

DOLOR Y CRUELDAD: EL CASO DE LOS NIÑOS VAGABUNDOS EN LA OBRA DE SERGIO LARRAÍN

CRUELTY AND PAIN: THE CASE OF THE VAGABOND CHILDREN IN SERGIO LARRAÍN'S WORK

JEAN PAUL BRANDT¹

Resumen

El artículo discute sobre los principios del dolor y la crueldad en la fotografía de Sergio Larraín como fenómenos estéticos, inherentes al auto-reconocimiento. El estudio considera la teoría de Susan Sontag respecto del dolor del *otro* para explicar cómo la crueldad – o la asimilación de la misma – humaniza nuestra relación con el mundo. Se analizará particularmente la serie de los niños vagabundos en Santiago y su importancia, al ser uno de los trabajos más reconocidos del fotógrafo. Adicionalmente, el análisis de la narrativa visual revela símbolos y temáticas que evidencian una ambivalencia en la crítica del sujeto en cuestión: por un lado, las subjetividades del autor y, por otro, el reclamo de la verdad fotográfica – o *truth claim* – respecto de la representación de la pobreza en Chile.

Palabras claves

Sergio Larraín, fotografía, estética, dolor, crueldad

Abstract

The article discusses on the principles of pain and cruelty in Sergio Larraín's work as aesthetic phenomenon, inherent to self-recognition. This study

considers Susan Sontag's theory regarding the pain of others to explain how cruelty – or the assimilation of it – humanises our place in the world. The discussion analyses the *Vagabond Children* series and the impact in the contemporary society – one of the Larraín's most renowned work. Additionally, the analysis of visual narrative reveals symbols and themes that evidences an ambivalence in the critique of the subject: author's subjectivities on one side and photography's truth claim on the other, regarding how Chile's poverty has been portrayed.

Keywords

Sergio Larraín, photography, aesthetic, pain, cruelty

Fecha de recepción: 20 de septiembre de 2019

Fecha de aceptación: 16 de diciembre de 2019

1. Introducción

John Berger, en su libro *Understanding a Photograph*, da a entender que uno de los focos casi excluyentes en el mundo de la fotografía es la relación del fotógrafo con la realidad en cuanto a espacio y, por sobretodo, tiempo. Una realidad construida por un sin fin de elementos temporales, como las guerras, las revoluciones o la pobreza, que entrelazan los contextos históricos específicos que habitamos. Berger dice que “una fotografía es testigo de una elección humana ejercida. Esta elección no

1 Candidato PhD en Text and Image Studies, School of Modern Languages and Culture, University of Glasgow. Contacto: jbrandt.a@gmail.com

es entre fotografiar a X e Y: sino entre fotografiar en el momento X o en el momento Y” – lo que el autor denomina como: “I have decided that seeing this worth recording” (2013, p. 18-19). En el caso de la fotografía callejera, a propósito de la *elección humana ejercida* de Sergio Larraín, por ejemplo, la revelación de la miseria humana santiaguina en particular, es una de las consideraciones más importantes; luego, la actitud del fotógrafo como un agente revelador respecto del dolor ajeno, que reproduce un momento fugaz de la vida que no se volverá a repetir jamás (Barthes, 1984). Dentro de esta realidad de tiempo y espacio, también existen los estilos predominantes y los sujetos de interés, sobre los cuales Wells reconoce, a través de Westerbeck y Mayerowitz, como “imágenes cándidas de la vida cotidiana en las calles” (Wells, 2015, p. 118): bares, parques, cafeterías, etc. En la obra de Larraín, esta candidez de la que Wells habla, aparte de encontrarse presente en las representaciones visuales, pareciera vincularse fuertemente a un momento específico y convulsionados de su vida. Así mismo lo entiende Luis Poirot, quien lee la candidez de la obra de Larraín como una proyección visual de su lado más doloroso:

las fotografías de Sergio Larraín, como la de todos los grandes creadores, son autorretratos. Él habla de su soledad, habla de su desamparo. Esos perros *huachos* de Valparaíso son él, porque la foto es tomada a nivel de tierra. Los niños desamparados, e incluso las mujeres del prostíbulo de los Siete Espejos, esas miradas de inmensa tristeza (Wastavino, 2014)

Larraín volcó el disgusto y la disconformidad de una vida acomodada por una vida desprendida y en comunión con los niños desposeídos y abandonados de Santiago.

Por consiguiente, entenderemos esta relación con la fotografía como la representación del espacio público en la calle, donde la realidad – a propósito de la pobreza Santiaguina – revela distintos aspectos y momentos de la condición humana; que en el caso del fotógrafo en cuestión serían la crueldad, el dolor y el auto-reconocimiento. Asimismo, para el propósito

de este ensayo, la obra de Larraín será analizada bajo cuatro ángulos principales. Por un lado, se sentarán las bases para la definición de los principios del dolor y su relación en la fotografía; se analizará el dolor respecto del fotógrafo en la fotografía; se expondrá la idea de dolor y performance en la experiencia fotográfica; y finalmente, el auto-reconocimiento respecto del *otro* en la representación de la pobreza. El análisis abordará una lectura del contexto histórico, político y estético, respondiendo preguntas respecto de la serie de los niños vagabundos de Larraín, tales como ¿Qué es lo que se denuncia en una fotografía cuando se retrata la pobreza?, ¿Cómo se lee el dolor en una imagen?, ¿Cuál es el rol de la crueldad en el ensayo fotográfico? y si acaso existen definiciones éticas respecto de la crueldad en la representación de la miseria ajena.

2. El dolor en la fotografía

La crueldad y el dolor han sido una constante en el tiempo que se ha materializado en cada uno de estos elementos temporales previamente mencionados (guerra, miseria, etc.), convirtiéndose en fenómenos atemporales hasta nuestros días. Éstos se materializan a través de símbolos y convenciones culturales que se plasman en la memoria colectiva a través de, por ejemplo, discursos intelectuales o representaciones estéticas. Más específicamente, Susan Sontag, respecto de su libro *Regarding the Pain of Others*, reconoce que no es fácil hacer el esfuerzo de pensar cómo puede llegar a sufrir una persona [the sense of injury], y que el desconocimiento de los contextos históricos sólo nos aleja de aquella realidad y, por ende, de los principios éticos y morales que podrían ayudarnos a acercarnos a ella. Pero, cuando las imágenes son introducidas como parte de los contextos históricos, es que podemos llegar a comprender de forma diferente (Sontag “en línea”, 2018); entender el dolor que antes no era percibido – invisible –, que parecía no existir, aparece latente – visible –: “algo se hace real – para aquellos que están en otro lugar – al ser fotografiado” (Sontag, 2003, p. 19).

