

BAFONA

ELENCOS
ARTÍSTICOS
CNCA



Consejo
Nacional de
la Cultura y
las Artes

Gobierno de Chile

Ballet
Folklórico
Nacional

Publicaciones
Cultura





BAFONA

**Ballet
Folklórico
Nacional**





BAFONA

**Ballet
Folklórico
Nacional**

ELENCOS
ARTÍSTICOS
CNCA

BAFONA
BALLET FOLKLÓRICO NACIONAL

Publicaciones
Cultura



BAFONA. BALLET FOLKLÓRICO NACIONAL

Publicación a cargo de **Hilda Pabst Aldoney** (CNCA) y

David Donoso Ahumada (CNCA)

Escritura: **Marcela Fuentealba Diez**

Entrevistas y recopilación de información: **Constanza Santibáñez M.**

Edición general: **Aldo Guajardo Salinas** (CNCA)

Corrección de estilo: **Cristina Vega Videla** y **Cristóbal Fredes Castillo** (CNCA)

Dirección de arte: **Soledad Poirot Oliva** (CNCA)

Diseño y diagramación: **Martín Lecaros Palumbo** (CNCA)

Todas las fotografías pertenecen a **César Pincheira González**, con excepción de las que aparecen en las páginas 1, 2-3, 4 y 81 que pertenecen a Rodrigo Campusano Villagra, y las que aparecen en las páginas 8, 16-17, 18, 22, 27, 32, 33, 41 (arriba), 43, y 44 que provienen de los archivos del Bafona y de colecciones privadas.

Por su colaboración en el levantamiento de información y la construcción del documento con la entrega de antecedentes sobre la historia del Ballet Folklórico Nacional, agradecemos a Germán Concha, Jaime Hernández, Hiranio Chávez, Sergio Soto, Margot Loyola, Osvaldo Cádiz, Margarita Núñez, Rodolfo Reyes, Manuel Dannenmann, Eugenia Cirano y Leticia Lizama.

© Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Registro de Propiedad Intelectual n° 237.359

ISBN (papel): 978-956-352-088-0

ISBN (pdf): 978-956-352-090-3

www.cultura.gob.cl

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.

En este libro se utilizó para el cuerpo de texto principal la tipografía *Australis*, creada por el diseñador chileno Francisco Gálvez, fuente ganadora del Gold Prize en los Morisawa Awards 2002 de Tokio.

1ª edición, febrero de 2014

Se imprimieron 2.000 ejemplares

Impreso en Quad/Graphics Ltda.

Santiago, Chile

Índice

Presentación	11
Introducción	13
Prólogo	15
Historia	21
La danza como disciplina popular	
Hitos	41
La impronta de los directores	
Actualidad	65
Trabajo artístico en terreno	
Rol educativo	75
Una gran vocación docente	



Presentación

Roberto Ampuero

Ministro Presidente

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

El surgimiento de elencos artísticos, creadores e intérpretes dedicados permanentemente al desarrollo de su arte, es uno de los factores que ha impulsado a los ciudadanos a acudir voluntariamente a presenciar un acto artístico, fortaleciendo los hábitos de participación cultural y aportando al desarrollo de Chile. Dos de los principales elencos musicales y folclóricos que existen en nuestro país forman parte del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: el Ballet Folklórico Nacional (Bafona) y la Orquesta de Cámara de Chile (OCCh).

11

Por esta razón y en virtud de la misión institucional que nos mandata a trabajar en la preservación, promoción y difusión del patrimonio cultural chileno, asumimos como ineludible la tarea de visibilizar y poner en valor el trabajo que, históricamente, han venido efectuando nuestros elencos estables, en tanto su trayectoria, de más de 40 años en el caso del Bafona y cinco décadas en el caso de la Orquesta, los hace portadores destacados de un patrimonio artístico vivo.

Nuestro Ballet Folklórico, con todo su colorido, música, movimiento e implementación técnica, ha sido capaz de llegar a más de 100.000 personas anuales, entregando no solo música y danza basada en los distintos elementos de nuestra cultura tradicional, sino también

desarrollando actividades formativas y de mediación a las que acuden niños, jóvenes, adultos y adultos mayores. A través de ellas se recrean y se difunden las diferentes manifestaciones de la cultura popular y tradicional de Chile. Esta contribución al acceso y la formación de audiencias es lo que finalmente completa su círculo de trabajo, pues lo exhibido en escena cobra un sentido mayor al acercar a los asistentes a la comprensión integral de la obra. Este mismo esfuerzo genera una fuerte movilización de público, que siempre supera las expectativas y repleta los recintos para presenciar la experiencia de movimiento y sonoridad que entrega cada función de nuestro elenco.

En 2010, el Bafona hizo un especial esfuerzo al presentarse en toda la zona afectada por el terremoto y tsunami, alimentando el espíritu y levantando el ánimo de poblaciones en severo estado de emergencia. Este intenso trabajo no fue impedimento para que al año siguiente estrenaran una de las obras coreográficas más importantes y reconocidas de este periodo: *Entrecruces: música y danza en la tierra*, nominada a Mejor Coreografía y Mejor Creación Musical en los premios Altazor 2012.

Su historia, su labor educativa hacia múltiples generaciones de artistas, cultores y amantes de la música y la danza folclórica a lo largo de nuestro país no habían sido, hasta ahora, recopiladas en una publicación. Este libro se propone, entonces, avanzar en la senda de rescatar los elementos más significativos de una trayectoria y una forma de trabajo que permanecía poco difundida. Queremos que niños, jóvenes y adultos de todos los ámbitos conozcan la labor, el profesionalismo y el tesón de nuestros elencos, que trabajan diariamente por y para el goce cultural de todos los chilenos y chilenas.

Introducción

Pablo Rojas Durán

Jefe del Departamento de Ciudadanía y Cultura
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

La notable y extensa trayectoria que el Ballet Folklórico Nacional (Bafona) ha desarrollado por décadas, reflejada tanto en la calidad del trabajo artístico realizado como en la continua labor de formación de públicos, son solo algunos de los motivos que nos inspiraron a concretar esta publicación, cuyo fin es abrir un espacio de reconocimiento a este destacado elenco artístico estatal y al aporte que ha realizado a la difusión de la danza y la música folclórica en diferentes comunidades de Chile como también en otros lugares del mundo.

13

El ineludible impulso creador de esta agrupación —en su origen de carácter amateur—, sumado a una férrea vocación de servicio público, nos muestran que alcanzar el nivel de profesionalismo y excelencia que ostenta es una cuestión de compromiso, disciplina y perseverancia para construir espacios de desarrollo para las artes y contar con el respaldo de la institucionalidad pública —el Ministerio de Educación, en su primera etapa, y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en una fase posterior de mayor consolidación—.

En este largo camino que aquí se exhibe de manera abreviada, sin duda han existido personalidades sobresalientes que con su pasión han sido un motor para impulsar el desarrollo de lo que hoy es el Ballet Folklórico Nacional.

Prólogo

Leticia Lizama Sotomayor

Directora artística del Ballet Folklórico Nacional

El Ballet Folklórico Nacional (Bafona) tiene una historia muy rica que se proyecta al futuro. Es heredero de las primeras formalizaciones de enseñanza de baile tradicional de fines del siglo XIX y de las famosas Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, cuando en 1949 la folclorista Margot Loyola puso en escena a bailarines junto a los músicos. A lo largo de más de cuatro décadas, el Bafona se ha profesionalizado y especializado para cumplir con una misión trascendente: transmitir identidad mediante la creación y recreación de la danza tradicional.

Esta historia constituye un largo proceso en el cual han aportado diferentes directores, bailarines, músicos, técnicos y administrativos. Es un grupo cruzado por diferentes disciplinas, desde la investigación etnográfica hasta el entrenamiento físico, y por diferentes técnicas y modos de trabajo que confluyen en un rescate creativo de la tradición. Se trata de dar vida a nuevos lenguajes escénicos que aportan a la construcción de identidad, y que por eso tienen mucho que ver con la empatía por el otro.

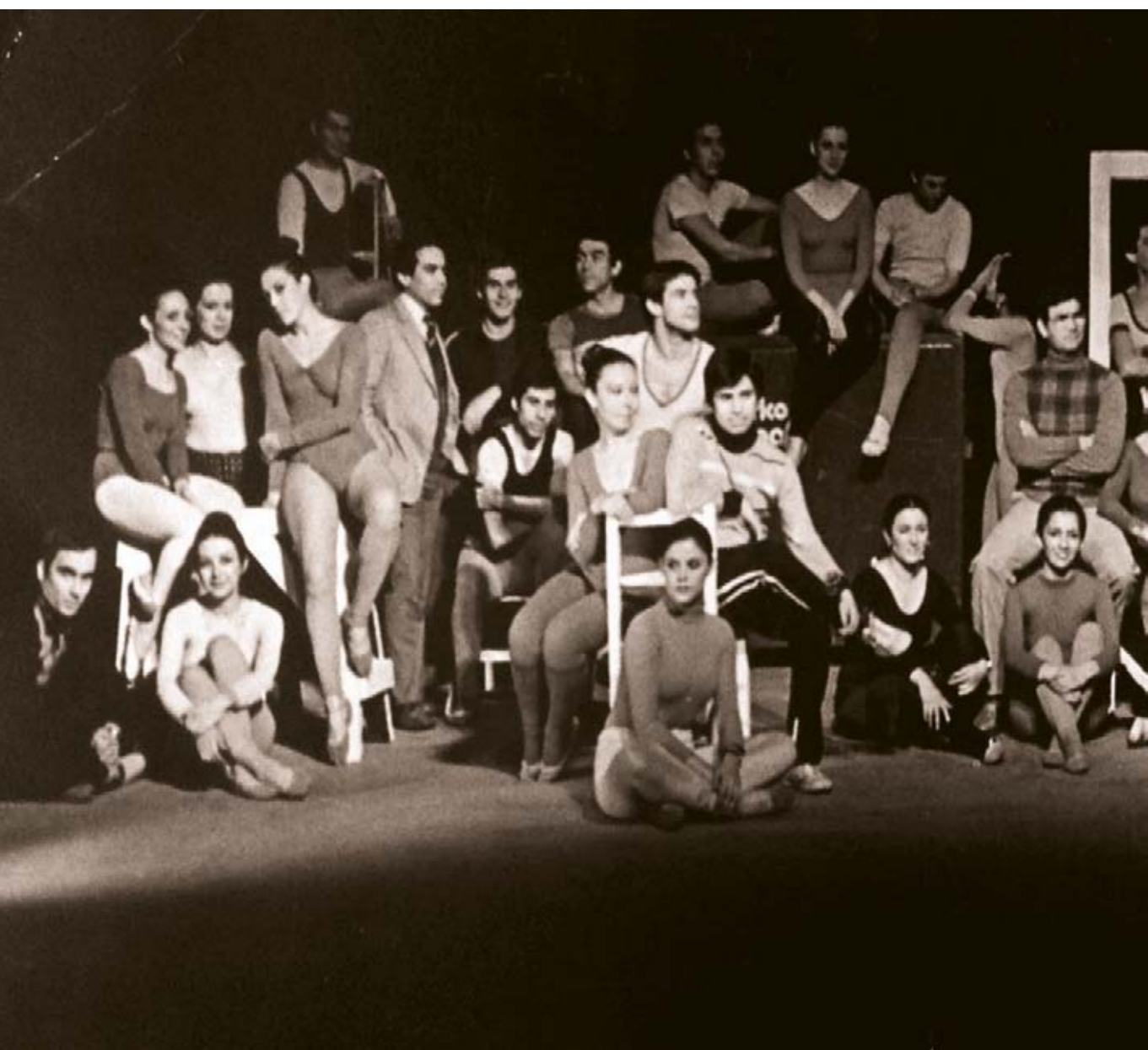
El ser humano siempre se ha expresado a través de la música y de la danza, y se ha relacionado con la naturaleza, con lo sagrado y con su comunidad por medio del baile. Es por eso que nuestro trabajo, incluso en un mundo

tan mediatizado, con una revolución de la información enorme, sigue apelando a la emoción, a la conexión con una identidad profunda. Así, nos llena de orgullo que hoy prácticamente en todas nuestras presentaciones el público nos premie aplaudiendo de pie: las personas se emocionan hasta las lágrimas, sin exagerar, aún cuando la temática de nuestras obras no tiene que ver con el drama sino con la alegría, el ser comunitario, la solidaridad y el humor típico chileno. Los jóvenes, especialmente ávidos de identidad, nos comentan sus sentimientos profundos. Creo que el Bafona siempre tuvo importantes logros estéticos, pues ha presentado espectáculos bellos y de calidad, pero hemos ido creciendo en la transmisión de algo interno. Por eso hoy tenemos la enorme alegría de entender que los intérpretes se entregan desde el amor para comunicar algo profundo.

16

En Bafona trabajan 62 personas: junto con las áreas administrativa y de producción, y el estamento técnico —con talleres de vestuario, iluminación, sonido, utilería y zapatería—, cuenta con 14 músicos y 21 bailarines, además de maestros de danza, voz y música, y asesores de gran trayectoria. El acervo del ballet incluye 42 obras, de las cuales 12 forman parte del repertorio habitual, y cubre las zonas y aspectos más relevantes de la cultura popular chilena. El elenco se presenta en los lugares más alejados y desprovistos del país, desde Visviri en el norte hasta el territorio antártico chileno en el sur, pues el Bafona tiene la capacidad técnica y la maestría artística para actuar en cualquier parte: con nuestra cámara negra, iluminación, vestuario y escenografía, podemos transformar cualquier gimnasio de Chile en un teatro y armar la magia.

