

Sergio Larraín: una visión poética de la realidad (1931-2012)

Sergio Larraín: A Poetical Vision of reality (1931-2012)

DAVID FOITZIK REYES**

* Profesor, Magíster y © Doctor en Literatura en la Friedrich-Schiller-Universität Jena, Alemania. david.foitzick@uni-jena.de ✉

RESUMEN

Este ensayo se propone reflexionar acerca de la figura del fotógrafo chileno Sergio Larraín, uno de los mejores exponentes del género a nivel latinoamericano, con una carrera de prestigio y reconocimiento internacional. Comienza con los antecedentes biográficos que son esenciales para dar una visión más cercana del artista, pero la cuestión fundamental que se quisiera esbozar es, no tanto el ámbito de lo estrictamente fotográfico o estético, sino señalar cómo la mirada de Larraín va aprehendiendo el mundo al concentrarlo en imágenes diversas, y cómo el arquetipo del “Flaneur” va creando, recreando y en definitiva se va constituyendo, en sí mismo, en una visión poética de la realidad. Posterior a la muerte de Sergio Larraín se realiza en Santiago de Chile una exposición homenaje denominada retrospectiva, la que reunió gran parte de su obra. Esta muestra sintetiza de alguna manera no solo la obra del fotógrafo, sino el conocimiento que se tiene de él en Chile. La exposición comienza con estas palabras: “El fotógrafo chileno más destacado mundialmente es un desconocido en su país”.

PALABRAS CLAVE: Sergio Larraín, fotografía, mirada poética.

ABSTRACT

In this essay I intend to reflect the figure of the Chilean photographer Sergio Larraín, one of the best exponents of the genre in Latin America, and with an international career and recognition. I start with the biographic background which is essential to get a closer vision of the artist, but the fundamental question which I would like to emphasize is, not quite from the strictly photographic or esthetic point of view, but to point out how the

look of Sergio Larraín is apprehending the world, concentrating it into diverse images, and like the archetype of the “flaneur” is creating, recreating and in the end is constituting, in itself, in a poetic vision of the reality. Posterior to his death, an homage exhibition named flashback is carried out in Santiago de Chile which brought together a great part of his work. This exhibition synthesizes not only the work of the photographer, but the knowledge of Sergio Larraín in Chile. The exhibition starts with the following words: “The worldwide most outstanding Chilean photographer is an unknown in his country.”

KEY WORDS: Sergio Larraín, photography, poetic view.

INTRODUCCIÓN

Sergio Larraín nace en una familia de la aristocracia chilena, en el Santiago de los años treinta. Su infancia se desenvuelve en este contexto, con acceso al arte, la cultura y bienes materiales, de entre los cuales destaca la gran biblioteca de la familia y más de alguna obra de pintores de la vanguardia mundial y, por supuesto, de los mejores fotógrafos. Sus cercanos lo describen como un chico tranquilo y ensimismado. Poco a poco se va desarrollando en Sergio un alma distinta. En la juventud comienzan algunos conflictos con la familia, los que lo alejarán un poco de la sociedad aristocrática para ir en busca de otras realidades distintas a las de su lugar de residencia, al contexto en el que le tocó nacer. En su biografía esto se describe así:

Tomar conciencia de su condición de privilegiado era algo que le provocaba un duro cuestionamiento: ser “pituco” fue una de las cosas que más lo marcó, comenta su gran amiga la pintora Carmen Silva: “Él repudiaba esa cosa ostentosa de vivir en la casa más bonita del barrio. Le molestaba que su papá anduviera en un auto último modelo [...]” (Leiva 2012, p.23).

Transcurre así la vida del joven Sergio Larraín rodeado de un bagaje cultural siempre creciente, la ya mencionada biblioteca y un entorno social que no siempre fue de su agrado. Termina la secundaria en este contexto de desarraigo y cuestionamientos, pero llega la hora de hacer una carrera universitaria. Sergio decide irse a Estados Unidos, específicamente a California y Michigan, donde ingresa a estudiar la carrera de Ciencias Forestales y Ambientales.

