

Volumen 2 - Número 1 - Enero/Marzo 2015

REVISTA INCLUSIONES

REVISTA DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES

ISSN 0719-4706

Homenaje a

Adalberto
Santana

MIEMBRO DE HONOR COMITÉ INTERNACIONAL
REVISTA INCLUSIONES

Portada: Kevin Andrés Gamboa Cáceres



UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS
CAMPUS SANTIAGO

CUERPO DIRECTIVO

Directora

Mg. Viviana Vrsalovic Henríquez
Universidad de Los Lagos, Chile

Subdirectora

Lic. Débora Gálvez Fuentes
Universidad de Los Lagos, Chile

Editor

Drdo. Juan Guillermo Estay Sepúlveda
Universidad de Los Lagos, Chile

Secretario Ejecutivo y Enlace Investigativo

Héctor Garate Wamparo
Universidad de Los Lagos, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés – Francés

Lic. Ilia Zamora Peña
Asesorías 221 B, Chile

Traductora: Portugués

Lic. Elaine Cristina Pereira Menegón
Asesorías 221 B, Chile

Diagramación / Documentación

Lic. Carolina Cabezas Cáceres
Asesorías 221 B, Chile

Portada

Sr. Kevin Andrés Gamboa Cáceres
Asesorías 221 B, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Mg. Carolina Aroca Toloza

*Pontificia Universidad Católica de Valparaíso,
Chile*

Dr. Jaime Bassa Mercado

Universidad de Valparaíso, Chile

Dra. Heloísa Bellotto

Universidad de San Pablo, Brasil

Dra. Nidia Burgos

Universidad Nacional del Sur, Argentina

Mg. María Eugenia Campos

*Universidad Nacional Autónoma de México,
México*

Dr. Lancelot Cowie

Universidad West Indies, Trinidad y Tobago

Lic. Juan Donayre Córdova

Universidad Alas Peruanas, Perú

Dr. Gerardo Echeita Sarrionandia

Universidad Autónoma de Madrid, España

Mg. Keri González

*Universidad Autónoma de la Ciudad de
México, México*

Dr. Pablo Guadarrama González

Universidad Central de Las Villas, Cuba

Mg. Amelia Herrera Lavanchy

Universidad de La Serena, Chile

Mg. Aleksandar Ivanov Katrandzhiev

Universidad Suroeste Neofit Rilski, Bulgaria

Mg. Cecilia Jofré Muñoz

Universidad San Sebastián, Chile

Mg. Mario Lagomarsino Montoya

Universidad de Valparaíso, Chile

Dr. Claudio Llanos Reyes

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Dr. Werner Mackenbach

*Universidad de Potsdam, Alemania
Universidad de Costa Rica, Costa Rica*

Ph. D. Natalia Milanese

Universidad de Houston, Estados Unidos

Dra. Patricia Virginia Moggia Münchmeyer

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Ph. D. Maritza Montero

Universidad Central de Venezuela, Venezuela

Mg. Julieta Ogaz Sotomayor

Universidad de Los Andes, Chile

Mg. Liliana Patiño

Archiveros Red Social, Argentina

Dra. Rosa María Regueiro Ferreira

Universidad de La Coruña, España

Mg. David Ruete Zúñiga

Universidad Nacional Andrés Bello, Chile

Dr. Efraín Sánchez Cabra

Academia Colombiana de Historia, Colombia

Dra. Mirka Seitz

Universidad del Salvador, Argentina

Lic. Rebeca Yáñez Fuentes

Universidad de la Santísima Concepción, Chile

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Comité Científico Internacional de Honor

Dr. Carlos Antonio Aguirre Rojas

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dra. Patricia Brogna

*Universidad Nacional Autónoma de México,
México*

Dr. Horacio Capel Sáez

Universidad de Barcelona, España

Dra. Isabel Cruz Ovalle de Amenabar

Universidad de Los Andes, Chile

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dra. Patricia Galeana

*Universidad Nacional Autónoma de México,
México*

Dr. Carlo Ginzburg Ginzburg

*Scuola Normale Superiore de Pisa, Italia
Universidad de California Los Ángeles, Estados
Unidos*

Dra. Antonia Heredia Herrera

Universidad Internacional de Andalucía, España

Dra. Zardel Jacob Cupich

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Miguel León-Portilla

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Miguel Rojas Mix

*Coordinador de la Cumbre de Rectores de
Universidades Estatales de América Latina y el
Caribe*

Dr. Luis Alberto Romero

CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Adalberto Santana Hernández

*Universidad Nacional Autónoma de México,
México
Director Revista Cuadernos Americanos, México*

Dr. Juan Antonio Seda
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Ángel Verdugo Alonso
Universidad de Salamanca, España

Dr. Eugenio Raúl Zaffaroni
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Comité Científico Internacional

Ph. D. María José Aguilar Idañez
Universidad Castilla-La Mancha, España

Dr. Luiz Alberto David Araujo
Universidad Católica de San Pablo, Brasil

Mg. Elian Araujo
Universidad de Mackenzie, Brasil

Dr. Miguel Ángel Barrios
*Instituto de Servicio Exterior Ministerio
Relaciones Exteriores, Argentina*

Dra. Ana Bénard da Costa
*Instituto Universitario de Lisboa, Portugal
Centro de Estudios Africanos, Portugal*

Dra. Noemí Brenta
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ph. D. Juan R. Coca
Universidad de Valladolid, España

Dr. Antonio Colomer Vialdel
Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Christian Daniel Cwik
Universidad de Colonia, Alemania

Dr. Carlos Tulio da Silva Medeiros
Universidad Federal de Pelotas, Brasil

Dr. Miguel Ángel de Marco
*Universidad de Buenos Aires, Argentina
Universidad del Salvador, Argentina*

Dr. Andrés Di Masso Tarditti
Universidad de Barcelona, España

Ph. D. Mauricio Dimant
Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel

Dr. Jorge Enrique Elías Caro
Universidad de Magdalena, Colombia

Dra. Claudia Lorena Fonseca
Universidad Federal de Pelotas, Brasil

Mg. Francisco Luis Giraldo Gutiérrez
*Instituto Tecnológico Metropolitano,
Colombia*

Dra. Andrea Minte Münzenmayer
Universidad de Bio Bio, Chile

Mg. Luis Oporto Ordóñez
Universidad Mayor San Andrés, Bolivia

Dra. María Laura Salinas
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Dra. Jaqueline Vassallo
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Dr. Evandro Viera Ouriques
Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil

Dra. Maja Zawierzeniec
Universidad de Varsovia, Polonia

Asesoría Ciencia Aplicada y Tecnológica:
CEPU – ICAT
Centro de Estudios y Perfeccionamiento
Universitario en Investigación
de Ciencia Aplicada y Tecnológica
Santiago – Chile

Indización

Revista Inclusiones, se encuentra indizada en:



Information Matrix for the Analysis of Journals



**A CINCUENTA AÑOS DEL BALLET FOLKLÓRICO NACIONAL DE CHILE BAFONA
UN VIAJE POR SU PATRIMONIO Y LA IMPORTANCIA DE LA SALVAGUARDIA DE LOS
OFICIOS EN LAS ARTES ESCÉNICAS¹**

**FIFTY YEARS OLD IS THE NATIONAL FOLK BALLET FROM CHILE BAFONA. A TOUR FOR ITS HERITAGE
AND THE IMPORTANCE OF THE DEFENSE OF THE TRADES IN THE SCENIC ARTS**

Mg. © Carolina Cantillana Armijo

Dirección de Postítulo y Postgrados, Universidad de Los Andes, Chile

Mg. © Carolina Díaz Castro

Dirección de Postítulo y Postgrados, Universidad de Los Andes, Chile
cdiaz14@gmail.com

Fecha de Recepción: 18 de diciembre de 2014 – **Fecha de Aceptación:** 23 de diciembre de 2014

Resumen

Este artículo tiene como propósito dar valor al trabajo realizado por el Ballet Folklórico Nacional de Chile (BAFONA) en torno a las artes escénicas y oficios que se realizan en la producción de su espectáculo y que por tener carácter de itinerante nos habla de una forma particular de adaptarse al medio, a la geografía local. Puntualmente en esta investigación se aborda la manera que tiene la compañía en el diseño, confección del traje tradicional, su adaptación para el escenario. El trabajo de técnicos: vestuario, sonido, iluminación y utilería. Además del trabajo en la danza y la interpretación musical. Las técnicas de recolección de datos utilizadas fueron las entrevistas no estructuradas a los profesionales, técnicos de la compañía y ex miembros. Las conclusiones alcanzadas en la investigación resultan de suma importancia puesto que nos hablan del método de trabajo de la compañía, permitido la formación de connotados artistas y maestros, fortalecido la identidad en nuestros compatriotas, y ha sido escuela del folklore nacional, ad portas de sus 50 años.

Palabras Claves

Ballet Folklórico Nacional de Chile – Patrimonio – Artes escénicas – Folklore – Diseño teatral

Abstract

BAFONA, has fulfilled with worthiness its work of spreading the dance and the traditional Latin American music, and with the recreation that is made in scene, has motivated the birth of new dance and music companies, allowing the formation of famous artists and masters, strengthening the identity in our compatriots. In addition, the ballet has been school of national folklore. One of its missions is to do an important work, in favor of the acces to the culture in a continuous tour through Chile and as cultural ambassador around the world.

The investigation is fixed with an exhibition and a documentary about the National folkloric ballet, making a staging, which becomes important for the heritage, which brings together its method of work, being this one unique in Chile, and understanding that through it, it emerges all its wealth, in a creative and technical work, with the practice of specialized trades, that contribute to scenic arts of the country; we can identify why all Chileans have to appreciate the ballet. BAFONA is our ballet!

Keywords

National Folkloric ballet from Chile – Heritage – Scenic Arts – Folklore – Theatrical Design

¹ La investigación se realiza para optar al grado académico de Magister en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural, de la Universidad de Los Andes, Chile.

Introducción

Las artes escénicas son las artes destinadas al estudio y/o práctica de cualquier tipo de obra escénica o escenificación, creada para un público: teatro, danza y música. Con sus múltiples derivaciones, por ejemplo la ópera, el ballet, el teatro musical, el teatro de títeres, el circo.

Actualmente el espacio arquitectónico del escenario ha ido variando a espacios urbanos que pueden dar cabida a expresiones como el teatro callejero o espectáculos ambulantes como el ejecutado por los *clowns*. La particularidad de ellos, es que son parte del patrimonio inmaterial, porque se consideran intangibles y se mantienen vivos en la medida que son presentados, se ejecutan en un tiempo y lugar determinados, y ninguna función aunque sea el mismo montaje es idéntica a otra. Sus características principales son que se basan en el movimiento y el sonido.

Los oficios en las artes escénicas corresponden a todas las labores que se ejecutan para realizar un montaje de las artes escénicas, o una puesta en escena.

Están comprometidos diferentes profesionales: directores, actores, bailarines y músicos, maestros, coreógrafos, diseñadores teatrales con cada una de sus especialidades: vestuario, escenografía, utilería e iluminación, a los que se suman caracterizadores, sonidistas, tramoyas, asistentes técnicos, quienes en conjunto dan vida a un espectáculo.

Los oficios en las artes escénicas, cobran importancia hace siglos. En Oriente por ejemplo, los quehaceres involucrados en el arte el teatro y la danza, se enseñan con tal cuidado de maestros a aprendices, que ya son parte algunas expresiones, de lo que se conoce como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Es el caso, por ejemplo, del minucioso Teatro Noh en Japón, donde sólo elaborar una máscara puede tomar varios años; iniciando el proceso con la sumersión de la madera que posteriormente será tallada, en una resina durante dieciséis años.

Diseñar un traje, elaborar una máscara, pintar un decorado escenográfico, crear la iluminación en una obra, enseñar una coreografía, y armonizar voces, son acciones que responden a lo mismo en términos patrimoniales: es dar vida a un bien inmaterial, que sólo si se transmite a nuevas generaciones se mantiene vivo. Nótese la importancia de su salvaguardia.

En Occidente, la historia de la danza, da cuenta, por ejemplo que bailarinas como María Sallé y María Camargo, ya buscaban vestir personajes; dejando de lado los trajes de época, en que los miriñaques impedían mostrar la técnica que alcanzaba avances significativos. Posterior a ello, finalizado el siglo XVIII, vestir a los personajes se vuelve en una exageración, que logra equilibrio gracias a Jean George Noverre y sus *Cartas sobre la Danza*², en que hace una invitación a los artistas a vestir los roles, dejando la interpretación como punto central, despojando de artificios innecesarios como máscaras, pesadas pelucas y trajes ostentosos, a bailarines y actores.

² Jean George, *Cartas sobre la danza y los ballets* (Madrid: Esteban Sanz Martínez Editorial Y L, 2004).

Desde su postura visionaria, se hace un aporte determinante en relación al estudio serio al momento de diseñar las artes escénicas³.

En el caso del diseño de vestuario, por ejemplo, vestir a un personaje se sustenta en justificar a través de las formas del atuendo, sus colores y símbolos, quien es el figurante en términos psicológicos y físicos; se codifican estas convenciones y nace la semiología (estudio de signos en artes escénicas) que actualmente comparte el cine, la ópera, el ballet y el teatro.

También el diseño en las artes escénicas es funcional, quiere decir que va al servicio del trabajo de los profesionales.

La caracterización de los intérpretes, a través del vestuario, el maquillaje y la peluquería, permiten que el espectador, rápidamente contextualice no sólo el argumento de la obra que atiende, sino que también el estado anímico que atraviesan los interlocutores.

Esto se complementa con la acción, el movimiento o cinética (kinésica) del personaje y el uso de la voz en términos interpretativos, pero también con ayuda técnica, dada por el diseño de la iluminación, que nunca es azarosa, el *leit motivs* (o música incidental) que aporta la orquesta, la ambientación escenográfica y de utilería, el apoyo coreográfico, entre otros recursos, para crear atmósferas mágicas, mundos increíbles contenidos en un escenario.

Y en ese receptáculo, llamado escenario, es donde trabajan los artistas que promueven estos oficios centenarios, que a pesar de los avances tecnológicos dados por el pasar del tiempo, mantienen prácticas “románticas” y tremendamente valiosas en términos de manufactura, por hacerse con la delicadeza del artesano que: pinta, borda y ornamenta, detalle a detalle, cada creación y la vuelve una obra de arte.

Entonces, ¿Qué pasa si estos bienes creados por los oficios de las artes escénicas se destruyen o dejan de practicarse? Se extingue un patrimonio.

En 2003, el prestigioso teatro Mariinski, en Rusia, perdió vestuario y decorados, tras un voraz incendio, que terminó con un diseño invaluable. Y esta situación se ha repetido en otros importantes teatros, Chile no es la excepción.

En 2013, las bodegas del Teatro Municipal de Santiago, Chile, fueron arrasadas por un siniestro. Se perdieron un gran número de piezas, dentro de las que cuenta, el vestuario del ballet Cascanueces, de El lago de los Cisnes y de Mayerling, la producción de la ópera Turandot y de Zorba, el griego (Fotografía 1). El pueblo chileno rápidamente comenzó a lamentar lo sucedido y era de esperarse, pues la belleza de estas creaciones parece no dejarnos indiferentes y ese valor que de manera espontánea surge de parte de los ciudadanos, es lo que justifica el por qué es importante tomar acciones para educar en el aprecio del patrimonio inmaterial que aquí se reúne.

³ Por movimiento escénico entendemos el conjunto de desplazamientos que los actores-personajes ejecutan en el espacio escénico durante la representación; la gestualidad que desarrollan, la expresión facial y de los ojos, la calidad y duración de las miradas; las distancias, escorzos y posturas que adoptan; las relaciones que entre unos y otros se establecen; sus agrupamientos y su distribución espacial y con el entorno. María Elena Pérez, Apuntes de Cátedra Historia de la Danza. Licenciatura en Artes con mención en Danza (Santiago: Universidad de Chile, 2002).

Pero no sólo los desastres naturales terminan con estos bienes, también el dejar de enseñarlos. Actualmente en Chile, algunas profesiones como la del diseñador teatral, por ejemplo, pierde aprendices año a año, por el temor a la inestabilidad laboral que se anuncia a *vox populi*. Junto a ello, la vejez de algunos maestros apaga conocimientos, que en ocasiones no son transmitidos oportunamente a nuevas generaciones. De ahí la importancia de formar escuelas especializadas, y fomentar planes y programas como Estado.



Fotografía 1

Incendio Departamento de vestuario Teatro Municipal de Santiago, 18 Noviembre de 2013
Fuente: DAE

Ballet Folklórico Nacional BAFONA

El vestuario, ha acompañado al hombre, desde los primeros tiempos, su creación surge con la necesidad básica de abrigar, pero con las grandes civilizaciones el traje comienza a tomar significado: da jerarquía, diferencia géneros, y se distingue de acuerdo a la cultura de quien viste.

En las artes escénicas, los trajes a medida que el teatro y la danza se profesionalizan, comienzan a ser funcionales y se elaboran y diseñan de acuerdo al perfil físico y psicológico de los personajes. Es en ese momento, cuando el vestuario escénico da cuenta, a través de sus formas, color y textura el mundo que rodea a cada figurante.

El vestuario en la compañía Ballet Folklórico Nacional, siempre ha sido relevante. Las razones principales para ello es el hecho de que los trajes son recreaciones de vestuario tradicional, que en su contexto original posee un significado etnográfico, que no se puede ignorar ni tergiversar. Es el caso de todos los trajes de las danzas que se llevan a escena, las hay de pueblos originarios, danzas criollas chilenas y latinoamericanas y personajes históricos o tradicionales.

A cincuenta años del Ballet Folklórico Nacional de Chile BAFONA. Un viaje por su patrimonio y la importancia... pág. 167

Pero además de considerarse la cultura que se está representando, se debe tomar en consideración la funcionalidad de los trajes, que permitan la ejecución de pasos al intérprete, favorecer la perspectiva y uso de iluminación, estilizar la figura del bailar en escena, ayudar a efectuar cambios rápidos de vestuario, para cada momento del espectáculo.



Figura 1

Figurín⁴ de obra *Entrecruces: Música y Danza en la Tierra* Vestuario de *Entrecruces*



Fotografía 2

El vestuario en BAFONA: Vestuario de *Entrecruces: Música y Danza en la Tierra*, en escena

⁴ Un figurín es un diseño, que permite incorporar, en la forma del traje, el perfil físico y psicológico del personaje. También ayuda a marcar el uso del color y la textura de las telas, al servicio del argumento. A pesar de ser un objeto funcional, corresponde a una pieza de arte irrepetible.

A cincuenta años del Ballet Folklórico Nacional de Chile BAFONA. Un viaje por su patrimonio y la importancia... pág. 168

Este trabajo, ha estado a cargo de un diseñador teatral, que una vez que crea los figurines, siguiendo cuidadosamente el referente tradicional, y las características del personaje, lo deriva al Taller de Vestuario, donde se comienza la manufactura de la pieza: corte, confección, bordado, aplicación de bisutería y pintura, según sea el caso. El valor de este trabajo radica en que todos los detalles son terminados a mano.

Esta tarea, no es sencilla, durante años el ingenio de los diseñadores ha estado prueba, cuando las telas o materiales existentes en el mercado no han podido satisfacer las necesidades de cada diseño. Por ejemplo, en los primeros años de la compañía, todos los trajes que requerían elasticidad, eran elaborados con perlón, que con el paso del tiempo fue reemplazado por lycra. Algunos de estos diseños, se complementan con piezas originales, traídas desde México, Bolivia, Argentina, Perú, especialmente en el caso de sombreros, mantillas y accesorios. Respetando la manufactura artesanal que se confecciona sólo y únicamente con técnicas especializadas, en algunas zonas del continente.

En ese cuidado, radica la admiración que BAFONA provoca en su público, con respecto a su vestuario; porque finalmente lo importante no es cuanto brillo posea un traje, sino la verdad que transmite. BAFONA, durante sus años de trabajo, ha sido un referente para las compañías de danzas tradicionales chilenas, tanto en la forma de presentar la música y danza, como en su diseño escénico.

Como diseñadores teatrales de la compañía, se puede nombrar el destacado trabajo de Sergio Soto Ortiz, quien creó vestuario para las obras de BAFONA, durante 38 años y ha hecho un importante aporte en la investigación, documentación de la historia y uso del vestuario tradicional en Chile.

Actualmente el Taller de vestuario lleva el nombre Lily Vignes, en memoria de una de las jefas de esta sección, fallecida en 1986, quien también tuvo participación como bailarina.

A continuación se presentan trajes de la compañía, que ejemplifica las diferentes funciones y enfoques que puede poseer un traje teatral, que en el caso de BAFONA, corresponde a una interpretación del traje tradicional. Cabe señalar, que en la investigación se enumeran algunas piezas, las que son presentadas en la exposición. Por la misma razón se enfatiza, por ejemplo, en la descripción del vestuario dado que son parte de los objetos exhibidos en la muestra, y por el rico valor patrimonial que guardan.



Fotografía 3

Patricio Zúñiga trabajando en el taller de vestuario
y Charla de los profesionales del taller de vestuario a hijos de miembros de CNCA
y Elizabeth González afinando detalles de un traje



Fotografía 4
Prueba de vestuario, 1984. Elizabeth González viste a la bailarina Josefina Santa María



Fotografía 5
Prueba de vestuario, 2014. Patricio Zúñiga viste a la cantante Miriam Ferrada



Fotografía 6

El traje como herencia virreinal, ejemplificado a través del personaje Rey Moreno

Características del personaje

Al Rey Moreno o Súper Achachi, se le puede categorizar como polémico. La razón principal es porque aparece presente en Chile, en festividades de tipo religioso, como La Fiesta de La Tirana, pero se reconoce boliviano, ya que corresponde a uno de los muchos personajes andinos, que la comunidad ha sumado a bailes de carnaval, básicamente relacionados con los procesos de cultivo, y a fiestas religiosas. En 2001, UNESCO ha nombrado al Carnaval de Oruro en donde interactúa este personaje, como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de La Humanidad.

En el Reino de Chile, durante el siglo XVII, se realizaban cofradías de los negros esclavos, situación que se repite en otros territorios de América. Estos esclavos, eran traídos principalmente desde El Congo, y dentro de su desgracia, intentaban mantener sus tradiciones, en las que estaba marcar jerarquía, rindiendo honor a su rey. Dentro de este contexto, como esclavos, se les permitía sólo una vez al año reunirse, escoger al rey negro, vestirlo y finalizar la celebración. Por tanto, algunos historiadores sostienen que de esta manifestación nace el personaje Rey Moreno, que se vuelve a situar en el territorio chileno, siglos después, con la herencia boliviana de la danza Morenada. En La Fiesta de La Tirana, aparece como figurín, aunque mantiene sus características como personaje; aparece después del jukumarí (oso andino) y del quirquincho, antecediendo a diablos y chinas.

BAFONA, lo presenta en la obra *Servidores*, y es interpretado por un bailarín solista; dándole el sentido de La Fiesta de La Tirana, un figurín que rompe la simetría de la coreografía, haciendo un contrapunto y que, en este caso, acompaña a otros personajes: El Cóndor, inicia el baile, personaje ornitomorfo (forma de ave) que realiza acrobacias, señalando al animal andino sagrado, es interpretado por un bailarín solista de gran destreza física; es él quien presenta al ángel, personaje femenino interpretado por una bailarina solista, representa el bien y la pureza, en su contexto original es representado por niñas o muchachas jóvenes, porta vestido y esclavina de color blanco, botas largas blancas, corona y cetro; y La Hija Predilecta⁵, personaje femenino interpretado por una bailarina solista, representa la tentación, porta pañuelo en ambas manos, sombrero tongo decorado con lentejuelas y pluma de suri, botas doradas y vestido “paceño” color violeta). Acompaña y “tienta” al Rey Moreno, como adaptación coreográfica que BAFONA hace para equilibrar la escena.

La compañía tiene dos versiones del personaje, el primero que se utilizó, y que se presenta en la exposición, corresponde a un traje tipo torta, que fue reemplazado por el que aparece en la imagen (actual en escena). Los trajes del Rey Moreno en BAFONA fueron adaptados por el diseñador Sergio Soto Ortiz.

El nombre Achachi, significa en aymara, viejo o abuelo, y se identifica como un figurín que enfila la danza Morenada; originada como una parodia que los nativos indígenas yungas hacían a los morenos esclavizados, que trabajaban para patrones blancos en la mita, permitiéndoles la explotación humana (de ahí derivaría que los trajes sean tan ornamentados, riéndose de las absurdas fastuosidades que cedía la extracción de minerales)

Aunque hay otras versiones que identifican la danza como una mofa de la pisa de uvas, practicada como trabajo en viñedos; por esa razón los morenos utilizarían trajes de tonel, que impiden el movimiento de piernas, mostrando su falta de libertad. Asimismo máscaras con gestos de cansancio extremo.

El Rey Moreno, extravagante y de alcurnia, es el personaje principal de la danza y que va por delante de las tropas. En él se preserva la historia oral de la fraternidad. El traje que porta actualmente en escena, consiste en un sobretodo de grandes proporciones, ricamente decorado con filigranas de hilos metálicos, que aluden a las riquezas minerales, dividido en pechera con charreteras, y culero, faldón o pollerín. Sus piernas a diferencia de los morenos son visibles, están liberadas, lo que demuestra que está en otra posición jerárquica. Le acompaña una máscara de hojalata con corona dorada decorada con un dragón, símbolo utilizado en la iconografía andina, como todopoderoso y guardián. A su vez, porta plumas de suri (avestruz), lo que simboliza la antigua autoridad política y religiosa andina, de culto al sol, en ceremonias que fueron reemplazadas por la celebración de Corpus Christi, con la evangelización.

El ave se respeta, a pesar que no corresponde a uno de los ocho animales venerados en el altiplano (el cóndor, la serpiente, el quirquincho, el águila, el gato montés, el lagarto, el sapo y el pájaro acuático) Pues la comunidad tiene un fuerte sentido de protección a la naturaleza. Se dice que esta ave esconde su cabeza en la tierra, para honrar

⁵ Entrevista a Agustín Parra, bailarín de BAFONA. Funcionalidad del traje en relación a la técnica de danza. Carolina Cantillana Armijo, Inédito. Santiago, Chile, 30 junio 2014.

a la Pachamama, y también se admira por ser veloz como el viento, e imitar su sonido al silbar. Las plumas de suri, son utilizadas para sahumeros por la comunidad.

El traje de este personaje, se diferencia de su cofradía porque termina en cola de animal, similar a un saltamontes o reptil. Además lleva guantes, botas y cetro, que identifica al Súper Achachi como patriarca; sus años se ven en la barba encanecida. Algunos autores sostienen que El Rey Moreno en ocasiones lleva látigo, porque ejerce poder frente a los morenos y es el responsable de la muerte de los esclavos, además de representar la autoridad de La Casa de India, labor que consistía en supervisar el trabajo anual de una persona, visitándolo en su casa y castigando con latigazos la ineficiencia.

Es común que el Rey Moreno sea confundido con otro personaje andino, el Auki-Auki, llamado además Viejo Chicha, que ha sido extraído de su danza original en La Fiesta de La Tirana, para presentarlo como un figurín de caminar tembloroso que divierte a la comunidad, intentando mirar bajo las faldas de las chinas, ayudándose de un bastón. Acompaña en la Diablada, y el día 15 de Julio, se presenta en *La Danza del Fuego*, del conjunto de Los Indios.

Para estas comunidades, la vejez es entendida como signo de autoridad, porque se relaciona con sus raíces mitológicas.

El traje teatral como herencia virreinal

BAFONA presenta trajes ricamente ornamentados con uso de grandes máscaras que encantan al público, pero hay que señalar que esos artificios que hereda las artes escénicas, tiene un profundo antecedente histórico.

Desde los primeros tiempos, el hombre se expresa con manifestaciones de danza y teatro para cazar animales, comprender el medio, e iniciar ritos que le permitieron la supervivencia. Como personaje destacado del grupo, dentro de estas ceremonias, se diferencia usando atuendos y máscaras que le ayudan a ser otro, y a poseer habilidades físicas excepcionales, e incluso ser habitado por dioses o fuerzas sobrehumanas. La necesidad de mimetizarse con la naturaleza y de ser parte de ritos mágicos y religiosos lo obligan a tomar todo tipo de caracterizaciones: animales, espíritus, otros.

Cada grupo desde la Prehistoria, y posteriormente creadas diversas civilizaciones, hace uso de la danza y el teatro para abstraer la realidad. Estas maneras de representación favorecieron el juego, la comunicación, la festividad, y dieron cabida a los carnavales.

Las religiones buscaron trasfigurar muchas celebraciones establecidas, cambiando los significados de ciertas fiestas por considerarse paganas. En la Edad Media, por ejemplo, muchas de las celebraciones grecolatinas, son reinventadas para honrar a santos cristianos, y a la Virgen María, culto que se potencia en todo el continente, dando nacimiento a muchas festividades tradicionales durante el siglo XVIII.

Con la llegada de españoles a América, y como herederos de esta tradición a través de la conformación del Virreinato del Perú, se establecen calendarios de ceremonias, haciendo una diferenciación de los días del año en que blancos debían guardar como festivos, diferentes a los de indígenas y negros.

Junto a las tradiciones españolas se hereda una preparación del atuendo que viste estas fiestas, llegando muchas veces a la exageración. El traje del Rey Moreno, es una interpretación del traje barroco de la época, con sus charreteras y pollerín, haciendo una mofa de los monarcas europeos. Es una sumatoria de piezas sobrepuestas y ornamentadas, en un *horror vacui*, y un traje teatral por excelencia, pues posee todo los elementos que como traje carnavalesco debe tener: es descomunal en proporción, recurso muy utilizado en teatro para crear mundos irreales y utiliza la máscara, pieza inseparable de las festividades de la época.

Durante el Barroco europeo, y su período Rococó, el traje en sí, se amolda a una moda ortopédica, donde se realizan con uso de postizos partes del cuerpo, como hombros, cintura o tobillos. Se asemejan varón y mujer; en una moda afeminada, con uso de piezas como faldones, blusas y pelucas, a esto se suma un maquillaje con polvos de arroz, el afeite del cuerpo, bocas carmesí, pómulos rosados, sombras de ojos verdes y azules, además de la colocación de lunares de tafetán en diferentes partes del cuerpo y el uso de perfume, por las mínimas prácticas de higiene. Esta condición se da con el auge de la industria de la moda en Francia, por la importación de telas desde La India, con la participación de los oficios del sastre, el peluquero y la costurera; y la influencia del teatro, que lleva a la extravagancia. El traje estaba hecho para ser lucido. Las riquezas se debían mostrar, a través de los bordados de oro y plata, y en las joyas que acompañaban al traje.

En la danza de la época se ve algo similar, en la polonesa por ejemplo, se efectuaban movimientos de manos, para mostrar piedras preciosas de los asistentes, en las fiestas de palacio.

Este vestir no es al azar, claramente responde a la importancia de las cortes, y a una visión de la época: El mundo como escenario y la vida como actuación. Era común que las personas se reuniesen en espacios públicos en fiestas, que les permitían, con el uso de máscaras y elaborados trajes desenfrenar sus deseos, ocultándose tras la careta de un personaje, ofrecer a las clases ricas una evasión de la formalidad cotidiana y el acceso a un ambiente de misterio, engaño y libertad sexual. A las normas establecidas por la sociedad, se podía hacer oído sordo, siendo un figurante.

Esta moda francesa, del afeminamiento del vestuario, llega a América y se sitúa en los trajes festivos. La saya tipo tonel (falda), que se usa en La Morenada, por ejemplo, es similar en forma, a la usada por las mujeres en Chile, al concluir el siglo XVIII, por lo tanto los trajes festivos provendrían de nuestra época virreinal.

Con respecto a esta visión de la vida como una representación, en las festividades andinas, no se hace gran distinción entre espectador y actor, pues personajes como el Rey Moreno no son vistos como teatrales, o cumpliendo una labor momentánea de actor vestido para un espectáculo, frente a un público pasivo, sino que son parte de un ritual, funciona como mediador, que permite al portar un atuendo determinado, favorecer un acto colectivo que permite el orden de la vida, reestablecer los ciclos:

“A diferencia del teatro, en el ritual lo que es representado es concebido como real, no existe una separación clara entre realidad y representación, por tanto el individuo concibe este acto ritual como verdadero y transformador de los acontecimientos de su vida y de la comunidad”⁶

⁶ G. E. Canepa, *Máscara*, Transformación e Identidad en los Andes: la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo-Cuzco (Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 1998).

A cincuenta años del Ballet Folklórico Nacional de Chile BAFONA. Un viaje por su patrimonio y la importancia... pág. 174

Las artes escénicas heredan del teatro europeo a personajes arquetípicos como Pulcinella, Arlequín, Pierrot y Colombina, con máscaras y antifaces, que aún se encuentran vigentes en carnavales. Y la riqueza de decorados y escenografías, herramientas útiles y vigentes para contar historias en el circo, la ópera, el ballet y el teatro, hasta la actualidad.



Fotografía 6

Traje de Rey Moreno, tipo torta.

Diseñado en los talleres de BAFONA en 1988, inspirados en el traje tradicional boliviano
Diseño Sergio Soto Ortiz. Personaje presentado en exposición



Fotografía 7

Alex Navarro vestido como El Cóndor. Gala 49º aniversario de la compañía, 2014
En escena, La Hija Predilecta y El Rey Moreno



Fotografía 8

Beatriz Donoso interpretando al Ángel. Gala 49º aniversario de la compañía, 2014
En escena, La Hija Predilecta y El Rey Moreno

El valor del diseño ejemplificado a través del personaje Juicio Final



Fotografía 9

Personaje del Juicio Final

En el caso del Juicio Final, los rostros señalan el purgatorio al que se enfrentan todas las almas. Esta obra en general habla del desamor, para ello las bailarinas portan máscaras neutras.

El desafío técnico en el diseño, de este traje en particular, estaba en cómo llevar una obra plana, a volumen, en la creación de un traje que se mueve en escena, sin perder la esencia de la obra original. Para esto Sergio Soto pinta personalmente cada traje, tiñendo la tela en los colores propuestos en los óleos y arpilleras, inspirado en toda la experiencia que significó trabajar con la obra *in situ*. Para completar el trabajo, el taller de vestuario borda a máquina los vestidos, tarea tan difícil como hacerlo a mano.

A cincuenta años del Ballet Folklórico Nacional de Chile BAFONA. Un viaje por su patrimonio y la importancia... pág. 176

Sergio Soto dice, que por las vueltas de la vida, cuando niño, una vez vio a Violeta Parra, sin imaginarse el legado del que él participaría, años más tarde.

Dentro de este grupo de once vestidos se recrea también “El Árbol de La Vida”, inspirado en la arpillera de Violeta Parra, que lleva igual nombre.

El valor del diseño

En el diseño teatral, el valor de la originalidad y la identidad que plasma cada artista, cobra gran relevancia, pues un traje, tiene el mismo valor de autoría que cualquier obra de arte.

En BAFONA, el sello de sus diseños, durante años ha sido un aspecto distintivo en creatividad, respeto a las tradiciones, acercándose a la fuente primaria de estudio, y marcando diferencia, porque cada diseño está en concordancia con una propuesta completa, mancomunada en la puesta en escena.

El traje que se presenta lleva como nombre “El Juicio Final”, y corresponde como técnica empleada, a yute teñido y bordado en lana. El diseño es de Sergio Soto Ortiz, inspirado en la obra plástica de Violeta Parra.

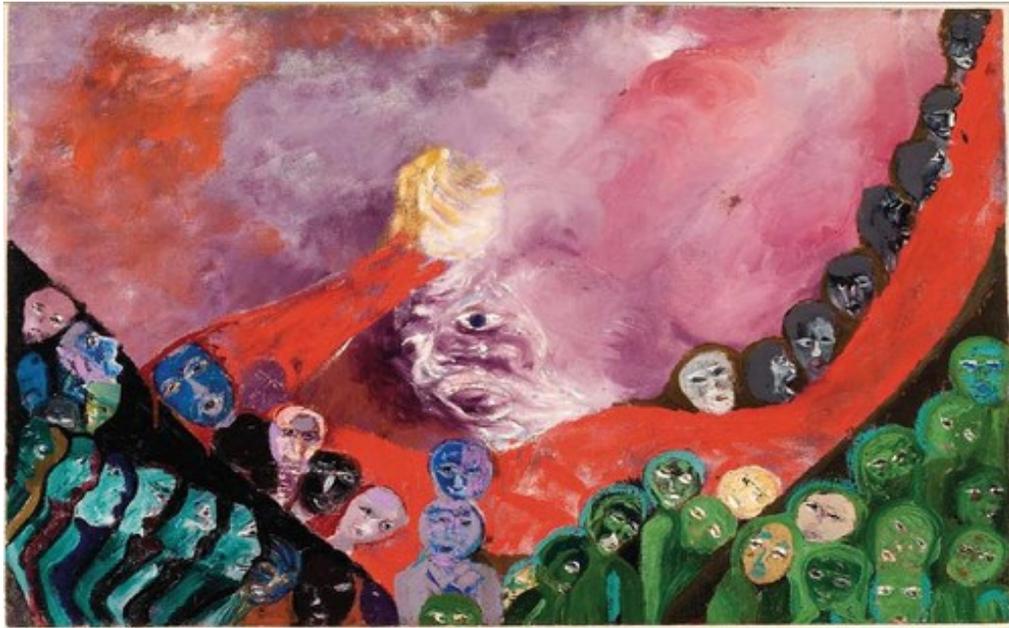
En el año 1992, Hiranio Chávez fue invitado como coreógrafo, estrenando con BAFONA la obra *El Gavilán*, reposición del musical del mismo nombre perteneciente a la artista. Para ello, Sergio Soto, narra que tuvo el privilegio de investigar el trabajo de Violeta Parra, apoyado por los hijos de la cantautora y creadora visual, Isabel y Ángel, sacando a la luz un material que hasta ese entonces sólo compartía ese círculo íntimo: arpilleras y óleos, creados por la artista. Para reflejar el temperamento de Violeta, Sergio Soto⁷, selecciona dentro del trabajo plástico estudiado, las obras que mostraban la personalidad que se le quería dar a cada bailarina en escena, que a su vez interpretaban el mundo interior de Violeta, tan rico y matizado.



Fotografía 10
Bailarines de BAFONA, interpretando El Gavilán

⁷ Entrevista a Sergio Soto Ortiz, Diseñador teatral en Documental BAFONA 50 años de Cantillana, Carolina Carolina y Díaz, Santiago, 18 de Noviembre de 2014. Inédito.

A cincuenta años del Ballet Folklórico Nacional de Chile BAFONA. Un viaje por su patrimonio y la importancia... pág. 177



Fotografía 11
Óleo Juicio Final. Violeta Parra



Fotografía 12
Traje El Juicio Final en exposición

El estudio histórico del traje y la funcionalidad técnica ejemplificado a través del personaje La Quintrala



Fotografía 13
Traje de representación de La Quintrala

Características del personaje

La Quintrala⁸, es el nombre que se le da a Catalina de Los Ríos y Lisperger (1604-1665), hija del Corregidor de Santiago Gonzalo de los Ríos y de Catalina de Lisperger y Flores. Mujer poseedora de una fortuna familiar (dueños de una hacienda en la localidad de Longotoma, comuna de Cabildo, en la región de Valparaíso), que se caracterizó, según cuentan las tradiciones populares en hacer pacto con el diablo y maltratar, como consecuencia de su perversidad, a esclavos y sirvientes y matar a un gran número de amantes. Se casa a la temprana edad de 22 años con Alonso Campofrío de Carvajal y Riberos, de 42 años, naciendo del matrimonio un hijo al que bautizarían con el nombre de Gonzalo.

El estudio histórico del traje y la funcionalidad técnica

El traje de La Quintrala corresponde a la obra del mismo nombre, que recrea el temperamento del personaje, a través de la dinámica coreográfica. El desafío técnico de

⁸ Existen dos explicaciones para el nombre de Quintrala que se da a Catalina de los Ríos y Lisperguer. La primera de ellas, provendría del diminutivo de Catalina, pese a que en Chile, a las personas llamadas Catalina, se les llama Cata y no Quintrala. La segunda, que es más verosímil, vendría de la planta del quitral, con la que se cuenta, azotaba a sus esclavos y amantes. Debemos recordar que el quitral, quintral o cutral, es el nombre de un muérdago, cuyo nombre científico es *Tristerix Tetrandrus*, encontrándose en Chile desde Coquimbo (en la cuarta región) hasta la Isla Grande de Chiloé (en la décima región).

Sergio Soto Ortiz y su equipo, en 1979, fue recrear un traje de época, del siglo XVII, adaptado al trabajo técnico de la danza. A esto se suma una época, y contexto social, de poca variedad de telas en el mercado, con, lo que hacía aún más interesante el trabajo para el diseñador; quien narra le sirvió sus experiencia de estudiante en la Universidad de Chile, entre 1970 y 1974, donde aprendió de la mejor manera en que un iniciado en el área puede ejercitarse, adaptando lo básico, escaso y a veces inexistente, en algo bello, funcional y creativo.

Para el diseño se toma la moda del vestido con miriñaque y mangas acuchilladas, propias de la época, heredada de Europa, y se confecciona un traje de vestido con sobrefalda que deja de lado la rigidez y pesadez de tela de un diseño histórico original, así como la ornamentación de pedrería propia de este periodo. En lugar de ello, se tiñe la tela para hacerla parecer pesada y se privilegia la tela sobre tela, para marcar una tendencia, pero también para dar la impronta del personaje. Se caracteriza a la intérprete con una peluca de cabello pelirrojo natural, trenzado de acuerdo a los peinados de alta sociedad en época virreinal.

Se acompaña el traje con una capa de color azul cobalto, adornada con bisutería; pieza de la que se desprende el personaje durante el transcurso de la coreografía, para llegar al momento de la muerte de La Quintrala, donde desorientada, se mueve en escena, en medio de tenaces saltos y movimientos, que hablan de su tormentoso desenlace. A este traje, le rodean las recreaciones de los vestuarios de todos los otros personajes de la obra: sirvientes, esclavos y sacerdotes, siguiendo los patrones de vestuario de la época.

En escena, se complementa la funcionalidad técnica de un traje diseñado para la danza, así como un estudio histórico del mismo; características fundamentales e irrenunciables que utiliza la compañía en cada montaje, pues como se ha nombrado a lo largo de este documento, el contexto antropológico es la base de cada obra⁹.



Fotografía 14

Cassandra Báez realizando un *grand battement*, que demuestra el servicio que debe prestar el traje a la técnica de danza

⁹ Entrevista a Sergio Soto Ortiz, Diseñador teatral. Traje “El Juicio Final”, en Documental BAFONA 50 años, de Carolina Cantillana y Carolina Díaz, Santiago, 18 de Noviembre de 2014. Inédito.



Fotografía 15

Josefina Santa María caracterizada como Simona (sirvienta de Catalina) y Cassandra Báez, quien se desempeñara como bailarina y maestra de BAFONA, personificando a La Quintrala. Década de 1980



Fotografía 16

El traje de La Quintrala en exposición

El sonido en BAFONA

El sonido es un complemento de las artes escénicas que ayuda a ambientar, al igual que la iluminación, un contexto escénico dado por la argumentación de la obra. Recrea situaciones cotidianas con sonidos naturales o culturales.

La finalidad de recrear sonidos, es volver al artificio que acompaña al mundo del teatro, donde utilizando diferentes recursos se puede hacer parecer algo ficticio como real.

En el caso de BAFONA, el trabajo del sonido es fundamental e irremplazable, porque en él se sustenta la *qualia* (característica) de la música, arte que sostiene el trabajo de la compañía y que en escena, se hermana con la danza.

En BAFONA, el sonidista a pesar de ser del equipo técnico, es igualmente, así como los músicos un intérprete más, porque con su trabajo permite la conexión entre el público y los artistas, y su sensibilidad distingue su quehacer, de lo que podría generar un trabajo meramente operativo.

En la compañía, el sonido está a cargo del Jefe del Taller de Sonido y su asistente, quienes permiten armonizar musicalmente el trabajo de los ejecutantes. Están a su vez a cargo del montaje, operación, reparación, mantención y adquisición de los equipos de amplificación. Crean el diseño del sonido, amparados bajo el trabajo del director técnico, y mancomunados con las instrucciones del director musical.

Por señalar algunas de las obras en que el sonido aplica algunos efectos, se puede nombrar a *Entrecruces*, en una escena en que los bailarines salen de escena y se recrean martilleos, y cortes con serruchos, que simulan la construcción de una casa en la escena del casamiento. Esto propicia a que el espectador establezca conexiones entre el sonido ficticio y el sonido al que alude. Los hay de tres tipos: Los sonidos de origen humano, como gritos, multitudes de personas, otros; sonidos de origen natural, como por ejemplo un trueno, el viento, los producidos por animales; y los instrumentales, tales como herramientas de trabajo, mecánicos, musicales, etcétera.

La iluminación en BAFONA

El diseño de la iluminación, es intencionada, no busca tan sólo la funcionalidad de iluminar el espacio escenario, sino que además pretende ambientar una obra de acuerdo a su argumento, dando atmósferas que invitan al espectador a entender el estado emocional de los personajes, estén éstos de fiesta o tristes, enojados, eufóricos, etcétera. Por otra parte ayuda a generar ambientes, enmarcar lugares; señalar el paso del tiempo, marcar la interacción entre los personajes y jerarquizarlos; en fin tiene múltiples funciones que van más allá de una operación simple.

El iluminador es un artista especializado del área del diseño teatral, que posee los conocimientos técnicos al servicio de una creación; se complementa con el diseñador de vestuario y maquillaje, tanto como con el coreógrafo o director musical, para utilizar cada recurso en función de un concepto, concensuado entre todos, dirigidos por el director artístico o *regieseur*.

A modo general se puede decir, que en escena se usan focos con filtros de colores, para conseguir diferentes tonalidades y matices cromáticos, que afecta al vestuario, escenografía y maquillaje, y potencian su diseño.

En BAFONA, la iluminación está a cargo del jefe de iluminación y su asistente, quienes trabajan bajo la supervisión del director del estamento técnico. Son los encargados del diseño, montaje y operación de la iluminación en escena, así como de implementar la electricidad en todos los espacios utilizados por el elenco en una función.

Cabe señalar como se nombró anteriormente, la iluminación crea las atmósferas adecuadas para cada escena, sólo por nombrar algunas obras, en BAFONA es merecido destacar el trabajo que se hace en las obras *Chiloé* y *La Tirana*; que a su vez poseen un diseño que debe compartir escena luego, con cualquiera de las otras obras que se presenten en la función, por tanto su operación, o como se utilizan los focos, van creando los diferentes ambientes¹⁰ de manera expedita, siguiendo un guión de luces, sin ser una limitante, por su diseño.

La utilería en BAFONA

En las artes escénicas, se llama utilería a los objetos transportables que acompañan al vestuario o complementan la escenografía. Sirve para contar el argumento y es muy útil, para recrear espacios. Se usa el término utilería “enfática”, para señalar las piezas que son imprescindibles para narrar una historia y que son inseparables de un personaje, por ejemplo, la canasta de la Caperucita Roja, o el zapato de cristal de *La Cenicienta*.

Se llama utilería de actuación, como señala Sergio Soto, a la usada por el actor/ bailarín para complementar su interpretación (máscaras, lanzas, escudos). Mientras que la utilería de escena es la que complementa la escenografía (lámparas, cuadros, muebles).

En BAFONA, el Taller de Utilería cuenta con un jefe y asistente que elaboran, reparan y apoyan su uso en escena. Guiados por el Director Técnico, quien da las instrucciones de trabajo y en algunas ocasiones diseña.

Para ello, el equipo debe dominar técnicas de carpintería, soldadura, electricidad, y pintura, para lograr la simulación de materiales; por ejemplo hacer parecer una superficie como madera, cuando en realidad no lo es.

Deben ser muy cuidadosos en mantener resguardos de seguridad, tanto en el taller como en escena. Para ello, se apoyan de cursos especializados y comparten experiencias con profesionales del área.

También deben basarse en las características tradicionales de los objetos que recrean, para no cambiar sus símbolos, ni significados.

¹⁰ A modo de guía: Bajo las luces amarillas, los tonos rojos pierden intensidad, y los tonos azules adquieren un tono verdoso. Bajo la luz de neón, luz azul fría; todos los tonos cromáticos se atenúan. Los tonos naranjas se vuelven grises, y los tonos azules se intensifican. Al utilizar la luz blanca azulada, como flash, los tonos rojos se intensifican y las sombras se pierden. El uso de alógenos, luz blanca, hace que la intensidad de todos los colores se reste y palidece la piel de los artistas.

A cincuenta años del Ballet Folklórico Nacional de Chile BAFONA. Un viaje por su patrimonio y la importancia... pág. 183

La compañía ha sumado al taller, no sólo las piezas de utilería, sino máscaras y zapatería. Siendo el encargado de organizar y complementar el trabajo con vestuario.

Dentro de los objetos de inventario se encuentran: estandartes¹¹, banderines, lanzas, instrumentos menores, tocados, máscaras, penachos¹² y crucetas¹³. Y algunos objetos escenográficos de mayores proporciones.

Los profesionales, también apoyan la carga y el traslado de los implementos técnicos, y se encargan de montar y desmontar el espacio escénico en cada función. Así como comprar los insumos necesarios.

El Taller lleva el nombre de Alfonso Vergara, en honor a un recordado técnico que fallece en la década de 1980.



Fotografía 17

Máscara de grandes proporciones de personaje afrodescendiente, utilizada en el Festival de Viña del Mar, 2006 para la obra *Carnavales*, montaje creado exclusivamente para la ocasión. La pieza se exhibe en la exposición.

¹¹ Es un tipo de bandera utilizada por las más altas jerarquías, generalmente los miembros de la comunidad. En BAFONA Se utilizan en la obra “Chiloé, ambientando la celebración a Jesús Nazareno en Caguach”, que mantiene la antigua estructura colonial de cabildos, procesiones, bandas, patronos y rituales como los juegos de banderas. También los apreciamos en la obra “Los Servidores”, donde recrean las cofradías devotas a la Virgen del Carmen, que es la Patrona de Chile.

¹² Es una pieza de vestuario, que deriva su nombre del copete o cresta de algunas aves, como por ejemplo, los gallos. Corresponde a un tocado conformado por la agrupación de plumas. Son utilizados en BAFONA por los personajes pieles rojas en la obra “Tirana” y en la obra “Aymara Marka”.

¹³ Son piezas de madera o metal que se colocan en forma horizontal en la parte de babor y en la de estribor de los palos de las embarcaciones. BAFONA las utiliza para armar el mítico barco de la Isla Grande de Chiloé, llamado Caleuche.



Fotografía 18

La máscara de Inti (Dios Sol) refleja astucia y oficio del diseñador, con respecto al uso de materiales. La pieza fue armada con sencillez: cordonería y papel maché pintado. En escena luce bella e imponente para el personaje, que representa poder y divinidad.

Obra: Aymara Marka
Diseño: Sergio Soto Ortiz



Fotografía 19

El Taller de Utilería se encarga también de armar espacios escenográficos. En la imagen se recrea “El Caleuche”, barco chilote tripulado por brujos, según la tradición chilota. La estructura se completa con los bailarines en escena, que sostienen telas y crucetas iluminadas. Lo interesante es que esta escenografía es exitosa, porque los espectadores ven una representación local y contextualizada, y su significado puede ser decodificado por la comunidad.

Diseño: Sergio Soto Ortiz

La danza en BAFONA

La danza, desde la Prehistoria ha acompañado al ser humano en todas sus manifestaciones, tanto para satisfacer su necesidad de expresión, como para relacionarse dentro del grupo. Resulta ser inherente y la manifestación artística inicial. Surge así, posteriormente con el transcurso de la Historia: la danza social y la danza escénica.

La danza social, se refiere a toda danza espontánea realizada por una comunidad. Dentro de esta categoría se encuentran, por ejemplo, las danzas tribales, de cortejo, fúnebres, festivas, rituales, religiosas, folclóricas. Mientras que la danza escénica, nace como forma artística, creada para un espectador, en donde participan los bailarines como especialistas. Su nombre se da por el uso del escenario, que ha variado a espacios distintos, adaptados para tal fin, como es el caso de lugares públicos. Si bien esta clasificación es más bien reciente, sirve actualmente para comprender un ordenamiento, basándose en la función que las mismas cumplen.

En el caso del trabajo de BAFONA, resulta confuso para algunos espectadores entender como debiese clasificarse, pero la forma acertada, es entender que es un producto artístico creado para un espectador, por tanto corresponde a danza escénica; independientemente que lo que se muestre en el escenario esté basado en lo social, pues a pesar de ser una danza folclórica, lo que se recibe finalmente es una recreación de un hecho cotidiano o fenómeno folclórico, suceso que ocurre en una localidad y contexto específico.

El repertorio que aborda la compañía, por tanto, debe especializarse en dos ámbitos; por una parte en conocer las danzas folclóricas que interpreta, en cuanto a su denominación, clasificación, antecedentes históricos, ocasionalidad, función, vigencia, dispersión geográfica y coreografía. Y a la vez adecuarse al trabajo técnico del bailarín, que participa de un espectáculo, incorporando la técnica y la interpretación. Para ello, el elenco se nutre de la observación que hace en terreno, como de su experiencia de vida, para encarnar a los personajes que se le designan; similar al trabajo que hace un actor. Dando carácter distinto a cada baile que ejecuta, así como matices que lo diferencian de sus pares.

Para la investigación, parte fundamental en el montaje de cada obra, existen tres formas en que BAFONA aborda el proceso, tal como nos señala René Cerda Piñones, Director de Danza de la compañía:

a) Cuando las danzas están vigentes, el elenco va hasta la fuente para conocer en terreno el contexto cultural de la misma. Conversa y entrevista a las personas que las ejecutan, para conocer la función específica de cada una. Es el caso, por ejemplo, de la obra *Tirana*, en que los bailarines (así como cada integrante de la compañía) viajaron hasta la localidad, durante La Fiesta, para conocer las cofradías y promesantes; llenándose de conocimientos muy valiosos para abordar el tema correctamente.

Una vez, que se hace una investigación *in situ*, el ballet invita hasta la sala de ensayo a bailarines locales, para que enseñe las danzas al elenco. En ese proceso, se aprenden los pasos, el carácter y la forma.

Posterior a esta etapa, el coreógrafo realiza una creación basada en todo el proceso anterior; marcando los roles de cada bailarín y señalando aspectos que le parecen relevantes contar a través del movimiento. Él es quien guía el trabajo de los intérpretes,

para que resulte acorde al trabajo de músicos y técnicos. Dado que sería infructuoso intentar hacer un trabajo disgregado, porque todos los estamentos deben hablar un lenguaje común.

b) Cuando las danzas no están vigentes, los bailarines deben estudiar el contexto histórico, y atender tanto a la forma, como a la función de éstas. Una vez abordados los contenidos, se ensayan, y el coreógrafo organiza el trabajo, considerando por ejemplo las costumbres de la época. Utilizando este método, se puede citar a algunas danzas de la obra *“Patagonia”*.

c) En el caso de las danzas que están basadas en mitos, leyendas, o narraciones orales; el elenco hace un estudio de los personajes y su contexto, para emprender la interpretación. El coreógrafo realiza una creación, en donde se aplican generalmente técnicas de danza que apoyan el argumento. Es el caso de la obra *“Chiloé”*, en donde se presentan a personajes como La Pincoya, El Trauco, La Fiura, La Voladora, entre otros.

Ahora bien, en relación al trabajo diario de los bailarines, es importante que además del proceso de investigación y de preparación coreográfica, se sume el entrenamiento técnico que la profesión requiere; con una alta rigurosidad que permite mantener al cuerpo preparado para enfrentar el ritmo de trabajo.

Para ello, se inicia la jornada con una clase de técnica académica (ballet) o danza moderna, para continuar con el ensayo de repertorio.

A esto se suman, los ensayos generales con músicos, y desde luego las funciones y giras.

Los bailarines de BAFONA, con su trabajo, logran ambientar toda danza recreada, generando gran empatía con el público, quien se identifica con los contenidos que se le entregan en escena.

La interpretación musical en BAFONA

La expresión de la música, al igual que la danza, acompaña al hombre desde los inicios de los tiempos. Y sus expresiones responden a todos los aspectos emocionales.

También la música es un reflejo de acontecimientos sociales e históricos del individuo. Dentro del contexto social, la música juega un rol fundamental para marcar identidad, pues sus manifestaciones suceden dentro de un contexto único e irrepetible, por aquella razón es considerada un patrimonio intangible.

Cuando se realiza como modo de comunicación hacia un espectador, que entiende los códigos entregados, y es en ese momento cuando se vuelve arte.

BAFONA, toma la música tradicional desde su universo social y hace una interpretación artística de la misma. Pero este trabajo requiere de una profunda investigación y cercanía con los orígenes, para conocer la historia, función y forma de cada pieza seleccionada dentro del repertorio.

A cincuenta años del Ballet Folklórico Nacional de Chile BAFONA. Un viaje por su patrimonio y la importancia... pág. 187

El trabajo musical de la compañía tiene un valor importante de estacar, y es el hecho de que los intérpretes del elenco son especialistas que deben dominar la ejecución de variados instrumentos, así como un amplio repertorio, que muestra la diversidad cultural chilena y latinoamericana. Como señala Jaime Hernández Ramírez, Director Musical de la Compañía

“El mercado no prepara músicos para BAFONA, porque el trabajo de BAFONA requiere de artistas muy versátiles que dominen una gran cantidad de instrumentos musicales, y formas de canto”¹⁴

Su trabajo debe investigar la función que presta la música en cada fenómeno folclórico, si se refiere por ejemplo a un canto amenizador o de lamento, a una música festiva o ceremonial y respetar la manera en que se comunica en su contexto real; a la vez que debe incorporar las técnicas especializadas del cantante e intérprete instrumental, pues no se debe olvidar que no es un cultor, sino un trabajador escénico.

La gran parte de los músicos ha permanecido en la compañía entre 15 y 40 años, compartiendo sus conocimientos y experiencias dentro del ejercicio diario de la profesión. Marcando en la escena nacional, no sólo una referencia para otros artistas, sino como un aporte concreto de cantantes y músicos connotados.

Dentro de este grupo se puede nombrar a José Luis Hernández, compositor, arreglador musical, cantante e intérprete instrumental que fallece el 16 de Julio de 2006, dejando un legado importantísimo no sólo en el Ballet Folklórico Nacional, sino en Chile y Latinoamérica.

Conclusiones

La investigación sobre el Ballet Folklórico Nacional, es una puesta en valor del patrimonio que reúne su método de trabajo, y entendiendo que por medio de él surgen todas sus otras riquezas, en un quehacer creativo y técnico, con la práctica de oficios especializados, que aporta a las artes escénicas de Chile.

La importancia de salvaguardar los oficios relacionados con el diseño teatral, la música y la danza tradicional. Abriendo pié para nuevos estudios u otras formas de abordar las artes escénicas, la técnica y su relación con el público invitando a que investigaciones como estas puedan ser replicadas con elencos latinoamericanos de folklor, a compañías de música y danza, circo, teatro, u otra especialidad de las artes escénicas, que tenga como fortaleza un método de trabajo único e irrepetible, como es el caso del Ballet Folklórico Nacional.

Bibliografía

Canepa, G. E. *Máscara, Transformación e Identidad en los Andes: la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo-Cuzco*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 1998.

Cantillana, Carolina. Libro de Preguntas y Respuestas sobre Danza: Respuestas Pedagógicas a 100 Preguntas de Danza, Planteadas por Alumnos de 4º a 8º Básico, en la

¹⁴ Entrevista a Jaime Hernández Ramírez, Director Musical de BAFONA de fecha, en Documental BAFONA 50 años de Carolina Cantillana y Carolina Díaz, Santiago, Chile, 18 de Noviembre de 2014. Inédito.

Región Metropolitana. Memoria (Profesor Especializado en Danza). Santiago de Chile, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2005.

Consejo Nacional de La Cultura y de las Artes, Herramientas Para Los Técnicos de Las Artes Escénicas, Tomo El Diseño Teatral Iluminación, Vestuario y Escenografía, Santiago de Chile: Gráfica LOM, 2013.

Consejo Nacional de La Cultura y de las Artes, Herramientas Para Los Técnicos de Las Artes Escénicas, Tomo El Escenario Lugar de Trabajo en Equipo, Santiago de Chile: Gráfica LOM, 2013. p 63.

Consejo Nacional de La Cultura y Las Artes, BAFONA: Ballet Folclórico Nacional, Santiago de Chile: Quad Graphics, 2014.

Claro, Samuel, La Música Virreinal en el Nuevo Mundo, Santiago de Chile: Colección de Ensayos N° 18, Instituto de Investigaciones Musicales, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, 1970.

Cruz de Amenábar, Isabel, El Traje, Transformaciones de Una Segunda Piel, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1995.

Cruz de Amenábar, Isabel, La Fiesta, Metamorfosis de lo cotidiano, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1995.

George, Jean, Cartas sobre la danza y los ballets. , Madrid, Esteban Sanz Martínez Editorial Y L, 2004

González, Carlos; Garrido, Cristina y Dip, Susana, Ritmos de La Tierra Danzas Cómicas, Bailes Religiosos de la Provincia El Loa, Antofagasta: Emelnor Impresores, 2007.

Pérez, María Elena, Apuntes de Cátedra Historia de la Danza. Licenciatura en Artes con mención en Danza. Universidad de Chile, 2002.

Rodríguez, Jocelyne y Araya, Leslie, Espejismos Danzantes, Santiago de Chile: Valus Impresores, 2008.

Soto, Sergio, Diseño Teatral del Traje Tradicional Chileno, Santiago de Chile: Impresión Ermaras, 1996.

Entrevistas

Entrevista a Agustín Parra, bailarín de BAFONA, Funcionalidad del traje en relación a la técnica de danza, Carolina Cantillana Armijo. Santiago, Chile, 30 junio 2014. Inédito.

A cincuenta años del Ballet Folklórico Nacional de Chile BAFONA. Un viaje por su patrimonio y la importancia... pág. 189

Entrevista a Sergio Soto Ortiz, Diseñador teatral en Documental BAFONA 50 años de Cantillana, Carolina y Díaz, Carolina. Santiago, 18 de Noviembre de 2014. Inédito.

Entrevista a Sergio Soto Ortiz, Diseñador teatral. Traje “El Juicio Final”, en Documental BAFONA 50 años, de Cantillana, Carolina y Díaz, Carolina. Santiago, 18 de Noviembre de 2014. Inédito.

Para Citar este Artículo:

Cantillana Armijo, Carolina y Díaz Castro, Carolina. A cincuenta años del Ballet Folclórico Nacional de Chile BAFONA. Un viaje por su patrimonio y la importancia de la salvaguardia de los oficios en las artes escénicas. Rev. Incl. Vol. 2. Num. 1. Enero-Marzo (2015), ISSN 0719-4706, pp. 162-189, en <http://www.revistainclusiones.cl/volumen-2/oficial-articulo-mg.-28c29-carolina-cantillana-armijo-mg.--28c29-carolina-diaz-castro.pdf>

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la **Revista Inclusiones**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo debe hacerse con permiso de **Revista Inclusiones**.