

CHASQUI



EL CORREO DEL PERÚ

Año 8, número 16

Boletín Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores

Agosto de 2010



EL CINE DE ARMANDO ROBLES GODOY / PANORAMA DEL CINE PERUANO/
CÉSAR CALVO: LA PALABRA Y LA PASIÓN / LA CHICHA, BEBIDA ANCESTRAL/
JORGE CHÁVEZ, LA CONQUISTA DE LOS ALPES

HOMENAJE

EL CINE IMPOSIBLE DE ARMANDO ROBLES GODOY

Andrés Mego*

Dentro del agitado panorama del cine peruano tenemos el caso excepcional de Armando Robles Godoy. Promotor cultural, escritor y aventurero, Robles Godoy hizo películas con el único interés de plasmar sus propias inquietudes artísticas.

En la caprichosa vida cultural peruana ocurre que todavía pocos conocen las películas de nuestro más legendario director de cine: Armando Robles Godoy, quien no deja de ser consultado cada vez que se inaugura alguna política cultural o se replantea la ley de apoyo al séptimo arte, cuya aplicación en el pasado fue en gran parte iniciativa suya. Muchos de los cineastas actualmente en actividad alguna vez fueron alumnos de Robles Godoy en los numerosos talleres que dictó. Allí aprendieron a deslumbrarse ante el «lenguaje misterioso», como este viejo sabio llama a la expresión del cine. Desafortunadamente, hasta hace poco era imposible acceder a sus películas, excepto por alguna esporádica proyección de cine club.

A sus ochenta y siete años, habiendo renunciado a emprender otro proyecto cinematográfico, Robles Godoy continúa con su primera vocación: la literatura, la cual nunca abandonó y de la cual provinieron sus mejores filmes. «Tengo una cantidad de material que Balzac se avergonzaría», ha dicho. Mientras tanto los jóvenes críticos reivindican su cine (o más bien se reivindica la crítica de cine) y nombran a *La muralla verde* como la mejor película del cine peruano. «¡Pero si el cine peruano no significa nada!», replica Robles Godoy entre risas. Y dentro de esa insignificancia, el cine de Robles Godoy es lo más parecido en nuestro país al llamado «cine de autor»; películas que no persiguen otro fin que expresar las inquietudes artísticas de su director, así no le importe a nadie más.

El escritor que aprende a hacer cine

Robles Godoy suele repetir: «Recordar es descubrir lo que verdaderamente pasó». Durante su infancia transcurrida en Nueva York, descubrió el cine de la mano de su padre (el compositor Daniel Alomía Robles), a quien solía traducirle los diálogos de las películas. Años más tarde, cansado del autoritarismo y de la mediocridad que el dictador



Armando Robles Godoy (Nueva York, 1923 - Lima, 2010).

Odría ejercía desde Lima, inició una aventura como colono en la selva del Huallaga. Según el propio cineasta, ambos sucesos fueron experiencias que finalmente adquirieron significado real al servir de inspiración literaria y, después, cinematográfica; pero en ese entonces él no lo sabía.

Se puede afirmar que Robles Godoy es el cineasta peruano que más premios literarios ha ganado y viceversa. Durante los ocho años que vivió en la selva con su esposa y la familia de su hermano, su tiempo se dividía entre bregar por hacer agricultura en su parcela y escribir mucho. Escribió el cuento y la novela que se convertirían en sus mejores películas *En la selva no hay estrellas* y *La muralla verde*, respectivamente. Desde allá despachaba artículos para el diario *La Prensa* y textos que, a vuelta de correo, venían con premios literarios. Se hizo un nombre como escritor, y su alejamiento de Lima se tornó más bien un obstáculo. Unos años después estaría como director

de la sección de espectáculos de *La Prensa*, y allí reservó para sí la reseña cinematográfica. En aquel tiempo, comienzos de la década de 1960, el cine peruano realmente no existía. El gobierno había creado la Filmadora Peruana S. A., que en la práctica solo servía para realizar coproducciones con México: melodramas de entretenimiento apoyados en el *star-system* de ambos países. En ese contexto, un amigo extranjero propone a Robles Godoy encargarse de un documental sobre el trabajo en el Perú. A pesar de únicamente contar con conocimiento teórico del cine, Robles Godoy dejó *La Prensa* para embarcarse en esta nueva aventura. No se sabe de ninguna copia sobreviviente de *Ganarás el pan* (1964), pero se sabe que gozó de cierto éxito en taquilla y que tenía como hilo argumental la travesía de un joven de clase alta que para recibir una herencia debe pasar dos años viajando por el Perú, y descubre cómo los peruanos se ganaban los frejoles. Robles Godoy

no parece demasiado preocupado por la pérdida del filme, pero está seguro de que fue una magnífica experiencia de aprendizaje, en la cual pudo —incluso— profundizar sus conocimientos durante la postproducción en Buenos Aires.

La selva y el lenguaje misterioso

Con la capacidad técnica obtenida gracias a *Ganarás el pan*, Robles Godoy empieza a desarrollar su propia manera de expresarse a través del lenguaje cinematográfico. Pronto descubre que la palabra escrita —más aun si se trata de un texto con valor estético— resulta un estorbo o una limitante frente al inconmensurable poder expresivo del cine. El lenguaje del cine —según Robles Godoy— está más cercano a la música que a la literatura. Se trata de una articulación de elementos cuya decodificación no se corresponde con significados establecidos previamente, tal como sucede con el lenguaje verbal. La

Foto: Archivo revista Carretas

lectura del cine no es concluyente, sino que es altamente subjetiva e incluso escapa de las intenciones de sus autores. La fascinación por este «misterio» se mantendrá en toda su filmografía, por ello los críticos lo calificarían de «moderno», señalando en él ambiciones semejantes a las que en Europa perseguían Antonioni o Resnais, y razón también por la cual el público masivo nunca conectaría con sus películas al encontrarlas tan alejadas del estilo narrativo de Hollywood.

Su siguiente producción, *En la selva no hay estrellas* (1967), estuvo perdida por treinta y nueve años. Afortunadamente, después de muchas gestiones infructuosas, en 2005 Robles Godoy al fin localizó una copia del filme en Moscú, donde se había transmitido alguna vez por televisión. Entonces tuvo una breve exhibición en Lima en el Cinematógrafo de Barranco.

La idea de *En la selva no hay estrellas* partió de un rumor que su director oyó en su paso por la selva. Un hombre se interna en el monte en busca de una vieja que atesora el oro que durante años los nativos de una comunidad habían extraído del río. Con el oro robado, el hombre emprende el retorno después de haber matado a su guía indígena, y es a partir de aquí que se intercalan fragmentos de su pasado. Lo vemos como asesino a sueldo en los Andes y como amante manipulador en Lima. Su fin es enriquecerse y ascender socialmente a toda costa, ambición que lo habría puesto en esta travesía.

El tratamiento sonoro de esta película también se corresponde con una experiencia vivida. El director una vez se vio perdido en la selva: «Hice lo único que podía hacerse: ir hacia abajo en busca de agua corriente; por poca que fuera me conduciría al río que —como yo lo sabía— no podía estar muy lejos. Anduve durante horas aguzando el oído como nunca antes lo había hecho. Y como es natural, la selva se llenó de ruidos de una forma que nunca había sido percibida por mí. Era una dimensión sonora tan sólida como los árboles, y tan rica y variada como lo visible». Esta sensación está plasmada en la película a través de una banda sonora que acosa al protagonista en su recorrido.

La nación partida

Actualmente *La muralla verde* es considerada su obra más lograda. Aunque en su momento fue poco apreciada por los críticos locales, gozó —como ninguna otra película peruana— de reconocimiento en festivales internacionales. *La muralla*



Rodaje de *En la selva no hay estrellas* (1967), película ganadora del segundo puesto en el V Festival de Moscú.

Foto: Archivo Conacine.



La muralla verde (1970).

Foto: Archivo revista Carretas.

verde expande las ambiciones de su autor al elaborar un filme no convencional en lo formal y, al mismo tiempo, transmitir una experiencia personal, pues se inspira en sus años vividos como colono. Así, con una narración fragmentada, con constantes vueltas al pasado, Mario, su mujer y su hijo se acogen a un programa estatal que promueve la colonización de la selva. Mario tiene que luchar contra la burocracia para acceder a un lote de tierra virgen; está harto de la vida gris de la capital e intenta comenzar de nuevo en un mundo opuesto, en un espacio donde pueda sentirse enraizado con la naturaleza a través del trabajo. El tema central parece ser este esfuerzo, esta lucha del hombre por domar la naturaleza.

La muralla verde está cargada de polos contrapuestos marcados mediante planos detalle y una edición evocativa. Pasamos de la represión a la liberación, de la oscuridad a la luminosidad y desde la vida a la muerte repentina. En un sentido más amplio, *La muralla verde* tam-

bién nos presenta al Perú como una nación partida en dos, entre espacios geográficos irreconciliables.

Aunque criticada por su carácter sobreestilizado que posiblemente hace demasiado enfático el sentido transmitido, *La muralla verde* es una de las propuestas más originales de nuestro cine y la última de su director fundada principalmente en experiencias personales.

Últimas películas

A continuación realiza *Espejismo* (1973), la preferida de su director y de todas la que mayor presupuesto obtuvo para su realización. Aún más radical que *La muralla verde*, *Espejismo* nos presenta, mediante saltos en el tiempo y paralelismos entre otros personajes, a un niño de clase acomodada en una hacienda de Ica, quien es víctima del pasado feudal de su familia. Años atrás, el señor del viñedo se había enterado de la infidelidad de su esposa con el capataz y castiga a este último abandonándolo en el desierto, sin referentes de ubicación. El niño irá

comprendiendo, a través de esta historia, cuál es su filiación y destino. Se trata de una película exigente en su narrativa, llena de metáforas visuales y con un alto manejo de los recursos expresivos del cine.

A partir de este momento la dificultad de encontrar financiamiento para nuevas películas, especialmente tratándose de propuestas sin posibilidades comerciales, obliga a Robles Godoy a hacer una larga pausa alejado del cine. Recién en 1987 puede emprender otro largometraje, rodado en 16 milímetros, como resultado de un taller dictado en la Universidad de Lima. *Sonata soledad* es más hermética que las anteriores (o más abierta, si se quiere, pues más que antes el sentido no es preciso), conformada por tres partes, o movimientos, que proponen una interacción específica con la música. Aunque el primero de los fragmentos tiene un sustrato personal, incluso el propio Robles Godoy actúa en el filme, el conjunto se plantea como un ejercicio calculado de experimentación, distante e incluso autoindulgente.