Su interés por la fotografía puede tener sus orígenes en la figura del fotógrafo Jorge Opazo, quien llegaba a la casa de la familia Larraín con sus “sorprendentes equipos” para retratarlo a él y su familia (Leiva, 2012). Posteriormente, mientras está en la Universidad de California, trabaja en oficios menores lavando platos o de garzón, con el dinero ahorrado se compra una cámara fotográfica y una flauta. Esa sería su primera cámara (p.25).

Interrumpe sus estudios universitarios para volver a Chile a raíz de la muerte de su hermano. Este hecho es definitorio en la vida de Larraín ya que deja la universidad y junto a su familia se embarcan en un viaje por Europa. Ya con una inquietud fotográfica creciente y una visión de mundo bastante distinta a la de su familia: “En los viajes por Europa mientras su familia alojaba en lujosos hoteles, Sergio buscaba humildes pensiones en donde pasar la noche” (Leiva, 2012, p. 27).

Corre el año 1952 cuando a Sergio le corresponde hacer el servicio militar obligatorio, hecho que lo marcó profundamente ya que se encontraba viviendo en su casa de la Comuna de la Reina, en un momento dedicado a la introspección y en el que se despojaba de sus pertenencias tras la búsqueda del yo. Comenta Leiva en su biografía:

Sergio se encontraba en un estado de misticismo donde se había despojado de sus pertenencias y ya instauraba lazos con la meditación, pero este estado de misticismo es perturbado el año 1952 por el servicio militar obligatorio, que realiza a los veintiún años como infante de montaña en el regimiento Guardia Vieja de Los Andes: Para graficar la emoción de Larraín Leiva se documenta en un artículo escrito por José Donoso (*Un chileno entre los ases fotográficos*, 17 de agosto de 1960, reeditado en José Donoso. *El escritor intruso*. Ediciones UDP, 2004, p.66.) donde Larraín describe así el momento que vive: “En el regimiento me sentí apaleado y humillado, y lo único a que aspiraba era a un poco de tranquilidad. Mi seguridad en mí mismo y mi vocación de santo quedaron completamente quebradas”. (Leiva, 2012, p. 28)

Ya en 1953 aparecen sus primeros trabajos fotográficos realizados para la Fundación Mi Casa y el Hogar de Cristo en los que Sergio Larraín se esfuerza por mostrar aquello que la sociedad no es capaz de ver o no quiere ver, como es el caso de los niños de la calle, los que viven a orillas del río Mapocho y los de los hogares de acogida. Los niños son vistos, tal vez por primera vez, como sujetos representables que retoman su existencia en la obra de arte, la que a su vez actúa como reflejo de la realidad. La fotografía para Larraín se convierte en una “concentración de conciencia [...] un traspaso de emociones” (Leiva, 2012, p. 78). Se reconoce entonces, a través de la estética fotográfica de Larraín, un rescate del sujeto subalterno, del excluido, de aquel que no ha sido visto. Aporta a la identidad visual del país, colocando la temática de los niños abandonados en el centro de la problemática. Se trata entonces –y en palabras del mismo Larraín– de: “mostrar a los otros que otros no miran” (Leiva, 2012, p. 78). La fotografía se transforma así en el mecanismo de rescate y visibilización del otro. Son estos, sus primeros trabajos, los que señalarán el camino que tomará su fotografía: una forma empática y particular de ver y mostrar la realidad con un carácter pensativo y subversivo, este último un aspecto fundamental en su fotografía que se reconoce en las palabras de Barthes (1989) “La fotografía es subversiva, y no cuando asusta o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*” (p. 73).

SERGIO LARRAÍN EL FOTÓGRAFO¹

¿En qué consiste la lucidez en la fotografía? ¿En ver lo que se tiene que ver y no ver lo que no se tiene que ver? ¿En tener siempre los ojos abiertos y verlo todo? ¿En seleccionar aquello que se ve, en hacer hablar aquello que se ve? ¿En buscar, entre un alud de imágenes vacías, aquello que el ojo vislumbra como belleza? ¿En buscar vanamente la belleza? (Bolaño, 2004, p. 259)

