

UNA CONVERSACIÓN CON BILLY HARE



JORGE VILLACORTA Y ÚRSULA FREUNDT-THURNE



Billy Hare. *El duelo*, Chato Chico, Catacaos, Piura, 1986.

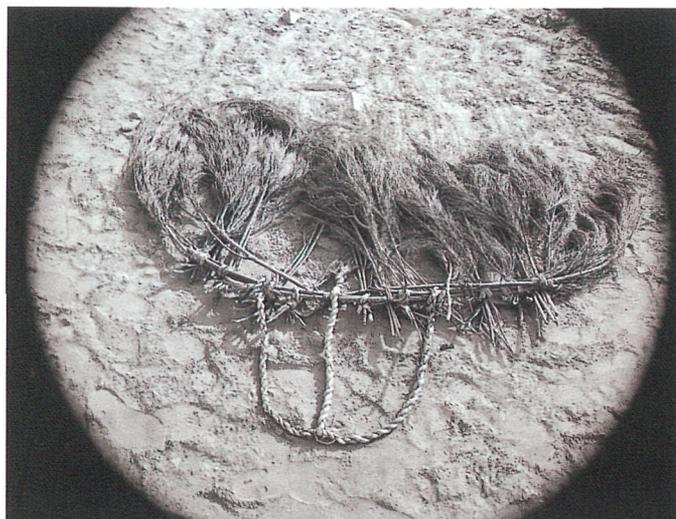
—La relación entre lo que uno hace y lo que uno es constituye, sin lugar a dudas, un elemento indispensable para comprender los logros, los proyectos y los sueños de casi todo ser humano. ¿Consideras que en tu caso dicha relación es significativa?

—No veo las cosas como terminadas, sino como parte de un proceso. Para mí, la fotografía es, antes que un medio de vida o creación artística, una necesidad personal. Creo que eso es lo que fundamenta el hecho de que siga haciendo fotografía.

Se trata de algo que me conecta de una manera especial con el mundo.

—En todo caso, ¿podría decirse que tu relación personal y profesional con la fotografía fue producto de una búsqueda o que te la encontraste en el camino?

—Me la encontré en el camino, aunque también debo reconocer que fue un proceso gradual [...] A pesar de que no hay un inicio exacto, sí hay un momento en el que decido quedarme en eso. [...]



Billy Hare. *Pachacamac*, Lima, 1987.

—¿Consideras que tenías cualidades?

—No lo sé. Tenía problemas técnicos. Mi primer rollo lo revelé leyendo un papelito y encerrándome en mi baño. Fue muy duro porque no sólo carecíamos de una referencia técnica, sino que, como bien ha señalado Fernando La Rosa en una entrevista, «nadie quería decir nada». Los profesionales de ese entonces guardaban muy bien «sus secretos». Sin lugar a dudas, la llegada de Minor White en el 73 marcó el inicio de un mayor compromiso con lo que hacíamos porque nos permitió darle forma a una serie de intereses que nosotros no teníamos bien definidos. [...]

—Fue en la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI) donde desarrollaste, también, un interés especial por el cine.

—Sí. Me inscribí en un curso dictado por Armando Robles Godoy en el que la tarea consistía en realizar un corto, de tres minutos, en ocho milímetros, que era la duración de un rollo. La experiencia me fascinó.

—¿De qué se trataba?

—De un pescador que pescaba un pez, lo miraba, le daba pena y lo regresaba al mar, cosa estúpida si pensamos que la misión del pescador es pescar y no devolver pescados al mar. No obstante, hacer cine en los años 60 era una cosa estratosférica. De allí que me metiera a trabajar en los estudios que hacían comerciales de televisión en 16 milímetros, blanco y negro. Eso sí funcionaba porque la televisión exigía comerciales. Comencé, entonces, a hacer «chambitas» para distintos sitios. Fui asistente de Alfonso Maldonado, propietario de Cine 70, hasta que

