



La ruptura de la exclusividad del gusto a través de la música sinfónica como espacio de integración social para niños y jóvenes de sectores populares

Las Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile

Alumno: Cristián Fernández Bustos

Profesor Guía: Rodrigo Baño

2006

*... A la memoria de Adriana y su inmenso amor,
y a Karen, por dejarme compartir su camino hacia una vida más feliz ...*

INDICE GENERAL

PRIMERA PARTE

Introducción

El gusto y la diferenciación social

Capítulo 1

La Música, la Sinfonía y las Primeras Orquestas chilenas

1.1.- La Música en la Historia

1.2.- Aspectos generales acerca de la Música

1.3.- La Música Sinfónica

1.4.- La composición de una Orquesta: La Orquesta Sinfónica

1.5.- Las primeras Orquestas en Chile

Capítulo 2

El Renacer del Sueño de Jorge Peña: Las Orquestas Juveniles e Infantiles

2.1.- Antecedentes históricos

2.2.- Una nueva Institucionalidad Cultural

2.3.- La Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile

2.4.- Los objetivos de la Fundación

2.5.- Composición de las Orquestas Juveniles e Infantiles

2.6.- El 'entorno' de los músicos

2.7.- Las Actividades de la Fundación

2.8.- El Proyecto de Curanilahue

Capítulo 3

Más allá del ámbito musical

3.1.- La experiencia venezolana

3.2.- Evaluación del Sistema de Orquestas de Venezuela

SEGUNDA PARTE

Capítulo 4

La Exclusividad del Gusto y el Problema de Investigación

4.1.- El 'gusto': la diferenciación social

4.2.- Planteamiento del problema

Capítulo 5

Hipótesis del Trabajo

5.1.- Hacia un 'Cambio de Habitus'

5.2.- Hipótesis Específicas

TERCERA PARTE

Capítulo 6

Análisis General

6.1.- Reconocimiento y Prestigio Social

6.2.- Democratización y Valoración de la Igualdad

6.3.- Alejamiento del Grupo Social de Origen e Imitación

6.4.- Aumento de los Niveles de Racionalidad y Entendimiento

6.5.- Debilitamiento de los Límites y las Barreras Estamentales: Las nuevas metas

Capítulo 7

Conclusiones

7.1.- Conclusiones

ANEXO 1

Apéndice Metodológico

ANEXO 2

Opiniones y Críticas: Qué Informa la Prensa Escrita

BIBLIOGRAFÍA

Introducción

Hacia la construcción del gusto

Durante siglos hemos sido testigos de cómo ciertas manifestaciones artísticas, como por ejemplo aquellas de índole musical o plástica, están relacionadas con un determinado grupo social o sectores de la sociedad que las asimilan (apropian) y desarrollan hasta hacerlas parte de sus gustos, hábitos o estilos de vida. Algunos de estos estilos o formas musicales, como la música clásica o sinfónica, han estado desde sus orígenes directamente relacionados con la cultura de las elites, así como la música tropical o el rock están vinculadas, por lo general, con la cultura popular.

De hecho, hoy sabemos que una de las grandes diferencias o distinciones sociales están determinadas por el gusto; por ejemplo, por el tipo de música que se oye o practica y, por consiguiente, por el tipo de relaciones sociales que de allí surgen y se desarrollan.

No resulta tan extraño entonces que si un tipo o estilo musical cruza o se traslada deliberadamente hacia otro ámbito de acción que no es su espacio social habitual –donde no se desarrolla un determinado gusto- se produzcan ciertos cambios o fenómenos que hoy nos llama la atención investigar, especialmente cuando la sociología no los ha abordado en virtud de su reciente aparición.

Puesto que la cultura representa una compleja síntesis de conocimientos, prácticas y valores que se manifiestan a través de modos de comportamiento, donde se fusionan elementos adscriptivos, como el género o el origen familiar, y aquellos adquiridos, como la educación formal o el ingreso económico, la cultura musical estará entonces asociada al interés o disposición por conocer, que surge de una educación específica o difusa, que permite desarrollar o cultivar una competencia artística, creando necesidades culturales y medios para satisfacerlas¹.

Hoy en Chile, más de 8 mil niños y jóvenes de sectores populares participan de las llamadas 'orquestas juveniles e infantiles', en una intervención sociocultural que ha logrado llamar crecientemente la atención, porque una práctica musical históricamente asociada a la cultura de las elites se instala con fuerza en el mundo popular, provocando diversas transformaciones.

En términos generales, diremos que la música y, específicamente, cierto tipo de música contiene una serie de aspectos técnicos y culturales que actúan

¹ Bourdieu, Pierre. Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística, en "Campo de Poder, Campo Intelectual", Quadrata Editorial, 2003.-

como elementos diferenciadores y distintivos, tanto en lo puramente estético como en lo netamente sociocultural.

Es justamente en esta 'diferencia' donde hemos enfocado nuestro trabajo, porque mientras más complejo es el código cultural, mayor deberá ser la capacidad o disposición para descifrar este código, sobre todo si es esencialmente abstracto. Asimismo, la competencia para asimilar o comprender aquello que es más selecto o refinado pareciera tener un nivel más alto de discriminación en relación con aquello que es común o popular.

En otras palabras, comprender la música de una banda de rock, formada habitualmente por una guitarra, bajo y batería, será evidentemente más sencillo que comprender la música que interpreta una orquesta de 25 ó 30 músicos que utilizan violas, violines, cellos, contrabajos, clarinetes, trompetas, timbales, triángulos, platillos, etc. en virtud de los elementos puestos en juego para su entendimiento. Y no sólo eso; lo más probable es que la banda de rock encuentre su espacio y desarrollo en el mundo popular, habituado a la simpleza y utilidad, mientras que la orquesta se identificará con los grupos dominantes o sectores de elite de la sociedad, capaces de descifrar y asimilar códigos de mayor complejidad, aun cuando los integrantes o intérpretes de cada conjunto u orquesta pertenezcan a un grupo social u otro.

Es importante mencionar que no existen estudios sistemáticos acerca de este tema en nuestro país, considerando además que las ciencias sociales lo han explorado muy poco, aún cuando parece incidir con fuerza en los procesos de diferenciación social. Asimismo, hemos asumido una evidente dificultad para la realización de un posible análisis estructural, dada la dispersión geográfica de las orquestas y la corta existencia de la fundación que las agrupa.

En este sentido, la necesidad de explicar los diversos aspectos de la música y, luego, el significado y papel de la orquesta y su desarrollo en Chile, constituyen la antesala para la exposición de nuestro problema de investigación.

PRIMERA PARTE

CAPITULO 1.-

La Música, la Sinfonía y las Primeras Orquestas chilenas

“Sin la música la vida sería un error”

Nietzsche

1.1.- La Música en la Historia

En primer término, veremos que la música siempre ha desempeñado un papel relevante en la historia del hombre, no solo a través de la cultura y el aprendizaje, sino que también llegando a influir en sus costumbres y emociones.

Aunque antiguamente el valor del crítico o el teórico de la música se hallaba muy por encima del ejecutante, considerado sólo como un artesano en su oficio, diversas civilizaciones le confirieron un rol socio-cultural (ritual y comunitario) a la práctica de la música.

Habitualmente, la música, desde un punto de vista representativo, forma parte importante de la tradición de un país o una región determinada, siendo muchas veces la protagonista o, en ciertos casos, sus propios creadores e intérpretes. La música aparece ligada al grupo social, a sus acontecimientos y, generalmente, constituye una expresión de ellos.

Para los griegos, la música desempeñó un papel moralizador y pedagógico, hecho que consta desde que se escribieron los textos homéricos en el s.X a.C. Se la consideraba elemento esencial dentro de la educación de la clase aristocrática. No en vano los antiguos pitagóricos señalaban que la música era la más apropiada y efectiva disciplina para el alma, que bien puede inducir a la virtud como al mal. En este sentido el propio Platón se encarga de aclararnos que cierto tipo de música, en la cual se educan los hombres, los hace mejores², cuestión que viene a corroborar que la música, así como la gimnasia, formaba parte de un ideal formativo para los griegos en cierto momento de su historia. Concretamente, la música entró a formar parte de este ideal educativo en los siglos VII y VI a.C., primero en Esparta, y luego en Atenas.

² Fubini, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1999.-

Específicamente en Esparta, las prácticas de la enseñanza musical estaban vinculadas a un *ethos*³ musical: la música, como la ciudad, debía seguir ciertos “nomos”, ciertas leyes para hacer y cantar las melodías en una determinada manera y con determinados fines. Esencialmente la música, no olvidemos, además de reunir en sí *poiésis*⁴ y *techné*⁵, era la suma de todas las artes: para que un niño fuese digno de ser luego un ciudadano de la polis debía aprender el arte de tocar la lira, canto, poesía, danza y gimnasia, todo eso englobado bajo la palabra *mousiké*.⁶

En Occidente, durante el primer milenio de la era Cristiana, la música docta fue cultivada exclusivamente por la Iglesia. Recién hacia finales del s.VI se refundió el llamado ‘antiguo romano’, y a este canto, adoptado de forma oficial por la Iglesia Católica, se le llamó desde entonces ‘canto gregoriano’, extendiéndose por diversos países de Europa. Entre el s.IX y el s.XI, en pleno medioevo, florecen la lírica galante (no religiosa) con los trovadores y troveros, y también las primeras formas de polifonías con el canto a varias voces y, en algunos casos más avanzados, con distintas letras.

En el s.XIV, el desarrollo creciente de la polifonía preparó el camino para la elaboración de los primeros repertorios instrumentales durante el Renacimiento. De allí los períodos Barroco, Clásico y Romántico contribuyeron a mejorar notablemente la técnica instrumental y el nivel compositivo, a través de las operas, cantatas y oratorios, además del desarrollo de los grandes géneros sinfónicos.

Durante los siglos XVI y XVII, se configura una nueva perspectiva musical, en un largo proceso que, con el tiempo, definirá la música como un arte autónomo, ya despojado de los anexos lingüísticos o dramáticos. Así también, es posible considerarla un lenguaje universal capaz de representar el simbolismo de los instintos.

Desde un aspecto sociológico, la música es parte de una superestructura cultural, producto de las clases sociales y de los medios de producción. Y aunque posee una presencia transversal, la sociedad genera música como un producto cultural que modifica a la sociedad misma, porque la agrupa en diferentes maneras; genera grupos de pertenencia, implanta valores, ideales, genera modelos, inserta nuevos actores sociales, produce alienación y también genera

³ Referido a la concepción aristotélica que significa carácter, cualidad distintiva y sello propio del hombre, lo que nos lleva a su dimensión social, vale decir que *éthos* o ética es el atributo más característico del ser hombre, la sociabilidad. Aristóteles hablaba de una ciencia del *éthos* o la ciencia que trata de las formas del comportamiento de los hombres, este pensador escribió *Ética a Nicómaco*, el primer libro sobre ética conocido.

⁴ En la concepción aristotélica se considera a la ‘producción’ de una obra exterior al sujeto (agente) que la realiza, aunque comúnmente se traduce como ‘creación’.

⁵ Aunque no tiene una sola acepción en el mundo griego -en Platón y luego en Aristóteles- se concibe como la aplicación sistemática de la inteligencia a todos los campos de la actividad humana.

⁶ Fubini, Enrico. Op. Cit. 1999.-

nuevas creencias, en un proceso marcado por los ciclos de 'resignificación' de sus propias características y estilos⁷.

De allí que ciertos tipos de música, originalmente divididos entre lo sacro y lo profano, derivaran durante la historia en estilos o modelos litúrgicos, cantos gregorianos y formas clásicas, así como también en músicas folklóricas y populares.

¿Pero cuál es el impacto de la música en los hombres y hacia donde apunta? Así como el fuego es considerado culturalmente como un elemento que convoca, es posible que la música –desde un punto de vista *dionisiaco*⁸- tenga también un efecto similar capaz de congrega y atraer. Nos estamos refiriendo a los aspectos comunitarios de la música y, específicamente, a aquellos elementos instintivos, irracionales y biológicos. Aquello que habla desde la desmesura y nos indica que no hay fundamento racional para el mundo⁹.

Si esto fuese así, podríamos aventurarnos en sostener que la música afecta la memoria genética y los impulsos primarios de los seres humanos, que constituyen los puntos más estables capaces de modificar al resto de los segmentos. Por otro lado, si la música apuntara a impactar los valores del hombre su efecto tendría mayor importancia en edades tempranas, cuando se adquieren valores formativos y donde la música bien podría llegar a determinar la idea del bien y el mal, del honor y de la moral.

De cualquier manera, la música logra ciertos efectos en la vida del hombre y también en la sociedad; para algunos como un gran instrumento de manipulación social o también como un factor preponderante en la configuración de la estructura de clase; para otros, como una práctica ético-pedagógica capaz de generar grupos de pertenencia e identidades.

A través de su historia es posible constatar como la música se ha constituido en un entramado complejo de sentidos, capaz de operar en las prácticas culturales como elemento socializador y, al mismo tiempo, diferenciador de un estatus o rol, según sus características técnicas o sonoras, o bien según el mundo social al que representa.

⁷ Bourdieu, Pierre. *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. Edit. Siglo XXI. México. 1998.-

⁸ Nietzsche, F. *El Nacimiento de la Tragedia*. Alianza Editorial. Madrid, 1988.-

⁹ Nietzsche, F. Op. Cit. 1998. El autor recurre a la mitología clásica donde Apolo es el dios de las formas y la armonía, representado por ejemplo en la escultura, mientras que Dionisio representa el núcleo íntimo de las cosas, donde se anida la música, capaz de lograr un estado de encantamiento y evasión denominado: *embriaguez* psíquica.

1.2.- Aspectos Generales acerca de la Música

Para hacernos una idea más precisa acerca de lo que significa la música, entendida como el arte de combinar los sonidos con el fin de crear una obra dotada de melodía, armonía y ritmo, que suscite una experiencia estética en el oyente, veamos que nos explican dos de sus aspectos fundamentales con los cuales se habrá de relacionar aquel que estudia la música o aprende un instrumento, especialmente porque debe adquirir determinadas competencias para descifrar sus códigos. Nos referimos al material acústico y la idea intelectual.

Respecto del primer elemento, relacionado con las ondas sonoras, su propagación y percepción podemos distinguir brevemente 4 parámetros o atributos del sonido musical¹⁰:

- a) **Altura:** también conocida como “tono” es definida como la cantidad (frecuencia) de vibraciones por segundo que produce un sonido determinado. A mayor cantidad de vibraciones el sonido es más alto, es decir, agudo. Por el contrario, al reducir la frecuencia de las vibraciones se produce un sonido más bajo o grave. Esto se mide en unidades *Hertz* (HZ). Según se ha establecido existen vibraciones regulares, que habitualmente producen música o notas musicales, y las vibraciones irregulares, donde figuran normalmente ruidos o estampidas, como por ejemplo los golpes de tambor, platillos o el triángulo.
- b) **Intensidad:** es la cualidad del sonido que permite distinguir entre sonidos fuertes y débiles. Se relaciona con la distancia que recorre una onda sonora.
- c) **Timbre:** corresponde al resultado de los armónicos que producen las diferentes vibraciones u ondas. En otras palabras, el timbre de una nota es precisamente el resultado de sus armónicos y, por ello, cuanto más armónicos intervengan en un sonido, más rico será su timbre.
- d) **Duración:** es el tiempo durante el cual se mantienen las vibraciones que producen el sonido.

Según los físicos, el material acústico se produce gracias al movimiento ondulatorio de la materia que afecta a nuestro órgano auditivo, y constituye un hecho psicofisiológico determinado por las vibraciones, cuya altura e intensidad se adaptan a las posibilidades de percepción de nuestro oído.

Evidentemente, el material acústico se encuentra, en primer lugar, en la naturaleza misma; la “invisible nebulosa sonora” en la que vivimos inmersos, como nos recuerda el teórico de la música *Manuel Valls Gorina*. Luego, lo producen las

¹⁰ Wikipedia en Castellano, 2001. <http://es.wikipedia.org/wiki/Musica>

diferentes vibraciones mediante objetos que utiliza el hombre: al soplar dentro de una caña, un cuerno o tubo de madera o metal; al golpear un tronco, membrana, tambor o plancha; y al pulsar, rasgar o frotar una o varias cerdas o cuerdas colocadas en un cuerpo resonante.¹¹

Esto nos lleva directamente al segundo elemento de la música: la idea intelectual, que aparece cuando el hombre, mediante un proceso selectivo, escoge material de un complejo muestrario sonoro para lograr una manera de expresión en la cual el sonido natural, efecto accidental de actividades y agentes relacionados, pasa a convertirse en elemento substancial de una creación o invento.

En este sentido, el material acústico se convierte en el vehículo de la idea intelectual, que permite realizar un proceso de selección y ordenamiento de sonidos entre múltiples opciones. Se ordenan los intervalos (distancia entre 2 notas), sistemas tonales, escalas, se combinan duraciones, pausas, tiempos, ritmos, etc. Se originan de esta manera, nuevas fórmulas de ordenamiento y, por consiguiente, amplias posibilidades de composición musical.

En síntesis, la idea intelectual convierte el material acústico en un arte de sonidos y pausas, determinados por el uso de los instrumentos disponibles. Por ello, no es de extrañar que este proceso también este nutrido de las diversas épocas y los aspectos socioculturales de la historia del hombre, ya que la música en tanto expresión humana representa las ideas, pensamientos, gustos, experiencias y emociones que marcan un instante de la vida humana, formando parte, al mismo tiempo, de las técnicas, estilos y géneros cultivados y desarrollados por el hombre en diversos lugares y momentos.

Pero la música, en cuánto objetivación de la voluntad humana, ha sido considerada como un arte diferente y, en cierta medida, superior, que incluso va por encima de las ideas; es decir, capaz de constituir un mundo cuya existencia no depende de la realidad que nos abraza. Y aunque la música pueda reducirse a proporciones numéricas, éstas no pueden considerarse como lo significado sino como el signo. De otro modo, no podría explicarse la diferencia radical entre lo que nos puede llegar a producir un modelo matemático y una sinfonía.

Así la música se constituye en un verdadero bálsamo para la existencia, que aunque provisional o momentáneo, es el medio más eficaz para sustraernos a las preocupaciones de nuestra subjetividad. En palabras de Schopenhauer, la música “es la expresión directa de la voluntad misma (...) por eso su influencia es más poderosa y penetrante que la de las demás artes. (...) Es un inconsciente ejercicio de metafísica en el que la mente no sabe que está filosofando”¹².

¹¹ Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la Música*. Alianza Editorial, Madrid, 1993.-

¹² Schopenhauer, Arthur. *El Mundo Como Voluntad y Representación*. Libro I. Fondo de Cultura Económica. México, 2004.-

Pero cuando hablamos de la música, así a secas, nos estamos refiriendo a todos los estilos y manifestaciones, tanto en uso como en desuso. Sin embargo, para los efectos de nuestra investigación nos hemos abocado a un cierto tipo de música, de un alto nivel de complejidad, en la cual se están 'educando' niños y jóvenes desprovistos inicialmente de toda competencia formal para describirla.

