

LA VENTANA INDISCRETA DE SERGIO LARRAIN. GENEALOGÍAS FOTOGRÁFICAS Y CONSTRUCCIONES ETNOGRÁFICAS DE LO MARGINAL

SERGIO LARRAIN'S REAR WINDOW. PHOTOGRAPHIC GENEALOGIES AND ETHNOGRAPHIC CONSTRUCTIONS OF THE MARGINAL

Marisol Palma y Peter Mason***

La antropología crítica de los últimos años se ha dedicado a desmontar los mecanismos en donde la disciplina construye o inventa sus lugares y temas. El rol de la fotografía está igualmente gobernado por los mismos mecanismos para dar forma a una visión particular de un individuo o grupo específico. A partir de la crítica de este despliegue de la fotografía, los autores escudriñan las fotografías de Sergio Larrain bajo el mismo lente para revelar modos como estas marginalizan a los mismos sujetos de los que dependen.

Palabras claves: Fotografía, lo marginal, antropología de salvataje/rescate.

Recent critical anthropology has sought to uncover the mechanisms by which the discipline constructs or invents its places and subjects. The role of photography in shaping a particular vision of a particular individual or group is also governed by these mechanisms. Starting from the critique of this use of photography, the authors subject the photographs of Chilean photographer Sergio Larrain to the same scrutiny to reveal ways in which they marginalise the very subjects on which they depend.

Key words: Photography, the marginal, salvage anthropology.

Introducción

“Back to the roots”: el rescate como genealogía visual de lo marginal

Ver, conocer, dominar es el título del libro importante que ha dedicado Marta Penhos a las imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII (Penhos 2005). Frente a la recepción bastante acrítica y efusiva que ha provocado la exhibición de Sergio Larrain en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, en 2014 (Sire 2013), tal vez resulte oportuno considerar hasta qué punto el trabajo de Larrain se entrelaza con el modelo de ver, conocer y dominar presentado por Penhos.

En su introducción, la historiadora del arte señala que “la antropología crítica [...] se ha dedicado en los últimos años a desmontar los mecanismos de constitución de la disciplina a través del estudio de la construcción o invención de lugares y sujetos antropológicos” (Penhos 2005: 20). Dicha construcción o invención presupone la existencia o el establecimiento de una distinción

crucial entre el creador de la imagen y el sujeto/referente de la imagen, sin importar qué clase de imagen visual sea: pintada o fotografiada. Esta separación es inherente a cualquier discurso visual oficial, porque la reivindicación de la llamada objetividad de lo representado depende de una separación absoluta entre el observador y el/lo observado. Y esta separación, a su vez, requiere de la eliminación de cualquier huella de la presencia del observador fuera de la imagen producida. Los sujetos representados deben ser presentados en un mundo distinto y diferente, un mundo que no toca al mundo en que vive y se mueve el creador de la imagen. Y viceversa, tiene la obligación de borrar cualquier huella del mundo moderno –en el caso de un fotógrafo, el mundo que ha producido la tecnología de la máquina fotográfica que tiene en sus manos– de la imagen de sujetos colocados en un medioambiente a menudo atemporal (Mason 1998).

Dentro de las varias corrientes intelectuales autodefinidas poscoloniales, hay una tendencia de buscar tanto la presencia de la voz del representado en la representación como la presencia del creador

* Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile. Correo electrónico: mpquintay@yahoo.com

