

# ENTRE LA VENTANA Y EL ESPEJO

ENTREVISTA INÉDITA  
A FERNANDO LA ROSA

Francisco Zeballos Valle

Fotógrafo peruano y docente de la Carrera  
de Comunicación y Fotografía - UPC

FERNANDO LA ROSA (1943-2017) FUE LA FIGURA CENTRAL EN LA FOTOGRAFÍA PERUANA DEL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XX. FUNDÓ Y DIRIGIÓ LA FOTOGALERÍA SECUENCIA Y, BAJO LA INFLUENCIA DE MINOR WHITE Y AARON SISKIND –DISCÍPULOS DE ANSEL ADAMS–, INICIÓ EL MODERNISMO FOTOGRÁFICO EN EL PERÚ. EN NOVIEMBRE DE 2008, UNA VEZ INAUGURADA SU GRAN RESTROSPECTIVA EN LIMA, PUDE SENTARME CON ÉL Y GRABAR UNA CONVERSACIÓN QUE DURÓ 5 HORAS, EN SU CASA DE BARRANCO.

EN ESTA ENTREVISTA, PUBLICADA POR PRIMERA VEZ, FERNANDO HABLA DE LA BÚSQUEDA DE LIBERTAD QUE LO ACOMPAÑÓ DURANTE TODA SU VIDA EN OPOSICIÓN A LAS ATADURAS DE SU NIÑEZ Y LA RELACIÓN CON SU PADRE. EN TAL SENTIDO, SU POÉTICA ESTÁ LIGADA A LA MELANCOLÍA, LA TRISTEZA Y LA SOLEDAD QUE EMBRIAGAN EL CARÁCTER ATEMPORAL DE SU OBRA. EN CIERTO MODO, SUS PALABAS FUERON –Y SIGUEN SIENDO– UNA LECCIÓN DE VIDA.



**C**uéntame de tu familia en Arequipa, de la época del colegio y si en aquel tiempo ya tenías inquietudes artísticas.

Mi padre y mi abuelo eran banqueros, trabajaban para el banco Perú Londres. Con mi padre viajamos mucho. Por su trabajo, vivimos en Cusco, Tacna y Lima. Yo no me llevaba mucho con mi padre porque él fue muy autoritario. Le gustaba meter mucho la mano y eso creó resentimientos. Apenas pude, me fui de casa. Tenía 16 años cuando llegué a Lima, a vivir solo. Supongo que a muchas personas no les gusta hablar de esas cosas, pero son importantes porque son parte de la formación de uno mismo. Yo no sería lo que soy sino hubiese vivido lo que me tocó vivir.

**¿La vida del artista siempre ha sido sacrificada, conflictuada desde el lado económico o es una pose?**

Por supuesto. El día que salí de mi casa nunca más recibí un centavo de mi padre. Fue

un periodo durísimo, pero fue mi libertad. Un amigo me ayudó para que pudiera alquilar un pequeño cuarto en un quinto piso, a espaldas del cine Roma. Muchas veces me venía caminando del colegio porque no tenía plata para gastar, con las justas pagaba mis cuentas. Era una pobreza jodida. Me convertí en un vendedor de enciclopedias británicas en español, que hacía la Barsa. Fue duro porque en esa época me encontraba con amigos con los que había estado en el Champagnat y, de pronto, yo llegaba a tocar sus puertas con mis libros para vender.

**Es lo que percibo en todo artista, siempre hay algo que ha ocurrido en su infancia y que hace que su sensibilidad se exacerbe.**

Antes de irme a Lima, un verano, mi padre me castigó sin poder salir de casa. Además, llamaba del banco y las empleadas eran las espías. Recuerdo que acepté el castigo con cierta tolerancia y me fui a la azotea. En casa había una camarita Brownie, miraba a través de la

ventanita, no tenía rollos ni nada y lo que hacía era escribir lo que estaba viendo. Después me enteré que un escritor francés llamado Robert Merle hacía ese tipo de cosas.

### ¿De ahí viene el tema de las ventanas en tus fotografías?

Probablemente sí, hay siempre cosas que se juntan ¿no? En esa época leí *Moby Dick* de Melville y en la parte en que describe a la ballena, dice que tiene los ojos donde nosotros las orejas; osea, siempre está mirando dos cosas simultáneas que no se parecen, lo cual es imposible de imaginar. Él [Melville] hacía la analogía de estar resolviendo dos teoremas simultáneamente porque está viendo dos cosas, a mí eso me fascinó. Unos dípticos que hice algunos años después tenían que ver con eso, con esas dos imágenes que no tienen solución pero que están juntas.

### Es un poco lo que expresó Mario Montalbetti en la presentación de tu último libro, la idea del espejo y la ventana de Szarkowski. Esa mirada dual, de ver hacia dentro del alma y hacia afuera, hacia la realidad. Pero, a ti te situó en una especie de continuidad o limbo entre ambos lados.

En realidad, Szarkowski dijo que eso era un continuo y que una mayor cantidad de fotógrafos se encuentran en el centro, más que en los extremos. Él decía que Robert Frank era un documentalista, era ventana, y Minor White más bien era espejo, pero en realidad, ambos lo cruzan. Yo soy más espejo, por la influencia de Minor White, fotografiar lo que está adentro.

### ¿En qué momento llegas a la fotografía?

Fue en Bellas Artes. Había un profesor, Jesús Ruiz Durand, quien hacía fotografía. Nos mostraba los *slides* que había tomado en el Rímac y una serie de abstracciones que realizaba. A mí me interesó mucho en ese momento, él fue un gran artista, hizo todos los afiches de la época militar, que eran formidables. Era un tipo muy culto y bien leído, que nos introdujo a James Joyce y a un montón de autores. Ahí fue cuando yo comencé mis pinitos con una cámara Leica M3, del año 38.

### ¿Era un verdadero fetiche?

En ese tiempo conocí el trabajo de Cartier-Bresson y bueno, él usaba Leica. Además, la misma que yo tenía. Poseía toda una disciplina de fotografiar con el 50 mm y luz natural, se esforzaba por respetar el encuadre, lo que él veía se fotografiaba y nunca cortaba sus fotos en la ampliación. Él tenía casi una ecuación, decía: "Fotografía para mí es el reconocimiento simultáneo de una fracción de segundo, del significado de un hecho y de la organización de las formas visibles que explican este hecho".

### Hablaba del momento decisivo, del hombre que está saltando el charco de agua, el de la carátula de su libro.

Claro. Yo iba al centro y fotografiaba gente porque quería encontrar esa confluencia de cosas que pasaban en el instante y agarrarlo ahí. Era una cosa linda, maravillosa de Bresson, un ojo único para componer con una velocidad impresionante.

### Yo veo en tu obra, en tu libro y en tu muestra, fotos fabulosas, pero el gran ausente es el ser humano y más bien reinan los paisajes y los objetos.

Hay mucha presencia del ser humano en mi trabajo. No lo ves, pero está. Fue una elección mía cuando empecé a tomar en serio la fotografía, dejar de lado la presencia física del ser humano, porque creo que es lo más difícil de fotografiar.

### En ese momento, ¿la fotografía tenía un sitio que te permitía vivir de ella?

Yo hacía retratos. Un amigo que tenía plata me prestó el dinero para hacer mi laboratorio. Se convirtió en mi mecenas. Me decía que no me preocupara, que le pague cuando pueda. Compré un carrito y una ampliadora. Luego, me tanteé diciéndome que necesitaba el dinero e hice todo por conseguirlo. Fui redactor publicitario en *McCann Erickson*, fotografié a niños con luz natural en el nido que tenía una amiga para luego venderle las fotos a sus mamás, y claro, todas me compraban, fue un buen negocio. Pero al final, este amigo me dijo que en realidad no necesitaba el dinero, solo estaba poniéndome a prueba.



Fernando La Rosa (izquierda) y su familia en Sabandía, Arequipa, Perú. 1948.

### ¿Cuándo das un paso a la fotografía que marcará luego la línea trascendental de tu trabajo?

Había un mundo serio en la fotografía, consistía en elevar tu imagen al nivel de obra de arte. Fue en ese tiempo que conocí a Billy Hare, me gustó mucho su trabajo. En un principio Billy desconfió de mí, pero luego nos asociamos e hicimos el estudio La Rosa-Hare. Salíamos mucho a fotografiar juntos, pero al año nos separamos porque Billy quería que yo fuera el que cobrara y yo no quería ser el cobrador de la sociedad. Luego pasamos ese punto muy importante en nuestra amistad en donde uno aprende del otro y con ello matamos el recelo.

\*\*\*

### ¿Cómo conoces a Minor White?

Una vez en la revista *Camera* salió un artículo sobre él y decidí escribirle una carta e invitarlo al Perú. Él hablaba de cosas que yo no entendía en ese momento, como perspectivas y encuadres, pero además tenía todo un rollo

místico, "la fotografía es pura percepción", decía. Es con Minor que defino mi rumbo en la fotografía artística. Recuerdo que lo llevamos a San Mateo y fue toda una gran experiencia para nosotros. Luego fotografié el desierto de Sechura, el Presbítero Maestro y comencé también con la serie de las ventanas en el Callao.

### ¿Estos temas que abordabas, y que ibas construyendo en series, los previsualizabas, los boceteabas mentalmente o simplemente salías a encontrar lo que se te presentaba?

Salía a fotografiar lo que encontraba. Era un cazador de imágenes. Me metía en casas abandonadas y, al encontrarme con una ventana de esas, veía una desolación enorme. La elegancia de la ventana en contraposición con la melancolía. En ese momento ya trabajaba con placas, fue con Minor que empecé con la 4x5, me había comprado una *Speed Graphic*, exactamente como la tuya.

En esos primeros años de la década del setenta, con Billy, realizamos una muestra en el

Museo de Arte Italiano, recuerdo que hicimos, a manera de *performance*, una cámara oscura y veíamos a la gente caminando de cabeza, fue quizás uno de los primeros pasos performáticos de arte conceptual en Lima.

**Me dices que para ese entonces defines tu ruta por la fotografía artística, pero, dentro de este género, ¿te consideras más un fotógrafo paisajista, de retratos, de desnudos o de naturaleza muerta?**

Yo soy un formalista por naturaleza, es decir, voy a los géneros de siempre. Sí me importa el discurso pero, por ejemplo, construyo las ventanas de manera intuitiva y luego, cuando las veo, empiezo a preguntarme qué es realmente una ventana, y me doy cuenta que hay todo un rollo enorme. Antes del renacimiento la ventana era solo un hoyo en la pared por donde entraba luz y ventilación. El renacimiento trae consigo el humanismo y los edificios ya no son las inalcanzables construcciones verticales que quieren llegar al cielo, sino se convierten en marcos que, a manera de cuadros, enmarcaban la vista de afuera. Es como si fuese una pintura en la pared.

**¿Como las ventanas de Magritte?**

Sí, por supuesto. Pero en mi caso no había surrealismo, había otra cosa, enmarcaba la realidad peruana.

**¿Descubriste entonces tu propio proceso creativo que era de alguna manera mixto entre la conciencia y la intuición, pero ya para esa época habías oído hablar de arte conceptual?**

La primera muestra fue casi una instalación, pero esa palabra en Lima solo la utilizaban los electricistas. Yo aprendí con Mario Acha, que era un "sabi" de técnicas y de cosas del arte. Con él hicimos una exposición que se llamó *Iniciación al cinematógrafo*.

Con Minor comenzamos a entender qué era la fotografía. Con él fuimos a Paracas, la Perla, San Mateo, Chilca, etc. Para él, San Isidro y Miraflores le parecían irreales. Y nos veías a Billy y a mí con trípodes y cámaras 4x5. Había una necesidad técnica, urgía esa información, pero Minor estaba más metido en la cosa espiritual, en el sujeto y esencia de la imagen, lo llamaba

"la cruz de la situación". Lo medular que uno tenía al frente.

**¿Es con Minor que conoces el sistema de Zonas?**

Sí, con él conocemos el sistema de zonas y el concepto de secuencia como un grupo de fotos que cuentan algo y se agrupan por alguna característica.

**¿Es de ahí que nace el nombre de la escuela Secuencia?**

Sí, exactamente. Es de ahí que nace la idea. Él [Minor White] hacía secuencias gráficas y de ahí nace el nombre de la escuela, como siguiendo una especie de tradición con la equivalencia conceptual que trae Minor. Aunque en sí, es un concepto de Stieglitz, quien gestaba una suerte de metáfora visual que equivale a una figura retórica de la poética, es decir, fotografiaba una serie de nubes pero que al verlas te recuerdan a algo distinto. Entonces, generas una conexión y cargas estas imágenes a otra dimensión. Es la misma forma en que Leonardo Da Vinci encontraba grandes batallas en las manchas de las paredes, tenía esa capacidad de ver formas en medio de la abstracción.

**¿Entonces no solo aprendieron aspectos técnicos sino a ver la fotografía desde una amplitud discursiva y conceptual mayor, pero también se enfrentaban a una de las técnicas más rigurosas que se halla producido en la fotografía directa de la era del f.64?**

Sí, claro. Descubrimos cómo podíamos mejorar la toma, cómo sacar mayores detalles de la oscuridad sin dejar de lado las partes claras. Con una exposición prolongada y corregida en el revelado; con una suerte 'inversa', en donde a mayor exposición obtenías mayor detalle y en el revelado se controlaban las luces altas. Si tenías un negativo de poco contraste le aumentabas el revelado y el blanco se alejaba del negro creando así más contraste.

La luz de Lima presentaba ese problema siempre, es una luz demasiado chata, por ello la cuestión era cómo crear contraste. Tuvimos que aprender a hacer fotografía de otra manera. Fue una cosa simple pero muy significativa para nuestro trabajo futuro. Pero ojo, Minor no quería hablar de técnica, ya no estaba interesado en

eso, él quería hablar de cosas más profundas y místicas; pero nosotros teníamos una sed enorme, necesitábamos desesperadamente de la técnica.

**¿En esa época es que conoces el trabajo de Aaron Siskind?**

Sí, su trabajo fue muy interesante. Yo lo invité al Perú para inaugurar la Fotogalería Secuencia. Cuando regresé de Estados Unidos, tuve un primer local cerca del cine Colina, en Miraflores, *Entre nous*, donde enseñaba el sistema de zonas y tenía como alumnos a Carlos Montenegro, Roberto Fantozzi, Javier Silva Meinel, etc. Luego de esa experiencia abrí, en jirón Ilo, en el centro de Lima, otro estudio para enseñar y paralelamente hice una sociedad sin fines de lucro: Secuencia. Abrimos la galería con la asistencia de Mariella Agois, quien también había sido mi alumna.

Aaron venía con una fotografía muy distinta a la de Minor, quien estaba más pegado a la escuela de Adams, Weston y Stieglitz. Él venía con una influencia más de la *Bauhaus*, de Lazlo Moholy-Nagy. Su fotografía era mucho más abstracta. Para él, las fotos son el movimiento y el gesto, la técnica pasó a un segundo plano.

**¿Cómo sucede una foto de La Rosa, cuál es tu luz, te importa la hora, el trabajo en la mañana, evitar el medio día, buscar la calidez de la tarde o el misterio de la noche?**

Me interesa el día, previsualizar, ver zonas y componer. A veces tomo una foto en 35mm y regreso a la mejor hora y de pronto veo otra cosa o a veces pierdo el interés. En ocasiones, el simple hecho de cambiar de formato te obliga a mirar más. En formatos mayores haces menos fotos pero con mayor calidad en todo sentido, te vuelve selectivo. Con la cámara enmarcaba, no sé por qué, un trozo deprimente de la realidad. Cargaba mucha nostalgia, soledad, silencios y descubría que la fotografía es un espejo de lo que somos, de lo que guardamos dentro, una serie de emociones encontradas que salen y se impregnan en un papel con mucha fidelidad.

**¿Por qué blanco y negro?**

El color tiene un problema con la realidad, a mí no me importa el color, el blanco y negro me permite hacer una interpretación de la

misma, porque la realidad tal como se plantea no me interesa, entonces me importan otras realidades o reconstruirlas de alguna forma.

**En tu libro, hay un retrato muy impresionante titulado "Retrato de un hombre II", de 1972 en Huaraz, de un sujeto con una mirada traslúcida. Llama la atención porque es uno de los pocos retratos en la publicación.**

La hice con una Hasselblad de formato medio y un tele de 150 mm, pero en el instante en que tomé la foto el tipo volteó, por eso tiene esa mirada que atraviesa. Es una foto muy especial y rara en mi colección.

**Otro elemento que veo en tus fotos es que no hay el sentido de temporalidad, es decir que estas imágenes pueden ser de todos los tiempos. ¿Cómo es que logras eso?**

Claro, son atemporales. Es un aspecto que se suscita de manera absolutamente inconsciente, yo no estoy buscando eliminar nada, simplemente veo algo que me fascina y lo tomo.

**Dentro de las corrientes artísticas existentes como el dadaísmo, el surrealismo, etc. ¿Cuál ha sido tu preferencia estilística desde esos ismos? ¿a qué coche te subes?**

La verdad, a ninguno. Porque siempre que te subes al coche de otro terminas, de alguna manera, en el último. Nunca me ha interesado las ondas que hay. Siempre me ha gustado seguir mi propia onda y no quiero entrar nunca en lo que está de moda.

**¿Pero sí vemos influencias muy concretas y definidas en tu trabajo, que de hecho vienen de tus propios maestros y referentes en tu formación?**

Seguro que sí. La fotografía americana ha sido una de las mejores, una fotografía muy fuerte y que tiene muy buenos fotógrafos, realmente muy talentosos. Te comento algo que me paso en Nueva York. Yo llevé mis fotos de marcos intervenidos a la *Witkin Gallery* y el galerista encargado observó mi trabajo con mucho cuidado y respeto. Me dijo, "tú tienes que ser famoso, pero yo no voy a ser el que te hará famoso. Por dos razones: Primero, no voy a tomar tu trabajo porque eres extranjero y no sé cuál es tu situación en este país; y segundo, estoy cansado de hacer famosos a muchos

artistas que luego se van a otro lado con su fama. Pero ojo, este es un trabajo valioso". Yo salí reivindicado y feliz pese a que no tomaron mi trabajo porque un tipo de ese nivel reconocía valor en mi obra.

### **La pregunta del millón, ¿se puede vivir del arte y de la fotografía?**

Se puede. Yo trabajo, enseño *full time* y también vendo mi obra. Pero tendría que vender seis u ocho fotos para igualar a lo que gana mi mujer, que es pintora. En Estados Unidos se han estipulado los tirajes del artista al presentar un trabajo, es decir, tú puedes hacer 20, 50 ó 100 copias, pero te comprometes a que no va a existir copia alguna que esté fuera de ese tiraje. Eso crea un sentido de coleccionismo, de exclusividad y de profesionalismo. Además, el precio aumenta mientras el tiraje se va terminando, es decir que si haces cincuenta copias, la número cincuenta es la más cara porque vendría a ser la última de la colección. Yo numero mis copias generalmente del uno al diez para Estados Unidos y del diez al veinte, para las que están acá.

**Vivimos en una era en donde la fotografía se ha revelado como un lenguaje universal capaz de encodificar muchísima información en un pequeño recuadro con una gran velocidad de lectura. ¿Cómo ha sido para ti este boom visual, la democratización a través de la inclusión de la cámara en los celulares y la digitalización?**

Yo en realidad trato de descartar todo lo innecesario en la imagen. Trato de ir a lo esencial, lo que decía Minor, ir al corazón de la imagen. A veces, hay demasiada información y eso me gesta una suerte de ruido y desconcierto. La democratización es una realidad, pero ojo, eso no te vuelve fotógrafo, es decir, no toda persona que tenga una cámara en la mano se vuelve un artista visual.

### **¿Tú por lo visto te quedas en sistemas tradicionales analógicos?**

Todos tenemos un soporte desde donde se atrapa la obra. Cuando ese soporte te ha funcionado por tanto tiempo, y te brinda una imagen correcta, no hay por qué salir de lo tangible por dar un paso a la incertidumbre de lo moderno.

### **El día de la presentación de tu libro, hablaste muy poco frente a una obra tan grande, ¿es que de pronto la imagen no necesitaba de palabras para describir tanta belleza?**

Bueno, nunca pensé ver lo que se hizo hasta que estuvo todo colgado. Solo la colección del Presbítero Maestro me la prestó el MALI —con unas lunas antirreflejo que mataron las fotos—, todo lo demás yo lo traje en copias de distintos formatos. Tuve que comprar muchos marcos, el ICPNA me prestó algunos, Roberto Huaracaya otros, y así hemos logrado el montaje.

### **Hablemos de tu faceta de docente, ¿cómo se enseña fotografía?**

Hay dos aspectos, el primero es el aspecto técnico, que es enseñar cómo se hace y el otro es enseñar a ver a la persona cosas que ellos tienen. Es decir, les digo ustedes tienen cosas maravillosas que todavía no las han descubierto.

### **¿Es como si fueran ciegos que van a ver por primera vez?**

Claro. Entonces, de pronto, analizamos el trabajo producido por un conjunto de alumnos frente a un mismo motivo y se quedan alucinados de las distintas miradas frente a lo mismo, y cuando destacan de entre la masa, la gente joven se ilusiona con la fotografía.

### **¿Entonces, la técnica se puede dominar pero lo esencial es aprender a ver?**

Claro, la técnica se puede dominar, y es importante dominarla, sin eso la foto no funciona. Pero la mirada, hay que descubrirla.

### **¿Hay otro lado importante que es el estilo, tú crees que esto se filtra en definitiva a la hora de enseñar fotografía?**

Hay que recordar que la primera tarea del discípulo es traicionar al maestro. De esta manera se definen sus propios horizontes expresivos.

### **¿Qué hay que hacer para obtener un estilo propio?**

Es un proceso de depuración por el que atraviesas. Todo radica en el problema de mirar. La fotografía es eso, porque yo no creo que copie mejor que otros, pero es una disciplina que de pronto te advierte que estás haciendo ciertas cosas que van depurando un estilo de mirar y de pronto, un día lo tienes.

### **Tú estas cerrando 40 años de trabajo con esta muestra, ¿qué nos puedes decir al respecto, desde el estilo?**

Que es producto de la disciplina. La genialidad puede venir de seres raros, pero también se puede construir a través del trabajo. Por ejemplo, Mozart era un genio que ya a los cuatro años tocaba y componía como los dioses, pero quizá otra persona logre lo mismo a los 60 años.

### **¿Sientes que ya está todo dicho o que de pronto se vienen nuevos proyectos?**

No, yo siento que todavía tengo ganas de mostrar cosas nuevas, hay mucho más por hacer. También he estado viendo cosas del pasado a las que nunca le había prestado atención y, de pronto, redescubro un nuevo valor en ellas.

### **¿Qué le dirías a la gente que sigue tus pasos?**

Que definan qué les interesa en fotografía y que no abandonen sus ideas. A mí me gusta

fotografiar de una manera intuitiva, miro y encuentro la idea que está detrás de eso. Seguir la idea y no abandonarla. Pienso que las ideas son como una mina, que hay que explorarlas y se vuelven conceptos con potenciales infinitos.

### **¿Son como tus ventanas, donde encuentras un enorme potencial, pero —imagino— te preguntarás en qué momento cierras para abrir otra cosa?**

Claro, yo prefiero ver muchas imágenes con pocas ideas, que ver muchas ideas con pocas imágenes. Porque la fotografía es una exploración constante y de eso se trata todo esto. Yo, por ejemplo, quiero hacer algo que hable más sobre el Perú y su temporalidad. ●



Autorretrato en un hotel de Trujillo, Perú. 1974. ©Fernando La Rosa/Frances de La Rosa.



Techo. Lima, Perú. 1974. ©Fernando La Rosa/Frances de La Rosa.



Ventana III. La Perla, Callao, Perú. 1974. ©Fernando La Rosa/Frances de La Rosa.



Hombre en la acera. Barranco, Lima, Perú. Circa 1976. ©Fernando La Rosa/Frances de La Rosa.



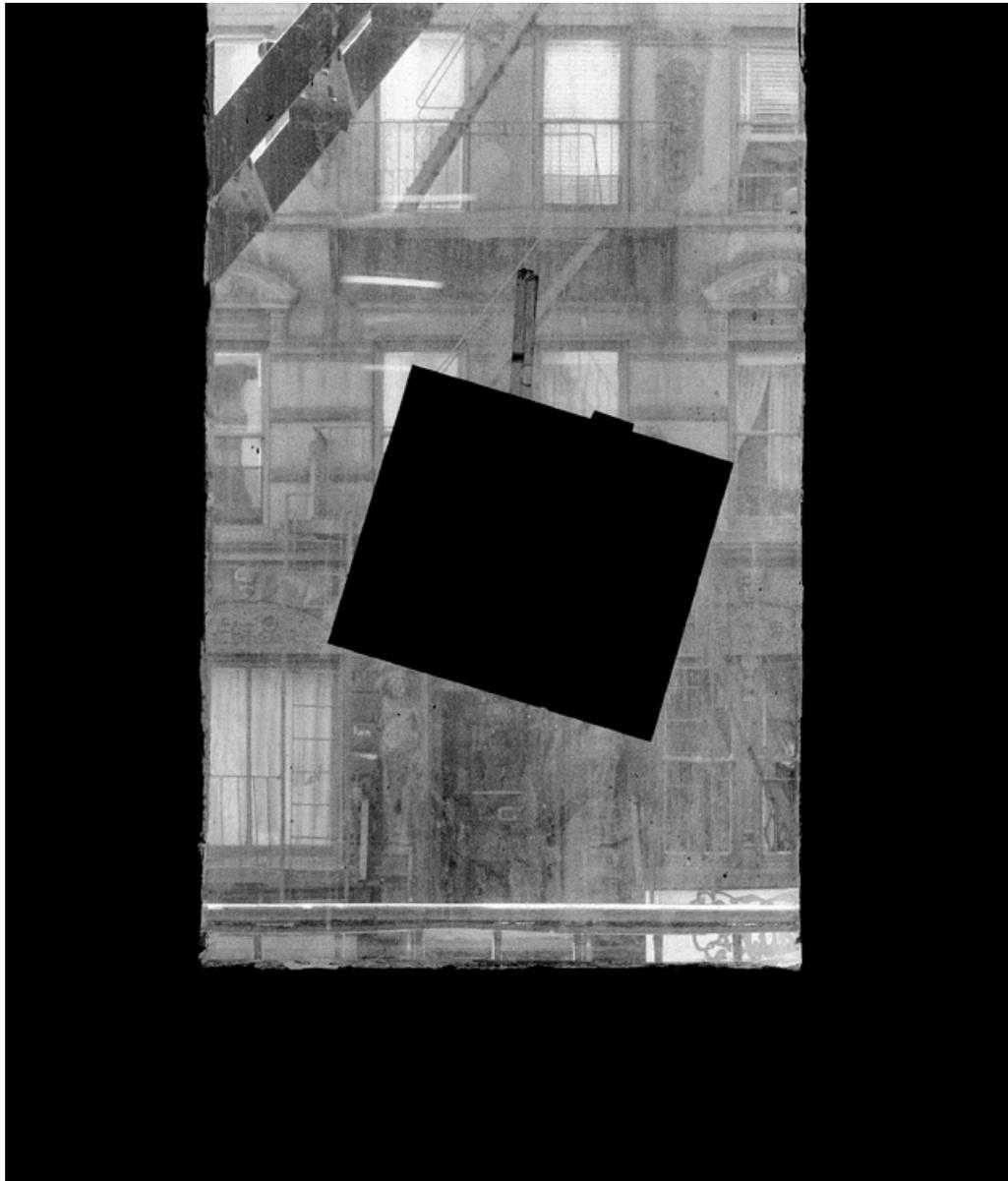
Mujer. Puno, Perú. 1968. ©Fernando La Rosa/Frances de La Rosa.



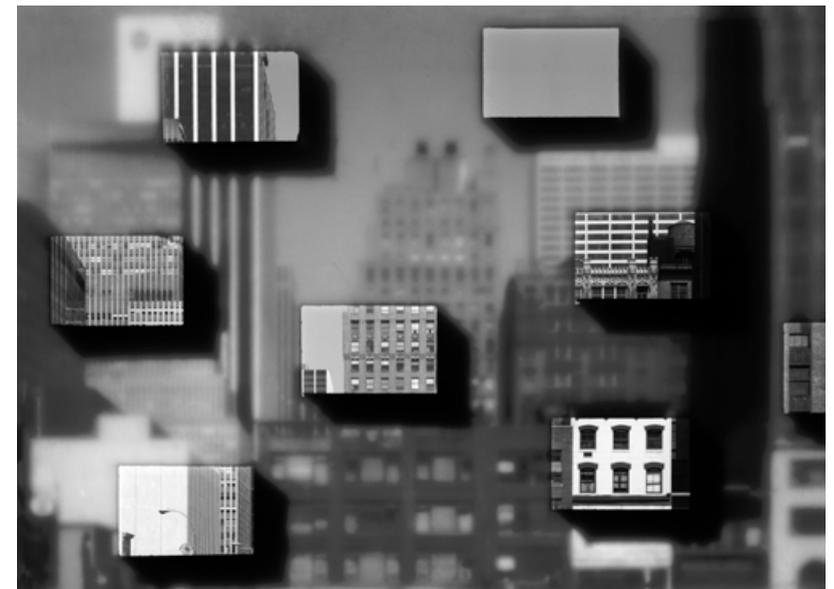
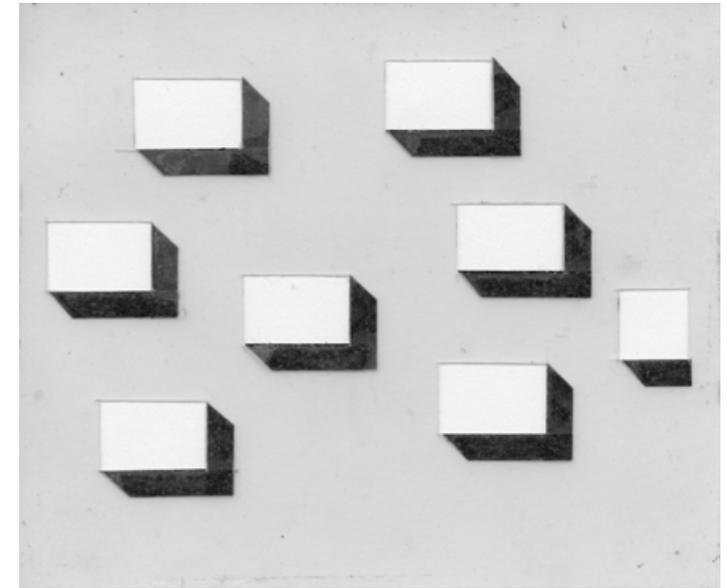
Ventana IV. La Perla, Callao, Perú. 1976. ©Fernando La Rosa/Frances de La Rosa.



Hombre y ventana. La Perla, Callao, Perú. 1977. ©Fernando La Rosa/Frances de La Rosa.



Puerta. New York, EE.UU. 1979. ©Fernando La Rosa/Frances de La Rosa.



5th - 6th Avenues. New York, EE.UU. 1980. ©Fernando La Rosa/Frances de La Rosa.

Ojo Ventana I. La Perla, Callao, Perú. 1976. ©Fernando La Rosa/Frances de La Rosa. ▶