Estas son las preguntas con las que se inicia el texto que Bolaño escribe al fotógrafo Sergio Larraín bajo el título de *Los personajes fatales* (2004). Al más puro estilo de Bolaño el autor construye un juego entre la fotografía y una historia, la frase que da vida a la historia es determinante: “El asesino duerme mientras la víctima lo fotografía” (Bolaño, 2004, p. 259). Pero más allá de la historia que el autor de los *Detectives Salvajes* construye, las preguntas planteadas por él dan pie a un análisis del fenómeno fotográfico en sí, en su estética y en su fundamento; aquellos aspectos que hacen que el trabajo de Larraín despierte un interés internacional. Mas no lo analizaré desde el punto de vista meramente técnico o artístico, sino que enfocándome en las historias que narran sus fotografías y fundamentalmente en su mirada poética de la realidad.

Larraín es un buscador de momentos, de imágenes, de destellos, pero no se queda solo en el arte, en la fotografía, sino que la trasciende como un hombre que mira, que observa, que busca; en fin, que pasa por la vida ocioso tratando de descifrar su sentido tal como lo hace la figura del *Flaneur* que rescata y que nos presenta Benjamin (2011) en *Denkbilder, (Epifanías en viajes)*, donde a través del análisis del trabajo de Baudelaire, el filósofo describe al espectador urbano sediento de experiencias, un paseante y vagabundo que es un observador, pero también un investigador. Baudelaire, por su parte, en una serie de ensayos recogidos bajo el título de *El pintor de la vida moderna*, y a propósito de la descripción de un hombre admirado por él a quien denomina como el señor G, realiza una excelente descripción del *Flaneur* con el que podríamos definir la inquietud de Larraín de transitar por la vida tratando de atrapar la realidad en instantes mágicos:

La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es adherirse a la multitud. Para el perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de esos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente. El observador es un príncipe que

¹ Todas las fotografías utilizadas en este ensayo pertenecen a la agencia Magnum Photos. <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOLECLVNYF&SMLS=1&RW=1366&RH=65>

disfruta en todas partes de su incógnito. El aficionado a la vida hace del mundo su familia, como el aficionado al bello sexo compone su familia con todas las bellezas encontradas, encontrables e inencontrables; como el aficionado a los cuadros, vive en una sociedad encantada de sueños pintados sobre tela. Así, el enamorado de la vida universal entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad. También se le puede comparar, a él, a un espejo tan inmenso como la multitud; a un caleidoscopio dotado de consciencia, que, a cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia moviente de todos los elementos de la vida. Es un yo insaciable del no yo, que, a cada instante, lo restituye y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva (Baudelaire, 1995, p. 35-36).

Es bajo esta imagen del observador que nos presenta Baudelaire (1995), que haremos un recorrido mínimo por parte de la obra de Larraín. Es sobre la imagen de un ser desterritorializado que avanza, paso a paso, aprehendiendo la realidad como un “príncipe de incógnito” y, que a su vez, es parte de la obra misma, porque la obra de arte no es independiente al ser que la recrea; el ser expuesto aquí en el sentido de Heidegger del *Dasein* del ser ahí, con el carácter espacial que implica el término, en un contexto, espacio, territorio, paisaje, ciudad o lugar concreto, pero a la vez no estático ni ilimitado; abarcable solo en parte y a través de destellos de realidad contruidos en el rectángulo que el mismo Larraín traza.

Las fotografías de los niños del río Mapocho en Santiago de Chile –parte de sus primeros trabajos– pueden ser fotografías de niños en Italia, en Perú o en Bolivia. Las narraciones de esos rostros, la suciedad de sus ropas, lo fugitivo de sus historias son patrimonio de la vida en su total complejidad y no de un lugar determinado. Pero también nos retrata las miradas penetrantes y perdidas que concentran esos pequeños seres, el abandono en su desnudez dolorosa que nos golpea como una flecha que se sale de la fotografía, una flecha que avanza y nos hiere poco a poco con cada disparo del obturador.

La fotografía de Larraín es tanto un retrato humanizado como un golpe contra la indiferencia, ya que provoca a un espectador a enfrentarse con esa realidad hasta ese momento rehusada. Es una fotografía de corte social. El espectador es víctima así de una encerrona que pretende una toma de conciencia, ya que expone a un otro en su condición de miseria no como algo exótico, sino como reflejo de una condición tan humana como la de cualquier otro, un otro igual. Se convierten ambos así, el objeto de la fotografía y el sujeto que observa, en víctimas de una condición de fragilidad, de la fragilidad expresada en una existencia común e inestable.