** Universidad de Leiden, Centro Arqueológico, Leiden, Países Bajos. Correo electrónico: monti55@fastwebnet.it

de la imagen en la imagen misma –ambas estrategias legítimas para quebrar el límite entre yo y el otro erigido por el fotógrafo mismo. Pero tendríamos que matizar de todos modos la rigidez de este límite. El antropólogo Gregory Bateson, por ejemplo, cuya monografía *Naven* (1936) se dedicaba a los Iatmul de Nueva Guinea, incluía una foto en que aparece su perro; sin mayores complicaciones, señaló en la etiqueta “El perro pertenece al antropólogo”. En general, sin embargo, en la mayoría de los casos se mantenía una línea más nítida que dividía el mundo del observador del mundo del observado, del sujeto, del visto, del conocido, del dominado. La pregunta que nos interesa aquí es: ¿se mantiene esta línea en las fotografías de Sergio Larrain? En otras palabras, ¿este cazador de almas les devuelve algo a sus sujetos en recompensa, o solo les quita algo (su retrato)?, ¿hasta qué punto se puede descubrir una solidaridad con el representado?, ¿hasta qué punto se puede descubrir una complicidad con las reglas canónicas de la fotografía y su división del mundo entre “ellos” y “nosotros”?

Las fotos son lo que son: fotografías. La aplicación de etiquetas como “fotografía etnográfica/antropológica”, “fotografía documental”, “fotografía periodística”, etcétera, no nos permiten ver los dialectos comunes, las estrategias y lógicas compartidas que subyacen a sus producciones. Lo que las “encasilla” son en parte sus recepciones, circulaciones, reproducciones en medios diferentes (libros académicos, exposiciones, revistas de difusión, prensa, etc.). Las fotografías en efecto erigen una barrera entre nosotros y lo representado.

En cuanto a los “nosotros” de Larrain, hay que recordar que “los márgenes de la ciudad” se definen a base de los límites de su propia posición social dentro de esa misma ciudad. Pues para alguien “que nace en 1931, en Santiago de Chile, en el seno de una familia de la alta sociedad chilena, cuyos orígenes familiares vascos se remontan a una fuerte tradición aristocrática” (Leiva Quijada 2013: 337), lo marginal resulta ser una categoría bastante amplia, que el fotógrafo va buscando/creando *al margen y en términos de su propia realidad*. Esto explica por qué sus fotografías de Italia, Valparaíso, del sur de Chile se parecen tanto: le ofrecen un espejo invertido de su propia existencia privilegiada que nos dice más acerca de él mismo que de los lugares visitados e investidos de un aura folclórica de la pobreza.

Llegados a este punto, tenemos que distinguir entre lo marginal y lo marginalizado. En el caso

de Larrain, lo marginal es todo lo que se encuentra fuera de su mundo familiar y conocido. Lo marginalizado, en cambio, es lo que va marginalizado por el conjunto social, económico y cultural al que pertenecen los sujetos de sus fotografías. No hay correspondencia necesaria entre los marginales y los marginalizados.

No obstante lo anterior, creemos que las afinidades entre la fotografía llamada etnográfica o antropológica y la obra fotográfica de Larrain nos permite explorar las genealogías comunes de la fotografía de Sergio Larrain en cuanto a su obsesión por el rescate de realidades sociales, raciales, culturales, “marginales” respecto de su realidad. La fotografía es aquí considerada como fiel testimonio visual de la realidad y como tal es investida también con un carácter y rol documental (se recuerda el “estilo documental” de las tomas fotográficas de Eugène Atget, que Benjamin destaca como “piezas probatorias del proceso histórico”) (Benjamin 2003: 58). Muchos de los fotógrafos de la primera mitad del siglo XX –Jacob Riis, Lewis Hine, Martin Chambi– fueron movilizados por estas lógicas que tienen que ver con explorar y entrar en espacios, cruzar fronteras culturales desde esta articulación de la diferencia étnica y social. Sus retóricas visuales tienen que ver con la cercanía que envuelven a la imagen que van a ver.

La antropología moderna y diferentes corrientes antropológicas occidentales en el siglo XX trataron respecto de la profundidad necesaria requerida para lograr una investigación etnográfica seriamente informada. Una máxima que no ha adolecido de contradicciones fue el ideal de cercanía que debía alcanzar el etnógrafo con su objeto de estudio como condición necesaria para conocerlo con un importante grado de profundidad. Comprender al otro desde sus parámetros sociales y culturales implicaba tiempo, dedicación y despojo. Para ello sale de su cotidiano, se interna en otros espacios, se despoja de sus atuendos culturales, y se transforma en traductor fiel del otro radicalmente diferente. Al menos ese es el mito. Pero como hemos señalado arriba, la posibilidad de una disciplina etnográfica depende de la existencia de una distancia entre el observador y lo observado, lo que permite *a fortiori* la posibilidad de una fotografía etnográfica que depende de la misma separación, cualquiera que sea la intención expresada o la voluntad del observador. Sin embargo –para citar al filósofo del margen– el otro radicalmente diferente no puede ser

traducido porque “radicalmente diferente” quiere decir precisamente eso: intraducible (Derrida 1987: 60). Igualmente, una cierta alteridad elude cualquier proceso de presentación para el cual la convocaríamos a mostrarse en persona (Derrida 1972: 21).

Para la etnografía de campo de la primera mitad del siglo XX la fotografía permitía por medio de esta aproximación rescatar “razas” en extinción. En los años 20 del siglo XX Martin Gusinde habló de la urgencia que tenía el rescate etnográfico y documental de “razas primitivas”, “condenadas” a desaparecer, en este caso la de los indígenas de Tierra de Fuego. La fotografía le permitió registrar sus cuerpos, fisonomías, células sociales como la familia, prácticas de caza, ritos corporales también entre niños (Fotos 1, 2, 3), no sin “orquestración” de su parte (Palma 2013; Mason 2010).

El rescate fotográfico de (razas y tradiciones) se articuló en su mayor parte desde dos estrategias visuales comunes que se entrelazan muchas veces:

la demostración y la reconstrucción (Elizabeth Edwards 2002 identifica estas estrategias de hecho como dos estilos fotográficos.) Los estereotipos se construyen en torno a acciones y atributos corporales visuales denotativos de categorías étnicas, etarias, históricas, así como de género. Este tipo de fotografías abundan en archivos antropológicos del siglo XX. Una de sus aspiraciones es la creación de imágenes auténticas y prístinas de razas humanas anacrónicas. La limpieza de los fondos naturaliza este efecto.

Un tercer estilo asociado al paradigma del rescate lo define Edwards como a un estilo sin estilo en el que se representa el “tiempo real de la acción”, se congela un momento del fluir social / cultural / ritual gracias a la posición “pasiva” desde donde observa el fotógrafo. Aunque este estilo está menos presente en la primera mitad del siglo XX, será fundamental



Foto 1. GU 2086 “Madre y lactante”. © Anthropos Institut. Fotografía publicada por Marisol Palma en *Bild, Materialität, Rezeption*. Fotografien von Martin Gusinde aus *Feuerland*. M press 2008, p. 116.



Foto 2. GU 2035 “Familia de Halemink. 1920”. © Anthropos Institut. Fotografía publicada por Marisol Palma en *Bild, Materialität, Rezeption*. Fotografien von Martin Gusinde aus *Feuerland*. M press 2008, p.116.



Foto 3. GU 2266 “Ejercicios de tiro en cuclillas”. © Anthropos Institut. Fotografía publicada por Marisol Palma en *Bild, Materialität, Rezeption*. Fotografien von Martin Gusinde aus Feuerland. M press 2008, p. 116.

para el reposicionamiento de diversas metodologías de campo y etnografías predominantes del siglo XX (estructuralistas, postestructuralistas). La no intervención en el registro del referente mediante un posicionamiento estratégico implicaba internarse en esos mundos y observarlos desde posiciones estratégicas (Fotos 4 y 5). Se trata entonces de un tipo de mirada particular que propone cercanía y que al mismo tiempo se sitúa desde una lejanía, para articular desde allí sutiles juegos de miradas para espectadores suspicaces. Esa clave de lectura nos permite identificar similitudes con la fotografía de Larrain.

Estas estrategias y estilos fotográficos que persiguen el rescate se entrelazan con otra genealogía que se identifica con el peso real que tiene el referente fotográfico en nuestra cultura. Ambas genealogías están presentes en la masa de fotografías de nuestra era cargadas de etiquetas que tienden a diferenciarlas y encasillarlas. Las fotografías que tratamos aquí tampoco constituyen una excepción, ya que al detenernos en ellas, al mirarlas, observamos entrelazamientos genealógicos familiares como veremos.

