra la dimensión de la subjetividad. Lo inmune es lo que se sustrae a lo común, no como término antagónico sino como polo antagónico que lo constituye. Según Espósito:

[...] la *immunitas* se revela como la forma negativa, o privativa, de la *communitas*: mientras la *communitas* es la relación que, sometiendo a sus miembros a un compromiso de donación recíproca, pone en peligro su identidad individual, la *immunitas* es la condición de dispensa de esa obligación y, en consecuencia, de defensa contra sus efectos expropiadores. (Bios, 81)

Volviendo a la biografía de Larraín, el mito del artista que se sustrae del mundo, la figura del fotógrafo podría leerse no como una figura humanista ni puramente mística, sino como una figura inmunitaria, en la que no desaparece la preocupación por lo común, sino que por el contrario, se la intensifica.

Recibido: 26 mayo 2016

Aceptado: 1 octubre 2016

¹⁹ Ver <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2TYRYDC0W2G6.html>



Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Aristóteles. *Investigación sobre los animales*. Madrid: Gredos, 1992.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.
- Espósito, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires y Madrid: Amorrortu, 2012.
- . *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires y Madrid: Amorrortu, 2006.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México d.F.: Editorial Trillas, 1990.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Guía del visitante. Retrospectiva de Sergio Larraín*. Museo Nacional de Bellas Artes y Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado. 28 de marzo-15 de julio del 2014. <<http://www.exposicionsergiolarrain.cl/img/Guia-del-visitante-sergiolarrain.pdf>>
- Larraín, Sergio. *Sergio Larraín*. Ed. Agnes Sire. París: Éditions Xavier Barral, 2013.
- . *Sergio Larraín IVAM*. Ed. Josep Vicent Monzó. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.