Varios años después realiza el primer largometraje peruano filmado en video digital: *Imposible amor* (2000), el último de su filmografía. Nuevamente se propone varias historias paralelas alrededor de la imposibilidad de amar. Lamentablemente, el filme tuvo una exhibición muy reducida y fue duramente criticado por la baja calidad técnica.

Que sus últimas películas hayan enfrentado incompreensión es un hecho sin importancia, hasta esperable, tratándose, pues, de un director como Armando Robles Godoy, quien, con los años, se volvía cada vez más irreverente. Siempre se resistió a hacer del arte un producto digerible y pasajero, algo para distraer al público, y lo logró. Robles Godoy no se contentó solamente con obedecer su propia autenticidad artística, sino que además luchó por el desarrollo cultural del Perú.

El diez de agosto, al cierre de esta edición, nos dejó Armando Robles Godoy. Su espíritu innovador y contestatario seguirá intacto en sus películas, escritos y enseñanzas como legado a las generaciones venideras. Queremos, a través esta nota, honrar su memoria y reafirmar que su ejemplo perdurará. ●

* Periodista y comunicador con maestría en Estudios Culturales por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Escribe sobre crítica e historia cinematográfica en las revistas *Godard!* y *Dedomedio*. Ha trabajado en el Centro Cultural de la UNMSM, donde ha dictado cursos de apreciación cinematográfica y como programador del cine club. Desde el 2006, dirige el blog La Tetona de Fellini.

PANORAMA DEL CINE PERUANO ACTUAL

Ricardo Bedoya*

Hasta hace poco, trazar un panorama del cine peruano resultaba una tarea complicada por las dificultades de producción y de exhibición de la mayoría de las películas producidas en el país. Ahora ello se torna más inasible a causa de un factor añadido: la diversidad de la producción.

En los dos últimos años, hemos visto la presencia de películas peruanas en los festivales de cine más importantes: *La teta asustada*, de Claudia Llosa, gana el Oso de Oro del Festival de Berlín en 2009, y luego fue postulada al Oscar de la Academia de Hollywood en la categoría de Mejor Película Extranjera; ese mismo año, *Paraíso*, de Héctor Gálvez, participa en la sección Horizontes del Festival de Venecia; en 2010, *Octubre*, de Daniel y Diego Vega, gana el Premio del Jurado de la sección Una cierta mirada del Festival de Cannes. A su turno, *Contracorriente*, de Javier Fuentes, hace un recorrido importante por diversos festivales del mundo antes de su estreno comercial en el Perú, y obtiene premios y recompensas diversas. Salvo en el caso de Claudia Llosa, se trata de las primeras películas de largometraje dirigidas por sus realizadores, lo que indica el surgimiento de una promoción de cineastas que empieza de modo promisorio y percibe la importancia de conectarse con los circuitos internacionales de producción y difusión del cine actual.

Pero esos premios para el cine peruano no pueden llevar al triunfalismo de pensar que vivimos un boom fílmico. En el Perú no existe una industria cinematográfica y cada filme hecho en el país tiene detrás una historia particular y posee su propio y singular modo de producción.

Una tipología tentativa

El panorama es múltiple y se compone de títulos muy diversos en envergadura de producción, formas narrativas, ambiciones expresivas, modos de difundirse y de llegar a su público. También son abismales las diferencias de calidad. Podemos encontrar hasta tres tipos de largometrajes.

El primer tipo está conformado por cintas que se estrenan de modo comercial en las cadenas de multicines que existen en Lima y en algunas otras ciudades del país. Son películas que se exhiben en soporte fílmico aun cuando se hubieran grabado en digital, lo que permite su proyección en las salas públicas. Es el caso de *Mademusa* o *La teta asustada*, de Claudia Llosa; *Un cuerpo desnudo*, de Francisco Lombardi; las dos partes de *Mañana te cuento*, de Eduardo Mendoza; *El delfín*, cinta de animación de Eduardo Schuldt; *Días de Santiago* o *Dioses*, de Josué Méndez; *Cu4tro*, de Frank Pérez Garland, Sergio Barrio, Christian Buckley y Bruno Ascenzo; *El premio*, de Alberto Durant; *Tarata*, de Fabrizio Aguilar; *Illary*, de Nilo Pereira del Mar; *Paraíso*, de Héctor Gálvez, entre otras de los últimos años. En 2009, se estrenaron seis largometrajes peruanos en multicines.

El segundo tipo lo integran largometrajes digitales de carácter alternativo, experimental, con rasgos de «cine de autor», realizados por



Claudia Llosa recibiendo el Oso de Oro, el más grande galardón del Festival Internacional de Cine de Berlín (2009).

jóvenes cineastas urbanos, de Lima o de ciudades capitales de regiones, que circulan solo en espacios culturales, como *Los actores*, de Omar Forero, o *Detrás del mar*, de Raúl del Busto, entre otras.

El tercer tipo, el más nutrido, lo constituyen los largometrajes producidos, en soporte digital, en las diversas regiones del Perú, sobre todo andinas, que encuentran sus propios sistemas de distribución y exhibición en ámbitos geográficos cercanos a los de sus lugares de realización. En el último lustro, el promedio de las películas regionales ha sido superior a la decena anual.

Esta tipología es, por supuesto, tentativa, acaso precaria, porque encontramos excepciones. Hay títulos grabados en digital —pocos, es verdad— que se exhiben en salas comerciales con proyección multimedia, sean de origen limeño o regional (*Flor*

de retama, *Juanito el huerfanito*, *Vedettes al desnudo* y algunas más).

No se crea que exista homogeneidad al interior de cada uno de estos tipos de películas. El agruparlas ni las nivela ni las asemeja. *La teta asustada*, por ejemplo, tiene características diversas —si no opuestas— a *Illary*, de Nilo Pereira del Mar, pese a que las dos se exhibieron en multicines. La cinta de Claudia Llosa es una coproducción hispano-peruana, con un presupuesto superior al millón de dólares, que recibió apoyo de fondos internacionales y se benefició de la legislación de promoción cinematográfica española, así como de un premio del Consejo Nacional de Cinematografía (Conacine). *Illary*, en cambio, es una producción de su propio realizador, filmada con un presupuesto muy bajo, y receptora de un premio del Conacine para su propia producción. Los resultados en ta-

quilla también fueron opuestos: *La teta asustada* convocó a cerca de 250 mil espectadores, mientras que *Illary* solo se mantuvo una semana en cartelera.

La misma heterogeneidad se encuentra entre los largometrajes digitales realizados por cineastas jóvenes, egresados de facultades o institutos de Comunicación. Están ligadas por el hecho de haberse realizado sin apelar a la gestión de los fondos internacionales de producción y sin haber recibido premios del Conacine, la entidad oficial encargada de administrar la ley de cine peruana. Es el caso de películas como 1, 2 y 3, de Eduardo Quispe Alarcón; *Detrás del mar*, de Raúl del Busto Maldonado; *Los actores*, del trujillano Omar Forero; *Encierro*, de Fernando Montenegro o *Alienados* y *Kasa Okupada*, de Rafael Arévalo. Son ejercicios de estilo que apuestan por formas de narración y tratamientos alejados del canon narrativo tradicional, que se alimentan con la influencia de la obra de directores clásicos o contemporáneos, desde Robert Bresson hasta Aki Kaurismaki, pero también del nuevo cine que proviene del Río de la Plata, desde *Pizza, birra y faso* hasta *25 Watts*, pasando por la observación atenta de las películas de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso. Cintas con personajes jóvenes que —según los casos— apuestan por la desdramatización, la contemplación, la observación de comportamientos mínimos, el registro de diálogos espontáneos o la alusión al género fantástico, como en las cintas de Rafael Arévalo. Estos filmes crean su propio circuito de exhibición en auditorios culturales o universitarios.

En el campo del cine regional se percibe una intensa y fructuosa diversidad. En la década pasada, se produjo más de un centenar de largometrajes en Ayacucho, Puno, Cajamarca, Junín, Loreto, La Libertad, entre otras regiones. No existían antecedentes de un fenómeno parecido en la historia del cine peruano. Solo en la década de 1930, en la ciudad de Iquitos y a cargo de Antonio Wong Rengifo, y a mediados de la década de 1950, en el Cusco, durante el brote de producción de cintas documentales de la llamada Escuela del Cusco, se realizaron películas en lugares distintos a Lima, ciudad que fue invariable escenario del cine peruano del pasado.

Las cintas regionales se graban en digital y no aspiran a ser exhibidas en las cadenas de multicines. Se muestran en sus regiones de origen y localidades allegadas, donde los realizadores alquilan viejos cines abandonados, locales parroquiales, salas municipales o salones de fiesta para instalar un proyector multimedia y convocar a la población. Las películas se distribuyen también en los circuitos del mercado de copias informales o se emiten en los viajes de buses interprovinciales. Es

COOPERACIÓN ENTRE EL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES Y CONACINE

A raíz de la incorporación, en 2001, del Consejo Nacional de Cinematografía (Conacine) al Programa de Ayuda Ibermedia, la contribución del Ministerio de Relaciones Exteriores al desarrollo integral del cine peruano ha cobrado una significativa importancia. Ibermedia apoya la producción audiovisual, promueve la integración de las empresas iberoamericanas del audiovisual en redes supranacionales, incrementa la distribución y promoción de películas iberoamericanas, y fomenta la formación y el intercambio de los profesionales de la industria audiovisual. Todos estos beneficios mencionados son consecuencia del aporte anual que el Ministerio de Relaciones Exteriores entrega al Fondo Ibermedia. Los lazos entre Conacine y el Ministerio de Relaciones Exteriores se estrechan aún más: en 2006 se firmó un convenio de cooperación interinstitucional para la promoción de la cinematografía del Perú en el exterior. En este se establece que —según el Plan de Política Cultural Exterior— el Ministerio de Relaciones Exteriores promoverá la participación de películas y videos nacionales en festivales internacionales, así como su proyección internacional. Asimismo, organizará, a través de las misiones diplomáticas y consulares en el exterior, muestras y proyecciones de películas y videos de ficción y documentales sobre nuestro país. Promoverá también la realización de videos y películas de productores extranjeros sobre temas o escenarios de nuestro país.

Rosa María Oliart
Presidenta de CONACINE

una producción que recuerda a la de países como Nigeria, Ghana o Pakistán.

Las películas regionales se afilian a géneros diversos, como el melodrama, marcado por los estilos del cine de Bombay, o la denuncia social, pero la vertiente del terror es prolífica y la que mayor éxito o popularidad ha obtenido. Se recrean espantajos de la tradición oral quechua o leyendas macabras propias de ciertas zonas andinas. *Jarjacha, el demonio del incesto* (2002), del ayacuchano Mélinton Eusebio; *Incesto en los Andes: la maldición de los jarjachas* (2002) o *La maldición de los jarjachas 2* (2003), de Palito Ortega Matute, entre muchas otras, ilustran la creencia andina en el ser monstruoso, fusión de hombre y camélido, producto de un incesto cometido por él. A su turno, *El Misterio del Kharisiri* (2003), del puneño Henry Vallejo, reelabora leyendas altiplánicas acerca de personajes que acosan a sus víctimas para someterlas a sacrificios.

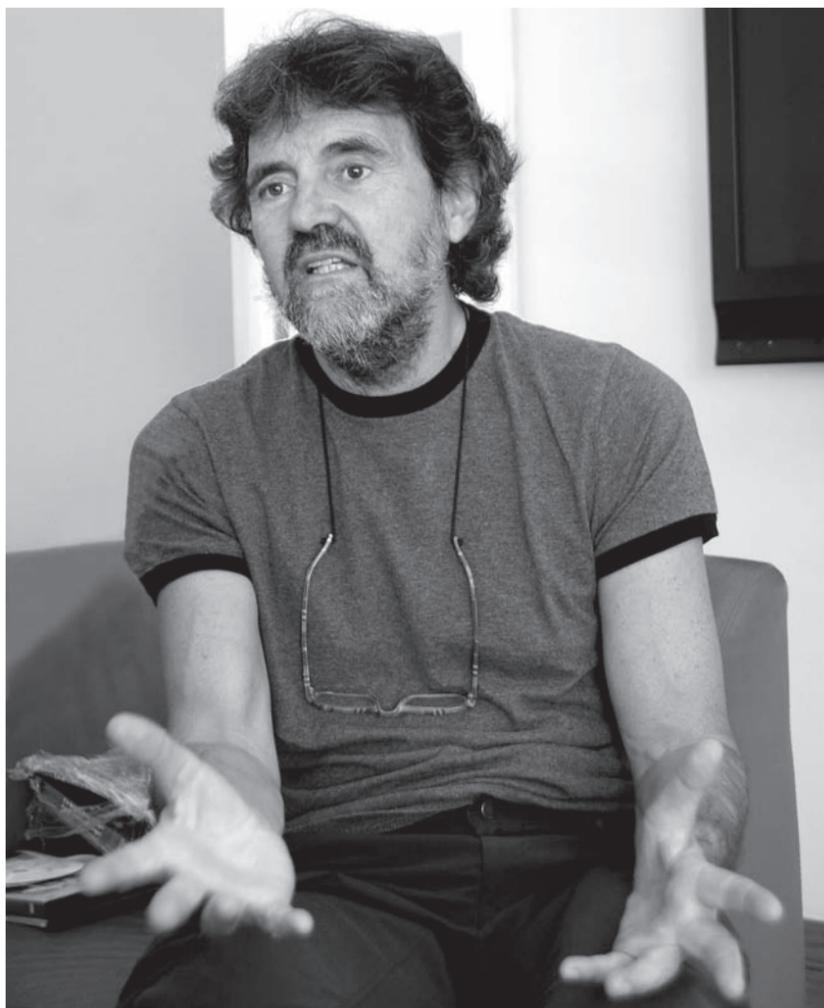
Personajes legendarios como el Pishtaco y la Jarjacha reavivan terrores ancestrales y exponen violencias latentes. Acechando a la vera de los caminos andinos, expresan cosmovisiones tradicionales alteradas como consecuencia de dinámicas impulsadas por la violencia del pasado reciente, que asoló el mundo rural andino, o por la modernidad acelerada que arriba al influjo de la economía informal.

Las películas del cine regional tienden puentes entre las audiencias locales, la reserva de sus relatos ancestrales y las nuevas tecnologías. A pesar de la imperfección del acabado técnico, o tal vez por eso mismo, y debido a la apropiación de los esquemas narrativos de películas foráneas, estas cintas apuestan por la diferencia y la aspereza, y les dan la espalda a las exigencias y los estándares de calidad demandados por los fondos internacionales de coproducción, así como por las cadenas de multicines.

Hay que anotar también el surgimiento de una corriente de cine documental que se afianza progresivamente en los campos del largo, medio y cortometraje, con títulos como *La espera de Ryowa*, de Raúl del Busto y Cyntia Inamine; *De ollas y sueños*, de Ernesto Cabellos; *La travesía de Chumpi*, de Fernando Valdivia; *Requecho*, de Humberto Saco; *Lucanamarca*, de Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez; *Away*, *Ausencias* y *Conversaciones II*, de Marianela Vega, entre otros. Hay que sumar las experiencias de la caravana del Documental Independiente Peruano (Docu Perú), encabezada por José Balado, que recorre el país dictando talleres sobre documental y propiciando la producción de cintas realizadas por los asistentes a esos talleres. Solo *De ollas y sueños* llegó a ser estrenada en el circuito comercial.

Mirando hacia adelante

Como puede verse, se trata de un panorama sustentado por cintas realizadas por cineastas jóvenes. Ellos se afianzan en una actividad que le debe mucho a su propia persistencia y a la práctica de técnicas y recursos que se actualizan de modo muy veloz. Por eso, el cine peruano requiere continuidad. El reducido tamaño del mercado cinematográfico tal vez no admita una industria del largometraje, ya que no garantiza el resarcimiento de una inversión elevada,



Francisco Lombardi (Tacna, 1949).



Josué Méndez (Lima, 1976).

pero sí exige una actividad permanente, variada, múltiple, capaz de estimular el ejercicio de estilos y propuestas distintas y hasta antagónicas. Espacios para lo tradicional y para lo más nuevo en las películas de larga duración, pero también en el campo del cortometraje.

Desde 1994 rige una ley de cine, la 26370, que estimula la producción fílmica a través de un sistema de premios dinerarios concursables para los mejores proyectos de largometrajes y a los cortos más destacados. Pero esa ley no se ha aplicado en la forma prevista por falta de recursos económicos. El

cumplimiento riguroso de esa disposición legal permitiría dotar de recursos al Conacine para convocar los concursos anuales previstos y premiar seis proyectos de largometraje y cuarenta y ocho cortos cada año. Pero eso no es suficiente.

Fomentar la educación es una tarea paralela. Por ejemplo, la formación en producción. Los recientes éxitos internacionales de las películas peruanas no solo se explican por su calidad intrínseca. Han sido resultado de la aplicación de estrategias de «visibilización» en festivales y muestras internacionales

de cine. Las cintas triunfadoras en esos certámenes llegaron a ellos luciendo estilos fílmicos apegados al «aire de los tiempos» e intentando explorar modos de representación que marcan el rumbo del cine de hoy. Es decir, sus realizadores estuvieron en sintonía con las «escrituras» fílmicas actuales, pero también con las nuevas formas de difusión de las imágenes. Educación que permita la formación de cuadros técnicos (guionistas, fotógrafos, editores, sonidistas, especialistas en iluminación, entre otros), ya que el cine es un oficio colectivo. Los directores orquestan el trabajo creativo de sus colaboradores. Más aún en un momento en que las tecnologías se renuevan a gran velocidad. Las cámaras digitales de alta definición se perfeccionan y requieren especialistas que puedan operarlas y sacarles provecho. Pero no solo se modifican las herramientas de producción. Cambian también los modos de difusión masiva de imágenes y sonidos. Las películas ya no existen solo en las proyecciones de las grandes pantallas de las salas públicas. Hay películas de diferentes formatos, soportes y duraciones, destinadas a su consumo a través de pantallas diversas, desde las del celular hasta las de los iPods. Y ello trae consigo la formación de nuevos espectadores y la ampliación de los auditorios. Es un horizonte abierto para el cine peruano, en los terrenos del largometraje y del cortometraje.

El cortometraje es parte central de cualquier política de estímulo al cine. La promoción al cortometraje siempre da frutos porque es un semillero de realizadores. Si bien la ley de cine vigente dispone premiar con recursos dinerarios a cuarenta y ocho cortos destacados cada año, esa disposición no se ha cumplido. Se requieren canales fijos y estables para la exhibición de cortometrajes que no tienen el mercado asegurado porque no son producto de una actividad empresarial. Los cortos son el resultado de un ejercicio académico o del afán de afianzarse en el oficio del cine. La mayoría de ellos son realizados por estudiantes de universidades e institutos de Lima y regiones del país. La ganancia aportada por la realización de un corto no es tangible porque es un rédito formativo, cualquiera que sea el terreno que aborde el director: la ficción, el documental, la animación. La tarea pendiente es crear las condiciones para difundir los cortos, pero, sobre todo, para garantizar el paso de sus realizadores hacia el largometraje. ●

*Es considerado uno de los críticos peruanos de cine más reconocidos e influyentes. Conduce y dirige el programa *El placer de los ojos*, emitido por TVPerú. Escribe la crítica de cine de la sección «Luces» del diario *El Comercio*. Ha publicado los siguientes libros: *100 años de cine en el Perú. Una historia crítica* (Lima, Instituto de Cooperación Iberoamericana y Universidad de Lima, 1992 y 1995); *Entre fauces y colmillos* (Huesca Festival de Huesca, España, 1998); *Ojos bien abiertos, el lenguaje de las imágenes en movimiento* (en colaboración con Isaac León Frías, Lima, Universidad de Lima, 2003); *Breve encuentro* (Huesca, Festival de Huesca, España, 2005); *El cine silente en el Perú* (Lima, Universidad de Lima, 2009); *El cine sonoro en el Perú* (Lima, Universidad de Lima, 2009). Asimismo se desempeña como catedrático en la Universidad de Lima.

Foto: Archivo revista Caretas.

Foto: Archivo revista Caretas.

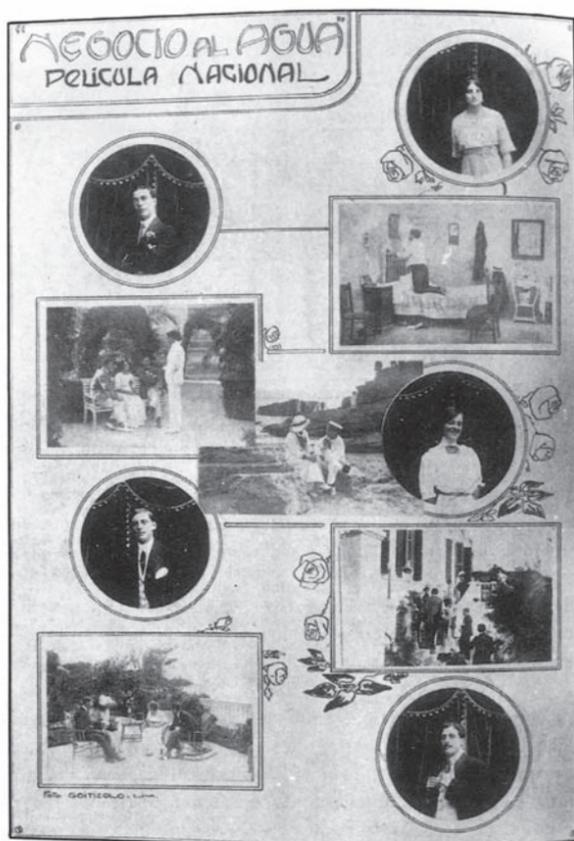
CINE PERUANO



1



3



2



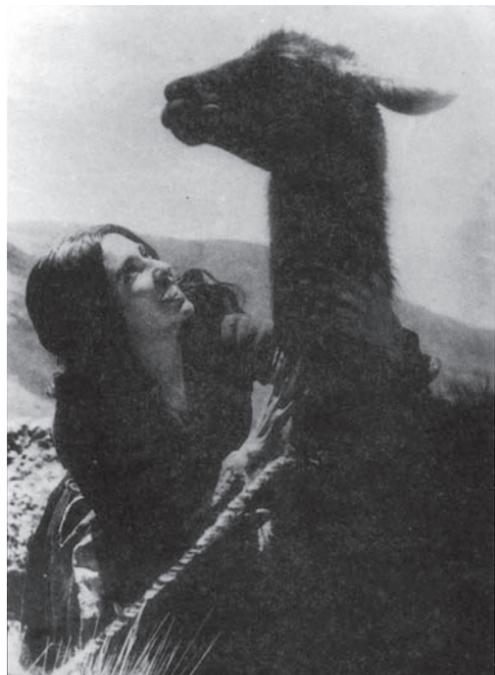
4

CRONOLOGÍA

Claudio

- 1897 Gracias a la llegada del Vitascopio, patentado en 1896 por Thomas Alva Edison, el 2 de enero se realiza la primera función cinematográfica en el Perú en el Jardín Estrasburgo (Plaza mayor de Lima).
- 1899 Proyección de las primeras imágenes móviles registradas en el Perú. Estas primeras vistas corresponden a la Catedral de Lima, el camino a La Oroya y Chanchamayo.
- 1909 Se inaugura en el centro de Lima el Cinema Teatro, primer espacio público especialmente diseñado para la exhibición de películas.
- 1913 Se estrenan las dos primeras películas peruanas de ficción: *Negocio al agua* y *Del manicomio al matrimonio*.
- 1926 Primer caso de censura en el cine peruano con *Páginas heroicas*, obra de carácter nacionalista que recogía un fuerte sentimiento antichileno.
- 1929 *La Perricholi* es la primera embajadora cinematográfica del Perú, que llegó a verse en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.
- 1934 Siete años después de haberse implementado en Estados Unidos, el cine sonoro hace su ingreso en la producción nacional. El documental *Inca Cuzco* y la cinta de ficción *Resaca* son las pioneras de esta nueva era.
- 1937 Se inician las operaciones de Amauta Films, el intento más atrevido de fundar una industria de cine peruano. *La bailarina loca* (1937), *Gallo de mi galpón* (1938) y *Palomillas del Rímac* (1938), entre otros, fueron éxitos populares.
- 1940 Llega a los cines *Barco sin rumbo*, cinta que da por terminada la experiencia de Amauta Films. A partir de entonces, la realización de largometrajes será cada vez más esporádica y en menor cantidad.
- 1955 Entra en funcionamiento el Cine Club Cusco, alrededor del cual se concentra un grupo de documentalistas locales, los cuales serán llamados por el historiador francés Georges Sadoul como la Escuela del Cusco. Los cortometrajes de Manuel Chambi son reconocidos en festivales internacionales por su fidedigno testimonio del mundo andino.
- 1961 *Kukuli* es el primer largometraje peruano de ficción hablado en quechua. Solo por ello, y por las inquietudes estéticas de sus imágenes a color, merece considerarse un hito del cine peruano. *Kukuli* lleva la firma de tres directores: Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva, procedentes de la Escuela del Cusco.
- 1965 Aparece la revista especializada *Hablemos de Cine*, publicación donde ejercen la crítica futuros cineastas, como Francisco J. Lombardi, Augusto Tamayo y José Carlos Huayhuaca.
- 1965 Se estrena *Ganarás el pan*, ópera prima de Armando Robles Godoy, el primer director nacional que concibe su obra como un proyecto de carácter artístico. Su siguiente film, *En la selva no hay estrellas* (1967), será la confirmación de que el cine peruano ya cuenta con un «autor».
- 1970 Armando Robles Godoy completa *La muralla verde*, su obra más ambiciosa hasta la fecha y considerada por algunos críticos como la mejor película peruana de todos los tiempos.
- 1972 El gobierno militar de Juan Velasco Alvarado promulga la Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica Peruana, mejor conocida como Ley 19327. Esta norma posibilitó, hasta 1992, la producción sostenida de sesenta largometrajes y mil doscientos cortometrajes.
- 1977 Debut en el largometraje de Francisco J. Lombardi y Federico García, con *Muerte al amanecer* y *Kuntur Wachana*, respectivamente. Ambos se inspiraban en casos reales, pero toman caminos distintos: Lombardi busca la identificación con el público de la ciudad, mientras que García abraza el discurso reivindicativo del indigenismo.

O: AYER Y HOY



5



6



7

LOGÍA 1897-2010

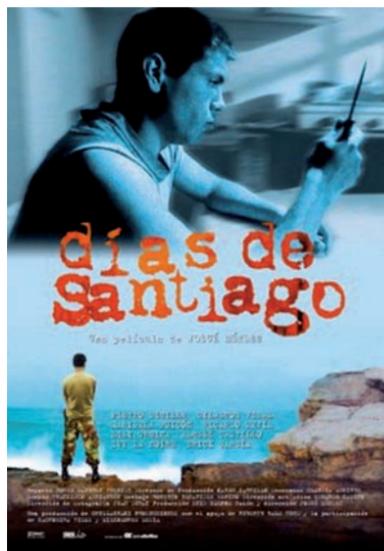
Cordero*

- 1978 El suceso comercial de *Cuentos inmorales* pone de moda las películas de episodios. *Aventuras prohibidas* (1980) y *Una raya más al tigre* (1981) agotan el formato.
- 1982 El Grupo Chaski se da a conocer con el documental *Miss Universo en el Perú* (1982). Este será apenas el inicio de una actividad que marcará época con los filmes *Gregorio* (1984) y *Juliana* (1989), ambos de enorme convocatoria de público.
- 1987 *La fuga del Chacal*, de Augusto Tamayo, logra llevar 980 mil personas a las salas de cine, un récord de asistencia para una producción íntegramente nacional. El género policial se convierte en el predilecto de los cineastas peruanos, y seguirá cosechando éxitos comerciales. Por ejemplo, *Ni con Dios ni con el diablo* (1990), de Nilo Pereira del Mar; *Alias La Gringa* (1991), de Alberto Durant; y *Reportaje a la muerte* (1993), de Danny Gavidia.
- 1988 *La boca del lobo*, de Francisco J. Lombardi, es una de las primeras películas en presentar los horrores de la guerra interna entre las Fuerzas Armadas y Sendero Luminoso.
- 1992 El gobierno de Alberto Fujimori deroga la Ley 19327 como parte de su política económica y deja en completo estado de abandono a la incipiente cinematografía peruana. Recién en 1994 se promulga un nuevo estatuto para el cine, la Ley 26370.
- 1996 Entra en funcionamiento el nuevo sistema del Estado para incentivar la producción cinematográfica. El recientemente creado Consejo Nacional de Cinematografía (Conacine) tiene la responsabilidad de sentar las bases para el desarrollo del cine peruano.
- 2004 *Días de Santiago*, de Josué Méndez, se convierte en la ópera prima más galardonada en la historia del cine peruano. Se empieza a hablar de un Nuevo Cine Peruano, generación que, además de Méndez, incluye a Claudia Llosa (*Madeinusa*, 2006), Gianfranco Quattrini (*Chicha tu madre*, 2006), Fabrizio Aguilar (*Paloma de papel*, 2003) y Raúl del Busto (*Detrás del mar*, 2005).
- 2005 Festival de Cannes. El Perú es país invitado en la sección «Todos los Cines del Mundo». La selección presentada en Cannes está formada por *Días de Santiago* (2004), de Josué Méndez; *Bajo la piel* (1998), de Francisco J. Lombardi; *El destino no tiene favoritos* (2003), de Álvaro Velarde; y *El caudillo Pardo* (2004), de Aldo Salvini.
- 2009 *La teta asustada*, segundo largometraje de Claudia Llosa, obtiene el Oso de Oro del Festival de Berlín, el galardón más importante que jamás haya obtenido el cine peruano.
- 2010 Doce meses después de su triunfo en Berlín, *La teta asustada* es nominada al Oscar como Mejor Película Extranjera, la primera cinta peruana que consigue este reconocimiento.
- 2010 En mayo, *Octubre* obtiene el Premio del Jurado de la Sección Un Certain Regard en el Festival de Cannes. En agosto, las tres películas peruanas presentadas a concurso en el Festival de Lima conquistan un lugar en el palmarés: *Paraíso*, de Héctor Gálvez, gana el Premio a la Mejor Ópera Prima; *Octubre*, de Daniel y Diego Vega, gana Mejor Guión; y *Contracorriente*, de Javier Fuentes-León, es recompensada con el Premio del Público.

*Periodista y crítico de cine. Es catedrático en la Universidad de San Martín de Porres. Es director fundador de la revista de cine *Godard!*, además de ser el editor general. Ha colaborado con los diarios *La Primera*, *El Comercio*; la revista *Caretas*, entre otros; y con publicaciones extranjeras, como el portal de cine Mabuse (Chile). Asimismo, ha participado como jurado de la crítica en los festivales internacionales de Buenos Aires y Río de Janeiro.



8



9



10

- 1.- Confitería Jardín de Estrasburgo.
- 2.- *Negocio al agua*, producida por la empresa del cine Teatro y estrenada el 14 de abril de 1913.
- 3.- *La Perricholi*, estrenada en el cine Colón. Fue producida por la Empresa Cinematográfica Peruana en base a una historia de Carlos Gabriel Saco.
- 4.- Rodaje de *La bailarina loca*, dirigida por Ricardo Villarán.
- 5.- Judith Figueroa en *Kukuli* (1961).
- 6.- *Juliana* (1989).
- 7.- Gustavo Bueno en *La boca del lobo* (1988). Coproducción peruano-española. Foto: Archivo Filmoteca de Lima (PUCP).
- 8.- *El caudillo pardo*, documental de Aldo Salvini.
- 9.- *Días de Santiago*, la multipremiada ópera prima de Josué Méndez.
- 10.- *La teta asustada* (2009), protagonizada por Magaly Solier.

LA CHICHA, UNA BEBIDA ANCESTRAL

La chicha es una bebida que se produce por la fermentación de diversas especies vegetales, en especial el maíz germinado. Tradicionalmente cumplía un papel muy importante en las relaciones humanas.

Sus variantes pueden encontrarse en toda América.

El papel de la chicha resulta crucial en el mundo andino. Era la bebida del maíz, la planta sagrada por excelencia, que simbolizaba al Estado y expresaba la riqueza de una sociedad agrícola. El maíz, preparado tanto en forma sólida como líquida, era el alimento que representaba la civilización, el triunfo sobre el hambre y la superación de los miedos ancestrales a la inanición. El maíz había desplazado a la papa a una condición subordinada, por así decirlo. El consumidor de papa era el pobre, quien no tenía más que tubérculos para alimentarse. Era un ser humano desprovisto de refinamiento. Solo los comedores y bebedores de granos tenían civilización y estaban en otro nivel, eran superiores [...].

Sucede que el agua cruda siempre ha tenido mala reputación en los Andes: está asociada a enfermedades y a todo tipo de parasitosis. [...] Por ello los seres humanos en los Andes la evitan en forma sistemática. Así, de acuerdo con la versión del sabio Santiago Antúnez de Mayolo (1981), el poblador andino nunca bebió agua cruda, sino como componente de otros preparados, como chupes, mates y chicha. Por encima de todo, la chicha tenía propiedades sanitarias; permitía beber sin enfermarse. Según Antúnez de Mayolo, en el mundo prehispánico toda la población bebía chicha en forma cotidiana [...].

La chicha también tenía propiedades nutritivas, puesto que muchos alimentos estaban deshidratados, procedimiento indispensable para su conservación. [...] El agua cruda no es muy buen acompañante de los alimentos secos. Estos para soltar nutrientes en el estómago requieren de la acción de la fermentación, precipitada en el organismo por la ingesta de chicha [...].

La variedad de chichas era inmensa. Aunque la más famosa fue la elaborada en base a maíz de jora —Guaman Poma la llama *sura asua*—, hubo en realidad multitud de tipos distintos. Tanto chichas de otros productos como diferentes formas de preparar la chicha de maíz. Entre las primeras destaca el masato. [...] El masato se produce en toda América, fue la primera bebida autóctona que conocieron los españoles, y llegó a ser descrita por Cristóbal Colón en su libro de viajes. Asimismo había chichas de otros cereales, como la *quinua* y la *cañigua*; chicha de frutos como el *molle* y el algarrobo; chicha de tubérculos como la oca y el *apichu*; y también chicha de maní, que posiblemente fue la segunda bebida en importancia en costa y sierra [...].



Foto: Martín Chamblí.

Mestiza tomando chicha (Cusco, 1931).

TABERNAS DE AREQUIPA

Mientras que el público charla y ríe, come y bebe a pequeños sorbos, una chicha nueva hierve y madura ante sus ojos en un ángulo de la taberna. Los procedimientos de preparación y de fabricación de este licor indígena son simples y poco costosos: en un hoyo de seis pies cuadrados y de un pie de profundidad se coloca una cierta cantidad de maíz desgranado, que se moja ligeramente y se recubre con tablas sobre las cuales se ponen algunas piedras pesadas; al cabo de ocho días el calor y la humedad combinados producen la germinación del grano, que toma entonces el nombre de *guñapo*. Este es retirado del foso, puesto al sol para que se seque, y una vez logrado ello es enviado al molino, donde unas toscas piedras de molienda lo trituran sin estrujarlo. Del molino regresa a la chichería, donde las mujeres lo echan en grandes tinajas llenas de agua y lo hacen hervir durante un día entero. Al anochecer las destiladoras cuelan el espeso líquido a través de un paño que retuercen por ambos extremos, y lo dejan enfriar hasta el día siguiente, con lo cual queda listo para el despacho [...].

Esta cerveza local no solo se consume entre el pueblo bajo; también la aristocracia del lugar, al mismo tiempo que la repudia como una bebida vil, la degusta en secreto con delicia, tal como sucede con nuestras criollas de las Antillas, que califican desdeñosamente como *comida de negro* el bacalao asado o el *calalou de gombauds et de pois* de Angola, lo que no les impide regalarse con ellas a puertas cerradas. La burguesía peruana, más franca en ello que la aristocracia, confiesa en alta voz su resuelta afición a la chicha, a la que designa con el gracioso diminutivo de *chichita*. Si se le presta crédito, las más bellas horas de su vida y las mejor empleadas con las que pasa bajo la glorieta de limoneros de una chichería rural, entre una fritura de cuyes con ají y una tinaja de chicha fermentada en la *víspera*. •

En Paul Marcoy. *Viaje a través de América del Sur*, Lima: tomo I, Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Banco Central de Reserva (BCR), Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAP), 567 pp.

La palabra *chicha* proviene del Caribe, porque la voz quechua para la bebida de maíz es *aqá*. Cuando Pizarro conquistó el Perú antiguo, los españoles ya llevaban cuarenta años en el Nuevo mundo y tenían abundante experiencia con las novedades propias de la cultura indígena en América. Tomaron las primeras palabras que escucharon y las propagaron a su paso para nominar todas las cosas parecidas que iban encontrando. Así viajaron numerosas palabras caribes, como *cacique*, que fue convertida en un genérico para todo jefe indígena, a pesar de que en los Andes la élite dirigente se denominaba *curaca* [...].

Era tal su extensión y su necesidad social que los colonizadores no pudieron erradicar la chicha. Pero inmediatamente después de la conquista perdió consideración. Las bebidas alcohólicas cargadas de prestigio pasaron a ser los vinos y aguardientes, mientras que la chicha fue arrojada al desván y considerada *bebida de indios*, representativa de la cultura de los dominados y vencidos. Más aún, la chicha fue puesta en observación y en diversas ocasiones se intentó proscribirla. Así, el virrey Francisco de Toledo la incluyó entre sus numerosas prohibiciones. Sucedió que los españoles estaban tratando de lidiar con los hábitos sociales andinos y algunos funcionarios y sacerdotes intransigentes habían enfilado sus baterías contra la costumbre andina de beber chicha en ceremonias, fenómeno que se acentuó en la fase de *extirpación de idolatrías* [...].

Arrinconada, la chicha sobrevivió durante la era colonial entre los indios, y reapareció en la superficie, de manera asaz sorprendente, durante el siglo XVIII. Su suerte fue común a otros objetos culturales característicos de los indígenas, como la vestimenta, o los mismos *queros*, o los retratos de la nobleza aborígen. Todos estos símbolos, después de haber permanecido relativamente ocultos durante el siglo XVII, fueron ampliamente consumidos en el siglo siguiente. Su mercado se extendió por todo el sur andino y por el alto Perú, expresando un renacimiento de las formas imperiales cusqueñas que rememoraba las pasadas grandezas incaicas. De este modo, la cultura andina atravesó por un resurgimiento cultural durante el siglo de las luces, lo que puso de manifiesto la recuperación de una cierta riqueza material y la continuidad de una élite indígena independiente que sintió que llegaba su hora de reclamar un puesto prominente en el orden imperial, tomando en consideración que venía siendo

LAS CHICHERAS

La chichera era negra, vieja y flaca, antiguamente solía cargar la chicha de maíz, también llamada «chicha de Terranova», en un enorme cántaro de barro. Esta bebida era, según el pueblo, una medicina soberana sólo comparable al *elixir de longa vita*. En su recorrido por la ciudad, la chichera pregona lo siguiente:

*Ay, qué rica chicha
del día de hoy...
naide me llama
Que ya me voy*

La chichera ambulante desapareció del todo, aunque a mediados del siglo pasado todavía existía una que con sus ochenta años cumplidos seguía recorriendo las calles de Lima. En lugar de la chichera ambulante aumentaron considerablemente los puestos de venta de chicha por toda la ciudad, tanto en el centro como en los extramuros, porque la gente atribuía a esta bebida mil cualidades saludables. Estos puestos aparecían en especial cuando se celebraba alguna festividad religiosa. Las chicheras se

establecían en los contornos de la iglesia correspondiente con una mesita bien surtida y adornada que al más desganado le abría instantáneamente el apetito. Por entonces había diferentes clases de chicha, pero las que se expendían regularmente eran la de jora, la de garbanzos, la de piña y la de maíz morado. Todas se servían en grandes vasos de cristal, pero que tenían la particularidad de que ninguno estaba en buen estado: los había desde los lacrados hasta los remendados con hoja de lata.



Grabado de Manuel Atanasio Fuentes (1860).
Negra chichera recorriendo las calles de Lima.

En Rosario Olivas Weston (1999). *La cocina cotidiana y festiva de los limeños en el siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 183 pp.

reformado por la entrante dinastía borbónica [...].

Durante estos últimos doscientos años, la chicha ha ido perdiendo sus vínculos con el medio ambiente. En el antiguo Perú todo estaba atado en forma orgánica; había distintos mánces y más de uno especializado en la producción de chicha. Asimismo, la producción y conservación partían de las condiciones locales para encontrar soluciones únicas. Era el mundo donde los alimentos pertenecían a la naturaleza y la nutrición era el arte de hacer florecer el entorno para ser consumido. Como relata Fernando Cabieses (1996), en el mundo antiguo los alimentos integraban un sistema sanitario, que comprendía a la sociedad entera como parte del cosmos. Hoy en día toda esta elaboración está fragmentada en distintas unidades separadas, sin sentido alguno de sus conexiones, que eran nítidas para las sociedades del ayer. Así, la chicha ha perdido sus referentes naturales [...].

Finalmente, debemos considerar que la chicha es el alma líquida de las picanterías¹. Piqueo y chicha, picor y calma, son el binomio sabio, armonioso y complementario que con sus singularidades de sabor encontramos y disfrutamos, igualmente en las picanterías de Piura y Arequipa, Chiclayo y Cuzco. Las picanterías son espacios donde se han cocinado, macerado y germinado lentamente nuestras identidades culinarias regio-

¹ Lugar donde se sirven y venden picantes.

nales, desde la otrora imagen de las negras que en las calles de Lima, con sus canastas a la cabeza, ofrecían sus picantes, a través de pícaros pregones.

Hoy debemos confrontarnos con los paradigmas que nos han sido impuestos y nos han gobernado durante siglos, a partir de los cuales hemos construido una imagen pobre, marginal y subvaluada de nuestras picanterías y de su bebida emblemática, la chicha [...]. Con sus picantes y platos emblemáticos, con la chicha como estandarte, no deben ser espacios modestos alejados y conservados solo para la visita del fin de semana de las familias lugareñas; deben mostrarse y ofertarse dignamente como logro y patrimonio culinario, como expresión generosa de la identidad culinaria de nuestras regiones[...]. ●



Extraído de Rafo León (editor general) (2008). *Chicha peruana, una bebida, una cultura*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 237 pp. Fotos: Billy Hare. Web: www.usmp.edu.pe/fondoeditorial.

RECETAS

CHICHA DE MAÍZ FRESCO*

Ingredientes (para veinticuatro personas): 1,5 kilos de choclo fresco, 12 litros de agua, ½ kilo de azúcar rubia 1 cucharada de clavo de olor, 1 raja grande de canela

Preparación: Asolear el maíz fresco un día; al día siguiente, molerlo y hervirlo cuatro horas con el clavo y la canela, a fuego bajo y removiendo. Colar, dejar que se enfríe, poner en una chomba en un lugar fresco y tapar con una manta. Volver a colar al día siguiente, echar el azúcar, remover, tapar y dejar tres días. Servir, si se desea endulzando al gusto.



Quero. Grabado de Paul Marcoy.

Preparación: Moler el maní y el clavo, mezclar con el maíz y hervir por dos horas con la chancaca, a fuego bajo y removiendo.

Colar, dejar que enfríe, poner en una chomba, tapar con una manta y dejar dos días en un sitio fresco. Servir endulzando al gusto.

CHICHA DE QUINUA*

Ingredientes (para veinticuatro personas): 10 litros de agua, ¾ de kilo de quinua, 1 manojo de hinojo, 1 taza de arroz molido, ½ taza de maní tostado y molido, 4 rajadas de canela, 2 cucharadas de ajonjolí tostado y molido, 1 cucharada de anís, 1/2 kilo de azúcar blanca, ¼ de litro de concho de chicha y guiñapo

Preparación: Remojar la quinua un día, dejarla germinar otros tres en paja húmeda y hojas de col. Recoger, dejar secar y tostar apenas. Hervirla con el hinojo, el arroz, el maní, el anís, ajonjolí y dos tazas de azúcar, por dos horas a fuego bajo, remover. Colar con una manta y dejar tres días en un lugar fresco. Servir, si se desea con algo más de azúcar.

CHICHA DE MANÍ*

Ingredientes (para veinticuatro personas): 10 litros de agua, 1 kilo de maní crudo, pelado, ½ kilo de maíz blanco molido, 400 gramos de chancaca, 1 cucharada de clavo de olor, azúcar rubia

CHICHA DE JORA**

Ingredientes: 1 1/5 kilo de maíz de jora, 1 kilo de cebada, 10 litros de agua, 1 cucharada de clavo de olor, Azúcar al gusto

Preparación: Tostar en una sartén limpia y sin grasa la cebada y el maíz de jora. En una olla grande, hervir el agua, la cebada, el maíz de jora y el clavo de olor. Mover constantemente para que no se espese. Cuando se haya consumido la mitad del agua, añádale otros 5 litros de agua, dejando hervir por 1 1/2 hora. Una vez frío, añadir azúcar y colarlo. Colóquelo en una vasija (jarra) de barro (de ser posible) y déjelo fermentar por varios días. Se debe remover la chicha por lo menos una vez al día. ●

* En Alonso Ruiz Rosas: 2008. *La gran cocina mestiza de Arequipa*, Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa, 453 pp.

** www.yanuc.com.

CHICHERÍAS Y PICANTERÍAS

Todas las tardes, después del trabajo y antes de regresar al hogar, un alto número de cusqueños se dirige a la «Chichería» de su barrio o a la más cercana al trabajo, para beber uno o dos vasos de chicha con los amigos y conversar acerca de los sucesos del día. Esta costumbre es muy antigua [...]. El origen de las «tabernas de chicha» o «chicherías» data de los primeros años de la época virreinal. Se establecieron en todas las ciudades, pueblos y caminos. Era la bebida que más consumían los indios, los mestizos y los españoles porque se creía que era un *elixir* para tener larga vida. Cada chichería de la ciudad del Cuzco se caracterizaba por ser concurrida por un determinado grupo social o profesional (abogados, magistrados, artesanos o intelectuales). Allí compartían ideas, pensamientos y comentaban los sucesos de la vida cotidiana, cultural y política. Los locales ubicados en los pueblos y las afueras del Cuzco, de aspecto más modesto, eran frecuentados por los campesinos y viajeros. Tenían hierba y agua para dar a los animales. En algunos de ellos se reunían las personas de una determinada región. Por ejemplo, los que venían a pie o a caballo de la zona de Anta hacían un descanso en las chicherías de Santa Ana o Poroy. En la actualidad todavía existen cientos de chicherías. En muchos pueblos es el único lugar de distracción que tienen los campesinos. En la ciudad se las encuentra dentro de viejas casonas y su mobiliario es muy humilde: mesas y bancas largas. Todas las chicherías están a cargo de mujeres indias o mestizas. La chicha no se guarda, se bebe fresca, del día —tal como fue establecido en tiempos virreinales— y se anuncia con una bandera, una lata de flores, un cartel o pizarra. Los vasos de vidrio para beber la chicha se llaman «caporales» y su capacidad es medio litro. En tiempos de los incas se usaban vasos de oro, plata, madera y calabazas. Se recomendaba el vaso de madera, denominado «quero» (*qiro*), porque en él se podía reconocer si la chicha estaba envenenada. ●

En Rosario Olivas Weston (1999). *La cocina cotidiana y festiva de los limeños en el siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 183 pp.

CÉSAR CALVO

LA PALABRA Y LA PASIÓN

Arturo Córdova*

Si algo puede resumir la poesía de César Calvo es su ominosa vitalidad; poesía solitaria y plural, poesía hecha de nervio y pulso, de viajes, de olvidos, de memoria y de pasión. A casi diez años de su muerte, su voz (una de las más destacadas de la llamada Generación del 60) aún resuena fresca y contundente entre nosotros.

Al inicio de la década de 1960 se anunció un concurso literario llamado el Poeta Joven del Perú, convocado por la revista trujillana *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, cuyo premio fue compartido por dos poetas: Javier Heraud, con *El viaje*, y César Calvo, con *Poemas bajo tierra*. Ambos compartieron, además, una estrecha amistad que incluso los llevó a tentar escribir un libro conjunto llamado *Ensayo a dos voces*, poemario truncado por la temprana y sentida muerte de Heraud.

Con *Poemas bajo tierra* (1961), Calvo hace su aparición en la escena poética peruana. Aun cuando resultan evidentes los cambios estilísticos que plantean los poetas de la Generación del 60, como Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Luis Hernández, Juan Ojeda, entre otros —influenciados por la poesía intelectualista de Pound y Eliot, que exploran con el poema narrativo, el coloquialismo, los juegos verbales y humorísticos—, todavía existen algunos vínculos con los más destacados poetas del 50. Esto se aprecia en los poemas del primer libro de Calvo: hay en ellos un fuerte apego al ritmo y a la musicalidad, además de una sencillez en la expresión. También cabe destacar, en esta primera entrega de Calvo, ciertas afinidades con César Vallejo, como el tema de la provincia, la pobreza o la nostálgica mirada al entorno familiar.

La poesía de Calvo se anuncia intimista y vivencial, versa sobre la ausencia y el recuerdo del bien perdido —sea este la infancia, el padre, el amor—: «Nada pudo diciembre contra el semestre tuyo. / Nada el sol silencioso contra tu sombra hablada. / Desde el fondo de todo / lo que tengo, / me faltas» («Dan las campanas tu recuerdo en punto»). A pesar de su juventud, Calvo tiene apenas veinte años cuando el libro fue publicado. Allí el poeta expresa, en una precoz longevidad, una vida de trajinada experiencia; quizás esto provoca la sensación de decadencia y pérdida que ofrece el paso del tiempo, como se expresa tan sentidamente en uno de sus más logrados poemas «Aquel bello pariente de los pájaros»: «Tu niño preferido —isi lo vieras!— / es el alma de un ciego que pena entre los cactus, / rabioso jardinero de otoños enterrados». El deterioro (meta)físico se apodera entonces de la realidad personal y social del poeta: «Afuera las vendimias transcurren todavía / y son huertos de polvo adentro de mis ojos. / Porque ya las palabras, ya las noches, ya el cielo, / ya los claros castillos transmutados en pozos /... / se apagan / en la luz / del otoño» («En la luz del otoño»).

Sin embargo, existe una tenaz resistencia en estos poemas a la ausencia



César Calvo (Iquitos, 1940 - Lima, 2000).

que trae consigo el paso del tiempo. Si bien puede ser el amor o la memoria, sobresalen aquí el distanciamiento y la soledad que el propio poeta asume. En ese espacio relegado anuncia la labor poética como un don que es también estigma (y viceversa): «Poesía no quiero este camino / que me lleva a pisar sangre en el prado / cuando la luna dice que es rocío / y cuando mi alma jura que es espanto» («Aquel bello pariente de los pájaros»). O como en el poema «Venid a ver el cuarto del poeta», donde se posiciona en un ámbito marginal, empobrecido, no sin cierta sutil ironía: «Venid a ver el cuarto del poeta. / Desde la calle / hasta mi corazón / hay cincuenta peldaños de pobreza. Subidlos. A la izquierda». Mas el poema concluye con una sugerencia de terrible privilegio, de vital ardor y peligro: «(Si no me halláis / entonces / preguntadme / dónde estoy incendiando las hogueras)».

A *Poemas bajo tierra* le siguen otros libros que confirman la calidad y peculiaridad poética de Calvo. Entre ellos destacan *Ausencias y retardos* (1963), *El último poema de Volcek Kalsaretz* (1965) y *El cetro de los jóvenes* (publicado en La Habana en 1967), donde rebulle una intensa vitalidad —batallando entre la

memoria y el olvido, entre la muerte y el amor— y un gran compromiso con la vida y la sociedad. Calvo tuvo fuertes convicciones ideológicas socialistas, la década de 1960 fue un periodo de revoluciones, utopías y luchas estudiantiles, años de represión política y de febril resistencia que lo llevó a Bulgaria y a Cuba. Viajero indómito, amó tantas ciudades como amadas tuvo (muchas leyendas se cuentan sobre sus infalibles cualidades seductoras). Incursionó también en la música popular: grabó un disco de canciones con Reynaldo Naranjo y Carlos Hayre, colaboró con el grupo de danzas afroperuanas Perú Negro, fue también gran amigo de la cantautora «Chabuca» Granda. Su presencia —recuerdan muchos queridos amigos suyos— era arrolladora ya desde su temprana juventud cuando solía ir vestido como un dandi para recitar sus primeros poemas en su época de estudiante en la Universidad de San Marcos. El poeta Arturo Corcuera lo recuerda así: «En el rostro interior de Calvo existieron siempre dos perfiles. El de los instantes diáfanos y efusivos, dulce y tierno, despilfarrando, estruendoso, talento y fantasía; el César exaltado de tanto amor, dichoso y generoso, dándonos de vivir, riendo a mares y

haciéndonos sollozar de risa. Pero también hay un César recóndito que conocimos sus amigos más cercanos, el tocado por la soledad y el dolor, por los presagios y la noche negra, el César quebrantadamente triste y desvalido».

Esa tensión existencial se agolpa en un cúmulo de imágenes deslumbrantes que conforman los poemas de *Ausencias* y *retardos*; que revela un espíritu romántico en textos que evocan el desgarramiento del olvido, de la pérdida amorosa y de la distancia que le permite al poeta llenar ese vacío con imágenes luminosas: «Me han contado también que allá las noches / tienen ojos azules / y lavan sus cabellos en ginebra. / ¡Es cierto que allá en Vermont, cuando sueñas / el silencio es un viento de jazz sobre la hierba? / ¡Y es cierto que allá en Vermont los geranios / inclinan al crepúsculo / y en tu voz, a la hora de mi nombre, / en tu voz, las tristezas?» («Nocturno de Vermont»). Es también esa distancia la que le permite afirmar su condición de inagotable amante que espera, que recrea la ausencia con promesas y reclamos: «Porque en barcos de nieve, diariamente, / tus cartas / no me llegan. / Y como el prisionero que sostiene / con su frente lejana / las estrellas: / chamuscadas las manos, diariamente / te busco entre la niebla».

La pasión con que escribe sobre el amor se convierte en un acto de resistencia frente al tiempo y su voraz condición para reducir todo a retazo, rezago y olvido. La voz de Calvo se yergue como un reclamo doloroso, no solo individual sino también histórico-social en poemas como «Diario de campaña» y «Reloj de arena», uno de los más logrados de su siguiente libro: *Pedestal para nadie* (1970). En este libro, Calvo explora con nuevas formas: poemas dialógicos y narrativos, ruptura rítmica, constante presencia de cuestionamientos e iteraciones, etcétera. La soledad y el escepticismo parecen expandirse irreparablemente en los poemas: «En el instante en que él abrió los brazos / al mundo, lo enterraron. /... / En el circo vacío, bajo los reflectores / moribundos / es un trapecio que persiste a solas. / Dale la mano, súbelo, protégelo / ya que es su propia madre, la caricia / que olvidó el primer día, al retornar / de un viaje que no pudo emprender nunca». La presencia de algunas paradojas muestra ese dolor por lo que no fue, quizá sea el recuerdo de ese gran amigo que fue Heraud, abatido en 1963 en la selva peruana, tras retornar de un viaje a Cuba que lo transformó en un guerrillero. Es el canto de la memoria por el amigo perdido y por los sueños colectivos inconclusos: «él es el río, el puente, la pareja / que se inclina por última vez: / él es un ruido apenas por el agua que

Foto: Archivo revista Caretas.

NOCTURNO DE VERMONT

Me han contado también que allá las noches
tienen ojos azules
y lavan sus cabellos en ginebra.

¿Es cierto que allá en Vermont, cuando sueñas,
el silencio es un viento de jazz sobre la hierba?

¿Y es cierto que allá en Vermont los geranios
inclinan al crepúsculo,
y en tu voz, a la hora de mi nombre,
en tu voz, las tristezas?

O tal vez, desde Vermont enojado de otoño,
besada tarde a tarde por un idioma pálido
sumerges en olvido la cabeza.
Porque en barcos de nieve, diariamente,
tus cartas
no me llegan.
Y como el prisionero que sostiene
con su frente lejana
las estrellas:
chamuscadas las manos, diariamente
te busco entre la niebla.

Ni el galope del mar; atrás quedaron
inmóviles sus cascos de diamante en la arena.

Pero un viento más bello
amanece en mi cuarto,
un viento más cargado de naufragios que el mar.

(Qué luna inalcanzable
desmadejan tus manos
en tanto el tiempo temporal golpeando
como una puerta de silencio suena).

Desde el viento te escribo.
Y es cual si navegaran mis palabras
en los frascos de nácar que los sobrevivientes
encargan al vaivén de las sirenas.

A lo lejos escucho
el estrujado celofán del río
bajar por la ladera
(un silencio de jazz sobre la hierba).

Y pregunto y pregunto:

¿Es cierto que allá en Vermont
las noches tienen ojos azules
y lavan sus cabellos en ginebra?

¿Es cierto que allá en Vermont los geranios
otoñan las tristezas?

¿Es cierto que allá en Vermont es agosto
y en este mar, ausencia...?

De *Ausencias y retardos* (1963)

pasa. / Dale la mano, súbelo, protégelo
/... / Concédete un instante para que
abra los brazos / al mundo, que está
muerto» («Reloj de arena»).

En sus poemas, Calvo parece estar mortalmente herido por el tiempo. El poeta es un equilibrista, un astro desgajándose, luminoso, sobre el abismo, pero esa desolación interior parece arrojarlo más hacia la vida; parafraseando unos versos de César Vallejo, «hoy me gusta la vida mucho menos, pero siempre me gusta vivir...», puede resumir la vida y obra del muchacho que escribía versos en su casa del jirón Carabaya del centro de Lima, cuando asaltaba la ciudad con sus brillantes poemas y su traje elegante prestado, confeccionado por el abuelo sastre que —según el propio poeta— fue quien propició su inicio en la poesía cuando lo encontró dormido, con la cabeza blanca y envejecida. Entonces escribió, desesperadamente escribió, para que no envejeciera más.

La obra de Calvo, sin embargo, es más amplia. Exploró la novela mítica y el ensayo poético en *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*

(1981) y *Edipo entre los incas* (2001). Sin embargo, nunca dejó de ser poeta y nunca dejó de ser un niño desolado; vagante deslumbrado y amante furioso de amigos que dejó regados por tantas ciudades. Amigos, amores y lugares que se convirtieron en fantasmas en su vida: «Porque escribo estas líneas no solamente con mi vida / sino con el jadeo de todos los fantasmas / que me amaron, / de todos los fantasmas que murieron y renacieron / con el rostro vuelto a una feroz desolación, / culpándome» («Para Elsa, poco antes de partir»). O quizá no, murió lleno de vida y ternura como lo escribió alguna vez: «El columpio de un niño / y la sogá suicida en el árbol que tiembla / se mecen con su misma dulzura / inexplicable». Su poesía, a diez años de su muerte, aún lo corrobora afectuoso, palpitante. ●

* Estudió Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado el libro de poemas *Itinerario* (Lima, Santo Oficio, 2007). Es miembro del comité editorial de la revista de creación e investigación literaria *Tinta Expresa*.

SONIDOS DEL PERÚ

CHINCHANO.
ANDRÉS PRADO
(RPM RECORDS, 2003)

Prado lo tiene todo: talento, ingenio, destreza, trabajo. En *Chinchano*, ello se ve plasmado desde el primer tema. Su sensibilidad a la hora de componer y de interpretar se siente como si fuera un hechizo. Y no es para menos, pues lo acompaña el embrujo del maestro del cajón peruano Julio «Chocolate» Algendones (1934-2004).

Son nueve los conjuros que Prado ha sabido fusionar. Temas que tienen a la música peruana como protagonista, *Chinchano* cuenta con un toque fino y contundente, quizá porque desde pequeño empezó en el estudio de la guitarra clásica, que da una técnica especial, pero el disco también pasea por influencias como el tango («Tango Andrés») o el jazz. Andrés Prado es un viajero, un nómada musical que recoge lo más exquisito de la música de Argentina, Estados Unidos o Inglaterra. En 2002 recibió tres prestigiosos premios del Trinity College of Music: la medalla de oro al mejor alumno del año, el premio Montagu Cleeve como mejor guitarrista y el Founders Prize a la excelencia. De los nueve temas instrumentales, solo uno no ha sido compuesto por Prado, «Vivirás eternamente», de Alicia Maguiña, donde despliega toda su destreza a la hora de interpretar y arreglar un tema. En «Vals landó» ingresa «Chocolate» Algendones, se oye su voz inmortal diciendo: «Te reencuentro...» y da paso a sus manos acariciando el cajón peruano. Ambos juegan dulcemente en «Danza de negritos», donde lo andino y lo afroperuano se abrazan. En «Gaucho chinchano», la fusión de lo argentino y lo peruano es posible gracias a la «cajita», instrumento de percusión peruano. *Chinchano* es un viaje eterno de sortilegios, fantasías sonoras, simplemente maravilloso.

www.myspace.com/andrespradoguitar

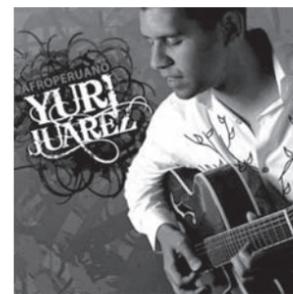
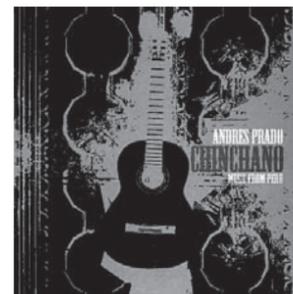
AFROPERUANO.
YURI JUÁREZ
(SAPONEGRO RECORDS, 2008)

Yuri Juárez es un virtuoso guitarrista, un explorador inquieto que combina muy bien el jazz y la música peruana de la costa. *Afroperuano* es su primer disco. Siete son los temas que compone Juárez, con ritmos como el vals, la polca, el landó y el festejo. Dentro del acompañamiento encontramos a excelentes músicos como Juan Medrano Cotito (cajón peruano), Hugo Alcázar (batería), Pepe Céspedes (teclados) y María Elena Pacheco (violín), por citar algunos.

El festejo «Cántelo usted» es el tema inicial, el cual nos atrapa desde el primer acorde. En «Rosa del Mar» (otro festejo), lo acompañan dos de los mejores intérpretes del Perú: Pilar de la Hoz y Jorge Pardo. En «Insistiré», compuesto por el maestro Carlos Hayre (guitarrista), Yuri descansa de todos sus amigos músicos para interpretarnos este vals a sola guitarra. «Chabuca» Granda también está presente con el vals «Gracia», donde Yuri se acompaña de un arreglo de cuerdas (violín, viola y chelo) y cajón peruano. Pero esas no son las únicas sorpresas, también está un tema del compositor cubano «Chucho» Valdés: «Mambo influenciado», donde hay un arreglo «por zamacueca». Yuri Juárez escribe: «Quiero compartir mi punto de vista y mis sentimientos acerca de estos ritmos maravillosos, afroperuanos, criollos y mestizos con el sabor contemporáneo y fresco de estos días y con elementos tomados de la fusión, del jazz y de la música latinoamericana en general».

Este disco ha recibido dos premios importantes del Latin Jazz Corner Awards en las categorías de Best Afroperuvian Jazz Album y Best Latin Jazz Guitarist 2009. Imprescindible.

www.yurijuarez.net



Piero Montaldo.

CHASQUI

Boletín Cultural

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

Subsecretaría de Política Cultural Exterior

Jr. Ucayali 337, Lima 1, Perú
Teléfono (511) 204-2638

E-mail: boletinculturalchasqui@rree.gob.pe
Web: www.rree.gob.pe/portal/cultural.nsf

Los artículos son responsabilidad de sus autores.
Este boletín es distribuido gratuitamente por las misiones del Perú en el exterior.

Coordinación editorial: Arianna Castañeda
acastanedaf@rree.gob.pe

Impresión:
Editora Diskcopy S. A. C.
Teléfono: (511) 446-3035 / 445-5902
ventas@editoradiskcopy.com

PÁGINAS WEB OFICIALES

MINISTERIO DE RELACIONES
EXTERIORES DEL PERÚ
www.rree.gob.pe

CENTRO CULTURAL
INCA GARCILASO
Ministerio de Relaciones
Exteriores del Perú
www.ccincagarcilaso.gob.pe

PORTAL DEL ESTADO PERUANO
www.peru.gob.pe

INSTITUTO NACIONAL
DE CULTURA
www.inc.gob.pe

BIBLIOTECA NACIONAL
DEL PERÚ
www.bnperu.gob.pe

PROMPERÚ
www.promperu.gob.pe

CENTENARIO

JORGE CHÁVEZ, LA CONQUISTA DE LOS ALPES

Jorge «Geo» Chávez es considerado el máximo héroe de la aviación civil peruana. En setiembre de 1910 protagonizó el primer vuelo en monoplano sobre los Alpes y logró lo que se pensaba imposible: cruzar la cordillera de Suiza a Italia.

Jorge «Geo» Chávez nació en París el 13 de junio de 1887 y falleció en Domodossola el 27 de setiembre de 1910. Fue hijo de padres peruanos. Chávez —el padre—, un financista, murió dejando a sus hijos una gran fortuna, gracias a la cual el tío de Geo adquirió un banco limeño con sucursal en París. «Geo» Chávez era uno de los socios, pero él tenía otros planes. «No me gusta la vida de los esnobs en París —decía—, tengo que lograr algo». Así, a inicios de febrero de 1910, ingresa a la escuela de Farman en Mourmelon-le-Grand. Simplemente despegó y realizó con éxito su primer lanzamiento. Volar era natural para él. Obtuvo su licencia de piloto internacional el 15 de febrero de 1910 en Mourmelon-le-Grand en un biplano Farman.

El 19 de setiembre fue la primera vez que intentó cruzar el Simplon. Sobrevolando el pueblo de Simplon, abandona el intento debido a las terribles ráfagas de viento y vuelve a Briga. El vuelo duró 21' 25".

El 23 de setiembre vuela de Briga a Domodossola en 42' vía Simplon-Kulm-Zwischbergental-quebradas de Gondo. Chávez choca en el momento del aterrizaje en Domodossola. Se fractura las dos piernas, pero aparentemente no está herido de muerte.

El 27 de setiembre Chávez muere.

Erich Tilgenkamp: *Historie de la aviation suisse 1941-42 (Historia de la aviación suiza 1941-1942)*, Aeroclub Suizo.

¿Por qué se realizó este vuelo?

El Aeroclub de Milán había ofrecido un premio de 70 mil liras al primero que sobrevolara los Alpes. Jorge Chávez, peruano de 23 años, contaba ya con cierta fama en el mundo de la aviación y llevaba varios días en el pueblo de Briga, al pie del paso de Simplon, en Suiza, esperando que mejorara el clima. Varios competidores también esperaban. La mayoría de los pilotos opinaba que no sería adecuado intentar el vuelo a esas alturas de año (setiembre) y consideraba que sería más apropiado esperar junio o julio.

Durante los últimos cinco días se hicieron vuelos de prueba; subiendo a más de mil metros, para después regresar a una pequeña pista designada Siberia, donde se habían construido hangares de lona. Todos se quejaban de las traicioneras corrientes de aire que jalaban sus aviones apenas se acercaban a la entrada del macizo, todos menos Weymann, el estadounidense, quien solía decir que había que acostumbrarse a todo. Semanas atrás, Chávez había superado el récord



Sello conmemorativo «Pioneros de la aviación: Jorge Chávez» (Suiza, 2010).

mundial de altitud. Para cruzar los Alpes, no había necesidad de volar tan alto como lo hizo aquella vez. Sin embargo, las montañas parecen construir una frontera absoluta. Las montañas inducen a pensar que no hay nada más allá de ellas. Creer que Italia y Domodossola están del otro lado es un acto de fe, apoyado por el tránsito en la carretera del Simplon y por la historia, ya que en este lugar Aníbal y Napoleón cruzaron los Alpes con sus respectivos ejércitos.

Luigi Barzini: *Corriere della Sera*, 23 de setiembre de 1910.

El fatídico 23 de setiembre de 1910

Chávez manejó hasta el Simplon, observando la turbulencia del aire. Al regresar se encontró con Paulhan, quien le dijo que los vientos soplaban demasiado fuerte hacia la Monscera: «Espera a mañana». Weymann hizo varios vuelos de prueba, pero no alcanzó una elevación mayor que 1.400 metros, insuficiente para cruzar el Simplon. Al mediodía, Chávez vino al aeródromo, nervioso e irritado: «Me voy, ya tengo que irme».

La hazaña de este intrépido piloto y las noticias del éxito del vuelo a través de los Alpes inspiraron un

entusiasmo enorme en todas partes. En Simplon-Dorf, Gondo, Varzo, Crevola, Preglia y otras localidades la gente salió corriendo a las calles. Las campanas anunciaban el vuelo victorioso. Todo Domodossola se reunió para saludar al héroe, para ser testigo de su llegada triunfal. Algunos minutos más tarde, se vio el avión en su camino elegante de vuelo que se acercaba a tierra, y la noticia de que Chávez, el héroe, había llegado a Domodossola fue enviada por telégrafo al mundo entero. Nadie adivinaría que una tragedia ocurriría en los últimos metros antes del aterrizaje.

Las noticias del accidente empezaron a salir despacio. De pronto, los principales periódicos dieron cuenta de la catástrofe en ediciones especiales. El júbilo se volvió consternación. ¿Tiene que morir el conquistador de los Alpes? ¿Puede ser tan cruel el destino?

La habilidad de los médicos fue insuficiente. Chávez había enfocado toda la fuerza de su vida en los 42 minutos del vuelo, y se agotó como hacen los demás en un periodo de toda una vida. Luchó contra la muerte durante cinco días. En sus pensamientos continuaba el vuelo con todos los miedos: «La altitud..., la altitud —gritaba sofocado—, qué viento hace... incrementar dos centímetros.... de gasolina el motor... Debo bajar..., aterrizar..., aterrizar». Por última vez, se levantó en su delirio: «No, no me muero, no me muero». ●

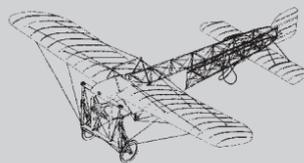
La semana de la aviación en Briga 18-23 de setiembre. Reportes de Luigi Barzini y del doctor Erich Tilgenkamp.

EL MONOPLANO BLÉRIOT XI

Chávez cruzó los Alpes en un monoplano Blériot XI modificado. Blériot fue el estudio privado del ingeniero Louis Blériot, uno de los grandes maestros de la aviación, y el piloto del vuelo épico a través del canal de la Mancha el 25 de julio de 1909 en su monoplano Blériot XI con un motor Azani de 25 caballos de fuerza. Siguió fabricando este modelo de monoplano para las escuelas de aviación, pero produjo un nuevo modelo, el XI-1910, con un motor rotativo Gnome de 50 caballos de fuerza, que pesaba aproximadamente lo mismo que el motor Anzani, pero con el doble de potencia.

Las características de vuelo del Blériot-Gnome fueron excelentes. Dominó casi todas las carreras y los concursos aéreos durante los años

previos a la Primera Guerra Mundial. De pronto, el Blériot XI era el avión líder: fácil de maniobrar y volar, debido a su poco peso y gran potencia. Se podía desmantelar, era barato y más eficiente que los biplanos contemporáneos. Obtenía concursos debido a su habilidad para ganar altitud rápidamente. Sus características le permitían despegar en pistas muy pequeñas, sobrevolar montañas, enfrentar condiciones atmosféricas difíciles y aterrizar en sitios muy pequeños.



El Blériot XI. Peter Wenger (2001).



Jorge Chávez en el Blériot XI.

Extractado de «Geo» Chávez. *Le premier survol des Alpes. 23 September 1910. Le premier survol des Alpes; La prima trasvolata delle Alpi; The First Flight Across the Alps; Der Erste Flug Ueber Die Alpen* («Geo» Chávez, el primer vuelo a través de los Alpes). Jhon Berger, Heidi und Peter Wenger, Rotten Verlag Visp. Briga, 2001, 120 pp.

Ver también: www.jorgechavezdartnell.com

Textos traducidos al castellano por Joshua Kardos.