1.3.- La Música Sinfónica

La *sinfonía* (simphonía) fue definida a finales del s.VI por el obispo *Isidoro de Sevilla* como '*consonancia*', es decir, como la música armónica con sonidos simultáneos graves y agudos con distancias interválicas simples y compuestas.

Hacia el Barroco, este término definía a todo tipo de música que utilizaba un número variable de instrumentos y que se usaba, especialmente, para introducir oratorios, cantatas u óperas. Es decir, como sinónimo de 'obertura'.

A partir del Clasicismo, la *sinfonía* será considerada como una composición musical con la forma '*sonata*', dividida en cuatro partes, llamadas tiempos o movimientos, ordenados según un principio de contraste. Su estructura general, frecuentemente se basará en el esquema de la '*sonata bitemática*', ya que durante el Barroco una pieza se estructuraba con una sola melodía o tema. Con el estilo Clásico, la *sinfonía* emplea, por lo general, dos temas opuestos por su carácter rítmico y melódico, para que puedan confrontarse el uno con el otro, pero sin llegar a confundirse. La parte central o desarrollo, mezcla o superpone estos temas, que luego son expuestos nuevamente al final de la pieza.

Con la *sinfonía* surge y se desarrolla el 'arte de la instrumentación', ya que la presencia de cada instrumento no será indiferente ni ocasional, sino tremendamente significativa para el compositor y para la obra. De hecho, a la agrupación de instrumentos para los cuales se escribían estas interesantes piezas se le denominó: *Orquesta Sinfónica*.

Entre 1730 y 1740 la '*sinfonía*' o 'gran obra para orquesta' comienza a ser desarrollada en el norte de Italia por el compositor *Giovanni Battista Sammartini* (1700-1775), quien despejó la monotonía creada por los vetustos elementos barrocos, incorporando matices más delicados, llenos de efectos sonoros, convirtiéndose de paso en uno de los grandes precursores del estilo Clásico.

La consolidación de la *sinfonía clásica* promueve el progresivo desarrollo de la 'Orquesta', cada vez con nuevos y mejores instrumentos capaces de ampliar la gama de matices y combinaciones sonoras. *Johann Wenzel Stamitz*, director de la Escuela de *Mannheim* y de la orquesta del mismo nombre, introduce los efectos dinámicos de '*crescendo*' y '*diminuendo*', y las acentuaciones y *sforzati*, que antes

se lograban disminuyendo o aumentando la cantidad de los ejecutantes o, simplemente, no se utilizaban.

A partir de la Orquesta 'Sinfónica', formada por más de 25 músicos, donde están representadas todas las secciones, podemos distinguir entre los tipos de orquesta al de 'Cámara', que posee menos de 25 músicos, y que se hizo famoso en el s.XVIII con Haydn y Mozart, habitualmente utilizado para complacer y acompañar las reuniones y eventos de un grupo reducido de espectadores, normalmente acaudalados. También está la orquesta de 'Cuerdas' (violines, cellos y contrabajos), que excluye a los instrumentos de viento y percusión.

En grupos más pequeños se distingue la 'Banda' integrada por las secciones de viento y percusión; el 'Sexteto' formado por seis instrumentos combinados de las diferentes secciones, y luego los 'Quintetos', 'Cuartetos' – tradicionalmente de cuerda y arco-, el 'Trío' y el 'Dúo'.

1.4.- Composición de una Orquesta: La Orquesta Sinfónica

El término 'orquesta' proviene del griego 'orkhéstra' que significa lugar próximo al público donde danzaba el coro en el teatro. También es traducido como el lugar destinado para los músicos, que comprende desde el escenario hasta las butacas o asientos donde se ubican los espectadores. Una tercera acepción nos remite al concepto de 'conjunto instrumental' propiamente tal.

Los integrantes de una orquesta sinfónica tocan instrumentos de cuerdas, vientos y percusión, por lo que su composición se divide en varias secciones, con una ubicación más o menos predeterminada sobre el escenario. Esta sería la división de una orquesta sinfónica en cuatro secciones:

- Sección de Cuerdas: primeros y segundos violines, violas, violoncellos y contrabajos. Su ubicación más tradicional es hacia el ala izquierda y derecha del director, formando una especie de 'uve'
- Sección de Maderas: clarinetes, oboes, flautas, flautines y fagotes. Se ubican casi siempre entre los instrumentos de cuerda.
- Sector de Metales: tubas, trompas, trompetas y trombones. Su ubicación es hacia el fondo, formando un arco.
- Sector del Percusión: tambores, triángulos, timbales y platillos. Se ubican atrás de los violines.

- Otros Instrumentos: en algunas ocasiones también forman parte de la orquesta el arpa y el piano, especialmente cuando se acompaña a solistas o se representa una ópera.

A la cabeza de una orquesta se encuentra su director; un músico con amplios conocimientos instrumentales y formación musical, capaz de organizar y dirigir al conjunto de instrumentistas. Tradicionalmente, el director orquestal es, además, quien otorga a los oyentes o espectadores el carácter de la obra musical atribuido al compositor original, porque la conoce de memoria y porque sobre él recae la responsabilidad de la calidad de la interpretación.¹³

Cada gesto u orden que el director realiza con sus manos tiene un significado preciso. La mano derecha se refiere a la métrica o pulso de compás y al tiempo o velocidad. En tanto, la mano izquierda indica el ingreso de cada instrumento y refleja la interpretación de la obra musical con relación a la partitura.

Sólo durante el s.XIX el papel del director orquestal alcanzó un lugar preponderante, incluso como profesión privilegiada reservada sólo para virtuosos. De hecho grandes compositores se destacaron también como directores de sus propias obras, como fue el caso de Mendelssohn y Berlioz.

La música que interpreta la orquesta sinfónica es utilizada comúnmente en el ballet, la ópera y las obras sinfónicas. Durante el s.XX se incorporó masivamente en el cine a través de su banda sonora.

1.5.- Las Primeras Orquestas en Chile

Fue en la Colonia cuando se dio inicio al movimiento orquestal en Chile. De hecho las primeras orquestas florecieron en torno a la Catedral de Santiago, asociadas a las ceremonias litúrgicas. Todos estos grupos contaban con muy pocos instrumentistas y presentaban un nivel técnico bastante precario.

Recién en 1850, con la creación del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, se inicia el estudio formal de música docta, pero reservado para aquellos jóvenes provenientes de familias adineradas, con intereses por la interpretación y el perfeccionamiento musical.

No es hasta 1926, con la creación de la Orquesta Sinfónica de Chile, que nuestro país da un salto cualitativo en material musical. Su fundador fue el violinista y director Armando Carvajal Quiroz, un amante de las melodías clásicas que soñaba con ampliar su difusión en el país. Aunque logró el respaldo

¹³ Álvarez Osben, Carlota. *La Orquesta Sinfónica*. Edic. Biblioteca Severin. Valparaíso, 1964.-

permanente del Ministerio de Educación y la Universidad de Chile, su principal misión fue elaborar un adecuado repertorio clásico y ser un aporte concreto para el ballet y la ópera, para lo cual debía conseguir financiamiento.

Por esta razón, en sus primeros años las presentaciones de la orquesta sólo tenían al frente a un público selecto, considerando el alto precio de las entradas a los conciertos y el alto porcentaje de analfabetismo, en una población que se abría paso a través de una educación primaria formal.

La misma orquesta decidió sensibilizar a las autoridades políticas y a la opinión pública tocando en plazas, el Parque Forestal y el Teatro Caupolicán, defendiendo la necesidad de contar con un conjunto estable y con financiamiento propio.

Sólo en 1940, la Ley 6.696 estipuló la creación del Instituto de Extensión Musical, para la composición de un cuerpo permanente de coro, ballet y orquesta, que dio origen al Ballet Nacional Chileno y al Coro Sinfónico de la Universidad de Chile.

Una década más tarde debutó en el Teatro Municipal de Santiago su Orquesta Filarmónica, lo que permitió la conformación del Coro del Teatro y del Ballet de Santiago. La orquesta, vinculada permanentemente con las actividades de este tradicional escenario capitalino, ha realizado también presentaciones gratuitas para escolares y personas de escasos recursos.

CAPÍTULO 2.-

El Renacer del Sueño de Jorge Peña: Las Orquestas Juveniles e Infantiles

“Cuando el modo de la música cambie temblarán las murallas de la ciudad”

Platón

2.1.- Antecedentes Históricos

Durante los años '60, Jorge Peña Hen, director de orquesta radicado en La Serena, viajó a Estados Unidos invitado por el Departamento de Estado, donde pudo constatar que gran parte de los estudiantes norteamericanos realizaba diversas actividades extra-programáticas. Una de ellas llamó poderosamente su atención: miles de niños y jóvenes tocaban en orquestas escolares, y si bien la mayor parte de ellos continuaba sus estudios en otros ámbitos académicos la responsabilidad, disciplina y organización que se desarrollaba en los estudiantes con estas prácticas, lograba algún tipo de incidencia positiva en su rendimiento escolar, en la formación de su carácter y desarrollo sociocultural.

Armado con una nueva visión, Peña trajo la idea a Chile e inició un Programa de Orquestas que comenzó en La Serena, en 1963, donde se creó la primera Orquesta Sinfónica Infantil de Sudamérica, para luego expandirse a Copiapó, Ovalle y Antofagasta.

Este denominado “Plan de Extensión Docente” permitió la creación de escuelas de música a nivel regional, destinadas especialmente a niños y jóvenes de estratos socioeconómicos bajos. Jorge Peña continuó con su programa hasta el 16 de octubre de 1973, cuando por razones políticas fue detenido y fusilado por la denominada “Caravana de la Muerte”, en La Serena.

Este músico, nacido en Santiago (1928), pero radicado desde pequeño en Coquimbo, consagró toda su vida a la música y al servicio social. Estudió piano, violín, viola y violoncello en el Conservatorio de Música de la Universidad de Chile, donde tempranamente dio señales de su vocación social al manifestar a sus directivos la necesidad de contar con una educación musical sin discriminaciones, capaz de integrar a los sectores más modestos del país.

En 1956, Peña Hen fundó y dirigió la Escuela de Música de La Serena, dedicada casi exclusivamente a enseñar a los niños. También dirigió orquestas en Concepción, Viña del Mar, Santiago y Antofagasta, donde en 1961 fundó la Orquesta de Cámara que más tarde se transformaría en Orquesta Filarmónica.

Como compositor su legado abarca obras para ballet: “La Coronación” (1950), para coro mixto a capella: “La Palomita”, y música incidental para la

película “Río Abajo” (1949) y para los documentales “El Salitre” y “Tierra Fecunda”. Otras de sus obras son “La Cenicienta” (1966), opera con texto del poeta Oscar Jara; “Andante y Allegro” para violín y orquesta de niños; “Crepúsculo de Monte Patria”, ciclo de canciones para barítono y piano; y la música para cuatro “Retablos de Navidad”.

Según relatan testigos y se confirma en un reciente documental sobre su vida, una breve melodía escrita sobre el papel de una cajetilla de cigarrillos, usando para ello unos fósforos como improvisados lápices, fue la última pieza que alcanzó a escribir Jorge Peña durante su detención en 1973, antes de ser ejecutado.

Recién un año más tarde, y sin tener mayores referencias sobre el incipiente modelo chileno, Venezuela echó a andar un vigoroso Programa de Orquestas Juveniles impulsado por el músico José Antonio Abreu, que transformado en un proyecto gubernamental logró entre 1975 y 2000 la participación de 250 mil niños y jóvenes de todo el país.

Esta experiencia –que ha sido reconocida por la UNESCO y que en 1998 fue distinguida por el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) como proyecto exitoso en la reducción de la pobreza- ha tenido una fuerte influencia en varios países de América Latina que han seguido su ejemplo, entre ellos Chile.

Luego del retorno de la democracia en nuestro país, en el año 1991 el maestro Abreu, en su calidad de ministro de Cultura de Venezuela, visitó Chile y compartió con las autoridades educacionales de la época la potente experiencia que se desarrollaba en su país. Ese mismo año, el entonces ministro de Educación, Ricardo Lagos, viajó a Venezuela. En la comitiva oficial viajó también el músico y director orquestal, Fernando Rosas (amigo de Jorge Peña), quien fuera invitado por el propio Abreu para conocer el movimiento de orquestas infantiles y juveniles de Venezuela. A partir de entonces los maestros Abreu y Rosas establecieron un contacto permanente.

Al año siguiente, Rosas inicio en Santiago un programa inspirado en la experiencia venezolana y en el legado visionario de Jorge Peña. Apoyado desde la División de Cultura del Ministerio de Educación y por Fundación Beethoven, la principal misión del Programa de Orquestas Juveniles e Infantiles fue otorgar un modesto apoyo económico a 6 ó 7 orquestas que se repartían en dos o tres ciudades del país, además de crear y organizar la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil y realizar algunos modestos cursos de capacitación.

De acuerdo a un catastro de conjuntos musicales realizado en establecimientos de enseñanza básica y media del país¹⁴, en 1996 había

¹⁴ Encuesta y Listado Nacional sobre Conjuntos Musicales Estudiantiles. Corporación de Fomento de Bandas Estudiantiles, CORFOBAE. Santiago, 1997.-

alrededor de 720 conjuntos musicales de diverso tipo, entre estos: 166 bandas escolares o de guerra; 134 conjuntos corales; 119 grupos folklóricos; 67 grupos de flauta; 45 de guitarra; 15 de música andina; 15 bandas de rock; 12 grupos de cámara y tan sólo 3 orquestas sinfónicas, agrupando a un total de 18.595 niños y jóvenes, en su mayoría pertenecientes a colegios particulares. Entre sus problemáticas cotidianas estaba: no contar con salas de ensayo adecuadas, tener muy pocos y antiguos instrumentos, carecer de capacitación o talleres de música y no contar con una tradición de eventos o reuniones de nivel regional o nacional.

Fue en 1999, cuando una delegación formada por una decena de músicos y profesores chilenos viajó a Venezuela para asistir a un seminario presencial ofrecido por la Fundación Nacional de Orquesta Juveniles e Infantiles de Venezuela. Esta experiencia fue fundamental para precisar detalles sobre su funcionamiento a gran escala.

De allí surge la imperiosa necesidad de profundizar y ampliar el proyecto chileno, cuestión que se hizo ineludible para las autoridades en la medida que el número de grupos se fue incrementando y, por consiguiente, creció la demanda por capacitarse y mejorar la infraestructura y la calidad de los instrumentos.

2.2.- Una Nueva Institucionalidad Cultural

En los albores del cambio a un nuevo milenio una de las discusiones más complejas y apasionadas que ha tenido ocupados a intelectuales y artistas ha sido la necesidad de contar con algún marco articulador de desarrollo cultural, que asegure desde la esfera del Estado y el mundo ciudadano el desarrollo y proyección de las artes en todos los ámbitos del quehacer nacional.

En los inicios de su gestión en el 2000, el ex Presidente Ricardo Lagos encargó a su asesor de temas culturales, Agustín Squella, la misión de consensuar las propuestas e inquietudes del mundo de la cultura y elaborar un marco de acción susceptible de aplicar a una realidad diversa y desigual, no sólo para el trabajo artístico sino que también para el acceso del público hacia él.

En el mes de junio de 2003, con la aprobación del Congreso Nacional, y por expreso interés del Presidente de la República, se crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, organismo del Estado con rango de Ministerio, cuya sede central se ubica en Valparaíso, y que rápidamente replicó sus redes de acción en todas las regiones del país a través de sus comités consultivos.

Hoy es el encargado de administrar los recursos públicos que se otorgan a los creadores y artistas nacionales a través de diversos fondos, no obstante también los incorpora en la discusión de las políticas culturales y proyectos de

largo plazo, a través de sus propias entidades o agrupaciones. Algo de aquello ha permitido el apoyo y financiamiento a diversas orquestas juveniles e infantiles a lo largo del país.

El propio Consejo se ha fijado como tarea acercar la cultura y las artes a la población, sobre todo a aquellos de bajos recursos, abriendo espacios de encuentro entre el mundo artístico y el resto de la ciudadanía.

Es lo que ha desarrollado, por ejemplo, el proyecto “Sismo” en algunas comunas y regiones del país. Asimismo, el Consejo impulsa diversas actividades relacionadas con el fomento y la gestión cultural, las escuelas artísticas y la investigación.

Será tarea posterior evaluar los resultados en un ciclo de este esfuerzo, que de ser exitoso cumplirá con una tarea más que anhelada por miles de personas que –dado el centralismo cultural de Chile- tendrán la oportunidad de participar en las manifestaciones artísticas que se realizan en su propio espacio local, relevando y promoviendo de paso las propias.

2.3.- La Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile

Su creación, en mayo de 2001, se produce justo en los momentos que se discutía una institucionalidad cultural, en el marco de una política de gobierno que impulsó el ex Presidente Ricardo Lagos.

Al año 2000 existían en el país más de 70 orquestas repartidas en diversas regiones, apoyadas en parte por el Programa del MINEDUC y por municipios y establecimientos educacionales.

La esposa del ex Presidente Lagos, Luisa Durán, luego de asumir su gestión social por el período 2000-2006, decidió impulsar el proyecto para materializar la creación de la Fundación Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile. A la cabeza ejecutiva quedó el director Fernando Rosas.

A esta institución -sin fines de lucro- se le asignó un marco presupuestario para su funcionamiento y el desarrollo de programas específicos a partir del 2001, dentro del presupuesto general del MINEDUC. Desde el 2004 la Fundación tiene asignado un ítem del presupuesto anual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

La Fundación de Orquestas es, por tanto, una singular creación chilena en que están presentes ciertas ideas matrices de Jorge Peña y del movimiento venezolano, como principal impulsor de orquestas juveniles en Latinoamérica.

Además, cuenta con el trabajo incondicional de músicos, discípulos y colegas de Peña como José Urquieta, Americo Giusti, Pablo Matamala y el propio Rosas, entre otros directores que impulsan proyectos orquestales en diversas regiones de Chile.

Uno de los grandes desafíos que tiene la fundación es consolidar el crecimiento sostenido de las orquestas. En apenas 5 años de vida la institución ha duplicado el número de orquestas existentes en el país, que hoy superan las 200.

Sin dejar de contar con el apoyo del sector privado y generosos músicos nacionales, las orquestas ofrecen un espacio de aprendizaje y creación musical justo allí donde es más difícil hacerlo y donde existen menores recursos para lograrlo.

2.4.- Objetivos de la Fundación

Hace 15 años existían en Chile menos de una decena de grupos que practicaban música orquestal de autores clásicos, en un tremendo esfuerzo personal y familiar. Poca gente veía en esta actividad una proyección personal, más allá del interés natural de ciertas elites.

Actualmente, las orquestas se reparten más de 50 ciudades desde Arica a Punta Arenas –alrededor de 90 comunas- donde tocan unos 8 mil niños y jóvenes. Las últimas en crearse fueron la Orquesta Infantil de Isla de Pascua y la Orquesta Sinfónica de Paine, compuesta por nietos de detenidos desaparecidos.

Este explosivo surgimiento de orquestas se puede explicar por diversos motivos, entre los cuales se cuenta el incentivo y la labor que realiza la Fundación, junto a las presentaciones de la emblemática Orquesta Juvenil de Curanilahue, los seminarios y cursos de capacitación musical que se imparten y el apoyo de la Fundación Beethoven desde sus inicios.

Uno de los objetivos centrales del proyecto es propiciar el uso positivo del tiempo libre, frenando así la incursión de niños y jóvenes en las drogas, violencia, prostitución, vagancia y alcoholismo, considerando que el 85% de ellos pertenece a estratos socioeconómicos bajos.

Entre sus objetivos específicos están:¹⁵

- Ofrecer a los niños y jóvenes, especialmente de escasos recursos, una posibilidad de desarrollo social y formativo, mediante el aprendizaje musical y la participación en orquestas.

¹⁵ Memoria 2004. Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile. Santiago, 2005.-

- Desarrollar el cultivo de la música en todo el país, promoviendo la creación de nuevas orquestas en las regiones o comunas que carecen de ellas.
- Elevar el nivel técnico y académico de las orquestas, promoviendo el perfeccionamiento de directores e instrumentistas en general, y asegurando el material de docencia adecuado a la educación orquestal.
- Fortalecer el Programa de Becas, para que un mayor número de jóvenes y niños tengan la posibilidad de continuar sus estudios musicales, seguir participando de conjuntos orquestales y recibir los beneficios de esta experiencia.
- Potenciar los encuentros de orquestas a nivel nacional y regional, para lograr una unión y espíritu común entre las diferentes agrupaciones de cada zona del país.
- Fortalecer los vínculos e intercambios entre las orquestas juveniles e infantiles chilenas y la comunidad musical internacional.

2.5.- Composición de las Orquestas Juveniles e Infantiles

Las Orquestas Juveniles e Infantiles corresponden a conjuntos instrumentales de niños y jóvenes hasta 24 años, con un mínimo de 12 integrantes, quienes interpretan repertorios o composiciones de estilo clásico y neoclásico, aunque también realizan versiones sinfónicas de música popular y folklórica.

Según la edad de sus integrantes, se considera orquesta infantil a las agrupaciones formadas por niños de hasta 13 años, y juveniles a aquellas en que sus integrantes van de los 13 hasta los 24 años. De acuerdo a un catastro del 2003, en Chile el 55% de las orquestas son infantiles.

Un estudio sobre la Identificación y Diagnóstico de las Orquestas¹⁶, del año 2001, indica que la edad promedio de los músicos oscila entre los 11 y los 14 años. Respecto de su origen socioeconómico familiar, pese a que la muestra abordó apenas a 20 conjuntos que respondieron ese ítem, pudo establecerse que la enorme mayoría de las orquestas (85%) trabaja con niños y jóvenes de estratos sociales bajos, y que ninguna de ellas esta compuesta por músicos provenientes de niveles sociales acomodados.

¹⁶ De Andraca, Ana María. *Identificación y Diagnóstico de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile*. Estudio en 6 capítulos. Santiago, 2001.-

Además, no existe una relación geográfica entre los lugares donde existe una orquesta y la proporción dada por el número de habitantes. Por ejemplo, hay pequeñas localidades de menos de 5 mil personas, como Contulmo o la Isla del Rey en Valdivia, donde existe al menos una orquesta, mientras que en comunas de sectores medios y altos de la capital como Las Condes, Providencia y Ñuñoa aún no se ha formado una.

Esto podría significar –aunque sea muy temprano para sostenerlo- que desde el punto de vista socioeconómico es posible ubicar a la mayor cantidad de orquestas en aquellas comunas de mayor población de estrato medio y bajo, además de presentar un singular componente de ruralidad. La existencia de orquestas en Alhué, Curanilahue, La Pintana, Paihuano, Pudahuel, Quilicura, Rengo, Tocopilla, Vicuña y Yumbel, nos estarían dando algunas luces al respecto.

Según su tipo y número de integrantes la mayoría de los grupos orquestales que se han formado en el país son sinfónicos, de cámara o de cuerdas. La orquesta de mayor número de integrantes posee alrededor de 80 músicos, mientras que la más pequeña se empina sobre los 40 instrumentistas, para el caso de las sinfónicas.

La mayor parte de los músicos toca instrumentos de cuerdas (75%), mientras que los vientos corresponden al 15% y la percusión al 10%, algo muy habitual en la configuración de las orquestas sinfónicas.

En relación con la dependencia institucional de las orquestas, más del 60% cuenta con el apoyo del municipio, casi un 20% está vinculada con alguna universidad o institución de educación superior, mientras que el otro 20% es de carácter privado.¹⁷

2.6.- El Entorno de los Músicos

Estimaciones generales señalan que unas 80 mil personas conforman el entorno más directo de los niños y jóvenes que integran las orquestas. Esto es: sus padres, hermanos, tíos y abuelos, cuestión que queda en evidencia ante la contundente asistencia que se refleja en los conciertos y festivales que se organizan periódicamente a lo largo de Chile.

Asimismo, las rutinas semanales relacionadas con el estudio y aprendizaje instrumental y musical movilizan a buena parte de las familias de los niños y jóvenes que –en muchos casos- acompañan a sus hijos a los ensayos, especialmente cuando estos se realizan en centros urbanos alejados del domicilio de origen, que en muchos casos lo constituye un determinado espacio rural.

¹⁷ De Andraca, Ana María. Op. Cit. 2001.-

En general, se trata de familias de estrato medio-bajo y bajo, muchas de las cuales viven en condiciones de pobreza relativa¹⁸, donde un ingreso adecuado para sobrevivir se topa con la falta de acceso a las oportunidades que la sociedad brinda. Por ejemplo, una mejor educación está condicionada por el 'modus vivendi' o estilo de vida de nuestra sociedad, donde la comunidad decide quién es pobre o qué es lo decente, porque define situaciones y aspiraciones.

De acuerdo a la encuesta CASEN 2003, un 18,8% de la población del país se define como pobre (incluidos indigentes 4,7%), donde la pobreza rural alcanza el 20%. El mismo estudio arroja también que la distribución del ingreso se mantiene casi inalterada en los últimos años, no obstante mejora levemente en los dos primeros deciles (juntos acumulan el 7%) mientras que el último decil continúa manteniendo una alta acumulación cercana al 40% del ingreso total del país¹⁹.

Por ello, resulta interesante observar la variable educacional presente, donde tenemos que la mayor parte de las familias posee educación básica completa y más de 30% no ha terminado la enseñanza media. Asimismo, cuando el joven que participa en la orquesta ha llegado a la educación superior constituye en el 90% de los casos la primera generación de la familia.

Por otra parte, un aspecto no menor y que veremos más adelante lo representa el hecho que las orquestas juveniles cuentan con un apoyo transversal de amplios sectores dominantes del país, representados por políticos, empresarios y gestores culturales, además de la comunidad, en general.

2.7.- Las actividades de la Fundación:

Becas, Seminarios, Festivales y Encuentros

El objetivo de las actividades que impulsa la fundación es abrir espacios para que las diferentes orquestas muestren su trabajo y se conozcan entre sí, dando lugar a un intercambio de experiencias, conocimiento de nuevos repertorios y nuevas posibilidades para el desarrollo orquestal.

Desde su creación, la Fundación ha organizado diversos festivales, como en el Teatro Municipal de Santiago y 5 Encuentros Nacionales en regiones, con un gran concierto final donde los participantes se reúnen en una gran orquesta de 1.500 músicos.

¹⁸ Para el Banco Mundial, el BID y el FMI la pobreza es 'relativa' con respecto a las necesidades de cada lugar o espacio geográfico. Por ello cada sociedad o región tiene un nivel de pobreza no absoluto, que habitualmente incluye la carencia educativa.

¹⁹ CASEN 2003. IX Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional. División Social, Mideplan.-

Además, se han realizado diversas actividades como Festivales de Navidad, Veranos Musicales en Quillón, Jornadas Musicales de Invierno en Concepción y Campamentos Musicales Isla Mancera en Valdivia. Se calcula que desde el 2001 unas 800 mil personas han asistido a estos grandes eventos.

Paralelamente, algunas orquestas y jóvenes músicos pertenecientes a ellas han tenido la oportunidad de mostrar su talento en América Latina y Europa, como fue el caso de la emblemática Orquesta de Curanilahue y la Orquesta Jorge Peña de La Serena, además de la Gira Presidencial de octubre de 2002 donde cinco becados de la Fundación viajaron junto al ex Presidente Lagos a Rusia, Hungría y Polonia.

Por otra parte, la Fundación realiza anualmente un programa de becas de estudio (360 aprox.) y cursos de perfeccionamiento. Asimismo, organiza periódicamente diversos cursos y seminarios para directores, profesores y miembros de las orquestas, a cargo de destacados músicos nacionales y maestros extranjeros. En estos cinco años, se han realizado más de 70 seminarios de percusión, violín, dirección orquestal, clarinete, piano, cello y flauta, en diversas ciudades del país.

Además, se han realizado clases a distancia a través de videoconferencia, las cuales comenzaron en el 2002 gracias a un convenio con el FOSIS. Este enlace tecnológico permite conectar a tres ciudades en forma simultánea para transmitir en vivo y por pantalla las clases de destacados músicos profesionales.

En sus años de funcionamiento, la Fundación ha construido una importante red de apoyos para concretar diversos convenios y acuerdos, con instituciones y organismos tales como:

- CONACE para la creación de la Orquesta de Pudahuel, con el fin de evitar el uso de drogas y alcohol por parte de niños en riesgo social.
- Consejo de Ancianos de Rapa Nui para crear la Orquesta Infantil de Isla de Pascua.
- Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados de Paine, para formar la Orquesta Sinfónica de Paine, formada por los nietos.
- Orquesta Santa Lucía, la 1ª Orquesta de niños ciegos del país.

2.8.- El proyecto de Curanilahue

Para finalizar este capítulo hemos escogido el caso de una orquesta que, en virtud de su origen y desarrollo, refleja el modo en que muchos de estos grupos surgen desde su modesto espacio social.

El objetivo es uno y simple: describir la forma en que nace y se organiza una orquesta que, como muchas, al cabo de algunos años muestra sus primeros resultados.

Hace poco más de 10 años, en una humilde comuna de la VIII Región, 100 kilómetros al sur de Concepción, el director del único liceo de esta zona carbonífera, Francisco Ruiz Burdiles, vislumbró para sus alumnos la posibilidad de soñar con un proyecto musical inédito, como una forma de contribuir al estado anímico de una nueva juventud que presenciaba los vaivenes de un espacio social bastante deprimido.

Luego de gestionar la presentación local de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, llegó a una feliz y fundamental coincidencia: su director orquestal, Américo Giusti, también tenía una ambiciosa idea en mente.

Luego de un año de conversaciones y gestiones surgió un proyecto común: enseñar música docta a los niños de las escuelas públicas de la zona. Pero más allá de las enormes ganas y la buena disposición de sus promotores se presentaba más de algún inconveniente: había que reunir muchas ayudas para comenzar; había que adquirir costosos instrumentos, pagar a los profesores, costear los traslados, buscar un lugar adecuado para los ensayos y, lo más difícil, comprometer a decenas de modestas familias que vivían un complejo proceso de reconversión socioeconómica y transición productiva, en un proyecto idealista y sin resultados conocidos en nuestras tierras.

Con la ayuda del municipio y el Fondart regional se compraron los primeros instrumentos clásicos y se pagaron los honorarios a los profesores, como Humberto Águila y Javier Santamaría, surgidos de las propias filas de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, quienes viajaban desde la capital regional una vez por semana para realizar sus clases.

Mientras tanto, los niños fueron convocados por las distintas escuelas municipalizadas de la comuna, sobre la base de sus gustos por la música y el incipiente interés personal y de sus padres por integrarse a este proyecto. Por instrucciones precisas de los profesores-músicos, los niños debían tener entre 7 y 13 años.

Luego de unos cuantos meses de ensayo en el Liceo Mario Latorre de Curanilahue, 40 niños aprendieron a tocar los novedosos instrumentos: violín, viola y cello, en su respectivo colegio, y contrabajo, percusión, piano, flauta y

trompeta en Concepción. Obtuvieron el apoyo de las fundaciones Andes y Beethoven, además del respaldo incondicional de sus propias familias.

Se formó así la emblemática Orquesta Juvenil de Curanilahue, que de la mano del maestro Américo Giusti aprendió con disciplina y esfuerzo a desarrollar un sonido colectivo de gran nivel, que durante una década pudo recorrer muchas veces el país presentándose en los lugares más importantes, como el Teatro Municipal de Santiago, el Congreso Nacional y la Quinta Vergara.

Estos pioneros músicos fueron también los primeros en mostrar su talento fuera de Chile, en diversos escenarios de Europa.

En junio de 2004, 80 nuevos músicos –entre 8 y 16 años- se presentaron en la sala de teatro del Centro Cultural Matucana 100, interpretando sencillas piezas de Chopin y Vivaldi. Era nada menos que la nueva generación de músicos de la Orquesta Juvenil de Curanilahue, el recambio de un sueño ya transformado en histórica tradición.

CAPITULO 3.-

Más allá del Ámbito Musical

“Para que la música pueda ser un instrumento de cambio social deber ser alta música y la docencia debe ser del más alto nivel, porque si el muchacho no encuentra el camino del instrumento, porque tiene un mal profesor o un mal sistema de enseñanza, el deserta de la música y la música no puede beneficiarlo”

José Antonio Abreu

Premio Nóbel Alternativo de la Paz, 2001

3.1.- La Experiencia Venezolana

En el presente capítulo creemos conveniente dar un pequeño vistazo al modelo de orquestas seguido por Venezuela, que se ha transformado con los años en el paradigma de mayor influencia en la región y que –para el caso chileno- representa un claro referente para las acciones que se han desarrollado.

El sistema de orquestas juveniles e infantiles de Venezuela ha tenido como norte la construcción de un espacio para la formación musical mediante el fortalecimiento del movimiento coral y la creación de grupos orquestales a nivel nacional. De paso, este movimiento ha logrado un alcance masivo (135 mil niños), “como constructor de cultura y de oportunidades de formación musical, profesional, abierto a todos los grupos sociales más bajos y a los grupos con mayores desventajas, convirtiéndose a lo largo de los años en un instrumento de inserción e integración social”²⁰.

Este sistema, impulsado desde 1974 por el visionario músico José Antonio Abreu, está diseñado como una red de orquestas-escuela y coros-escuela, ubicados en todos los estados de la república bolivariana. En cada uno de los núcleos existentes en esta red se imparten clases de formación musical básica, formación especializada en ejecución musical y entrenamiento orquestal y vocal. Dicha red se inserta orgánicamente en el seno del Sistema Interinstitucional de Servicio Social presidido por el Ministerio de la Familia, cargo de la Fundación del Estado para las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV).

De acuerdo a sus objetivos, el sistema de red opera sobre la población juvenil e infantil característica de los estratos medio y marginal. Por ello, su objetivo esencial no se circunscribe al plano artístico, sino que se inserta directamente dentro del contexto global de una política de prevención,

²⁰ Hernández y Urreiztieta. *Significación Social del Sistema de Orquestas Preescolares, Infantiles e Juveniles de Venezuela*. Caracas, 1996.-

capacitación y rescate social, donde es posible distinguir cuatro ámbitos de acción que deben garantizar la “operatividad” y el “rendimiento social”:

I.- **Sistema Nacional de Tele Talleres Musicales:** dirigidos a niños y jóvenes que participan en la red. Su objetivo es aportar a sus integrantes elementos técnicos de la ejecución musical e instrumental con una metodología común, superando las barreras geográficas de la dicotomía urbano-rural. Se realiza mediante el registro audiovisual de cursos, conciertos didácticos para televisión y técnicas instrumentales y vocales, lo que tiende a una multiplicación acelerada del acceso de la población infantil y juvenil al quehacer musical.

Los Tele Talleres son producidos por el Centro Nacional Audiovisual que posee el sistema.

II.- **Sistema Nacional de Capacitación Musical Artesanal:** es el área encargada del diseño, fabricación, manutención y reparación de los instrumentos musicales y sus accesorios. De hecho existe un Centro de Capacitación y Entrenamiento con el fin de generar personal especializado para la fabricación de instrumentos, para abastecer tanto las necesidades internas como los requerimientos de exportación derivados del vigoroso desarrollo de las orquestas en el resto del continente.

III.- **Conservatorio Nacional:** es el órgano coordinador y supervisor del Programa Nacional a cargo de la red orquestal infantil y juvenil. Tiene bajo su dirección los Módulos Regionales de Capacitación y Prevención, que operan junto a los respectivos programas interinstitucionales en la gestión de la cesta básica del Servicio Social. Trabaja con el Instituto Nacional de Atención al Menor y FUNDACOMUN.

IV.- **Programa Continental de Intercambio y Extensión Pedagógica:** creado en 1982 mediante resolución de la OEA, fue materializado a través del Proyecto Multinacional para la extensión Latinoamericana y del Caribe del modelo pedagógico implantado por la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela.

En sus 30 años de funcionamiento, el sistema ha consolidado un trabajo de atención focalizado en miles de niños y jóvenes pertenecientes a familias de bajos ingresos que desean acercarse a la música aunque no tengan los recursos económicos para hacerlo. Así, el programa forma parte de una política nacional de prevención, capacitación y rescate infantil y juvenil.

Existe también una organización internacional denominada Jeunesses Musicales International (JMI), fundada en Bélgica en 1945, que promueve el desarrollo musical de jóvenes a través de grupos orquestales, donde casi la mitad corresponde a música clásica, sin excluir a la música popular y contemporánea. Actualmente está integrada por 40 países miembros y tiene contacto permanente con 35 organizaciones de todo el mundo, entre ellas la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile.

En su Informe Annual 2004, esta red de música juvenil plantea que “varias iniciativas puestas en marcha por la JMI utilizan la música como un catalizador de desarrollo social, ya que su propósito es ofrecer un acceso equitativo a la música (..) fomentar el entendimiento entre diferentes comunidades y culturas, y aumentar la integración social”.

3.2.- Evaluación del Sistema de Orquestas de Venezuela

En mayo de 1996, a pedido de la FESNOJIV, diversos profesionales del departamento de Psicología de la Universidad Simón Bolívar realizaron una evaluación del Sistema de Orquestas y Coros, en cinco regiones del país. Dicho estudio se enmarcó en un enfoque cualitativo, que consistió en entrevistas con los participantes y observaciones de campo.

Nos parece de gran utilidad para nuestro trabajo presentar las conclusiones de este estudio realizado en Venezuela, que ciertamente sirve de base o referencia básica a nuestra investigación, y que permitirá contrastarlo con nuestras propias hipótesis y conclusiones, según el análisis propuesto para el caso chileno, donde se evidencian claramente impactos en tres esferas de acción: personal, familiar y comunitaria.

De acuerdo al estudio, presentado oficialmente en 1998, los impactos sociales de la formación musical a través de orquestas infantiles y juveniles son los siguientes:

1. Desarrolla el sentido del trabajo colectivo: Maestros, alumnos y directores trabajan juntos constantemente construyendo un sentido del “nosotros” en contraposición con la visión tradicional e individualizada de la enseñanza musical. Así, los jóvenes y niños desarrollan valores como solidaridad, amistad, compromiso y liderazgo.
2. Fortalece el desarrollo personal de los niños y jóvenes a través de la orquesta: Pertenecer a una orquesta agrega prestigio social a sus miembros, lo que contribuye a elevar la autoestima del ejecutante.
3. Aumenta el rendimiento escolar: La enseñanza de la música implica la exposición a diversos estímulos que permiten mejorar la atención y concentración del niño. De hecho, un 96% de los estudiantes pertenecientes al sistema presenta un rendimiento escolar entre bueno y sobresaliente, mientras que el 97% de las madres reconoce que las actividades del programa orquestal son desarrolladas armoniosamente junto a las exigencias escolares.
4. Apropiación de un capital cultural: También la familia está vinculada a la posibilidad de acceso al desarrollo y disfrute de prácticas culturales. En la

medida en que los padres asisten a los conciertos y a las clases, se van familiarizando con la música orquestal, llegando a conocerla y a disfrutarla.

5. Propicia el uso positivo del tiempo libre: En los grupos socioeconómicos más vulnerables la participación en un programa de esta naturaleza se convierte en la posibilidad de aprovechar el tiempo libre para lo cual, usualmente, no existen muchas alternativas. De esta manera se frena la incursión de los niños y jóvenes en el consumo de drogas, la violencia, la prostitución, la vagancia y el alcoholismo.
6. Brinda oportunidades para la adquisición de un oficio: Los jóvenes que deseen hacer carrera musical, pueden formarse al nivel técnico requerido para pertenecer a una orquesta profesional, gracias a las becas entregadas para este fin y a la oportunidad de capacitación que se ofrece.
7. Propicia el desarrollo afectivo del niño: En este sentido la música y en especial, la práctica musical, constituyen la principal herramienta para el aporte de ganancias en el desarrollo afectivo, social y moral del niño. De esta manera son estimuladas ciertas disposiciones personales como la paciencia, la perseverancia, el reconocimiento de logros y el sentido de lo colectivo.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 4.-

La Exclusividad del Gusto y el Problema de Investigación

“En la diferencia está el gusto. A más diferencia, más gusto. ¿Acaso a alguien le gusta comer un solo tipo de manzana?”

P. Bourdieu

4.1.- El ‘Gusto’: la diferenciación social

Normalmente el ‘gusto’ está asociado con un proceso de selección y categorización, influido por una serie de factores culturales y sociales, donde el hombre es capaz de determinar o distinguir lo que considera bueno o agradable para sí, en oposición a lo que le resulta malo o desagradable (bonito-feo).

El gusto –precisa Bourdieu²¹- es una disposición adquirida para diferenciar y apreciar, que se desarrolla principalmente a través de la educación, que nos impone preferencias desde la infancia, junto con el desarrollo de un grado de entendimiento. Por ello, no sería tan descabellado sostener que la diferencia en los gustos también se relaciona con la capacidad de comprender, sea ello heredado o adquirido en la configuración de lo que llamamos nuestro ‘capital cultural’²².

Si consideramos entonces al ‘gusto’ como una construcción social, estamos adentrándonos en un sistema simbólico ligado a lo social, a los estilos de vida, que tiene que ver con las disposiciones para clasificar la realidad. Es decir, el gusto musical estaría determinado por el lugar que se ocupa en el espacio social, donde los conceptos dicotómicos que determinan la distinción social, entre lo fino y grosero o lo exclusivo y común, tienen su origen en la oposición entre una elite dominante y una masa popular.

No olvidemos que toda percepción del arte constituye una acción de desciframiento (que otorga sentido) y, por consiguiente, la comprensión completa de una obra o manifestación artística sólo es asimilable por el ser humano cuando éste reconoce y domina sus aspectos culturales y/o propiedades específicas.

²¹ Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterios y Bases Sociales del Gusto*. Taurus Ed. México, 2002.-

²² Bourdieu, Pierre. *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. Siglo Veintiuno Editores. México, 1998.-

Así, frente a una connotación a todas luces clasista, los sectores de la sociedad con mayores niveles educacionales y referentes familiares cultos serán capaces de asimilar mejor y más cabalmente las manifestaciones artístico-musicales nobles, de mayor complejidad y detalle, en desmedro de aquellos sectores familiarizados tradicionalmente con lo popular o vulgar, capaces de acceder a la comprensión de un menor número de categorías y divisiones de las artes, en general.

Un sujeto que tiene una familiaridad natural con la música clásica a través de una transmisión por generaciones, solo requerirá complementar o profundizar determinados aspectos mediante la educación formal: caracterizar periodos, estilos, autores e instrumentos. Sin embargo, un sujeto que no recibe nociones o elementos sobre esta música a través de su aprendizaje escolar o experiencia social, queda expuesto a lo que le trasmite su familia o entorno directo y, si no es el caso, completamente ignorante o abandonado a este respecto.

Pero la cultura musical no representa solo un alarde de conocimientos y experiencias unidas a la aptitud para hablar sobre ella. Dice Bourdieu, respecto de los gustos musicales, que no existe práctica más enclasante, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de las correspondientes disposiciones, que la frecuentación de conciertos o la práctica de un instrumento de música “noble”. Por ello, la música se torna la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a ella es una garantía del cultivo de esa espiritualidad. Ser insensible a la música, en cambio, representa una suerte de ‘grosería materialista’²³.

La comprensión del arte más elevado está condicionado por una ‘buena educación’, capaz de operar entre aspecto sensitivo e intelectual, donde se vinculan los sentidos con el entendimiento. Aquel que no posee una ‘buena educación’ y, por ello, no cuenta con los códigos para descifrar la obra, impondrá sus propios códigos a fin de completar o restaurar aquello que no logra asimilar; es decir, dará el significado que para éste resulte más apropiado, corriendo siempre el riesgo de tergiversar o mal interpretar el objeto artístico.

Más allá de los convencionalismos o generalizaciones sociales, la música clásica representa, en cierto modo, el orden, la cultura refinada, la catarsis emocional y la relajación de los sentidos, mientras que otras músicas ‘no doctas’ como el rock, el hip-hop o la cumbia están asociadas con el desorden, la cultura popular, la catarsis colectiva y la exaltación de los sentidos.

De esta forma, el gusto por la música clásica, más que una diferenciación del conocimiento por una expresión artística culta, corresponde a un instrumento de poder, orientado a la satisfacción de intereses de ciertos grupos sociales dominantes, en una suerte de declaración de superioridad que se apropia de ciertos bienes culturales, aunque sea -como lanza el propio Bourdieu- como parte

²³ Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterios y Bases Sociales del Gusto*. Taurus Ed. México, . 2002.-

del “ingenuo exhibicionismo del consumo ostentativo que busca la distinción en la exhibición primaria de un lujo mal dominado”²⁴.

Por ello, el ‘buen gusto’, que en este caso sería el conocer y apreciar la música clásica (seguramente no toda) aparece como un patrimonio exclusivo de las elites sociales que tienden a monopolizar los medios de apropiación artística, sean estos físicos o simbólicos, donde las obras existen en toda su expresión para aquellos capaces de descifrarlas. Incluso, este gusto de la clase dominante es presentado –según Bourdieu- bajo el rótulo de un supuesto ‘don de la naturaleza’, que no hace más que ocultar la evidente relación entre la educación y la competencia artística. Es decir, estamos frente a un silencio interesado.

Mientras tanto, el ‘gusto popular’ se presenta asociado a las clases menos instruidas, que habitualmente exigen que la obra artística cumpla una función particular o que al menos represente (o los represente) e indique un ‘algo determinado’, cancelando de paso el reconocimiento de aquellos elementos más abstractos. Por esta razón, no resulta raro que el gusto popular tienda a valorar más aquellas expresiones monotemáticas y centradas en los aspectos lúdicos o de entretenimiento, más fáciles de asimilar por un público que no requiere de grandes competencias culturales.

Las clases populares se dejarían inundar entonces por el goce que imponen los objetos artísticos frente a los sentidos, cuando se mezcla los encantos y emociones a la satisfacción²⁵, en oposición a las clases dominantes que se arrojan la capacidad de diferenciar el ‘gusto puro’ por el arte, elevando para sí las categorías de vanguardia y originalidad.

Para las clases populares la “necesidad”, es decir, la inevitable privación de los bienes necesarios, impone un ‘gusto de necesidad’, que implica una forma de adaptación a la necesidad y, con ello, de aceptación y resignación de aquello que es inevitable, a través de una profunda disposición a ello, incluso en su forma de rebelión contra la necesidad²⁶. La clase social, entonces, no se define sólo por una posición en las relaciones de producción, sino también por el ‘*habitus*’²⁷ de clase que normalmente se encuentra asociado a esta posición.

De esta forma, si en los sectores sociales dominantes, el deseo de conocer surge de la conciencia al asumir lo que falta por conocer, es decir, a mayor conciencia mayor necesidad, en los sectores populares la conciencia de asumir la carencia o privación actúa en el sentido inverso, porque disminuye la necesidad y aumenta el desinterés por conocer. Es la solución práctica a ese vacío.

²⁴ Bourdieu, Pierre. Op. Cit. 2002.-

²⁵ Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Espasa-Calpe. Madrid, 1991.-

²⁶ Bourdieu, Pierre. Op. Cit. 2002.-

²⁷ De acuerdo a la propuesta Bourdieu se entiende como el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Se basa en el concepto aristotélico de *hexis* que está presente en autores clásicos como Durkheim, Mauss y Weber, que lo utilizan sin definirlo ni teorizarlo.

Dentro de lo que algunos autores han denominado como ‘cultura de la pobreza’, existen funciones adaptativas como el bajo nivel de las aspiraciones que ayuda a atenuar la frustración, pese a que ello estimula al mismo tiempo la desconfianza, con lo que aumenta la impotencia y el aislamiento. Dice O. Lewis “a los seis o siete años, los niños de los barrios pobres ya han absorbido, en la mayoría de los casos, los valores y las actitudes básicas de su subcultura, quedando así mal dispuestos para aprovechar las mejores condiciones o las nuevas oportunidades que puedan presentarse en el transcurso de sus vidas”²⁸. No es raro entonces que los sujetos –como señala Merton- se comporten de acuerdo a la percepción que tienen de la distribución de las oportunidades.

En esta verdadera batalla por la diferenciación social, las manifestaciones artísticas, especialmente la música, y precisamente la ‘buena música’ asumen un papel de insospechada relevancia cuando las clases privilegiadas comienzan paulatinamente a perder el monopolio o la exclusividad de estos bienes, pero no sólo desde el punto de vista estético sino que también desde el ámbito de las prácticas sociales, a través de un *habitus* o disposición creciente que tiende a romper la regla de la reproducción social.

Así, la cultura de las elites rechazará lo simple y accesible a todos, puesto que ello pone en peligro los límites de la diferenciación que procura su exclusividad.

4.2.- Planteamiento del Problema

El profesor y sociólogo Basil Bernstein nos dice que las relaciones sociales regulan los significados que creamos y expresamos, los cuales actúan selectivamente mediante un “código” o también llamado principio de regulación tácitamente adquirido, que selecciona e integra significados. Este autor, que definió los conceptos del uso del lenguaje vulgar y del lenguaje formal, como ‘códigos restringidos’ y ‘códigos elaborados’, asegura que el niño aprende e interioriza la estructura social donde se desenvuelve desde que comienza a hablar, porque allí se estructuran los procesos cognitivos y emocionales²⁹.

En este sentido, el trabajar con códigos elaborados (música sinfónica) en un grupo humano que se desenvuelve en un espacio de códigos restringidos (sector popular), nos abre una interrogante que buscamos descifrar.

²⁸ Gissi, Jorge. *Psicoantropología de la Pobreza. Oscar Lewis y la Realidad Chilena*. Psicoamérica Ediciones, Santiago, 1990.-

²⁹ Bernstein, Basil. *Códigos Elaborados y Restringidos: revisión crítica*. Editorial Producciones y Divulgaciones Culturales y Científicas - El Griot. Bogotá, 1990.-

Nuestro problema de investigación consiste de **determinar qué ocurre cuando una práctica musical asociada al gusto de elite, como la música clásica, se traslada al mundo popular, no habituado a participar de este gusto particular.**

Para ello, resulta importante analizar el impacto de los elementos que contiene la música sinfónica -que junto a su práctica regular- intervienen en el desarrollo de niños y jóvenes pertenecientes a estratos populares, que se encuentran en pleno proceso de formación escolar en nuestro país.

Para efectos de la investigación nuestro 'objeto de estudio' son justamente los niños y jóvenes, hasta 24 años, que participan en las orquestas juveniles e infantiles, y que pertenecen a familias de nivel socioeconómico medio-bajo o bajo de distintos lugares del país.

Como sabemos -en Chile- el estudio de la música y la ejecución de instrumentos musicales son considerados, en general, como actividades más relacionadas al entretenimiento que como una herramienta del quehacer educativo, ya que en cierta forma no representan un camino de productividad, entendida como herramienta para la obtención de ingresos. Como explicaría el propio Habermas en su crítica a Marx, el sujeto no sólo se relaciona con el mundo a través del trabajo o la producción laboral, sino en una doble dimensión. Es decir, a la racionalidad formal del sistema también se une, en forma simultánea, una dimensión más abstracta, no física, representada por el 'mundo de la vida', que se orienta por una racionalidad sustantiva y el desarrollo de un lenguaje propio a ella³⁰.

Ahora, si imaginamos un escenario más complejo de práctica musical y, por ende, menos accesible, nos encontramos con un logro evolutivo necesario para asegurar un tipo de acción colectiva. Nos referimos a la 'organización', donde el rol o la tarea específica cumple una función clave dentro del engranaje que implica esta máquina autónoma llamada "orquesta" o "grupo musical", que también constituye una 'organización social', con las sabidas divisiones jerárquicas y operativas.

Hasta aquí la idea de aprender y ejecutar la música representa una disciplina o ámbito bastante general, que puede asemejarse a otro tipo de actividad colectiva que asegura el desarrollo de ciertas habilidades y hábitos en los cuales se promueva la disciplina, la técnica o el trabajo de equipo. Esto podría estar representado por un equipo de fútbol, un grupo rock, un taller literario o un grupo scout.

Sin embargo, la música sinfónica pertenece a una dimensión más elevada de expresión y significación humana, especialmente si ha surgido, desarrollado y

³⁰ Habermas, Jürgen. *La Acción Comunicativa*. Tomo I, Editorial Taurus. Madrid, 1987.

consolidado en el seno de una cultura de elite, que se encarga, además, de subrayar esta diferencia. No obstante, algunos planteamientos sobre la valoración estética de la música señalan que los géneros que tienden a la abstracción son claramente superiores a los funcionales (o de entretención), y aquellos que prescinden de cualquier función que no sea la escucha estrictamente musical son más elevados y profundos que los otros³¹.

En este sentido, la música clásica, en tanto es más abstracta y refinada, se impondría a lo popular y, por ende, la música sinfónica estaría por sobre la ópera por prescindir de la palabra (texto) y tender a lo musical, aunque por debajo del cuarteto de cuerdas, que desprecia lo espectacular y efectista en la variedad tímbrica de la orquesta. Así, el repertorio barroco se ubicaría por encima del romántico, por ser más intelectual y calculado, pese a que el romántico satisface mejor la concepción estética de que la obra musical sea producto auténtico de la subjetividad emocional.

Sin embargo, desde hace varias décadas las formas de circulación de la música, a través del mercado y el acceso masivo del público, han posibilitado que nuevos géneros musicales se impongan en los hábitos culturales, incluso de los grupos más ilustrados, desplazando en alguna medida a la música clásica de los primeros lugares, especialmente desde que la música popular se volvió más abstracta y se rige por el deseo de ser escuchada, más que por la necesidad de entretener.

Porque si algo tenemos todos en común respecto de la música es justamente lo básico: la capacidad de escuchar. Lo complejo, como hemos visto, es otorgarle sentido, más aún si ese sentido se relaciona con la historia familiar y la educación; con la trayectoria cultural y la competencia o instrucción que permiten desarrollar la capacidad para descifrar una obra.

Ahora bien. Ante la conveniencia de aterrizar las interrogantes que se nos vienen encima, nos preguntamos si al enseñar música sinfónica en Chile, hacerlo masivamente y desarrollar el gusto y las mentes e intelectos de niños y jóvenes que no disponen de recursos económicos por provenir de estratos socioeconómicos bajos, ¿es posible que estos mismos niños, educados en el ámbito musical sinfónico, obtengan un mayor repertorio lingüístico, una mejor orientación normativa y habilidades respecto de su futuro, ya sea en el plano musical o cualesquiera sea su opción?

Si bien es cierto, existen las escuelas de música, institutos y academias, con los consiguientes cursos y talleres para niños y jóvenes con inquietudes artísticas, existe al mismo tiempo un punto en común que las aleja como espacios de integración, difusión y aprendizaje para otros menores sin mayor acceso. Se

³¹ Fisherman, D. *El Efecto Beethoven, Complejidad y Valor en la Música de Tradición Popular*. Paidós, Buenos Aires, 2004.-

trata de instituciones diseñadas para una elite y, en muchos casos, para disfrazar el lucro a través de la melodía o el ritmo.

Además, es sabido que la educación musical pública ofrecida en los colegios y liceos del país no propone un camino hacia la comprensión de la obra docta, que involucre el reconocimiento de sus atributos, el contexto o su estilo, y tan sólo se remite a la realización de talleres muy generales de un instrumento popular o los habituales grupos de coro.

No obstante, las horas anuales efectivas que destina el promedio de los colegios en Educación Artística (204 hrs. en E. Básica) y, posteriormente, en Artes Visuales o Musicales (88 hrs. en E. Media) superan con creces las horas obligatorias o mínimas exigidas y, al mismo tiempo, a otras áreas como Educación Física o Idioma Extranjero³². Pero nos seguimos quedando cortos, porque si de algo carece nuestra educación es, justamente, de promover un mínimo interés o curiosidad sobre expresiones musicales que requieran a una competencia más avanzada que, evidentemente, nadie les ha provisto.

Según la última encuesta del INE sobre Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre en la Región Metropolitana³³, sólo un 12% de la población mayor de 15 años escucha música clásica, mientras que sobre el 80% oye música popular (balada romántica, rock, tropical, folklore). Pero eso no es todo. El estudio señala, además, que entre los 15 y los 29 años sólo un 8% escucha música clásica, mientras que entre los 46 y los 59 años lo hace el 34%, donde predominan los sectores altos que se inclinan por las operas y los conciertos sinfónicos.

Este bajo consumo juvenil de música docta refleja en parte la debilidad de la educación musical chilena en la conquista y formación de nuevos públicos, que -pese a la Reforma impulsada- sigue privilegiando el repertorio más inmediato que se circunscribe al entorno social del alumno, donde la educación no es capaz de abrir nuevos mundos y sólo administra los ya conocidos.

Porque es en la 'Escuela', la institución clásica de enseñanza, donde se constata la profundización de las diferencias sociales y una compleja mezcla de competencias entre capacidades naturales y adquiridas.

Es donde -como señala Dubet y Martucelli³⁴- se adquieren las certificaciones útiles a una carrera (objetivo de la escolaridad) y la 'Escuela' se transforma en un procedimiento de inserción social y certificación utilitaria.

³² Resultados sobre el Uso del Tiempo. Revista de Educación (Mineduc) N° 319, 2005.-

³³ Encuesta sobre Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre. Ministerio de Cultura e Instituto Nacional de Estadísticas. Santiago, 2004.-

³⁴ Dubet, F. y Martucelli. *En la Escuela*. Capítulo 1. Editorial Losada, Buenos Aires, 1998.-

No olvidemos que los mismos niños y jóvenes que participan en las Orquestas también pertenecen también a este ámbito de acción social, y nosotros queremos averiguar y/o determinar, justamente allí, el sentido que le dan sus protagonistas al hecho de pertenecer a una orquesta de música sinfónica.

CAPITULO 5.-

Hipótesis del Trabajo

“En la música todos los sentimientos vuelven a su estado puro y el mundo no es sino música hecha realidad”

Schopenhauer

5.1.- Hacia un ‘Cambio de Habitus’

Nuestra hipótesis general plantea que, **a partir de la participación masiva de niños y jóvenes de sectores populares en las orquestas de música sinfónica y la ruptura de la exclusividad de un gusto tradicionalmente asociado a las elites, se inicia un proceso de ‘cambio de habitus’ en quienes las integran, provocando diversas transformaciones en el ámbito de las prácticas y, especialmente, en las estructuras mentales, que clasifican y valoran, lo que promueve un efecto cultural integrador y democratizador, al incorporar a los sectores populares con un sentido de mayor igualdad sociocultural, que de paso les abre nuevas y mejores perspectivas de movilidad social, alejándolos paulatinamente de su mundo social original.**

En este mismo sentido creemos que las orquestas constituyen un espacio de integración social que posibilita, a través de la educación, la apertura hacia otros ámbitos, como las relaciones sociales; es al mismo tiempo un proceso de transformación de las estructuras mentales y los esquemas de valoraciones capaces de alejar la vulnerabilidad social, a través de un aprendizaje musical y el desarrollo de un gusto particular por un arte docto en sectores que nunca antes han tenido acceso a él.

Si tomamos como referencia el supuesto que plantea Pierre Bourdieu en el libro “La Distinción”, tendríamos que señalar que las preferencias estéticas musicales de los individuos, así como su competencia artística, que se vincula y somete a los condicionamientos sociales, como la educación y el espacio social, incluyendo la trayectoria social de la familia -que es lo que plantea el autor-, son traspasados mediante esta ruptura de la exclusividad que proponemos.

Es decir, la música sinfónica, ya no aparece más como un patrimonio cerrado o privilegio de clase, y es descifrada por un grupo creciente de personas con mayores competencias, transformándose en un bien cultural más abierto al goce y la comprensión de los grupos con menos posibilidades, en un camino que apunta a una mayor equidad social.

Como una manera de precisar algunos alcances de los conceptos de ‘integración’ y ‘democratización’ antes mencionados, conviene describir la forma en que ellos son utilizados para los fines de nuestro trabajo.

Democratización, entendida como un procedimiento o mecanismo vinculado a la forma de Gobierno de un Estado moderno, (que trasciende el rol del Parlamento, donde el objetivo crucial sería el materializar la promesa básica de soberanía del poder popular³⁵) que otorga a todos los individuos la posibilidad de participar del uso y goce los bienes sociales y culturales.

Nos estamos refiriendo entonces, más que a un sistema, a los 'usos' y 'valores' democráticos que promueven la distribución equitativa del acceso social a la satisfacción de las necesidades culturales, y que aseguran o garantizan la libertad y las herramientas disponibles para poder conseguirlo.

La idea central de esto es que, ante una sociedad desigual como la nuestra, la necesidad de democratización es siempre imperiosa. Como señala F. Mires³⁶: "La democracia no soluciona por su sola existencia los problemas sociales, pero si, y esto es otra cosa, crea condiciones políticas y jurídicas para que las luchas sociales tendientes a superar los problemas económicos tengan efectivamente lugar". Es decir, se trata de una conquista permanente, especialmente de aquellos que no se sienten integrados.

Precisamente, en este sentido, el concepto de Integración Social será entendido como aquel proceso dinámico y multifactorial que posibilita a las personas que se encuentran en un sistema o ámbito marginal, a participar del nivel mínimo de bienestar socio-vital alcanzado en un determinado país o sociedad. Este proceso se produce en diversos espacios y niveles posibles de clasificar o definir. En la idea de Bourdieu, acerca de la búsqueda de la adscripción en el espacio social, tenemos por un lado el escenario que nos ofrece la 'escuela' y, en relación a ella, el espacio de participación y socialización que surge con las orquestas juveniles e infantiles y el aprendizaje de musica sinfónica. Por el otro, tenemos a las familias o entorno directo de los músicos, que son influidos en un 2º nivel por esta práctica colectiva que lleva implícito un desarrollo individual guiado.

Se trata, sin lugar a dudas, de una combinación dinámica y, por tanto, cambiante, donde la reproducción de la estructura de la distribución del capital cultural opera en la relación entre las estrategias de las familias (deliberadas o adscritas) y la lógica específica de la institución escolar³⁷.

Para abordar la hipótesis general nuestra investigación se centrará en dos aspectos fundamentales:

³⁵ En los planteamientos de O'Donnell y Varas Cullell, la democracia latinoamericana requiere del fuerte empuje de las ciudadanías interesadas, normalmente ubicadas más abajo en la escala social. Del libro *Democracia, Desarrollo Humano y Ciudadanía*.

³⁶ Mires, Fernando. *Los Diez Peligros de la Democracia en América Latina*. Site Nueva Sociedad, Caracas. www.nuevasoc.org.ve.

³⁷ Conferencia pronunciada por P.Bourdieu en la Universidad de Todai, Japón, 1989.-

- Aspecto socio-cultural: referido a las características propias de la música sinfónica y el gusto 'culto' de las elites o sectores dominantes.
- Aspecto educativo-formativo: referido al tipo de enseñanza y aprendizaje particular que conlleva la música sinfónica, especialmente cuando se traslada a niños y jóvenes pertenecientes a sectores populares.

En ambos aspectos subyace un cierto 'poder transformador' conferido a la música, junto al concepto de 'armonía', cuyo uso musical deviene de un significado metafísico.

Según explica E. Fubini –remitiéndose por cierto a la antigua Grecia- “la armonía se entendía entre los pitagóricos, en primer lugar, como unificación de contrarios; en este sentido, el pitagórico Filolao afirma: la armonía sólo nace de la conciliación de contrarios, pues la armonía es unificación de muchos términos que se hallan en confusión y, también, acuerdo entre elementos discordantes. Retenido firmemente este principio, se puede extender el concepto de armonía al universo, que se concibe como un todo”³⁸.

Si seguimos adelante con este razonamiento pitagórico entonces llegaremos a establecer que las relaciones musicales expresan, del modo más evidente, la naturaleza misma de la armonía universal. Por ello, la armonía puede ser producida no sólo por el sonido procedente de los instrumentos, sino también por el estudio teórico de los intervalos musicales o, como señala el propio Filolao, por la música que producen los astros que giran en el cosmos conforme a leyes numéricas y a proporciones armónicas.

Dicho esto podemos establecer una probable conexión entre la armonía y un aspecto más espiritual, que dice relación con el poder que la música ejerce sobre el alma del ser humano, dado que la música puede restablecer la armonía espiritual, incluso después de haber sido turbada. El filósofo-músico Damón, que vivió durante el siglo V en Atenas, señala al respecto que el alma es movimiento así como lo es también el sonido; entonces hay una correspondencia directa y una influencia recíproca entre música y alma.

Pero el poder de la música parece tener su fundamento central en la idea de 'imitación', que también nos acerca en cierto modo al concepto de 'habitus' que expusimos anteriormente. Es Aristóteles quien nos ofrece una certera y fina reflexión a este respecto: “cada armonía provoca en el espíritu un movimiento que se halla en correspondencia con aquella; cada armonía imita un determinado modo de ser”³⁹.

³⁸ Fubini, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1999.-

³⁹ Fubini, Enrico. Op. Cit. 1999.-

Es decir, el niño o joven de origen popular expuesto a un determinado tipo de música docta que no conoce (aunque posee nociones –y esto es lo más importante- de que está relacionada con la cultura dominante o los sectores cultos de la sociedad) podrá percibir implícitos en ella determinados atributos y significados, que más allá de sus sonidos o propiedades armonizadoras, tienen que ver con aquel mundo que representa esa música, con ‘ese tipo de armonía’ que, eventualmente, podría alcanzar desde el momento que la percibe cada vez más y con mayor intensidad, lo que –finalmente- provoca su transformación cultural.

5.2.- Hipótesis Específicas

Aunque en Chile no existe todavía un contexto estable para el desarrollo de una disciplina musical, que asegure la definición de una identidad personal y un trabajo permanente en el ámbito artístico musical sin distinciones sociales, el espacio de aprendizaje y desarrollo que otorgan las orquestas sinfónicas de niños y jóvenes a lo largo de Chile, se ha transformado en un importante estímulo para un creciente número de cultores y aficionados a nivel país.

De hecho, en la distribución porcentual de cultores artísticos (individuos) a nivel nacional⁴⁰ tenemos que la música docta llega al 9%, frente al resto de las corrientes y estilos, superando a la música folklórica y popular, con un 6,6% y un 6,2%, respectivamente.

Observaciones de primer orden destacan cierto tipo de logros de los integrantes de las orquestas. Se habla del fortalecimiento del desarrollo personal y afectivo de los niños y jóvenes, de las bondades de su socialización; del aumento del rendimiento escolar, el trabajo en equipo y del uso positivo del tiempo libre lejos de las drogas y la delincuencia, pero todas estas afirmaciones no nos proponen una diferencia particular con respecto a otras prácticas colectivas y regulares.

Por ello, y a modo de **hipótesis específicas**, podemos aseverar que frente a este fenómeno de masificación a través de la música sinfónica se produce en los niños y jóvenes que participan en las orquestas y, en menor grado en su entorno más directo, una transformación que redundará en:

- que se sienten en una posición de reconocimiento social que les aporta ‘prestigio’, reivindicando el propio respeto y la autoestima.
- la valoración de los aspectos comunitarios y participativos que dicen relación con el sentido de la solidaridad y el respeto por la igualdad.

⁴⁰ Cartografía Cultural de Chile 2001: Lecturas Cruzadas. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Unidad de Estudios, 2003.-

- la aproximación a una elite posible de imitar, con la consiguiente y paulatina separación de su grupo social de origen, ya que los grupos intervenidos ven mejores posibilidades de traspasar los límites sociales, pese a la presión del grupo de pertenencia.
- el desarrollo de mayores niveles de racionalidad –más propios de las elites- que contribuyen a un modo de vida que promueve la disciplina, la armonía, y la organización como hábitos de vida, lo que influye positivamente en el rendimiento escolar.
- la disminución de la barrera de sus limitaciones, percibiendo y proyectando nuevas metas y la posibilidad de traspasar a otros ámbitos de acción, como el plano laboral y académico, además de un espacio social más amplio.

¿Es posible, entonces, que a través de la música clásica podamos crear ciudadanos más integrados, con mejores vínculos sociales y habilidades que permitan romper verdaderamente las barreras estamentales?

TERCERA PARTE

CAPÍTULO 6.-

Análisis General

“Se aprenden muchas cosas en una orquesta. Se hacen buenas y sanas amistades.
Se aprende a querer a distintas personas y a convivir con diferentes grupos.
Definitivamente creces como persona”

Mauricio Albarrán

Violinista, Orquesta de Estudiantes de Huechuraba

6.1.- Reconocimiento y Prestigio Social

En primer lugar, veremos qué ocurre con las percepciones personales y con el ‘hecho social y cultural’ que implica para niños y jóvenes pertenecer a una orquesta sinfónica junto a otros de sus pares, cuestión que también reconocerán los padres y directores.

Como hemos visto no es ‘social’ ni ‘culturalmente’ lo mismo participar de un conjunto de rap o reggeton que integrar un conjunto de música sinfónica, independientemente que ambos caminos contribuyan a la participación y la integración social. En ambos hay instrumentos y estímulos, pero caminos muy distintos para llegar a ejecutarlos y expresarse musicalmente, porque el instrumento docto es en sí un objeto de diferenciación social.

Para la mayoría de los músicos, especialmente para aquellos con formación clásica, no es lo mismo aprender dos o tres acordes en una guitarra o un teclado que tocar el violín con un poco de gracia y algún sentido melódico. Por ello se habla de la ‘buena música’ o ‘alta música’ en oposición a aquello de menor valor musical, o para diferenciarla de aquella que carece de riqueza tímbrica o de grandes atributos armónicos.

Ahora sabemos que la práctica cotidiana de la música sinfónica implicará resolver y desarrollar una serie de acciones personales e ineludibles, que se constituyen como los verdaderos requisitos que van determinando el carácter y los cambios en la autopercepción.

Respetarse a sí mismos requiere de un alto sentido del valor de sus propias acciones y de cómo éstas se construyen en un nuevo escenario, que acepta la prueba y el error, pero que al mismo tiempo potencia el logro y la excelencia. Ello significará que con el tiempo todos los avances en el aprendizaje musical sean asimilados como la suma del tiempo y esfuerzo invertido, porque tarde o temprano

se entenderá que no es fácil conseguir los objetivos propuestos, menos aún cuando se requiere un fino equilibrio entre el logro personal y del colectivo en el cual se está inmerso.

En este sentido, hemos constatado que tanto niños como jóvenes no discriminan ni marcan grandes diferencias con otros en cuanto a su disciplina musical. Tal vez sean menos conscientes, aunque admiten que es importante para sus vidas, pero no lo son tanto como sus propios padres y profesores.

Pero dejemos a nuestros actores principales que nos expliquen lo que sienten sobre su experiencia orquestal, además de lo que distinguen sus padres y directores musicales.

Dicen los niños respecto al significado personal que tiene la orquesta en sus vidas:

- “Sirve para cambiar algunas cosas de nuestra vida. También sirve para tener una actividad y esforzarse en ella. Uno ve otras cosas”;
- “Mi familia y amigos están orgullosos, porque nunca pensaron que yo iba a tocar un instrumento tan grande. Siempre me miraban así como en menos”;
- “Es como una forma de progreso, donde uno se siente bien”;
- “Uno crea responsabilidades y puede tener un buen futuro por delante”;
- “Ha sido un gran logro, porque estamos trabajando autónomamente y no dependemos de ninguna institución”.

Ellos hablan de logros, cambio, orgullo, independencia y progreso. Pareciera que la orquesta constituye un mundo de posibilidades de acción, donde la responsabilidad y el esfuerzo son elementos clave a la hora de conseguir algo mejor más allá de la música, porque se traducen en un premio personal dentro del espacio social más próximo. Al mismo tiempo, está el hecho de involucrarse en nuevas prácticas y conocimientos:

- “Es importante saber sobre la música misma y sentirla. Es una cosa cultural también. Conocer más artistas y aprender sobre los distintos tipos de instrumentos. Uno se desarrolla mentalmente”, dice uno de los estudiantes.

La valoración personal, la confianza en sí mismo es el eje virtuoso que impulsa este nuevo camino de crecimiento personal y reconocimiento social:

- “Antes yo tenía vergüenza de hacer cosas y ahora con esto se me ha pasado”;
- “Siento que estoy dando una alegría y un sentimiento grato, porque vienen a escuchar buena música. Es bueno para todos”;

- “A mí me gusta la música y esto ha cambiado mi vida”, son los comentarios más reiterados.

Y es aquí donde aparecen las dimensiones más abstractas y sensibles de reconocimiento, que elevan la visión sobre el mundo y el lugar que se ocupa en él:

- “Es beneficioso para uno mismo, porque tu te enriqueces. La música llena todo, espiritualmente; cuando estoy muy triste empiezo a tocar, porque ahí se me olvida todo, los problemas y las penas”, se confiesa uno de ellos.

Como vemos, hay conciencia del logro y el esfuerzo, de la valoración por un cambio cualitativo, aunque no la conciencia marcada de verse demasiado distintos a los otros.

Sin embargo, son los padres quienes subrayan el cambio en la percepción social que las orquestas y el tipo de música que practican les proveen a sus hijos. Son quienes ven el surgimiento de la diferencia y, al mismo tiempo, quienes más la preservan:

- “La ha llevado a un mundo que muy poca gente conoce, y por eso que es muy complicado y caro mantenerlo. Eso nos ha hecho ahorrar un poco y sacrificarnos, y ella ha respondido en el colegio”;

- “Sentimos un orgullo muy grande. Ver a alguien tan pequeño arriba del escenario compartiendo la música con otros, incluso cuando vienen del extranjero y tocan con otros músicos”.

- “Esto es súper sano, y los niños adquieren una riqueza espiritual que no tiene comparación con nada. Son niños sanos, limpios, buenos, y se entregan a la música como lo mejor que les ha pasado. Los hace ver la vida de otra manera. Son menos agresivos. Esta música los calma y, además, les da cultura”.

El joven director Felipe Hidalgo, responsable de la Orquesta Sinfónica Estudiantil Metropolitana (OSEM), nos explica cual ha sido su percepción en torno a esta experiencia instructiva y el proceso de consolidación de la confianza personal:

- “Al comienzo el niño disfruta su desarrollo de la habilidad y, en un segundo momento, descubre que le gusta estar con el resto haciendo lo mismo y que pueden mostrarlo sobre un escenario, ya sea en una plaza o un teatro. Eso lo eleva a una categoría distinta, porque es capaz de pararse frente al resto a mostrar lo que sabe hacer. Eso les refuerza mucho su autoestima, especialmente si se inician desde pequeños en la música y son bien conducidos respecto de la tolerancia al fracaso, porque también hay que señalarles cuales son sus errores”.

Asimismo, el destacado director orquestal, Américo Giusti, hoy a cargo de proyectos en Talca y Contulmo, nos comenta al respecto:

- “Cuando la tenacidad, el esfuerzo y la voluntad se vuelven parte cotidiana de tu vida es indudable que te enriqueces como persona. Porque ese niño que integra la orquesta es más sólido que el resto y le va a ir mejor en las otras disciplinas y en las relaciones humanas. El niño o joven percibe una valorización efectiva del valor del trabajo a través del estudio implacable del instrumento”.

Aunque no se habla expresamente del ‘prestigio’, se hace implícita la idea de reconocimiento social frente a la demostración de la excelencia y la responsabilidad cotidiana, desde un ámbito social distinto, con una música llena de elementos significativos que impacta con fuerza al interior de la familia. Habla José Urquieta, director de la Orquesta Sinfónica Juvenil Jorge Peña de La Serena:

- “La familia ve en ellos que hay otro mundo. Cuando la mamá o el papá tienen que ir a un concierto o a un teatro, al que nunca han llegado, y van gracias a este hijo, eso los hace ver distinto. Por eso siempre hay un gran apoyo a ese niño, porque está abriendo un mundo nuevo, distinto para su familia. Por ejemplo, el hecho de tener en sus manos un instrumento que, por lo general, es de alto costo y que los papás no lo pueden comprar, pero que gracias a los proyectos de las orquestas ellos pueden tener; ya sea un violín, un clarinete o una flauta. Eso hace que ellos le tomen un cariño al instrumento y, por ende, un valor especial a la música. Los papás ven en esto una gran alternativa que les ofrecen a sus hijos”.

Esto último confirma nuestra apreciación, porque es justamente la manifestación del interés evidente por alcanzar ciertos niveles de valoración social que permitan desarrollar la confianza y, por consiguiente, la consiguiente expectativa por nuevos horizontes socioculturales, donde el reconocimiento personal aparece como el pilar insustituible para seguir dando pasos hacia adelante.

6.2.- Democratización y Valoración de la Igualdad

Como señalamos anteriormente, este aspecto subraya la valoración de los aspectos comunitarios y participativos que dicen relación con el sentido de la solidaridad y el respeto por la igualdad. Aquí el sentido de la democratización tiene que ver con los ‘usos’ y ‘valores’ democráticos que promueven la distribución equitativa del acceso social a la satisfacción de las necesidades culturales, que al mismo tiempo garantizan la libertad de escogerlas y –fundamentalmente- las herramientas disponibles para ponerlas en práctica.

Poner a disposición de un grupo humano en formación, sin distinciones o excepciones, un tipo de herramienta o elemento de desarrollo poco convencional como los instrumentos de música docta, coloca de manifiesto la idea de acceso

social equitativo, incluso para aquellos que son invitados a presenciar por primera vez una forma de arte tan llena de matices.

- “El público que no está acostumbrado a esto, tiene igual la capacidad de entender y de escuchar. Es gente que en cierto aspecto está ávida por escuchar, y por eso es que aplaude con más efervescencia, porque no tienen la oportunidad, no porque ellos no lo quieran, sino que porque no se la dan”, comenta Mario Góngora, percusionista de la Orquesta Filarmónica de Santiago, acerca de los programas de música docta abiertos a la comunidad.

Por ello, no resulta extraño entonces que tanto niños como jóvenes que participan en las orquestas juveniles e infantiles valoren y cuiden este espacio casi como su propia intimidad; porque junto al tremendo apoyo que les brinda la familia también se sienten integrados en un espacio igualitario con sus pares:

- “Para mí es como una casa más, donde mi familia es la música. Son como nuevas puertas de trabajo y estudio”, dice un adolescente muy entusiasta.

De todas formas, lo más recurrente es el valor que se le asigna a esta verdadera oportunidad por realizar algo poco habitual y la singular manera en que se accede a ello, que, de paso, los instala en un escalafón mayor del entramado social:

- “Creo que permite aprender algo que no todos tenemos oportunidad de hacer, y que, además, es gratis. Por ejemplo, para estudiar el *cornu* hay que tener unos 3 millones de pesos y aquí están dando las clases gratis”.

Otros destacan la forma de compartir a través de un trato igualitario:

- “Aparte de la música, que es bonita y todo eso, uno comparte con sus compañeros, profesores y directores. Uno aprende harto de esta experiencia”;

- “Sirve para ver las cosas en otro plano, que te llevan a comprender la vida de otra forma. Estos mismos encuentros orquestales permiten que un violinista o un cellista que es 3º ó 1º atril, vea que hay muchísimos más 3º y 1º atriles, y muchos jóvenes que están haciendo lo mismo”;

- “Siento que voy a compartir con todos, y que va a ser algo generoso”, remata uno de los músicos.

Para los padres constituye, por su parte, el espacio donde la equidad y el respeto son fundamentales:

- “Hay buena relación con todos, sin discordia, porque nosotros vivimos en una tierra muy chica donde nos conocemos todos; donde tenemos claro que enemigos no podemos ser”.

- “Ojalá muchos niños pudieran tener la oportunidad de relacionarse con un instrumento y poder participar en estos eventos que son maravillosos”, es el deseo manifiesto de otro de los apoderados.

Por su parte, el director Américo Giusti nos señala la importancia del colectivo y la necesidad de que todos realicen su trabajo al mismo nivel:

- “Antes el estudio era eminentemente individual y el niño era formado en medio de dos situaciones muy peligrosas, la envidia frente a quien hace las cosas mejor que yo y el resentimiento por no ser mejor que el otro. Al formar parte de un conjunto, que para hacerlo bien necesita del resto, se están formando valores sociales. Se están incorporando a una micro sociedad integrada por su generación, porque todo niño necesita ser parte de algo. En el caso de la orquesta, no sirve el tipo egoísta, que termina en sí mismo, sino el que colabora, porque todos colaboran en lo mismo”.

Un hecho sintomático, que reveló la encuesta realizada por la Corporación de Fomento de Bandas Estudiantiles, CORFOBAE, hace exactamente una década, fue la respuesta unánime a la hora de consultar por la posibilidad de conseguir más instrumentos. Hoy la conclusión todavía mantiene plena vigencia:

- “Si existieran más instrumentos habrían más niños involucrados y participando”, fue en ese entonces el comentario cerrado. De hecho, en muchos establecimientos consultados eran frecuentes las listas de espera de los alumnos interesados, cuestión que no ha cambiado cuantitativamente.

El mismo estudio plantea, además, algunas consideraciones sobre los caminos posibles a desarrollar en el futuro:

- “Casi todos los niños en edad escolar tienen suficiente motivación como para al menos pertenecer a un conjunto musical si se les ofrece la oportunidad, por lo que éste nunca será el problema. (..) Hemos descubierto que el factor limitante más serio es la falta de directores o profesores preparados y suficientemente motivados como para llevar adelante la formación de un conjunto”.

Como vemos, las posibilidades de continuar democratizando el acceso a determinadas experiencias artísticas y colectivas, especialmente atractivas y significativas para niños y jóvenes, tiene todavía un amplio camino por recorrer.

6.3.- Alejamiento del Grupo Social de Origen e Imitación

Aquí nos estamos refiriendo al concepto de ‘movilidad social’ que sugiere la descomposición de las clases, a través del desplazamiento de un individuo o grupos de individuos desde una categoría social a otra (hacia arriba o abajo).

Como señalábamos en el capítulo anterior, los grupos intervenidos por esta práctica musical se tienden a separar de su grupo social de origen, puesto que advierten por primera vez mejores posibilidades reales de acceder a nuevos ámbitos de acción que les habían sido clausurados o les eran ajenos. Surge, por consiguiente, la idea de relacionarse con nuevos modelos o estilos de vida, percibidos como mejores, que aunque limitados en su práctica cotidiana igualmente abrirán espacios para la imitación social.

Frente a este punto hemos constatado que los jóvenes músicos no son muy conscientes del fenómeno social, del nuevo *habitus*, aun cuando dan nociones de ello:

- “En varias orquesta me he hecho amigos, porque antes no tenía y solo iba de la casa al Liceo”;
- “Hace bien tocar porque igual hay niños que andan en la droga y esas cosas, y no tienen idea que se pasa bien tocando en la orquesta, porque es entretenido y súper sano”, señala un joven de Huechuraba.

Nuevamente son los padres y directores quienes identifican y aprecian el camino hacia la diferenciación que sus hijos o alumnos han comenzado a recorrer desde que se incorporaron a la orquesta. De hecho la mayoría de las respuestas de los apoderados son bastante tajantes con relación al entorno más próximo:

- “Él no comparte tanto con otras personas, salvo con sus familiares y con los otros compañeros de la orquesta. Donde él vive no comparte con otros niños. Él se dedica a su música y a su escuela”.
- “Ella prefiere estudiar en la casa. Otras niñas de su edad prefieren salir a la calle”.
- “Mi hijo lleva tocando violín 4 años y el estar en la orquesta le permite reafirmar su pasión y querer continuar. Para nosotros en la isla es algo importante, porque no es conocido. Incluso es contradictorio, porque se sale completamente del margen de lo que es nuestra cultura y los instrumentos tradicionales”.
- “No es que ellos se aparten, pero el estar en la orquesta les ha significado también querer integrar a otros niños a participar y no es fácil, porque tiene que haber interés. Nosotros como familia nos hemos unido mucho más, porque es la artista que hay en la casa”.
- “Sus amigas del barrio y del colegio no tocan instrumentos, entonces ella se refugia mucho en su instrumento y pasa mucho tiempo tocando en la casa. Por eso tiene más amigas dentro de la orquesta, que la absorbe bastante. Tienen poco tiempo para no hacer nada, poco tiempo ocioso, porque tienen ensayo tres veces a la semana. El poco tiempo que a ella le queda escucha mucha música, ve los

videos en la televisión, de música pop, y en eso se entretiene. No es de tener muchas amigas y andar apatotada”.

Es muy probable que tanto músicos como padres se sientan más ‘conformes’, en el sentido de estar o parecer re-conformados por una visión más amplia de la vida. La forma de integración es hacia arriba y bastante potente, sobre todo porque la fuerza del impacto es de tal magnitud que podrían resistir, incluso, la presión de grupo de pertenencia que los ‘tironea’ hacia abajo.

Por su parte, los directores también reconocen en sentido de la diferenciación a través de esta práctica regular. Nos dice el director Américo Giusti:

- “El instrumento tiene un efecto multiplicador en la familia, porque a través de ese instrumento la familia recibe la música, el arte y la belleza, lo que produce un cambio en todos. La familia recibe un mensaje estético, se preocupa de lo que está pasando con este niño que estudia música y de lo que va a suceder. Y al mismo tiempo la familia comprende que todos estos pequeños logros tienen un esfuerzo atrás. A través de ese niño se mete la música a la casa, y con ello el esfuerzo que significa hacer esa música”.

Y agrega con respecto al singular espacio social que se genera con el desarrollo de las orquestas:

- “El niño es formado de una manera mucho más sólida, que no le va a echar la culpa al empedrado, porque sabe que la posibilidad del cambio de la realidad parte por su propio esfuerzo. A su vez, le otorga un valor trascendental a las relaciones sociales. Por eso cuando se separan de la orquesta lo más difícil no es dejar de tocar sino dejar de compartir ese espacio con sus pares”.

Vemos como una práctica colectiva resulta significativa más allá de la práctica del instrumento, lo que redundaría en el valor que le asigna el niño o joven al grupo humano que ha formado y del que se siente parte fundamental, especialmente por la manera en que se ha configurado: esfuerzo + trabajo colectivo= cambio.

Una visión igual de significativa, pero evidentemente más crítica nos entrega el joven director Felipe Hidalgo:

- “El eje que mueve a la familia con sus hijos es el ‘futuro profesional’ y allí no existe la música; sólo existe cuando el niño o joven tiene una gran convicción y los padres han sido testigos de los beneficios que le reporta. Aún así, los padres no esperan que sus hijos se dediquen a la música, porque eso los complica mucho”..(..) “De cualquier forma, cuando se atraviesa esta valla la familia comprende que el joven es capaz de tener otro status y que será capaz de llegar a la universidad o el instituto y que sus nietos tendrán padres con una profesión

universitaria y un trabajo decente. Entonces ven que es posible romper el círculo, incluso si se es de clase media”, dice con absoluta convicción.

Mientras tanto, el director José Urquieta asegura que lo importante es la calidad de personas que se forman, más allá del valor del grupo social o cultural, aunque -sin duda- no lo desconoce. Señala:

- “Pienso que a través de la música se pueden lograr mejores personas y que los niños tienen una oportunidad y van a estar ocupados, porque no van a tener tiempo libre para que se vayan a la esquina, cerca de las drogas y el riesgo social. El niño invierte su tiempo libre en algo valioso, importante, que lo hace mejor persona y que también nos ayuda a tener una sociedad mejor”.

6.4.- Aumento de los Niveles de Racionalidad y Entendimiento

Nuestra premisa básica es que la exposición de estos jóvenes músicos a determinados atributos y esquemas que expresan la ‘armonía musical’, promueven *in situ* la asimilación de valores estéticos, como la consonancia, el sonido acorde y abstracciones sociales, como el buen gusto, que pertenecen a una cultura de elite, y que más tarde serán aplicados en diferentes ámbitos de la vida cotidiana, especialmente en el colegio.

Ello nos remite al desarrollo de una cierta forma de racionalidad, con el uso de un método lógico para organizar y comprender la realidad, explicarla e intervenir en ella. Quizá, dicho en términos bastante simples, se trata de la disposición para comprender cuestiones que no son comunes al espacio social al que pertenecen o del que provienen.

Estamos frente a niños y jóvenes que se han esforzado por aprender sistemáticamente a descifrar códigos culturales de un alto nivel de complejidad, donde es posible relacionar ritmos, armonías, timbres, tonos y, en general, elementos abstractos con diferentes categorías sonoras, ponerlas en juego y asimilar que poseen un orden específico y definido.

Al mismo tiempo, este proceso permite potenciar y desarrollar más ampliamente las funciones del sistema escolar, hecho que de paso contribuye al aumento del rendimiento. De acuerdo a los planteamientos de Dubet⁴¹, podemos diferenciar tres funciones dentro del sistema escolar: Distribución (posición social); Educativa (cultural, valórica, crítica); Socialización (integración y adaptación). Estas tres funciones nunca son puras, y cuando una de ellas tiende a prevalecer sobre las otras se producen desajustes.

⁴¹ Dubet, F. y Martuccelli. *En la Escuela*. Capítulos 1 y 11. Editorial Losada, Buenos Aires, 1998.-

Por lo pronto, sabemos que la cultura escolar no es neutra, sino una construcción que legitima una perspectiva cultural particular y refleja la distribución del poder en la sociedad, lo que sin lugar a dudas ya implica bastante.

Pero veamos qué nos señalan tanto alumnos como padres acerca de las influencias de la música en el colegio, en su percepción y en el hecho práctico de destinar parte del tiempo a la práctica orquestal.

Dicen los niños y jóvenes músicos:

- “Me siento libre; como que libero todas mis energías. Cuando estoy tocando descargo cuando estoy triste o alegre”.

- “Yo desde hace tiempo quería ser músico y un día estaba tocando en la banda del colegio y mi profesor me retó porque no sabía qué era un “saltillo”; entonces esa fue como la gota que derramó el vaso. Desde ahí me interesó más participar en una orquesta”.

Asimismo, surgen sentimientos profundos y liberadores. El desarrollo de la capacidad de abstracción y percepción funcionan como elementos clave que operan frente a las nuevas posibilidades que ofrece la orquesta:

- “Me pasan un millón de cosas. Son tus recuerdos y experiencias que los puedes llevar a otro plano, a otro lenguaje. Y después llegas a la gente de otra forma, no como las palabras. Y eso es súper especial”.

- “Siento alegría, y también movimiento, baile. La verdad es que siempre hay dinamismo”;

- “Uno se desahoga, no sé por qué, pero uno se desahoga de las tensiones. Es como si uno no estuviera en este mundo”, sintetiza uno de ellos.

La opinión de los padres, naturalmente, está mucho más vinculada al desempeño escolar, porque aparece condicionando el apoyo y las proyecciones futuras. Además, se advierte una clara valoración de la sintonía y los recurrentes nexos de las prácticas del modelo escolar y aquellas que ofrece el aprendizaje musical. Asistimos al descubrimiento de la retroalimentación:

- “La niña desde que entró a la orquesta ha mejorado sus notas”.

- “Su metodología le ha servido tanto en la orquesta como en el colegio, para concentrarse más en los estudios”. (..) “Pienso que es importante la concentración y el hábito de estudio que les enseñan. Eso lo llevas tú al colegio y es bueno, positivo. Él ha subido las notas”.

- “Ella sabe que lo primero son los estudios, y si mantiene un buen rendimiento escolar, tiene todo. Por eso tiene su propio instrumento y lo que ella nos pida para esto, nosotros se lo tratamos de entregar”.

- “Ella tiene un muy buen promedio (6,8), pero yo noto que ella estudia muy poco, por lo tanto tiene un nivel de concentración demasiado alto. Yo pienso que le ha ayudado el tema de leer la música, porque para tocar un instrumento hay que saber leer las partituras y eso es bastante complicado”, dice uno de los apoderados.

En tanto, los directores orquestales confirman la nueva disposición de los niños y jóvenes frente al logro que implica el desdramatamiento de novedosos y más complejos códigos culturales.

El director Américo Giusti nos habla de la dinámica que poseen las orquestas, a través de un breve relato de su experiencia en los albores del proceso:

- “Yo comencé con Jorge Peña en los ‘70 con este proyecto, pero los acontecimientos y la sensación de que era difícil seguir nos demoró. Al principio no creíamos en esto de las orquestas juveniles y dejamos de trabajar 10 años. Pero cuando vimos que los estudiantes de La Serena comenzaron a invadir las orquestas profesionales llegamos a la conclusión de que los había salvado está dinámica interior que poseen las orquestas y que hace que los jóvenes estudien más”.

Felipe Hidalgo, por su parte, subraya la determinante distancia entre ciertos tipos de prácticas musicales en virtud de su complejidad y cómo ello afecta la racionalidad y -por cierto- la continuidad:

- “La música popular se mueve en niveles sonoros demasiado altos, básicamente porque trata de mantener la atención o la excitación en las personas. Asimismo, y aunque la música es una sola, el estilo popular es mucho más básico. De hecho, tu puedes tocar una guitarra, un bajo y relacionarlo con la batería y hacer algo de música, pero para tocar un violín, así como te sonó una cuerda de la guitarra, pueden pasar perfectamente 6 meses. La música docta contiene elementos abstractos y profundos que requieren niveles de racionalidad muy elaborados, que por cierto se van adquiriendo. De hecho a veces hay deserción, no mucha, aunque creo que es bueno que la haya, porque van apareciendo las habilidades innatas y los talentos”.

Para el director José Urquieta el desempeño orquestal de los niños y jóvenes está cimentado en el entendimiento y una visión comprometida:

- “Cada niño debe trabajar en la orquesta colectivamente. Tiene que escuchar a los otros instrumentos, saber cuando acompaña, cuando es solista. Eso lo hace desarrollar una mayor responsabilidad y también solidaridad. Otras actividades

como el deporte son más personalistas, donde el triunfo siempre es más individual, al igual que la competencia, a veces incluso desleal. Acá en la orquesta tienes que trabajar en grupo y muchas veces estudiar junto a quien puede ser tu rival, por ejemplo para audicionar en un concurso”.

Por su parte, los establecimientos educacionales que han apostado por apoyar esta práctica musical también tienen un juicio y, por cierto, su evaluación del trabajo orquestal, especialmente en su relación con el rendimiento escolar.

Veamos algunos ejemplos que ilustran esta opinión:

- “Las horas que el estudiante ocupa aprendiendo o haciendo música de ninguna manera influye negativamente en el rendimiento de los ramos generales. Por el contrario, el joven aprende a distribuir su tiempo y a cumplir todos los compromisos que ha asumido”, expresan desde Copiapó.

- “A pesar de ser una actividad bastante exigente, los alumnos más que por el compromiso, asisten por el agrado de hacer música en grupo y sentir la satisfacción de ver el esfuerzo traducido en logro”, señalan en un colegio de la capital, mientras que en otro opinan:

- “Los niños se muestran muy satisfechos de participar porque se promueve en cada integrante la adquisición de un autoconocimiento que les permite descubrir su propia capacidad musical, desarrollarla y ampliarla”. (..) “Los niños vibran con estas actividades, se sienten realizados con su participación y logros”, es uno de los comentarios más reiterados.

Nos parece de gran relevancia, además, rescatar los resultados consignados en la encuesta realizada por la Corporación de Fomento de Bandas Estudiantiles, CORFOBAE, en 1996. Este estudio ya nos señalaba con meridiana claridad algunos cambios en aspectos funcionales y motivacionales, incluidas las expectativas, que se evidenciaban en los niños y jóvenes que participan en las bandas instrumentales del país:

- “Los alumnos se sienten más alegres, desarrollan su personalidad, incrementan su grado de responsabilidad, se vuelven cooperadores, revelan mayor identidad con el grupo, mayor nivel de compromiso y sienten orgullo por la actividad desempeñada. Son perseverantes, aumentan sus ilusiones, demuestran interés y dedicación, mejoran su autoestima, alcanzan una alta motivación y logran un mayor nivel de integración”.

El estudio agrega que los alumnos vinculados a una práctica musical regular:

- “aumentan su concentración y capacidad para actuar de acuerdo a un método, expresan mayor seguridad en sí mismos y en los demás, mayor compañerismo, mayor comunicación, disciplina, puntualidad. Disminuye su agresividad, se sienten

más tranquilos, son más ordenados, organizan mejor su tiempo, estrechan los lazos de amistad, compañerismo y desarrollan un verdadero amor por la música”.

6.5.- Debilitamiento de los Límites y las Barreras Estamentales: Las nuevas metas

Niños, jóvenes y familias con nuevas disposiciones y aptitudes, gracias al beneficio obtenido con la música sinfónica, observan en una interesante perspectiva como aquellas enormes barreras y límites sociales se ven hoy día franqueables o traspasables, aunque ello no implique que lleguen a traspasarlos por completo.

Una nueva proyección de las cosas surge en forma inevitable, porque sienten y consideran que han abierto puertas por sí solos y perciben el logro en sus propias manos. La cultura de la necesidad ha dado paso a la cultura de las aspiraciones y las esperanzas sociales.

De la misma forma, los niños y jóvenes músicos evidencian el respaldo familiar frente a una actividad comúnmente considerada anexa o complementaria, y poco asociada –en un medio popular- con la productividad o el cambio. La orquesta ya no parece ser un espacio de entretenimiento más, sino una actividad trascendental, que ofrece mejores perspectivas de vida.

Algunas de sus respuestas fueron:

- “Dicen que es lo mejor para mí. Piensan que nací para esto”.
- “Ellos están felices por mí y me dicen: “es lo que tu preferiste”.
- “Se sienten orgullosos y nos apoyan por sobre todo. A todos nuestros familiares les encanta la música. Todo lo que sea con música, bienvenido sea”.

En todo caso, son los padres quienes tienen nuevamente la palabra, porque sus respuestas reflejan la ruptura con los moldes condicionantes, dentro de un entorno habituado a tener muy pocas expectativas y expresar raramente sus emociones:

- “En realidad ha sido una gracia todo lo que ella ha conseguido, porque en mi casa no hay nada de música clásica”.
- “Ninguna persona de la familia es músico. Es toda una novedad para nosotros”.
- “Ella era una niña estudiosa, pero estas actividades anexas al colegio la han hecho mucho más responsable todavía. Después ella tendrá que elegir su futuro y esto le complementa mucho”.

- “La verdad es que conocía demasiado poco de la música sinfónica y, de a poquito, a través del tiempo transcurrido, hemos ido conociendo la música y valorando este arte que es tan hermoso”.

- “Es una niña tranquila, diferente a otras de su edad. El tiempo libre que ella tiene lo ocupa en estudiar, en preparar sus trabajos para el colegio y, obviamente, nunca se despreocupa de lo que es la música”.

A la vez, estos padres son capaces de expresar sentimientos, muchas veces reprimidos, dado lo poco habituados a participar de este tipo de experiencias:

- “Yo personalmente he experimentado muchas sensaciones en la vida y con esto la emoción llega hasta el límite, digamos... que a uno se le caen las lágrimas, y lo digo honestamente. La verdad es que me siento tremendamente orgulloso”.

- “Cómo él lo hace por pasión, su rendimiento es excelente. Sería diferente si lo estuvieran forzando”.

Las nuevas metas se ven posibles gracias a la confianza adquirida, sostenida en la convicción personal de que se han logrado otras, previamente, lo que ofrece un camino cada vez más amplio de posibilidades. Dice el profesor Giusti:

- “El niño va percibiendo desde que comienza con el instrumento un grado más de felicidad, porque va de acuerdo al cumplimiento de metas. Estas pueden ser diarias o semanales, y al cumplirlas dan la sensación de logro y plenitud. La vida se va enriqueciendo con la consecución de estas pequeñas metas”. Y agrega:

- “La orquesta es el lugar de trabajo que estimula e incentiva el estudio del instrumento. El niño o joven se está formando y nosotros planteamos esto del ‘atril’: familia, profesor y niño, donde familia y profesor son los responsables. El niño tendrá que ser apoyado e incentivado, junto con la participación activa de la familia en esta búsqueda de enriquecimiento personal”.

Por su parte, el joven director orquestal Felipe Hidalgo nos entrega una interesante y proyectiva reflexión acerca del valor que tiene para el niño integrar una orquesta y las inevitables posibilidades que –a su juicio- ello acarrea para su futuro, especialmente desde el punto de vista profesional:

- “Pienso que les cambia la vida y el modo en que se relacionan unos con otros. Sin ir más lejos, hay casos en que los niños nunca se miran a los ojos con sus padres en la casa, pero cuando tienen que ensayar con la orquesta tienen que estar en contacto permanente, mirarse, porque no se pueden evadir. Por lo tanto, es una persona con una mejor comunicación, más acabada. Ahí tenemos una gran transformación que incluso irradia al resto más cercano”.

Y a continuación señala:

- “Lo importante es trabajar pensando en la excelencia, porque este joven, sea de Arica, Copiapó, La Serena o Huechuraba se va a transformar en una persona responsable que, por ejemplo, va a tener su casa propia y, probablemente, no será ni empleado ni obrero, porque tendrá otras metas superiores”.

Aquí el impacto de la experiencia orquestal alcanza a las proyecciones personales, llevándolas fuera de los límites sociales originales, donde aparece ‘posible’ lo que antes era ‘imposible’.

El desarrollo de las capacidades innatas y adquiridas se une estrechamente en la orientación hacia determinados logros, los cuales van moldeando buena parte de este niño o joven en formación, marcando de paso y para siempre la preciada diferencia con los otros.

Asistimos, en cierta forma no menor, a una especie de ruptura de los cánones habituales del modelo educativo, donde la música, la alta música influye crecientemente y tan potentemente en los niños y jóvenes que terminan por arrastrar a su entorno.

CAPÍTULO 7.-

Conclusiones

7.1.- Conclusiones

Luego de describir, analizar y explicar cada uno de los aspectos que constituyen las cinco hipótesis específicas, podemos concluir que la participación de niños y jóvenes de sectores populares en las orquestas de música sinfónica posibilitan el inicio de un cambio en sus percepciones sociales y el modo de vida, en un sentido y profundidad distintas al que producen otras prácticas colectivas o intervenciones sociales, como talleres o cursos de fútbol, teatro o música rock, por mencionar algunos de los más comunes.

Asumimos que no es posible confirmar la existencia de un 'cambio de habitus' a través de este estudio exploratorio, considerando de paso la dificultad de realizar una investigación comparativa a partir de una experiencia de corto desarrollo, especialmente en cuanto a su organicidad.

Si bien existen factores genéricos a toda actividad de intervención en estos sectores, como la autovaloración, la integración, el sentido de trabajo colectivo o cierto grado de organización, hemos constatado que la exposición al aprendizaje y práctica de la música sinfónica, a diferencia de otras prácticas sociales en que participan niños y jóvenes, permite impulsar y potenciar elementos de racionalidad que escapan al entorno original de los sujetos, considerando –y esto es uno de los aspectos más significativos- que se trata de una actividad asociada a una cultura de elite, que al mismo tiempo contiene elementos de excelencia poco convencionales.

Lo anterior, permite –en primer lugar- desarrollar aspectos como el reconocimiento y el prestigio social, partiendo por la valoración personal del esfuerzo regular que se manifiesta en una constante de logros, el cual está implícito durante este proceso desde el inicio, a lo que se sumará como factor clave de continuidad el reconocimiento del entorno inmediato, donde la familia y sus pares brindan el apoyo fundamental, unido al rol que cumplen sus maestros musicales, como los actores más concientes del cambio en las perspectivas de vida.

No obstante, hemos reafirmado la idea de que los niños y jóvenes están ávidos por sentirse incluidos, cuestión bastante común en el desarrollo de las actividades propias de cualquier intervención social. Sin embargo, la diferencia que hemos apreciado es que esta inclusión va acompañada de una fuerte connotación social de cambio hacia arriba, es decir, una potente escalada de diferenciación que radica en el tipo específico de disciplina musical, que los acerca a las elites culturales, mucho más que en sus coincidencias con otras actividades colectivas.

Existen hábitos socialmente valorados, que permiten articular cierto tipo de competencia, como el estudio regular, la disciplina, la calidad de la expresión oral a través del uso del lenguaje, la argumentación, valoración personal y el conocimiento abstracto, que están presentes en el aprendizaje de la música sinfónica y que son percibidos también por las familias.

Estamos hablando de las consecuencias que tiene para ellos apoderarse de un nuevo capital cultural, donde primarán los elementos adquiridos muy por encima de aquellos adscriptivos, como el origen familiar.

En segundo término, el espacio igualitario que ofrecen las orquestas es reconocido y valorado tanto por los jóvenes músicos como por familiares y directores. La idea de poner al alcance de ellos los novedosos instrumentos y las clases, tanto teóricas como prácticas, constituye una propuesta democratizadora, difícil de constatar en otras actividades colectivas o masivas.

Contar con un instrumento de música docta o clásica, aprender a tocarlo y presentarse ante un público con otros jóvenes que realizan el mismo trabajo, representa un 'bien cultural' en sí mismo, capaz de promover el desarrollo de valores sociales como la solidaridad y el compañerismo. Por ello, el sentido de equidad presente en esta iniciativa sociocultural termina por afectar de manera casi consciente el trabajo de este grupo humano.

Por otra parte, tenemos –en tercer lugar- los aspectos imitativos de una cultura de la clase dominante que determinan el alejamiento progresivo del grupo social de origen. Estos niños y jóvenes no esperan, al menos conscientemente, que la participación orquestal implique un camino o una puerta hacia la movilidad social, sin embargo, los padres y directores, especialmente los primeros, admiten y resaltan este significativo contraste entre lo que se tenía o era y lo que se tiene ahora, se puede lograr o llegar a ser.

“Dónde él vive no comparte con otros niños; él se dedica a su música y a su escuela”, nos dijo el padre de un menor de Huechuraba, quien asume el peso del entorno social que habita, marcando de paso una diferencia implícita al negar la relación directa con el mismo, abriendo un camino distinto, seguramente mejor hacia el futuro.

Como señalábamos anteriormente, los grupos intervenidos por esta práctica orquestal tienden a separarse de su grupo social de origen, advirtiendo paulatinamente las nuevas posibilidades de acceder a mejores ámbitos de acción que no estaban contemplados en un comienzo o, al menos, en el horizonte social visible. En otras palabras, aparece con fuerza la atractiva y promisoría alternativa de incorporar otros modelos o hábitos de vida socialmente reservados para las clases dominantes de la sociedad.

En cuarto lugar, hemos comprobado que se produce en los niños y jóvenes músicos de las orquestas -fundamentalmente por el tipo de aprendizaje

desarrollado- un aumento en los niveles de racionalidad y entendimiento, hecho que constituye una interesante y profunda diferencia con otros tipos de aprendizaje, incluida la música en sus diferentes estilos y la propia escuela.

De hecho, el aprendizaje de nuevos y complejos códigos culturales incluidos particularmente en la música sinfónica y que son descifrados gracias al esfuerzo constante de los nuevos estudiantes de música, permiten el desarrollo de un mayor nivel de organización y comprensión de la realidad, que, por consiguiente, contribuye a explicarla, actuar en ella e intervenirla con mayor propiedad.

Los miembros de las orquestas se apoderan de un nuevo sistema o método lógico (metodología) que les asegura poder interactuar con elementos y valores estéticos de gran sentido abstracto, que luego serán aplicados en sus usos cotidianos, ya sea en la escuela o en el entorno social de desarrollo común.

De hecho, hoy sabemos que en la medida que una persona escucha más música –y con ello queremos decir, más variedad y más estilos- es capaz de desarrollar una mayor capacidad de descifrar códigos e incluso será capaz de anticipar y dar sentido a aquello que escucha. En dos palabras: tendrá competencia.

Y justamente esta mayor competencia es la que termina por influir en el aumento del rendimiento escolar, porque estos niños y jóvenes son expuestos a una música que requiere de grandes niveles de atención y concentración.

A través de la práctica musical en las orquestas se desarrolla una ampliación de los códigos hacia aquellos propios de las elites, que son al mismo tiempo los que la sociedad exige y acepta para la inserción, y que intenta transmitir el sistema escolar. En la perspectiva de Bernstein, estamos hablando de la incorporación y uso de significados más universales, complejos e independientes del contexto, dejando atrás las estructuras familiares y los códigos propios de una educación basada en la repetición.

Introducir códigos elaborados en sectores populares y marginales permite validar competencias para el éxito social, al reproducir los códigos y valores de las elites, que superan la línea de base original, donde se aprende a sistematizar, organizar y, además, desarrollar una dimensión emotiva.

Descubrimos, además, que la opinión de los padres, más precisamente su relación familiar con el tema, está mucho más vinculada al desempeño escolar, porque aparece condicionando el apoyo y las proyecciones futuras, cuestión que seguramente seguirá primando hasta que los jóvenes culminen sus estudios secundarios y superiores, o bien, consigan la independencia para decidir por sí mismos.

Pudimos advertir, también, el sorprendente descubrimiento de la sintonía entre las prácticas del modelo escolar y aquellas que ofrece el aprendizaje musical, en un sentido de retroalimentación que potencia ambos espacios, donde la participación en la orquesta tiende a verse como el modelo culto a seguir, pese a la primacía natural de los estudios convencionales en la escuela.

Es decir, sin negar la importancia de la escolaridad tradicional se logra apreciar el beneficio sociocultural que posee la participación en la orquesta, porque parece resolver mucho mejor la asimilación de conocimientos y el desarrollo del entendimiento, gracias a la carga afectiva que provee la música y su impacto en la sensibilidad humana, por sobre los modelos clásicos repetitivos o impositivos de enseñanza.

El desarrollo de la nueva institucionalidad cultural que impulsa el Estado, para asegurar la proyección de las artes en todos los ámbitos del quehacer nacional, encuentra en las orquestas sinfónicas una 'estrategia exitosa' de aprendizaje, más allá de la escuela, y la articulación de nuevas competencias socialmente aceptadas, aunque no asegura su promoción ni proyección futura en cuanto expresión artística. En este sentido, las políticas sociales de integración pueden considerar este tipo de intervención como factible y viable, en virtud de sus efectos en la población en edad escolar.

Finalmente, y como quinto aspecto contemplado en el análisis del estudio, tenemos que como resultado de las nuevas y mejores proyecciones, fruto del impacto cultural y social que ofrece la participación en las orquestas, se produce un debilitamiento de los límites y las barreras estamentales; es decir, comienza a ceder el férreo entramado social, muchas veces clausurado para los sectores más postergados, observándose como traspasable o posible lo que antes no era alcanzable.

Este cambio en las perspectivas surge como respuesta a las nuevas disposiciones y a los elementos racionales y abstractos aprehendidos. Es un logro personal y colectivo que mueve los límites de lo posible, en un tránsito hacia nuevos destinos sociales y culturales emparentados con una cultura de las aspiraciones y del esfuerzo, dejando atrás las frustraciones y conformismos propios de una cultura de la necesidad, de la cual comienzan a despegarse paulatinamente y para siempre.

Es posible, sin embargo, que muchos de ellos no consigan desarrollar partes de las dimensiones y facetas previstas en la enseñanza de la música sinfónica; tal vez no den pasos sustantivos a la hora de estudiar una carrera universitaria o al vincularse a ciertos grupos o ambientes sociales selectos; es probable –sin duda- que algunos de ellos no continúen en la senda del trabajo colectivo e incluso no sigan haciendo música.

De cualquier manera es muy probable que ellos sepan o adviertan, más temprano que tarde, que la 'diferencia' ya está hecha.

Creemos que será importante avanzar en nuevas investigaciones, que utilicen hipótesis capaces de dar cuenta de un proceso más extenso en el tiempo, factible de evaluar empíricamente. Por el momento, problematizar sociológicamente este fenómeno sociocultural ha sido -sin duda- la pretensión y motivación fundamental de todo el trabajo realizado.

ANEXO 1

Apéndice Metodológico

En la presente investigación y tomando como referencia *los “Métodos de Investigación en las Relaciones Sociales”* del texto de Selltitz, Wrightsman y Cook, se utilizó la **entrevista dirigida**, que permite indagar con mayor amplitud en el estudio acerca de las percepciones, aptitudes y motivaciones.

Su función principal, tal como es descrita por Merton, Fiske y Kendall (1956), es centrar la atención sobre una experiencia determinada y sus efectos, donde la lista de temas o preguntas es derivada partiendo de la formulación del problema de investigación, de su análisis o experiencia en la que participa o ha participado el entrevistado, y de las hipótesis basadas en teorías psicológicas y sociológicas.

Se trata por ello de una entrevista no estructurada, que ayuda a conocer los aspectos afectivos y con carga de valores partiendo de las respuestas del sujeto. Los entrevistadores tienen libertad para explorar razones y motivos, para comprobar más tarde las direcciones no anticipadas. Aunque el entrevistado tiene la libertad para expresarse totalmente en su forma de pensar, la dirección de la entrevista está claramente en manos del entrevistador.

Podemos detallar el proceso de este tipo de ‘entrevista dirigida’ en cuatro puntos fundamentales:

1.- Los entrevistados se hallan en una ‘situación determinada’, porque han sido o son parte de un hecho social específico.

2.- Los elementos hipotéticamente significativos, esquemas y procesos han sido analizados en forma preliminar por el investigador. A través de este análisis de la situación se ha llegado a una serie de hipótesis relativas a las consecuencias de determinados aspectos para aquellas personas implicadas.

3.- Se establece una guía o modelo de entrevista, donde se determinan sus principales áreas y las hipótesis que proporcionan los criterios de significación para los datos a obtener.

4.- La entrevista es centrada en las experiencias subjetivas de las personas expuestas a la situación de preanálisis, que asegura sus propias definiciones de la situación. La serie de respuestas obtenidas ayuda a la comprobación de la hipótesis general y las hipótesis específicas y, en la medida que incluye respuestas no anticipadas, da ocasión a la aparición de nuevos aspectos que facilitan una mayor rigurosidad.

Dentro de la metodología un aspecto clave fueron las temáticas abordadas en las diversas entrevistas, las cuales fueron realizadas aprovechando la masiva

reunión de músicos que ofreció el 6° Encuentro Nacional de Orquestas, realizado en Santiago, entre el 6 y el 9 de noviembre de 2005, donde se reunieron más de 50 orquestas de todo el país durante su clausura en el Centro Cultural Estación Mapocho.

En el caso de los niños y jóvenes apuntamos las consultas hacia su experiencia de vida en las orquestas; a la significación personal; los aspectos emotivos y formativos, además del sentido de pertenencia asignado. Indagamos también sobre sus perspectivas, las relaciones sociales y el desarrollo del gusto por una disciplina musical poco conocida.

En el caso de los padres, quisimos conocer su visión familiar y los aspectos sociales de esta intervención; su grado de compromiso y participación; el nivel de valoración personal y los efectos observados en sus hijos. Les consultamos además sobre su conocimiento previo de la música sinfónica; sobre el valor que le asignan, y las relaciones sociales que se generan a partir de ello.

En el caso de los directores orquestales, las consultas se orientaron a describir y analizar el desarrollo del aprendizaje musical, como testigos privilegiados de esta experiencia. Nos pareció fundamental diferenciar un 'antes' y un 'después' en la percepción que se tiene de los niños y jóvenes participantes; sus anhelos y metas; y, especialmente, la forma en que son afectados por este tipo particular de intervención sociocultural. Asimismo, indagamos en el contraste con otras prácticas juveniles colectivas, y sobre las posibilidades de acceso que ofrece este programa, junto con las evidencias de masificación constatadas en el último período.

A continuación señalaremos la identidad de nuestros entrevistados quienes accedieron gentilmente a compartir sus experiencias, no obstante el nombre completo de los niños y jóvenes músicos ha sido restringido para resguardar su identidad y nos referiremos a ellos a través de las orquestas a las cuales pertenecen, en algunos casos –por cierto- con más de un representante.

- Orquesta Filarmónica Juvenil de Arica
- Orquesta Sinfónica Juvenil de Antofagasta
- Orquesta Sinfónica Infantil Juvenil de Talagante
- Orquesta de Cuerdas Necedal de La Pintana
- Orquesta de Estudiantes de Huechuraba
- Orquesta Infantil Rapa Nui de Isla de Pascua
- Orquesta Sinfónica Juvenil de Rancagua
- Orquesta Juvenil Centro Artístico de Concepción

Los padres de los músicos que fueron entrevistados son:

- Marcela Urbina (Orquesta Antonio Vivaldi de Maipú)
- René Figueroa (Orquesta Estudiantil CODEDUC, Maipú)

- Juan Barrera (Orquesta Antonio Vivaldi de Maipú)
- Nelson Vergara (Orquesta Sinfónica Estudiantil Metropolitana)
- Carolina Varas Hei (Orquesta Infantil Rapa Nui)

Los directores entrevistados fueron:

- José Urquieta Varela, director Orquesta Sinfónica Juvenil Jorge Peña H. de La Serena
- América Giusti, director Orquesta Infantil y Juvenil de la Universidad de Talca
- Felipe Hidalgo, director de la Orquesta Sinfónica Estudiantil Metropolitana (OSEM)

ANEXO 2

Opiniones y Críticas: Qué Informa la Prensa Escrita

Nos parece interesante contrastar las conclusiones a nuestro trabajo con algunos datos obtenidos de los artículos de prensa y publicaciones recientes, para dar cuenta también acerca del comentario y opinión de actores que tienen una relación menos directa con las orquestas, como personalidades del mundo de la cultura, gestores culturales y críticos, además del papel que juegan los medios de comunicación escrita en su difusión, para conocer qué privilegian cuando hablan sobre el tema.

De esta forma, reunimos una treintena de notas y artículos periodísticos publicados en la prensa escrita y algunos medios digitales, que se reparten entre mayo del 2002, cuando la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile cumplió su primer año de vida, y fines del 2005, cuando se realiza el último “Encuentro Nacional de Orquestas”, y se comenta profusamente acerca de los efectos benéficos de la música, a raíz del estreno en Chile del film francés “Los Coristas”, del director Christopher Barratier.

Fundamentalmente, a través de El Mercurio y sus páginas de cultura, el trabajo de las orquestas se ha dado a conocer a través de medios escritos a nivel nacional, no obstante otras pocas notas y reportajes aparecidos en los últimos 5 años en diarios como La Segunda, La Tercera, Las Últimas Noticias, La Cuarta, La Nación y Diario Siete, además de Emol y El Mostrador, dan cuenta de un movimiento creciente y se explayan sobre los beneficios y desafíos de enseñar música sinfónica a niños y jóvenes, especialmente a aquellos que se ubican en los límites del denominado “riesgo social”.

Con motivo del primer aniversario de la Fundación, en mayo de 2002, se organizó en Pisco Elqui un concierto al aire libre, que contempló también la ceremonia de entrega de becas, donde se reunió el presente y futuro orquestal de la IV región. Junto a la Orquesta Infantil del Valle del Elqui se presentó la Orquesta Infantil de la Escuela Artística Claudio Arrau de Coquimbo, la Orquesta de la Escuela de Difusión Artística de Ovalle y la Orquesta Sinfónica Juvenil Jorge Peña Hen de la Universidad de La Serena. En aquella oportunidad, El Mercurio publicó un emotivo artículo testimonial que recoge algunas de las palabras pronunciadas por la presidenta de la Fundación, Luisa Durán de Lagos: “Nuestro interés es que este proyecto se consolide, que aumenten las becas; ir descubriendo cada vez nuevos artistas, que motivan además la participación de otros. Lo importante es que estas cosas parten de los lugares, de la gente. Si hay interés, nosotros los apoyamos. Así Chile crece”, concluyó en su discurso ante cientos de niños y jóvenes.

Diversos medios toman nota en mayo de 2003 de la creación de la Orquesta Juvenil de Pudahuel, un proyecto surgido del convenio entre el

municipio, la Fundación de Orquesta y el Conace, que posibilitará la compra de los instrumentos y el pago a los profesores para enseñar a menores en riesgo social. Las Últimas Noticias, a través de su página Editorial señala al respecto: “La Fundación de Orquestas Juveniles se atreve a enfrentar problemas crónicos con soluciones atrevidas. Frente al permanente riesgo de la drogadicción en los jóvenes, esta entidad propone a la música como novedosa herramienta para entusiasmarlos y alejarlos de la autodestrucción callejera del neoprén o el crack”. Pero no se queda allí, y agrega: “Además del efecto tranquilizador de la música, su aprendizaje aporta hábitos de estudio, de trabajo en equipo y perfecciona potencialidades muchas veces insospechadas. (..) Se crea así una entretención enriquecedora, que le va dando al joven un incentivo a ponerse metas y lograrlas. Y la música se va convirtiendo en un hábito que pone alegría de vivir, y que le da sentido al tiempo libre”.

El agosto de 2004, un hecho inédito marca la cobertura en el plano cultural: nace la primera orquesta de Isla de Pascua. El Mercurio y La Segunda informan profusamente sobre esta novedad. “Los niños de entre 7 y 13 años tendrán clases de teoría y violín, que se complementarán con videoconferencias desde Santiago”, explica el matutino. Y agrega: “...los jóvenes no sólo aprenderán instrumentos clásicos, sino también incorporarán sonoridades locales de Rapa Nui. De esta forma se pretende promover el intercambio cultural y musical a través de encuentros con otros músicos del continente en futuros conciertos o festivales artísticos”.

En mayo de 2005, con motivo del IV aniversario de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles, Andrés Rodríguez, director de la Corporación Cultural de Santiago señaló a El Mercurio: “La evaluación es óptima. Este es un proyecto que tiene un alcance nacional, no sólo en el plano de la música, sino que también en el ámbito formativo y social. De hecho, beneficia a todas las familias y al entorno de estos niños y jóvenes que se inician en la música”.

Haciéndose cargo de estas elogiosas palabras, Claudio Pavez, coordinador nacional de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles expresó al mismo diario: “El respaldo que entregamos en becas, capacitación y concursos ha logrado crear un importante movimiento musical y social, no sólo en las grandes ciudades, sino también en zonas tan alejadas de los centros culturales como Isla de Pascua, Lautaro, Coltauco, Quellón y Collipulli”.

Al mes siguiente, y también en El Mercurio, un artículo sobre los “*Comprobados Efectos Benéficos de la Música*”, elaborado por la periodista Maureen Lennon, consigna algunos comentarios de especialistas acerca del trabajo coral y musical: Waldo Aránguiz (músico y director de coros) dice: “Los programas de educación musical son mínimos. Estamos en el último rinconcito del currículo, lo que es vergonzoso. Debería ser una actividad común y permanente de las escuelas, con varias horas a la semana. Necesitamos que el público y las autoridades del Ministerio de Educación apoyen nuestra actividad”. Por su parte, Wendy Raby, directora del programa “Crecer Cantando” del Teatro Municipal

comenta: “Cuando los niños forman parte de un coro desarrollan su sentido de solidaridad, de pertenencia a un grupo, viven más contentos, se portan mejor, son disciplinados y aplicados en los estudios. Si se cuenta con un buen guía, a los chicos no solo les puede cambiar su postura física, sino también su alma”.

Ximena García, directora reemplazante de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Antofagasta, explica su vibrante experiencia a cargo del grupo durante el 6º Encuentro Nacional de Orquestas, en una breve entrevista con El Mercurio, en noviembre de 2005: “Es una actividad tan motivadora, tan inspiradora, siento que es una responsabilidad tan grande que a veces me da susto ver la magnitud que está tomando este movimiento. Muchas veces nos quejamos de nuestros jóvenes, pero pocas veces les damos los espacios que se merecen. Son los hechos concretos como éste, los que permiten que la sociedad crezca”.

Pero no todo ha sido miel sobre hojuelas. Para Esteban Karakay, profesor de música, la falta de una estructura musical en el país conspira contra el éxito de los proyectos juveniles, aunque su perspectiva, consignada en una columna de opinión del diario La Nación de febrero de 2005, se centra en la exigencia y constancia como pilares de un logro mayor a futuro: “Debemos EDUCAR, preparar al público para los conciertos. Y no puede ser de otra manera que enseñando música en forma OBLIGATORIA, no desde quinto básico, como actualmente, sino a partir de los tres años, en el jardín infantil, cuando los niños están desarrollando su oído musical y sentido del ritmo. A los diez años es tarde”... Y agrega, apuntando sus dardos al nivel pedagógico: “No podemos permitir que por la mala preparación del profesorado la cultura musical actual sea más pobre que la que tenían nuestros abuelos. Seamos exigentes y constantes, preparemos buenos profesores, buen auditorium. Sólo así tendremos un mejor Chile, un país más culto y feliz”.

Por su parte, el escritor Enrique Lafourcade, en su habitual reporte dominical para El Mercurio, luego de ver con asombro la cobertura televisiva sobre una actividad de la Orquesta de Estudiantes de Huechuraba, expresa con devota acidez en enero de 2003, bajo el título “*Se acabó la zalagarda*”: “Esta ‘elite’ de picantes de los noticieros de la TV chilena –con ciertas decorosas excepciones, por supuesto- no respeta nada. En países desarrollados, en un concierto de música seria (no hay otra clase de música sino la seria, que presupone el silencio total de auditorio) sacan de las mechas a estos “trabajadores de la noticia”. Los niños de Huechuraba merecen más consideración”, se queja. Mientras que con respecto al futuro del proyecto orquestal lanza: “¿Antídotos para un pueblo en estado vegetal? ¿Revolución cultural hecha por los niños? ¿En todo Chile? Sin ciudad-sede, esta revolución comienza bien su marcha: los niños, educando a sus papacitos”.

Y aunque fue en época de campaña electoral, los candidatos a la Presidencia de la República, también expresaron su visión sobre el futuro de las orquestas, más allá de las evidentes loas y aplausos a su principal gestor. Esto fue lo que dijeron a El Mercurio de septiembre de 2005:

- Michelle Bachelet: “es una obra maravillosa que hay que continuar, porque beneficia y enriquece a los niños y jóvenes de este país. Fernando Rosas puede estar tranquilo, porque su fundación cuenta con mi apoyo”.
- Sebastián Piñera: “He tenido la suerte de escuchar en vivo a la maravillosa Orquesta de Curanilahue. La obra que viene desarrollando Fernando Rosas es muy valiosa. Voy a apoyarla para que siga masificándose y llegue a todos los rincones de Chile. La música enriquece el alma”.
- Tomás Hirsch: “Conozco de cerca la labor de Fernando Rosas y la respaldo completamente. La formación cultural de los niños y jóvenes del país es fundamental para el desarrollo de cada uno de los pueblos”.
- Joaquín Lavín: “La música es una formadora de virtudes y se ha visto cómo las orquestas juveniles son verdaderas escuelas de virtudes. Me parece fundamental y seguiré apoyando iniciativas como las que viene desarrollando Fernando Rosas”.

En la revisión de estos años de cobertura periodística, el resto de los artículos de prensa se concentró en los encuentros nacionales de orquestas, aniversarios de la Fundación, festivales regionales y en algunas giras que llevaron a diversas orquestas y músicos por escenarios de Chile y Europa.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernstein, Basil. *Códigos Elaborados y Restringidos*: revisión crítica. Editorial Producciones y Divulgaciones Culturales y Científicas - El Griot. Bogotá, 1990.-
- Bourdieu, Pierre. *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. Siglo Veintiuno Editores. México, 1998.-
- Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterios y Bases Sociales del Gusto*. Taurus Ed. México, 2002.-
- Bourdieu, Pierre. *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*, en "Campo de Poder, Campo Intelectual", Quadrata Editorial, 2003.-
- Selltiz, Claire y otros. *Métodos de Investigación en las Relaciones Sociales*. Editorial RIALP S.A., Madrid, 1980.-
- Dubet, F. y Martucelli. *En la Escuela*. Capítulos 1 y 11. Editorial Losada, Buenos Aires, 1998.-
- Fubini, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1999.-
- Gissi, Jorge. *Psicoantropología de la Pobreza. Oscar Lewis y la Realidad Chilena*. Psicoamérica Ediciones, Santiago, 1990.-
- Habermas, Jürgen. *La Acción Comunicativa*. Tomo I, Editorial Taurus. Madrid, 1987.-
- Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Espasa-Calpe. Madrid, 1991.-
- Nietzsche, Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia*. Alianza Editorial. Madrid, 1988.-
- Schopenhauer, Arthur. *El Mundo Como Voluntad y Representación*. Libro I. Fondo de Cultura Económica. México, 2004.-
- Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la Música*. Alianza Editorial, Madrid, 1993.-

Estudios y Tesis

- Álvarez Osben, Carlota. *La Orquesta Sinfónica*. Ediciones "Biblioteca Severin". Valparaíso, 1964.-
- CASEN 2003. *IX Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional*. División Social, Mideplan.-
- De Andraca, Ana María. *Identificación y Diagnóstico de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile*. Estudio en 6 capítulos. Santiago, 2001.-
- Encuesta y Listado Nacional sobre Conjuntos Musicales Estudiantiles 1996. Corporación de Fomento de Bandas Estudiantiles, CORFOBAE. Santiago, 1997.-
- Encuesta sobre Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre. Ministerio de Cultura e Instituto Nacional de Estadísticas. Santiago, 2004.-
- Garcia-Albarido, Andrés. *Música y Habitus*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Santiago, 2005.-
- González, Paola. *La Situación del Movimiento Orquestal en Chile*. Seminario de Licenciatura para la carrera de Periodismo. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Andrés Bello. Santiago, 2005.
- Hernández y Urreiztieta. *Significación Social del Sistema de Orquestas Preescolares, Infantiles e Juveniles de Venezuela*. Caracas, 1996.-
- Milla F., Guillermo. *Jorge Peña Hen, Su música y los niños...* Documental, Fondart regional. La Serena, 2003.-
- Ochagavía T., María Angélica. *La Flauta de Dionisio. Un acercamiento a la teoría musical de Nietzsche*. Tesis para optar al grado de Licenciada en Filosofía. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Santiago, 2005.-
- Rodríguez, Carmina. *Un Viaje por el Legado de Jorge Peña Hen*. Memoria para obtener el título de Periodista. Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. Santiago, 2004.-

Memorias y Sitios Web

- Sitio www.orquestajuvenil.cl.-
- Memoria 2004, Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile. Santiago de Chile. Marzo 2005.-
- Revista de Educación Nº 319. Ministerio de Educación. Santiago, 2005.-
- Site www.histomusica.com, producida por el músico, director e investigador venezolano, Jesús Ignacio Pérez-Perazzo.
- Site www.jmi.net, Jeunesses Musicales International, organización europea fundada en 1945 para promover las orquestas y grupos musicales juveniles en el mundo.