Además de cumplir con presentaciones gratuitas dentro del país, que en un año ven más de 100.000 personas, completamos nuestra labor educativa con la Academia Bafona, un grupo humano abierto a entregar conocimientos pertinentes sobre el folclor, especialmente





ARRIBA: Elenco Bafona en pleno, durante la época de Pedro Gajardo como director (sentado de brazos cruzados con chaleco a cuadros y lentes), a fines de los 70.



Historia

La danza como disciplina popular

21

Entre las décadas de 1950 y 1970 se vivió en Chile un auge del folclor. Figuras extraordinarias del género, como Violeta Parra o Margot Loyola, fueron centrales en una escena que se volvió masiva. Mientras el mundo vivía la explosión de la creatividad juvenil, del rock y de nuevas expresiones culturales, al mismo tiempo que se inflamaban las ideas políticas y sociales revolucionarias, Chile experimentaba con fervor estos cambios y a la vez redescubría y valorizaba sus raíces.

La cultura tradicional se difundía profusamente a través de la radio y la prensa escrita y las actuaciones de los folcloristas empezaron a multiplicarse en todo el país: el giro que vivió la música chilena estimuló nuevas formas creativas de la música popular de raíz folclórica. La cooperación entre los artistas, los medios, las disqueras y el mundo académico marcó fuertemente a la industria nacional, y la importancia que le dieron estudiosos y artistas a la cultura nacional contribuyó a este florecimiento.

IZQUIERDA: Elenco del Bafona en una de las versiones de la obra *Chiloé*, en este caso de Ernesto Concha

A fines de la década de 1950, a la música se le unió el baile, que en los años 60 se fortaleció y sofisticó. Uno de los detonantes fue la presentación en el país, a mediados de los 50, del ballet ruso Berioska, que impactó por su profesionalismo y puesta en escena. Le siguió, en 1958, la visita del Conjunto Estatal de Danza Popular de la Unión Soviética, Moiséyev, que marcó un antes y un después dentro de la disciplina.

En aquella época los conjuntos folclóricos chilenos de danza no alcanzaban ese nivel de profesionalismo. Las coreografías de estos ballets fueron la primera referencia para pensar en espectáculos más elaborados. En 1957, el grupo Cuncumén, liderado por Margot Loyola, participó en una gira por Europa, invitado al Festival Mundial de las Juventudes en Austria y la Unión Soviética. Otro de los conjuntos que siguió los mismos pasos fue Aucaman, inspirado en la estética y el estilo de representación soviética.

22

En la formación de estos grupos también influyó el contexto político y social de Chile. Durante los años sesenta surgió un movimiento rupturista y popular, crítico y creativo respecto de la realidad nacional. Cambios como la reforma agraria, la reforma universitaria y el desarrollo de la cultura impulsaron la generación de nuevas tendencias, que también incluían el rescate del patrimonio artístico tradicional; y el Estado, en los gobiernos de Eduardo Frei Montalva y Salvador Allende, colaboró con este impulso a través del Ministerio de Educación. En este sentido, uno de los grandes logros fue la creación de políticas públicas que se ponían en práctica mediante el trabajo de las universidades y otras instituciones para la expansión en diversas áreas que generaron una mayor apertura cultural.

Para el baile fue determinante la creación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, con una Escuela de Danza que se convirtió en un semillero para la creación de connotados maestros, coreógrafos y bailarines. Al mismo tiempo se fundaron los departamentos de Teatro y Música, que ayudaron al desarrollo

y expansión de las artes en aquel momento. Estas disciplinas universitarias establecieron un fuerte vínculo con la comunidad, a través de la integración y la ayuda social a los grupos más desposeídos de la población.

Para comprender la relevancia de este auge es necesario entender lo que significa el folclor. Según el profesor Osvaldo Cádiz —integrante de la comisión artística del Bafona y profesor de danza tradicional de su Academia— el folclor es parte de la etnografía, el estudio de las culturas y sus costumbres, y por lo tanto se refiere a las tradiciones de los pueblos transmitidas de generación en generación, ya sea directamente, por vía oral o de la acción, gesto o movimiento, o bien indirectamente, por la imitación. Para el antropólogo e investigador Manuel Dannemann, folclor es una palabra de uso amplio y se confunde con otras acepciones como la proyección, difusión o imitación; sin embargo, su definición más importante es ser cultura. Así, el folclor se refiere a cosas variadas: es una cultura que puede ser investigada a través del estudio científico, por eso se encuentra en los museos, pero también está viva en una canción, un baile o un poema. “Hubo, desde fines de los 50, sorpresa por la existencia de una cultura que había permanecido en gran parte ignorada, desconocida. Fue más bien un fogonazo y un despertar de la búsqueda y la interpretación de una cultura tradicional, cultura folclórica o cultura popular”, explica Dannemann.

Dentro de este contexto surge Aucaman, grupo que se origina por la iniciativa de Claudio Lobos, miembro del Instituto de Educación Física de la Universidad de Chile, cuando conoció en 1955 al músico Mario Baeza Gajardo. A ambos estudiantes les gustaba la música y el baile, y decidieron formar un grupo folclórico con un coro para la cátedra de Educación Física. Invitaron a Margot Loyola, quien había sido su profesora, y más tarde a Gabriela Pizarro, para que ambas les enseñaran los bailes y actuaran con ellos. Trabajaron como grupo experimental hasta 1961, cuando Lobos



y Baeza terminaron la carrera de Pedagogía. Durante ese tiempo realizaron giras en los gimnasios de varias ciudades: presentaban un espectáculo que comenzaba con gimnasia femenina y masculina, y terminaba con danzas folclóricas y cueca.

Al titularse, Claudio Lobos fue nombrado profesor de la cátedra de danza folclórica. En ese período, Margot Loyola lo contactó porque necesitaba una pareja de baile para sus espectáculos. Ambos tuvieron varias presentaciones exitosas, hasta que Loyola se fue de gira por los países socialistas de Europa con Cuncumén, pero Lobos siguió con la idea de hacer algo mayor. Influenciado por el ballet ruso, quería conformar un elenco que pudiera proyectarse hacia el extranjero. Necesitaba un grupo de trabajo con una línea y orden escénico, pero por sobre todo con una visión cultural más prolija. Con esa idea fundó el Ballet Folclórico Experimental Loncurahue, conjunto que funcionó entre 1962 y 1964.

Más adelante, muchos de los alumnos de Lobos lo instaron a formar un nuevo grupo folclórico. Paralelamente, Rafael Vidal, director del coro del Instituto de Educación Física, le pidió llevar un conjunto para un viaje que realizaría a Europa. También invitó a la esposa de Lobos, Mireya Gallinato. Estuvieron quince días en Moscú y a su regreso decidieron rearticular el proyecto. El 11 de mayo de 1965 se fundó el Ballet Folclórico Nacional Aucaman, palabra que en mapuzungún significa cóndor libre, con Lobos y Gallinato a la cabeza (el 11 de mayo es la fecha en que el Bafona celebra su aniversario).

El grupo ensayaba dos veces a la semana en un inmueble de la familia del coreógrafo Patricio Bunster, en aquella época, director del Ballet de la Universidad de Chile. La mayoría de sus miembros eran o habían sido estudiantes del Instituto de Educación Física. A poco andar, necesitaron permisos para poder ausentarse algunos días de las escuelas donde hacían clases, ya que todos eran profesores, por eso pidieron el apoyo

del Ministerio de Educación para que les autorizara a ensayar y realizar presentaciones artísticas.

En 1968 se organizó por primera vez la Olimpiada Cultural de México, en la que participaron artistas y creadores de todo el mundo, incluido Aucaman. El Ballet Nacional Mexicano, que dirigía Amalia Hernández, creó el Ballet de las Américas e invitó a los coreógrafos mexicanos más importantes a visitar los países representados con obras coreográficas de América Latina y el Caribe. Uno de ellos era Chile. En esas olimpiadas también participó el coreógrafo y antropólogo mexicano Rodolfo Reyes —entonces residente en La Habana y director del Conjunto Folclórico de Cuba—, quien montó en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, donde se estrenaban todas las obras, una pieza que correspondía a las culturas yoruba y carabalí.

26

El maestro de danza Patricio Bunster fue uno de los representantes de Chile e invitó a Reyes a presenciar la actuación de Aucaman. En cuanto terminó la función, Bunster le presentó a Claudio Lobos, y ambos invitaron al mexicano a colaborar con ellos en Chile. Reyes llegó al final de ese año a trabajar con Aucaman, pero necesitaba los permisos ministeriales y diplomáticos para ejercer en el país. Durante su estadía, el coreógrafo vio un recital del grupo folclórico de Margot Loyola, a quien propuso montar un espectáculo juntos. A esa función asistieron las autoridades del Ministerio de Educación, quienes autorizaron el contrato de Reyes con un cargo diplomático, especializado en artes escénicas y danza.

A Reyes le interesaba la danza profesional; según sus parámetros, el elenco debía trabajar todos los días, además de mejorar su disciplina en todos los sentidos. Durante ese proceso, Aucaman recibió a maestros de Argentina, México, Brasil y Uruguay, quienes dictaron clases especiales para el elenco. Entonces la danza profesional en Chile estaba surgiendo en diferentes instituciones: se crearon la Escuela Coreográfica Nacional,

a cargo de Malucha Solari, y el Ballet Juventud, del coreógrafo Hernán Baldrich. En ese contexto, Aucaman era un grupo de jóvenes iniciándose en el trabajo artístico.

Sin embargo, las diferencias de estilo entre Lobos y Reyes se volvieron irreconciliables y el conjunto acabó dividiéndose. A los bailarines se les pidió votar para decidir continuar con la línea que había desarrollado Lobos o tomar un nuevo camino con Reyes: la gran mayoría de los integrantes escogió al mexicano. Lobos se fue con su esposa, tres bailarines más y con el nombre Aucaman. Los demás emprendieron la creación de una compañía profesional: el Ballet Folclórico Nacional de Chile, Bafona. Ambas agrupaciones continuaron desarrollándose paralelamente, al menos hasta 1972, año en que Aucaman edita un disco homónimo.

Una modalidad de trabajo innovadora: estudio y creación artística

27

El nuevo elenco siguió funcionando bajo el alero del Ministerio de Educación. El pintor Aníbal Ortiz Pozo creó su logotipo y Reyes consolidó su nombre y funcionamiento. Una de las primeras y grandes diferencias que implantó Reyes fue trabajar desde el punto de vista histórico-antropológico. La creación coreográfica y musical se basaba en cuidadosas investigaciones. Se buscaba acercarse lo más posible a las fuentes tradicionales. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz también fueron grandes colaboradores e impulsores de esta forma de etnocoreografía, es decir, la unión de la investigación previa con la propuesta estética en la puesta en escena.

El grito de la sangre fue una de las primeras obras realizadas por todo el equipo, que venía creando desde los tiempos de Aucaman. En el grupo estaban los jóvenes bailarines Hiranio Chávez, Eugenia Cirano, Ernesto Concha y Carlos Reyes Zárate (actual profesor de la Academia Bafona),

quienes, debido al aporte que cada uno hizo en los contenidos y la línea estética, serían personajes clave en el desarrollo posterior del Bafona.

La preparación de la obra supuso un primer viaje, a la zona sur del país, donde los integrantes vivieron en rucas para entender los ritos y la historia de la comunidad mapuche, y participaron en sus ceremoniales. Músicos mapuches se incorporaron en la puesta en escena final, una obra que unía danza, música y las tradiciones más profundas de la zona. “El éxito de la obra fue impresionante, el público la recibió sorprendido”, comentó Rodolfo Reyes y, aunque en el estreno hubo una discordancia entre música y coreografía, el elenco tuvo la capacidad de resolverla improvisando en el escenario un acompañamiento musical. La obra fue sin duda trascendente para el Bafona y prueba de ello es que algunos de los cantos originales de *El grito de la sangre* aún se utilizan en el montaje *Arauco*.

28

Posteriormente iniciaron investigaciones con comunidades del norte de Chile. El conjunto conoció a músicos y bailarines de procedencia quechua y aymara, provenientes de Andacollo y de las salitreras de Atacama. En el sur, en Chiloé, también usaron el mismo método.

Aparte del trabajo de investigación previo, que enriqueció notablemente su quehacer artístico, el ballet estableció vínculos con el Conjunto de Danza Contemporánea, perteneciente al Ministerio de Educación y fundado por Malucha Solari, con quien tuvo fructíferos intercambios. Durante el mismo periodo, realizaron giras a Argentina y Perú. El Bafona también se presentó en el Festival Internacional de Danza y Coreografía de Argentina, en 1971, donde ganó el premio a la mejor coreografía con el *Grito de la sangre*, precisamente. La compañía ya empezaba a cultivar logros que la consolidarían en el medio artístico.

Reyes le dio al ballet una línea de trabajo profunda. Creó una dirección artística e inició un núcleo de asesoría con Ximena Bunster, Margot



Loyola, Carlos Isamitt y María Ester Grebe, y un departamento de investigaciones folclóricas conformado por él mismo, Eugenia Cirano e Hiranio Chávez.

En esa época el grupo trabajaba desde las siete de la tarde hasta las diez de la noche y la labor que realizaban era prácticamente *ad honorem*, pues al ser todos profesores, realizaban su labor docente y remunerada durante día. Con ese ritmo y vocación crearon algunas de sus obras más importantes, como *Altares, misterios y fiestas* y *El rito del Tamarugal*. El elenco perseguía la excelencia escénica, practicaba técnicas de barra y de suelo, académicas y de danza contemporánea. Malucha Solari les hacía clases de danza afro junto a Reyes, al mismo tiempo que los bailarines estudiaban con los antropólogos para entender el sustento etnográfico de cada montaje.

En términos musicales el grupo era básicamente un conjunto coral (sopranos, contraltos tenores y barítonos) y contaba con un reducido acompañamiento instrumental. Gran parte de los integrantes no tenía formación musical académica ni sistemática, solo un gran interés y dedicación por la música. Cuando necesitaban un instrumentista específico, se contrataba a alguien externo. Sin embargo, a pesar de no contar con los recursos técnicos adecuados, lograron esbozar ideas musicales interesantes que, retomadas posteriormente por músicos con mayor formación, fueron recuperadas para el trabajo creativo de la compañía y permitieron que el talento de aquellos pioneros musicales del Bafona trascendiera en el tiempo.

Estas prácticas innovadoras del folclor se quebraron el 11 de septiembre de 1973. Tras el golpe de Estado muchos de los integrantes del Bafona fueron detenidos, exiliados o tuvieron que huir. El director, Rodolfo Reyes, fue llevado al Estadio Nacional. “A las ocho de la mañana fui tomado preso, acusado de ser filocastrista y comunista”, contó Reyes años más tarde, aludiendo a que sufrió estos apremios solo por haber vivido ocho años

en Cuba como etnocoreógrafo e investigador de la rica tradición del baile afrocubano. “Me llevaron al Estadio Nacional y me sometieron a largos interrogatorios, sesiones de tortura y golpizas, exigiéndome los nombres de algunas personalidades con las que teníamos relaciones profesionales y de amistad”, expresó. Gracias a la embajada de su país, el mexicano logró salir de Chile. Pero no todos tuvieron la misma suerte: desde ese momento, el Bafona comenzó una profunda crisis.

Crisis, resurgimiento y expansión

Con posterioridad a la salida de Reyes, el ballet empezó a desmembrarse y muchos integrantes fueron perseguidos, hostigados o exonerados. A petición de la compañía, la dirección quedó a cargo de Hiranio Chávez, mano derecha de Reyes. Se continuó de todas maneras para evitar que el ballet desapareciese; esa continuidad significaba reponer las obras hechas por Reyes, pero solo se mantuvo *Altares, misterios y fiestas*, la más tradicional. Las demás, que tenían un evidente sentido social, quedaron fuera.

La dictadura intervino de manera definitiva en el Bafona. El ministro de Educación era el jefe directo, y en su oficina se decidía desde qué montaje se iba a realizar hasta las giras o eventos en los que se podía participar. En 1974 se organizó una gira por el país con buses escoltados por carabineros. Llegaron hasta Chiloé bajo vigilancia constante, más adelante viajaron al norte en el buque Aquiles de la Armada. También fueron a la isla Quiriquina para actuar ante los miembros de la Armada, mientras el elenco sabía que en el lugar había personas detenidas. Actuaron en distintas ciudades y también en cárceles, donde muchas veces los integrantes se encontraban con conocidos o incluso con compañeros del antiguo elenco que ahora eran presos políticos. En una de sus presentaciones en la cárcel Capuchinos, en Santiago, vieron a Enrique Kilbert, padre de una destacada bailarina del Bafona.

En 1975 y ya a cargo de Raúl Trujillo, la compañía contaba apenas con diez músicos y cuatro bailarines. Se necesitaba rearmar el elenco y comenzaron a buscar a nuevos artistas. En 1976, Raquel Barros fue nombrada directora del elenco. Su gran objetivo fue crear un Departamento de Folclor del Ministerio de Educación, proyecto con el cual el Bafona prácticamente desapareció: se suspendieron las presentaciones y se despidió a la mayoría de los bailarines.

Durante esa crisis apareció fortuitamente una ex bailarina, María Teresa Parraguez, esposa de un mayor de Carabineros, Mario Morales, que para entonces era jefe de gabinete del Mineduc. Los integrantes que quedaban le contaron lo sucedido y que no tenían un lugar donde trabajar. María Teresa, a través de su marido, organizó rápidamente una reunión: a los cuatro días les abrieron su antigua sede, en la calle Roberto Pretot de Santiago Centro y Parraguez fue nombrada Coordinadora del Bafona. Los mismos miembros del ballet cooperaron buscando nuevos integrantes durante el año 1977.

A final de ese año, el Bafona ya contaba con una planta suficiente para funcionar. Sin embargo, las condiciones contractuales de la compañía eran bastante precarias, con sueldos exiguos y contrato a honorarios. Eran alrededor de veinticuatro bailarines y dieciocho músicos.

El proyecto de rearticular la compañía se concretó en 1978, cuando Germán Domínguez Gajardo llegó como jefe del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Con su llegada, se contrató a un nuevo director, Pedro Gajardo, quien estuvo a cargo de la compañía durante nueve años. Bajo su dirección se hicieron giras y actuaciones relevantes, aunque su trabajo no estuvo exento de polémicas y problemas.

Cuando Gajardo llegó a la sala de ensayo, en el salón había un grupo de dieciséis músicos y veinticuatro bailarines esperándolos, listos para trabajar. Sin embargo, al nuevo director le pareció que la gran mayoría de

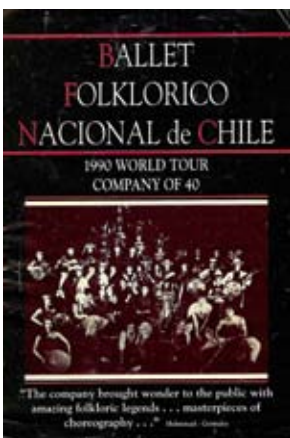
los bailarines no tenía la presencia que él consideraba adecuada. En sus dos primeros años, Gajardo realizó algunos cambios en el equipo.

Para Gajardo una de las cosas más importantes era la apariencia escénica y la salud de cada integrante. Por ejemplo, la exigencia de estatura mínima era de 1,65 m para las mujeres y 1,75 m para los hombres. Además, tuvo largas conversaciones con Germán Domínguez para la contratación de coreógrafos que desarrollaran nuevas obras. No rescató ninguna pieza del período de Rodolfo Reyes por considerarlas “feas y escolares”. La meta de Gajardo fue crear cosas nuevas en apenas un año. Pese a que no lo consiguió en lo inmediato, su trabajo dio frutos con el tiempo.

El repertorio que logró crear Pedro Gajardo junto a su equipo fue extenso. Durante la década de su dirección se estrenaron alrededor de catorce obras. Entre ellas, *Chiloé*, con coreografía de Ernesto Concha, que contiene diferentes danzas como pavo, tras trasera, vals, cueca y algunas recreaciones de faenas como majas y chungas; *Huasos*, una producción sobre los bailes del centro sur de Chile con coreografía de Carlos Reyes Zárate, que incluye esquinzazo, gato, jota, pequén, sombrerito, sajuriana, destrezas de huasos, además de algunas tonadas y cuecas; *Sentires*, con coreografía de Gajardo, basada en las composiciones de Violeta Parra, con arreglos musicales de Jorge Carrasco y textos de Jorge Mejías; *Diablos*, sobre la danza ceremonial del Norte Grande; *Espantajos*, basada en los espantapájaros, y *Taiipi Pacha*, relativa al ciclo agropastoril de la cultura aymara. Una de las más destacadas fue *Arauco*, con coreografía de Ernesto Concha.

Durante este tiempo, además de Concha y Gajardo, también participaron en la creación destacados coreógrafos. En *Plaza de Armas*, una alegoría de personajes populares, colaboró Ingeborg Kreussel; *Vivencias Campesinas*, sobre la sociedad rural tradicional de la zona centro, fue realizada colectivamente por el Bafona y asesorada por Margot Loyola y Osvaldo Cádiz; *Suite de danzas del norte*, por Carlos Reyes Zárate (anterior a la llegada





IZQUIERDA ARRIBA: Integrante del elenco en la obra *Chiloé*, a fines de los 70 | IZQUIERDA ABAJO: Una de las primeras versiones que tuvo la obra *Huasos* de Carlos Reyes, con la danza el sombrero, que re-creada en 1994 sigue estando vigente en el repertorio | ARRIBA IZQUIERDA: Rodolfo Reyes, etnocoreógrafo mexicano que fue el primer director del Bafona | ARRIBA DERECHA: Programa con los primeros repertorios y sus integrantes de la época | CENTRO IZQUIERDA: Carátula del disco de Aucaman, conjunto antecesor y origen del Bafona | CENTRO DERECHA: Uno de los primeros programas del Bafona en su primer viaje a México en 1968 | ABAJO IZQUIERDA: Las primeras giras de 1990, luego del retorno de la democracia al país | ABAJO DERECHA: Programa de una de las primeras obras realizadas bajo la dirección del mexicano Rodolfo Reyes, *El grito de la sangre*.

de Gajardo), y *La Quintrala*, basada en la vida de Catalina de los Ríos y Lisperguer, por Rosalía Zebrak de la Guarda.

El primer año no se hicieron más de 30 presentaciones; con el tiempo, llegarían a más de 150. Durante un año recorrieron seis regiones y en cada región estuvieron 10 días. También participaron en el Festival Internacional de la Canción Viña del Mar por varios años. El Bafona jamás había llegado a tanta gente: actuaban en más de 100 comunas al año. Además, se generó una nueva estructura interna con una comisión de asesoría permanente para la creación artística. Una de las funciones del equipo fue elaborar unidades pedagógicas para profesores sobre distintas áreas culturales del país, lo que ayudó a mantener y realzar el carácter educativo de la compañía.

De acuerdo al desarrollo escénico, a partir de los ochenta se establecieron cambios que implicaron un gran desarrollo para la música del Bafona. Se usó una fundamentación documental sólida para la selección y montaje del repertorio. También se estimuló la diversidad en la ejecución instrumental y se incluyó la participación de números solistas, a manera de entreactos. Por último, se abandonó gradualmente la línea puramente coral.

Los ochenta marcaron un importante auge mediático para el elenco, lo que les proporcionó una vitrina pública y masiva que no habían experimentado hasta entonces. “En términos estrictamente relacionados con la danza, hay un antes y un después del Bafona. Era su etapa de oro. Antes estaba basado en lo tradicional, ahora el punto de vista técnico emergió con mucha fuerza”, señaló Gajardo. Su filosofía de trabajo se basaba en tres elementos: poseer un porcentaje elevado de raíz folclórica, un sentido del espectáculo y, por último, un carácter universal para ser accesible a un público heterogéneo.

En esos años el elenco tuvo una gran participación en actividades de extensión. La misión consistía en llevar al elenco por todo el país,

incluyendo los sectores más alejados. En 1978 la compañía reafirmó su carácter itinerante, lo que significó la posibilidad de viajar más prolongadamente. Recorrieron el país desde Arica hasta Magallanes, se presentaron en grandes y pequeñas ciudades, en teatros importantes y en pueblos pequeños, y participaron en prácticamente todos los festivales existentes.

El conjunto realizaba dos presentaciones diarias y cada espectáculo duraba dos horas más un intermedio. No solo actuaban en Chile: desde 1980 comenzaron a realizar giras que incluyeron visitas a Argentina, Perú, Brasil, Europa, Estados Unidos y China.

Gajardo fue Director General del Bafona hasta el otoño del año 1987. Luego de su salida, asumió Ernesto Concha, director entre 1987 y 1988, creador de obras importantes en el repertorio actual del ballet, como *Romance de Negros*, *La Chamatera*, *Aymara Marka*, *Huasos*, *Patagonia* y *Arauco*. “Las obras más lindas y más bellas son creación de él. El sello de Ernesto fue un impulso, una inyección de creatividad sobre la base de nuestro patrimonio, trajo aire fresco”, comenta Margarita Núñez, una de las bailarinas de ese período y productora entre 1990 y 2010.

Concha había sido bailarín durante la época de Rodolfo Reyes y heredó su forma de observar e investigar para crear las obras. Lo guiaba un fuerte sentido estético. Era creativo y mantenía la búsqueda de lo que llamaba una línea expresionista. Aunque esta visión favorecía nuevas obras con contenido y un trasfondo cultural serio, tenía dificultades para lidiar con la burocracia administrativa. Sus mejores habilidades tenían que ver con lo artístico, lo que tuvo directa relación con su corta permanencia como director general y su consecuente nombramiento como director artístico, mientras el diseñador teatral Sergio Soto fue puesto en el cargo de director general. Concha no transaba en sus principios estéticos, pero la popularidad y el tamaño del Bafona necesitaban flexibilidad para seguir funcionando.

La llegada de Soto le dio al elenco un giro que consolidó una forma de trabajo que aprovechaba la experiencia del Bafona por más de dos décadas. Durante el tiempo que fue director —que se extendió por 18 años— se encargó de mantener ciertos aspectos que habían aportado los anteriores directores, como la profundidad en las fuentes de información, buscando conservar la masividad del espectáculo, pero a la vez mejoró los aspectos técnicos de la puesta en escena, como la iluminación, el sonido, el vestuario, la utilería, y les dio un sello característico.

En esos años el elenco recorrió Colombia, Bolivia, México, España, Holanda, Francia, Alemania, Bélgica, Suiza, Suecia, Rusia, Estados Unidos, Sudáfrica, China y Japón; estas visitas fueron fructíferas y se convirtieron en un estímulo para mejorar la calidad artística del elenco y fomentaron el intercambio cultural. También durante estas décadas, el Bafona se presentó en diversas ocasiones en el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, obteniendo un gran reconocimiento popular.

38

Hubo, además, el año 2003, un cambio institucional importante: pasó de funcionar bajo la tutela del Ministerio de Educación a depender del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes. Este decisivo proceso no estuvo libre de sobresaltos, ya que en el proyecto de ley inicial que creaba el Consejo de la Cultura, no se consideraba en su estructura orgánica a los elencos artísticos. Gracias a la oportuna gestión gremial del Bafona, liderada por Sergio Soto y Jaime Hernández (actual director musical del elenco), se logró reparar dicha omisión.

Después de Soto, en 2009 la dirección pasó a cargo de Leticia Lizama, ex bailarina del elenco. Uno de sus principales cambios fue realizar un trabajo en escena con mayor profundidad interpretativa, además de reformular el sentido formativo de la Academia Bafona, dándole énfasis al trabajo de difusión y de apoyo a grupos de diferentes comunas del país.





Hitos

La impronta de los directores

41

A lo largo de los años, el Bafona ha experimentado diversos cambios que han contribuido a su consolidación. Sus protagonistas, en el contexto de la historia política, social y cultural del país, han hecho que este elenco de casi medio siglo de vida sea una de las compañías artísticas más importantes de Chile, la única que se ha presentado tan extensamente en las ciudades y pueblos de nuestro territorio y que se ha mantenido estable como elenco artístico del Estado. Desde la vuelta de la democracia hasta hoy —y a partir del trabajo fundacional dirigido por Claudio Lobos y Rodolfo Reyes, además de la gran activación y masificación llevada a cabo por Pedro Gajardo y Sergio Soto—, el conjunto ha desarrollado un trabajo constante de perfeccionamiento y difusión de sus creaciones.

Cada uno de los tres últimos directores, desde fines de los 80, ha marcado al Bafona con su mirada y aporte esencial. Ernesto Concha, director entre

IZQUIERDA ARRIBA: Claudio Lobos, creador del ballet folklórico Aucaman, predecesor del Bafona (la foto es sostenida por Mireya Gallinato, esposa de Lobos).

IZQUIERDA ABAJO: Mesa redonda; participan Carlos Reyes, Jaime Hernández (actual director musical del Bafona); Mireya Gallinato, esposa de Claudio Lobos, Sergio Soto (ex director del Bafona), Leticia Lizama (directora del Bafona) y Germán Concha, docente de la Academia Bafona.

1987 y 1988, quien fue parte del ballet desde sus inicios, se caracterizó por continuar la prolífica línea de creación de obras, usando como método la reelaboración de los elementos de la danza. Las estructuras de cada coreografía que realizó se apegaron de manera menos estricta a la raíz de la danza investigada, dando paso a nuevas variaciones creativas, con una conceptualización más libre. Entre sus piezas más destacadas se encuentran *Romance de negros*, *Huayno Waracocha*, *Arauco* y *La Chamantera*.

Bajo la dirección del diseñador teatral Sergio Soto, director entre 1989 y 2008, se le dio nuevos bríos visuales a las diferentes puestas en escena. Se tomaron elementos de la cultura tradicional, transformándolos en un trabajo escénico de excelencia. Los vestuarios, creados por él, y el argumento de cada obra perseguían ese objetivo. Su labor, durante casi veinte años, dejó la marca de una estética propia. Desde entonces, gran parte del vestuario ha sido diseñado por Soto, en una línea que ha continuado Ricardo Rospigliossi, actual jefe técnico de la compañía. Además, bajo su dirección el Bafona llegó a presentarse ante doscientos cincuenta mil espectadores en regiones y tuvo entre 120 y 150 actuaciones cada año; adicionalmente abrió el espacio escénico, incluyendo la participación de grupos locales para que compartieran escenario con Bafona. Ésta práctica sigue vigente en la actualidad y es altamente solicitada por aquellos conjuntos que desean “telonear” al elenco cuando visita diversos territorios.

Leticia Lizama, directora artística del ballet desde 2009, se ha preocupado por el trabajo de interpretación de la compañía. Bailarina en el Bafona entre las décadas de los ochenta y noventa, se ha dedicado a trabajar el sentido o el por qué de cada movimiento que los bailarines y músicos realizan en escena. El trabajo expresivo, la corporalidad y la interpretación desde la emoción han sido los principales tópicos instaurados. Su principal objetivo es representar los sentimientos



profundos para transmitir los elementos de identidad cultural que contiene la danza tradicional.

Los aportes de estos directores han servido para mejorar cada pieza del repertorio. Las enseñanzas han sido integradas por los sucesores y se ha producido un trabajo cada vez más completo y elaborado, que da cuenta de un acervo cultural rico y al mismo tiempo explora las posibilidades de la danza desde sus raíces tradicionales hasta las expresiones contemporáneas.

Giras internacionales: embajadores en los cinco continentes

Desde sus inicios, cuando se presentó en México y maravilló al que sería su primer director, Rodolfo Reyes, el conjunto ha sido invitado a actuar en diferentes países. Desde los ochenta en adelante el elenco logró internacionalizarse y servir como embajador cultural incluso en épocas en que existían restricciones para la difusión de las expresiones artísticas. Uno de los primeros viajes importantes fue a Brasil, en 1980, donde se presentó en São Paulo, Brasilia y Río de Janeiro. En 1983, el Bafona fue el representante sudamericano del Congreso Internacional de Turismo realizado en Atlanta, Georgia. Ese mismo año viajaron durante tres meses por Europa, recorriendo 42 ciudades de Alemania, Luxemburgo, Bélgica y Francia.

La década continuó con viajes incesantes. El ballet representó a Chile en el VI Festival Latinoamericano de Folklore, realizado en Salta, Argentina. El conjunto tuvo reiteradas participaciones en el Desfile de Hispanidad en la ciudad de Nueva York y aprovechó el viaje para recorrer otras ciudades estadounidenses, como Filadelfia, Washington y Boston. También realizó una gira por las ciudades peruanas de Lima, Chiclayo, Piura, Sullana,



Bufonia:
 Conferencia de Prensa con Embajador de Chile en Buenos Aires, Argentina durante el "1º Festival de la Danza y la Canción", año 1969. - Noviembre.

5 ALLET
 6 FOLKLORICO
 11 NACIONAL
 1 DE CHILE

칠레국민민속무용단 초청공연

일시 : 1961. 10. 16(일) 오후 19시
 장소 : 인천광역시문화예술회관 소공연장
 주최 : 인천광역시

千り国民民舞踊団

BALLET FOLKLORICO NACIONAL de CHILE

11月15日木開演6:30am
 旭川市民文化会館



Trujillo y Chimbote. Más adelante, volvió a Brasil con actuaciones nuevamente en Brasilia, São Paulo y Río de Janeiro, y también regresó a Argentina. En 1986, se realizaron giras a la República Popular China, Alemania y Suiza; en 1987, otra vez a Argentina y Venezuela; en 1988, Brasil y Uruguay, donde regresaron al siguiente año. Le siguieron México, Sudáfrica, Estados Unidos, Japón y Argentina en 1990. En 1992 recorrieron España y Estados Unidos. En 1993 estuvieron en la mítica Rusia.

En 1990 la compañía había sido invitada al Segundo Festival Internacional de las Artes de Ciudad de México, que se realizó gracias a las gestiones del primer director del ballet, Rodolfo Reyes, quien también estuvo a cargo de una muestra mexicana en el país. La compañía representó a Chile en ese festival y compartió el escenario con destacados grupos artísticos de todo el mundo. Además visitó algunas de las ciudades más importantes de México: Guanajuato, Guadalajara (Teatro Degollado), Aguas Calientes, Chilpanzingo, Iguala y Puebla.

47

Ese mismo año, la gira a Japón marcó un hito para el desarrollo teatral y escénico del elenco. En ese país el ballet recorrió veinte ciudades y las cuatro islas. El contrato se hizo a través de Min-on Concert, una institución internacional que había llevado a los mejores ballets y cantantes del mundo y que tuvo al conjunto fuera de Chile durante 45 días. Bafona fue el primer grupo chileno en llamar la atención de este gigante de la cultura. Las presentaciones se planearon considerando hasta el más mínimo detalle. Se realizaron especialmente planos a escala para el trabajo escénico, además de folletos explicativos y una película que mostraba la cultura chilena al público japonés. En los teatros existían toda clase de elementos computarizados y se usaba la tecnología más avanzada para el montaje y las luces. La gira fue trascendente para el Bafona, toda vez que se llegó a un alto nivel artístico y técnico que contribuyó al crecimiento profesional del elenco en sus tres estamentos: musical, dancístico y técnico.

IZQUIERDA ARRIBA: Presentación en el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar a principios de los ochenta.

IZQUIERDA ABAJO: Obra *La Quintrala*, coreografiada por Rosalía Zebrak, en el programa televisivo Esquinazo.

En 1995 viajaron a Estados Unidos, donde también estuvieron por casi dos meses y recorrieron 40 estados y 42 ciudades, desde la frontera con Alaska hasta el límite con México. Durante estos viajes a lugares tan diferentes, el elenco estableció contacto con grupos diversos dedicados al folclor, además de acrecentar su dominio escénico y desarrollar aún más el rigor profesional para representar a Chile en el exterior.

En 1996 el grupo se presentó en festivales de folclor en Holanda, Italia y Francia. Ese mismo año hizo una gira por seis ciudades de Argentina. En 1997 recibió una invitación especial para participar en el Festival Mundial de Folclor en Bélgica; además se presentaron en Francia y en diez ciudades de España. Luego viajaron otra vez a Estados Unidos y debutaron en Corea del Sur. En 1998 el elenco realizó una gira de extensión cultural en Portugal y España, lo que los llevó, nuevamente, en 1999, a recorrer 39 ciudades españolas. En el 2001 viajaron a Francia y Bélgica, el 2002 a China y Malasia. El 2005, estuvieron por primera vez en La Paz, Bolivia, lo que marcó un precedente de acercamiento artístico entre Chile y Bolivia.

Debido a que le permitieron conocer distintas culturas y grupos de diferentes rincones del mundo, estos viajes fueron claves para el aprendizaje y desarrollo integral del elenco. Además, estas giras anteriores al retorno de la democracia le permitieron insertarse en un contexto artístico diverso, que en Chile se encontraba limitado y comenzaba lentamente a rearticularse. En estas circunstancias, el Bafona fue un elenco fundamental en la valoración y divulgación de las tradiciones nacionales y en su proyección y difusión en el extranjero.

El auge de lo masivo: la televisión y los medios

Otro de los hechos destacables dentro de la historia del Bafona ha sido la presentación del conjunto en el Festival Internacional de la Canción

de Viña del Mar a partir de los años ochenta. Su participación sirvió para que el ballet lograra hacerse conocido masivamente tanto dentro como fuera del país y también para que el conjunto consolidara su capacidad de desenvolverse frente a las cámaras y un público multitudinario. Desde su primera vez, la compañía ha realizado variadas actuaciones. A la primera, en 1975, le siguieron presentaciones en los festivales de 1980, 1982, 1985, 1986 y 1987, 1990, 2004 y 2006, oportunidad en la que el Bafona ganó la Antorcha de Plata, la Antorcha de Oro y dos Gaviotas de Plata. El público, en esa ocasión, estuvo varios minutos pidiendo que el conjunto volviera al escenario tras terminar su presentación y quien entonces era su director, Sergio Soto, tuvo que salir cuatro veces al escenario a recibir los aplausos.

El ballet ya tenía vasta experiencia frente a las cámaras pues todos los años eran invitados a participar en distintos programas, sobre todo en el periodo de fiestas patrias. Chilenazo, Chile te invita, Esquinazo, Tierra mía, Chile lindo, Es mi tierra, fueron solo algunos. En el exterior también fueron invitados a la televisión: en Brasil, Argentina, Estados Unidos y Canadá. Junto con estar en distintos canales de la red nacional de televisión, han recibido una serie de galardones: uno de ellos fue el premio Éxito, otorgado por el programa homónimo, que lo catalogó como mejor aporte folclórico en la década de los ochenta; otro fue el Laurel de Oro, por ser el mejor conjunto folclórico chileno según la prensa nacional. Las invitaciones a los distintos canales fueron una ayuda para que el conjunto lograra realizar un espectáculo completo acorde al formato televisivo, respetando los acotados espacios del set y los movimientos de cámaras. A la larga estas participaciones fomentaron el conocimiento masivo del grupo, lo que ha reforzado su carácter popular, incluso en el extranjero.

La crítica de prensa, en tanto, celebró el profesionalismo, solidez y calidad del elenco. En Chile, la periodista Yolanda Montecinos escribió: “Bafona se impone por su preparación. No solo los bailarines sino los

músicos, solistas y quienes se responsabilizan por el vestuario, elementos de utilería, aportan seriedad en el comportamiento general del conjunto y, desde luego, su línea y coreografías. Cada bailarín y músico del grupo sabe que entregará su vida diaria a la labor de Bafona”. También en el extranjero se cosecharon buenas críticas: el diario francés *Nouvel Alsacien*, en 1983, destacó al Bafona como un “conjunto coherente, perfectamente entrenado, en que nada es librado al azar o a la improvisación (...) Espectáculo fascinante”. En Helmsted, Alemania, en 1986, se comentó que “maravilló al público con impresionantes leyendas folclóricas” y “obras maestras de la coreografía, entregadas en forma armónica, exacta y homogénea. El grupo entiende de una manera única la gran escala de la expresión de los sentimientos y de las emociones. Naive-lírico, el espectáculo está constantemente en un cambio de colores, junto a mucha alegría y un recogimiento profundo”. En Pekín, China, en 1986, además de su excelencia se aplaudió su “amor por la vida”.

50

Nueva institucionalidad: el salto de Educación a Cultura

Un momento histórico para el ballet fue el cambio institucional mediante el cual dejó de pertenecer a la División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación y pasó a ser parte del naciente Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en el 2003. Si bien fue un paso importante, para el elenco no estuvo exento de temor, ya que en el proyecto inicial para la creación del Consejo no se consideraba a los elencos artísticos. Y tal como lo hacía notar en mayo del 2001 la comisión de representantes de los trabajadores del Bafona, existía una gran preocupación por “la incierta continuidad del Ballet Folklórico Nacional, que no ha sido tomado en cuenta en el proyecto de ley”.

En este escenario, dicha comisión propuso la creación de una corporación cultural de derecho público para la administración del

elenco, lo que finalmente no se consideró viable y se promulgó la ley que creaba una institucionalidad cultural autónoma incluyendo a los “cuerpos artísticos estables”.

Sin embargo, las mejoras no llegaron de manera inmediata. Fue un proceso que requirió intensas negociaciones que se extendieron hasta el año 2006, cuando los integrantes del elenco fueron contratados bajo la normativa del Código del Trabajo. Hasta ese momento solo figuraban como trabajadores a honorarios.

La estabilidad laboral y el incremento en las remuneraciones por la que lucharon intensamente los integrantes del Bafona sirvieron para validar y fortalecer su existencia al interior de la institucionalidad cultural, reafirmando su rol de elenco de excelencia, junto con reconocerlos como trabajadores con derechos y obligaciones.

En esta nueva etapa, con mejores condiciones laborales y con reconocimiento institucional, comenzaron a abordarse diversos temas ligados a políticas de acceso a la cultura, como otorgar mayor cobertura a las comunas que el Bafona no visitaba usualmente, al igual que la realización de giras a regiones más alejadas. Otra implementación fue la capacitación constante de los distintos equipos del elenco, quienes reciben cursos para mejorar su desempeño, desde las diferentes técnicas de danza y expresión corporal hasta herramientas de gestión y mediación con la comunidad. Las clases son impartidas por distintos maestros y maestras, algunos internos, otros invitados e incluso extranjeros. Trompeta, trombón, danzas peruanas, electricidad, gestión cultural, primeros auxilios, liderazgo han sido algunos de los cursos que han realizado los integrantes de los tres estamentos del Bafona.

Academia Bafona: de semillero a espacio formativo

Uno de los aspectos destacables del trabajo del grupo proviene de los años ochenta, con el trabajo de la Academia Bafona, que comenzó como un semillero de nuevos talentos musicales y dancísticos. Surgió como una alternativa cuando la División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación decidió permitir al elenco la contratación de músicos, bailarines y cantantes profesionales, dejando de depender de la destinación de los profesores. Esta medida se complementó con la creación de una academia para preparar tanto a los músicos como a los bailarines del Bafona. Los más destacados alumnos podían aspirar a ocupar un lugar en el elenco en calidad de aspirantes, con lo cual se les integraba gradualmente al proceso de ingreso a la compañía. Sin embargo, esta modalidad tenía una dificultad: los cupos eran escasos y por lo tanto, en la práctica, muy pocos aspirantes tenían la posibilidad de ser parte del Bafona. Por otro lado, estar en la calidad de aspirante significaba tener un menor rango profesional y de remuneraciones, pese a que, muchas veces, se desempeñaban las mismas funciones que el resto del elenco, que se organizaba jerárquicamente en solistas, primeros bailarines o músicos, segundos bailarines o músicos y, finalmente, aspirantes.

El 2009, y en atención a las dificultades descritas, se produjo un importante cambio: la Academia Bafona dejó de ser un semillero y se convirtió en un espacio formativo diseñado para formar docentes que ejercen como profesores de folclor en sus comunidades. El 2013 definitivamente se eliminó la denominación de aspirantes del elenco y quienes estaban en esa condición fueron nivelados con los segundos bailarines o músicos.

Los coordinadores docentes y profesionales de distintas áreas artísticas y pedagógicas de la Academia imparten lecciones sobre danza, música y cultura tradicional para formar monitores en sus respectivas



disciplinas. Pero la labor educativa de Bafona no se agota allí: durante las giras de la compañía se realizan numerosos encuentros, clínicas, talleres y actividades formativas con la comunidad, que se nutren de los contenidos que ofrece la Academia. La función principal de esto es profundizar los elementos de conocimiento en cada uno de los espectáculos para permitir al público una mejor comprensión de la cultura popular, junto con estimular el desarrollo de grupos folclóricos comunitarios.

El poderoso rol educativo que ha tenido el Bafona a lo largo de su extensa trayectoria amerita un capítulo especial que ahonde en este ámbito tan relevante para el desarrollo cultural del país.

Investigación, música, danza y despliegue técnico

54

Desde los inicios del Bafona la música ha sido parte fundamental del trabajo creativo de la compañía, tanto en el caso de las adaptaciones como de las canciones propias que ha realizado el elenco. Sostenida siempre en un estudio acucioso, la musicalización de cada trabajo se ha realizado buscando reinterpretar las costumbres y la cultura del país.

Basándose en cuidadosas revisiones de diferentes expresiones musicales tradicionales de Chile, se crea y recrea la música para las distintas obras de la compañía. El Bafona no es un conjunto de proyección folclórica que se limite a reproducir lo observado en una comunidad, sino que, a partir de la observación, realiza creaciones o recreaciones, obras que contienen nuevas propuestas tanto de danza como de música.

Algunos de los principales encargados de la composición y los arreglos musicales en Bafona han sido Germán Concha, director musical entre 1981 y 1991, actualmente asesor musical del elenco, director de la Academia Bafona e integrante de la comisión artística; y Jaime Hernández,

a cargo de la dirección musical desde 1992, y músico del conjunto desde 1975, circunstancia que lo lleva a ser actualmente el integrante más antiguo de Bafona.

Los músicos, que participan en vivo como parte de la puesta en escena, se caracterizan por su ductilidad para interpretar una gran diversidad instrumentos representativos de la música nacional, la que conocen a cabalidad. Los instrumentos usados abarcan una amplia gama: familias de cuerdas (guitarra, arpa, charango, etc.), vientos (trutruka, trompetas, zampoñas, etc.) y percusión (bombo, caja redoblante, pandero, etc.) El repertorio cubre una gran diversidad de orientaciones conceptuales, estéticas y estilísticas, desde la ejecución instrumental y vocal en vivo hasta la utilización de bandas sonoras electroacústicas grabadas. La creación se ha respaldado con los aportes de expertos en antropología, etnomusicología y algunos destacados folcloristas, entre los cuales la más frecuente ha sido Margot Loyola. La ejecución de instrumentos musicales de las culturas rapanui, mapuche, aymara, campesina, chilota, patagónica y urbana, ha alcanzado en Bafona un alto nivel de calidad que se ha ido perfeccionando con los años.

Desde sus inicios, el Bafona ha creado más de cuarenta obras coreográficas y musicales inspiradas en diferentes expresiones de la cultura tradicional y popular chilena. Las puestas en escena del elenco normalmente se extienden por dos horas y contemplan un intermedio; en ese lapso se muestran distintas obras del repertorio, seleccionadas previamente por el equipo directivo del elenco (directora artística, director de danza, director musical y director técnico), que toma en consideración las características del público y del lugar donde se realiza la presentación.

Un punto aparte son los aspectos técnicos de cada montaje, vitales para la compañía, puesto que entregan carácter y textura a la propuesta artística.

En el camión que traslada los insumos del Bafona para cada presentación, viajan focos de iluminación, torres y cajas de sonido, cables, micrófonos, escenografía, decenas de instrumentos, baúles con vestuarios, etc.

Los vestuaristas son responsables de los más de 400 trajes que tiene la compañía, de los centenares de zapatos y de la infinidad de accesorios que, entre músicos y bailarines, se llegan a utilizar. Los encargados de iluminación y sonido se preocupan de que cada obra se vea y suene de manera impecable. Los ocho integrantes del área técnica son quienes llegan a lo menos siete u ocho horas antes de cada presentación para montar todo lo necesario, desde la cámara negra (fondo con dos entradas que sirve de soporte para luces) hasta la iluminación, y una vez concluido el espectáculo desmontan y cargan de vuelta toda la implementación.

Las dos horas que el público disfruta son en definitiva el resultado de una coordinación mucho mayor que se inicia con los ensayos; cada engranaje de este mecanismo en el que participan más de medio centenar de artistas, técnicos y administrativos debe ser cuidadosamente preparado desde el montaje técnico previo hasta la puesta en escena, donde finalmente se despliegan las creaciones basadas en distintas áreas culturales, cosmovisiones, ritos, sonoridades y coloridos, dando cuenta de la riqueza y diversidad cultural existente a lo largo de Chile.

Dentro de las grabaciones del Bafona se cuentan *Para saber y cantar* (1980), un álbum con dos cassettes, y *La cueca y 12 danzas tradicionales* (1982), también en dos cassettes y además con un libro complementario. El álbum *Paisaje musical de Chile* (1993) constó de cuatro cassettes y un disco compacto. Durante la siguiente década se produjeron los discos *La música del Bafona* (2000), *La patagonia* (2004), *Bafona 40 años* (2005) y *Canto campesino* (2012).

Repertorio

Estas son algunas de las obras más destacadas de un repertorio que continua incrementándose y afinándose.

Arauco (1979)

Coreografía de Ernesto Concha, arreglos musicales de Jorge Carrasco. Basada en la cultura mapuche, presenta algunos aspectos relevantes de su cosmovisión —ritos, danzas, costumbres hogareñas y agrícolas— a través de ritmos y canciones tradicionales. Se abordan especialmente el juego del palín o chueca, algunas faenas agrícolas y guerreras, para concluir con un gran *nguillatún*, la ceremonia de rogativa que une a la comunidad con sus dioses.

Servidores de la Virgen (1988)

Coreografía de Ernesto Concha, arreglos y creación musical de Germán Concha. Recopilación de las expresiones del sentir religioso del hombre nortino, que se manifiestan en cantos y danzas en homenaje a la Virgen, con elementos coreográficos y musicales que tienen su origen en la Gran Diablada boliviana. En Chile, esta danza tiene plena vigencia y es común observarla interpretada como homenaje a la Virgen de Las Peñas de Livilcar, Nuestra Señora de La Tirana, San Lorenzo de Tarapacá y en el Templo Votivo de Maipú.

57

Aymara Marka (1989)

Coreografía de Ernesto Concha, creación y arreglos musicales de Germán Concha. Para el pueblo aymara, la vida sobrenatural es reflejo de la vida real. Sus dioses se visten, bailan, se alegran y sufren igual que los hombres. Pachamama (madre tierra) y Dios Inti (padre sol) son los creadores de todo lo que existe. El universo se divide en Arak-Pacha, el mundo superior (con el Sol, la Luna, las estrellas); Taipi-Pacha, el mundo medio, donde habita

el hombre con sus animales y objetos, y Manka-Pacha, el submundo de corrientes de aguas subterráneas y del espíritu de la música. En Arak-Pacha está el cóndor Mallku, símbolo del hombre andino; en Taipei-Pacha al puma Mallku, representa la fuerza del hombre americano, y en Manka-Pacha a la serpiente Amaru Mallku, encargada de la distribución de las aguas. En esta obra aparecen también los animales totémicos que representan a cada ayllu, la extensión territorial en la cual se reconoce a un antepasado común.

Huayno Waracocha (1989)

Coreografía de Ernesto Concha y creación musical de Germán Concha. El agua es el elemento vital para los pobladores de la precordillera y el altiplano del norte chileno. Un día los ríos subterráneos cambian su curso, y en la fiesta del floreo y la fertilidad no hay agua para celebrar. El hijo joven (huayna) parte en su búsqueda por las quebradas y es guiado por los espíritus y las estrellas, que lo conducen de vuelta a la comunidad, en donde es posible continuar con la fiesta.

Romance de negros (1989)

Coreografía de Ernesto Concha y arreglos y creación musical de Germán Concha. La historia conocida por la canción “Casamiento de negros” de Violeta Parra se recrea uniendo parte de la tonada de la folclorista a otras piezas chilenas que representan diferentes versiones musicales. Otras obras de Bafona inspiradas en la gran compositora son *El gavián* (1992), con coreografía de Hiranio Chávez y *Violeta Parra* (1996), con arreglos de Germán Concha.

Huasos (1994)

Obra tradicional que ha ido cambiando con el tiempo: la última versión coreográfica pertenece Carlos Reyes Zárate y René Cerda; los arreglos son del



director musical actual, Jaime Hernández y algunas composiciones de José Luis Hernández. Es una suite de danzas y músicas del centro-sur del país, con esquinazo, gato, jota, sombrerito, sajuriana, tonada, destrezas y cueca. El huaso chileno, característico de la zona central y antiguo depositario del ancestro español, se manifiesta vigorosamente en expresiones musicales y coreográficas. En ellas se refleja la relación que existe entre el hombre, sus sentimientos, aspiraciones y el ambiente que lo rodea. La danza y música están ligadas a las diversas faenas de la vida agrícola y ganadera.

La Zamacueca (1995)

Esta producción fue asesorada por Margot Loyola. Para su creación se investigó la cueca más típica de Chile desde sus orígenes hasta la actualidad, al igual que las danzas que han nacido de este género. Los arreglos musicales son de Jaime Hernández y German Concha.

Caminito a Belén (1995)

Cancionero tradicional, con arreglos de Jaime Hernández y coreografía de Víctor Silva, que muestra las celebraciones del nacimiento de Jesús en diferentes pueblos de Chile. Se presentan la adoración y las ofrendas de los pueblos andinos, expresiones de cariño y fe en su homenaje.

América (1995)

Distintos ritmos y culturas del continente se tomaron en consideración para crear esta obra. Los pueblos traspasan fronteras y sus colores se amalgaman en un solo sol: el sol de América. El espectáculo va precedido de un extracto del poema “Descubrimiento de América” de Oscar Castro. La coreografía es de Víctor Silva, con arreglos de Germán Concha, e incluye diferentes fragmentos musicales: “Jarabe tapatío”, de José Reyes Oliva (mexicano); “Galopera”, de Mauricio Cardozo Ocampo (paraguayo);

“Llorando se fue”, de Ulises Hermosa (boliviano); “La flor de la canela”, de Chabuca Granda (peruana); “Alma llanera”, de Rafael Bolívar y Pedro Elías Gutiérrez (venezolanos); “Chacarrita”, de Germán Concha, “La piragua”, de José Barros, “Mándame quitar la vida”, de Segundo Zamora y “Sube a nacer conmigo hermano”, de Pablo Neruda y Los Jaivas.

Chiloé (1998)

Coreografía de Víctor Silva y arreglos musicales de Jaime Hernández y composiciones de Germán Concha. La isla de Chiloé es una de las zonas culturales más interesantes del país, pues reúne viejos resabios prehispánicos junto a tradiciones llegadas del viejo mundo, dentro de un pueblo único. Allí aún se encuentra latente la creencia y pensamiento de una realidad mágica, donde se unen seres buenos y malvados que inciden en el comportamiento de los isleños. Dentro de los más conocidos están la Voladora, mensajera de brujos; la Pincoya, proveedora de productos del mar; el Caleuche, barco donde la gente se transforma y cruza mares sin fronteras. También se muestran costumbres antiguas, como las majas de moliendas y las mingas, junto a otras fiestas de faenas que permiten la ejecución de danzas como seguidilla, nave, cielito y cueca, que hoy solo permanecen en el recuerdo de los isleños antiguos.

61

Patagonia (2003)

Coreografía de Ernesto Concha, creación y arreglos musicales de Germán Concha y Jaime Hernández. Es un rescate de la cultura y costumbres de las etnias del extremo sur del país, que resalta a grupos que vivieron en uno de los ambientes más difíciles de la tierra. Incluye a los pueblos aónikenk o tehuelche, a los cazadores terrestres selknam, a los kawésqar o alakaluf, y a los yámana, los pescadores nómades de los mares del sur, como también a los colonizadores foráneos de la región. *Patagonia* finaliza con un

cuadro alusivo a las diferentes expresiones del hombre magallánico. En su creación contó con el aporte de diversos estudiosos y artistas de la región de Aysén y Magallanes.

Las estaciones del ciudadano Pablo (2004)

Obra inspirada en el premio Nobel chileno Pablo Neruda, incluye narraciones en versos y décimas, además de recrear los poemas del escritor dedicados a próceres de la patria. El montaje musical estuvo a cargo de Jaime Hernández y Osvaldo Hernández, con asesoría de Germán Concha. Participaron en la creación como artistas invitados los músicos Alejandro y Vicente Bianchi, el poeta José Cornejo en los textos y el actor Humberto Duvauchelle.

La chamantera (1987)

La obra se inspira en la tradición campesina y cuenta la historia de un muchacho que se las ingenia para declarar su amor a la niña que pretende. Junto al telar de la chamantera, los hilos son bailarinas que al danzar van formando la figura del chamanto. Dice la canción: “Un chamanto multicolor, adornado de espigas, flores,avecillas y cielo (...), tejido en delicados hilos de seda, nacido para vibrar en el rigor de la faena, para lucir al sol junto a los aperos de una buena manta, para cantar una tonada y para temblar de emoción al zapatear una cueca bien chilena”. Creación y arreglos musicales de Germán Concha y José Luis Hernández. Coreografía de Ernesto Concha.

Gabriela (2005)

Creación premiada en el primer concurso coreográfico-musical realizado por el Bafona, e inspirada en Gabriela Mistral. Nicolás Borbar fue el seleccionado para realizar la creación musical y Verónica Varas la ganadora

de la creación y el montaje de la coreografía. Da testimonio sobre la vida y obra de la poetisa, y de su intensa valorización de las expresiones de la cultura tradicional.

Isla de Pascua (2008)

Con arreglos coreográficos de René Cerda y musicales de Jaime Hernández, el montaje contó con la asesoría musical de Pascual Pakarati y coreográfica de Carolina Vargas y Rodrigo Pakarati Manutomatoma, estudiosos de la cultura rapanui. Se basa en una visión contemporánea de la vida en la isla, aunque se muestran bailes ancestrales tales como el Hoko, que representa la actividad guerrera entre las diferentes tribus, el Aparima, danza femenina suave y sensual de origen tahitiano, con música y letra rapanui, que imita los movimientos de la naturaleza, y el Toere, adaptación de bailes y cantos de la Polinesia, comunes hoy en la isla.

Entrecruces: música y danza en la tierra (2012)

Coreografía de Valentina Pavez, arreglos y creación musical de Jaime Hernández. Es una propuesta innovadora cuya piedra angular es el canto campesino. Versos, parabienes, tonadas, corridos, chapecaos y cuecas despiertan la memoria y se entrecruzan con la incorporación en el trabajo coreográfico de un lenguaje a partir de la técnica moderna que dialoga entre la tradición y lo contemporáneo. El nombre de la obra alude al ideario de la más sencilla de las expresiones artesanales, la cestería, e invita a un recorrido por vivencias espirituales y materiales, alegrías y tristezas, amores y odios, vacilaciones y certezas, vida y muerte, sabiduría humana, entorno y naturaleza. Nominada a los premios Altazor 2012 en las categorías de producción fonográfica y creación coreográfica.



Actualidad

Trabajo artístico en terreno

65

Bafona es un elenco itinerante prácticamente desde su origen: sus desplazamientos comienzan con la investigación y observación previa a la construcción de una obra, en pueblos donde se conservan las raíces folclóricas, normalmente apartados, y continúan con el despliegue territorial que realiza con su aparataje técnico y artístico.

De hecho, institucionalmente se aloja en el Departamento de Ciudadanía y Cultura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, como elenco nómada, para llegar a especialmente a los habitantes de comunas distantes de los centros metropolitanos, que viven en condiciones de vulnerabilidad socioeconómica, además de presentarse en grandes ciudades, diferentes pueblos y pequeñas comunidades. Para poder cumplir con estas exigencias, el conjunto cuenta con un completo equipamiento propio, diseñado y operado por técnicos especializados, capaces de convertir cualquier gimnasio o cancha en un escenario.

IZQUIERDA: Escena de la obra *Entrecruces: música y danza en la tierra*.

Para realizar cada montaje, el elenco dispone de sistemas de sonido e iluminación, además de la cámara negra, fondo y elemento fundamental para dar vida al espectáculo. A eso se le suma el gran despliegue de vestuario y zapatería. Si bien los elementos que permiten al Bafona autonomía para montar un espectáculo en cualquier lugar comenzaron a desarrollarse en la década del 80, con el tiempo se han perfeccionado. En los últimos años se ha avanzado en la renovación de los sistemas de sonido e iluminación, que ahora cuentan con nuevas tecnologías.

Al tratarse de un elenco itinerante, hay que elegir con precisión los elementos que se deben llevar para las giras, como los instrumentos musicales, la escenografía, el vestuario y la iluminación. El camión que traslada toda la carga debe viajar con mayor anticipación que el elenco, a veces varios días antes, ya que todos los insumos deben estar disponibles cuando el elenco llega a presentarse a un lugar. Por ejemplo, en el caso de las regiones extremas la carga debe irse unos cinco días, puesto que debe recorrer por tierra las distancias.

Actualmente, el repertorio general del elenco está conformado por unas veinte obras, entre las cuales se eligen alrededor de cuatro o cinco para completar un programa estándar de dos horas. En cuanto al trabajo escénico, se realizan ensayos diarios, además del trabajo disciplinario de las áreas de danza y música, con clases de técnica, instrumentales, vocales, entre otras. El día anterior a una función se realiza un ensayo general del programa completo.

Las giras al exterior han demostrado que el elenco está a la altura de estándares artísticos internacionales. Para mostrar un espectáculo, ya sea en el país o en el extranjero, cada movimiento es cuidadosamente elegido, algo que el público celebra. “Se ve a Chile como un país lejano, un país tercermundista, y cuando nosotros nos presentamos la gente siempre alaba mucho el trabajo, nos dicen que tenemos un grupo de

profesionales, un grupo a nivel internacional”, comenta la directora artística, Leticia Lizama.

El recibimiento de público hacia el Bafona en los últimos años ha sido multitudinario. Según cifras del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el ballet tuvo 93.573 espectadores durante el 2012, y entre enero y junio del 2013 fueron 45.065 personas. Son cerca de cien presentaciones en promedio cada año, en las que el público suele desbordar los lugares a donde va el elenco.

Desarrollo creativo de las obras

La tradición de investigar e indagar antes de crear una obra se ha mantenido desde los orígenes de la agrupación. Lo primero siempre ha sido realizar un estudio con profesionales especializados. Los más destacados han sido Germán Concha y Osvaldo Cádiz, ambos con una larga trayectoria en el elenco, quienes han participado en la creación de muchas obras. También destacan las colaboraciones de Onofre Alvarado —integrante del Bafona y de su Academia—, de Margot Loyola, Ximena Bunster y María Ester Grebe, dentro de un trabajo que abarca lo musical, lo coreográfico y lo visual.

Para realizar esta tarea, se buscan las fuentes más cercanas al origen y se acude al lugar mismo para interactuar con los depositarios vivos de la cultura. Luego, se intenta plasmar un sello propio en lo investigado, que consiste en una interpretación o una reinterpretación estética de los elementos tradicionales. El trabajo puede durar meses o incluso años. Por ejemplo, para la última obra, *Entrecruces: música y danza en la tierra* el proceso de montaje duró un año completo.

Si bien este método persiste desde hace décadas, existen modalidades alternativas que se usan en determinadas ocasiones. En 2005, por ejemplo,

se llamó a un concurso público para que el ganador desarrollara una coreografía. A diferencia de concursos anteriores, esta vez se priorizó el sello creativo personal. El resultado fue la obra *Gabriela*, una puesta en escena de un lenguaje más contemporáneo que el que habitualmente tienen las obras de Bafona.

En *Entrecruces* también se usó un lenguaje escénico más contemporáneo, lo que sirvió para mostrar los progresos interpretativos y técnicos que ha tenido el elenco. Los bailarines y el grupo en general están más maduros en términos de su trabajo escénico personal, lo que se demuestra en su entrega en el escenario. El avance, según comenta Leticia Lizama, se vincula con el concepto de “verdad escénica”, que se refiere fundamentalmente a un trabajo de interpretación profundo, que privilegia la intensidad, el contenido y el alma creativa por sobre la pura forma y la perfección técnica, sirviendo como elementos para transmitir emociones y conectarse con el público. Actualmente, además de los elementos estéticos y técnicos, es relevante para la compañía llegar al sentir de las personas que observan el espectáculo. Se dejó de entregar solo belleza estética y se introdujo la belleza de contenido, de fuerza y de identidad colectiva.

En coherencia con dichos principios, se busca que cada programa transite por varias áreas culturales y que se muestren manifestaciones que puedan enlazarse entre ellas. Por ejemplo, la religiosidad popular, si bien se vive de distintas maneras, puede representarse en una verdad escénica que une la identidad particular con una identidad más colectiva y que vincula las distintas comunidades con una chilenidad en común. El trabajo escénico incluye diversos elementos y dimensiones multiculturales en materia de música, baile, canto, vestuario y puesta en escena. “Para el ballet, esto funciona e incita a las personas a ver las distintas actuaciones. Es por eso que las últimas obras han tenido un éxito rotundo y ante un público

diverso: la gente que va a ver el ballet tiene desde 5 hasta 95 años. Hay mucha juventud. Los espectadores son bastantes heterogéneos”, explica Leticia Lizama.

Un equipo multidisciplinario que rescata el pasado y se proyecta al futuro

Bajo la dirección de Leticia Lizama (licenciada y profesora de danza, discípula de Margot Loyola y bailarina del Bafona durante una década, desde 1984), se ha intentado también enriquecer cada nueva creación con el acervo del ballet. Cuando se monta una obra se recuerdan las danzas anteriormente realizadas para que el bailarín logre entender el sentido y origen de los pasos que está haciendo. No solo se mira hacia delante sino que se construye algo nuevo con las bases del pasado. Por eso, es relevante que muchos de los miembros y colaboradores actuales tengan una larga trayectoria en Bafona.

Actualmente, decenas de personas hacen funcionar la compañía. Entre ellos, además de la directora artística, se encuentran el director musical, Jaime Hernández, el director técnico, Ricardo Rospigliossi y el director de danza, René Cerda. Bajo la primera área se encuentra el subdirector musical, Claudio González, cuatro solistas, siete primeros músicos y cinco segundos músicos. En la siguiente está el subdirector técnico, Sergio Sepúlveda, cuatro jefes de talleres y cuatro asistentes de talleres. La tercera y última consta de la subdirectora de danza, Belén Álvarez, cuatro solistas, seis primeros bailarines y once segundos bailarines. Además hay un equipo administrativo que entrega el soporte para que cada actividad se realice exitosamente; está compuesto por Hernán Valdés (coordinador de administración y producción), Luis Sanz (profesional de apoyo administrativo), Raquel Clavo (profesional de apoyo producción), Myriam Herrera (coordinadora interna) y Gerardo Beiza

(asistente de coordinación interna). Cada uno de los integrantes aporta en su área pero el desarrollo y el trabajo final de una obra es realizado en conjunto por los distintos estamentos, lo que genera una labor en sintonía y un resultado orgánico.

En cuanto a la planificación del trabajo, el equipo mantiene un nutrido calendario de presentaciones y giras definido a comienzos de cada año, que contempla actuaciones, clases de los bailarines o músicos, ensayos generales y capacitaciones.

Igualmente, el elenco se preocupa de mantener una buena retroalimentación interna, para lo cual realiza reuniones permanentes en su sede oficial, donde participan tanto los directivos como el elenco y los técnicos. Los temas que se abordan son, entre otros, el calendario de presentaciones, la asignación de presupuesto y el mantenimiento y modernización de equipos y vestuarios.

A fin de asegurar calidad en cuanto a las creaciones, todos los proyectos coreográficos presentados durante el año son evaluados por una comisión artística integrada por la directora artística, los directores de cada área y dos asesores, Osvaldo Cádiz y Germán Concha, quienes realizan un trabajo crítico, revisando las obras y los contenidos a representar.

Tras más de cuarenta años de un trabajo sólido y continuo de estudio y creación sobre las tradiciones de la danza y la música nacional, el Bafona mantiene el desafío de descubrir e interpretar lo más hondo de la cultura del país. Como dice el director musical del elenco, Jaime Hernández, “hay muchos Chiles secretos que no conocemos y que deben ser mostrados en la medida en que trabajemos nuevas obras”. El estudio de la danza y la música folclórica no se acaba nunca; por el contrario, cada vez que avanza surge su posible profundización y perfeccionamiento.





Del mismo modo, los integrantes del Bafona poseen una gran experiencia que une diversas vertientes de trabajo, y que también espera descubrir nuevos horizontes de aplicación. Desde la pedagogía con cultores y grupos folclóricos emergentes hasta talleres para chilenos residentes en el extranjero, las posibilidades de cada miembro en su labor de difusión y enseñanzas son amplias y trascendentales para la reivindicación del sentido de identidad y pertenencia hacia lo nacional. Por ello la actual directora, Leticia Lizama, espera desarrollar un área de estudio que reúna los diferentes acervos del elenco: la investigación, el trabajo de la Academia, los talleres, de modo de crear una visión pedagógica que constituya un canal fluido para entregar conocimiento sobre la cultura tradicional, e incluso poder sentar las bases de la gran escuela de folclor que Chile nunca ha tenido.



Rol educativo

Una gran vocación docente

75

La difusión y enseñanza del folclor han sido parte del trabajo del Bafona durante toda su historia. Desde sus orígenes ha llevado sus espectáculos y conocimientos a los territorios más alejados y de escasos recursos del país, y ha creado puentes para el aprendizaje de los jóvenes. La formación de audiencias en relación a la danza y música tradicional de Chile continúa siendo uno de los pilares de la labor elenco.

La mayoría de sus fundadores e integrantes iniciales estudiaron en la Universidad de Chile, institución que tenía un fuerte sentido de misión social hacia los más desposeídos; muchos de ellos eran profesores, por lo cual la vocación docente se manifestó en cada una de sus actividades. A fines de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, realizaban lo que llamaban danza educativa. En un contexto de fuerte movimiento social y reivindicación de lo popular, iban a poblaciones y a las tomas de terreno, donde enseñaban los elementos centrales de las diversas danzas

IZQUIERDA: Clases magistrales y talleres dictados por la directora del Bafona y algunos de sus integrantes.

tradicionales. Los miembros del elenco ofrecían talleres para los jóvenes y participaban en trabajos voluntarios, que incluso contemplaban la limpieza de malezas en campos de cultivo o la ayuda en la construcción de viviendas. Siempre se priorizó la labor artística y social. Entonces no había cursos dedicados a los niños, pues esa labor la cumplía la Escuela Coreográfica dirigida por Malucha Solari.

Este sentido social y educativo se resquebrajó con el comienzo de la dictadura militar. Se terminaron los talleres y las diferentes acciones que el elenco realizaba en forma gratuita. Sin embargo, comenzaron a realizarse espectáculos en las cárceles de Santiago. De este modo, además de alegrarle el día a los convictos, el elenco lograba reencontrarse con amigos, familiares o conocidos que estaban detenidos como presos políticos. Durante esos años, lo educativo fue una función de extensión.

76

A principios de los 80, bajo la dirección de Pedro Gajardo, se creó una comisión con cinco profesores que se dedicaban a introducir lo que luego se presentaría en los espectáculos de danza y música. Era un trabajo de divulgación dirigido especialmente a los profesores, a quienes se les entregaba guías con información sobre folclor y cultura tradicional para que traspasaran los conocimientos a sus alumnos.

También se realizaban talleres en los lugares que visitaban en las giras. Se estableció que una semana antes de realizar la función, dos o tres miembros del elenco viajaran a los diferentes pueblos y ciudades para realizar dicha actividad. Estaban dirigidos a maestros, alumnos, conjuntos folclóricos y organizaciones comunales. Así, cuando llegaba el Bafona, los participantes iban a ver las funciones con una gran motivación y con una idea clara de lo que se pondría en escena.

Durante ese período, en la época en que el elenco funcionaba bajo el alero del Ministerio de Educación, en cada gira se realizaban dos funciones: una

para todo espectador y otra dirigida a estudiantes, en horarios compatibles con la jornada escolar, para que los alumnos de diferentes cursos asistieran junto a sus profesores como una actividad extraprogramática. La idea era acercar a los jóvenes al folclor y enseñar, mediante la danza y la música, algunos elementos culturales de los pueblos originarios. Estas actividades formativas se mantuvieron durante muchos años.

Actualmente el Bafona cubre el ámbito formativo y responde a la demanda de organizaciones locales, colegios, centros culturales y otras entidades con talleres, mediaciones, charlas y clases magistrales, dictadas por integrantes del elenco musical y de danza en los mismos lugares en los cuales se presenta el elenco, además de contar con un espacio de formación estable, con un programa académico y un cuerpo docente, como es la Academia Bafona.

Las iniciativas educativas incluso han traspasado las fronteras. Bajo la dirección de Leticia Lizama, actual directora, se creó un convenio entre el Consejo de la Cultura y la Dirección para la Comunidad de Chilenos en el Exterior (Dicoex) del Ministerio de Relaciones Exteriores, para que el Bafona realizara talleres fuera del país y llegara así a compatriotas que viven en el extranjero. La idea partió en 2009, cuando Belén Álvarez, solista del elenco de danza y actual subdirectora de dicho elenco, realizó talleres en varias ciudades de California, Estados Unidos. En 2012, Lizama viajó junto al subdirector musical, Claudio González y al bailarín solista Agustín Parra a Suecia, donde visitaron seis ciudades realizando talleres a los chilenos residentes. La actividad ha servido para que los participantes se reencuentren con sus raíces, ya que muchos de ellos, en especial los más jóvenes, han nacido en el extranjero como hijos de exiliados chilenos y desconocían las manifestaciones folclóricas de nuestro país. Esta modalidad de trabajo apunta a la reivindicación de la identidad y el conocimiento de la propia cultura.

El origen de la Academia Bafona y su proyección

En 1984, durante la dirección de Pedro Gajardo, se puso en marcha un proyecto impulsado por Germán Concha y Jaime Hernández, y se creó la Academia del Bafona, cuyo objetivo era formar y preparar a los futuros músicos y bailarines del elenco artístico. En esa época el elenco viajaba constantemente, situación que provocaba un fuerte desgaste físico y repercutía en la vida familiar de los integrantes. Además, algunos de ellos estaban cumpliendo su ciclo y deseaban retirarse. El conjunto necesitaba nuevos bailarines y músicos.

Durante cuatro semestres como mínimo los alumnos de la Academia recibían instrucción en técnicas de danza, bailes tradicionales chilenos, técnicas de voz, instrumentos tradicionales y repertorio; todo esto, complementado por un amplio marco teórico.

78

El cuerpo docente fue conformado por los maestros Víctor Silva, Carmen Pulido y Casandra Báez en el ámbito de la danza; por Ida Rojas, Germán Concha y Jaime Hernández en lo musical, además de Osvaldo Cádiz y Onofre Alvarado en cultura tradicional. Se esperaba que los egresados, si no lograban integrarse al elenco artístico como bailarines o músicos, cumplieran un rol pedagógico. Muchos de los estudiantes venían de regiones o de pueblos pequeños, por lo que podían ser creadores y protagonistas de talleres en sus respectivos lugares de origen, y trabajar con la propia comunidad aplicando las enseñanzas recibidas en la Academia.

Con el paso del tiempo se logró comprobar el aporte de la Academia, ya que cada nueva generación de intérpretes fue conformada íntegramente por alumnos aventajados de esta instancia formativa.

Sin embargo, como habitualmente la renovación de integrantes es muy gradual en un grupo artístico de estas características, con frecuencia se

generaban mayores expectativas de ingreso al elenco profesional que las que la compañía podía satisfacer. Es así como, en ocasiones, algunos aspirantes llegaron a permanecer en dicha calidad durante años, sin poder ver concretado su ascenso.

En el 2009, con la llegada de Leticia Lizama, se analizó la continuidad de la Academia como semillero y se reformuló su labor. Desde entonces su función es perfeccionar y capacitar a quienes enseñan y se dedican al folclor en aspectos teóricos y prácticos, formando monitores de música y danza tradicional para conjuntos folclóricos, escuelas, centros comunitarios y talleres municipales. Los estudiantes que aprueban son acreditados por el Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas del Ministerio de Educación (CPEIP) y por el Bafona. La tarea de la Academia es relevante, pues en el país no existen carreras universitarias dedicadas específicamente al folclor.

Actualmente, la Academia acoge a 60 estudiantes cada año, que reciben clases de forma gratuita. Se realizan jornadas dos veces a la semana, entre abril y noviembre, hasta sumar 280 horas pedagógicas, que dan como resultado la certificación. Se dirige principalmente a profesores recién titulados, licenciados en artes u otra disciplina artística, estudiantes de tercero y cuarto año de licenciatura en artes, y estudiantes de cuarto y quinto año de pedagogía. Gran parte de los profesores que trabajan o han trabajado en la Academia han sido parte fundamental del Bafona, como Osvaldo Cádiz y Germán Concha, con la coordinación de Marcelino Valdenegro y Maritza Valencia. Algunos de los cursos dictados son Cultura Tradicional, a cargo del profesor Juan Cortés; Visión panorámica de la música tradicional chilena, con Germán Concha; Introducción a la danza, con Alejandra Llanos; Introducción al canto, con Verónica Jara; Instrumentos Tradicionales y Repertorio, con Marcelino Valdenegro, y Danza Tradicional, con Carlos Reyes.

El desafío futuro de la Academia es contar con extensiones en el norte y en el sur del país, puesto que muchos interesados provienen de regiones apartadas y no cuentan con los medios para trasladarse semanalmente o establecerse en la capital.

Sembrando en los más pequeños

La difusión del folclor ha sido una labor que no ha estado circunscrita solo al segmento adulto. Los espectáculos para niños se han realizado desde la década de 1980, con piezas que presentaban pequeños trozos de obras mientras uno de los integrantes explicaba de qué se trataban. Después se implementaron directamente charlas que se separaban de la actuación; tuvieron excelente respuesta y los niños disfrutaban de cada sesión. La idea principal al acercarse a los niños y jóvenes ha sido desmitificar la visión del folclor como algo aburrido o antiguo, creando para eso espectáculos atractivos y entretenidos.

Con el mismo espíritu, se ha abierto el espacio de trabajo diario del Bafona con las visitas guiadas, donde estudiantes de distintos lugares tienen la posibilidad de recorrer las dependencias en que el elenco realiza su rutina artística: la sala de danza, de música, los talleres de vestuario, utilería, sonido e iluminación. Esto permite mostrar todo lo que hay detrás de una puesta en escena, en particular el grupo humano que labora cotidianamente para que la magia del espectáculo se produzca.

Descentralizando la oferta cultural: la importancia de las regiones

Las giras nacionales y la difusión en las diferentes regiones del país han sido una parte fundamental dentro del Bafona: se ha presentado en casi todas las ciudades y pueblos de Chile, incluyendo las islas y el territorio antártico.

Y son las regiones, además, las que nutren los contenidos y la razón de ser del elenco. En cada gira nacional se busca generar motivación para integrar a la comunidad; en los viajes se realizan talleres o charlas sobre folclor y sobre la manera y los elementos con que se construye la puesta en escena. El elenco, además, comparte escenario con grupos locales representativos, para aportar en su difusión y valoración. Cada conjunto o solista tiene diez minutos para actuar usando la infraestructura disponible y la implementación de sonido e iluminación que el Bafona siempre lleva consigo.

Todos los años el Bafona programa entre cuatro y ocho giras de extensión artística a distintas ciudades y pueblos que están más alejados geográficamente, giras que suman cerca de cien presentaciones dentro de Chile. Las giras se coordinan con las Direcciones Regionales del Consejo de la Cultura que existen en las quince regiones del país. Estas reparticiones son las encargadas de implementar los programas del Consejo y poner en marcha la política cultural vigente, trabajando directamente con la ciudadanía, los municipios, las universidades y todas aquellas instituciones públicas y privadas que se asientan en cada región.

81

Cada año, ellas articulan y desarrollan diversas iniciativas culturales con los municipios. Frecuentemente el Bafona está dentro de las prioridades de los alcaldes como actividad de acceso y difusión cultural para sus comunidades, pues saben que sus presentaciones y talleres son muy apreciados y concurridos tanto por el público general, como por cultores y agrupaciones folclóricas. El Bafona suele repletar estadios y gimnasios, además de encantar a niños, adultos y personas de la tercera edad.

El trabajo de las Direcciones Regionales habitualmente apunta a descentralizar el acceso a este tipo de manifestaciones y, por lo tanto, buscan llevar al Bafona a las comunas más distantes de la capital regional y a aquellos lugares donde la oferta cultural es escasa y las personas están poco habituadas a asistir a actividades artísticas.

Una labor sin límites

El Ballet Folklórico Nacional ha evolucionado desde ser una agrupación de aficionados con un interés común hasta convertirse en una institución artística altamente profesional, sólida y con un trabajo riguroso y disciplinado, fruto de un aprendizaje de cinco décadas, donde ha tenido que superar innumerables obstáculos, pero al mismo tiempo ha cosechado galardones y, lo más importante, el profundo aprecio de la ciudadanía.

La capacidad de adaptación, el compromiso y la búsqueda de la excelencia han sido factores esenciales para mantener la vigencia y popularidad del elenco y le han permitido realizar un trabajo serio de creación, a la vez que llevar el sus obras a los más recónditos lugares, convirtiendo a sus intengrantes en verdaderos emisarios de la cultura tradicional y el folclor.

La flexibilidad para mostrar su despliegue tanto en grandes teatros como en espacios sin las condiciones técnicas y de infraestructura adecuadas, sin duda es un mérito que se debe en su totalidad a la existencia de un equipo técnico, cuya labor muchas veces pasa desapercibida, pese a su notable aporte. Valga de algún modo esta publicación para homenajear su imprescindible presencia.

La labor formativa y de difusión de los más valiosos elementos del patrimonio popular de Chile seguirá siendo el cimiento que sustenta el actuar de este elenco artístico, que es patrimonio de la nación y por ende le pertenece a todos. Por ello, la generación de otros aprendizajes en materia de cultura tradicional y la creación de nuevos repertorios son un compromiso que se asume con el mejor espíritu de servicio público, para entregar a la ciudadanía algo tan poderoso como es vivir la significativa experiencia, a través de una manifestación artística, de sentirse parte del patrimonio cultural del país.

DERECHA: Escena de carnaval aymara de la obra *Aymara Marka*.

PÁGINAS SIGUIENTES: Escena de la obra *Isla de Pascua* | Escena de la obra *Huasos* | Escena de la obra *Entrecruces: música y danza en la tierra* | Escena de la obra *Servidores de la Virgen*.





Nómina de integrantes del Ballet Folklórico Nacional

Directora artística

Leticia Lizama Sotomayor

Director musical

Jaime Hernández Ramírez

Director de danza

René Cerda Piñones

Director técnico

Ricardo Rospigliossi Slako

Subdirector musical

Claudio González Maldonado

Subdirectora de danza

Belén Álvarez Belmar

Subdirector técnico

Sergio Sepúlveda Salinas

Elenco musical

Osvaldo Hernández Arenas,* Alicia Larraín Montecino,* Ximena Rodríguez González,* Sergio Veas Muñoz,* Miriam Ferrada Barrera, Jorge Gajardo Beroiza, Julio García Padilla, David González Maldonado, Claudio González Maldonado, Gastón González Maldonado, Evelyn Hernández Flores, Bernardo Mosqueira Contreras, Francisco Neira Galgani, Santiago Rozas Oyarce, Iván Saravia Parra, Joyce Valle Cabello, Jeannette Vera López

Elenco de danza

Belén Álvarez Belmar,* Álex Navarro Navarrete,* Agustín Parra Sánchez,* Sandra Ruíz Clerc,* Esteban Amaya Reyes, Pablo Avilés Sánchez, Katherine Canifru Fuentes, Valeria Díaz Schumuck, Beatriz Donoso Pinilla, Mauricio Durán Córdova, Diego Fernández Neira, Karla Gaete Silva, Camila Gutiérrez Reyes, Luis Hernández Álvarez, Claudio Leuquén Pacheco, Leila Manzur Valderrama, Barbara Oliva Kroll, Michele Pauliac Ruiz, Orlando Rifo Castro, Claudia Rivera Rivera, Sebastián Zabala Madrid

* Solistas

Elenco técnico

Jefe de sonido

Sergio Sepúlveda Salinas

Asistente de sonido

Gonzalo Villarroel Biaggini

Jefe de vestuario

Elizabeth González Anativia

Asistente de vestuario

Conrado Zúñiga Rodríguez

Jefe de utilería

Hugo Quevedo Varas

Asistente de utilería

Oscar Muñoz Muñoz

Jefe de iluminación

Rodrigo Sepúlveda Ramírez

Asistente de iluminación

Fernando Salvo Cifuentes

Maestros de elencos

Maestra de danza

Mariela Faúndez Troncoso

Maestra de voz

Ximena Rodríguez González

Pianista

Rodolfo Chodil Chodil

Asesor musical

Germán Concha Pardo

Academia Bafona

Coordinador Área de Música

Marcelino Valdenegro Herrada

Coordinadora Área de Danza

Maritza Valencia Enrich

Asistente de coordinación

Leonel Garrido Arias

Estamento administrativo

Coordinador de administración y producción

Hernán Valdés Bascuñan

Coordinación interna

Myriam Herrera Sáez

Profesional de apoyo administrativo

Luis Sanz Chávez

Profesional de apoyo en producción

Raquel Clavo Rubio

Asistente de coordinación interna

Gerardo Beiza Villegas



PUBLICACIONES CULTURA es una serie de proyectos editoriales sin fines de lucro del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes que tiene por objeto difundir contenidos, programas y proyectos relacionados con la misión de la institución.

Cuenta con un sistema de distribución que permite poner las publicaciones a disposición del público general, de preferencia utiliza tipografías de origen nacional y se imprime bajo el sello FFC, que garantiza la utilización de papel proveniente de bosques de manejo sustentable y fuentes controladas.

Roberto Ampuero

Ministro Presidente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Carlos Lobos Mosqueira

Subdirector Nacional

Magdalena Aninat Sahli

Directora de Contenidos y Proyectos

Aldo Guajardo Salinas

Editor y productor editorial

Miguel Ángel Viejo Viejo

Editor y productor editorial

Soledad Poirot Oliva

Directora de Arte

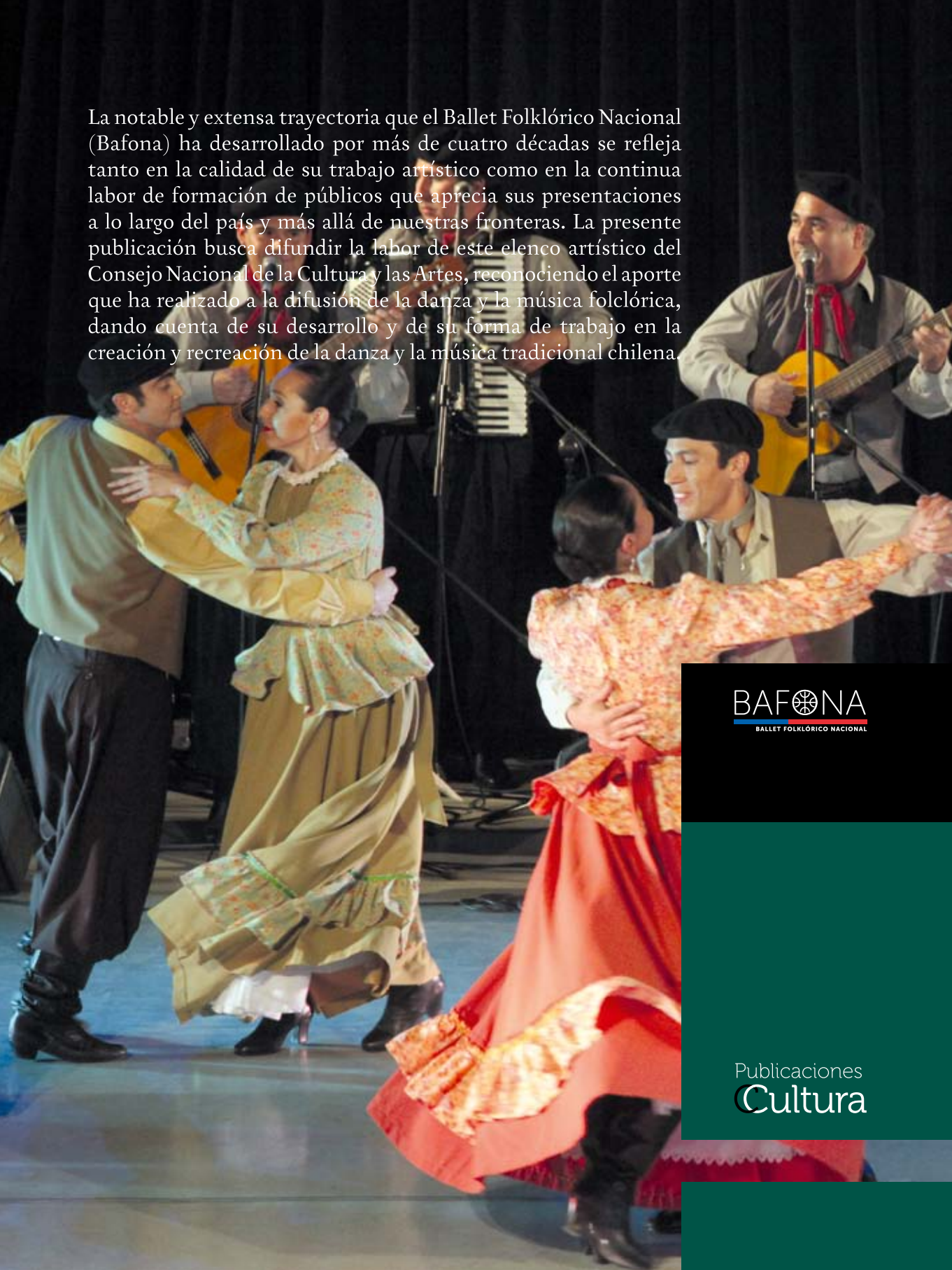
Martín Lecaros Palumbo

Diseñador





La notable y extensa trayectoria que el Ballet Folklórico Nacional (Bafona) ha desarrollado por más de cuatro décadas se refleja tanto en la calidad de su trabajo artístico como en la continua labor de formación de públicos que aprecia sus presentaciones a lo largo del país y más allá de nuestras fronteras. La presente publicación busca difundir la labor de este elenco artístico del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, reconociendo el aporte que ha realizado a la difusión de la danza y la música folclórica, dando cuenta de su desarrollo y de su forma de trabajo en la creación y recreación de la danza y la música tradicional chilena.



BAFONA
BALLET FOLKLÓRICO NACIONAL

Publicaciones
Cultura