El interés de Larraín por mostrar esta realidad nos comunica parte de lo que él es, no necesariamente porque baja al río Mapocho y se entromete en este territorio con el objetivo de fotografiar el día a día de los niños que allí viven, sino porque considera que este tema es necesario de debatirlo, comentarlo, conocerlo; ponerlo en la mesa de las discusiones sociales de la época. El tema que Larraín quiere develar es una situación cotidiana que podría ver



Fig. 1. Niño vagabundo, 1957.
Fuente: Magnum Photos.

cualquier paseante de la ciudad de Santiago que camina por las riberas del río que atraviesa esa ciudad, pero tal vez por esto mismo, por estar tan delante de sus ojos, el habitante común no lo puede ver. En este sentido Sontag (2006) plantea que, si bien el fotógrafo no interviene, sí está comprometido con la realidad que decide mostrar, ya que es un acto consciente al considerar que un referente es digno de ser fotografiado:

Aunque sea incompatible con la intervención física, el empleo de la cámara sigue siendo un modo de participación. Aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva. Como el voyerismo sexual, es una manera de alentar, al menos tácitamente, a menudo explícitamente, la continuación de lo que esté ocurriendo. Hacer una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, en un statu quo inmutable (al menos por el tiempo que se tarda en conseguir una «buena» imagen), ser cómplice de todo lo que vuelva interesante algo, digno de fotografiarse, incluido, cuando ése es el interés, el dolor o el infortunio de otra persona. (Sontag, 2006, p. 27-28)

Es por esta condición de fotógrafo comprometido con la realidad, con lo que él decide mostrar, que creo necesario extrapolar la fotografía de Larrain a otros ámbitos y hacer un paralelo con la poesía de nuestra Premio Nobel de Literatura Gabriela Mistral y su texto *Piececitos*, de su libro *Ternura* de 1924, texto que tal vez la mirada poética de Sergio Larrain logró transformar en imagen:

Piececitos de niños,
azulosos de frío,
¡Cómo os ven y no os cubren,
Dios mío! (Mistral, 2004, p. 177).

Una fotografía con tanta honestidad y certeza como la de los pies descalzos de dos niños sobre una reja de metal que proyecta el calor subterráneo, no deja cabida a una diversidad de interpretaciones, ya que no da espacio para la incertidumbre. En la fotografía Larraín logra captar las líneas que se derraman sobre esos pies oscuros cubiertos de polvo y tierra que terminan amalgamados a las líneas del metal que están al fondo; son unos pies en completa inercia, en reposo. Pero la fotografía hace imposible no captar el movimiento en ellos, las calles que han recorrido, la historia que estos par de pies nos cuentan junto a esos pantalones anchos que ahora dejan subir el calor, pero que en otros momentos invitan al frío a colarse por entre las piernas. El encuadre nos sugiere que esos pies volverán a emprender su camino, seguirán la dirección que marca el encuadre, hacia adelante, porque ese es su destino, porque después del descanso reparador y del calor vendrá el hambre y volverá con la noche el persistente frío a clavarse como pinzas por las plantas de los pies. Sísifo empuja con más fuerza la roca hacia lo alto de la colina en el momento en que estos niños levantan sus cuerpos desde las rejas de metal. En el momento en que despiertan para salirse de la fotografía.

Se convierte así la fotografía en ese soplo intersticial entre la realidad que atrapa el obturador -los pies descalzos sobre la reja de metal- y la percepción del fotógrafo; lo que él decide que es digno de mostrar, de revelar, la parte de un todo. Lo fugitivo y lo infinito en la manera de mostrar



Fig.2. Niños de la rivera del Río Mapocho, 1957.
Fuente: Magnum Photos.

tan solo un par de pies descalzos. Es esto lo que Larraín nos quiere contar personalmente y en silencio a través de las imágenes; las huellas, que en nosotros dejan, esos pequeños pies.

Piececitos de niño,
dos joyitas sufrientes,
¡cómo pasan sin veros
las gentes! (Mistral, 2004, p. 178).