apareció Arturo Sinclair, personaje extraordinario y amante del cine. Arturo, que era hijo de madre peruana y de padre inglés, había nacido y vivido en México hasta que se vino a Lima y terminó trabajando para Pepe Casals. Posteriormente, se interesó por el cine y comenzó a hacer cortos. Arturo, que te podía vender la Torre Eiffel, era un loco fascinante que convenció a un amigo de su padre de que invirtiera en una productora de cine. Así nació NOVA Estudios Cinematográficos, empresa que tuvo como ubicación un caserón en Pezet y como socios a Arturo, a Roberto Guerra, quien se fue a vivir a los Estados Unidos y siguió haciendo documentales, a Gianfranco Annichini, camarógrafo cineasta, y a mí. La idea consistía en que, a medida que fuéramos produciendo, iríamos comprando las acciones. Compramos un equipo maravilloso: cámaras con lentes ingleses, la primera Arriflex blindada para hacer sonido directo con una Nagra, estudio de sonido, mesas de edición, entre otros. Como comprenderás, se trató de una decisión absurda puesto que lo que debimos hacer fue alquilar equipos y realizar una película.

—Un duro golpe...

—Claro. Además, hablar de cine en Lima era decir una mala palabra. Se le relacionaba con un negocio de malandrines. No se podía olvidar, por ejemplo, al grupo de argentinos que, luego de convencer a gente para que invirtiera en la producción de una película, filmó dos días sin rollo en la cámara y se fugó con la plata.

—Y entonces optaste por la fotografía.

—En 1970 fui al Cusco como asistente del productor de la película *The Last Movie*, dirigida por Dennis Hopper, director y actor de *Easy Rider*, mitológica película de los 60 que había logrado enorme fama. Fue a propósito de dicha filmación que tuve una conversación con Dennis Stock, uno de los fotógrafos de la agencia Magnum que vino a cubrir parte del rodaje, conversación durante la cual le manifesté mi interés por la fotografía, de lo que me ocurría cuando veía cosas que quería fijar. Él fue muy receptivo conmigo, llegando a decirme: «Mira, no puedes decidir intelectualmente si vas a ser fotógrafo. La única manera es haciendo fotografía». Una frase como ésta en un sitio como el Cusco, que había recorrido en anteriores oportunidades reconociendo lugares fascinantes y cosas que me sobrecogían, resultaba de gran valor.

—¿Qué crees que se necesita para ser un buen fotógrafo, al margen de las características personales que cada uno trae al trabajo?

—Es una pregunta difícil, pero considero que es fundamental tener, primero, una enorme curiosidad, así como no tenerle miedo a cuestionar y cuestionarse puesto que las cosas no son solamente lo que parecen. Si tú crees que la realidad es lo que te dicen que es, entonces mejor no hagas nada. Una foto puede estar perfectamente compuesta, perfectamente realizada y, aun así, no pasar nada. En cambio, una foto en la que has establecido una conexión entre tu estar ahí y lo fotografiado genera algo más que no puedes decir de ninguna otra manera. ¿Qué es en esencia eso que surge de una mirada atenta y de una empatía con el mundo? Fotografiar me hace bien y cuando lo hago me siento vivo.

—¿Qué sientes cuando la gente observa tu fotografía y no la comprende, cuando no se ve reflejada en ella?

—La gente se siente con derecho absoluto a reconocer la intención de una imagen, o a leerla, sin ningún antecedente para mirar. Ello es muy difícil porque necesitas, también para eso, referencias visuales. Como afirma Nubar Alexanian: «La fotografía es sobre lo fotografiado, sobre la fotografía misma y sobre el fotógrafo».

—¿Reconoces que tu capacidad de observación es particular, que recuperas del espacio que nos rodea elementos que la gran mayoría ve, pero que opta por no otorgarles ningún tipo de importancia?

—Es decir, miran pero no ven.

—Miramos pero no vemos, incluso miramos y no valoramos porque resulta en extremo cotidiano para ser importante.

—Lo cotidiano es lo único que tenemos, es lo que está ahí. Lo cotidiano, en algunos casos y para alguna gente, es lo excepcional. [...]

— [...] Tus diversas imágenes del Perú —Laguna Ramón, Pachacamac, Quebrada Malanche, entre otras— transmiten soledad, es decir, «una carencia voluntaria o involuntaria de compañía» y desolación, sentimientos de los que sólo tú puedes hablar.

—Lo de la soledad la gente me lo ha dicho en repetidas oportunidades. Es algo que viene muy ligado a mi forma de ser y no una decisión consciente. Se trata, también, de una condición esencial en mi visión del país.

—Eso quiere decir, entonces, que la soledad que se percibe en las fotos que tomas es la que marca el tiempo de la fotografía.

—Tiene, evidentemente, más que ver con un tiempo interno y con un sentimiento que con el tiempo del disparo.

—¿Qué tiempo te importa a ti, Billy?

—Me interesa el tiempo que me permite mirar y me interesaría, visto desde el otro extremo, que el espectador tenga un tiempo interno para mirar. De lo contrario no va a entender nada. ¿Qué pasa cuando ves una foto? Inicias, a la velocidad de la luz, una cadena de asociaciones sin fin.

—¿Y ello no constituye acaso un logro?

—No, ése es el problema.

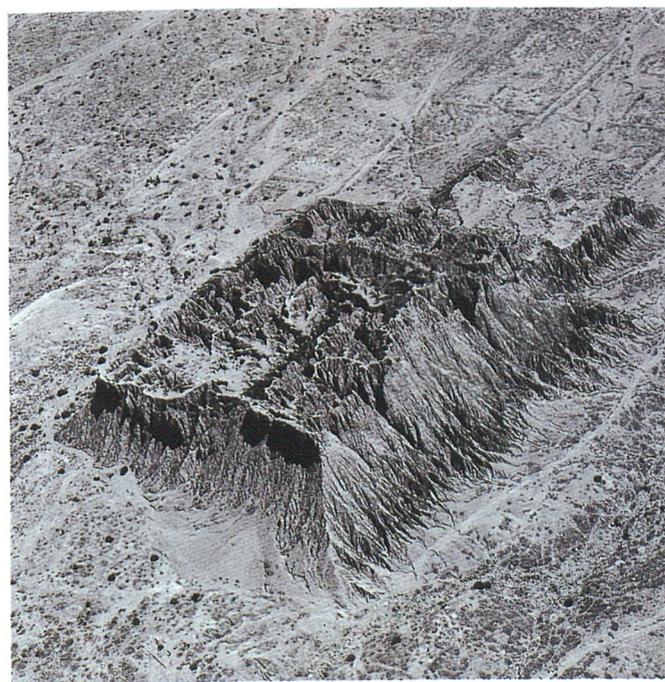
—¿Por qué?

—Porque la gente ya no está mirando la foto. Incluso, existe gente que te dice cosas que no están para nada en la imagen, cosas que inventan y que sobreponen; gente que está hablando de sí, que se está mirando a sí misma. Entonces, la imagen también requiere un tiempo de mirar y un silencio interior para poder dejar que entre en su justa medida. Considero que hay un nivel de lectura atenta; que mirar la foto es una experiencia que comienza y termina en esa imagen. [...]

—¿Qué papel juegan las sombras en tu fotografía?

—Si bien en ocasiones la foto es básicamente la sombra, es decir, la sombra genera la foto y decide su estructura formal, otras veces es simplemente el resultado de cómo se proyecta la luz en el sitio. A veces existe la voluntad, por decirlo así, de dramatizar un poquito, de enfatizar algo. En algunos casos es obvio que es el elemento sustancial de la composición. [...]

—Minor White y Aaron Siskind pueden ser considerados, sin duda, dos de tus principales maestros. ¿Consideras que, sobre



Billy Hare. *Pampa Grande*, Lambayeque, 1988.

todo en el sentido de la imagen fotográfica como metáfora, tu fotografía prácticamente brota del territorio que ellos definieron? Tú haces referencia a algo que se nota con mayor claridad en el caso de Minor White quien hablaba de *equivalent*, metáfora, ventana...

—Si nos referimos a Minor White, es necesario referirse más a un espejo que a una ventana. Mi encuentro con él significó hablar a una persona con una actitud muy definida hacia el trabajo. Es decir, Minor White se apoyaba en ideas místicas pero con un correlato técnico refinado. El Sistema de Zonas—sobre el cual escribió un par de libros— constituía para él la vía a una conciencia intensificada; la previsualización de los tonos en la realidad conectaba con su percepción espiritual más profunda. El acto de disparar la foto era para él consecuencia de eso. Se trata de mirar la realidad desde una actitud casi de meditación, o sea, en la que tú eres prácticamente un filtro receptor de esta visión. Llevado a extremos, uno puede decir que si realmente se establece el *feedback* puede ingresar una tercera fuerza a la que puedes denominar «dios» o como quieras. Reconozco que para mí la experiencia fue muy fuerte. Mi agradecimiento a Minor es muy grande. Cuando se fue del Perú, insistió en estudiar la manera de que yo pudiera ir a Boston a trabajar con él. Si bien tuvo toda la intención de hacerlo, nunca llegó a concretarse. Posteriormente se enfermó y la cosa se fue diluyendo. Murió en 1976.

—¿Era dogmático?

—Sus enseñanzas conectaban muy fuertemente con mis aspiraciones. No obstante, lo que no asumí fue su dogmatismo. Recuerdo que en una de nuestras primeras conversaciones, mientras le mostraba algunas fotos, me preguntó por qué usaba el formato cuadrado si éste no existía en la naturaleza. No le contesté, aunque lo que me provocó decirle fue que la fotografía tampoco existía en la naturaleza. Él tenía ese tipo de cosas que me parecían dogmatismos sin sustento. Sin embargo, y como señalé anteriormente, me puso en contacto con el Sistema de Zonas que es una herramienta que, bien usada, es muy impor-

tante. No se trata simplemente de lograr técnicamente una fotografía, sino de ponerte en contacto con lo que estás mirando; de verlo en términos de la escala tonal. Ello te permite tomar decisiones que influyen definitivamente en cómo vas a realizar esa foto.

—¿Cómo fue tu relación con Aaron Siskind?

—Conocí a Aaron en el año 77 y medio año más tarde viajé a la Rhode Island School of Design (RISD), en los Estados Unidos. Con Aaron la situación era totalmente distinta. Siento que había una empatía mucho mayor con él, además de una gran admiración de mi parte por su sentido del humor, por su inteligencia y por su humanidad en general. Aaron me abrió las puertas de su casa en Providence, Rhode Island, donde estuve un año y por donde vi pasar a todo el mundo. Esto me permiti-

tió conocer, a nivel cotidiano, a muchísimos fotógrafos que pasaban la noche en la casa o tomaban desayuno allí. Fue una experiencia absolutamente extraordinaria.

—Y entre Minor y Aaron, ¿quién influyó más en ti?

—Existe, sin duda alguna, un tránsito entre la concepción de la fotografía como un instrumento para un fin superior, como dictaminaba Minor en su apostolado, y la de Aaron, un judío neoyorquino, hijo de inmigrantes rusos y escéptico, con un sentido del humor de-

moledor y que no toleraba la pretensión ni la tontería. Recuerdo que, en una oportunidad, Aaron me pidió que le explicara las prácticas místicas que alimentaban la fotografía de Minor. Al final de la larga explicación, Aaron sentenció: «Todos buscamos lo mismo. Unos se arrastran, algunos se arrodillan y otros caminan».

Si bien en términos estrictamente fotográficos no siento que Aaron haya ejercido una influencia muy grande en mí, probablemente sí lo hizo en términos de otorgarle una mayor libertad a mi acercamiento a las cosas. Reconozco, además, la constancia, la dedicación y la lucidez para con su propio trabajo.

Más que influencias fotográficas directas, está la riqueza de la experiencia de vivir con un personaje extraordinario, con el



Billy Hare. Santa Rosa, Puno, 1975.



Billy Hare. *Curandero Juan Manuel Meléndez en la Laguna Shimbe, Huancabamba, Piura, 1988.*

que podía hablar de cosas tan diversas como fotografía, política, mujeres e historia de los pintores abstracto-expresionistas (en Nueva York había sido amigo de todos ellos, muy cercano a Franz Kline, especialmente). A nivel emocional, Aaron Siskind fue un hombre sumamente generoso conmigo y a quien llegué a querer muchísimo. Fotográficamente hablando, Minor tuvo en mí un peso mucho más fuerte.

—¿Era Aaron muy gregario?

—Era un tipo de 80 años rodeado de gente muy joven porque tenía un espíritu muy joven. Cuando vino al Perú y comprobó que existía gente trabajando en fotografía, se entusiasmó mucho. Le gustaba estar acompañado y salir a comer todas las noches.

—Tal vez su fotografía influyó poco en ti por ser **marcadamente abstracta.**

—No siempre hizo fotografía abstracta. En los años 30, su fotografía documental tenía una fuerte carga social, reflejando sus inclinaciones políticas. Durante los años 40, se alejó de ello y empezó a trabajar el plano bidimensional, abandonando la representación del espacio y enfatizando la superficie del soporte de la imagen fotográfica. Hay quienes afirman —Carl

Chiarenza, por ejemplo— que Aaron Siskind entendió lo que significaba trabajar la fotografía en un plano bidimensional antes que los abstracto-expresionistas hicieran lo propio con la pintura.

—En Rhode Island también conociste al fotógrafo Harry Callahan, quien ha tenido una retrospectiva en la National Gallery de Washington D.C.

—Sin duda alguna, un personaje muy especial también. Tiene en su mirada una cierta frialdad y mantiene una distancia que, sin embargo, está cargada de una tremenda ternura. Es bien difícil decir algo así de su fotografía, pero siento que es eso justamente lo que está detrás de una aparente formalidad y distancia. Las fotografías en las que aparecen Eleanor y la hija de ambos, son claro ejemplo de esto. A mí me gusta mucho su trabajo. Creo que esa ternura de la que hablo se filtra un poco a pesar de sí mismo. Las fotos que hizo en el Cusco con cámara *wide-angle* me parecen hermosísimas. [...]

—La sola idea de fotografiar desnudos y esculturas en doble exposición y mirarlos como pertenecientes a un único proyecto revela una intelectualización o, en todo caso, una intuición

marcadamente inteligente —en el sentido etimológico de ser algo que ha sido «leído dentro»—, certeramente enfocada. Mucho de lo que existe en la fotografía de Callahan está absolutamente construido. Sin embargo, existe la sensación de que no hay huellas de esfuerzo, de que no hay costuras. Tal vez haya una diferencia generacional o de punto de partida estético, pero en lo que a tu fotografía se refiere, no parece preocuparte que la huella se vea.

—Bueno, creo que la fotografía es un medio difícil de definir. La mayoría lee en una foto sólo la información, el tema, el qué sin darse cuenta de que ese qué está dado por el cómo y de que ambas cosas son inseparables. El cómo está diciéndonos algo sobre el qué de una manera particular e individual. El mostrar la huella del proceso de esa imagen pone de manifiesto que lo que vemos es una fotografía y no la realidad. La obra de un fotógrafo no puede ser juzgada por una foto aislada. Es la continuidad de una visión la que nos da una versión del mundo que renueva la percepción que tenemos de él y de nosotros mismos, que redescubre nuestro entorno; y eso es, o puede ser, más bien, maravilloso. Hay que buscar coherencia en la continuidad del trabajo, pero yo no siento haberlo logrado.

—¿Por qué?

—Porque ahora que estoy mirándolo todo, tengo la sensación de que mi trabajo ha sido hecho a saltos. Si bien ha habido períodos en los que he podido fotografiar, las interrupciones me han significado una dificultad enorme. Probablemente le ocurra a todo el mundo, pero cuando observo la obra de Aaron o la de Harry me parece que no han parado de fotografiar nunca; que su obra es un solo *travelling*, sin interrupciones. Personalmente siento que, aun existiendo elementos que se conectan, mi fotografía ha tenido baches y desviaciones.

—¿Sentiste alguna diferencia entre fotografiar en los Estados Unidos y fotografiar en el Perú?

—Me resultó muy difícil fotografiar en los Estados Unidos. Recuerdo mis paseos por el bosque que rodeaba la casa de mi amigo Nubar Alexanian. En octubre, con las hojas de miles de rojos, amarillos y naranjas, no cabía ninguna duda de que estaba en medio de una escena de calendario. Eso es maravilloso, pero no es lo mío. En cambio, el paisaje andino se apodera de mí de una manera total. [...]

—Sorprende el hecho de que en uno de tus grupos de trabajo, sobre el cual no creo que habría dificultad en convenir que es, hasta el momento, tu mayor pronunciamiento artístico sobre el paisaje, escoges justamente el encuadre circular, que inme-

diatamente plantea un dispositivo evidente, como parte de la imagen; una marca de que esto es, inequívocamente, fotografía.

—El norteamericano Emmet Gowin fue el primero en hacerlo.

—Pero antes de hablar de Gowin... Para los grandes modernistas norteamericanos el principal interés está en la imagen como la patentización de una metáfora, la creación de una forma visual en la que se fusionan los mundos emocional y real, no en hacer consciente al observador sobre cuál es la naturaleza de lo que está viendo.

—En este caso, tampoco fue una decisión premeditada. Yo tenía una cámara de placas con un lente normal y en una tienda encontré un lente angular. Lo que pasa es que, si entiendes de cámaras de formato 4" x 5", uno puede tener un lente que le hace a tu cámara, pero que no necesariamente tiene la cobertura para abarcar toda la placa. El lente que usé para obtener esas imágenes pertenece, en realidad, a un formato menor. Si bien conocía el trabajo de Emmet Gowin, que siempre me ha gustado mucho, no fui conscientemente a imitarlo. Me encontré con un lente que hacía exactamente lo mismo. En una situación como ésta puedes pensar: «No puedo hacerlo porque ya Gowin lo hizo». No obstante, automáticamente me respondí: «Es una tontería», reflexionando, más bien, sobre qué hacer personalmente con ello. Me di cuenta de que existían cosas que me interesaban. El hecho de usar un lente que no llega a cubrir toda el área de la placa y que manifiesta su redondez —todos los lentes proyectan una imagen redonda sólo que por convención extraemos un cuadrado o un rectángulo— es, por sí solo, un artificio. [...]

—Mucho se ha escrito sobre el artista moderno que en su camino deja atrás la religión por el arte como sistema en el cual depositar, de alguna manera, la fe para la existencia. Pero mirando tus fotos surge la sensación de que en cada imagen tuya depositas el conocimiento de que hay algo que está trascendiendo el arte en todo momento. Para empezar, ¿te consideras un individuo con un sentimiento hacia el universo que podría uno calificar de religioso?

—Para empezar, yo no me pienso a mí mismo como artista.

—¿Te piensas como fotógrafo a secas?

—Más que como un fotógrafo profesional, me pienso como alguien a quien la fotografía le dio la posibilidad de plasmar percepciones que sentía que no podía comunicar a nadie. Mi empatía con Minor White se dio porque en él sentí que había una persona conectada con una experiencia que iba más allá.



Billy Hare. *Pacientes en una "Mesa" en la Laguna Shimbe, Huancabamba, Piura, 1988.*

Para él la fotografía era un medio de trascender y un medio de fijar: un espejo de sus emociones; esa comprensión que viene de la fotografía de Alfred Stieglitz y que está en sus *Equivalents*. Obedece a mi personalidad. Yo tuve una adolescencia de una inseguridad tremenda; algo que creo ya venía desde mi niñez. Para mí, la fotografía fue una cosa que me permitió relacionarme sin tener que pasar por los cauces tradicionales que el resto de la gente usaba. Era algo muy íntimo. Creo que lo que me llevó a ser fotógrafo fue reconocer que había determinadas configuraciones de imágenes y situaciones que eran eco de algo que yo sentía muy fuertemente; y que el único medio de expresarlo era la fotografía. No era una propuesta intelectual del tipo de «yo voy a hacer de esto una imagen, para que esta imagen sea esta otra cosa». Básicamente, creo que he fotografiado para mí; para poder regresar a la experiencia, para poder saber que la tuve. Son momentos, estados de deslumbramiento frente a algo, que no te llegas a explicar: «¿Por qué me deslumbra ese cerro pelado?». La mayoría de la gente pasa por el desierto casi cerrando los ojos porque cree que no hay nada que mirar.

—Pero, ¿qué existe a través del tiempo en tu fotografía?

—Hay un sentimiento que podrías llamar religioso. En el catálogo de la exposición de *Imagen x 10* del año 1976, que se llevó a cabo en la Galería del Banco Continental, señalé que la fotografía puede ser algo así como un acto de oración. Pero «la oración» tiene que convertirse en una práctica diaria y yo no fui consecuente.

—Pero está presente en tu fotografía.

—Creo que podría estar mucho mejor.

—Desde muy temprano existen en tus imágenes signos de interés en las manifestaciones religiosas de otros. La marca del hombre que cree en algo que está más allá de la realidad inmediatamente capta tu atención: una cruz de los caminos, los santuarios o huacas prehispánicas, las ceremonias por el Día de los Difuntos, las mesas de curanderos, entre otros. Es indudable que tu mirada no es una mirada distante.

—¿Sabes qué pasa? Lo que siento es que —aunque lo que digo pueda parecer desorbitado o anarquista— uno olvida, o la sociedad y el edificio cultural te hacen olvidarlo, que eres un ser vivo sobre un planeta que, a su vez, es parte de un universo. Uno olvida que, en la gran mayoría de los casos, lo que nos ro-



Billy Hare. *Curandero Juan Manuel Meléndez y su ayudante en la Laguna Shimbe, Huancabamba, Piura, 1988.*

dea casi todo el tiempo son leyes, hábitos y prejuicios. Evidentemente, el hecho de que la mayoría de mis imágenes no sean urbanas dice mucho.

—Claro.

—Entonces es un poco como sentir la necesidad de irse. Como que lo verdadero no está acá, en la ciudad, sino en otro sitio.

—Tus fotografías de curanderos podrían sugerir que el curandero es el alter ego del artista: recoge elementos de la realidad y les otorga una función simbólica que devuelve una sensación de integridad renovada a ciertos individuos que van en busca de él.

—Todo está vivo en la tierra; hasta los cerros y las piedras. Lo que pasa es que lo están a un ritmo, a una frecuencia de movimiento tan lenta, que es absolutamente imperceptible para los hombres. Es justamente en esa dirección que, en ocasiones, creo encontrar explicaciones a cosas que no había encontrado nunca, en ninguna parte. Los curanderos son gente que te dice que «trabaja» con tal cerro o con tal otro. Pero a mí me interesaron mucho los cerros, las lagunas y el agua antes de que supiera qué cosa era un curandero.

—¿Nunca se te había ocurrido pensar en el artista como chamán o curandero? A veces pareciera serlo. Así como un chamán, pareciera tener el don de ver lo que otros no ven y de hacerlo visible.

—Los que van a consultarle al chamán depositan su fe en él: se acercan a él porque quién sino él sabe cómo descubrir y explicar lo que pasa, y así dar un sentido. En el arte contemporáneo, la situación es tal que parecen primar lo accesorio y lo suntuario. Pienso que no hay búsqueda de una verdad que dé a nuestra vida el sentido que le hace falta. Por lo tanto, aunque me gustaría que así fuera, la comparación no es justa. Estamos tan condicionados que la gente ya no logra percibir nada. No se da un acto concentrado de mirar, necesario para leer la fotografía terminada. No tenemos ni el tiempo, ni la disposición. De allí que se produzca una cierta devaluación. Sigo haciendo fotografías simplemente por necesidad propia, sin pensar en que puedan tener un valor. Sólo así es posible hablar de transformación, de una mirada atenta y de un conocimiento.

Billy Hare. Fotografías. Editado por el Patronato de Telefónica del Perú “Telecomunicaciones y Progreso”, 1997. Diseño de Marita Quiroz y Rhony Alhalel.