Juegos de miradas y el enmascaramiento de lo real

Desde esta óptica proponemos considerar algunas fotografías de Sergio Larrain, lo que nos lleva a pensar al fotógrafo y su relación con sus referentes (no solo en términos de la imagen fotográfica). Pues podríamos conjeturar que Larrain va a la caza de imágenes de otros mundos / fronteras reales y frágiles, a las que luego se enviste con un aura de autenticidad en múltiples contextos. Su etnografía visual (como la de otros) se puede describir como una experiencia de observación que se materializa en ejercicios de producción y traducción visual de “la diferencia” para luego circular en circuitos específicos. Sergio Larrain será valorado en comunidades internacionales de fotógrafos reconocidos, en su calidad de artista y autor como intérprete visual de las realidades “marginales” menos difundidas de la sociedad chilena. Explorar los márgenes de la sociedad chilena implicaba aventurarse a realidades que le eran ajenas por sus antecedentes socioeconómicos. Su fotografía revela este tránsito entre umbrales de mundos ajenos entre sí. Así lo



Foto 4. GU 243 / Sin información. © Anthropos Institut. Fotografía publicada por Marisol Palma en Bild, Materialität, Rezeption. Fotografien von Martin Gusinde aus Feuerland. M press 2008, p. 129.



Foto 5. GU 242 / Sin Información. © Anthropos Institut. Fotografía publicada por Marisol Palma en Bild, Materialität, Rezeption. Fotografien von Martin Gusinde aus Feuerland. M press 2008, p. 129.

revelan algunas fotografías seleccionadas de las series fotográficas de Sergio Larrain conocidas como “niños abandonados en las riberas del Mapocho”, “mundo andino”, “Valparaíso”, e “Italia”.

En 1953 Larrain realiza fotografías de niños pobres de Santiago habitantes de los rincones oscuros del río Mapocho que cruza la ciudad en dirección este-oeste. Recorre su ribera y sus puentes desde abajo y retrata con cercanía inusitada para su tiempo a niños que juegan/se mueven entre los puentes de la ciudad con encuadres poco convencionales. Respecto de estas series se ha puesto bastante atención, ya que además son fundacionales, por el período en el que fueron tomadas, porque representan una experiencia importante y temprana para Larrain, con un mundo paralelo que se moviliza por los cantos y bordes de la modernidad.

Los retratos individuales se construyen a partir de una retórica visual de la cercanía como en la siguiente conocida imagen fotográfica (Foto 6). Elige planos medios y les asoma a nuestra mirada con encuadres menos convencionales en los que juega con diagonales

y márgenes muy sensoriales: por ejemplo el apoyo del cuerpo en la baranda, gestos reveladores (cruce de manos teñidas de suciedad), la mirada que nos interpela directamente como espectadores.

Al igual que en este retrato (Foto 7) adonde vemos a un niño/chico/adulto de pie sosteniendo un cigarrillo. El encuadre se organiza desde una sutil diagonal y sitúa el peso visual del primer plano en el margen izquierdo que sirve de apoyo al cuerpo. Así parado desde el borde, nos desafía e interpela casi de soslayo con la mirada.

Si queremos encontrar un paralelo de esta imagen en el acervo de fotografías “etnográficas”, tal vez la más adecuada sería la conocida serie de fotografías yámanas sacadas por Jean-Louis Doze y Edmond-Joseph-Augustin Payen de la fragata-transporte francesa *Romanche* en 1882-1883 (Chapman *et al.* 1995; Báez y Barthe 2012). En esta época la fotografía de estilo instantáneo y directo era posible gracias al uso común de la pequeña cámara de mano con un lente extendido de fuelles plegables, y habían pasado a la historia



Foto 6. Pág. 85 en Catálogo “Agnès Sire”.



Foto 7. Pág. 93 en Catálogo “Agnès Sire”.

las exposiciones de larga duración que obligaba a que el sujeto permaneciera siempre estático. La rapidez con la que se podía manejar la cámara moderna recordaba a algunos la comodidad de un rifle *Winchester*, por eso se popularizó la metáfora de la caza para describir la acción fotográfica. Las imágenes de yámanas en el barco, separados del resto de la tripulación, y expuestos al lente fotográfico implican una caza simbólica que es semejante con la desigualdad implicada en el acto de cacería. En la fotografía de Larrain la desigualdad de la situación/relación Larrain/sujeto es evidente: el fotógrafo podía comprar cualquier pose de los chicos al precio de un cigarrillo. Sus retratos sociales de la pobreza tienen una enorme carga demostrativa y reconstructiva propia de las estrategias visuales etnográficas que marcaron las primeras décadas del siglo XX. La pobreza se expone como retrato crudo: suciedad, ropa andrajosa, cabellos revueltos... Se universaliza el contexto, la ciudad desaparece; esta imagen bien podría representar a niños pobres de muchos lugares del mundo.

En la fotografía siguiente (Foto 8) vemos una calle del pueblo andino Independencia a plena luz del día, a sus transeúntes anónimos y en sus costados casas de adobe y techos de paja. Aquí podríamos comparar la estrategia compositiva de Larrain con el “estilo de tiempo real” o el “estilo sin estilo” que explora la fotografía “antropológica” moderna. Fotografías que congelan el fluir social desde una cierta distancia. Esa lejanía permite una cercanía para observar sin ser visto (al menos de manera evidente) para congelar un momento social del tiempo real. En la siguiente toma de Cuzco el fotógrafo se sumerge en la oscuridad de una intersección. En efecto, la mujer que carga un niño parece no percatarse de que está siendo fotografiada desde un recoveco (Foto 9).

En estas fotografías hay varios índices de la imposibilidad del fotógrafo de entrar realmente en contacto con los representados. En primer lugar, prefiere un ángulo superior al objeto de su mirada (como por ejemplo en las fotos andinas e italianas y muchas de las de Valparaíso); y busca observar a la gente que va por la calle desde el lugar privilegiado del interior: pues efectivamente es un *voyeur*, le gusta mirar sin ser observado.

En segundo lugar, es precisamente desde esta distancia/falta de contacto entre sujeto y sujeto –que a su vez transforma al otro en objeto– que deriva la necesidad que tiene de inventar narrativas. Buen



Foto 8. Pág. 111 en Catálogo “Agnès Sire”.

ejemplo de esta tendencia lo vemos en la fotografía tomada en Palermo, Italia (Foto 10), que en el primerísimo plano nos asoma por el espacio estrecho entre la cortina y el marco de ventana a una vista desde un balcón que encuadra en el centro a un hombre vestido con traje oscuro, corbata y camisa blanca. En esta fotografía tomada a propósito de su reportaje realizado a la mafia italiana en 1960, aparece claramente el *voyeur* (de hecho parece una cita a *La Ventana Indiscreta* de Alfred Hitchcock (1954), Fotografía de Robert Burks). En el fondo se divisa a un grupo con una señora sentada, tres niños y dos hombres, que miran o hablan entre sí. Parecen estar “peor” vestidos que el hombre que camina solo por el centro del segundo plano. En el primer plano se ve un segmento de un grupo de niñas que juegan/bailan, formando un círculo. ¿Quién es ese hombre bien vestido? No lo sabemos. Pero en el lenguaje visual del estereotipo que maneja Larrain, es el mafioso, el tipo siniestro que no tiene nada que ver con el juego inocente de las niñas, es la personificación del mal. Es un tipo tan icónico de Italia como la falda de plumas de Amerindia.



Foto 9. Pág. 117 en Catálogo "Agnès Sire".

La escena/narrativa se repite en Valparaíso (Foto 11). Otra vez el fotógrafo ocupa el plano superior: mira para abajo y percibe a tres varones: un marinero, visto de espaldas, que camina hacia un hombre bastante bien vestido, aunque sin corbata, que espera (¿a él?) por la calle. Y del otro lado se acerca el doble del "mafioso" italiano, que camina también hacia el hombre en el centro. Aquí la narrativa inventada no se trata de la criminalidad organizada, sino parece que el ojo quiere sugerir un encuentro sexual: *waiting for my man*.

Valparaíso y su arquitectura de calles y laberintos enclavados en los cerros le permite jugar en efecto primero entre los años 1952 y 1957 y luego en 1963-64 con el espacio. Aprovecha las escaleras, las alturas, las intersecciones, bifurcaciones, geometrías para encuadrar planos americanos y generales que confluyen en el movimiento de sus transeúntes. Visita los rincones desolados en el laberinto que le ofrece Valparaíso donde encuentra millones de ángulos. Se deja llevar por sus sinuosidades, esquinas, intersecciones, recortes, bordes, texturas. Su exploración se vuelve aventura, inmersión en



Foto 10. Pág. 219 en Catálogo "Agnès Sire".



Foto 11. Pág. 247 en Catálogo "Agnès Sire".

una ciudad que le fascina. Las escaleras, igual que los funiculares, son una de las características más conocidas y amadas de este puerto de Valparaíso. Son reales, son requeridas por la irregularidad del terreno, y son canales de movimiento por los cuales pasa la gente. Los conocidos grabados del artista gráfico M.C. Escher en los que vemos a figuras que salen y bajan por escaleras infinitas en una serie de vueltas, representan bien esta imagen. En la obra se trata de un mundo e incluso una de ellas se titula *Un Océano de Sabiduría de 1 cm de profundidad*. Experimentamos una sensación vertiginosa semejante cuando miramos a la niña recortada con un ángulo de toma cenital. ¿Son dos niñas, o es la misma dos veces? Sin embargo aquí no se ve ninguna huella de movimiento: es una escena inmovilizada como el mundo matemáticamente construido por Escher. Larrain observa, advierte y congela desde una observación pausada (Fotos 12 y 13).

Su transitar transmite una compenetración con el espacio en el que juega con su presencia



Foto 12. Pág. 28 en Catálogo "Agnès Sire".



Foto 13. Pág. 253 en Catálogo "Agnès Sire".

y ausencia detrás de la cámara. En sus recorridos se adentra en espacios bohemios adonde no pasa inadvertido. Parece entrar sin alterar las escenas que congela. Como en esta imagen tomada en el bar de Los Siete Espejos en Valparaíso (Foto 14). Nos asoma, se asoma, nos pierde, se pierde en los contrapuntos de miradas/no miradas que provoca la imagen que produce.

Vemos aquí una escena donde sucede una conversación entre hombres en el primer plano, una pareja bailando en el reflejo del espejo del fondo y una mujer vestida de blanco que parece advertir al fotógrafo desde el costado derecho. De hecho su mirada es ambigua en el plano general que lo introduce en un interior abigarrado en el que se pierde, nos pierde. Larrain está y es al mismo tiempo invisible. La noche y la acción continúa en el bar sin cortes en un ambiente interior menos iluminado donde destaca la madera y los estampados floridos de tapices, fundas y cortinas. La imagen se urde en intersecciones de miradas y yuxtaposiciones de situaciones puestas en diálogo con la mirada



Foto 14. Pág. 281 en Catálogo "Agnès Sire".

que congela en el momento sutil de una posible complicidad con el fotógrafo.

Larrain está ahí inmerso en la acción nocturna, captando situaciones, miradas, risas, momentos, complicidades entre desconocidos. Mira de adentro una situación pero no irrumpe: "El ideal para mí es seguir una situación con el objetivo, me gusta ir descubriendo" (citado en Leiva Quijada 2013: 367). En este movimiento y aventura nos involucra como espectadores menos *en el bar que del bar*: otra vez se siente la presencia de una barrera invisible que nos separa de ellos y ellas, que van proyectados

en la pantalla blanca del fotógrafo como un espejo que refleja su entorno pero no contiene nada en sí mismo. O citando a Benjamin: "El público solo se identifica con el intérprete al identificarse con el aparato" (2003: 61).

Conclusiones

En síntesis, del breve recorrido fragmentario que acabamos de ver se identifica una etnografía errante de espacios sociales marginales, fronteras culturales, que ameritan nuevas discusiones. La genealogía del rescate nos permitió observar diferencias importantes con los estilos fotográficos de reconstrucción y demostración de la primera mitad del siglo XX mucho más literales e intervenidos de lo que se propone Larrain. El tiempo real está en cambio en la matriz de varias de sus composiciones fotográficas. Su rescate son momentos y situaciones. Sin embargo, como lo expresa Georges Didi-Huberman, "el Barthes del 'efecto de realidad' se pone en contra del Barthes del 'esto ha sido'" (Didi-Huberman 2007: 68). En otras palabras, ¿el tiempo real es realmente real?

La otra cara de la moneda es que, en su tentativa de escapar de las experiencias limitadas de su posición social, el fotógrafo tuvo que borrar cada huella de la modernidad de las ciudades chilenas en la época en que se sacaron estas fotos. Haciendo eso, normalizó y naturalizó la pobreza como algo pintoresco y folclórico en vez de situarla dentro de la coyuntura socioeconómica que la venía produciendo. En este sentido sigue estrategias visuales comunes a la fotografía etnográfica más difundida de la primera ola que borra la presencia colonial para sugerir y ambientar pureza racial. El impulso por "rescatar" –lo que quiere decir construir– este mundo exótico, implicaba crear una frontera que traicionaba "lo real" con un registro visual "objetivo".

Referencias Citadas

- Báez, C. y Barthe, C.
2012 *Sous le regard des scientifiques*, Paris-Berlin-Zurich-Ushuaia (1881-1883). En *Patagonie. Images du bout du monde*, pp. 70-97. Actes Sud y Musée du quai Branly, París.
- Bateson, G.
1936 *Naven*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Benjamin, W.
2003 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducido por Andrés E. Weikert. Itaca, México.
- Chapman, A. *et al.*
1995 *Cap Horn. 1882-1883. Rencontre avec les Indiens Yahgan*. Collection de la photothèque du Musée de l'Homme. Éditions de la Martinière, Muséum Nationale d'Histoire Naturelle, Photothèque du Musée de l'Homme, París.
- Derrida, J.
1972 *Marges*. Minuit, París.
- Derrida, J.
1987 *Ulysse gramophone: Deux mots pour Joyce*. Galilée, París.

Didi-Huberman, G.

2007 L'émotion ne dit pas "je". Dix fragments sur la liberté esthétique. En *Alfredo Jaar: La Politique des Images*, cat. exp. Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, pp. 57-69. JRP|Ringier, Zurigo.

Edwards, E.

2002 La fotografía de Martin Gusinde en su contexto antropológico más amplio. En *12 Miradas sobre selk'nam, yárganes y kawesqar*, editado por Carolina Odone y Peter Mason, pp. 39-73. Taller Experimental Cuerpos Pintados, Santiago de Chile.

Leiva Quijada, G.

2013 Resplandor en el laberinto. En *Sergio Larrain*, editado por Agnès Sire, pp. 335-375. Éditions Xavier Barral, París.

Mason, P.

1998 *Infelicities. Representations of the Exotic*. Johns Hopkins University Press. Baltimore y Londres.

Mason, P.

2010 Desnudez, vestido y pintura corporal en el fin del mundo. En *Retóricas del cuerpo amerindio*, editado por Manuel Gutiérrez Estévez y Pedro Pitarch, pp. 363-397. Iberoamericana/Vervuert, Madrid.

Palma, M.

2013 *Fotografías de Martín Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924). La imagen material y receptiva*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

Penhos, M.

2005 *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires.

Sire, Agnès (ed.)

2013 *Sergio Larrain*. Éditions Xavier Barral, París.