Al respecto, cuando la fotografía llegó por primera vez a los campos de batalla – y por consi-

guiente al ojo público –, se profesionalizó como reportaje, cambiando por completo la percepción sobre el sufrimiento del *otro* en aquel entonces; la guerra comenzó a tener “rostros y nombres” (BCN “en línea”, 2019).² Los primeros conflictos bélicos fotografiados en la historia fueron la Guerra de Crimea en Rusia, 1853-1856, y la Guerra Civil de los Estados Unidos en 1861; en Chile, los primeros registros no fueron tan posteriores. Entre 1879 y 1884, para la Guerra del Pacífico, las fotografías de Carlos Díaz Escudero y Eduardo Clifford Spencer registraron mucho más que los acontecimientos de la zona de guerra, ellos retrataron a los soldados sobrevivientes pero mutilados en batalla, cada uno de ellos posando heroicamente ante la cámara.³ Una suerte de homenaje en vida que revelaba la mutilación de los hombres y la crueldad de la guerra pero que, a su vez, velaba el “sentido del dolor” – como mencionaba Sontag – detrás del patriotismo. A 130 años de dicha guerra, la lectura política respecto de la misma y la serie fotográfica era más crítica – alejada del patriotismo. En un artículo del periódico *The Clinic*, se publicaba “Ganaron la Guerra del Pacífico, pero su única inmortalidad fue ésta: posar frente a un fotógrafo para conseguir una pensión de gracia o un implante ortopédico. Bajo cada foto y con caligrafía cuidada, alguien anotó el nombre, el rango y la forma en que fueron mutilados. Eso es todo lo que se sabe de estos hombres” (Barrera “en línea”, 2011). El acceso a nueva información, así como a reinterpretaciones fotográficas, permiten una apertura del campo cognitivo respecto del mundo que habitamos, redefiniendo los códigos morales a través de imágenes sociales – en nuestro caso la crueldad. La fotografía nos permitió ser audiencia de la inhumanidad en sus formas más brutales, sobretudo en condición de noticia. Sin embargo, el sentido de dolor, al parecer, permanece velado.

2 De hecho, la fotografía de guerra comienza con una misión, una desgracia: la guerra fue la guerra de Crimea, y el fotógrafo Roger Fenton, reconocido como el primer fotógrafo de guerra, que a su vez fue denominado como el fotógrafo “oficial” de esa guerra, ya que el gobierno británico lo envió a Crimea a principios de 1855 por mandato del Príncipe Albert (Sontag, 2003)

3 Para mayor información, ver álbum *Los Mutilados de la Guerra del Pacífico*, disponible parcialmente en el archivo digital de Memoria Chilena.

Cuando la fotografía del siglo 19th se comenzaba a proclamar como imagen de denuncia luego de registrar la Guerra de Crimea y la Guerra Civil de Estados Unidos, no hablaba sino de las atrocidades del mundo moderno a propósito del imaginario bélico de la guerra (armamentos, trincheras, cuerpos apilados, etc.), la política (discursos militares, dirección de operativos, etc.) o la miseria (pobreza humana, lugares devastados, etc.), sentando bases para la proyección de una estética de la tragedia. Asimismo, ser espectador de estas calamidades respecto de estas guerras, o de cualquier otra situación de crueldad en cualquier país, se ha transformado, para Sontag, en la *quintaescencia de la experiencia moderna* (2003, p. 19). A pesar de que algunas agencias como Magnum Photos, por ejemplo, declarasen ser creadas como “un respaldo a la sutileza y el potencial de la fotografía cuando es practicada por personas talentosas, y como un intento de empoderar a los fotógrafos” (William, 1989, p. 418), es innegable que su origen siempre estuvo asentado en las implicancias de la Segunda Guerra Mundial. Me refiero a la visualización de la tragedia, por un lado, como elemento noticioso de consumo (Sontag, 2003) y, por otro, como lo que Clément Chéroux reconoce como el “nuevo rostro del humanismo” a propósito de la Declaración de los Derechos Humanos de 1948, luego de la Segunda Guerra Mundial, donde la fotografía perseguía los mismos valores promulgados por dicha declaración respecto de la “libertad, igualdad y dignidad” (2017, p. 14); al desarrollo tecnológico, que permitió el debate sobre las antiguas jerarquías sobre documentación y arte, haciendo que una traspasase a la otra y viceversa, sin estructuras ni permisos (Wells, 2015); y a la expansión mediática, que abre el diálogo sobre la función fotográfica como objeto, donde las fotografías además de cargar con un sentido social y cultural, encuentran, al ser publicadas, un lugar en el mundo material (Hoelscher, 2013). Así, las guerras y el sufrimiento parecen ser un llamado a la acción o a un despertar de la consciencia – después de todo “la guerra fue y es todavía la más irresistible – y pintoresca – de las noticias” (Sontag, 2003, p. 39). Por lo mismo, no es casual que en 1936 – a casi 100 años de los primeros registros fotográficos

de la guerra – Robert Capa fotografiase la que sería, según el *Metropolitan Museum of Art*, “la más famosa fotografía de guerra” (The Met “en línea”, 2019): *The Falling Soldier*. Fotografía que retrata el momento exacto de la muerte de un militar en el Frente Córdoba, mientras Capa cubría la Guerra Civil Española.

En esta misma línea, sobre la importancia del dolor como condición humana para el auto-reconocimiento, es que se abre el debate sobre la crueldad respecto de las imágenes y su importancia en la creación de comunidades. Los *Niños Vagabundos* o *Niños del Mapocho* es un trabajo icónico de Sergio Larraín, “para muchos un trabajo refundador de la fotografía chilena” (Leiva, 2012, p. 29), que revela por primera vez el rostro íntimo de la pobreza en Santiago de Chile en los años 50-60. Este foto-ensayo retrata el destino del *otro*, del subalterno, a manos de la idea del progreso. Los niños son presentados como lo que la sociedad cruelmente dejó atrás, viviendo su propia realidad apartada del mundo que los rodea, bajo sus propias reglas – no como nosotros. Los niños son mostrados desde la otredad, desde la distancia cultural del vestir, del actuar; fuera del código o estándar social. Sin la necesidad de mayor análisis podemos notar la ropa desgastada, las pieles sucias y faltas de aseo, pies descalzos y una serie de condiciones entendidas como miserables o inhumanas para un niño.

La serie representa un aspecto poco explorado respecto del dolor y la crueldad. Me refiero a una crueldad que no está necesariamente inducida por las voluntades de la guerra como tal, pero sí por un acuerdo social de alienación y desprendimiento, acuerdo que, sin embargo, es similar al de una guerra. Rousseau, por ejemplo, en su estudio *The Social Contract*, intentando entender el poder de la monarquía a propósito del devenir de la cultura del capital, se refería a la esclavitud como la pérdida del estatus de ser hombre y que la guerra convierte al hombre en enemigos por accidente: “la guerra no es una relación entre hombres sino entre estados” (2017, p. 4), donde el estatus de hombre cambia al de soldado. Al igual que un esclavo, un soldado o un niño abandonado, ambos pierden sus privilegios de hombre y pueden ser sometidos a trabajos

de fuerza, a morir en una guerra o a vivir en condiciones inhumanas. En cuanto a los niños, por ejemplo, Larraín comentaba que, a pesar de su corta edad, trabajan para hombres mayores que los usaban para mendigar, enseñándoles malos hábitos y el crimen; se reunían en clanes, a menudo dirigidos por muchachos mayores que ejercían control sexual sobre ellos (Larraín “en línea”, 2013). Esta miseria, al igual que la guerra, responde a este acuerdo de sacrificar al *otro* por una pretensión sobre el ‘bien común’ y el ‘mal menor’. Asimismo, el acto fotográfico de presenciar y registrar la crueldad y la infamia, participa de este mismo acuerdo de crueldad respecto del dolor ajeno, porque por el simple hecho de suceder – la fotografía –, valida su existencia. Por tanto, la única diferencia entre un soldado y un niño en cuanto a capital humano, al menos en Chile, es que un niño, en su condición de niño, no tiene una función utilitaria para el sistema dominante – así como un hombre que es arrojado a las armas –, sólo especulativa y restringida a la familia. Si la familia rechaza al niño, el sistema lo desecha ya que pierde su proyección utilitaria. Por consiguiente, el acuerdo tácito sería: aceptamos la muerte y la miseria; y la fotografía: la representación visual de la decisión humana respecto de la validación del dolor.

3. Observar desde dentro

Larraín nunca se consideró a sí mismo un fotógrafo de calle, sin embargo, una parte importante de su obra más conocida fue elaborada en las calles: Santiago, Valparaíso, Potosí, Sicilia, Londres, Teherán, París... solo por nombrar algunas. Las calles muchas veces fueron un lugar de confort para el fotógrafo, sobre todo las calles de las ciudades principales de su país de origen. Empero, sin tomar en cuenta las numerosas ciudades donde trabajó como fotorreportero, fue en Santiago y Valparaíso donde Larraín forjó sus obras más íntimas, me refiero a la serie de Valparaíso y los niños abandonados.

Comenzaban los años 50 en Chile y Sergio Larraín ya mostraba inquietudes fotográficas por lo que sucedía en las calles, y con sólo 20 años comenzó a inmortalizar a estos niños, pero ¿Qué sucedió con el

trabajo de Larraín que lo hizo tan significativo para el resto? Sin duda Sergio Larraín no fue el primer fotorreportero de la época y, definitivamente, no el primero en retratar la marginalidad de las calles. Uno de sus predecesores por excelencia – y referente –, fue Antonio Quintana⁴, el padre de la fotografía social en Chile – o humanista.⁵ Sin embargo, existía un elemento distinto en la fotografía de Larraín que lo diferenció del resto, incluso a su temprana edad. Para entender este punto, sería beneficioso entender que el camino del fotógrafo callejero puede ser dividido en dos posibles direcciones, por ejemplo: si la fotografía documental – como comúnmente se practica –, es esencialmente observar desde fuera – “*from without*” (Larrain, 1998, p. 1) –, la fotografía callejera podría ser entendida, por extensión, como la práctica de observar desde dentro – *from within*.

La fotografía en esta categoría de calle, tiene una disposición y espontaneidad que involucra tanto a la persona detrás de la cámara como al objetivo, en una relación íntima. La calle obliga al fotógrafo a convertirse en un agente que sigue y participa del flujo de acciones e interacciones, sin interrumpirlos. Aquellas interacciones, no obstante, no corresponden a ninguna inclinación previa – lo que se desea encontrar –, como en un sentido documental, sino al encuentro de momentos furtivos dentro de situaciones específicas – lo que te encuentra. Por ejemplo, en el caso de la serie de los niños vagabundos, se muestra una secuencia de niños en condiciones de extrema pobreza en Santiago, los cuales parecen ser objetualizados como elementos desechables, sin ninguna función social. Los niños

4 Antonio Quintana fue el primer fotógrafo que materializó su inclinación por la gente y los distintos rostros del país a partir de los trabajadores, los niños, la industria y la religiosidad popular. Con motivo de la celebración de los 150 años de independencia en Chile, en 1960 Quintana inauguró la que podría reconocerse como la exhibición colectiva fotográfica más importante en la historia de Chile, *El Rostro de Chile*, muestra que contó con alrededor de 400 imágenes.

5 En 1954, un año antes de inaugurada una de las exposiciones más ambiciosas jamás realizadas, *The Family of Man*, Edward Steichen, comisionario de la misma muestra, decide comprar 4 fotografías de Larraín (Leiva, 2012). Es por esta exposición que el movimiento de fotografía humanista alcanzó su mayor impacto y relevancia, y misma época donde Hugh Edwards, del Art Institute of Chicago, reconocía de Larraín su “humanismo e intimidad” (Edwards “en línea”, 2017).

son vistos en completo abandono, durmiendo en el asfalto, en rincones o debajo del puente, en el frío, con nada más que ellos mismos y algo de ropa sucia y a mal traer. El dolor tal cual como lo conocemos puede ser percibido a través de las fotografías – sobre todo en su condición más íntima: desde el interior de la miseria – y se lee a partir de símbolos y convenciones culturales respecto del mismo. Me explico, ¿cómo es que leemos el dolor y la pobreza en una imagen? pues, nos remitimos a nuestros propios códigos morales y los proyectamos en aquello que vemos. En la serie, aparecen algunos niños – visiblemente menores de edad – fumando junto a sus compañeros de calle, otros en el frío buscan calor alrededor de alguna fogata u otros que duermen todos apilados en algún rincón, como una pila de cuerpos inertes dejados a su suerte. Ahora bien, ¿sería distinto si los sujetos en cuestión fuesen hombres maduros en vez de niños o asesinos o enemigos de guerra? ¿y si las fotografías fuesen tomadas a distancia? Probablemente seríamos capaces de reconocer los elementos de la pobreza, sin embargo, nuestra percepción del dolor ajeno y conmoción se verían afectadas.

Culturalmente, reaccionamos ante este tipo de sufrimiento por dos razones fundamentales, por un lado, porque hemos sido enseñados que ningún niño o persona debiese verse sometido a semejantes condiciones – entendemos desde un comienzo que la situación es inhumana y aunque jamás hayamos experimentado la miseria, al igual que la guerra, ahora la comprendemos principalmente por la inmediatez de las imágenes (Sontag, 2003). Los niños abandonados son ese *otro* por el que sentimos simpatía, porque básicamente no tienen culpa ni decisión sobre su condición; por otro lado, la cercanía en la fotografía de Larraín, permite generar cierta intimidad respecto de la miseria que trasciende la pobreza, es el dolor lo que nos vincula. Todo aquel que alguna vez haya experimentado frío, hambre o cansancio podría asimilar como propio el lenguaje corporal y simbólico en la traducción visual de las fotografías. Así, leemos y entendemos el dolor en cuanto es propio, y la simpatía hacia el desposeído nos exhorta de toda complicidad y culpa respecto del dolor causado (Sontag, 2003), transfor-

mando a la crueldad en un acto de repudio, pero al dolor en un placer estético.

Otro elemento importante a considerar de la obra de Larraín, es la inclusión de figuras simbólicas respecto de la memoria colectiva. En estudios sobre Kent Klich, por ejemplo, y su representación fotográfica, *El Niño*, respecto a los niños marginados de la ciudad de México, Nathaniel Gardner afirma que existen patrones visuales en la representación occidental que son claves en los procesos de identificación cultural. Se refiere a la inclusión de aspectos como la “identidad cultural nacional”, “el exotismo” y la idea de “convertirse en nosotros” (Gardner, 2020). En una de las fotografías de la serie, por ejemplo, se encuentran dos niños – tal vez amigos, hermanos o simples compañeros de vida– fumando.⁶ Nada muy obvio dentro de la imagen representa el dolor como tal, sin embargo, la mirada íntima de Larraín ‘desde dentro’ revela algo más. Estos niños no debiesen tener más de 10 años, pero su actitud y lenguaje corporal los hacen lucir considerablemente adultos. La fotografía en alto contraste muestra a su izquierda a un niño bajo una muy mala iluminación, pero las partes más iluminadas exponen elementos claves: su expresión facial con numerosas arrugas, o marcas de expresión, principalmente en su frente, que lo hacen lucir como un hombre de madura edad; también, algo de suciedad en sus dedos y las mangas del abrigo en mal estado. El niño de la derecha es el que se encuentra fumando frente a la cámara, como si estuviese posando con una actitud ruda y desafiante. A pesar de no haber indicios de sufrimiento explícito, el dolor, sin embargo, se puede leer con claridad respecto de la crueldad de una inocencia arrebatada a la fuerza. Algo similar sucede en la siguiente fotografía, donde los niños están durmiendo todos juntos, unos arriba de otros, intentando conseguir algo de calor; todos ellos vestidos con ropa vieja y sucia – aunque ahora el sentimiento primordial es de desamparo y abandono.⁷ La siguiente fotografía muestra, tal vez, a

los mismos niños, pero esta vez calentándose todos alrededor de una improvisada fogata.⁸ Todas estas fotografías fueron tomadas en un ángulo elevado y no más lejos que un metro de distancia. Larraín era parte de la situación, él no estaba observando desde fuera como tal vez un fotoperiodista haría, él se encontraba probablemente en similares condiciones de frío y vestimenta que los niños. El dolor, por consiguiente, es representado en parte a través de la miseria del marginal a partir de los elementos más obvios de la pobreza: suciedad, ropajes a mal traer, sensación de abandono, etc. Estos elementos son reforzados a su vez por las expresiones de los niños y la forma artístico-dramática de la fotografía – en tonos blancos y negros – en las que son exhibidos, las cuales ayudan a generar una sensación de empatía respecto del dolor. Asimismo, existe identidad nacional y exotismo respecto de los niños fotografiados, donde se pueden reconocer algunas zonas comunes de Santiago en los años 50s. Las fotografías, de igual manera, muestran espacios y localidades del Río Mapocho, así como también los ropajes de los niños o la falta de ellos – así como muestra en otra fotografía de la misma serie: un primer plano de los pies descalzos y sucios de los niños, al parecer, mientras dormían en el suelo.⁹ Y, finalmente, la idea de ese “convertirse en nosotros” que se aprecia en el sentido de comunidad y camaradería, en dónde los niños casi nunca son vistos solos, se acompañan entre ellos y existen ciertas jerarquías de comunidad, así como “nosotros” las tenemos, donde los mayores parecen siempre ser los líderes o los protectores.

4. La imagen del vagabundo

La idea de deambular y convertirse, de alguna forma, en los lugares donde se habita – esta experiencia fotográfica anteriormente mencionada–, ha sido descrita por el mismo Larraín como *vagabundos*. La idea de vagabundeo nos ayuda a entender las prácticas sociales y usos en lugares particulares en un determinado momento (Wells, 2015). Ser un

6 Todas las imágenes referenciadas, pertenecen a archivo digital de Magnum Photos. Ver: <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR131208.html>

7 Ver: <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR131205.html>

8 Ver: <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR102869.html>

9 Ver: <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR131207.html>

vagabundo, Larraín le escribió a su sobrino Sebastián Donoso en una carta, “es salir a buscar una aventura (...) o caminar en las calles todo el día; deambulando, deambulando siempre por lugares desconocidos (...) para alejarse del mundo que uno conoce, para encontrar tu camino en lugares y cosas que nunca has visto (...) y poco a poco, descubrirás cosas” (Sire, 2013, p. 379).

Esta encarnación del mundo que uno habita, a partir del personaje del vagabundo, es una forma corpórea del dolor, una traducción estética respecto del mismo. Por ejemplo, existe otro nivel de dolor respecto de lo que podemos ver en primera instancia en las fotografías. Para nosotros poder apreciar el dramatismo y la cercanía de las imágenes, hay que considerar sin dudar el rol del fotógrafo dentro de la escena. Cuando se observan las fotografías en detalle, no es difícil notar que todas ellas fueron tomadas desde un espacio indiscutiblemente íntimo. La proximidad de Larraín, así como su disposición, le permitieron vagar en el interior del hábitat de los niños. El fotógrafo, según Gonzalo Leiva, “acogió a quienes deambulaban por las calles de Santiago (...) se convirtió en uno de ellos – su amigo, su consejero, un alma paseante más” (Sire, 2013, p. 341). El ojo de la cámara en las fotografías está justo enfrente de los niños, como si el lente fuese más una radiografía que un objetivo fotográfico. La intermediación de los disparos no permite un trabajo de encuadre muy elaborado, pero sí una captura altamente expresiva, como se refleja en el caso de otra fotografía de la misma serie, de 1955, donde en un formato apaisado se ven solamente un par de pies descalzos sobre una rejilla en el suelo.¹⁰ A pesar de la poca información entregada en la foto, objetivamente es posible rescatar una serie de elementos que no pasan desapercibidos: son pies de niños efectivamente, descalzos. Sabemos que son niños por su pequeño tamaño y poco desarrollo de las extremidades. También podemos leer claramente que son pies sucios, faltos de higiene. Parte de un igualmente sucio pantalón se deja entrever en la parte superior. Si bien no sabemos si los niños

dormían ahí o no, sabemos que están en el suelo, acurrucados. Con algo más de información que Larraín entregó a Magnum en los años posteriores, se deja ver la reseña que dice “Niños durmiendo sobre una rejilla que se calienta por debajo” (Larraín “en línea”, 2013), pues, esta rejilla es la ventilación de los ductos del Metro de Santiago, que cada cierto tiempo libera aire caliente desde el interior. Igualmente, por lo que sabemos y nos muestra la imagen, Larraín se encontraba probablemente reclinado en la misma rejilla, sintiendo la misma ráfaga de calor que los niños.

Para ser un fotógrafo en contexto de calle, Larraín tuvo que convertirse en un vagabundo espectador y sentir un dolor similar al que los niños sentían en ese entonces, o al menos mirarlo de frente y compararse del dolor de la víctima (Sontag, 2003). Las imágenes dentro de las fotografías no sólo exhiben la crueldad del acto de abandono de los niños, sino también el dolor que conlleva presenciar el acto de la fotografía, y el cuestionamiento de los mismos límites. Porque, a pesar de que Larraín se sentía en completa sintonía con los niños, para representar el dolor y la acumulación de sufrimiento, ya sea en palabras o en imágenes, “se requiere un desprendimiento agudo e inquebrantable” (Sontag, 2003, p. 59). Esto significa que el dolor empatiza con el dolor, genera comunicación, y que a pesar de nunca ser el mismo, puede converger en formas similares. Larraín nunca fue un niño abandonado, pero ese tipo de dolor era lo que más lo representaba.

El concepto de vagabundo, sin embargo, a pesar de las precisiones del *Diccionario de la Lengua Española*, que lo define como una “Persona o animal que anda errante y [persona] que va de una parte a otra, sin oficio ni domicilio determinado”, no le hace plena justicia a la retórica del concepto abordado. Ser un vagabundo, bajo el prisma del fotógrafo, es convertirse en parte del medio, como un objeto inanimado que no interrumpe el flujo de la cotidianidad. Un vagabundo es alguien a quien la gente ve, tanto como ven árboles, edificios o lo que sea, pero que nunca es realmente visto. Así, Larraín entre los niños abandonados, “logró sentirse invisible por primera vez” (Sire, 2013, p. 341); testigo por excelencia, ojos y oídos del mundo ordinario.

10 Ver: <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR131207.html>

Sin lugar a dudas, una versión contemporánea del *flâneur* de Baudelaire, para el cual “las multitudes son su elemento, como el aire para las aves y el agua para los peces (...) en medio del flujo y el reflujó del movimiento (...) para ver el mundo, estar en el centro del mundo, pero permaneciendo oculto del mundo (...) es un príncipe quien se regocija en incognito” (Baudelaire “en línea”, 9).

Utilizar el término *vagabundo*, sin embargo, no es una coincidencia en la obra de Larraín. Fue acuñado como una figura retórica por el poeta Pablo Neruda en sus escritos *Memoirs* en 1977. Aquí, el poeta se describe a sí mismo como *vagabundo*, en un poema titulado *El Vagabundo de Valparaíso*, un vagabundo reportero de las calles de su adorado Valparaíso. Neruda escribía sobre viejos amigos y situaciones, escenarios y paisajes, y cómo se sentía respecto de esos recuerdos; él dice:

Valparaíso es reservado, sinuoso. La pobreza se derrama sobre sus colinas como una cascada. Todos saben cuántos comen, el número infinito de personas en las colinas y cómo se visten (y también cuántos no comen y cómo no se visten). El lavado colgando para secar las cubiertas de cada casa con banderas y el enjambre de pies descalzos que constantemente se multiplica traiciona al amor inextinguible (Larraín, 2017, p. 10)

Existen componentes similares en ambas figuras, la del *vagabundo* y la del *flâneur*, en donde ambas, por ejemplo, aspiran a convertirse en caminantes del mundo, “ciudadanos del universo”, a deambular incógnitos en las calles, mirando, observando y siendo parte de ellas. En el caso de Baudelaire, Walter Benjamin analiza la figura del *flâneur* y le describe desde la condición de modernidad, la cual se cuestiona sobre el desarrollo de la ciudad y el ocio de la gente:

el principio que explica el colosal desfile de la vida burguesa que ... comenzó en Francia ... Todo pasó en revisión ... Días de celebración y días de luto, trabajo y juego, costumbres conyugales y prácticas de solteros, la familia, hogar, niños,

escuela, sociedad, teatro, tipos, profesiones. La calidad pausada de estas descripciones se ajusta al estilo del *flâneur* que va *botanizando* sobre el asfalto (Benjamin, 1997, p. 36)

Para Neruda y Larraín la idea del *vagabundo* es, no obstante, diferente. Al respecto, un *vagabundo* sería el opuesto del *flâneur*, una persona sin privilegios y sin mayores pretensiones que deambula por los espacios comunes, no un “príncipe”. Para Larraín, tener un estilo de vida *vagabundo* es una forma de lidiar con la disconformidad de su vida acomodada e insostenible presión familiar y social – una búsqueda de la verdad. Ambos, Larraín y Neruda, comparten también esta vida económicamente acomodada en fuertes círculos sociales – aunque ninguno nunca se refiere a eso. Cada uno de esos *vagabundos* o *flâneur*, recibían algún tipo de satisfacción de aquella otredad que no era precisamente la de ellos. Si bien sus motivaciones eran distintas, su situación y circunstancia social respecto de otras realidades es, tal vez, similar. Siempre existe un componente de involucrarse en contextos específicos para *ver* de forma diferente, a través de los ojos del *otro*.

Un *vagabundo* se convierte, por tanto, en la mimesis del mundo que lo rodea, a imagen y semejanza; es guerra, calle, alegría y desesperanza. Los niños para Larraín, comenta Agnès Sire, “eran como espejos de su propia personalidad y una manifestación de su nostalgia por el cambio social” (Larraín, 2017, p. 182). El *vagabundo* es aquel espejo y la fotografía, pues, el reflejo. No sólo vemos a Larraín a través de los niños abandonados, sino que los niños a su vez se veían a sí mismos a través de Larraín; la obra nos permite ver a ambos. Es el *vagabundo* el que nos permite apreciar a través de la fotografía el reflejo de su mirada; Larraín, para Bolaño, era el turista perfecto:

El turista medusa al que años de sedimentación en el único país que parece un pasillo y generaciones de vidas chilenas malgastadas, despilfarradas u olvidadas, concedieron una mirada que también es una forma de moverse. Rápido, ágil, joven e inerme, Larraín observa la

ciudad que es un laberinto y al hacerlo también nos observa a nosotros. La mirada de Larraín: un espejo arborescente (Bolaño, 1999, p. 46)

5. El auto-reconocimiento en la fotografía

En concordancia con el documental *Everybody Street* (2013), la involucración inminente entre agentes es irreversible. Cuando se practica la fotografía callejera, el foco, el sujeto de interés, directamente afecta la composición de los sujetos en cuestión. Sin embargo, cada personalidad y personaje necesita cierta influencia, motivaciones, para desarrollar un sentido de pertenencia respecto de un grupo específico; lugares y/o personas. Las fotografías son testigo de esto. De acuerdo al crítico de arte John Berger, en su libro *Ways of Seeing*, cada vez que las imágenes son presentadas en forma de arte, la forma en como la gente *mira* está inevitablemente afectada por toda una serie de nociones aprendidas sobre arte, como la idea de belleza, verdad e incluso el gusto (2008). De igual manera, cuando las imágenes son creadas, fotografías en este caso, el actor quien las crea está afectado por la fenomenología del *afecto* y el *poder* (Barthes, 1984). Esto significa que el deseo, repulsión, nostalgia o dolor implicados, juegan un papel fundamental tanto en la creación como la percepción de la imagen – lo que podemos reconocer como el ánimo de la fotografía.

Sergio Larraín tenía una personalidad introvertida y melancólica, conmovida por eventos específicos de su vida personal. Los más importantes, o puntos de quiebre se podría decir, son (i) la distante relación con su padre y la constante búsqueda de la figura paterna (ii) el conflicto de un hogar tradicional, conservador y acomodado, versus la austeridad y vida meditativa que Larraín buscaba encontrar (iii) la muerte de su hermano menor, Santiago, en 1951, luego de abandonar sus estudios en la Universidad de Michigan – donde nunca se sintió adaptado – para dedicarse de lleno a la fotografía (iv) y cuando en 1952 fue reclutado por el Servicio Militar de Chile para formar parte del cuerpo de infantería, donde Larraín reconoce terminar emocionalmente herido y humillado, con su autoestima y confianza completamente rotas.

Gonzalo Leiva reconoce que estas fisuras de la vida de Larraín fueron la clave que motivó a Larraín hacia las calles buscando auto-reconocimiento: “En este escenario, su espíritu acongojado se identifica con la realidad de los seres vulnerados, con los destinos rotos por la pobreza y el abandono” (2012, p. 25-28). De esta forma, las fotografías de Larraín podrían mostrar más de la perpleja situación del fotógrafo más que de la pobreza de un país exclusivamente – como es comúnmente visto. El desplazamiento de la sociedad, la otredad, el sentido de comunidad y la re-significación del espacio urbano, podrían transformarse en una ventana para comprender la obra del fotógrafo respecto de los otros.

Esta relación con la gente de las calles, el sentido de pertenencia es, en muchos casos, similar a otras experiencias fotográficas. Vladimir Milivojevich – Boogie –, por ejemplo, en su trabajo *It's All Good* del 2006, fotografía la miserable vida de drogadictos y gánsters en las calles de Brooklyn. Este hecho significó una monumental experiencia para el fotógrafo. Boogie se tuvo que ganar el derecho a ser aceptado en el círculo, para pertenecer a ellos, no como un fotoperiodista sino como un amigo, un conocido. Él reconoce que, “a ese punto, ya no se trataba de tomar fotos, sólo se traba de estar ahí” (Dunn “en línea”, 2013). Al respecto, explica que no se pudo recuperar fácilmente de lo que vivió, pasando todo ese tiempo viviendo y compartiendo con ellos. En una entrevista con la revista *Dazed & Confused*, explica:

Yo estaba aburrido en el barrio en el que vivía, así que comencé a caminar hacia lo más profundo de las zonas conflictivas de Brooklyn. En un estacionamiento abandonado, vi a un grupo de indigentes, les pregunté si les podía tomar una fotografía, y uno de ellos, Christina – quien estaba recién salida de prisión –, dijo sí. Comencé a juntarme con ella y una semana después me dice, ‘hey Boogie, mi amiga vendrá a fumar crack esta noche, ¿quieres venir a tomar fotos?’ Dos semanas después, esa misma amiga me pidió tomarle fotos inyectándose heroína en el baño. Desde ese momento en adelante, todo fue más y más intenso. Conocí a drogadictos,

me juntaba con ellos en sus casas y jugaba Xbox con sus hijos (...) No intento buscar impacto, sólo fotografía lo que veo (Boogie “en línea”, 2016)

Para la fotógrafa Martha Cooper, quien estudió antropología, la experiencia fotográfica fue bastante similar; aunque su foco fue completamente diferente. En 1975, trabajando para el New York Post, un día se sintió maravillada por las calles en su camino de regreso a casa desde la oficina. Por ello, decidió fotografiar regularmente utilizando todos los films sobrantes de su jornada en el NYP. La vida callejera que encontró ahí estaba, desde una perspectiva etnográfica, influenciada por su idea de la gente y el uso de los espacios públicos. A pesar de que la fotógrafa nunca intentase retratar la pobreza o la maldad del casero, ella dice, los indicadores de niños semidesnudos jugando en las calles, por ejemplo, era irrefutable. Sin embargo, los niños retratados son vistos jugando, pasando un buen rato, entre los escombros del lugar: son niños jugando con neumáticos viejos, o mirando dentro del capote de un automóvil desmantelado, como si jugasen a ser mecánicos, o saltando sobre viejos colchones desechados, o, incluso, montando una escoba como si fuese un caballo (Dunn “en línea” 2013); Cooper era otra participante más del juego, en el mismo escenario. Ella, de alguna forma, sintió una entretención similar de la que participaban los niños, dejando en algún grado los prejuicios y el dolor respecto de la pobreza y el desamparo.

Otro buen ejemplo es el caso de Jill Freedman. Su punto de vista social está centrado en una institución distinta esta vez, y se puede apreciar en su trabajo documental llamado *Street Cop* de 1981. La autora estaba obsesionada con el heroísmo de los bomberos, así que decidió pasar dos años entre ellos, documentando sus historias. Este trabajo se vio materializado en el trabajo *Firehouse* de 1977. Debido a que algunos de sus amigos bomberos habían sido anteriormente policías, ayudaron a Freedman para insertarse al interior de un departamento de policías. A pesar de que la fotógrafa no tenía muchas inclinaciones favorables respecto de esta institución en particular, reconsideró la idea

y pensó que, a pesar de todo, encontraría gente agradable y comprometida entre ellos. La fuerza policial – particularmente en los Estados Unidos – es generalmente exhibida y percibida como una institución fundada en el miedo y la agresión: los tipos malos, opresores. Así, Freedman, llegó a la idea del *policía bueno*, y trabajó con ellos mano a mano en este nuevo emprendimiento. Ellos pasaron mucho tiempo juntos, tanto que la fotógrafa poco a poco fue dejando los prejuicios de lado y comenzó a experimentar de primera fuente las implicancias de ser un policía en Nueva York. Al final, estaba sorprendida y molesta, comentaba que ellos eran gentiles, amables y rudos al mismo tiempo; se tenían mucho respeto y aprecio por cada uno. Ellos eran como soldados quienes darían sus vidas por el otro, y que, en el mejor escenario, ellos podrían llegar a salvar vidas (Dunn “en línea” 2013). Freedman se reconoce a sí misma como una persona dura, con una fuerte personalidad, y que estas características eran excelentes y necesarias para el contexto y los escenarios que frecuentaba. Existe una fotografía en particular, dentro del mismo libro, que puede dar cuenta de ello. En ella se ven dos perpetradores esposados por la policía, uno de ellos sentado y con su rostro completamente ensangrentado mirando a la cámara. En el suelo se ven cigarrillos desparrramados sobre lo que parece ser un charco de sangre. A su lado se encuentra el otro hombre, en mejores condiciones, pero éste pareciese inclinarse sobre la mesa voluntariamente para aparecer en la fotografía, incluso posando.

Existe una conexión sentimental entre los agentes participantes y la situación donde se encuentran implicados, que pareciese transgredir las motivaciones profesionales y que termina en una enriquecedora auto-exploración. No se trata de la realidad ni de los lugares comunes, necesariamente, sino sobre la traducción visual de lo que no aparece a simple vista para el ojo común – sobre “prestar una voz a quienes no la tienen (...) donde lo mundano, una estética no placentera, y lo ordinario podrían ser omitidos o ignorados” (Gardner, 2020). No es tampoco un reclamo por justicia o sobre la denuncia de la desigualdad. Para Larraín, tanto como para Boogie, Cooper o Freedman, tenía que ver más

bien con la revelación de una experiencia desde la otredad a través del auto-reconocimiento. Este acto de traducción visual de lo socialmente inusual – o desde la prohibición moral –, permite desarrollar una extendida comprensión de la condición humana en sus formas más cuestionables: el dolor, la miseria, la corrupción y la decadencia humana. Por ejemplo, en otra fotografía, Larraín vuelve a mostrar a un niño fumando en sus viejos ropajes, sin embargo, esta imagen fue tomada ocho años después del resto, en 1963¹¹. A pesar de la distancia temporal, la escena, tonos y símbolos son altamente similares a las otras fotografías, incluso familiares, como si nada pudiese cambiar la situación de ambos, los niños y el fotógrafo. La fotografía muestra así, de forma apaisada a un niño en primer plano, fumando, con ropajes viejos y sucios, el niño mira desafiadamente a la cámara con el cigarrillo en la boca. En el fondo, desenfocado, se ve el que parece ser uno de los puentes que cruza el río Mapocho. Es en este tipo de auto-reconocimiento del fotógrafo – la empatía por el otro desde la propia otredad –, la relación entre la experiencia, lo urbano y lo social comienza a mostrar, además, el valor etnográfico de la obra. Por ejemplo, a pesar de que en *The Return of the Real*, Hal Foster analiza parte del paradigma del *artista-etnógrafo* llamando a la distancia crítica para “evitar la sobre-identificación con el *otro* que pueda comprometer la otredad” (1996, p. 203), proyecta el fenómeno de la obra etnográfica como aquella que ingresa en la otredad, aprende su lenguaje y lo expone en términos categóricos – que en el caso particular de Larraín puede ser la marginalidad, la comunidad, la resistencia en el tiempo, etc. De esta forma, la fotografía no sólo posibilita hacer una evaluación desde la antropología, sino que además se narra desde una experiencia personal, donde la obra del artista revela, a través de sí mismo, su relación con el mundo. Así, Larraín, que alguna vez intentó salvar el mundo con la fotografía y que cayó en la conclusión de que no podría lograrlo, regresa a la miseria de una comunidad sin esperanza que, en muchos casos, podría ser, de igual forma, la propia.

11 Ver: <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR164419.html>

6. Conclusiones

Larraín propone una lectura íntima que permite evidenciar mucho más que la pobreza Santiaguina de la época. Es una humanización de la miseria, donde acerca a estos niños abandonados a un lenguaje más ‘nuestro’, desde el dolor, desde dentro, no desde la publicidad de la pobreza. La exposición de la crueldad infligida a aquellos que son distintos, en este caso los niños, nos distancia de nuestra propia violencia, desde la otredad. Porque el *otro*, incluso cuando no es un enemigo, es considerado sólo como alguien a quien se ve, no alguien – como nosotros – que también ve (Sontag, 2003). Larraín desde su propia mirada y dolor, logra invertir esto y acercar a los niños a nosotros. Así, la serie representa la experiencia del propio fotógrafo de convertirse en la experiencia del *otro*, una simbiosis en el acto fotográfico entre agentes: el referente, la cámara y el fotógrafo.

De esta forma, los *Niños del Mapocho* son evidencia, además, de la intimidad y confianza en la fotografía de Larraín, dada su capacidad de fotografiar sin ser visto ni oído, como un elemento que no interrumpe el flujo natural del medio. De igual manera como Hugh Edwards le expresa a Larraín en una carta en 1965, “tú estás siempre detrás de la foto, nunca ante ella, y es fácil ver con claridad, sin interrupción, el mundo que revelas. No ofreces remedios patentados con etiquetas sociológicas para la existencia humana” (Edwards “en línea”, 2017). Sergio Larraín, de esta forma, se identificó íntimamente con los niños abandonados, y a pesar de su personalidad introvertida, no pudo abstraerse de dicha experiencia. A través de los niños, el fotógrafo aparece desde la cercanía y los tonos dramáticos del blanco y negro de las composiciones, donde cada signo de calidez parece no existir, y todo lo que queda es miseria, miradas vagas y la noción de que el tiempo es inexistente para ellos – ya que cada día es y será lo mismo.

Los Niños del Mapocho de Sergio Larraín, es un trabajo de una vastedad poco dimensionada. La obra no sólo denuncia la pobreza de un país obnubilado por el progreso, sino que explora íntimamente la crueldad de los desposeídos desde la revelación del

sentido de comunidad, lenguaje y, por, sobre todo, el dolor. La obra hace una exploración crítica y sensible respecto del abandono y la vida en las calles, donde no solamente aprendemos y nos acercamos a los niños desposeídos, sino que también conocemos una de las facetas más íntimas de Larraín, que tiene que ver con su disconformidad con el mundo que le rodeaba y su profunda empatía con estos niños abandonados. Los niños abandonados se transforman, así, en una radiografía del dolor y la desesperanza humana, donde, a pesar de todo, existe belleza. Fenómeno denominado por Sontag como el *poder dual de la fotografía*, donde una fotografía puede generar tanto documentos veraces como trabajos de arte visual (2003, p. 60). Así, la obra de los niños abandonados se transforma no sólo en registro histórico-etnográfico sobre la precariedad del Chile de los 50s, sino que también en una experiencia estética respecto del dolor, las comunidades y el *otro*, y que nos involucra, igualmente, como espectadores y consumidores de la crueldad.

Referencias bibliográficas

- Barrera, M. (2011). Mutilados por la patria. *The Clinic*. Recuperado de: <https://www.theclinic.cl/2011/10/16/mutilados-por-la-patria/>
- Barthes, R. (1984). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. London: Fontana Paperbacks.
- Baudelaire, C. (s.f.). The Painter of Modern Life and other essays. *Columbia University*. Recuperado de: http://www.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/dossier_4/Baudelaire.pdf
- BCN. (2019). Fotografía de Guerra (1879-1884). *Memoria Chilena*. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-630.html#presentacion>
- Benjamin, W. (1997). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: Verso.
- Berger, J. (2013). *Understanding a Photograph*. London: Penguin Books.
- Berger, J. (2008). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
- Bolaño, R. (1999). Los Personajes Fatales. En A. Sire, & J. V. Monzó, *Sergio Larraín* (págs. 45-50). Valencia: IVAM Centre Julio González.
- Boogie. (2016). Unflinching photos of Brooklyn's gangsters and addicts. (E. Coop, Entrevistador). Recuperado de: <https://www.dazeddigital.com/photography/article/33000/1/boogie-unflinching-photos-of-brooklyns-gangsters-and-junkies>
- Chéroux, C. (2017). *Magnum Manifesto*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Dunn, C. (2013) *Everybody Street*. [Documental]. EE. UU.: Everybody Street LLC
- Edwards, H. (2017). Sergio Larraín. *Art Institute of Chicago*. Recuperado de: <https://media.artic.edu/edwards/sergio-larrain/>
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real*. Massachusetts: The MIT Press.
- Gardner, N. (2020) "Traducción Visual: Lecciones de *El niño*", *Traducción y violencia simbólica: reescrituras polifónicas de lo plural*, edited by Rosario Martin Ruano and Africa Vidal, Comares Press.
- Hoelscher, S. (2013). *Reading Magnum*. Austin: The University of Texas Press.
- Larraín, S. (2017). *Valparaíso*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Larraín, S. (2013). Vagabond children. *Magnum Photos*. Recuperado de: <https://pro.magnumphotos.com/Catalogue/Sergio-Larain/1957/CHILI-Santiago-Vagabond-children-1957-NN134159.html>
- Larain, S. (1998). *London*. Stockport: Dewi Lewis.
- Leiva, G. (2012). *Sergio Larraín: Biografía / estética / fotografía*. Santiago: Metales Pesados.
- Rousseau, J.-J. (2017). Rousseau. *Early modern texts*. Recuperado de: <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/rousseau1762.pdf>
- Sire, A. (2013). *Sergio Larraín: Vagabond Photographer*. London: Thames & Hudson.
- Sontag, S. (2003). Regarding the Pain of Others. *Monoskop*. Recuperado de: https://monoskop.org/images/a/a6/Sontag_Susan_2003_Regarding_the_Pain_of_Others.pdf
- Sontag, S. (2018) Introducing Regarding the Pain of Others. [Interview] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2FRW5jw19y0>
- The Met, (2019). The Falling Soldier. [Fotografía de Robert Capa]. *Metropolitan Museum of Art*. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315>
- Wastavino, L. (2014). Fotógrafo Luis Poirot, en Viernes de Medios: "Las fotografías de Sergio Larraín, como las de todos los grandes creadores, son autorretratos". *Facultad de Comunicaciones UC*. Recuperado de: <http://comunicaciones.uc.cl/fotografo-luis-poirot-en-viernes-de-medios-las-fotografias-de-sergio-larain-como-las-de-todos-los-grandes-creadores-son-autorretratos/>
- Wells, L. (2015). *Photography: A Critical Introduction*. Routledge Edition.
- William, M. (1989). *In Our Time*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore.