

Cuerpo y nacionalismo en los ballets folklóricos de Chile

por Carlos Delgado L.

Departamento de Danza
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Este escrito reflexiona sobre la aparición de los ballets folklóricos en Chile y su actuación ligada al nacionalismo entre los años 1960–1990. Se desea indagar en lo que han erigido los ballets folklóricos en nuestro país, como propuesta artística desde la construcción del cuerpo escénico. Eso, en el marco de la representación artística de la cultura nacional, entendida como aquel segmento de la cultura que permite un sentido de pertenencia a la nación propia.

Palabras clave: Cuerpo escénico, ballet folklórico, nacionalismo.

1. Antecedentes históricos del Ballet Folklórico en Chile

En la década de 1960 existían jerarquías culturales mucho más marcadas que hoy en día, en donde el mundo de las expresiones del cultura popular no tenía el mismo estatus de las grandes formas del arte (ópera, ballet, música sinfónica, etc.), la danza folklórica o tradicional, aparecía valorada sólo como una expresión de los “otros”, expresión de identidad campesina del valle central del país, en muchos casos difundida, además, desde una mirada citadina o del dueño del fundo. Constituían una excepción los estudiosos e intelectuales de la academia (Carlos Isamitt, Carlos Lavín, Eugenio Pereira, Filomena Salas, Pablo Garrido, Jorge Urrutia, Vicente Salas y Alfonso Letelier) que, agrupados en el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile¹, ya desde el año 1944, se preocupaban por el estudio de expresiones musicales y coreográficas propias, valorando un repertorio artístico que hacía parte de una cultura viva. Fuera de la academia y en esta misma corriente de estudio y difusión de expresiones auténticas, pero con presencia en los medios de

difusión, estaban las folkloristas Margot Loyola y Violeta Parra, los conjuntos folklóricos “Cuncumén”, “Agrupación Folklórica Chilena de Raquel Barros” y “Conjunto Margot Loyola”. Artistas que reman en contra a la modernización homogeneizadora de la ciudad. Como dijera Rama:

“En zonas aparentemente sumergidas, destinadas a ser arrasadas por la aculturación, surgen equipos de investigadores, artistas y escritores que reivindican la localidad y se oponen a la indiscriminada sumisión que se les exige”².

Los cánones estéticos de una cultura occidental europea dominante, no dejaban apreciar y valorar las presentaciones escénicas de las expresiones tradicionales que se apegaban a los parámetros de forma, estilo y carácter³, que se encuentran en el contexto vivencial de los propios protagonistas o cultores en sus comunidades. Por otro lado, se puede constatar la presencia cultural latinoamericana en la década de 1960, en un momento de definitiva independencia y soberanía de América Latina (B. Subercaseaux); es justamente lo que sucede con las expresiones coreográficas escénicas, es una mirada hacia lo propio,

a considerar los rasgos identitarios culturales como preocupación en el decir escénico. Sin embargo, y justamente por la consideración de la superioridad de la cultura europea por sobre otras, y seguramente también por el conocimiento muchas veces sólo formal y externo del repertorio vernáculo, es que surgen los ballet folklóricos en Chile.

En 1962 se da a conocer, para la celebración del 18 de septiembre, organizado por la radio Portales en la Plaza de la Constitución, la primera agrupación con la tendencia de un ballet folklórico, el grupo “Loncurahue”. Lo integraban estudiantes del Instituto de Educación Física de la Universidad de Chile, provenientes del curso de

1. Cáceres, Jorge, *La Universidad de Chile y su aporte a la Cultura Tradicional Chilena, 1933-1953*. Impresos Esparza y Cía. Ltda. Santiago, 1998.

2. Rama, Angel, *Transculturación narrativa en América Latina*, p.80, Ediciones el Andariego, México, 1984.

3. Margot Loyola define en su libro *Bailes de Tierra en Chile*. Ediciones Universitarias de Valparaíso de 1980: *La Forma como la organización estructural de la danza, número de integrantes y su relación. El Estilo como “el modo de bailar”, a la intención. El Carácter como lo que expresa anímicamente cada bailarín.*



Ballet "Berioska"

folklore del profesor Mario Baeza, entre los que se encontraban Claudio Lobos y Ricardo Palma. Según dicen quienes asistieron a dicho evento, provocaron gran impacto en la concurrencia.

En 1965 algunos integrantes del grupo "Loncurahue" parten a una gira por Europa Central y del Este, junto al coro que dirigía Rafael Vidale, conjunto de jóvenes que se llamó "Fraternitas". A su regreso formaron el Ballet Folklórico "Aucamán", bajo la dirección de Claudio Lobos. Los integrantes de "Loncurahue" que no viajaron, formaron el Ballet Folklórico "Pucará", bajo la dirección de Ricardo Palma. Ambos grupos evidenciaban una notoria influencia de los ballet folklóricos de Europa del Este y especialmente soviéticos que habían visitado Chile con un gran éxito de público y de la crítica⁴; principalmente recordado es el Ballet "Berioska".

Ricardo Palma presencia anonadado a un grupo yugoslavo llamado "Lado" y se entrevista con el coreógrafo europeo. Afirma su convencimiento de que se debe saber tanto de raíces como de gimnasia moderna, ballet clásico o acrobacia circense, en ese momento "Sentí que se me abrió el mate"⁵. El Ballet Folklórico "Pucará" logra el apoyo de la Municipalidad de Santiago y es así como tiene a su cargo abrir la temporada del Teatro Municipal de Santiago el año 1965. Inédita apertura en un espacio de las artes de la élite.

Uno de los precursores de la concepción técnica y estilística del ballet folklórico, es Igor Moiseyev⁶, quien, formado en la escuela del ballet clásico ruso, adapta el lenguaje de pasos y posturas del lenguaje ballet al repertorio de expresiones coreográficas populares de las distintas repúblicas socialistas soviéticas.

En 1936, Moiseyev fue nombrado director del Depto. de Coreografía del Teatro de Arte Popular de Moscú, cargo desde el cual llevó a cabo una ingente tarea de recuperación y actualización de todos los bailes tradicionales rusos; con esta perspectiva, fundó un grupo de danza folclórica rusa compuesto por 35 bailarines aficionados que, paulatinamente, fue creciendo hasta constituir el Grupo de Danzas Folclóricas de Moiseyev, que reunía más de cien profesionales procedentes de la Escuela Bolshoi y del Departamento de Coreografía dirigido por él mismo⁷.



Igor Moiseyev

6. Igor Alexándrovich Moiseyev (Kiev 1906 - Moscú 2007). Bailarín, coreógrafo y director de ballet ruso. Estudió con Vasili Tikhomirov en la Escuela del Teatro Imperial de Moscú, en la que obtuvo su graduación en 1924.

Ese mismo año debutó con el Ballet Bolshoi, donde permaneció como bailarín de carácter y coreógrafo hasta 1939. En 1936 fue nombrado director del Departamento de Coreografía del Teatro de Arte Popular de Moscú. Crea Grupo de Danzas Folclóricas de Moiseyev. Con esta compañía recorrió el mundo entero desde 1955, en una serie de giras triunfales en las que mostró sus más de ciento setenta coreografías, a cual más espectacular, en las que recrea perfectamente el antiguo folclore ruso. En 1968 pasó a dirigir la compañía de ballet clásico. Fue galardonado con el Premio Nacional de la URSS (1942, 1947 y 1952), el título de Artista del Pueblo de la RSFSR (1953), el Premio Dance Magazine (1960) y el Premio Lenin (1967).

7. Biografías y vidas 2004–2015. Enciclopedia Biográfica en línea. www.biografiasyvidas.com

La propuesta artística de los ballet soviéticos, radicaban principalmente en hacer un espectáculo con danza y música, en donde el protagonismo era el cuerpo de baile. El conjunto de bailarines y bailarinas se mostraba como un grupo uniformado, vestidos todos iguales, peinados iguales, moviéndose al unísono en igualdad y perfección asombrosa. Quedaba clara la utilización de la técnica de danza que, más que al servicio del repertorio folklórico, lo teñía de tal forma que resultaba ser principalmente la destreza corporal por sobre la autenticidad del repertorio recuperado en sus fuentes de origen.

El “Ballet Folklórico Aucamán” de Chile había conseguido el apoyo del Ministerio de Educación. Después de tres años en un proceso de profesionalización, periodo en el cual se asesoran y perfeccionan con profesionales destacados de la danza, como Joan Turner⁸ y Malucha Solari⁹, viajan a las olimpiadas culturales de México en el año 1968. En dicha gira, a sugerencia de Patricio Bunster¹⁰, conocen al bailarín y coreógrafo Rodolfo Reyes, quien es invitado a Chile a trabajar con ellos. Parte de los integrantes que compartían la nueva forma de trabajo impuesta por Reyes, formaron el Ballet Folklórico Nacional BAFONA, ya bajo el alero del Ministerio de Educación¹¹.

BAFONA llama a sumarse a la labor de creación artística basada en la cultura popular, a antropólogos, folkloristas y técnicos escénicos: Ximena Bunster (antropóloga), María Ester Grebe (etnomusicóloga), Carlos Isamitt (indigenista), Margot Loyola (folklorista). Así nacen obras como: *El grito de la Sangre*, basada en la cultura mapuche y *Ritos del Tamarugal*, inspirada

8. Reconocida bailarina inglesa formada en la Escuela de Sigurd Leeder. Integró del Ballet de Jooss. Llega a Chile en 1954 para integrarse al Ballet Nacional Chileno y al de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Formadora de muchas generaciones de artistas de la danza tanto en técnica como en análisis del movimiento.

9. Premio Nacional de Artes 2001. Gran personalidad de la danza de Chile. Estudia en el Conservatorio Nacional de Música. Formada en Rítmica Dalcroze por André Haas. Egresada en la Escuela de Sigurd Leeder. Integrante de la primera generación del Ballet Nacional de Chile. Siendo Directora de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile crea el Ballet de Cámara BALCA. Funda la Escuela Coreográfica Nacional del Ministerio de Educación. Crea el Consejo Chileno de la Danza y la Carrera de Pedagogía en Danza de la Universidad ARCIS.

10. Figura clave en la conformación de un movimiento de danza en Chile durante la segunda mitad del siglo XX, Patricio Bunster Briceño formó parte de la primera generación de coreógrafos que emergieron al alero del Ballet Nacional Chileno. Junto con consagrarse como un eximio intérprete en momentos en que se sistematizaba la instrucción de bailarines, recogió de sus maestros Kurt Jooss, Ernst Uthoff y Sigurd Leeder las herramientas para acrisolar un lenguaje propio que diera cuenta de la memoria social y las disyuntivas de Sudamérica durante los álgidos años Sesenta y Setenta. En 1951 formó parte del Ballet Jooss y actuó como solista de la compañía en su gira por Alemania, Suiza, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Escocia e Irlanda. En dicha gira, conoció a la bailarina Joan Turner con la que contrajo matrimonio en 1954. El contacto con el surco renovador que en Europa abría la danza expresionista, significó para Bunster dar un salto en la escenificación de su ideario político y convertirse en un precursor de la llamada danza social. Las ideas americanistas le otorgaron un sustento significativo a su propuesta y sus trabajos fueron vistos como exponentes de una danza inspirada en fuentes originarias, en contraste con el influjo de la academia, los rígidos códigos del ballet y las corrientes europeas predominantes. Esta valoración de lo autóctono convirtió a Bunster en un referente a nivel iberoamericano (Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile).

11. Panorama de la Cultura Chilena, de Fernando Gamboa (Org.), Ediciones Chile América, CESOC. 1994. Delgado, Carlos. Capítulo: Difusión y docencia de la danza folklórica en Chile. Antecedentes históricos del estudio, p.228.

12. Ibid, p.229.

13. Declaración que hace el propio Ricardo Palma en el blogspot del Ballet “Pucará”. www.cantatasantamariadeiquique.blogspot.com.ar

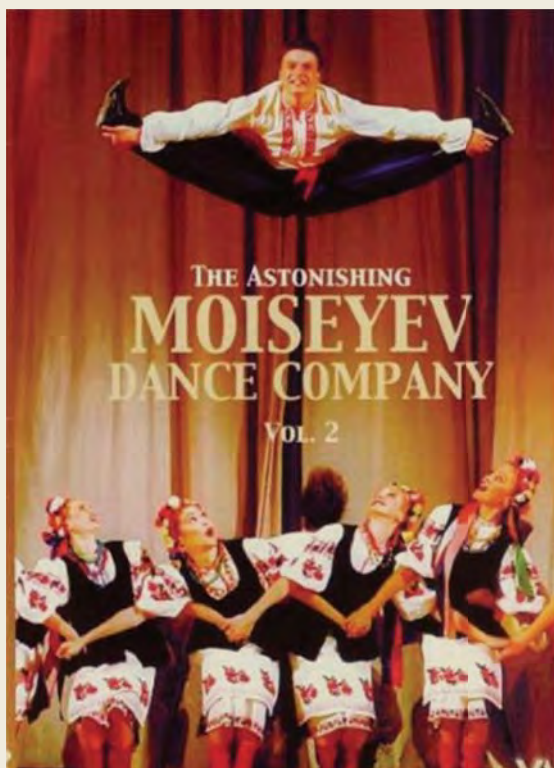
en la fiesta de la Tirana, entre otras¹². El director y coreógrafo Rodolfo Reyes entendía la necesidad de sustentar su creación artística a partir del estudio y de la vivencia que entrega el trabajo de campo lo que, a pesar de la estética del ballet, le permitía fundar sus obras a partir del conocimiento de la cultura que representaba en la escena.

Por su parte, el Ballet Folklórico “Pucará” se hace conocido con las obras *Norte a Sur*, *El desafío* y con una obra basada en la cultura mapuche, *Machi Purrum*, la que fue alabada y despedazada de igual

forma por la crítica. Esta coreografía se planteaba como una creación sobre los elementos mapuches presentes en *Canto General* de Pablo Neruda. No pretendía ser una re-creación de los bailes indígenas: “Con qué cara vas a danzar un ritual que no es tuyo, es fácil y tonto trasladar a un escenario un Guilatún”, explica Palma¹³.

Interesante proceso de transculturación en el campo artístico que no es privativo de Chile, ocurre en muchos países de Latinoamérica; reconocido es el caso de México con el Ballet Folklórico de Amalia

Ballet Folklórico Aucamán /Bafona



Hernández, que llega a constituirse en una verdadera empresa de exportación y turismo, el Ballet Folklórico Nacional de Bolivia y el Ballet Folklórico Nacional de Ecuador, entre otros.

La llegada de la Unidad Popular al gobierno de Chile, con el Presidente Salvador Allende, produce una reafirmación del arte comprometido políticamente y ligado a una identidad cultural, reivindicación de los otros, de los postergados. “Pucará” escenifica la *Cantata de Santa María de Iquique*, del compositor Luis Advis y la interpretación del grupo Quilapayún. Se estrenó el 1° de mayo de 1971 en el Teatro Municipal de Santiago, causando un gran impacto tanto en el público general como especializado. Por su parte, BAFONA también escenifica la lucha social del minero con la obra *La salitrera*.

El tratamiento estético del ballet folklórico durante el periodo de la Unidad Popular no varía tanto del construido en sus primeros años, lo que se hace evidente, además de su mayor madurez artística, por la correspondencia de las temáticas abordadas con la militancia y adhesión al proyecto de la izquierda unida chilena.

El golpe militar del año 1973 evidentemente lo cambia todo. El director mexicano del BAFONA es detenido, torturado y salvado al conseguir ser sacado del país. El director del “Pucará” pelagra severamente su integridad. Ambas compañías quedan con graves dificultades para seguir funcionando, sin embargo, ambas logran sobrevivir. BAFONA queda a cargo de bailarines de la propia compañía hasta 1978, año en que se hace cargo de la dirección un ex bailarín de “Pucará”, Pedro Gajardo, formado por Ricardo Palma y también ex estudiante del entonces Instituto de Educación de la Universidad de Chile, institución que ha dado muchos intérpretes y artistas del folklore. A partir de ese momento, BAFONA se vuelve nuevamente conocido, teniendo connotada presencia en los medios. Con el apoyo del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, se transforma en la cara de la chilenidad y la imagen exportable de la dictadura. Después del caos se vuelve al origen, se recupera la imagen del chileno idealizado, aséptico, apolítico y feliz en una identidad cultural que pretende la unidad nacional.

La forma de “ballet folklórico” se constituye en un modelo a seguir, es gracias al gran poder difusor de BAFONA

que se hace conocido por todo Chile, hasta en localidades pequeñas y apartadas. El modelo se replica en escuelas, universidades y municipalidades del país. Se naturaliza una propuesta estética oficial.

2. Nacionalismo Chileno y El Ballet Folklórico en los años 1960 – 1990

El nacionalismo se asocia al sentido de pertenencia a un territorio, se hace imprescindible en la constitución y sustentación de una nación. La integración a una unidad ficticiamente homogenizada por medio del reconocimiento de rasgos culturales identitarios compartidos.

El folklore puede llegar a ser un instrumento extremadamente útil para las ideologías que posibilitan la generación de ese sentido de identidad y pertenencia, conjuntamente con ese orgullo patriótico.

Como dice Emilio Nouel: “El nacionalismo en tanto fuente de inspiración, ha servido para fines sociales plausibles, pero también ha conducido a situaciones políticas aberrantes. El nacionalismo se entiende en dos sentidos. Habría uno, afirmativo, progresista, universalista y abierto a la cooperación entre las naciones, y otro, negativo, xenófobo, ligado a ideas racistas, étnicas, culturales y militaristas”.

En los años Sesenta en Chile, existía, por una parte, un movimiento de rescate de expresiones propias del pueblo rural, de las clases subalternas, del modo de expresión cultural poco reconocidas y valoradas por la cultura oficial. Este movimiento lo componían artistas investigadoras de la talla de Violeta Parra, Margot Loyola, Gabriela Pizarro y Raquel Barros, que, lejos de un nacionalismo negativo, es un nacionalismo que en términos culturales mira hacia adentro y rechaza influencias externas. Las animaba el reconocimiento y valoración de la creatividad de un pueblo olvidado, postergado, invisible, lo que las llevó a recorrer caminos del Chile profundo. Por otro lado, había otro nacionalismo que cobraba vida en el Partido Nacional Socialista Obrero, organización decididamente hitleriana, que participará de la política contingente en forma pública, logrando reunir en sus filas un número aproximado de 15.000 integrantes en 1967, reflejado en una considerable votación. Con la fusión

entre antiguos miembros de la Acción Nacional, liberales y conservadores, se creará el Partido Nacional, donde adquirirá preponderancia la figura de Sergio Onofre Jarpa (Juan Bragassi, 2006).

La corriente del ballet folklórico, en general cultivado por personas de izquierda, tiene su origen en una corriente fuertemente nacionalista, como son las corrientes artísticas que respondían a políticas culturales de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, donde los estereotipos del hombre y la mujer pertenecientes a una unidad territorial, se consiguen anulando diversidad personal y homogeneizando una imagen identitaria adscrita a un ideal de sujeto que conforma una sociedad nueva producto de una revolución.

Una de las características del nacionalismo latinoamericano, por ende también de Chile, fue el de resistir la penetración e influencia política y cultural de las metrópolis imperialistas, que junto con la protección de la industria nacional está la de afirmar nuestra personalidad cultural en nuestras raíces históricas¹⁴.

Durante la Unidad Popular en Chile existió un nacionalismo en las expresiones artísticas. El ballet folklórico en esos momentos se fundaba en un nuevo protagonista de la historia que se construía, el trabajador, el obrero, el campesino. Esto se plasmó en las obras que se difundían; este fenómeno fue acompañado con el canto nuevo (Víctor Jara, Inti Illimani, etc.), el cine chileno (*Ya no basta con rezar*, *Venceremos*, etc.), etc.

En la Unidad Popular también estaba el nacionalismo opuesto que convivía con el oficial. Ya en abril de 1971, se dará pie al Frente Nacionalista Patria y Libertad, cuyo líder será el abogado y académico Pablo Rodríguez Grez, quien, en la redacción de su manifiesto nacionalista, planteará la renovación integral del sistema político, promoviendo un gobierno militar, nacionalista, respaldado por las fuerzas gremiales y sindicales, radicalizando su oposición hacia el gobierno de la UP¹⁵.

14. Almeyda, Clodomiro, *El Nacionalismo Latinoamericano y el Fascismo de Pinochet*. Nueva sociedad N° 40, Enero-Febrero, 1979.

15. Juan Bragassi Hurtado en “Historia del Nacionalismo en Chile desde 1900 al 2003”. 2006 www.centroestudios.cl

A partir del golpe militar se inicia en nuestro país una exacerbación de un nacionalismo como política de Estado que, como dice Clodomiro Almeyda, nada tiene que ver con el nacionalismo latinoamericano y chileno caracterizado como del segundo tipo de Nouel. En la dictadura se veneran los símbolos patrios dentro de los cuales está el imaginario del hombre y la mujer chilena. Aquí calza perfectamente un modelo de representación escénica del ballet folklórico que permite generar en el imaginario un nuevo chileno, limpio del cáncer marxista, que mira al futuro desde una identidad cultural inocua.

Con posterioridad al 11 de septiembre de 1973, muchas de las agrupaciones nacionalistas de derecha desaparecen y algunos de sus componentes colaborarán decididamente con el nuevo gobierno. Sólo a partir de la década de los Ochenta, aparecerán dos polos de corto aliento: el Movimiento Acción Nacional, con Federico Willoughby entre otros, y el Frente Nacional del Trabajo, a cargo de Sergio Onofre Jarpa. Organizaciones, que si bien mantendrán su adherencia al gobierno militar, también presentarán posturas disidentes en materias económicas y sociales. También de esos años es el “nazismo esotérico” con el escritor Miguel Serrano, corriente que por su postura intelectual no tendrá incidencia en el escenario de la política contingente. En 1984, Benjamín Matte dará vida a Avanzada Nacional, colectividad que publicará la revista “Avanzada” y que para el plebiscito del año 1988 apoyará la opción “Sí”, una organización que se verá muy afectada por su relación pública con agentes de la CNI (Juan Bragassi)¹⁶.

En cuanto a la utilización de las expresiones folklóricas por gobiernos nacionalistas, hago referencia a lo que dice Karen Donoso en su artículo “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990”:

“Tal como lo ha definido Eric Hobsbawm, el estudio de las ciencias relacionadas con el pasado cultural de un pueblo fueron utilizadas para crear un imaginario de “comunidad nacional” que posee un pasado común, considerando lo que supuestamente une a una nación y lo que la diferencia de las otras”¹⁷.

Interesante resulta mencionar lo que ocurrió con la película *Ayúdeme usted compadre*, de Germán Becker. Estrenada en octubre del 1968 en un formato casi de documental, muestra imágenes de distintas regiones y localidades de Chile,

con la participación de artistas de la época interpretando un repertorio popular/tradicional, colmado de “chilenidades patrióticas”. Gran parte del desarrollo del guión esta conducido por el dúo “Los Perlas”, estereotipo del roto chileno o gañán del campo. También aparecen bailarinas del Ballet Folklórico “Pucará” representando a la mujer mapuche en su propio estilo. Lo sorprendente es que esta misma película fue reeditada en los comienzos de la dictadura militar, traducándose a varios idiomas y siendo utilizada como la imagen exportable de Chile en los primeros años de la dictadura¹⁸.

Durante ese periodo, los programas de televisión de expresiones de chilenidad, donde tuvieron cabida gran parte de las agrupaciones folklóricas, fueron numerosos como en ningún otro periodo en el país. Entre los programas estelares estaba *Chile te invita*, *Chilenazo* y *Esquinazo*. En todos ellos los ballet folklóricos tenían una participación permanente y destacada.

¿Qué es lo que sucede con ciertas propuestas artísticas realizadas con anterioridad a la dictadura y que se ajustaron sin dificultad a las políticas culturales y al discurso de la misma? Si esas propuestas vienen de creadores y/o intérpretes que adhieren a la misma ideología no es de asombrarse, sin embargo, si son creaciones de artistas con ideologías opuestas a la dictadura militar, es materia a analizar.

3. Discurso y poder en el Ballet Folklórico

Según Michel Foucault, el discurso vinculado al poder y al deseo está afectado por los procedimientos de exclusión, de manera de ejercer control sobre el peligro y el poder de la producción de discurso¹⁹.

Los tres grandes sistemas de exclusión desde el exterior que plantea Foucault son:

- Lo prohibido. No se puede decir todo.
- Oposición entre razón y locura. Negación arbitraria del valor y escucha a la palabra del loco.
- Voluntad de verdad. La oposición entre lo verdadero y lo falso. Institucionalmente impuesto. Este es un sistema de exclusión menos frágil y menos incierto que los dos primeros.

Otro principio de limitación son las disciplinas, definidas como un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas verdaderas, un juego de reglas y definiciones, de técnicas e instrumentos. La disciplina, según Foucault, es un principio de control de la producción de discurso.

La danza folklórica estilizada (por llamar así a la expresión coreográfica del ballet folklórico) podría ser entendida como disciplina dado que se ajusta a la definición anteriormente dada, por tanto se constituiría en sí misma en un mecanismo de control del discurso ejercido en la concepción de las obras coreográficas. Una técnica de danza imperante (generalmente la técnica del ballet clásico en el ballet folklórico) determina una forma de movimiento, gestos y posturas corporales, las formas y diseños desplegados en el espacio escénico son reconocibles y repetitivos. Todas estas características de la disciplina, entre otras, están indefectiblemente limitando y condicionando el discurso corporal.

En el periodo de la Unidad Popular, los ballet folklóricos tienen la oportunidad de participar de una política cultural nunca antes vista en el país; su enfoque alentaba poner en escena la voz de los postergados de la promesa de una modernización que no llegaba a sectores populares. Darles voz y protagonismo a los trabajadores. Este discurso no podía ser otro; por supuesto que estaba condicionando las propuestas escénicas al ser compañías artísticas institucionalizadas, aun cuando el discurso institucional de ese momento fuera asumido con convencimiento y pasión. Recordada es la presencia de las presentaciones artísticas en los cordones industriales, plazas públicas, actos oficiales, entre otros.

16. Juan Bragassi Hurtado en “Historia del Nacionalismo en Chile desde 1900 al 2003”.

17. Hobsbawm y Rangers 2002: 278.

18. Exposición de Luis Horta en Seminario Política artístico-cultural de la dictadura chilena. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Mayo 2015.

19. Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Fábula, Tusquest Editores, Buenos Aires, 2002.



Ballet Pucará, Cantata Santa María de Iquique



Bafona

El discurso de los ballet folklóricos en dictadura ha podido ser criticado por alejarse de la matriz cultural de donde provienen, de no mostrar las manifestaciones tal como ocurren en las localidades de origen. En parte podría justificarse al aducir a la subjetividad del artista creador con una mirada particular de la manifestación que desea proyectar. Sin embargo, puede ser explicado, una vez más, por la verdad institucionalizada como mecanismo de exclusión de otra verdad que es la censurada. Lo que sí es evidente en la exclusión del discurso es lo que se omite e ignora, lo prohibido. El sujeto que se muestra en las obras como protagonista de las manifestaciones folklóricas, no responde a un ser multidimensional muchas veces descontextualizado. De este modo, las estilizaciones relamidas de ciertos coreógrafos, plagados de estereotipos, se ajustaban al discurso de la institución del Estado en dictadura.

La posibilidad de las compañías artísticas oficiales o pertenecientes a alguna institución es que tienen la posibilidad de implementar una política de extensión. Los ballet folklóricos pueden realizar giras por todo el país, llegando a lugares remotos sin acceso a bienes culturales escénicos, como también a centros urbanos regionales. Este poder de difusión permite instalar un discurso oficial en la ciudadanía, del mismo modo que una concepción interesada de lo que somos en términos de identidad cultural.

Por otro lado, se constituye un paradigma de la expresión escénica de calidad profesional en torno al folklore. Este poder provoca cuestionamientos y cambios en las propias comunidades en relación con lo que está bien o mal ejecutado, lo verdadero y lo falso, lo que debe seguir siendo practicado por valoración de acuerdo al discurso supuestamente válido.

4. Cuerpo Escénico en el Ballet Folklórico

El ideal de cuerpo escénico se construye a partir de concepciones ideológicas, escénicas, estilísticas y técnicas. El ballet folklórico chileno, al seguir un modelo profesional llegado de Europa del Este, territorio en donde existía una única técnica hegemónica, el ballet clásico, y fue la técnica que se adoptó de manera preponderante.

La teoría del movimiento de Rudolf Laban nos permite conocer características expresivas de los cuerpos desde los principios eukinéticos y coréuticos.

Cada persona tiene su propia forma de moverse de acuerdo a su estado interno, sus rasgos de personalidad, modulados por el entorno cultural al cual pertenecen. Por otra parte, se puede constatar que las diferentes técnicas de danza tienen sus particulares maneras de trabajar con estos componentes dinámicos y espaciales del movimiento. Aquí cabe preguntarse si existen características corporales distintivas asociadas a una identidad corporal. Si es así, ¿cuáles son ellas? ¿Cómo se expresan? ¿Cuándo se manifiestan?

La técnica del ballet clásico (técnica académica) prepara y entrena al cuerpo para que evada la fuerza de gravedad, cuerpos livianos y etéreos. Junto a esto, los movimientos son controlados y conducidos, jamás se sueltan al peso ni al flujo libre. El uso de la energía no es en ningún caso fuerte y menos pesado. El eje de postura es permanentemente estable, generalmente no sale de la vertical. Además incorpora una gestual de manierismos propios de un lenguaje contruidos en la academia francesa, inglesa y rusa.

Como es evidente, la adopción de esta disciplina dancística permite un cuerpo entrenado en habilidades corporales muy lejanas a las cotidianas y naturales; se opone al cuerpo presente en el repertorio dancístico folklórico. Es posible constatarlo, por ejemplo, en las coreografías de las mujeres mapuches, suspendidas del peso, caminando con puntas de pie estiradas, con movimientos en permanente control y miradas al horizonte lejano.

20. Rudolf Laban (1879-1958). Coreógrafo, filósofo y teórico del movimiento. Da origen a las teorías para análisis de movimiento más ricas y funcionales que se registren al día de hoy. Precursor de la danza moderna alemana, creador de la Notación Laban y del sistema Effort & Shape.

21. Eukinéctica es el estudio dinámico del movimiento a partir de los factores que lo determinan.

22. Coréutica es el estudio del movimiento en relación al espacio.

Como dice Foucault: “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las disciplinas”²³. Disciplinas que ejercen, por tanto, control del discurso, en este caso discurso corporal.

Uno de los creadores del ballet folklórico, Igor Moiseyev, hace su adaptación de las danzas rescatadas por él, desde el cuerpo disciplinado a partir del ballet clásico. Me parece importante hacer notar que la técnica académico- clásica del ballet, es la primera que aparece en occidente desde la corte francesa para la danza escénica, en tanto método de entrenamiento corporal, estructurado, estandarizado, nomenclaturizado. En la Rusia zarista se adopta y modifica de manera depurada. Acoto esta información para citar a Foucault:

*“El momento histórico de las disciplinas es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil y al revés. Fórmase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de su comportamiento”*²⁴.

Este cuerpo entrenado entonces, es claramente coaccionado y además no hace correspondencia con las características corporales propias y constitutivas de las danzas folklóricas.

Para ser justo en las referencias históricas en lo que dice relación con la adopción de técnicas de danza por parte de los ballets folklóricos en Chile, debo agregar que no ha sido la técnica académica-clásica la única. Me consta que se han incorporado la técnica contemporánea, técnica primitiva²⁵ y técnica moderna. Lo que ha permitido, por una parte, ampliar las posibilidades expresivas consiguiendo cuerpos aún más “dóciles”²⁶, no obstante por otra parte, si no se tiene claridad de cómo están actuando esas coerciones, no aportan a la construcción de un cuerpo capacitado para el manejo expresivo de las necesidades propias de las danzas folklóricas y se perpetúa la uniformidad, el estereotipo.



Entrenamiento Ballet Moiseyev

5. Conclusiones

Postulo que los intereses genéricos al que aspiraban los ballet folklóricos, por lo menos en el periodo inicial estudiado, eran los siguientes:

1. Hacer una propuesta artística más universal y exportable.
2. Enriquecer materialidades demasiado simples y de poco interés para el espectador.
3. Encontrar validación entre pares haciéndose parte de una cierta elite de las artes escénicas, entrar al mundo del arte mayor.

Estos intereses se sustentan, por tanto, en los siguientes supuestos:

1. El material que compone el folklore o cultura tradicional de Chile por su condición de local y particular, lo hacen inexportable y poco universal.
2. Las materialidades del folklore son demasiado simples o pobres para captar el interés del público.
3. Las propuestas artísticas relacionadas con el folklore no son validadas por los pares y no forman parte de la elite artística del país.

La conformación del cuerpo escénico del ballet folklórico en Chile, se produce a inicio de la década de los años sesenta, desde modelos principalmente de Europa del Este que sufren pocas transformaciones a lo largo del tiempo. Esto se plasma en las concepciones técnicas expresivas, como en la anulación de las particularidades individuales, homogenizando el imaginario de los personajes consolidando estereotipos (el huaso, la china, el gañán, el chilote, el/la mapuche, etc.) lo que se evidencia en la vestimenta, los peinados, el maquillaje y por supuesto los movimientos y los cuerpos estandarizados²⁷. Este es el

23. Foucault, Michel, Vigilar y castigar, cap. “Los cuerpos dóciles”, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2002.

24. Foucault, Michel, Vigilar y castigar. Cap. “Los cuerpos dóciles”, p.123, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2002.

25. Llamada así, en algún tiempo, a las técnicas que no se generaron en los centros irradiadores de la cultura occidental dominante como, por ejemplo, la técnica afro.

26. Los cuerpo dóciles, según Foucault, son aquellos sometidos y ejercitados por la disciplina.

27. En el periodo de la dictadura militar, las bailarinas eran seleccionadas también por características morfológicas estandarizadas; por lo menos, en términos de estatura, se alejaban bastante de la media chilena. Incluso algunas rinoplastias fueron realizadas por el mismo cirujano.

ballet folklórico que se reafirma en su concepción durante la dictadura militar. Operan claro está además otros mecanismo de coerción en el discurso. La gran diferencia es que se instala un sistema de censura oficial ante todas las expresiones artísticas para nada oculta. Lo prohibido aparentemente no se notaba en las obras escénicas, no obstante estaban operando mecanismos de exclusión evidentes. Se muestran sujetos siempre alegres, sin problemas, sumidos en interesantes cosmovisiones vernáculas. En los montajes artísticos se perciben que a todos los personajes escénicos les pasa lo mismo y a todos no les pasa nada. Ideal de carta postal exportable de la dictadura. Se constituye así, un modelo replicable por la validación y valoración de los medios.

De las fotografías expuestas en este escrito, se puede apreciar la evidente semejanza en las disposiciones espaciales y formaciones del cuerpo de baile entre el Ballet Moiseyev y el Ballet Folklórico Nacional.

Me parece pertinente seguir reflexionando en lo que ha pasado con los ballet folklóricos con la vuelta a la democracia y como han evolucionado hasta hoy. ¿Seguirán manteniendo la misma propuesta artística y el mismo ideal de cuerpo escénico que se configuró en la dictadura militar?



Bibliografía

- *Almeyda, Clodomiro, El Nacionalismo Latinoamericano y el Fascismo de Pinochet, Nueva sociedad N° 40, Enero-Febrero, 1979.*
- *Barrios, Miguel, En el origen del nacionalismo latinoamericano, Opinión, 29 julio 2011.*
- *Cámara, Elizabeth, Pensamiento y acción. El Método Leeder de la Escuela Alemana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.*
- *Cordua, Carla, Nacionalismo y cultura, Revista Chilena de Literatura N°71, 2007.*
- *Dannemann, Manuel, Cultura Folclórica de Chile, Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 2007.*
- *Donoso, Karen, Tesis: La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX, USACH, Chile, 2006.*
- *Fernández, Daniel, Nacionalismo y revolución en América Latina (1945-1958). Revista CALIBAN, revista cubana de pensamiento e historia. Abril-Mayo-Junio 2010.*
- *Foucault, Michel, Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, Argentina, 2002.*
- *Foucault, Michel, El orden del discurso, Fábula Tusquest Editores, Buenos Aires, Argentina 2002.*
- *Fernández, Rodrigo, Eukinéctica, Salvat Impresores, Santiago, Chile, 2010.*
- *Guajardo, Guillermo, Remozando el nacionalismo y el antiimperialismo latinoamericano. Revista Enfoque N°7, 2007.*
- *Jeudy, Henri-Pierre, O corpo como objeto de arte, Editora Estação Liberdade, Sao Paulo, Brasil, 2002.*
- *Herrera, Galvarino, Agrupación Folclórica Chilena, Salesianos Impresores, Santiago, Chile, 2009.*
- *Laban, Rudolf, O Dominio do movimento, Summus Editorial, Sao Paulo, Brasil, 1978.*
- *Laban, Rudolf, Danza Educativa Moderna, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1975.*
- *Loyola, Margot y Cádiz, Osvaldo, La cueca: danza de la vida y de la muerte, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, Chile, 2010.*
- *Loyola, Margot y Cádiz, Osvaldo, 50 Danzas Tradicionales y Populares de Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, Chile, 2014.*
- *Porzecanski, Teresa, El cuerpo y sus espejos. Estudios antropológicos-culturales. Editorial Planeta, Montevideo, Uruguay, 2008.*