Es en este tipo de fotografías donde se cumple lo que Barthes, desde la perspectiva de quien observa con gozo la fotografía, planteaba como el referente: “[...] aquí la fotografía se sobrepasa realmente a sí misma: ¿no es acaso la única prueba de su arte? ¿Anularse como *médium*, no ser ya signo, sino la cosa misma?” (Barthes, 1989, p. 83). O lo que decía Baudelaire en la cita anterior sobre la figura del *Flaneur*: “ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo” (Baudelaire, 1995, p. 35).

En estas fotografías los niños narran su propia historia, una historia de miserias, de frío, de pies descalzos y entumecidos, de cuerpos que duermen apretados, casi unos sobre otros para encontrar el calor como se puede observar en tantas otras fotografías realizadas por Sergio Larraín. Son historias de pobreza, de hambre y de abandono. Pero también son historias de alegría, de inocencia, de risas que se dibujan en aquellas caras sucias bajo el puente que atraviesa sus desolados sueños. La simplicidad de sus juegos y travesuras nos confirma que, a pesar de todo el dolor, no han perdido la infancia, la magia, la poesía. Larraín a través de su mirada nos presenta entonces una doble faceta de ese dolor. Un hombre que es el espejo de la multitud, pero un espejo que comienza a mostrar sus trizaduras.

EL PERSEGUIDOR DE HISTORIAS

Lo que uno ha hecho realidad
para uno, porque uno
mismo se lo ha forjado,
determina su nivel; su grado.

Alham du Lilah

Prólogo Coquimbo capital de la fotografía.

(En Leiva, 2012, p. 47)

Otro de los temas que aborda la fotografía de Larraín son los prostíbulos de Valparaíso y, en lo poco que hemos recorrido de su obra, cabría la pregunta de los Estudios Subalternos): ¿puede hablar el subalterno? Spivak (1998), en su lúcido texto, entrega las razones por las cuales no puede hablar el subalterno.

Corre la década del 60 y Larraín aborda este cuestionamiento tal vez sin detenerse en

la pregunta, desde su universalismo y tal vez instantáneamente como una fotografía. Retrata a este subalterno como una muchacha sin nombre tras la barra de un bar desterritorializado, pudiendo ser un bar en cualquier parte del mundo. La muchacha cruza su mirada a un costado de la del fotógrafo, por el perfil derecho aparece un marino con su rostro sugerido entre las sombras, lo que contextualiza nuestro bar y nos sitúa (porque conocemos los caminos de Larraín) en un prostíbulo de Valparaíso, tal vez el popular prostíbulo de los siete espejos. ¿Puede haber más bondad en ese rostro? ¿No es acaso sencillamente hermoso? La expresión y la forma de cruzar sus manos ¿no son un momento mágico? ¿Alguien podría decir que no existe poesía en esta foto? ¿Es acaso la mirada prístina de la que hablaba Bolaño solo que en su doble foco? Pero ¿qué miran esos ojos? ¿Miran acaso una escena de la historia de amor con la que sueñan las prostitutas? Las preguntas quedan mejor así, solo como preguntas. En las conjeturas está el espacio que Larraín capta y nos ofrece, el espacio que logra crear entre el ojo, el encuadre, la posición de sus brazos y de su cuerpo y la presión del dedo sobre el obturador. Ese espacio que el fotógrafo nos ofrece para encontrar lo poético que él intenta mostrar. La mujer junto a las cajas de “limón soda” posee un rostro que encanta, su pelo desordenado cae sobre un sencillo vestido y se divide a través de sus hombros perfectamente equilibrados para mantener esa leve, pero determinante inclinación de cabeza que, sumado al gesto de sus manos entrecruzadas, nos desbordan de empatía. No sabemos quién es la mujer de la fotografía, pero no hace falta saberlo ya que lo que sí sabemos es lo que nos comunica, lo que nos transmite a través de su espontáneo gesto captado y puesto creativamente en un contexto por la mirada de Larraín. Nos encontramos ante la fotografía de una mujer capaz



Fig. 3. Valparaíso, 1963.
Fuente: Magnum Photos.

de traspasar cualquier arquetipo.

Es precisamente a estas imágenes, imágenes mágicas que traspasan los referentes, a las que se refiere Bolaño cuando manifiesta lo poético de la mirada de Larraín.

De este modo, el murmullo interior posibilitó las “imágenes mágicas” de Larraín: silenciosas apariciones plasmadas de poesía, y es que sus fotografías logran traspasar los correlatos exteriores con los de su interioridad, provocando acosos y transfiguraciones de los referentes. ¿Acaso es posible realizar esta unión cognitiva sin ser tildado de modernista? ¿es practicable mantener la originalidad de la mirada prístina? ¿es posible un cauce exultante del ojo poético como ejercicio de límites? (Leiva, 2012, p. 8).

Larraín simplemente nos muestra seres que se salen de sí mismos y del contexto donde ocurre la fotografía, seres fugitivos e infinitos; nos retrata la no pertenencia del referente o su desterritorialización, pero a su vez carga la fotografía de un sinfín de espiritualizaciones y materialidades irreductibles dando la impresión de que se habita en un paréntesis o en lo que Barthes denominó “la microexperiencia de la muerte”:

Imaginariamente, la fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro (Barthes, 1989, p. 42).

LA ESTELA DE IMÁGENES

El legado que nos deja Sergio Larraín es de gran importancia para Chile, no solo por los retratos de época que realiza y sus trabajos con fuerte temática social, sino porque también realiza importantes aportes en aquellos aspectos que no son tratados en este ensayo como la estética fotográfica desde la cual aborda los temas o su papel de referente del arte vanguardista de la época.

No son pocos sus escritos, su libro *El rectángulo en la mano* de 1963 o sus cartas, algunas de las más comentadas escritas a su sobrino quien le manifestó sus inquietudes respecto de la fotografía, o sus textos poéticos que escribe en los últimos años, cuando se radica en el norte del país. En esta última etapa de su vida, Sergio Larraín se alejó de la fotografía y los medios de comunicación para dedicarse al yoga y a la meditación; sus preocupaciones ya no tenían que ver directamente con la fotografía:

Tras su muerte, en el mes de febrero de 2012, un grupo de fotógrafos de su región señaló: “Sergio Larraín se adelantó a los tiempos tanto en su fotografía como en su

filosofía. Nos hablaba cuatro décadas atrás del cuidado del medio ambiente, de la sobrepoblación mundial, del poder y los intereses económicos, del manejo de los medios de comunicación. Pero pocas veces nos hablaba de fotografía. En el entendido de que existen temas superiores y realmente urgentes para nuestro planeta, era lógico que Larraín solo entregara un mensaje espiritual (Leiva, 2012, p. 48).

En sus cartas se puede apreciar la vocación y pasión de Sergio en relación a la fotografía, habla del oficio de fotografiar y todo el trabajo que esto conlleva, la práctica de años y la experimentación, y de cómo se ha ido banalizando la tarea del fotógrafo:

La fotografía como todo arte, es oficio. Oficio es atención, concentración, paz, presente, contemplación, belleza, orden, geometría, expresión... lentamente conseguida con un trabajo una dedicación completa (Momeñe, 2012, párr. 13).²

Es oficio la foto, como cualquier otro, como carpintería, piano, óleo, etc. Y lo central es tener un buen oficio, al final, puede llegarse a la soltura, como Goya en su pintura negra, eso es el final, cuando ya se tiene el oficio incorporado del todo (Momeñe, 2012, párr. 9).

La decepción que siente sobre la fotografía también queda de manifiesto a través de sus cartas donde habla de quiénes fueron sus referentes:

En general hay mucha “pseudo-foto” no sólo en este número, sino que en todo lo que he visto últimamente. No conocen el oficio, el rigor, como Strand, Weston, o Smith, que es una parte. Ni la geometría; como Cartier-Bresson, o el mismo Weston que es otra parte. Ni la contemplación como Adams. Ni la poesía, como Brassai; son un poco como esa pseudo-pintura abstracta que, manchando una tela, por haberlo hecho en un estado de ánimo exaltado, creen que la cosa está lograda; y no lo está (Momeñe, 2012, párr. 8).

Gonzalo Leiva comenta en la biografía de Sergio Larraín que para él la fotografía sirve solo como consumo cultural, no realiza cambios fundamentales en la sociedad, no sirve como agente de cambios, no sirve como vehículo transmisor de ideas y opiniones; deja de impactar debido al creciente bombardeo de imágenes. También da cuenta de que Larraín siguió fotografiando, pero ya no en forma de foto reportajes o a pedido, pero sin duda cargaba con la cámara llena de imágenes, de aquellos momentos mágicos, de los rostros de los ingleses; de las calles de París o de Roma; de la mafia de la Cosa Nostra en Sicilia; de las calles; de los cerros y de los prostíbulos de Valparaíso; de las islas Juan Fernández y Chiloé,

² Las tres citas siguientes corresponden a dos cartas de Sergio Larraín dirigidas a Eduardo Momeñe. Publicadas en el sitio: <http://www.fronterad.com/?q=dos-cartas-sergio-larrain>

y los paisajes de la Patagonia, entre tantos otros referentes. Todos convertidos en objetos de aquella mirada única, sensible y vanguardista que supo rescatar de la realidad más que simples reflejos, para convertirse en el espejo de la multitud que reflejaba esencias, magia, poesía. El alejamiento de la fotografía fue algo paulatino que Leiva describe a partir de cuatro momentos decisivos en la vida de Larraín:

La razón de su retiro de la fotografía y su silencio obedece a cuatro líneas decisivas. Desde una perspectiva cognitiva, su claro hastío de la sociedad, de los medios de publicación que solo eran manejados por el lucro y no ayudaban a tomar conciencia de las calamidades padecidas por la humanidad. Desde una variante emocional, la necesidad de concentrarse en la educación de su hijo. En consideración a su posibilidad de contribuir al mundo, se da cuenta de que la imagen ya no constituía fuerza de cambio o transformación. Sus denuncias iniciales sobre la situación de los niños vagabundos no habían sacado este dolor de las calles del país. Se da por vencido, la fotografía no produce cambios, la abandona y se concentra en la fuerza y práctica del yoga y la contemplación de la naturaleza silvestre que lo rodea.

Desde una línea contextual, resiste la fina sensibilidad de Larraín la fuerte represión y el exilio establecido por la dictadura militar chilena en todo el país y expresado en los padecimientos de algunos de sus amigos, la mayoría artistas que sufren la persecución política (Leiva, 2012, p. 45).

Las fotografías de Sergio Larraín hoy resuenan como ecos silenciosos en la memoria. La crisis de los medios de la que hablaba el fotógrafo está más presente que nunca, por eso es tan importante destacar una figura como la suya, debido a que su trabajo no solo importa a la fotografía, sino que trasciende también a otras áreas en las que impacta, de igual manera, su forma tan particular de aprehender el mundo.

Hacia el final de este ensayo me gustaría destacar una fotografía bastante especial de Larraín que tiene que ver con la otra mirada de su trabajo, esa mirada más abstracta, una fotografía que también formó parte de la exposición *Retrospectiva*, una fotografía muy simple en apariencia que muestra una mosca sobre una cama en lo que podría ser la habitación de un hotel en París, Francia. Una fotografía tomada en la perseverancia de ir y venir buscando a través de la intuición, de “un yo incansable del no yo” que es el *Flaneur*. Destacan en esta fotografía las líneas verticales que suben en dirección a las de la cama. La luz viene desde enfrente y la mosca, apenas perceptible, se ubica en el borde de la cama, pero en uno de los puntos áureos del rectángulo, casi a punto de caer hacia la sombra o más bien saliendo desde ella como “disparada desde la oscuridad”. Se puede apreciar también la sombra de la mosca que da hacia la dirección desde donde se aprieta el botón del obturador. Llama la atención en esta fotografía que el punto o elemento principal sea el más pequeño y participe como un elemento más del encuadre hecho por Larraín. Logra destacar muy finamente a través de su

enfoca el objeto de forma horizontal y lo expone entre líneas verticales. Hay un movimiento implícito en la fotografía, pues el observador sabe que la mosca está retratada en un corto instante de reposo, pero ¿cuánto dura ese momento? ¿Qué nos quiere decir Larraín con esta fotografía? ¿Por qué fotografiar una mosca en reposo? Esta fotografía es tal vez el comienzo de una historia, la escena con la que comienza la narración de un crimen; la cama de Bolaño donde la víctima hará “las fotografías de su asesino mientras duerme” (Bolaño 2004, p. 259). O tal vez podemos ir más allá en la especulación y decir que, Larraín cree en los universos paralelos, o que en nuestra condición de seres humanos hay cosas que no somos capaces de ver tal como la polilla en la cita de Eiseley que utiliza Lanza para comenzar a explicar su teoría del biocentrismo:

Sentada una noche al lado de un poeta amigo viendo la actuación de una gran ópera bajo una carpa iluminada, el poeta me tomó del brazo y apuntó a lo alto silenciosamente. Disparada desde la oscuridad, una enorme polilla *cecropia* atravesó volando de luz en luz por encima de la posición de los actores. “Ella no sabe” murmuró excitado mi amigo, “que vuela por un universo extraño e iluminado pero invisible para ella. Se encuentra en otra obra; no nos ve. No sabe. Quizás nos está sucediendo eso ahora mismo a nosotros. (Eiseley citado en Lanza, 2007, p. 3)

Esta foto sería el correlato fotográfico de Eiseley y la mosca, el camino de búsqueda que utiliza Larraín para disparar su poética mirada.

La fotografía de Sergio Larraín es revolucionaria como el arte y la poesía misma, rompe con los encuadres y juega con las luces y los contrastes todo en función del referente que al final es traspasado hacia el infinito; sin un tiempo ni lugar determinado, desterritorializado. Su obra al igual que esta fotografía es un mundo por explorar a través de los sentidos de Larraín. En este aspecto se destaca su mirada, la cual en palabras de Bolaño es el mayor legado que nos deja:

Nos ha legado múltiples destellos,



Fig.4. Francia, Paris, 1959.
Fuente: Magnum Photos.

espejos con luz arborescente, incandescente, irradiada, siempre en ascenso, vertical (Leiva, 2012, p. 12).

La cámara se convierte así solo en un medio para poder mostrar estos mundos que afectan la sensibilidad del sujeto fotógrafo y artista. Son los referentes los que dirigen su incansable búsqueda. La cámara, el encuadre y la perspectiva son en definitiva la extensión de la mirada de Sergio Larraín, ese (no) lugar a través del cual plasmó su particular visión de la realidad, esa que nos legó para nuestro exclusivo deleite. El *Flaneur*, o ese “caleidoscopio dotado de conciencia” como lo describe Baudelaire en la cita donde se refiere a este paseante, es una actitud, un estilo y filosofía de vida que adopta Larraín, un ser introspectivo que aprehendió de manera singular el exterior, que vagó con total libertad por las calles de Santiago, Roma, Sicilia, París, Londres y tantas otras ciudades, pero que habitó solo en lo fugitivo y lo infinito, que se movió configurando, deconstruyendo y reconstruyendo la ciudad a través de las imágenes, incursionando en los detalles, las huellas, los matices y destellos que extrajo de su particular forma de relacionarse con la sociedad y el mundo.

Uno de los legados que sin duda nos deja Sergio Larraín a través de su obra, es esta visión poética de la realidad que he tratado de exponer.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Baudelaire, Ch. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Editorial Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Benjamin, W. (2011). *Denkbilder: Epifanías en viaje*. Buenos Aires: Editorial El Cuenco de Plata.
- Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Eiseley, L. En Lanza, R. (2007). Una nueva teoría del universo. Con la vida en la ecuación, el biocentrismo crece con la física cuántica. *Elementos: Ciencia y cultura*, 67(14), 3-14.
- Leiva, G. (2012). *Sergio Larraín. Biografía / estética / fotografía*. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.
- Mistral, G. (2004). *Ternura*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Momeñe, E. (2012). Dos cartas de Sergio Larraín. *Revista digital Fronterad*. Recuperado de <http://www.fronterad.com/?q=dos-cartas-sergio-larrain>.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Editorial Alfaguara.
- Spivak, G.C. (1998). ¿Puede hablar el subalterno? *Orbis Tertirus*, 3(6), En Memoria Académica. Recuperado de http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf