



FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

“MODELO DE GESTIÓN PARA AGRUPACIONES SINFÓNICAS ESCOLARES, EN
BASE A REPERTORIOS IDENTITARIOS DE LA COMUNIDAD”

Actividad de Formación Equivalente, AFE, para optar al grado de Magíster en
Gestión Cultural

Vitelio Enrique Díaz Leyton
Profesor guía: Gabriel Matthey Correa

Diciembre, 2016.
Santiago, Chile.

RESUMEN

El “Modelo de gestión para la creación y desarrollo de agrupaciones sinfónicas escolares, en base a repertorios identitarios de la comunidad”, representa el proceso de creación y ejecución de agrupaciones sinfónicas escolares en el marco de un plan de gestión y administración organizacional explícito, haciendo un aporte a la visión de las instituciones educacionales, respecto de los procedimientos para las orquestas escolares.

Además, este modelo busca realizar un rescate patrimonial, material e inmaterial, de repertorio clásico así como también de repertorio popular de trascendencia, representativos de nuestra identidad cultural, a través de la fusión entre los formatos instrumentales propios de música de tradición escrita y aquellos de la música popular. Adicionalmente se pretende vincular dicho rescate y puesta en valor de nuestra cultura, con el territorio y sus pobladores, tanto a nivel local, como regional y nacional, a través de conciertos itinerantes por los lugares representativos para los autores más destacados de nuestra música.

Se presenta un diagnóstico realizado en la Región Metropolitana, basado en encuestas aplicadas a profesionales de la educación musical, complementado este estudio con entrevistas a expertos en la creación y desarrollo de orquestas escolares. La ejecución del modelo contempla la confección de un organigrama, junto al resumen de costos y cronograma de actividades.

Finalmente se incluye un caso concreto de aplicación del modelo, a modo de ejemplo, para el Centro Educacional Compañía de María Puente Alto.

Palabras claves: música, educación, repertorio, orquestas escolares, patrimonio inmaterial, patrimonio musical, rescate, puesta en valor, gestión, identidad, cultura.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. FUNDAMENTACIÓN	9
3. MARCO CONCEPTUAL	17
3.1 Conceptos Claves	
3.1.1 Identidad	17
3.1.2 Identidad local	18
3.1.3 Orígenes de la identidad musical chilena	19
3.1.4 Patrimonio material e inmaterial en la música	20
3.1.5 Patrimonio musical	23
3.1.6 ¿Qué es un arreglo popular sinfónico?	25
3.1.7 Géneros musicales	27
a. Música de tradición escrita	27
b. Música de tradición oral	27
c. Música popular	28
i. Música popular de trascendencia	30
ii. Agentes de socialización y difusión de la música popular	31
3.2 Repertorio-ideología	33
3.3 Orquesta-formatos	34
4. METODOLOGÍA	36
4.1 Tipo de investigación	36
4.2 Universo	37
4.3 Muestra	37
4.4 Instrumentos utilizados para recolección de información	39
5. OBJETIVO GENERAL	42
6. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	42

7. DIAGNÓSTICO DE LA ACTIVIDAD MUSICAL ESCOLAR EN LA REGIÓN METROPOLITANA	43
7.1 De la información recogida de las encuestas (cuantitativa)	43
7.2 Repertorio de trascendencia obtenido de las encuestas	48
7.3 De la información recogida de las entrevistas (cualitativa)	49
7.4 Conclusiones del Diagnóstico	53
8. PRESENTACIÓN DEL MODELO	55
M1: Establecimiento educacional	57
M2: Organismos político culturales e instituciones sociales	58
M3: Programas de creación de agrupaciones musicales	59
M4: Formación técnica	60
M5: Diseño y gestión de repertorio	60
a) Local	61
b) Nacional	61
c) Internacional	64
M6: Planificación anual de acciones y proyectos	65
M7: Formación de equipos humanos y redes de apoyo	66
M8: Financiamiento	70
M9: Comunicación	72
M10: Ejecución	73
M10.1: Acciones-Creaciones de redes	73
M10.2: Proyectos	75
a) Pre-producción	74
b) Producción	76
c) Post-producción	77
M11: Vinculación con las comunidad-conciertos itinerantes	77
M12: Balance-evaluación de impacto	79
9. EJEMPLO DE APLICACIÓN DEL MODELO	
9.1 Descripción general de la institución	80

9.2 Equipos humanos	80
9.3 Diagnóstico institucional – Área musical	81
9.3.1 Comunidad interna	81
9.3.2 Comunidad externa	82
9.3.3 Apreciaciones y actitudes cognitivo-afectivas observadas en las(os) estudiantes, hacia la música	82
9.3.4 Necesidades e intereses de los alumnos en relación con la asignatura.	84
9.3.5 Conclusiones del diagnóstico	84
9.4 Aplicación del modelo	84
10. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	100
11. BIBLIOGRAFÍA	102
12. ANEXOS	106
Anexo 1: Síntesis entrevista a Claudio Pavez	107
Anexo 2: Síntesis entrevista a Hernán Castro	114
Anexo 3: Síntesis entrevista a Álvaro O’Ryan	120
Anexo 4: Cuestionario entrevistas sobre funcionamiento de las orquestas y la música identitaria.	127
Anexo 5: Encuesta recopiladora de antecedentes respecto de la actividad musical realizada en colegios de la región metropolitana.	132
Anexo 6: Planilla de ejecución pública, SCD.	136
Anexo 7: Evolución de la matrícula escolar, La Tercera.	137
Anexo 8: Resumen rendición de cuentas subvención escolar preferencial. Superintendencia de Educación.	138
Anexo 9: Ingresos SEP no ejecutado por comunas de la Región Metropolitana.	139
Anexo 10: Cotización instrumentos musicales N°1	140
Anexo 11: Cotización instrumentos musicales N°2	141
13. ANEXOS DIGITALES	142

1.- INTRODUCCIÓN

La música es una de las formas de expresión fundamental para el ser humano, la cual puede transmitir una amplia gama de emociones, sentimientos y conocimientos. Este arte permite una interacción social muy potente, ya que abarca muchos aspectos de la construcción identitaria de los sujetos colectivos, tales como la cohesión social, el sentido de pertenencia, la recreación, las tradiciones, la espiritualidad, entre otros. A través de la música el ser se conecta con su interior, se enriquece cognitivamente y fortalece sus destrezas socioemocionales. En todas las civilizaciones la música ha acompañado al ser humano, pues sintoniza sus emociones colectivas, se transforma en un código comunicativo que lo hace más inteligente, más creativo y más espiritual. Pareciera que estamos diseñados para recibir melodías y armonías, para apreciar su belleza, para ejecutarla, crearla y bailar a su son.

La música es un idioma universal, por tanto, permite la interacción, convivencia y comunicación entre distintas culturas. La experiencia musical ayuda a compartir a las personas en diferentes contextos, desde la familia, el entorno social, o agrupaciones de diversas índoles, incluyendo la tradición de los pueblos y la relación con el otro en un mundo en sociedad. Siguiendo la terminología de Anderson, la música nos hace pertenecientes a una comunidad imaginada porque “aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni irán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1993, p.56). Como sabemos, para sentirnos pertenecientes a una comunidad debemos ser capaces de comprender los códigos culturales y, entre ellos, la música, que ocupa un rol relevante en la integración del individuo con su entorno.

En los últimos veinte años, en Chile se ha generado un importante movimiento de orquestas juveniles e infantiles gracias a la herencia de Jorge Peña Hen. Esto sin duda es un aporte para el desarrollo de la cultura musical chilena; sin embargo, es necesario considerar otras alternativas musicales, con otro tipo de agrupaciones sinfónicas, ampliando el repertorio a lo que es música identitaria para las diferentes unidades territoriales, ya sea de carácter folclórica y/o popular. Esto es importante de considerar también a nivel local, de tal manera que las distintas agrupaciones que vayan surgiendo se vinculen con su propia música, con su propia identidad, como un refuerzo del sentido

de pertenencia y un sano orgullo de lo propio, lo cual redundará en un mayor compromiso con el desarrollo de la cultura local en general.

También es importante considerar distintos formatos de orquesta para evitar la uniformación y respetar la diversidad. Esto repercute en el sonido y también se relaciona con la identidad, ya que estos formatos pueden abrirse incluso a instrumentos locales, folclóricos, populares, de tal manera de dar una cierta libertad para que cada cual busque lo que lo represente mejor.

Ahora bien, para promover esta iniciativa se propone un modelo de gestión, con el propósito de facilitar y sistematizar el proceso, permitiendo que se replique en distintas realidades locales, respetando siempre la diversidad, de tal manera que el modelo debe ajustarse en cada caso.

Para comprenderse mejor el problema, se incluye un caso específico del colegio Compañía de María Puente Alto, como una realidad cercana, lo cual permite hacer un diagnóstico, junto con evaluar los proyectos de conciertos y a su vez el aspecto financiero de forma concreta, poniendo en práctica la aplicación del modelo.

Se realiza un análisis cuantitativo en base encuestas en 12 comunas de la Región Metropolitana, para conocer las distintas motivaciones de los músicos y profesores chilenos, de tal manera de tener un respaldo que permita llegar a mejores conclusiones y propuestas para la ejecución del modelo propuesto. Además se hacen entrevistas a referentes relacionados con la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles, como complemento a las encuestas, para tener opiniones de carácter más cualitativo en base sus experiencias.

2. FUNDAMENTACIÓN

La música es trascendental en el área sensorial de los seres humanos, desde el vientre materno y los hitos más importantes de la niñez. También lo es en la adolescencia, respecto de nuestra relación con la expresión artística y el plano cognitivo. Ella está presente desde la prehistoria, y a lo largo de la evolución de los seres humanos. Así se han ido elaborando múltiples formas de organización sonora, del ritmo y los sonidos, según la época y el contexto histórico-social. La importancia de la música en la sociedad es innegable, cualquiera sea la época en la historia de la humanidad, o en cualquier civilización, como en el antiguo Egipto, o la Grecia clásica o en el Imperio Romano, o en civilizaciones Maya o Inca. En todos estos casos la música tuvo un importante papel en la cultura de los pueblos ya que, entre otros aspectos, ella ayuda a reflexionar en torno a la identidad local y definir qué es lo que nos distingue y nos une a otros.

En la actualidad, el desarrollo de este patrimonio cobra gran sentido desde la educación escolar, porque es de allí donde se forjan los cimientos de la cultura musical. En este ámbito de acción la falta de gestión se hace evidente, y por lo mismo para favorecer los procesos de desarrollo de la música en las diferentes comunidades se debe profesionalizar esta gestión. De la gestión cultural se entiende que:

Su principal propósito es contribuir al 'desarrollo humano', a la identidad, sentido de pertenencia, autoestima y compromiso de las comunidades o pueblos con su propia dinámica cultural. Es decir, se trata de colaborar con aquellos procesos que sintonicen con la matriz cultural y ethos —origen y destino— del imaginario colectivo, de tal manera de enriquecer la vida individual y social —los fundamentos existenciales para un mejor vivir—, lo cual otorga sentido y trascendencia; valor, capital simbólico y proyección al territorio donde se vive (y/o trabaja).
(Matthey, 2013, p.6)

En consecuencia, si las comunidades presentan un mayor sentido de pertenencia, se eleva la autoestima respecto de la cultura a la que se pertenece. El sentido de pertenencia en las sociedades, se relaciona directamente con el nivel de felicidad. Nadie que no se sienta perteneciente a su cultura, podría sentirse seguro de donde pertenece y, por tanto, quién es. A mayor sentido de pertenencia, hay mayor estabilidad emocional, lo cual permite aumentar las posibilidades de ser felices.

A modo de ejemplo, lo que se llama sentido de pertenencia juega un rol muy importante en la educación, tal como lo declara Lehmann (1995), en el estudio encargado en Chile, por el Centro de Estudios Públicos: “dicho sentido de pertenencia gravita de manera importante en la calidad del proceso educativo, al traducirse generalmente en un desempeño docente de mayor iniciativa, creatividad y compromiso” (p.141). Y así como afirma este estudio, los profesores que educan dentro de una institución con sentido de pertenencia, lo hacen con mucho más compromiso. Pero no sólo los profesores se involucran mucho más, sino que también el equipo directivo y administrativo, incluso los estudiantes que están felices en su establecimiento educativo. De esta manera en consecuencia, tienen mejor disposición al estudio y al trabajo en clase.

Dicha pertenencia es el apego a grupos y/o instituciones que se consideran importantes. Y desde esa perspectiva, se puede mirar hacia atrás, para entender cómo el ser humano se ha formado como sociedad hasta nuestros tiempos. ‘La unidad’ es importante en las instituciones, ya que es la base para transmitir una imagen correcta, esperable y confiable, para todas las personas. Un claro ejemplo de lo anterior, es la visión que tiene Abraham Pizarro sobre la propia Universidad de Chile, donde ejerce como senador y funcionario de la Facultad de Economía y Negocios:

El sentido de pertenencia significa arraigo a algo que consideramos importante, como las personas, grupos, organizaciones o instituciones. Hoy nuestro mundo está afectado en sus valores éticos, principios fundamentales sobre los cuales nuestros predecesores concibieron y construyeron la sociedad contemporánea. La Universidad de Chile, el último bastión de lo público y estatal se encuentra erosionada. Sus integrantes hemos perdido mucho de nuestro sentido de unidad y eso nos hace moralmente débiles y como conjunto social... vulnerables.

(Pizarro, 2011)

Pero volviendo a la música, según María Jorquera Jaramillo, doctora en educación de la Universidad de Sevilla, experta en Didáctica de la Expresión Musical, afirma que “la práctica temprana y flexible del escuchar, hacer y crear música permite a los niños ser más felices, más inteligentes, originales y críticos”. Respondiendo a los mismos principios, se puede afirmar que la música educa a la persona desde la interioridad del ser.

La música es una experiencia multisensorial, que abre los sentidos a una puerta inmensa de aprendizaje, a través de la ella no solo se aprende sobre la expresión y crecimiento personal, pues también es probado que la lectura musical mejora un sin número de habilidades y procesos cognitivos, tales como la inferencia, el análisis, la decodificación y el razonamiento lógico, al igual que en las matemáticas y todas las asignaturas científicas en la etapa escolar. También la expresión oral se complementa con el estudio de la música, abordando un aspecto propio del lenguaje. Además se articula con la historia y con la asignatura de idiomas extranjeros, entre otras áreas humanistas de la educación de las niñas y niños. El entrenamiento de la lectura musical aumenta la concentración y la misma velocidad del pensamiento; es decir, la sinapsis neuronal.

La mejor edad para comenzar el aprendizaje de la lectura musical, es en los niveles más pequeños de la educación primaria, ya que es un terreno fértil en lo cognitivo, pues se trata de mentes frescas que absorben el lenguaje musical como verdaderas esponjas, haciendo de la lectura de la música algo habitual y normal.

En razón a lo anterior, el “Modelo de gestión para la creación y desarrollo de agrupaciones sinfónicas escolares, en base a repertorios identitarios de la comunidad” adquiere especial relevancia, y puede ser aplicado en cualquier tipo de institución escolar, ya sea pública o privada. Por lo mismo, cabe señalar que tiene una gran factibilidad de financiamiento en colegios que reciben aportes del Estado, a través de recursos otorgados por la ley de Subvención Escolar Preferencial (SEP). Aplicar este modelo en colegios acogidos a la ley SEP, permite aportar a la cultura incluyendo a todas las clases sociales, sin dejar de lado a los sectores más vulnerables.

Es importante compartir expresiones artístico-culturales con segmentos de la población que se encuentran más deprivados en este aspecto, ya sea por motivos territoriales o de poder adquisitivo, donde las niñas y niños no cuentan muchas veces con la satisfacción de sus necesidades básicas, y, por ende, el acceso a las artes se hace lejano. En estos casos, el modelo de gestión para la creación y desarrollo de agrupaciones sinfónicas escolares aquí propuesto, adquiere mayor sentido.

En la sociedad chilena, por diferentes razones aún no hay real conciencia y valoración de la propia cultura. Quizás no hay un apropiarse de aquellas manifestaciones y/o costumbres cotidianas, no solo las correspondientes al folklore, que por lo demás no

siempre se siente como propio, ya que muchos de los ciudadanos lo practican solo en ciertas ocasiones o festividades. Si se tuviera mayor conciencia de lo representativo y unificador hacia la cultura local, se podría fortalecer el 'sentido de pertenencia'.

La conciencia de la identidad local es primordial para conocer las formas en que los individuos expresan y representan su arraigo o pertenencia a una comunidad y a cierto grupo social. Es a través de estos mundos experimentales de significados que las personas toman conciencia de su cultura; es decir, lo que les enseña que su comportamiento (valores, prácticas o representaciones) es distinto al de otros. (Flores, 2005, p.45).

Pero no solo es importante el tener conciencia de la cultura, sino también es relevante la valoración que se le da a ella, ya sea positiva o negativa. La pertenencia está directamente relacionada con la valoración de todo lo que se siente como propio.

En este sentido, es importante reconocer la importancia del concepto de identidad, entendido como "la conciencia de lo que somos, la capacidad de reconocerse como pertenecientes a un país, a una cultura, etnia, religión, grupo social o político" (Amin, 1998, p.32). Si llevamos esto al plano musical, las personas nos identificamos con uno o más géneros musicales y, como sujetos, construimos un imaginario alrededor de la experiencia musical. Así podemos establecerla como un "objeto cultural" que es producido históricamente a partir de las relaciones sociales y que es constantemente creada y resignificada por los sujetos. De esta forma, se entiende que no basta centrar el estudio en intérpretes y compositores, sino también es importante valorar la experiencia y significados que una comunidad atribuye a determinados repertorios, que debido a su trayectoria histórica los identifican como miembros pertenecientes a un grupo humano.

Las desigualdades sociales afectan negativamente respecto del acceso al arte. De hecho, si no existieran planes sociales respecto de estas materias, el acceso sería casi inexistente en los sectores de mayor riesgo social. Según estudios del Observatorio Cultural dependiente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, la influencia del nivel socioeconómico en la vida cultural en Chile, es hasta hoy una de las principales causas de la deprivación cultural. Es por eso que la iniciativa de llevar las prácticas artísticas a los sectores de riesgo social, es una forma de tratar de equiparar, en cierta medida, las desigualdades de nuestro país.

En este sentido es muy importante el término 'promoción popular', el cual implica que un cierto número de condiciones de existencia sociales mínimas, no han sido resueltas, por lo que un determinado contingente social ha iniciado un proceso de movilidad ascendente. La noción de 'bienes culturales', en este contexto de ascenso, designa el "plus" de afirmación de pertenencia. Todos los programas sociales de promoción deben satisfacer tasas de cumplimiento que regulan la pertenencia condicionada al territorio. Por cultura, en este contexto, se entiende como la adquisición de una "consciencia de la promoción", de otro modo, los sujetos sociales no verificarían el alcance de lo que logran. Así mismo, el concepto de 'promoción popular', entendido desde la visión del arte, consiste en posibilitar las relaciones sociales, fortaleciendo la identidad desde la vivencia como sujeto territorial, ciudadano, poblador, reivindicando y poniendo en valor la experiencia individual y colectiva.

En el mundo de la cultura, es muy importante rescatar y devolver al lugar que se merecen las manifestaciones tradicionales que dan identidad a las comunidades. Se busca la forma de maximizar aquella puesta en valor de nuestra cultura, de nuestras músicas, y todo aquello que nos hace sentirnos 'perteneciente a', que nos identifica por tener algo en común con nuestros pares, saber de dónde somos, con un sano orgullo propio de nuestro colectivo.

Respecto de la música propiamente tal en el ámbito escolar, los repertorios nacionales que se han trabajado por décadas, no tienen una real trascendencia para los estudiantes. Si bien es cierto por muchos años ha habido esfuerzos por desarrollar políticas educativas respecto de la música chilena, hoy no están en sintonía con los repertorios más vigentes. Por esto, se establecerá información referida a algunos de los textos más utilizados por docentes del área de Artes Musicales, los cuales poseen muy poco repertorio de interés y además no han trascendido las barreras generacionales de la sociedad chilena.

A través de una recopilación de textos utilizados por los profesores y programas educativos chilenos, se puede apreciar la realidad chilena respecto la poca actualización pedagógica sobre la música. Estos textos son de uso de muchos docentes y, además, están planteados dentro de los planes y programas de educación dados por el Ministerio de Educación, lo cual indica que son utilizados como repertorio de trabajo en los colegios de todo el país.

Algunos textos de repertorio son:

- “Clásicos de la Música popular Chilena” Vol. I y II, Luis Advis (1988), Sociedad Chilena del derecho de autor, Ediciones Universidad Católica de Chile, Chile.
- “Canciones para la Juventud de América” Vol I y II, Facultad de Artes Universidad de Chile (1957-1960), Ediciones del Instituto de Extensión Musical, Chile.
- “El Folclore Musical en la escuela”, Jorge Rodríguez Gallardo (2000), Ediciones Nueva Música, Chile.
- “Artes Musicales” Segundo Ciclo Educación Básica, Jorge Rodríguez Gallardo (2005), Ediciones Nueva Música, Chile.
- “Música Folclórica y Tradicional Chilena”, Jorge Rodríguez Gallardo (1978), Ediciones Nueva Música, Chile.
- “Música y canto de pueblos americanos”, Jorge Rodríguez Gallardo (1977), Ediciones Nueva Música, Chile.
- “La Música a tu alcance”, Héctor Cabezas González (1977), Ediciones Paulinas, España.
- “Canto para todos”, Asociación de guías y scouts de Chile (1979), Chile.

Estos corresponden a algunos textos de repertorio para ser trabajados en la educación escolar, razón que mueve a indagar mucho más profundo y cuestionar si realmente estos repertorios utilizados por docentes de Artes Musicales, generan un aprendizaje significativo para los estudiantes del país. Se incorpora este listado de textos para fundamentar que en Chile no existen textos didácticos de repertorios que contengan música identitaria para la comunidad y que realmente haya trascendido las barreras generacionales.

Claudio Pavez, subdirector del área de extensión de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles, FOJI, comenta “...siempre se ha tocado música chilena en las orquestas escolares, pero, por otro lado, hay que tomar la música chilena de raíz folclórica o música tradicional y transformarla en formato sinfónico de manera que permita que mucha gente la toque en Chile o en cualquier parte del mundo.... En el caso de la música nacional o no, si ‘trasciende’ va en el criterio del director o arreglador de la orquesta, cada

persona tiene un criterio artístico-histórico diferente y le da valor a una cosa o a otra”¹. Con el fin de aunar criterios, en el presente modelo se expondrá el resultado de la encuesta realizada a profesores de música y directores de orquestas escolares, aludiendo a su expertis profesional y formación académica, para recabar información sobre la trascendencia, de diversos grupos y artistas que suponen ser identitarios.

También es primordial entender cuál es la música que forma parte de las distintas identidades ya sean locales, regionales, nacionales o internacionales, “...hay gente que ahora habla de este tema ‘europeizante’, que puede ser un tipo de repertorio, pero la verdad es que la música chilena es obvio que tiene mucho de Europa; y Europa de África, es de los pueblos originarios. Se trata de una mezcla de muchas cosas de Latinoamérica: esa es nuestra naturaleza. Estas visiones que tiene alguna gente es un poquito sesgada, es que no sabe tampoco la relación que tiene la música latinoamericana con Europa, porque eso requiere tener una formación para entender cuál es la influencia”.² En este sentido la identidad de la nación puede ser representada por música con influencia de distintas nacionalidades, por lo que sería importante también considerar repertorios que se han configurado en el contexto de cultura de masas y la globalización, cuya influencia también configura identidades en nuestra sociedad, siendo influyente en Chile, independiente del género musical.

Hernán Castro, coordinador y jefe del área de música del Liceo Experimental Artístico, LEA, y además participante activo de la FOJI desde sus inicios, respecto del rescate de la identidad chilena en el ámbito musical, a partir las orquestas escolares y el rol de la fundación en esto, plantea lo siguiente: “Yo diría que son casos aislados, no es una política permanente de un rescate de repertorio de la música chilena, es un esfuerzo, existe una carpeta en el archivo de partituras de la fundación, que me parece que está dedicado a los autores chilenos, pero es muy chiquitito y la gran mayoría son arreglos de los folcloristas, Violeta Parra, Víctor Jara, Los Jaivas eso es lo que yo conozco”.³

Sin lugar a dudas, es necesario realizar un rescate permanente del patrimonio musical, donde la gestión juega un rol primordial para llevar a cabo la creación de espacios de puesta en valor y desarrollo de procesos de corto, mediano y largo plazo,

¹ Ver Anexo N°1, Síntesis entrevista a Claudio Pavés; o en anexo digital, CD ajunto, audio de entrevista completa.

² Ibid.

³ Ver Anexo N°2, Entrevista a Hernán Castro; o en anexo digital, CD ajunto, audio de entrevista completa.

respecto de la música representativa para las diferentes unidades territoriales desde los establecimientos escolares. Los jóvenes son portadores de la cultura en una mirada de futuro, y esta AFE pretende ser un aporte en ese sentido, entregando herramientas para la creación y desarrollo de agrupaciones escolares sinfónicas que contribuyan a la propia identidad.

3. MARCO CONCEPTUAL

Es muy importante clarificar varios conceptos antes de la presentación del modelo. Esto con el fin de definir ideas esenciales relacionados con la preparación y presentación del mismo y, de esta forma, facilitar el entendimiento de la presente investigación.

3.1. Conceptos claves

3.1.1. Identidad

La identidad es un concepto que en su acepción más básica se refiere a describir los elementos que caracterizan a un grupo de personas y los hace sentirse parte de una comunidad. La identidad define la forma de ver y relacionarlos socialmente; la identidad se define en su relación con otro. Tanto la personal, el ¿quién soy?, como la colectiva y el ¿quién somos?, se necesitan recíprocamente.

La identidad deja de lado la mismidad individual y se refiere a una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados. En este sentido la identidad tiene que ver con la manera en que individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse –‘identificarse’— con ciertas características.

(Larraín, 2001, p.32)

Para aproximarse al concepto, es necesario tener en cuenta tres elementos centrales con los cuales se construye la identidad de los sujetos: en primer lugar, se encuentran las *categorías sociales compartidas* que definen elementos a las que los sujetos de forma individual adscriben. Entre ellas, se pueden mencionar el género, clase, religión, ideología, nacionalidad, que son definidas por el contexto social y cultural en el que se desenvuelven los individuos. Las categorías sociales compartidas crean identidades culturales que se desarrollan históricamente y son integradoras unas con otras. Por ejemplo, se puede ser chileno, latinoamericano, padre, profesor y católico a la vez, solo varía el nivel de adscripción que se tiene a cada categoría que se superpone entre sí.

En segundo lugar, se encuentra la *materialidad* que produce cada cultura en particular; lo cual se refiere desde los rasgos corporales como el color de piel,

hasta la forma de vestir, de adaptarse al entorno. Son elementos visibles que permiten un autoreconocimiento y, además, le entregan información al otro de lo que soy como sujeto. Sentirse como integrante de una comunidad que tiene una forma particular de insertarse en el medio, que se manifiesta, también en el exterior.

Y, el tercer elemento, es *la figura del otro*. En efecto, en el proceso de reconocer las características que identifican, es relevante la visión externa que se tiene del sujeto: se reconoce en ese otro lo que se desea y lo que se rechaza. La identidad individual o colectiva se encuentra en el medio de lo que cada cual es, o cree ser, o aspira a ser, y lo que el otro piensa. Por lo que la identidad está en un constante diálogo con el entorno.

3.1.2 Identidad local

La identidad local es una identidad colectiva, comunitaria, y por lo tanto, supone relacionarse y diferenciarse de otros grupos humanos y está ligada a un territorio determinado.

La identidad que el sujeto aprehende de la percepción comunitaria de su espacio, en donde el lugar se mantiene al paso del tiempo como vínculo que permite el desarrollo de formas particulares de sociabilidad, actividades comunitarias, la creación y recreación de una memoria colectiva.

(Gissi, 2002, p.17)

La identidad local supone el reconocimiento de una historia común, “solo dos o más personas que comparten una correspondiente imagen de mundo y pueden empalmar sus lenguajes, pueden fusionar sus “yo” en un “nosotros” (Gissi, 2002, p.25). Así, este tipo de identidad reivindica la experiencia y trayectoria de la colectividad, le da coherencia y una proyección hacia el futuro.

Además, la identidad local necesita un límite territorial determinado, que establezca claramente quiénes son parte de la comunidad. Esta delimitación en muchos casos, particularmente en las ciudades, está definida por el paisaje urbano construido y apropiado por los habitantes. Su límite puede estar concebido desde

las características morfológicas del espacio geográfico o, por ejemplo, de elementos arquitectónicos que le dan unidad a cierto lugar determinado.

También debe valerse de un relato identitario que la hace distinguirse, una definición de ¿qué es lo que somos? para que los sujetos individualmente puedan decidir si adscriben y coinciden con la identidad local. Esta definición, más o menos clara, es reconocida por los miembros del grupo que se sienten parte en todos o algunos de los elementos de esta forma de comprenderse e insertarse socialmente.

3.1.3 Orígenes de la identidad musical en chilena

La música chilena es de una enorme riqueza y variedad, producto de las formas, contrastes y extensión del territorio. Por ejemplo, las danzas y canciones representativas de las diversas comunidades hacen de música chilena un abanico de distintas expresiones.

Los orígenes de nuestra música se encuentran en la fusión cultural provocada por tres siglos de colonización del territorio, la cual mezcló la cultura europea con la indígena, en un proceso denominado sincretismo cultural. En una primera etapa, esta fusión abarcó desde Copiapó a Concepción. Así, no incluyó de forma relevante el área ocupada por el pueblo mapuche, la frontera sur del río Biobío, territorio que mantuvo su autonomía hasta fines del siglo XIX, cuando comienza el proceso de pacificación de la Araucanía, donde el territorio es anexado extendiendo los límites del Estado-nacional; sin embargo, la resistencia cultural se ha mantenido hasta hoy, aunque la música mapuche actual ya hoy es parte de nuestra identidad como país.

La identidad musical chilena en sus inicios fue originada por un sincretismo que surgió producto de las modificaciones a la música europea efectuada por los indígenas nativos, siendo recreadas desde su propia visión, dando origen a una expresión musical auténticamente nacional, que da cuenta de la mezcla de culturas que formaron el país. Y es a principios del siglo XVIII cuando nuestra música comienza a tener identidad propia, con una diversidad de cantos y bailes que venían de tres vertientes:

Primero, del Virreinato del Perú, del cual recibimos muchas influencias musicales. Sus raíces tienen muy marcada las influencias africanas e indígenas propias de su territorio. Tanto en Perú como en todos los pueblos originarios de América, eran culturas danzantes, fundamentalmente desde la religiosidad y sus tradiciones sociales, la cuales tenían fines tanto rituales como recreativos. La música usada en ceremonias religiosas, era considerada por los españoles como idolatría, por lo que les impusieron el culto a imágenes cristianas, reemplazando así, sus manifestaciones para con los dioses indígenas; sin embargo, no se desprendieron de sus tradiciones vernáculas. Según Jorge Rodríguez Gallardo las principales danzas peruanas que aportaron al origen identidad musical chilena fueron: la Gallarda, el Paspíe, el Sombrerito, la Refalosa, el Fandango, entre otras.

Segundo, del Virreinato de la Plata, de carácter más refinado, menos alegre y sensual que la música peruana, eran músicas importadas directamente de salones europeos, principalmente franceses. Las danzas que llegaron a Chile fueron la Gavota, las Cuadrillas y los Minuetos.

Y tercero, la vertiente más importante para el origen de nuestra identidad musical, cantos y bailes surgidos en el territorio nacional, producto de la transformación de la música proveniente de ambos Virreinos, mezclando con la música interpretada durante el periodo colonial, y posteriormente, la música llegada con la República, como la Polca o el Vals. Pero también es importante señalar que la independencia de los países vecinos nuevamente contribuyó a enriquecer la música chilena. El Pericón, la Sajuriana, El Cielito y él Cuando, llegaron a Chile desde Argentina, con las bandas del General San Martín. Estas danzas forman parte importante de la génesis de nuestra identidad musical. Así como también la Zamacueca, traída por la Expedición Libertadora del Perú, en el retorno desde Lima. Esto último es muy decidor para nuestra cultura musical, puesto que la Zamacueca, finalmente, dio origen a la danza nacional de Chile: la Cueca.

3.1.4. Patrimonio material e inmaterial en la música

En la dimensión de las tradiciones musicales existe una parte inmaterial y otro material. La parte inmaterial abarca tres aspectos: el aspecto recreativo y

lúdico, lo cual dice de su función amenizadora, haciendo alusión a las danzas, festividades, juegos; el aspecto mágico religioso y empírico racional, que tienen una función cognitiva, que se refieren a los ritos basados en creencias, supersticiones, mitos, narraciones, etc.; y por último, el aspecto del lenguaje y la literatura, que obedecen a una función comunicativa, es decir, todo lo alusivo a la lengua, la poesía, cuentos, etc. Su importancia radica no en el acto cultural en sí, sino en la importancia que ese acto particular tiene para dar cohesión, recrear la cultura y promover la continuidad identitaria de la comunidad. La música ocupa un lugar privilegiado en cuanto nos conecta con nuestra comunidad y con la humanidad en general al operar desde las percepciones, pero también con nuestra historia personal y cotidiana, con el amor, con los sueños, con nuestros ideales, con nuestra capacidad creadora, con nuestra memoria colectiva.

La música, es un arte fundamental para mantener nuestras tradiciones, ya que está basado en la comunidad. La música cobra sentido al ser interpretada en grupo, donde el intérprete y el oyente conforman una unidad que interactúa y construye significados que le dan sentido a esta práctica social, ya que no existe patrimonio, del tipo que sea, si no es reconocido y valorado por la comunidad.

En este sentido, la valoración de los sujetos será mayor con elementos cercanos que contribuyen a su formación identitaria, como por ejemplo el caso de la música popular que se masifica a partir de los medios de reproducción técnica y los vehículos de la cultura de masas incorporados fuertemente en Chile a partir de los años 20. Esto ha creado un imaginario social, principalmente urbano, ligando categorías de análisis como por ejemplo clase, consumo, identidad, capital cultural, poder, mentalidad, ideología, hegemonía, donde podemos analizar en perspectiva a los actores sociales de una época determinada y caracterizar sus costumbres y sus formas de ver la realidad.

“Deberá pasar mucho tiempo para que las expresiones de la poliforme cultura popular moderna, vinculada a la vida urbana, a los medios de comunicación y la sociedad de masas, lleguen a concitar la atención de los medios académicos y de modo más general de los intelectuales. Su carácter híbrido y masivo -que podría transformarse en alienante- y su reproductibilidad, regida por los parámetros de la industria, llevaron a la cultura popular de masas a quedar, por largo tiempo, fuera del interés

académico, y por lo tanto de la propia definición de campo cultural”.
(González, J., Rolle, C., 2003, p. 21)

De esta forma, hace poco tiempo que se ha abordado la dimensión sonora a los estudios sociológicos, antropológicos e históricos reconociendo su valor estético y patrimonial. Por lo tanto, la presente propuesta se relaciona de forma estrecha con una de las indicaciones de la UNESCO respecto de las iniciativas recomendadas para salvaguardar el patrimonio inmaterial como la “sensibilización en el plano local, nacional e internacional respecto de la importancia del patrimonio cultural inmaterial y su reconocimiento recíproco” (UNESCO, art 1, p. 2) ya que busca poner en valor lo que hemos definido como el patrimonio musical identitario.

La música es ciertamente patrimonio inmaterial, puesto que es un arte sonoro que no se puede ver ni tocar con nuestros sentidos. Solo se puede ver el espectro de las ondas sonoras, a través de instrumentos especiales, pero para nuestra percepción humana, solo se disfruta y hace uso de ella solamente a través de la percepción auditiva.

Así como sucede en la dimensión de las tradiciones, donde existe la parte material comprendida por las artesanías, los alimentos típicos, la indumentaria, la arquitectura tradicional e incluso transportes que son considerados folklóricos; la música, es un arte que también tiene un soporte material, el cual corresponde a elementos tangibles que representan el lenguaje sonoro, de forma escrita, visual o en dispositivos y/o formatos de grabación, representados físicamente (partituras, cintas, discos, etc.).

Un ejemplo de esto es el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional que tiene 46 años de vida. Donde desde su creación se ha velado por salvaguardar obras de músicos chilenos como Alfonso Leng, Carmela Mackenna, Roberto Puelma, Pedro Humberto Allende, Acario Cotapos, Juan Amenábar, Fernando García, Federico Heinlein, entre otros. Pero no solo se encuentran documentos como partituras, sino también grabaciones de música popular chilena y extranjera, además de libros y revistas especializadas en música. Sin ir más lejos, el año 2015 celebraron los 45 años con una exposición llamada "Canta Chile", donde se exhibieron partituras originales, grabaciones de conciertos en distintos soportes, estudios musicológicos, monografías, revistas, publicaciones, fotografías y videos,

todo lo cual da cuenta de que el patrimonio musical actúa en una doble dimensión entre lo oral y lo escrito o tangible.

3.1.5. Patrimonio Musical

La categoría jurídica de “patrimonio” proviene del derecho romano y la palabra, propiamente, de la expresión latina “patris-moenus” o “patris –munus” (“patris”: “pater”, padre). Por su parte “moenus” (o “munus”) es un término que alude a 3 sentidos interconectados: obligación (“oenus”), oficio (“officium”) y don (“donum”). El patrimonio, entonces, remite a un don total y una obligación, sobre los que se funda aquello que somos. El patrimonio cultural incluye a los elementos materiales e inmateriales con capacidad de representar simbólicamente la cultura, identidad e historia de una comunidad, los cuales se validan como necesarios para conservar y transmitir a las nuevas generaciones.

De esta manera, el patrimonio musical comprende documentos, partituras y tradiciones de aquellos repertorios que son parte del ‘inconsciente colectivo’. “Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado inconsciente colectivo” (Jung, 2002, p.10). En este sentido el ‘inconsciente colectivo’ forma una parte real del patrimonio musical, que a su vez es parte del patrimonio histórico-cultural de toda comunidad.

Pero si el propósito es difundir repertorios que sean relevantes para la comunidad, en este punto es necesario plantearse las preguntas ¿Quién decide qué es lo patrimonial?, ¿desde qué perspectiva decidiremos qué elementos contribuyen a la continuidad identitaria de la comunidad?

Históricamente el carácter del patrimonio ha sido determinado por un grupo puntual, una elite, que arbitrariamente ha querido preservar como parte de un proceso de legitimación propia, ligado a las clases dominantes. Por lo tanto, se trata de un escenario donde predomina la arbitrariedad cultural definida como: “toda acción social de imposición generada como resultado de la distinta relación de poder y capacidad jerárquica de selección de significados culturales de los

distintos grupos sociales” (Bourdieu, 2002, p.80). Es por esto que el patrimonio por mucho tiempo representó sólo a sujetos que están en condiciones de apropiárselos. A sí mismo, por ejemplo, en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, por más de treinta años predominaron mayoritariamente archivos de la mal llamada Música Clásica, ignorando la riqueza patrimonial de aquellos procesos de producción musical de la inmensa variedad de compositores pertenecientes al género popular chileno. Afortunadamente, en la última década la panorámica cambió, y se han hecho muchos trabajos de recopilación que han dado reconocimiento a este género de la música en Chile.

Así, se entiende por patrimonio a un concepto cargado de valor, que no puede tener una connotación neutral. Es también parte de un modo de producción cultural:

“La noción de patrimonio implica la reglamentación y negociación de la multiplicidad de significados del pasado, así como el arbitraje o la mediación de las políticas culturales y sociales de la identidad, la pertenencia y la exclusión. El patrimonio emerge de los nexos de la política y el poder; es también un proyecto de dominación simbólica” (UNESCO, 2003).

Dicho lo anterior, el patrimonio es una construcción histórica, que varía de acuerdo a los intereses y criterios de cada época, “es un campo de significación que se organiza en torno a la valoración social de los objetos y prácticas como expresiones testimoniales, con valor creativo o simplemente documental, de la herencia pasada digna de preservación; y que este campo ha sido construido en y por la modernidad” (Ariño, 1997, p.56). En este punto cobra sentido pensar en elementos que crean comunidad, pero ‘desde abajo y desde dentro’ (utilizando la terminología de Gabriel Salazar); es decir, teniendo en cuenta los intereses y significados de los sujetos que experimentan las relaciones sociales, y esto puede, en ocasiones, entrar en discusión con el modelo hegemónico de lo que es considerado patrimonial.

De esta forma, “el patrimonio se fragua en la mirada de quien lo aprecia y con ello funde lo aprendido del pasado y lo ejercido en el presente” (Arizpe, 2004, p.121). Y es bajo esta definición que se puede establecer que la música popular

forma parte del patrimonio cultural inmaterial y que ésta tendrá importantes variaciones según la comunidad en la que se esté trabajando.

Desde la década de los 70, la UNESCO viene haciendo referencia al patrimonio musical como parte importante del patrimonio cultural inmaterial o intangible y, además, han modelado normas respecto de la protección y desarrollo de la música, incluyendo las manifestaciones de transmisión oral, además de las escritas. Para esta institución “el patrimonio cultural inmaterial, transmitido de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos, infundiéndoles un sentimiento de continuidad e identidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana” (UNESCO, 2003).

En Chile en las últimas décadas ha surgido de manera importante la idea de protección, conservación y desarrollo del patrimonio musical, como lo es en países del viejo mundo, pero no necesariamente tiene un enfoque preciso.

“El estudio del patrimonio musical en Chile, desde una perspectiva musicológica, ha sido desigual, ya que ha privilegiado y le ha dado más prestigio, al rescate de los bienes tangibles como partituras e instrumentos musicales. Lo anterior dice relación con que la tradición musicológica en general ha favorecido hasta hace no muchos años el estudio de objetos (como partituras) por sobre el de procesos. Así, se ha procedido al rescate del valor histórico de dichos objetos por sobre el identitario, muchas veces ‘patrimonializando’ ciertos bienes que, en la realidad, se encuentran desvinculados de prácticas propiamente tales...”
(Neuma, 2013, p.54).

Por esto es que el presente trabajo pretende ser un aporte, y a su vez, una puesta en valor de una parte del patrimonio musical chileno.

3.1.6. ¿Qué es un “Arreglo Musical Popular Sinfónico”?

Es importante familiarizarse con el concepto de ‘Arreglo Musical Popular-Sinfónico’, puesto que uno de los formatos instrumentales que se proponen en este modelo, es la ‘Agrupación Popular Sinfónica’, la cual se explicará más

adelante, pero hay que destacar que esta propuesta tiene como finalidad fusionar instrumentalmente dos géneros musicales, principalmente la música popular con la música de tradición escrita, interpretada por la orquesta sinfónica.

Sin embargo, es relevante señalar la significancia que tiene la palabra 'Arreglo' para el mundo de la música, ya que no se refiere a reparar algo que está imperfecto, sino más bien a 'orquestrar' una obra musical; es decir, enriquecer instrumentalmente la misma. Por otra parte, cuando se trata de hacer cambios en una obra, que no necesariamente tengan la finalidad de escribir música para un formato instrumental mayor al original, se estaría hablando de una 'recreación' o 'versión' de la obra musical en cuestión.

El concepto de arreglo musical tiene su origen en Norteamérica, 'music arrangement'. "En la música, un arreglo es una reconceptualización musical de una obra compuesta con anterioridad" (Cook, 2005, p.20). La rearmonización, la orquestación o el desarrollo de la estructura composicional, son aspectos generalmente abordados por un arreglador. El 'music arrangement' "incluye la adición de técnicas de composición, como nuevo material temático para introducciones, transiciones o modulaciones, y los finales arreglar es el arte de dar una variedad musical a una melodía existente" (Corozine, 2002, p.3).

Entonces, un 'Arreglo Musical Popular Sinfónico' se puede definir como una orquestación de un repertorio, que fusiona los instrumentos de la orquesta sinfónica con los de la música popular. El lenguaje sinfónico es central en esto, ya que se relacionan armónicamente todos los instrumentos, sean de cuerda, viento o percusión. El tamaño de la agrupación para realizar un arreglo sinfónico no debe ser pequeño, puesto que se busca lograr nutridas armonías para la interpretación de la música.

Parte importante del espíritu de esta propuesta, es hacer nuevas versiones de las obras de la música popular chilena, pero a través de los timbres de la orquesta sinfónica, o bien orquestas de cámara en conjunto con los instrumentos característicos de la música popular.

3.1.7. Géneros musicales:

Son las categorías que reúnen composiciones musicales diferentes con criterios afines: su lenguaje, estética, instrumentación, función, contexto social y contenido de su texto. Es necesario precisar lo que se entiende por cada uno y conocer sus principales características:

a) Música de tradición escrita

También llamada música clásica o docta, escrita en partituras se distingue por su característica notación musical simbólica, que permite a los compositores escribir de forma detallada el tempo, la métrica, el ritmo, la altura y la ejecución de una pieza musical, para que los músicos puedan interpretar la composición de la forma más fiel posible. La formación musical de un compositor de este género tiene sólidos conocimientos de armonía, contrapunto e instrumentación.

La música de tradición escrita nace y se desarrolla en Europa Occidental, con amplios repertorios históricos en las diferentes épocas, desde el siglo XI a la actualidad, pasando por el medioevo, la edad antigua, el renacimiento, el barroco, el clasismo, el romanticismo, hasta la música del siglo XX y XXI, también llamada contemporánea. El lenguaje musical escrito alcanza su madurez a partir del siglo XVI.

La tradición escrita se ha caracterizado por el “desarrollo de formas y géneros musicales altamente sofisticados, y por el empleo de una muy variada y compleja instrumentación” (Johnson, 2002, p.63). Por esto, tanto los compositores como los intérpretes, deben tener un alto grado de profesionalización. La música de tradición escrita se originó como una corriente basada tanto en la música litúrgica como secular, y la evolución de su organología tiene varios siglos de evolución y constante perfeccionamiento.

b) Música de tradición oral

Es característica de un territorio, representa su cultura original y forma parte del patrimonio de la comunidad expresando sus tradiciones. La música de

tradición oral es toda aquella que se transmite por vía oral, debido a la ausencia de forma de escritura teórico-musical, no se transmite a través de grabaciones, es basada en la experiencia, habla de acontecimientos del diario vivir, forma parte de la vida cotidiana de las personas y se transfiere directamente de maestros a discípulos por imitación. Es anónima, al transmitirse de generación en generación se va olvidando el autor con el correr del tiempo. No posee versiones oficiales, es funcional, obedece a necesidades de tipo material e inmaterial, necesidades de orden ceremonial como festividades religiosas, necesidades de orden lúdica, festiva, así como recreativa o de tipo amoroso.

Parte de la música de tradición oral, es aquella también denominada música étnica, la cual pertenece exclusivamente a los pueblos originarios, la mayoría de esta es en lengua nativa. Es característica la utilización de la voz como instrumento, sus letras giran en torno a la cosmovisión y relación con la naturaleza.

La música de tradición oral es aglutinante, puesto que favorece la cohesión social con las personas que se reúnen con el objetivo de transmitir y recrear su cultura. A su vez, es perdurable ya que es sostenida por la tradición. Cuando una música cuenta con la aceptación y uso de al menos dos o tres generaciones, se dice que pertenece a la categoría folclórica.

c) Música Popular

La música popular, se entiende como las expresiones musicales urbanas mediatizadas, que son de difusión y consumo masivo. La difusión de esta música se realiza principalmente a través de la radio, la televisión, el cine e internet. La música popular está inmersa en la industria musical y los sellos discográficos. Hoy la difusión a través de la venta de discos está quedando relegada por las nuevas tecnologías, devolviendo la importancia a los conciertos en vivo.

En la música popular, a diferencia de la música de tradición oral, los autores son conocidos ya que estos se mantienen en el conocimiento de la gente porque la creación musical es protegida por la Ley de Derecho de Autor, resguardando así sus derechos de propiedad intelectual y, por lo tanto, el

compositor hace uso de los ingresos comerciales que generan su obra y, por ende, el autor es conocido por el público. Esto permite transformarla en una profesión.

La música popular está expuesta a cambios de acuerdo a las modas que mueven el mercado musical. No así en aquella que aquí se entiende por 'Música Popular de Trascendencia', aquella que se mantiene vigente por más de tres generaciones. Este tipo de música es parte importante y uno de los pilares centrales de la gestión de repertorio que se propondrá más adelante en este modelo. Aunque la función de la música popular es principalmente recreativa, como veremos más adelante, la 'Música Popular de Trascendencia' está cargada de significado e identidad, formando también parte del patrimonio musical de un pueblo y, por tanto, de su cultura.

También es importante mencionar la corriente de 'Música Popular de Raíz Folclórica', la cual es creada por autores conocidos que utilizan elementos musicales propios del folclor, como los ritmos y la instrumentación de la música tradicional, identificándose de forma explícita con un territorio.

La música popular ha sido uno de los vehículos de expresión más importantes para las personas, en el mundo entero y en los últimos cien años. Respecto de la temática, la música popular ha permitido franquear las puertas de los espacios privados y públicos, pues conduce a mundos coloreados de sentimientos diversos, desde el amor y la pasión erótica, hasta la observación costumbrista, la crítica y protesta social. Esta música ha contribuido a hacernos experimentar de un modo diverso nuestra sensibilidad, nos ha guiado y conformado nuestras formas de expresar sentimientos y emociones al ofrecernos un lenguaje que nos ha ayudado a descubrir tanto la sensación de 'infinito' como las limitaciones de nuestra corporalidad. Nos ha abierto una ventana hacia las percepciones que tenemos de la realidad, al relatarnos historias y acontecimientos, al presentarnos personajes y paisajes que conforman nuestro tiempo y espacio.

La música popular ha contribuido de modo decisivo a la creación de identidades y a establecer vínculos de pertenencia en las sociedades de masas características a nuestra época. De hecho, las imágenes ligadas al mundo de la vida afectiva, al mundo del cambio social y político, a la idea de comunidad y de nación están estrechamente ligadas a la alimentación que la música les da

conformándose así un sistema de símbolos señales y valores que resultan familiares a miles de personas y que tienen una capacidad de suscitar emociones y reacciones en extremo poderosas. En definitiva, no se puede entender la cultura, o las culturas de nuestro tiempo si no se pone atención a la industria musical, que refleja a través de imágenes y sonidos elementos que conforman y transmiten elementos de la cultura y servirán de fuentes de información en el futuro.

Con la evolución de la historia, en un sentido cada vez más abierto a la utilización de todo tipo de fuentes, a partir de los aportes de la Escuela de los Annales —importante corriente historiográfica occidental—, y su apertura a nuevos temas como la historia de las mentalidades o análisis de actores sociales postergados como mujeres y niños, además de la integración de otras disciplinas como la sociología y la antropología, es que muchas fuentes que habían sido ignoradas, por la historiografía tradicional, han recuperado terreno, considerando a la música como fuente de conocimiento y caracterización de una época.

Fenómenos como el consumo masivo, la creación de ídolos y estrellas, el desarrollo de determinadas pautas de comportamiento juvenil, la creación y la transformación de formas y espacios de sociabilidad, la comunicación explícita e implícita de distintos tipos de sensibilidades, la difusión de lenguajes e imágenes comunes a personas de diversos orígenes y tradiciones, el testimonio de visiones de fenómenos sociales y su comunicación a las masas, son formas de expresión que tienen en la música popular urbana mediatizada una cantera muy rica en información, testimonios y posibilidades.

No obstante lo anterior, cabe señalar que los archivos hasta ahora existentes en torno a la música, en general, han estado orientados a expresiones como la música de tradición escrita, mal llamada música clásica o docta, y también a una pequeña cantidad de música tradicional, pequeña comparada con aquella que solo se conserva por la tradición Oral. Las demás expresiones musicales no han tenido muchos espacios donde conservarlas por escrito, ni mucho menos hacerlas objeto o fuentes de estudio historiográfico o musicológico. Sin embargo, en la última década, el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional ha incorporado con especial interés la música popular, reconociendo así su importante valor patrimonial.

i) Música Popular de Trascendencia

Corresponde al tipo de música popular que traspasa las barreras generacionales y que genera una identidad que se mantiene arraigada en la cultura popular a lo largo de los años. En este mismo sentido, podemos establecer que la Música Popular de Trascendencia es Patrimonio Musical Chileno, el cuál inspira en gran medida a este modelo de gestión.

La música de trascendencia es transmitida por los medios de comunicación masivos, a través de estos se puede extraer información respecto de la música que realmente haya traspasado las barreras generacionales, aportando elementos fundamentales en el desarrollo y evolución de la música popular de trascendencia en Chile sobre su difusión.

Además, se puede considerar a la radio y la televisión, agregándose en estos últimos veinte años Internet, como un canal de comunicación formal, en virtud de que la comunidad los identifica claramente como un medio de comunicación Social. La comunicación social se origina desde la instancia más profunda de las razones humanas, por medio de la cual el ser humano —tanto social como individual—, en la medida en que interrelaciona con su entorno, se expone a la influencia de los medios de comunicación de masas.

ii) Agentes de socialización y difusión de la Música Popular

La necesidad del ser humano de socializar sus acciones y trabajo le otorga la posibilidad de desarrollar aquellas potencialidades que le son inherentes, que le serán útiles para desenvolverse en la sociedad. Esto ocurre gracias a que cada persona aprende pautas culturales que le son transmitidas por los agentes socializadores, como la familia y la escuela, que son los más directos y fundamentales. También influyen las amistades, círculos sociales, mundo laboral y los medios de comunicación, los que no dejan de ser de gran importancia. Son estos los encargados de proporcionar a la persona el conocimiento necesario para vivir en la sociedad.

Esta vida y experiencia social tienen la gran responsabilidad de generar la personalidad, factor que marca la diferencia entre un ser y otro. La personalidad

incluye las formas de cómo cada cual piensa, entiende el mundo, las necesidades y así, del modo que las formas de respuestas emocionales a las diferentes situaciones que se enfrentan en la vida diaria.

En lo que respecta al uso de internet, para socializar y difundir contenidos, en Chile ha sido explosivo y, para la música en especial, ha sido muy decidor en el intercambio de material. Hoy existen páginas especializadas en el intercambio de música grabada, letras con clave americana⁴ y partituras, lo cual ha hecho que cualquier tipo de música sea más asequible; sin embargo, este hecho ha ido en contra del derecho de autor en relación a la comercialización de la música por mano de sus propios autores y sellos discográficos. Por lo mismo, los artistas de la música popular han cambiado el estudio de grabación por los escenarios en vivo, porque en la actualidad, volver a la actividad de conciertos es prácticamente la única forma de obtener retribución económica y mantener la profesión.

De esta manera, el crecimiento de los medios de comunicación de la mano de la tecnología, han aportado innegablemente a la difusión de la música popular y son, quizás, los principales responsables de la trascendencia de los compositores e intérpretes de este que han perdurado a través del tiempo.

Por esto, es importante potenciar la música popular dentro del ámbito de las agrupaciones escolares, factor crucial al momento de realizar nuevos arreglos musicales, que generen una actividad realmente significativa en la educación chilena.

3.2. Repertorio-ideología

Los repertorios propuestos por este modelo son aquellos que realmente son identitarios para nuestras comunidades, ya sean locales, regionales o a nivel país; es decir, los autores escogidos pueden ser diferentes, dependiendo de la comunidad en que se esté trabajando.

El propósito de este modelo de gestión es que en los territorios donde será implementado propongan repertorios que los identifiquen como comunidad, y esos

⁴ La clave americana es un tipo de notación musical alfabética que se deriva del griego, nombrando las notas desde alfa hasta gama (C=Do D=Re E=Mí F=Fa G=Sol A=La B=Si).

pueden distar bastante unos de otros. Una comunidad puede establecer que para ellos son identitarios elementos que pertenecen a su realidad local, como también elementos pertenecientes a la identidad nacional hegemónica, y al mismo tiempo recoger elementos de la cultura global mediatizada. Cada uno de estos aspectos puede operar de forma simultánea en una escala similar sin anularse unas con otras.

La identidad nacional hegemónica es la construida por la elite y promovida por el Estado, de forma de mantener un discurso uniforme que aglutine a todos los habitantes de la nación, sin importar las características propias de las comunidades locales tanto de género, étnicas o geográficas por nombrar algunas. Ejemplo de esto serían el himno nacional o la música tradicional entendida como las cuecas o las tonadas que corresponden a un tipo de identidad ligado al área rural de la zona central, donde por excelencia la forma de representar al bajo pueblo es en forma de inquilino; vale decir, el sujeto popular sometido al orden patronal (no aparece el peón, el gañan, el marginal quien se revela al orden establecido). Ahí se transmite el universo simbólico de la elite tradicional terrateniente y el concepto de orden del Estado-nación, con el objetivo de transmitir sus valores y formas de comprender la realidad al resto de la población y llevar a cabo su “proyecto histórico” de definir una identidad a nivel nacional.

Por otro lado, la identidad derivada de la cultura popular “está llena de tensiones e incoherencias, pero tiene la fuerza de su imaginación creadora que le ha permitido al pueblo sobrevivir en condiciones muy difíciles. Su fuerza viene entonces de la lucha por la vida” (Larraín, 1990, pág.173). De esta manera vemos que la cultura popular posee un carácter heterogéneo, no posee un objetivo de dominación, una tendencia a la hegemonía, como la elite, sino un “impulso por humanizar la vida social en todos sus aspectos, que apunta a un proyecto de sociedad alternativa. Este impulso está permanentemente bloqueado y reprimido por la cultura dominante, pero sigue vivo y se manifiesta periódicamente en la historia” (Larraín, 1990, pág. 173). No obstante, cada vez los códigos culturales se vuelven más complejos al recibir influencias desde la cultura de masas, creando una identidad popular tradicional y una identidad popular de masas, ligada a lo globalizado, por lo que debemos tener en cuenta que la cultura popular se manifiesta de una diversidad de formas y debemos considerarla en su dimensión amplia desde la música popular.

Además de lo anterior, es importante establecer que, si bien los repertorios más usados por los docentes de artes musicales en Chile contienen gran cantidad de música

tradicional, no necesariamente son identitarios, particularmente para los más jóvenes. De esta forma, lo que hemos definido como música popular de trascendencia, sí identifica a varios actores, ya que trasciende grupos etarios, clases sociales o género a la vez y, por lo tanto, representa más fielmente lo que entendemos como nuestro patrimonio musical.

Por otra parte, el carácter mestizo de la identidad chilena no solo se reduce el periodo de colonial, donde se mezcla lo indígena con lo español. Sino también debemos reconocer las otras influencias europeas, o la más reciente influencia estadounidense, valiéndose de los dispositivos de la cultura de masas, generado una industria de “consumo cultural” donde se inserta gran parte de la música popular. De esta forma la dicha música es claramente de carácter mestizo, al incluir influencias culturales de variados lugares y los procesos migratorios recientes.

Reforzando lo anterior, es importante para la música popular el fenómeno de la globalización que la entenderemos como “la intensificación de relaciones sociales universales que unen a distintas localidades, de manera de lo que sucede en una localidad está afectado por sucesos que ocurren muy lejos y viceversa” (Giddens, 1990, p.12). La globalización tiene un aspecto cultural muy importante, pero que no necesariamente deriva hacia la homogenización, ya que lo local necesariamente reinterpreta la información que recibe desde lo global, adaptándolo a su realidad.

Así entenderemos en este modelo de gestión, que los repertorios deben seleccionarse teniendo en cuenta la identidad de los sujetos de la comunidad donde serán implementados, considerando su experiencia y niveles de adscripción a las distintas categorías sociales, que pueden incluir las hegemónicas, como la del Estado-Nación o las subalternas ligadas a la cultura popular. Lo importante es que surjan desde la comunidad a través de un proceso participativo y vinculante, no impuestas por el modelo.

3.3. Orquesta – formatos

El modelo puede implementarse con diferentes formatos instrumentales, pero teniendo siempre como centro los instrumentos de la orquesta sinfónica.

La palabra “orquesta” tiene su origen en la Grecia antigua. Orquesta se le llamaba al área de actuación en los anfiteatros al aire libre. En el siglo V antes de Cristo, la

palabra orquesta significaba 'lugar para danzar' y era precisamente el lugar donde se ubican los bailarines, pero también los cantantes y los instrumentistas. Siglos después, con el surgimiento de la ópera en Italia, en el periodo del Renacimiento, imitando a la antigua Grecia se utilizó la palabra orquesta para designar el lugar entre el escenario y el público, donde se colocaban los músicos, y con el tiempo las personas comenzaron a llamarle "orquesta" al conjunto de instrumentistas, eso hasta nuestros días.

Este modelo de gestión propone como primera opción, trabajar como orquesta de cámara en un formato pequeño. Estas orquestas están conformadas por una o dos familias de la orquesta sinfónica. Pero más comúnmente por cuerdas: violín, viola, violoncello y contrabajo. La orquesta de cámara recibió su nombre porque en sus inicios eran agrupaciones que se presentaban en salones de los palacios, en el siglo XVII europeo.

Una segunda opción es trabajar con el formato de orquesta sinfónica; es decir, la agrupación más grande de la música de tradición escrita, la cual la conforman las cuatro familias de instrumentos: cuerdas, maderas, bronces y percusión, más solistas como el piano o guitarra. Las maderas están integradas por ocho tipos de instrumentos: flautín, flauta travesa, clarinete, clarinete bajo, oboe, corno inglés, fagot y contrafagot. Los bronces están compuestos por: trompetas, trombones, cornos y tuba. Y, por último, la percusión, la cual la integran los platillos, caja, timbales, bombo, triángulo y caja china, entre otros.

Finalmente, como tercera opción de formato instrumental, está la 'Agrupación Popular Sinfónica', la cual se refiere a la fusión de la banda popular; es decir, incluye teclados, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería y voz, con la orquesta sinfónica, ya sea completa o grupos de cámara.

4. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación realizada sobre la actividad musical escolar en la Región Metropolitana, será descrita en los siguientes ámbitos: tipo de investigación, universo, muestra e instrumentos utilizados para la recolección de información.

4.1. Tipo de investigación

Siendo esta una AFE, también debe tener sustento respecto de la conceptualización, así como de la investigación y/o diagnóstico del panorama actual de las orquestas escolares en Chile, con el fin de identificar el problema y las necesidades que se quieren satisfacer.

Respecto de la metodología, esta investigación corresponde al tipo 'descriptiva' y 'exploratoria'. Primero descriptiva, porque se describe la situación actual sobre la actividad de orquestas escolares; es decir, cómo es y cómo se manifiesta este determinado fenómeno. Se busca especificar las propiedades importantes de estas agrupaciones y formas de organización, a través de entrevistas a personas ligadas a la FOJI, las cuales describirán las condiciones e interrelaciones que existen, dando validez a sus opiniones y puntos de vista como agentes de protagonistas del movimiento musical estudiado. Por otra parte, el proceso de la descripción también se realiza a través de la obtención de datos obtenidos por una encuesta, realizada a una muestra de profesores de diferentes comunas de la Región Metropolitana, con su correspondiente procesamiento y análisis (tabulación, gráficos).

Segundo, también es exploratoria, ya que si bien es cierto existen investigaciones relacionadas, esta apunta hacia algo desconocido. De hecho, aquí se pretende inferir cuál es la real cota que contiene lo que podemos o no considerar como música identitaria para las comunidades, tanto la fusión entre la música popular con la de tradición escrita, así como la puesta en valor de la música popular para la cultura de la sociedad. Por tanto, se cuenta con un universo determinado de estudio, el cual apunta a un ámbito desconocido, pudiendo variar dependiendo de diversas realidades de aplicación de la investigación.

Ahora bien, respecto a la naturaleza de la información que se pretende recolectar, la investigación es del tipo 'cualitativa', la cual persigue describir procesos complejos en el

medio musical escolar, a través de la interpretación de las entrevistas antes mencionadas y las encuestas, analizando relaciones de significado entre las personas que respondieron a estos instrumentos.

En síntesis, se puede mencionar que en este caso el trabajo corresponde a una Investigación 'descriptiva, exploratoria, cualitativa'.

4.2. Universo

La determinación del universo de estudio está principalmente fundada en el poco trabajo de rescate musical identitaria para nuestra comunidad, en el ámbito de las agrupaciones sinfónicas escolares.

El universo de investigación sobre el panorama o situación actual, se considera en dos planos: el primero es sobre una visión nacional, dado por los tres referentes que fueron entrevistados; y, el segundo, sobre un diagnóstico de la región metropolitana, dado por un trabajo realizado en base a encuestas

El estudio será aplicado a profesores de diferentes colegios de la Región Metropolitana, ubicados en diversas comunas de la capital, con el objeto de enriquecer la investigación, ya que diferentes realidades arrojarán antecedentes importantes, que además de aportar los datos necesarios para la creación de un mejor modelo de gestión, permitirá abrir las puertas a otras investigaciones, que deseen profundizar el tema.

4.3. Muestra

Para seleccionar la muestra se debe tener muy en claro lo que se pretende con la investigación, la que preferentemente está enfocada al estudio del panorama y quehacer musical respecto de las agrupaciones musicales escolares. Esto se medirá captando la visión que tienen sus protagonistas directos, los profesores de música de diferentes colegios.

La muestra se tomará en 21 instituciones escolares de 12 comunas diferentes, de la región metropolitana, las cuales son:

-Liceo Experimental Artístico, ubicado en la comuna de Maipú y Santiago Centro.

- Colegio Artístico Sol de Illimani, ubicado en la Florida
- Colegio Nazaret, ubicado en la comuna de La Florida
- Colegio Compañía de María, ubicado en la comuna de Puente Alto
- Colegio Monteolivo, ubicado en Puente Alto
- Colegio Compañía de María, ubicado en la comuna Las Condes
- Colegio Compañía de María, ubicado en la comuna de Santiago
- Liceo El Principal, ubicado en la comuna de Pirque
- Colegio Colonial, ubicado en la comuna de Pirque
- Colegio José Luis Lagrange, ubicado en La Cisterna
- Colegio Mayor, ubicado en Peñalolén
- Liceo Tajamar, ubicado en Providencia
- Liceo Carmela Carvajal, ubicado en Providencia.
- Orquesta Infantil Juvenil de la Corporación Municipal de Talagante
- Liceo Benjamín Vicuña Mackenna, ubicado en La Florida
- Liceo Indira Gandhi, ubicado en La Florida
- Colegio Domingo Matte Mesías, ubicado en Puente Alto
- Colegio San Francisco de Paine, ubicado en la comuna de Paine
- Colegio Juan Francisco Fresno, ubicado en Puente Alto
- Colegio Carlos Oviedo Cavada, ubicado en Maipú
- Colegio Arzobispo Manuel Vicuña, ubicado en La Legua, comuna San Joaquín

El tamaño de la muestra es superior a 30 profesores, repartidos en los colegios mencionados anteriormente. Esta importante muestra es con el propósito de obtener datos válidos y confiables respecto a la obtención de información del panorama y funcionamiento de las agrupaciones musicales escolares en la región metropolitana. Es importante señalar que estos establecimientos atienden a más 20.000 estudiantes, dando cuenta que es una muestra significativa para diagnosticar el funcionamiento de la actividad escolar en el territorio estudiado.

Además, se agregan 4 colegios de otras regiones, con el fin de ver similitudes o diferencias arrojadas por el instrumento aplicado. Estos colegios son:

- Colegio Amelia Troncoso, ubicado en Linares, región del Maule.
- Colegio Compañía María, ubicado en Viña del Mar, región de Valparaíso
- Liceo Nuestra Señora del Rosario, ubicado en Linares, región del Maule.
- Escuela Alejandro Chelén Rojas, ubicado en Montepatria, región de Coquimbo.

Todas las encuestas aplicadas se documentan en los anexos digitales de la presente investigación.

4.4. Instrumentos utilizados para la recolección de información

Para nutrir la investigación es posible obtener los datos de diversas formas, las cuales pueden variar dependiendo del objetivo del diagnóstico musical respecto de las agrupaciones escolares. En este caso, los datos pueden obtenerse, a través de grupos focales, entrevistas, observación directa, encuestas, etc.

Para ello existen diversos tipos de instrumentos de medición, cada uno con características diferentes. Sin embargo, el procedimiento general para construirlos es semejante.

En una investigación hay dos opciones respecto al instrumento de medición. Estas son: elegir un instrumento ya desarrollado y disponible, el cual se adapta a los requerimientos del estudio en particular; o construir un nuevo instrumento de medición de acuerdo con la técnica apropiada para ello.

Para el caso de esta investigación se utilizará el instrumento denominado 'encuesta', ya que la obtención de la información puede ser tabulada de forma mucho más ordenada. Esto, debido a que específicamente está dirigida a recopilar datos sin dejar lugar a información ambigua, que podría dificultar y retrasar el estudio. De esta manera, por cierto, se facilita después su procesamiento.

La encuesta es una búsqueda sistemática de información en la que el investigador pregunta a los investigados sobre los datos que desea obtener y, posteriormente, los reúne para procesarlos y analizarlos. Con la encuesta se trata de:

"obtener, de manera sistemática y ordenada, información sobre las variables que intervienen en una investigación, y esto sobre una población o muestra determinada. Esta información hace referencia a lo que las personas son, hacen,

piensan, opinan, sienten, esperan, desean, quieren u odian, aprueban o desaprueban, o los motivos de sus actos, opiniones y actitudes”. (Visauta, 1989. 259)

Ahora bien, la problemática a solucionar tiene relación en cómo obtener, o mejor dicho, de dónde sacar la información necesaria para la realización del instrumento. Esto se llevará a cabo de la siguiente manera:

- Primero: consultar estudios previos.
- Segundo: realizar entrevistas en profundidad o grupos de discusión
- Tercero: a través de reuniones con expertos

Algunos de estos poseen más ventajas, ya que algo que está en uso o fue utilizado, permite aplicar los hallazgos y analizar la tendencia de los datos. La idea es realizar un instrumento que permita obtener con precisión aquellos datos que proporcionaran la información necesaria para la creación del modelo que se pretende proponer.

Para la realización de las encuestas, se debe considerar el tipo de pregunta que incluye. Estas podrán ser ‘preguntas abiertas’ o ‘preguntas cerradas’. Aquí la diferencia radica en que las ‘abiertas’ son útiles cuando no se tiene información sobre las posibles respuestas de las personas, o cuando esta información es insuficiente, y las ‘cerradas’ anticipan las posibles alternativas de respuesta.

En el caso de esta investigación y las encuestas para recolectar datos, se utilizarán las llamadas preguntas ‘cerradas’; es decir, las alternativas o respuestas estarán delimitadas. Pero además se utilizará una pregunta abierta dentro de la encuesta, con el propósito de ampliar la investigación, por si algún aspecto no hubiese sido considerado en la encuesta.

Para verificar los resultados obtenidos se usará un segundo instrumento denominado ‘entrevista’, ya que es la manera que se tiene para obtener una visión general, no a si por observación directa o grupos focales. La entrevista será realizada a referentes de primera fuente en la organización y desarrollo de orquestas juveniles a nivel nacional. Dichas entrevistas tienen el propósito de validar, al final de la investigación, los

resultados obtenidos. Serán tres entrevistados: el primero es el Director de la Asociación Nacional de Orquestas Juveniles o Infantiles (FOJI); el segundo, un activo colaborador de la misma por muchos años, Director de la Orquesta Juvenil de Talagante y en algún tiempo Director Regional; y el tercero, es Director de la Orquesta del Liceo Artístico más importante del País, el LEA (Liceo Experimental Artístico), Santiago.

Estas entrevistas están enfocadas principalmente a obtener datos referentes a la opinión personal de los entrevistados frente al estudio realizado, pues así se tendrá mayor certeza respecto de la validez de la investigación desarrollada.

5. OBJETIVO GENERAL

Contribuir al rescate y la puesta en valor del patrimonio musical chileno, diseñando un plan de gestión para la creación y desarrollo de agrupaciones sinfónicas escolares, que desarrollen repertorios identitarios con énfasis en autores o intérpretes nacionales de trascendencia.

6. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Crear un modelo que permita profesionalizar la gestión musical de agrupaciones sinfónicas escolares, con énfasis en los repertorios identitarios para la comunidad.
- Establecer mecanismos de gestión para instaurar espacios de puesta en valor del patrimonio musical, generando instancias de desarrollo permanente para los jóvenes en etapa escolar.
- Planificar acciones para la creación de agrupaciones populares sinfónicas con el fin de aportar a la mística institucional y apoyar en las actividades del establecimiento educacional.
- Fomentar la recreación a través de la música y favorecer la convivencia escolar.
- Favorecer la importancia de la identidad cultural local, haciendo partícipe a los más jóvenes en el rescate y puesta en valor del patrimonio musical chileno.
- Favorecer la creación de redes con colegios y municipalidades, organizaciones vecinales, colectivos y centros culturales, con el fin de implementar procesos de gestión permanente que faciliten la realización de conciertos itinerantes.

7. DIAGNÓSTICO DE LA ACTIVIDAD MUSICAL ESCOLAR EN LA REGIÓN METROPOLITANA

El presente diagnóstico comprende una panorámica general sobre el desarrollo de la actividad musical escolar en la Región Metropolitana, independiente del tipo o formato de agrupación musical que exista, o no exista, en los establecimientos educacionales investigados.

7.1. De la información recogida de las encuestas (cuantitativa)

El grueso de la investigación se realizó mediante encuestas⁵, aplicadas a más de 30 profesores especialistas del área musical en la Región Metropolitana, además de algunos casos de otras regiones, solo con el fin de ver si existen similitudes o grandes diferencias, que puedan dar mayor sustento a esta investigación.

Este primer instrumento aplicado, se dividió en dos partes: primero se realizaron 10 preguntas, respecto del quehacer musical en su institución educacional, así como de las condiciones dadas para ello, abarcando desde la dirección, la administración, coordinadores de extraescolar, hasta los coordinadores académicos de esta; y una segunda parte, correspondiente a la consideración de referentes musicales identitarios, para ser propuestos como repertorio en la implementación del modelo. Por tanto, la información entregada por la segunda parte de la encuesta, se utilizará en el Capítulo 8 de la presentación del modelo, en la sección 'gestión de repertorio'.

La encuesta fue realizada a profesores de distintos tipos de colegios; es decir, tanto de colegios municipales, como de subvención compartida y particulares, ya que el fin de este modelo es que sea aplicable a cualquier tipo de establecimiento. Por lo tanto, los resultados arrojados por esta encuesta, son bastante heterogéneos.

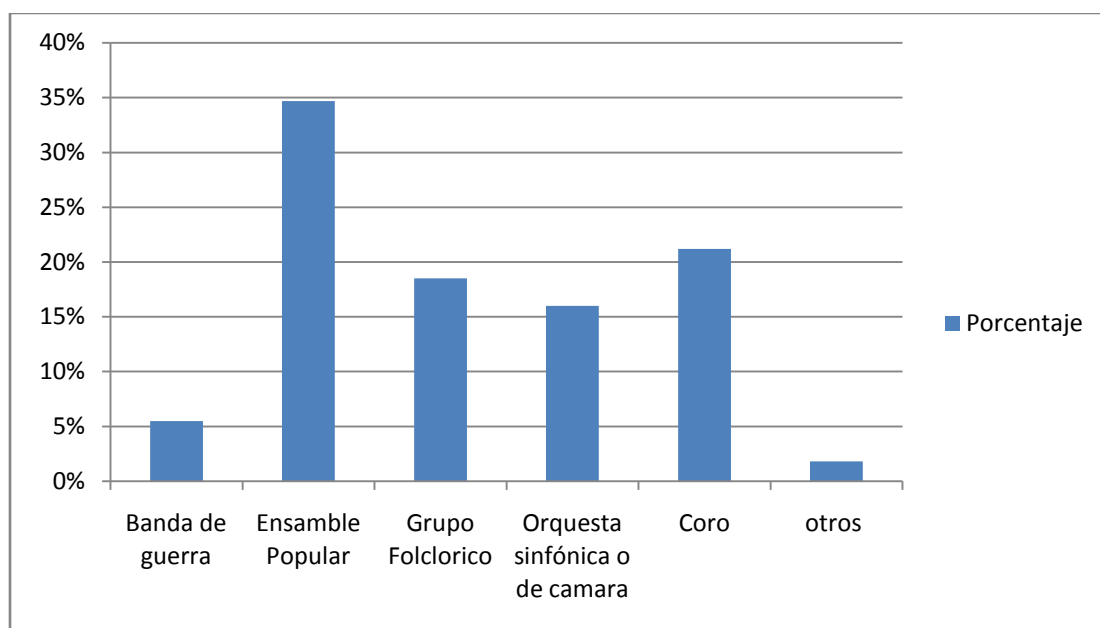
De la primera pregunta, ¿en su colegio existen agrupaciones musicales estables?, el 85% de los profesores declara que existen agrupaciones musicales en su establecimiento y el 15% restante, no cuenta con ninguna agrupación musical estable, aunque cuentan con docente de música en las clases programáticas, pero por diversas razones,

⁵ Ver Anexo 5, formulario de encuesta a profesores de música; o ver anexos digitales con las copias de cada encuesta aplica, CD adjunto.

atribuidas principalmente a la gestión de los directivos, no cuentan con las condiciones mínimas para la creación y desarrollo de estas. Este porcentaje de instituciones sin conjuntos musicales no es mayor, puesto que la encuesta se enfocó a los profesores de música y no se consideraron a aquellos colegios que no tienen profesores especialistas, en donde la asignatura la imparte un(a) profesor(a) de educación general básica.

Sin embargo, sobre el formato instrumental (pregunta N°2), del 85% de establecimientos que tienen agrupaciones musicales, ya sean talleres o programas más consolidados, se puede observar dos aspectos relevantes: primero, que el 84% de las agrupaciones escolares no son orquestas, tipo de formato instrumental que se quiere trabajar en este modelo; y segundo, tal como apreciamos en el siguiente gráfico, más del 50% de las agrupaciones son de música popular o folclórica, lo cual se puede considerar importante para establecer los tipos de repertorios identitarios.

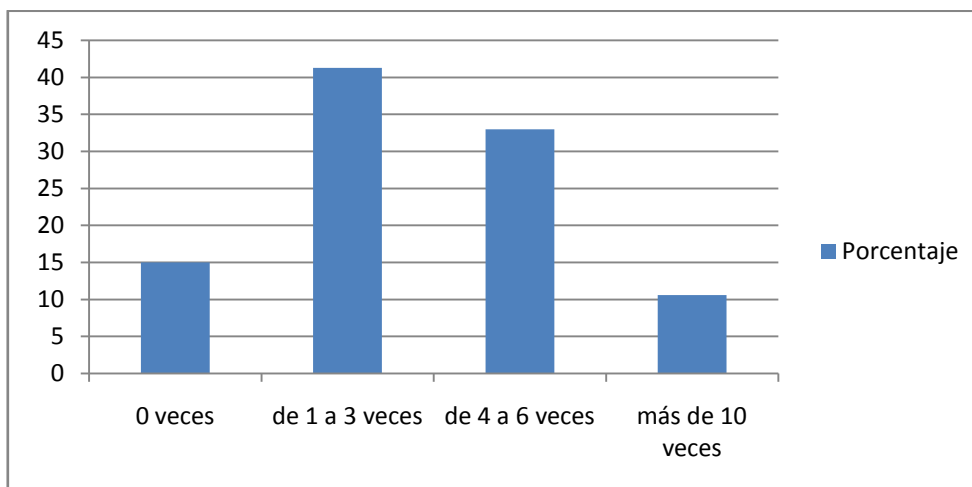
Tabla 1: Tipo de agrupaciones musicales escolares



Nota: Estos porcentajes se calcularon en razón de un máximo mayor de la cantidad de instituciones escolares mencionadas en las encuestas, puesto que en varios de estos establecimientos existía más de una agrupación musical, haciendo un total de 56 conjuntos musicales, valor que representó el 100% utilizado para el cálculo de este gráfico.

Respecto de la frecuencia en que realizan presentaciones dentro de un año lectivo (pregunta N°3), observamos lo siguiente:

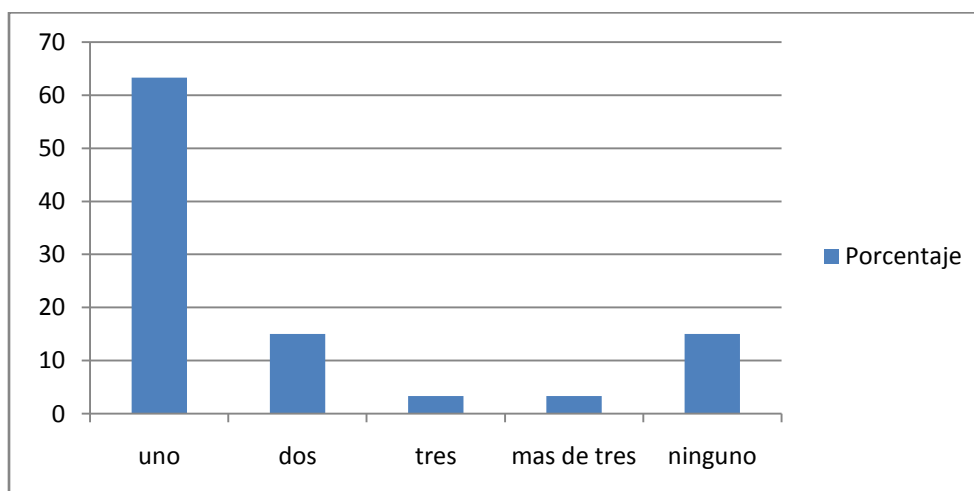
Tabla 2: Frecuencia de presentaciones al año



La columna mayor es la de 1 a 3 veces al año, evidenciando que las presentaciones de las agrupaciones en la mayoría de los colegios investigados, se realizan en pocas ocasiones, lo que quizás podría indicar una falta de gestión en el desarrollo de estas.

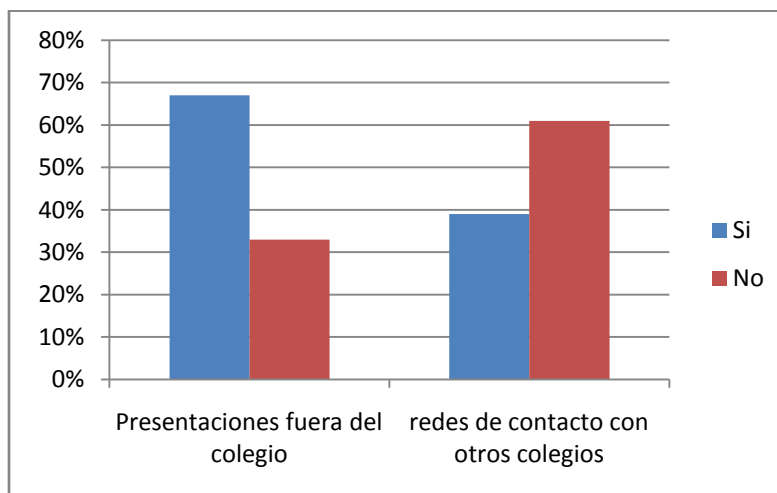
De la cantidad de ensayos semanales (pregunta N°4), la mayoría de las agrupaciones tienen un ensayo a la semana, lo cual da luces de talleres y no de programas sólidos de formación musical.

Tabla 3: Ensayos semanales



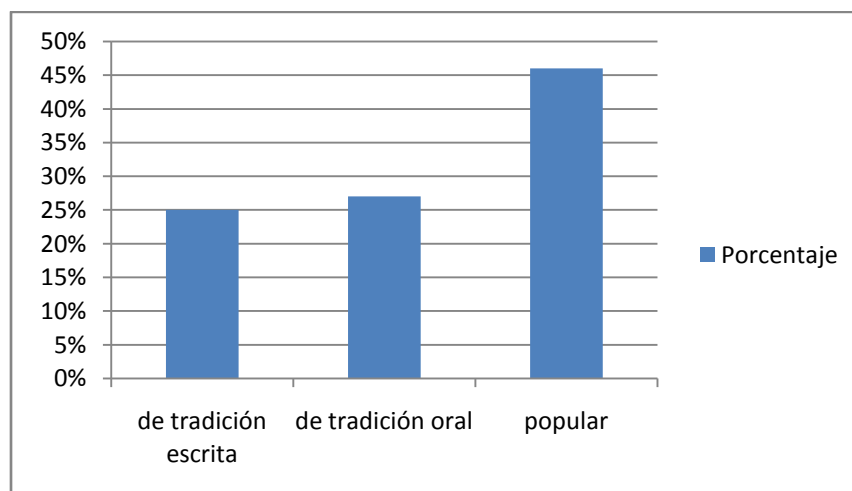
Respecto de la realización de presentaciones en otros colegios u otras instituciones (pregunta N°5), el 67% afirma que si se realizan, mientras el 33% dice que no realizan ningún tipo de presentación fuera de la propia comunidad educativa; sin embargo lo anterior, sobre las redes de contacto con agrupaciones musicales de otros colegios (pregunta N°6), solo el 39% afirma que si las hay, mientras que el 61% dice que no cuentan con redes de contacto, tal como lo muestra el siguiente grafico comparativo.

Tabla 4: Comparación de las presentaciones externas y la creación de redes



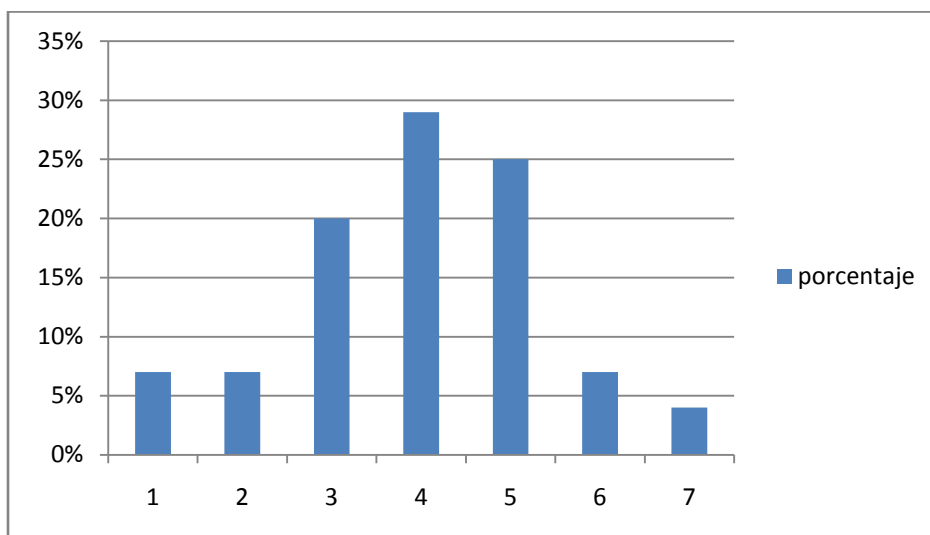
Del tipo de repertorio que trabajan (pregunta N°7), podemos observar en el siguiente gráfico, que predomina el repertorio popular, siendo uno de los más identitarios según los profesores encuestados.

Tabla 5: Repertorios trabajados



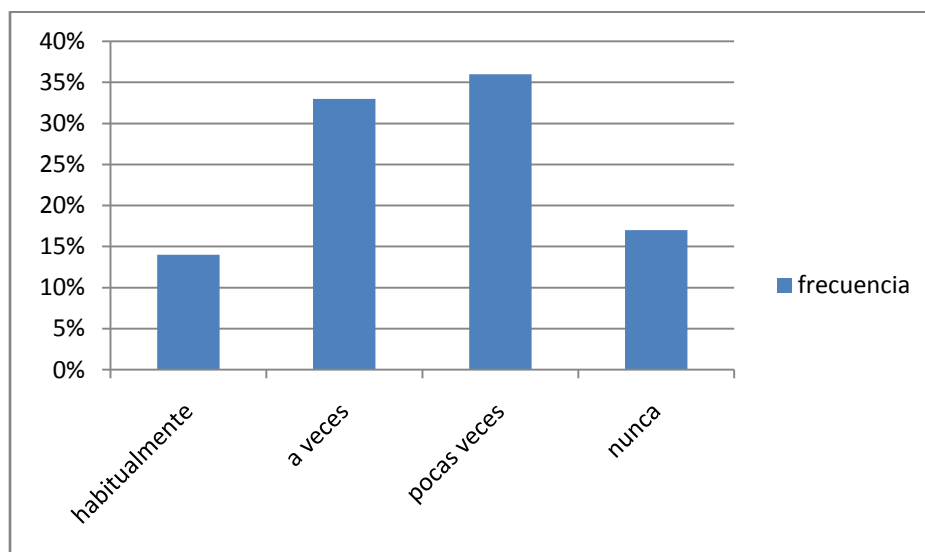
En el siguiente gráfico, se aprecian los porcentajes de evaluación que los docentes encuestados hacen sobre las condiciones que le otorga el establecimiento educacional, para desarrollar el trabajo de agrupaciones musicales, tales como horas docentes, instrumentos, sala adecuada, etc. (preguntaN°8).

Tabla 6: Evaluación condiciones de trabajo



Y en el último gráfico se muestra la evaluación que los docentes hacen sobre la frecuencia que el equipo directivo del establecimiento gestiona actividades para el área artística musical (pregunta N°9):

Tabla 7: Evaluación gestión equipos directivos



Y finalmente, sobre la existencia de un plan de gestión para el desarrollo de su(s) agrupaciones(es) instrumental(es) a corto, mediano y largo plazo (pregunta N°10), el 27% indica que si lo tiene, mientras que el 73% indica que no tienen un plan de gestión formal.

Respecto de los 4 casos de otras regiones con los que se comparó el estudio, se puede señalar que:

- Poseen agrupaciones instrumentales
- Las agrupaciones son diversas debido a la diferente formación musical de los docentes
- La frecuencia de las presentaciones es de 4 a 6, similar que en la investigación realizada en la Región Metropolitana
- La frecuencia de los ensayos también es mayoritariamente uno por semana
- También realizan presentaciones en otros establecimientos, pero no todos tienen redes de contactos con otras agrupaciones
- Al igual que en la Región Metropolitana, el repertorio es variado debido a la formación académica de los docentes
- La evaluación de las condiciones de trabajo es de 5,5 en promedio (escala de 1 a 7)
- Solo 'a veces' el equipo directivo del establecimiento gestiona actividades musicales
- La mitad manifiesta poseer un plan de gestión para el desarrollo de su(s) agrupación(es) musical(es) a corto, mediano y largo plazo

De lo anterior, podemos concluir que, a pesar de que estos docentes que voluntariamente se ofrecieron a colaborar con esta investigación, poseen una alta expertis en la formación de grupos musicales, y que tienen gran empoderamiento de su rol como profesor del área, la información entregada por ellos no dista mucho de la obtenida en el grueso de las encuestas aplicadas en la Región Metropolitana.

7.2. Repertorio de trascendencia obtenido de las encuestas

A partir del Ítem II de la encuesta aplicada, se obtuvo información relevante sobre los músicos representativos e identitarios para la sociedad chilena, definidos por la

trascendencia a través del tiempo, entendiendo el concepto 'trascendencia' como la vigencia e incorporación al inconsciente colectivo de la sociedad.

El listado de agrupaciones e intérpretes musicales propuestos en la encuesta, fue extraído y actualizado a partir del trabajo de tesis: "Música de trascendencia en el aula", realizado por el mismo autor de esta AFE en la carrera de pregrado de Pedagogía en Artes Musicales. En primera instancia, el listado antes mencionado se obtuvo de entrevistas a expertos de medios de comunicación y académicos universitarios, y posteriormente se filtraron mediante dos encuestas aplicadas a 200 estudiantes de diferentes establecimientos escolares de la Región Metropolitana.

Según los profesores encuestados en esta AFE, los referentes más destacados a nivel nacional son: Los Prisioneros, Los Tres, Violeta Parra, Víctor Jara, Eduardo Gatti, Quilapayun, Inti Illimani, Congreso, Illapu, Los Jaivas, Buddy Richard, Cecilia y los Ángeles Negros.

Además, en el Ítem III del instrumento aplicado, se dió la posibilidad que los encuestados agreguen referentes musicales no considerados en la lista presentada, y que ellos a partir de su experiencia profesional estimen relevantes. El criterio de selección en este ítem, fue considerar los músicos que se mencionan con mayor frecuencia, obteniendo una gran variedad de referentes adicionales a los propuestos por la encuesta, siendo los más reiterados: Los Bunkers, Margot Loyola, Roberto Bravo, Claudio Arrau, Tito Fernández, Manuel García, Sonora Palacios, Viking 5, Patricio Mans, Joe Vasconcellos, Mazapán, Cachureos, Sol y Lluvia.

7.3. De la información extraída de las entrevistas (cualitativa)

El diagnóstico se sustenta en un segundo instrumento, una entrevista aplicada a 3 personas relevantes en el ámbito musical: la primera realizada al director del área de extensión de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles (FOJI), don Claudio Pavez; la segunda realizada a Hernán Castro, coordinador del área musical del Liceo Artístico Experimental (LEA) y director de una de las orquestas base en los inicios de la fundación; y la tercera, a Álvaro O'Ryan, coordinador ad honórem de las orquestas base de la Región Metropolitana, durante un período aproximado de un año, en los inicios de la

Fundación, y además director de varias orquestas comunales, entre ellas la orquesta juvenil de Talagante, una de las fundadoras de la FOJI.

Para esta segunda parte del diagnóstico se utilizan los relatos efectuados por las personas mencionadas anteriormente, en los ítem 1 y 3 del cuestionario, 'Respecto del funcionamiento y la gestión de agrupaciones musicales' y 'De la institucionalidad de la fundación de orquestas juveniles'. El ítem II de la entrevista, 'Respecto de la música popular de trascendencia' se utiliza como juicio de experto para la propuesta de repertorio sugerido, la cual se expondrán en el Capítulo 8 de la presentación del modelo.

A diferencia de la primera parte de este diagnóstico, donde se analizan las prácticas de gestión de cualquier tipo de agrupación musical escolar, en esta segunda parte se analiza el funcionamiento únicamente de las orquestas, tanto las regionales, que dependen directamente de la FOJI, como las comunales, que dependen de colegios o municipios.

Respecto de la forma de organización, Claudio Pavez cuenta que "En este momento la fundación tiene 17 orquestas, 14 en las regiones de Arica a Magallanes y 3 en la Región Metropolitana, que son la Orquesta Nacional Juvenil, además de la estudiantil metropolitana que comprende niños de 13 a 19 años y la infantil que es de niños de 8 a 13 años"⁶. Sobre los presupuestos, afirma que "son anuales, y tienen que ver con planes de desarrollo de las 14 orquestas regionales, más lo que significa el apoyo que hacen las instituciones a las más de 500 orquestas comunales pertenecientes, principalmente, a colegios tanto municipales como particulares subvencionados que nosotros, como institución, apoyamos el fortalecimiento de sus programas, porque de ahí dependen las orquestas nuestras"⁷.

En el mismo sentido, sobre la dependencia que tienen las orquestas regionales sobre las comunales, Hernán Castro señala que "una de las situaciones que más complica a los directores de orquestas chicas, como ahora se crearon orquestas regionales que administra la Fundación, le están llevando los niños que formaron las orquestas comunales con su esfuerzo, para estas otras orquestas que les paga una pequeña beca por pertenecer a ellas, es por esto que los niños que piensan seguir con la música, tienen que aceptar el dinero. También tiene otras ventajas, como que se trabaja con buen nivel

⁶ Pavés. Op. Cit. (Anexo N°1).

⁷ Ibid.

y excelentes directores. O sea, al final los chicos buenos se incorporan, pero eso lo que está pasando lamentablemente”⁸. En este mismo sentido, Alvaro O’Ryan manifiesta que en el modelo venezolano no sucede esto de que las orquestas más grandes, se lleven becados a los mejores estudiantes de las orquestas locales. Existe un sentir de que las comunales hacen el trabajo inicial de formación, el cuál es muy difícil, y luego los niños son tentados por estas becas y después no quieren tocar en las orquestas locales.

De la interacción con otras regiones, Hernán Castro reconoce que la fundación “en ese aspecto está tratando de mejorar permanentemente, desde hace años atrás hay un delegado regional que se preocupa, de cosas como, por ejemplo, de la organización de festivales, para que vea cómo van las orquestas locales. Esto es un esfuerzo para llegar a eso, para construir esa interacción más estrecha, pero como te digo que los niños se los lleve la orquesta regional es complicado para la orquesta local porque siempre se lleva a los mejores, a los que tiran hacia adelante, ya sea por el dinero o porque tienen una perspectiva un poco mayor”⁹.

En las opiniones vertidas hasta aquí por los entrevistados, respecto de la organización de la FOJI en el ámbito de las orquestas regionales, en comparación con el desarrollo con las orquestas más pequeñas, hay grandes desavenencias; sin embargo en lo que se concuerda sin lugar a dudas, es respecto del éxito o no, de las políticas públicas que han llevado adelante este movimiento desde principio de la década de los noventa, cuando el circuito de orquestas juveniles no eran más de 20 funcionando en Chile, cuando ahora hay más de 500. Respecto de esto último, el señor Castro afirma: “Eso no quiere decir que todo funcione permanentemente y que todas estén operativas actualmente, ni que todas tengan asegurado su funcionamiento, pero por lo menos hay una cantidad de niños mucho mayor que ha sido tocado con este proyecto”.¹⁰

Por otro lado, respecto de las más de 500 orquestas a nivel nacional, de las que se tiene conocimiento en la fundación, Álvaro O’Ryan opina que: “La fundación no es dueña de las orquestas, lo que hace la fundación es catastrar las orquestas y las invita a participar de su modelo, que al final ha servido mucho, pero se descoloca de lo que es la cultura en sí del país. Si tú quieres participas, sino quieres no participas, no hay un esta-

⁸ Castro. Op. Cit. (anexo N°2).

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

mento, una cosa piramidal donde se diga qué pasará con la música. En Venezuela lo toman del Estado no de una fundación ni del gobierno de turno”¹¹.

De la función social, hay opiniones empatadas, pues en las tres entrevistas realizadas se deja muy claro que la función social se ha cumplido a cabalidad: la música ha educado a muchísimos niños en su desarrollo intelectual, relaciones humanas, afectividad, etc. Por otro lado, los tres reconocen que aunque el funcionamiento y organización de la fundación no ha variado mucho. La visión de las autoridades políticas no ha estado para mejorar esta iniciativa a niveles de mayor inyección de recursos, que lleguen hasta las orquestas comunales, como es el caso del modelo venezolano. La experticia de las autoridades siempre ha sido por el lado político y no por el artístico o técnico pedagógico, como si lo ha sido en varios otros países con proyectos similares.

También, sobre la función social y la forma de gestión organizacional, Álvaro O’Ryan piensa que: “Al principio la fundación se enfocaba a la enseñanza musical a niños de escasos recursos, lo importante no era cuán bien tocaran, era un bien social, pero con el tiempo esa mirada se fue transformando a algo más elitista, y eso transformó las orquestas”.

Se observan acuerdos respecto de la movilidad social que ha dado la música tanto a los estudiantes como a las familias de estos. El ser “más cultos” hace que las personas tomen mejores decisiones en la vida. En este sentido, el Sr. Pavez afirma que “hay un estudio que se hizo en 2007 por un sociólogo, se hizo con familias que sus hijos están en la orquesta, se concluyó que estas familias asisten a más actividades culturales, leen más que la familia que no están. Otro estudio de 2011 de la Universidad Alberto Hurtado, dice que [sus hijos] tienen mejores notas que los niños que no están en la orquesta y en que hay una diferencia de los chicos que participan de la orquesta, que tienen menos consumo problemático de drogas y alcohol”.¹²

Sin embargo, en lo que claramente hay diferencias de opinión, es en el énfasis que se le da o no al trabajo de la música identitaria para Chile, tal como se citó al final del Capítulo 2, respecto a la fundamentación, donde se muestra la visión de estos mismos entrevistados. De hecho no existe un modelo o plan o programa establecido, que fomente

¹¹ Ver Anexo N°3, Síntesis entrevista a Alvaro O’Ryan; o en anexo digital, CD ajunto, audio de entrevista completa

¹² Pavés. Op. cit. (Anexo N°1).

el rescate de la identidad chilena a nivel nacional y, por lo tanto, menos aún de aquellos repertorios identitarios a nivel local.

7.4. Conclusiones del Diagnóstico

En resumen, como diagnóstico se puede concluir que en la mayoría de los colegios con docentes especialistas en artes musicales, existen talleres o programas de diversa índole, tales como: bandas de guerra, ensambles populares, grupos folclóricos, orquestas, coros, batucadas, etc., de las cuales las orquestas representan solo un 16%, siendo el ensamble popular y luego los coros los más usuales, respectivamente. Sin embargo, en general no realizan muchas presentaciones durante un año lectivo, así como también son escasas las horas docentes para los ensayos.

Según los resultados de la encuesta, el género más identitario para los estudiantes, es la música popular. Por otra parte, aunque la mayoría de las agrupaciones realiza presentaciones esporádicas fuera del colegio, pocos tienen redes de contactos y circuitos locales de vínculo estables con otros. En general, tampoco cuentan con un plan de gestión orgánico, que entregue los lineamientos generales para el desarrollo de las agrupaciones que lideran.

Además, los profesores evaluaron de forma regular las condiciones de trabajo y la gestión de los equipos directivos de los establecimientos educacionales, en relación al quehacer musical dentro de la institución.

De las conclusiones anteriores, respecto a los casos de otras regiones con las que se compararon los resultados, se puede inferir que su realidad musical es similar a la realidad observada en el común de los colegios de la Región Metropolitana.

Por otro lado, según el catastro de la FOJI, existen más 500 orquestas escolares en Chile, las cuales cumplen una gran función social; sin embargo, solo 17 de ellas están patrocinadas económicamente por la Fundación. El resto son financiadas por establecimientos escolares. Claro está que estas últimas sirven de base para las orquestas regionales de la FOJI, las cuales becan a los alumnos más aventajados.

Las orquestas juveniles en Chile han aportado a la movilidad sociocultural de miles de estudiantes y sus familias; sin embargo el repertorio identitario desde lo local, regional,

e, incluso, nacional, es escaso. Por lo tanto, no hay una gran puesta en valor del patrimonio musical propio que genere sentido de pertenencia, identidad y compromiso con la propia cultura, en ningún nivel o unidad territorial antes señalada.

8. PRESENTACIÓN DEL MODELO

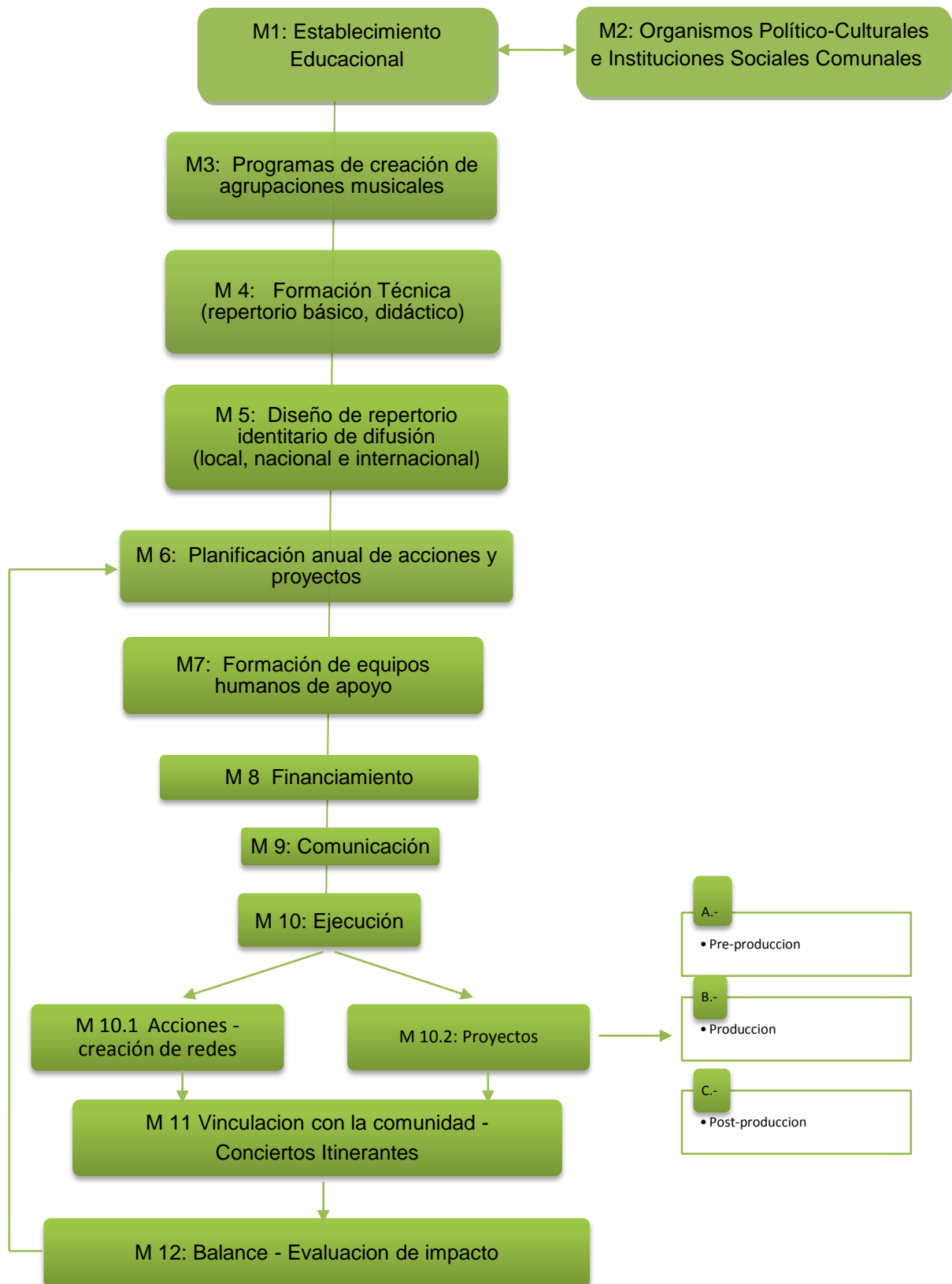
De acuerdo a lo planteado anteriormente, se puede establecer una metodología de trabajo para el desarrollo de agrupaciones musicales en colegios y liceos, lo cual se sintetiza y explica a partir del presente modelo, el que proponemos como referencia, de manera de posibilitar que las comunidades locales que lo utilicen puedan adaptarlo a su realidad. Es por esta razón que el modelo considera la participación activa de la comunidad, y así poder realizar un trabajo de rescate y puesta en valor de su propia identidad local, así como nacional y/o internacional, según se estime en cada comunidad escolar o unidad territorial en la que se aplique el modelo.

Partiendo de la base que el patrimonio musical evoluciona junto con la transmisión oral entre las generaciones, la aplicación de esta propuesta tiene que considerar como eje central de la gestión, el concepto de <identidad>, desde una mirada activa y de forma siempre dinámica. Los repertorios musicales que caracterizan y dan sentido de pertenencia a las comunidades no son estáticos, se movilizan a partir de la relación permanente de los músicos y sus públicos, de la comunidad y su cultura.

Uno de los objetivos más importantes de esta AFE, es que las comunidades logren relacionarse y pongan en valor su identidad colectiva, más allá de los gustos musicales personales, se espera que se seleccionen los repertorios que unifican a los habitantes del territorio y los distinguen, la identidad local que diferencia a una comunidad de otras, definir sus actividades en sociedad, sus formas de habitar el espacio, recrear la memoria y la historia común, expresado en este caso en el patrimonio musical utilizado, validado por el uso y la tradición de los integrantes del grupo al que se sienten parte y se insertan socialmente.

El modelo contempla 12 partes, las cuales se deben analizar detenidamente para ser implementado, teniendo en cuenta los aspectos particulares de cada unidad educativa, evaluando si es replicable de forma íntegra, o es necesario modificar y ajustar estructuralmente según las necesidades y expectativas que se den en cada establecimiento y contexto en el que se quiera aplicar. Tanto los organismos involucrados, como las etapas de creación, desarrollo, promoción y acciones propuestas para las agrupaciones musicales escolares, se expresan en detalle en el siguiente esquema:

MAPA DEL MODELO



M1: Establecimiento Educacional

Este puede ser una escuela¹³, un liceo¹⁴ o colegio¹⁵, el cuál debe tener un espacio físico, infraestructura y equipamiento con determinadas condiciones normadas por el Ministerio de Educación, las que permitan a los estudiantes y profesores reunirse entorno al proceso educativo.

El establecimiento educacional es el encargado del proceso de desarrollo y socialización de los individuos que atiende, de manera que los estudiantes reciban y asimilen conocimientos, pero también puedan adquirir una conciencia cultural, acorde al contexto en que viven.

Para la presente AFE, es importante entender las formas de financiamiento general de los establecimientos educativos, antes de avanzar hacia el financiamiento del modelo propiamente tal. En este sentido, existen distintos tipos en Chile, los cuales se clasifican en públicos y privados, además de una tercera modalidad que es compartida. Estos son:

- Instituciones municipales, son aquellos centros educativos que el gobierno se encarga de sostener y gestionar mediante dineros que proceden de fondos públicos, operando a través de las corporaciones municipales de educación a lo largo y ancho del país.
- Instituciones privadas, son aquellas que no tienen ningún tipo de convenio con la administración pública y que, por tanto, se mantienen gracias a fondos propios.
- Subvencionados particulares, son una mezcla de los dos anteriores, ya que se sostienen con parte de fondos públicos y con parte de fondos privados; es decir, por la subvención que el Estado entrega por cada niño, sumado al arancel que pagan los apoderados. Sin embargo, esta modalidad llegará a su fin con la implementación de la nueva ley general de educación, que comienza su vigencia este año, subiendo gradualmente la subvención hasta completar el arancel como plazo máximo el año 2019.

¹³ Establecimiento educacional de educación general básica. Generalmente también abarca la educación pre-escolar.

¹⁴ Establecimiento educación de enseñanza de media.

¹⁵ Establecimiento educacional que abarca desde enseñanza básica hasta enseñanza media. Generalmente también abarca la educación pre-escolar.

El establecimiento educacional que implemente el modelo aquí propuesto, puede ser de cualquiera de los tres tipos antes mencionados, de ella dependen las instalaciones, la administración de los recursos inmuebles, el personal administrativo, implementación, pero, lo más importante, la creación y desarrollo de las agrupaciones escolares, las y los estudiantes. El modelo se puede financiar con fondos públicos de subvención normal o subvención escolar preferencial, así como con fondos privados.

M.2: Organizaciones político-culturales e instituciones sociales comunales

Se refiere a entidades como municipalidades, centros comunitarios y juntas de vecinos, entre otras, con las cuales se pretende generar la acción vinculante, del rescate patrimonial y desarrollo musical de las comunidades.

Estas organizaciones se deben a la idea fundamental de mejorar la calidad de vida, convivencia, desarrollo económico y cultural de los vecinos. Y en este sentido, es que se deben crear programas de desarrollo y planes de acción artístico-cultural en todos sus barrios, integrando a la comunidad agentes públicos y privados en la búsqueda y/o refuerzo de las Identidades locales.

Es misión de las instituciones fomentar la participación ciudadana, la creación, fomento y difusión del arte y la cultura, así como la conservación y difusión del patrimonio. En todo lo anterior, el modelo propuesto cobra sentido y validez para este tipo de organizaciones.

Por cierto que, el coordinador del modelo, debe tener un nexo directo y fluido con la(s) persona(s) encargada(s) del departamento de cultura de la municipalidad u otro organismo con el que se genere una alianza administrativa. Esta(s) persona(s) es(son) el nexo entre la entidad gubernamental y el gestor cultural, coordinador encargado de llevar a cabo el modelo.

En el mismo sentido, una estrecha relación con el representante del organismo político cultural o institución social, permite acordar acciones para el cumplimiento del programa y proporcionar las condiciones tanto de agenda, y de espacio, como de convocatoria y públicos, para la realización de conciertos. Además de colaborar en la ejecución y cumplimiento de los proyectos, permite tramitar con mayor fluidez los recursos

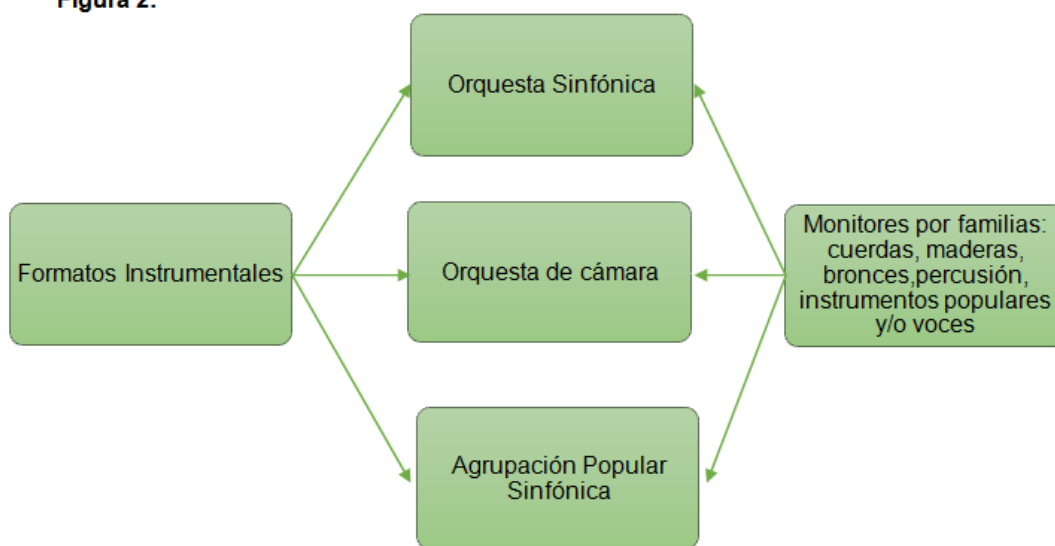
de infraestructura, recursos técnicos y equipos humanos, para la realización de conciertos públicos.

M.3: Creación de agrupaciones musicales

Estas agrupaciones pueden tener diferentes formatos, los cuales se pueden enmarcar en una de las tres formaciones propuestas en este modelo: orquesta sinfónica, orquesta de cámara y/o agrupación popular sinfónica, siendo esta última una fusión de los instrumentos tradicionalmente usados en la música de tradición escrita con aquellos propios de la música popular.

La creación de las agrupaciones musicales se debe realizar en los establecimientos educacionales, asegurando así la adhesión de los estudiantes a la formación de las orquestas. El estudio de los instrumentos debe ser por familias, debiendo trabajarse con un monitor para cada grupo: cuerdas, maderas, bronce, percusión, banda popular y/o coro.

Figura 2:



Nota: Formatos tal como se explican en el Capítulo 3 (punto 3.3), orquesta – formatos.

M4: Formación técnica (repertorio básico, didáctico)

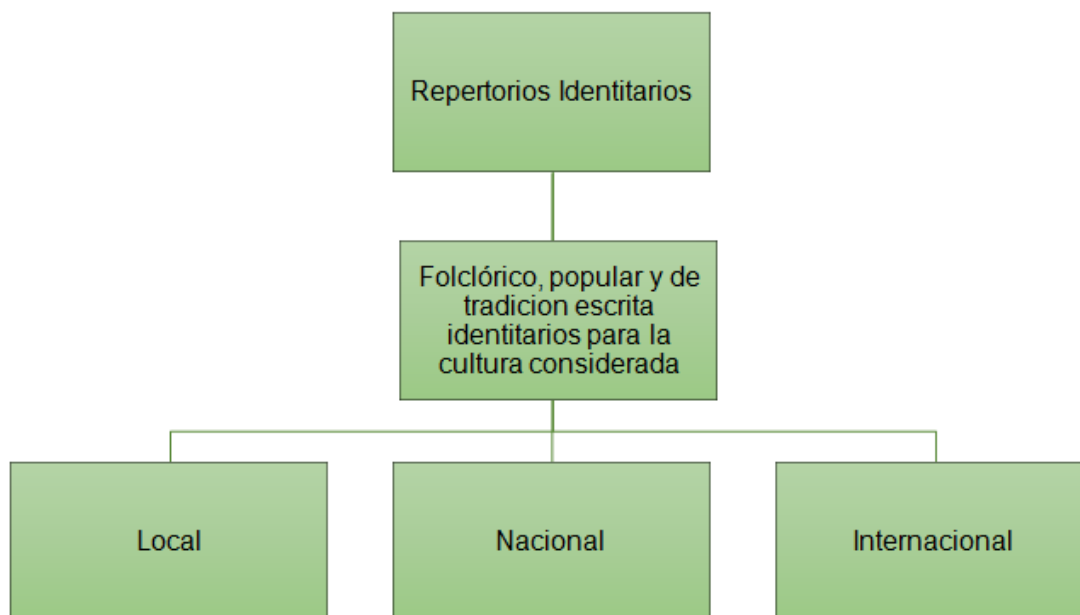
Antes de trabajar obras de mayor complejidad, los estudiantes deben estudiar repertorios básicos, que sean más didácticos para la formación de estos pequeños músicos. “En teoría de la información, el concepto de repertorio se refiere al nivel de conocimiento del receptor, su nivel cultural, su instrucción. También se utiliza este término de un modo alternativo para referirse a la cantidad de recursos que una persona tiene en un área determinada, que viene de sus experiencias de ver, escuchar y estudiar, investigar” (Navarro L., 2015, p. 229). Por esto es de vital importancia comenzar con obras de nivel sencillo, para así crear cimientos sólidos en la construcción de sus repertorios.

Si el repertorio de formación es de nivel apropiado, se puede lograr una mejor sonoridad de la orquesta en su conjunto en la primera etapa, además de entregar a los estudiantes las herramientas básicas del trabajo en equipo. Es por esto que el director y/o arreglador de la orquesta, debe tener un amplio conocimiento de diferentes estilos pero, sobre todo, debe ser capaz de utilizarlo adecuadamente, adaptando el repertorio al nivel de la orquesta. Para esto es muy importante organizar los ensayos de una manera didáctica y prever los problemas técnicos que podrían surgir en la ejecución de los repertorios, superarlos gradualmente, acorde a una orquesta en formación.

M.5: Diseño y gestión de repertorio

La metodología de trabajo propuesta en el presente modelo trata de recopilar, adaptar, “arreglar” o recrear repertorios identitarios y de trascendencia para el patrimonio musical, que identifique a una determinada unidad cultural y trabajarlos con los estudiantes, interpretando a diferentes autores.

Se debe establecer un listado de repertorio adecuado para hacer conciertos de moderada duración, de 30 a 50 minutos, para ser interpretado en la localidad natal o la más representativa del autor al que se le quiere dar la puesta en valor, ejerciendo así, una acción vinculante con la comunidad, esto de forma itinerante de acuerdo a los diferentes autores interpretados. Para lograr lo anterior se debe trabajar con un compositor o arreglador musical, que realice la elaboración del repertorio en conjunto con el Director.

Figura 3:**a) Local**

Se pueden establecer algunas acciones específicas para gestionar patrimonio musical en este ámbito:

- Relaciones con referentes locales
- Realizar versiones instrumentales de estos referentes locales
- Encargos a compositores locales

Es importante rescatar aquella música identitaria de lugares específicos con los que se pretenda trabajar, de barrios urbanos, sectores campesinos, costinos, etc., como por ejemplo: el canto a lo humano en Pirque, el folclor del valle central, poetas cantores en Melipilla, música de La Tirana, música Rapanui y muchas otras. Para esto se deben hacer transcripciones y arreglos de ese patrimonio, para trabajarlo con las agrupaciones escolares que corresponda.

b) Nacional

Respecto del repertorio nacional se puede observar que la música que identifica a nivel país aún a criterios, gustos, opiniones y/o preferencias, de manera

transversal. Esto hace posible definir aquellos referentes musicales identitarios a nivel nacional, lo cual necesariamente debe realizarse a través de un proceso participativo, pues de lo contrario no podría definirse como identitario.

Se estableció un listado de autores o interpretes chilenos significativos para las personas, el cual se recomienda actualizar y/o reafirmar cada cierto tiempo, haciendo participe a la comunidad, tal como se realizó en esta investigación. Este listado se estableció a través los dos instrumentos que se mencionaron en el Capítulo 4, sobre metodología, y los mismos que además entregaron la información para el Capítulo 7 sobre el diagnóstico.

De la entrevista¹⁶ realizada a los tres referentes asociados a la FOJI, se analizaron las respuestas sobre el segundo ítem de ésta, respecto de la música de trascendencia. El modelo sugiere renovar esta información cada tres o cuatro años, a través de encuestas de opinión, haciendo partícipe a otros directores de orquestas escolares catastradas en la FOJI, con el fin de ir construyendo identidad, desde una mirada colectiva y participativa.

De acuerdo a las respuestas dadas por nuestros entrevistados, se puede aunar varios criterios respecto de la música identitaria a nivel nacional:

- Las orquestas escolares debiesen tocar música chilena, puesto que es parte de su entorno más próximo y de su realidad.
- El programa de música chilena que se desarrolla en la fundación, incluye arreglos especiales como el de Intillimani, Quilapayun, Los Jaivas y el homenaje a la Violeta Parra.
- Los medios de comunicación ejercen un gran impacto en la difusión de la música e influyen directamente en la trascendencia e identificación que el público tiene con sus repertorios.
- El patrimonio musical es tal, por el reconocimiento y uso que el público le da a los repertorios, aun no siendo de origen chileno, ya que igual puede ser identitario para el país gracias al trabajo de un autor o interprete. Por ejemplo, “Casamiento de negros, tiene precisamente su origen lejano en un poema satírico del poeta barroco español Francisco de Quevedo”

¹⁶ Ver Anexo N°4, Cuestionario entrevista.

(Morales, 2003, p.54), pero nos identificamos con el gracias a la musicalización de Violeta Parra.

- Algunos repertorios más identitarios que han trascendido a nivel nacional son Gracias a la vida, Volver a los 17 y Casamiento de Negros, de Violeta Parra; La exiliada del Sur y El Cigarrito, de Víctor Jara; Todos Juntos, Sube a nacer hermano y Mira Niñita, de Los Jaivas; La voz de los 80, El baile de los que sobran y Tren al sur, de los Prisioneros; así como La Reina del Tamarugal, Los momentos, El galeón español y Un año más, entre muchos otros.

Tal como se expresó en el Capítulo 7, se establecieron autores y compositores relevantes para la música identitaria en Chile, a partir la tabulación resultante del segundo ítem de la encuesta¹⁷ realizada a 30 profesores de música de aquellas instituciones mencionadas en la muestra¹⁸. Estos, por su formación académica y el ejercicio docente realizado día a día en contacto con los más jóvenes, les permite hacer una buena evaluación de aquellos repertorios que han trascendido a las generaciones y, por ende, son representativos para la identidad nacional.

Producto de la información recogida por la encuesta, se proponen como punto de partida, los ejemplos de agrupaciones, cantautores e intérpretes de diversos repertorios identitarios para el país, mencionados en el diagnóstico¹⁹. Y en el mismo sentido de las entrevistas, también se propone hacer una encuesta dinámica cada cierto periodo de tiempo, tres o cuatro años, para ir renovando y/o reconfirmando el repertorio, junto con hacer el proceso de forma participativa con las comunidades, lo cual permita generar sentido de pertenencia e identidad con los conjuntos.

Respecto de los aspectos legales en la utilización de repertorio, es importante velar por el respeto a la Ley de Propiedad intelectual de las obras que se escojan trabajar. Esta ley es la N°17.336 fue publicada en el diario oficial N° 27.761, 2 de octubre de 1970, protegiendo a partir de entonces los derechos de dominio sobre obras intelectuales de creación y los derechos conexos asociados

¹⁷ Ver Anexo N°5, Encuesta profesores de música.

¹⁸ Ver punto 4.3, 'Muestra'.

¹⁹ Ver punto 7.2. sobre repertorios de trascendencia obtenidos de la encuesta.

que se determinen. No solo se protegen los derechos patrimoniales, sino también los derechos morales respecto de la integridad y paternidad de las obras.

Para respetar la autoría de las obras a interpretar en público, se deben declarar en detalle. Es una obligación legal informar a la Sociedad del Derecho de Autor (SCD), las obras interpretadas. Esta declaración se realiza a través de una planilla²⁰, que puede entregarse hasta 90 días posterior a la realización del concierto. En ella se debe detallar el nombre de la agrupación que realizó el concierto, el nombre del lugar donde se realizó, la dirección, descripción del evento, organizadores y declarante, quien se a cargo de los documentos ante la SCD.

c) Internacional

No porque este modelo pretenda poner en valor el patrimonio musical identitario, se está queriendo afirmar que lo identitario debe ser solo música de autores chilenos. Hay personas que adscriben a música internacional perteneciente a la cultura de masas y, al mismo tiempo, también hay personas que adscriben a culturas provenientes de sus países de origen. En ambos casos, su música identitaria es distinta a la chilena. Por ejemplo, muchos tipos de música provenientes de Europa, como las Tarantelas para la comunidad de Scuola italiana, o las polcas para la comunidad del colegio alemán, forman parte de la identidad de las personas que participan allí.

Esto pasa con muchas otras colonias atípicas a nuestra identidad chilena, —palestinos, árabes, etc.—, puesto que en la actualidad existe un gran multiculturalismo en Chile, ya que hay muchos grupos de personas extranjeras descendientes de colonos o comerciantes, sin olvidar además, la inmigración de ciudadanos asiáticos y, en los últimos años, inmigrantes de países latinoamericanos, entre otros. Por esto, Chile se ha hecho aún más diverso de lo que ya es, por la extensión de su territorio. En este mismo sentido, se reconoce desde ahí, que el repertorio internacional puede ser identitario dependiendo de donde se le mire.

²⁰ Ver Anexo N°6, planilla de ejecución pública, SCD.

En este enfoque, cabe cualquier tipo de música que pertenezca a la tradición escrita europea y también a la música popular internacional.

M.6: Planificación de acciones y proyectos

Es muy importante planificar acciones como vínculos, redes de apoyo, visitas a otros colegios y los propios proyectos que se realicen, con sus respectivos resúmenes de costos y presupuesto anual, para que de forma clara y ordenada sea posible al alcance de los logros deseados en el futuro. Se debe realizar un plan de acción adecuado para la realidad particular de la localidad e institución escolares donde se implementará el modelo. De esta forma se establecen todas las actividades necesarias para cumplir el propósito final, así como durante la ejecución, el control de sus etapas se puede apoyar en la calendarización de las actividades.

A continuación, a modo de ejemplo se propone una secuencia ordenada de una serie de acciones que se estiman necesarias para la planificación de proyectos, que sirvan a la creación y desarrollo de las agrupaciones escolares:

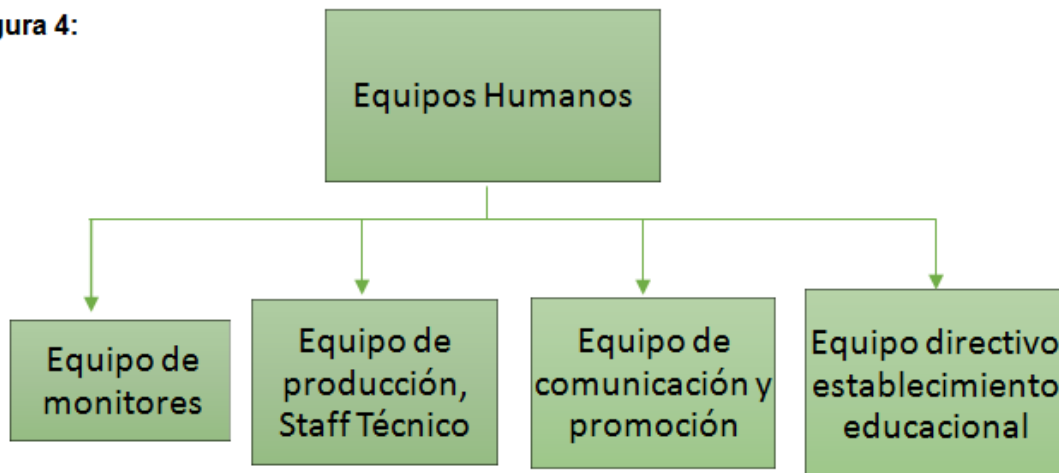
- Reuniones con los directivos de la entidad educacional
- Visitas de presentación de los proyectos de conciertos a los organismos político-culturales e Instituciones sociales
- Gestión de recursos, captación de fondos privados
- Investigación y rescate de repertorio existente
- Elaboración y transcripción de partituras
- Creación y ensayos de las agrupaciones
- Talleres de perfeccionamiento
- Pre producción: entrevistas, promoción, difusión, imprenta, pegado de afiches, redes sociales, flyers y socialización verbal con las habitantes de las localidades donde se presenta la orquesta, etc.
- Realización de los conciertos, montaje técnico- producción
- Post producción: grabación, evaluación, etc.
- Creación de redes, encuentros de orquestas en relación a conciertos y talleres

En el desarrollo del Capítulo 9, de aplicación del modelo, se utiliza un ejemplo de Carta Gantt, con el fin de establecer estas mismas acciones asociadas con las fechas estimadas desde la planificación, para poder velar así por el cumplimiento de estas en los plazos establecidos.

M.7: Formación de equipos humanos y redes de apoyo

Son personas organizadas que prestan servicio a la ejecución de los diferentes proyectos y acciones que surjan de la aplicación del modelo.

Figura 4:



Los profesionales que integren el equipo de trabajo deben mostrar cualidades de organización, liderazgo, responsabilidad, iniciativa, sentirse efectiva y afectivamente identificado con el propósito del modelo. Deben tener una personalidad dispuesta al cambio —modificabilidad cognitiva (Feuerstein, 2011.)—, acorde a la dinámica del contexto. Además de poseer formación profesional en el rol que desempeña; ser responsable, puntual, organizado, con liderazgo, con capacidad de trabajo en equipo, creativa(vo), didáctico, innovador, entusiasta, alegre, cordial, capacidad de trabajo en equipo con espíritu de servicio y disponibilidad para las actividades extraordinarias que sean necesarias realizar.

El objetivo del modelo aquí propuesto, es vincular a la comunidad a partir de lo identitario, el sentido de pertenencia y el patrimonio musical. Por ello es muy importante que la ejecución de proyectos públicos sea participativa, para así generar lazos más estrechos. Así entonces, los equipos de apoyo en la realización de los conciertos, deben surgir de toda la comunidad, tanto aquellos que prestan servicios profesionales, como los beneficiarios de la actividad; es decir, los mismos estudiantes y sus familias, además de los vecinos de la localidad, de tal manera de hacerlos partícipes de la pre-producción de las jornadas musicales.

Por otra parte, la gestión debe contemplar varias miradas, puesto que las áreas de trabajo para la creación y ejecución de un proyecto basado en este plan de gestión, son de diversa índole:

- De carácter técnico: Instrumentos, equipamiento de audio, sala de ensayos, etc.
- De carácter financiero: Captación de recursos de privados y/o del Estado por medio de la Ley SEP, FONDART, fondos municipales, FNDR, etc.-
- De carácter creativo: Método participativo vía consulta ciudadana, haciendo participe al público.

Ahora bien, la descripción de cargos es muy relevante para poder tener una clara organización. Esta consiste en identificar y definir los roles en los que se desempeñaran cada uno de los profesionales que llevaran a cabo el modelo. Esta fase es muy importante al momento de la ejecución, ya que favorece un actuar más eficaz y un mejor clima laboral, lo que finalmente se proyectara con mejores resultados de las actividades que se llevaran a cabo.

Una gestión pertinente requiere de una descripción clara de las tareas específicas que debe desarrollar cada rol, y a partir de ahí, ejercer acciones creativas que aporten al modelo. Este aspecto debe revisarse y modificarse de acuerdo a la particularidad de cada establecimiento educacional y/o la naturaleza de la cultura local, teniendo siempre en cuenta los objetivos que se tracen al inicio de la implementación. Además, es fundamental que las tareas asignadas gocen de cierta flexibilidad, para aprovechar al máximo el potencial de todos los equipos.

«Descripción de Cargos»

1) Nombre del Cargo: Encargado de Gestión

Función: Animar e impulsar el proceso de ejecución del modelo de gestión de acuerdo los objetivos trazados.

Tareas:

- Coordinar las distintas instancias de participación que existan en la ejecución del modelo
- Planificar, presidir y/o conducir los diferentes momentos de encuentro que se dan entre los participantes en las reuniones del Equipo de Trabajo
- Delegar y supervisar funciones
- Procurar que los recursos humanos y administrativos económicos estén al servicio de la ejecución del modelo
- Apoyar permanentemente las tareas y responsabilidades de los integrantes de la organización de plan estratégico

2) Nombre del Cargo: Coordinador área extraprogramática de la institución escolar

Función: Coordinar las comunicaciones entre la orquesta, el establecimiento y los apoderados.

Tareas:

- Organizar la promoción y desarrollo de la orquesta, junto con el equipo encargado de Gestión del modelo
- Colaborar en la ejecución y cumplimiento del modelo
- Representar a la orquesta ante el directorio y/o equipo directivo del colegio

3) Nombre del Cargo: Director de la orquesta

Función: Es la persona encargada de montar el repertorio con todas las familias instrumentales que conforman la orquesta, dirigir los ensayos generales y los conciertos, giras, etc.

Tareas:

- Seleccionar repertorio
- Realizar y/o encargar arreglos de las obras escogidas
- Supervisar el trabajo de los monitores de las familias instrumentales
- Dirigir los ensayos y conciertos
- Velar por las condiciones ideales para la creación y desarrollo de la orquesta

4) Arreglador/Compositor

Función: Componer y/o crear orquestaciones de los repertorios escogidos, adaptando la música a los instrumentos disponibles, recreando rítmica y armónicamente estas obras.

Tareas:

- 'Arreglar' o recrear repertorios identitarios, a través del lenguaje musical escrito
- Componer obras nuevas
- Crear la partitura general de cada obra
- Generar las particellas para cada instrumento

5) Nombre del Cargo: Monitores

Función: Formar musicalmente a los integrantes de la orquesta

Tareas:

- Dar clases de los instrumentos específicos de cada familia de la orquesta. Se requiere un monitor de cuerdas, un monitor de vientos, un monitor de bronce, monitor de percusión, un monitor de coro y un monitor para la banda popular. Además, apoyar a la orquesta tocando en los conciertos
- Formar parte de la orquestas en las presentaciones que esta tenga.
- Colaborar en la ejecución y cumplimiento del modelo
- Velar por la calidad del proceso de aprendizaje-enseñanza musical, con información oportuna de logros obtenidos

6) Nombre del Cargo: Técnico

Función: Velar porque los conciertos tengan siempre el mejor respaldo técnico.

Tareas:

- Encargarse de ejecutar el montaje de sonido, escenario y la ubicación del público en cada concierto
- Ejecutar la puesta en escena y los aspectos técnicos de sonido e iluminación en los conciertos de la orquesta
- Colaborar en la ejecución y cumplimiento del modelo
- Realizar grabación de conciertos importantes

7) Nombre del Cargo: Músicos (estudiantes)

Función: Interpretar las obras de rescate patrimonial musical identitario para su comunidad, repertorio que puede ser local, nacional o internacional, dependiendo de su realidad.

Tareas:

- Aprender a leer música
- Estudiar técnicas específicas del instrumento elegido
- Aprender repertorio trabajado en la orquesta
- Interpretar las obras al público colectivamente

M 8: Financiamiento

«Visión económica»

El aspecto económico y financiero debe ser patrocinado y auspiciado por las instituciones escolares que gestione el modelo, ya sean de corte privado —con recursos propios o postulando a fondos concursables—, o escuelas públicas, con fondos municipales o con la ley de subvención escolar preferencial, ley SEP. Considerando que este modelo es un proyecto sin fines de lucro, no generará ganancias capitalizables para quienes realicen las inversiones financieras, sin perjuicio de que tengan ganancia en términos de imagen, en el caso del privado, y de oferta cultural, en el caso de las municipalidades u otras instituciones gubernamentales. Por esta razón, se prescindirá

del análisis de riesgo, puesto que no aplica al no ser un proyecto comercial. Sin embargo, de lo anterior, se puede realizar la fijación de precio según requerimientos de Ingresos.

«Fijación de un Precio Simbólico»

El precio es simbólico, es decir, el precio tanto para los estudiantes como para las personas asistentes a los conciertos, quienes son los beneficiarios directos, no es en términos monetarios, sino que independiente de la condición económica de estos. Los requisitos son únicamente, ser perteneciente a la institución escolar en cuestión y/o pertenecer a las localidades donde se desarrollen los conciertos. “Entender el arte o a la cultura como objetos de mercado resulta para muchos algo contradictorio y prácticamente algo anti ético en su convención ideal; sin embargo es curioso el hecho de que las personas dedicadas al quehacer cultural son las que más se oponen y a la vez son las que más se quejan de no tener recursos necesarios para promoverla” (Fernández, 1997). Es fundamental valorizar bien los honorarios y adquirir instrumentos de buena calidad, lo cual definirá el costo para el establecimiento. Sin embargo, el modelo tiene un fin social, por lo que el precio para los estudiantes y vecinos es cero.

Por otra parte, es esperable que los vecinos de las localidades, sean agentes activos de la puesta en valor de la música, colaborando en las convocatorias y la organización de las jornadas en torno a los conciertos.

«Ingresos Requeridos»

Los recursos financieros son obtenidos de fuentes diferentes, dependiendo del establecimiento educacional, es decir, puede ser financiada por recursos privados, públicos o mixtos. Lo fundamental es que los ingresos para la ejecución del plan de gestión no deben ser inferiores a los costos totales presentes en un flujo de caja, el cual entrega una cifra concreta de ingresos monetarios y activos fijos necesarios, con el fin de que sea viable la ejecución del modelo.

«Fuentes de Financiamiento»

La Captación de fondos puede ser de diversa índole: fondos propios del establecimiento escolar, fondos municipales y/o regionales (FNDR), FONDART, ley SEP, etc. Esto va a depender de la naturaleza del proyecto y establecimiento en cuestión. Sin embargo, el ejemplo de aplicación de este modelo, se basará en financiamiento con ley SEP, puesto que en los últimos veinte años, la evolución de la matrícula escolar ha

variado notablemente hacia los establecimientos particulares subvencionados, casi doblándola y, a su vez, disminuyendo en aquellos establecimientos municipales y particulares pagados²¹. Esto según las cifras publicadas por el Mineduc.

De hecho, a pesar de los movimientos que ha tenido la matrícula escolar, la suma de los establecimientos municipales y subvencionados particulares, sigue siendo más del 90% de los estudiantes chilenos. Por tanto, en este modelo se presentará un caso de aplicación a un colegio acogido a la ley SEP, siendo precisamente los municipales y particulares subvencionados quienes reciben esta subvención. En el futuro, con la nueva ley general de educación, cuando los establecimientos subvencionados particulares pasen a la administración pública, seguirán recibiendo subvención del Estado, tal como lo afirma José Joaquín Bruner, “No va a ocurrir un cambio por el mero hecho de que los colegios que eran administrados por municipios pasen a ser administrados por servicios locales”, por tanto el ejemplo de aplicación que se propondrá en el Capítulo 9, seguirá teniendo vigencia, aún con la nueva educación pública.

Según las últimas cifras analizadas por la Superintendencia de Educación el 2013, el Ministerio de Educación entregó \$150 mil millones, de los cuales \$53 mil millones no se justificaron ni implementaron en los planes de mejora elaborada por los mismos establecimientos²². La mayoría de las comunas de la Región Metropolitana sobrepasa el 30% de los ingresos SEP no ejecutados, llegando incluso a sobrepasar el 50%²³. El presente modelo, es una herramienta para hacer uso y justificación de estos dineros, los cuales se enmarcan en el ítem de Identidad Institucional, uno de los cuatro pilares de asignación de recursos de esta subvención estatal.

M 9: Comunicación

La primera instancia de comunicación es la promoción en sí misma, los afiches publicitarios ubicados en las instalaciones de las entidades involucradas y de áreas de desarrollo comunitario pertenecientes a la municipalidad, ya que estos afiches darán cuenta de la presentación y difusión de la agrupación musical de rescate patrimonial.

²¹ Ver anexo N°7, Evolución de la matrícula escolar, La tercera.

²² Ver Anexo N°8, resumen rendición de cuentas subvención escolar preferencial. Superintendencia de Educación.

²³ Ver Anexo N°9, Ingresos SEP no ejecutado, por comunas de la Región Metropolitana.

En el ámbito de la comunicación se debe contemplar un sistema equivalente al de la 'mercadotecnia'²⁴, considerando la comunicación con los intermediarios, los estudiantes y diversos públicos, teniendo en cuenta que los beneficiados tienen comunicaciones verbales entre sí y con otros públicos, sobre todo con la incorporación de flyers digitales, videos, fotografías, etc., compartidos a través de las redes sociales. Por lo mismo, se debe contar con el apoyo del encargado de comunicaciones del área de Cultura en cada organización político-cultural adherente, ya que generalmente cuentan con facebook propio, como por ejemplo, 'facebook Departamento de Cultura de Puente Alto'. Este y otros más, son una plataforma muy potente desde el punto de vista de las comunicaciones y en todo este proceso, los agentes participantes retroalimentarán a los demás actores de su círculo cercano.

El objetivo principal de la estrategia es crear conciencia sobre la existencia de la 'orquesta de rescate patrimonial', en la comunidad escolar y también en los pobladores de las comunas que adhieran al proyecto. Además, se espera que conozcan cuál es el aporte, cuáles son los beneficios, generar una opinión favorable, generara empatía, convicción y, finalmente, adherencia de los participantes y los públicos objetivos.

M 10: Ejecución

Antes de desarrollar cualquier proyecto específico para un establecimiento educacional, el cuál debe contener la estructura organizacional, carta Gantt, evaluación económica y social, presupuesto, flujo de caja, fuentes de financiamiento, etc.—diseñados para aquella institución en particular—, se deben explicar varios aspectos, tales como, público objetivo, plan de producción, impacto y resultados esperados, los cuales se explicaran a continuación:

M 10.1: Acciones-Creación de Redes

«Alianzas Estratégicas»

Para llevar a cabo la ejecución de este modelo de gestión, se debe contar idealmente con la mayor cantidad de alianzas como sea posible: el patrocinio del

²⁴ Mercadotecnia: consiste en un conjunto de principios y prácticas que se llevan a cabo con el objetivo de aumentar el intercambio de un bien o servicio, en especial la demanda. El concepto también hace referencia al estudio de los procedimientos y recursos que persiguen dicho fin.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, municipalidades, organizaciones vecinales, fundaciones, tiendas de instrumentos musicales, instituciones escolares tanto privadas como aquellas que reciben financiamiento estatal y, preferentemente, aquellas que cuentan con financiamiento de la ley SEP.

«Alianzas Comunicacionales»

Se aprovechan las mismas instalaciones de las instituciones escolares y, a su vez, las instalaciones municipales o de localidades que acojan la iniciativa, para difundir a través de afiches y folletos. Además, se establecen compromisos con medios escritos de prensa, radios locales, canales virtuales de internet, etc. Además hay que señalar también que las menciones de los patrocinadores generan un plus importante para la instancia de conseguir alianzas comunicacionales.

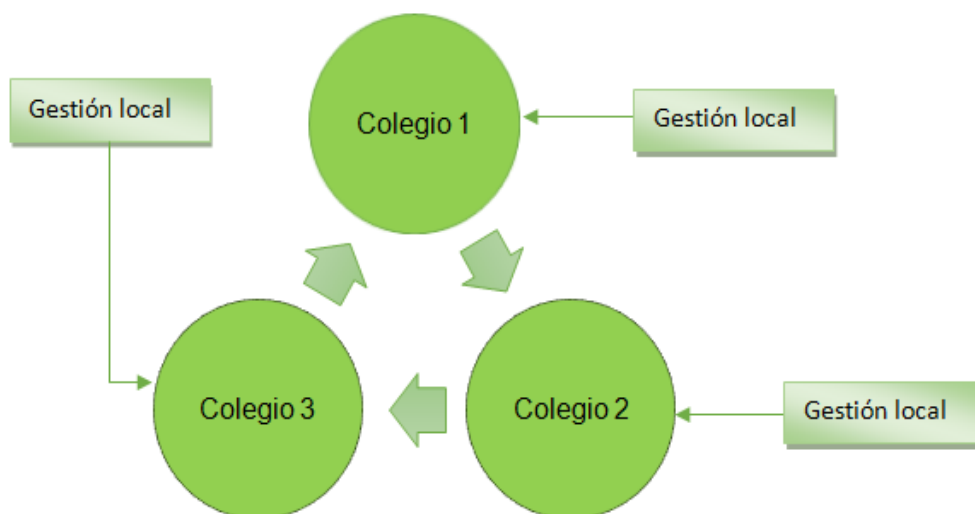
«Alianzas Administrativas»

Se deben establecer alianzas con municipalidades, departamentos de culturas, organizaciones vecinales y colectivos culturales, con el propósito de generar redes que proporcionen información relevante para levantar proyectos con la comunidad vecinal.

«Redes»

Se deben establecer redes con otras orquestas escolares, a nivel local, regional o nacional, con el fin de generar vínculos entorno al trabajo de las agrupaciones sinfónicas escolares, junto con potenciar la puesta en valor del patrimonio musical.

La construcción de redes entre colegios sirve de base para conciertos itinerantes, desde la etapa de formación de las orquestas donde se comienza con el repertorio básico de formación técnica. Luego, en la medida que se evolucione en la calidad musical, y se puedan interpretar obras de repertorio identitario con cierta prolijidad, cada colegio debe generar redes con los organismos locales, gestionando espacios de apertura a la comunidad externa la establecimiento escolar, que son parte de la unidad territorial local y así llevar la orquesta a los espacios públicos, donde puedan generar un vínculo con los vecinos y su identidad.

Figura 6:**M 10.2: Proyectos**

Los proyectos pueden ser de distinta índole: conciertos, talleres, clínicas, perfeccionamientos y giras. La misma adquisición o generación de partituras, pueden formar parte de un proyecto. Una de las opciones en la que se pone el mayor énfasis en este modelo, es el de conciertos itinerantes de repertorios identitarios para las comunidades. En el Capítulo 9, 'Aplicación del modelo' se expondrá una 'planificación tipo' para los conciertos Itinerantes.

Para los proyectos que se realicen mediante el modelo, se deben establecer claramente las tareas a realizar en las etapas de pre-producción, producción y post-producción.

a) Pre-producción

La preproducción, corresponde a todas aquellas acciones que se realicen antes de la ejecución de la actividad principal del proyecto. Por ejemplo, para los conciertos en las diferentes localidades con las que se pretende poner en valor el patrimonio musical, hay varias acciones importantes a realizar antes

de los conciertos, como la promoción, imprenta, entrevistas y/o reuniones de trabajo, es decir, toda la gestión previa en general.

La promoción se debe trabajar de varias formas:

- Afiches publicitarios- ubicados en las instalaciones de los colegios, además de áreas de desarrollo comunitario pertenecientes a las municipalidades u otros organismos políticos culturales, con las que se quiere vincular el proyecto.
- Entrega de flyers impresos a los vecinos de las comunidades a las que se quiere llegar, con el rescate de patrimonio musical, como primera fuente.
- Informativos a través de correo electrónico, para llegar a colectivos y organizaciones culturales locales, con el fin de formar redes estratégicas.
- Informativos, fotos, videos y/o animaciones a través de redes sociales a los vecinos que se encuentren en las bases de datos de los departamentos de cultura de las municipalidades.

«Base de Datos»

Para la promoción se incluyen en una base de datos a todos los potenciales beneficiarios, tanto los estudiantes como las localidades que tengan vínculo con el rescate patrimonial musical que se pretende, así como también sus pobladores. Las bases de datos se alimentarán de las fichas de matrícula de las instituciones escolares, de las guías de municipalidades de Chile –página web— y bases de datos de correos electrónicos y/o redes sociales de los pobladores que estén asociados a estas plataformas.

b) Producción

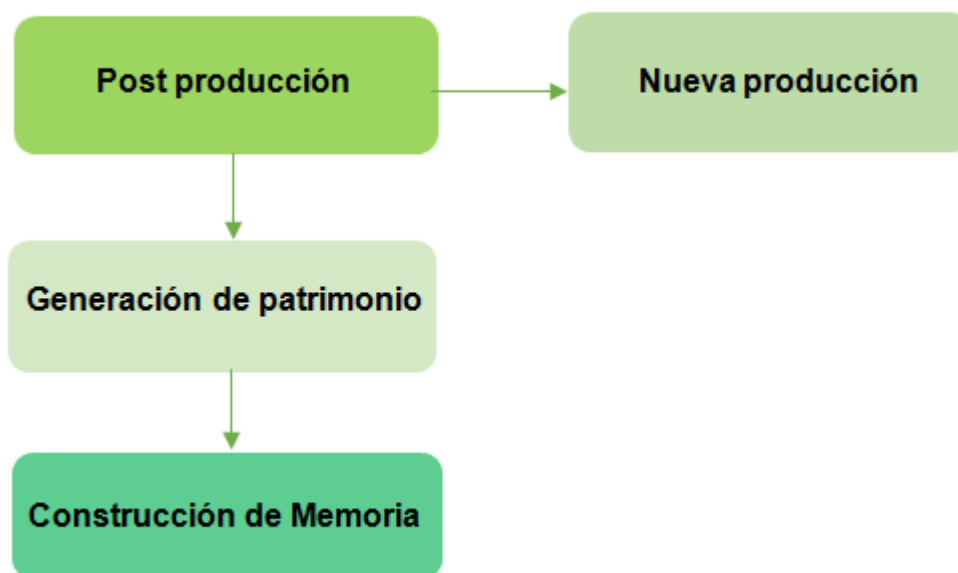
La producción corresponde a la realización misma actividad principal del proyecto, por ejemplo, en el caso de los conciertos, ella se refiere a todo aquello que tenga que ver con la realización del concierto propiamente tal. Las acciones mínimas de forma secuencial son las siguientes: Montaje de

escenario, sonido e iluminación, pendones de patrocinadores, disposición del espacio para el público, convocatoria de los estudiantes, traslado, transporte y cuidado de los instrumentos, prueba de sonido, vestuario, alimentación estudiantes, traslado de vuelta de los estudiantes, desmontaje, entre otros.

c) Post-producción

En la postproducción, se enmarca la evaluación del programa ya realizado, se mejora y planifica para la siguiente actividad. También se puede realizar una generación de patrimonio, al editar y producir material grabado en audio y/o video, del concierto realizado y constituir así un acto de construcción de memoria.

Figura 7:



M 11: Vinculación con la comunidad-Conciertos Itinerantes

La idea principal de este modelo, es vincular la actividad de la orquesta con la comunidad, trabajando a partir de la idea de rescate patrimonial musical, el cuál abarque diferentes autores, realizando conciertos de agrupaciones sinfónicas escolares, haciendo

partícipe a las comunidades y/o localidades más representativas para dichos autores, ya sea por ser el lugar de nacimiento de estos o donde más se identifiquen las personas con ellos.

Los beneficiarios por este modelo son todos los actores que forman parte en una comunidad educativa, agentes colaboradores externos y los pobladores que presenciarán conciertos, siendo todos ellos parte de lo que llamamos 'público objetivo'²⁵, entre los que se encuentran:

- Los estudiantes que participan de estas agrupaciones musicales, por la oportunidad de interpretar y mostrar su música a la comunidad escolar y a la población en general de los conciertos itinerantes que se puedan realizar.
- La institución educativa, puesto que modela y ordena sus procesos académicos, extracurriculares, además del aspecto económico de dichos procesos. Genera y fortalece la identidad institucional, siendo este uno de los cuatros aspectos para justificar gastos en los colegios con ley SEP.
- Los apoderados de los estudiantes participantes son beneficiarios indirectos ya que toda la familia se acerca un poco más a la cultura musical.
- Los organismos político-culturales que formen parte de alianzas estratégicas, para la realización de concierto de rescate del patrimonio musical local, fortaleciendo la identidad a través de tributar, reconocer y poner en valor a los compositores musicales que representan su comuna.
- Así, en este mismo sentido, las organizaciones vecinales son beneficiarias de los conciertos de rescate de nuestro patrimonio musical.
- Finalmente, los pobladores invitados a la puesta en valor del patrimonio musical de sus compositores, oriundos de las diferentes localidades, verán fortalecido su orgullo y sentido de pertenecía al lugar donde viven y a su propia cultura.
-

²⁵ Público objetivo: Hace referencia a las personas representativas a las cuales se quiere llegar con el bien cultural.

M 12: Balance-evaluación de impacto

Para asegurar la calidad del trabajo realizado y su constante mejoramiento, siempre es necesario hacer un seguimiento de los procesos, a través de una evaluación de impacto. Esta evaluación se debe establecer a través de procesos de participación, mediante encuestas de opinión que permitan tomar decisiones en pro de mejorar los resultados esperados, asegurando la continuidad y proyección de la iniciativa.

La forma de medir el impacto y la evaluación interna del modelo es a través de indicadores como el N° de asistentes a los conciertos, el N° de establecimientos que adhieren al modelo, el N° de conciertos realizados en el año, el éxito del presupuesto, la cantidad de repertorio trabajado, la variedad del repertorio, los medios de prensa que cubren los conciertos y la ya mencionada encuesta de opinión, la cuál puede ser digital o en formato papel.

9. EJEMPLO DE APLICACIÓN DEL MODELO - COLEGIO COMPAÑÍA DE MARÍA PUENTE ALTO

9.1 Descripción general de la Institución

Este establecimiento es un colegio particular subvencionado perteneciente a la Red Internacional de Colegios Compañía de María, con presencia en 26 países, 4 continentes y 146 años de labor educativa en Chile. La Compañía de María es la primera orden religiosa apostólica femenina dedicada a la enseñanza, inspirada en el carisma de su fundadora Santa Juana de Lestonnac. Fiel a sus orígenes, pone al servicio de la sociedad y de la Iglesia su patrimonio educativo de más de 400 años de existencia.

El colegio es administrado por un fundación sin fin de lucro, cuyo directorio ha manifestado el interés de formar una orquesta escolar que sea representativa de este proyecto educativo.

Este establecimiento está ubicado en Concha y Toro 2411 comuna de Puente Alto, es polivalente ya que imparte educación científico humanista y técnico profesional, tiene una matrícula de 1100 estudiantes repartidos en 32 cursos, desde pre kínder hasta cuarto medio, con jornada completa desde tercero básico en adelante.

9.2 Equipos humanos:

El equipo directivo está conformado por:

Sra. María Paulina Tello Ramos, Directora
 Sra. María Alicia Morales Fonseca, Subdirectora Pastora
 Sra. Carolina Munizaga Herrera, Subdirección Académica
 Sra. Ximena Bazán Godoy, Inspectora General

Coordinaciones académicas:

- Coordinación 1° ciclo, prebásica a 6° básico: Srta. Camila Saavedra Maldonado
- Coordinación 2° ciclo, 7° básico a IV medio: Sra. Karina Giacaman Flores

Departamentos de apoyo a la gestión académica:

Centro De Recursos Del Aprendizaje CRA Sra. Carolina Vergara Caro
 Actividades Curriculares de Libre Elección Sra. Giselle Gómez Marchant

Otros equipos están formados por:

- 51 docentes
- 5 paradocentes
- 5 profesionales del equipo psicoeducativo
- 4 secretarías administrativas
- 12 asistentes de la educación

9.3 Diagnóstico institucional - Área musical

El presente diagnóstico se considera una primera aproximación, realizado por el autor de esta AFE²⁶, como parte del ejercicio de aplicar el modelo.

9.3.1 Comunidad interna

- a) Debilidades que presenta la unidad educativa:
- Identidad descendida, tanto para los estudiantes como de los docentes
 - Falta de instrumentos clásicos y de métodos Orff
 - Falta personal técnico en el área de sonido
 - Baja participación de los docentes en la toma de decisiones
- b) Fortalezas:
- Proyecto institucional claro
 - Equipo de gestión cohesionado, organigrama, marco operacional, trabajo por departamentos.
 - Liderazgo efectivo desde las coordinaciones académicas
 - Centro de recursos académicos-CRA
 - Actividades curriculares de libre elección-ACLE
 - Música: En aula desde 1° básico hasta IV° medio
Talleres: música popular, música litúrgica, batucada, coro, canto solista y guitarra.

²⁶ El autor de esta AFE trabaja hace 12 años en el Colegio Compañía de María Puente Alto y, por lo tanto, conoce realidad institucional en profundidad.

Implementación: Sala, Instrumentos de música popular, sistema de sonido y proyector.

Espacios de presentación: auditorium, escenario gimnasio, escenario patio central

9.3.2 Comunidad Externa

a) Amenazas:

- Drogas y alto índice de delincuencia en la Comuna
- Surgimiento de una gran cantidad de colegios en el entorno próximo, que hacen bajar la matrícula
- Individualismo, falta de redes y vínculos entre las agrupaciones de otras escuelas de la comunidad

b) Oportunidades:

- Redes de empresas y organismos gubernamentales que constantemente están recibiendo a estudiantes en práctica, de las carreras técnico profesional, impartidas por el colegio.
- En el área pastoral, vínculo con la Vicaría
- Para la obtención de recursos, subvención escolar preferencial, Ley SEP

9.3.3 Apreciaciones y actitudes cognitivo-afectivas observadas en las(os) estudiantes, hacia la música

- Las alumnas se estimulan positivamente al escuchar música vivaz
- Sienten distintos estados de ánimo al distinguir las diversas atmósferas que se pueden crear por medio de la música
- Aprecian un crecimiento en sí mismas al ser capaces de ejecutar sonidos en un instrumento
- Se sienten desafiadas al no lograr un dominio suficiente para una buena interpretación en el uso de su voz o un instrumento musical, que las lleva a seguir superándose
- Son capaces de trabajar en equipo de forma solidaria.

- Estudian de manera responsable, el repertorio asignado.
- Aprecian la importancia de la música en la vida de las personas.
- Reconocen en la música un fenómeno universal para todos los seres humanos sin distinción de raza o credo

9.3.4 Necesidades e intereses de las estudiantes en relación con la asignatura:

Una de las necesidades que las alumnas me han expresado, es tener más tiempo para estudiar música en el colegio, ya que no todas cuentan con los instrumentos, y generalmente se les hace muy poco el tiempo para ensayar con los repertorios.

Es de mucho interés de las alumnas trabajar con repertorio de su agrado, y elegir por sí mismas el instrumento que les gustaría tocar. Eligen el repertorio, dependiendo del género que se esté estudiando, y también los instrumentos que ejecuta cada una, dentro de las posibilidades de implementación que tiene la sala de música.

9.3.5 Conclusiones del diagnóstico

Según el análisis hecho a la unidad educativa “Compañía de María Puente Alto”, se puede inferir que hay organización en el equipo de gestión del establecimiento, y existen condiciones para trabajar en la educación de las(os) jóvenes. Se observa un apoyo al trabajo docente, desde el punto de vista de la implementación, condiciones básicas para una buena enseñanza de la educación musical.

Se implementan estrategias adecuadas a las posibilidades tanto técnicas, como de implementación, infraestructura y de tiempo que la unidad educativa dispone para el área de música. Sin embargo, es esperable que el departamento de música aporte al rescate del patrimonio musical y crezca hacia el formato orquestal, tal como lo manifestaron personas del directorio de la Fundación que dirige a este establecimiento, mostrando un real interés por tener

una orquesta, con el fin de aportar a la identidad y el sentido de pertenecía en la institución.

Lo anterior adquiere especial relevancia para el colegio, por cuanto el contexto no es del todo favorable, con los problemas propios de la sociedad actual, según se indica en las debilidades y amenazas del diagnóstico.

9.4 Aplicación del modelo

Siguiendo el mapa del modelo propuesto en el Capítulo 8, a continuación, se definen las etapas y los actores que participan en este caso de aplicación:

M1: Colegio:

Compañía de María Puente Ato, descrito en la sección 9.1 del presente capítulo.

M2: Departamentos de Cultura, Instituciones Sociales y Organizaciones locales

Departamentos de Cultura de la comuna donde se encuentra emplazado el colegio, y otros departamentos de cultura de comunas vecinas, de los cuales se desea hacer un rescate del patrimonio musical que identifique a los vecinos del lugar. Estos son:

Departamento de Cultura de la Municipalidad de Puente Alto

Departamento de Cultura de la Municipalidad de Pirque

Departamento de Cultura de la Municipalidad del Cajón del Maipo

Además se usarán las alianzas estratégicas que existen con fundaciones sociales que cumplen fines benéficos en el sector donde está inmerso el colegio, alianzas formadas gracias a la especialidad de Técnico en Atención Social y Recreativa, que se impartió por más de veinticinco años en el colegio, que hoy es reemplazada por la especialidad de Técnico en Administración y Recursos Humanos. Lo anterior busca aludir a aquellas personas que son atendidas por estas fundaciones como potenciales públicos. Además se puede buscar trabajar mano a mano con juntas vecinales y otras organizaciones locales.

M3: Creación de la agrupación musical

En este colegio es pertinente formar una agrupación con el formato 'popular sinfónico', puesto que por muchos años, tanto la formación musical de las estudiantes, como su cultura musical y los instrumentos que posee el establecimiento, corresponden al género popular.

El colegio ya cuenta con Taller de Coro, Canto solista, Música Popular y Taller de Guitarra, por tanto son menos los grupos que se deben formar para lograr la fusión instrumental deseada. Los nuevos talleres requeridos son: flauta travesa, violín, cello y taller de viola.

La Orquesta estará formada por 20 violines, 10 violas, 8 flautas travesas, 8 cellos, bajo eléctrico, teclados, guitarras, batería, percusión, Coro y Cantantes solistas, tomando en cuenta que los talleres que ya existen en el colegio, no serán incluidos en los costos de la propuesta que se presentará al directorio de la fundación.

M4: Formación Técnica

Esta etapa del modelo corresponde a aquellos repertorios básicos, que entreguen una dinámica didáctica de enseñanza musical y el funcionamiento de la orquesta. Se debe utilizar aquellos repertorios sencillos que usualmente se trabajan en la formación de las orquestas escolares en general, principalmente aquellos que se encuentran en el archivo de partituras de la FOJI. Sin embargo, como la propuesta de este modelo pone énfasis en la cultura propia, es importante escoger los repertorios de tipo más identidad, como Violeta Parra, Víctor Jara o Los Jaivas, que han sido los más frecuentemente trabajados por todas las orquestas escolares en Chile, graduando desde aquellos más sencillos y avanzando paso a paso en complejidad, a modo de formación.

M5: Repertorio local identitario

Se deben escribir adaptaciones de repertorios de varios referentes musicales identitarios en el ámbito nacional, partiendo de la base de los resultados del Item II y III de la encuesta realizada a los 30 profesores de Artes Musicales que colaboraron en la investigación antes realizada. Además, se trabajarán varios repertorios de la cultura local, rescatando música del canto a lo divino, en especial de quien fuera Santos Rubio, un referente del folclor en Pirque; y por otro lado, se trabajará repertorio de Eduardo Gatti, vecino de la localidad del Cajón del Maipo. En ambos casos, se pretende llevar conciertos a estas localidades, para vincular dicho rescate del patrimonio musical, con ambos territorios y sus comunidades.

M6: Planificación anual

La planificación anual debe ser plasmada en una carta Gantt, que resuma claramente los plazos para el cumplimiento de metas respecto de las acciones y proyectos a realizar. La Carta Gantt ilustra gráficamente actividades del proceso, con las respectivas secuencias y plazos de ejecución de cada cual.

A continuación, un cronograma con las mínimas acciones necesarias para la realización de conciertos vinculantes con las comunidades, de una agrupación sinfónica escolar que trabaje tres autores con el fin de realizar una presentación por cada trimestre académico, en las localidades en la que se realizara la acción de rescate y difusión del patrimonio musical.

Cronograma Anual de Actividades

	Actividades	Responsable													
			Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	diciembre	
1	Visitas de presentación de los proyectos de conciertos a los organismos político-culturales e Instituciones sociales	Equipo de Gestión	X	X		X				X			X		
2	Gestión de Recursos	Equipo de Gestión	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
4	Reuniones con los directivos de la entidad educacional.	Equipo de Gestión y directivos establecimiento	X		X			X			X				X
5	Pre producción, Imprenta, etc.	Equipo de Gestión.					X			X				X	
6	Difusión 1, Pegado de afiches, redes sociales, etc.	Equipo de Gestión en conjunto con representante de la Fundación					X			X				X	
7	Creación de arreglos	Arreglador	X	X		X	X		X	X					
8	Creación y ensayos de las agrupaciones	Director y monitores por familias instrumentales			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
9	Montaje y pruebas de sonido y multimedia para conciertos	Orquesta, equipo técnico						X			X				X
10	Difusión 2, flyers y socialización verbal con las habitantes de las localidades donde se presenta la orquesta.	Equipo de Gestión						X			X				X
11	Realización de los conciertos, mínimo uno por trimestre académico.	Equipo de Gestión y Orquesta						X			X				X
12	Evaluación	Equipo de Gestión, equipo directivo y Orquesta							X			X			X

M7: Formación de equipos humanos de apoyo

Los equipos humanos que participan en esta aplicación del modelo, son los monitores, el equipo técnico, el de gestión y promoción; además de equipos voluntarios de trabajo que se incluirán en los conciertos públicos, compuestos por las familias y asociaciones vecinales de la localidad.

Más adelante, en el punto M8, sobre el financiamiento, se dan a conocer dos opciones de presupuesto anual, con el fin de dar a elegir al directorio de la fundación; la opción más factible para su institución. El presentar dos opciones, modificará en cierta medida la conformación de los equipos.

Como primera opción, el equipo de monitores está conformado por un monitor para cada instrumento de cuerda frotada: un monitor de violín, un monitor de viola y un monitor de cello; además de un monitor para flauta travesera, un monitor de coro y uno de ensamble popular. Como segunda opción, las cuerdas son instruidas por un solo monitor —con un 50% más de horas pedagógicas—, reduciendo así el equipo de monitores y, por lo tanto, los honorarios profesionales.

Dentro de las diferencias que tienen ambas opciones presupuestarias, otra que incide en la formación de equipos, es la del Coordinador y el Gestor del modelo, siendo fusionados estos dos roles, en la segunda opción de presupuesto. Tanto en el caso de equipo de monitores, como en la gestión y dirección, si se optara por la segunda propuesta, se deben hacer ajustes en la descripción de cargos, antes de la ejecución del modelo, para dejar en claro las tareas que deben desempeñar en dichos roles, para favorecer así la planificación y el buen desempeño de los profesionales.

M8: Financiamiento

El Financiamiento del modelo en el Compañía de María Puente Alto, en su totalidad será con recursos provenientes de la ley SEP, sin perjuicio de que se puedan obtener algunos auspicios y/o patrocinios para actividades particulares.

Para tener mayor claridad sobre el financiamiento, se expondrán tablas de resumen de costos y flujos de caja, ambos en modalidad anual. Y como ya se mencionó en el punto M7, se propondrán dos opciones, una ideal y otra más económica, con el fin acomodarse a los presupuestos del plan de mejora anual realizado por el establecimiento, e informado al Mineduc con anterioridad a la entrega de esta propuesta. Antes de exponer los cuadros de costos y flujos de caja, se establece explícitamente las 4 diferencias entre ambas opciones presupuestarias. Las diferencias son las siguientes:

- En la opción N°1 se considera un monitor para cada instrumento, con 8 horas cada uno, dos clases semanales de dos horas del instrumento que imparten y 4 horas de ensayo general de la orquesta; mientras que en la opción N°2, un monitor atiende a los tres grupos de instrumentos de cuerda, con un mínimo de 12 horas, distribuidas entre las clases de los instrumentos y el ensayo general de la orquesta.

- En la opción N°2 se propone que el rol Coordinador y Director de la Orquesta lo ejerza el mismo profesional.

-La opción N°1 propone unos instrumentos de calidad superior²⁷, mientras que la opción N°2 propone instrumentos de una calidad media²⁸.

-En la opción N°1 se contempla la construcción de sala de ensayo y mini conciertos, además de equipos de grabación; en la opción N° 2, no se requiere la construcción una de sala, sólo se utilizaría una sala normal y se prescinde de los equipos de grabación.

²⁷ Ver Anexo N°10, Cotización de instrumentos musicales N°1.

²⁸ Ver Anexo N°11, Cotización de instrumentos musicales N°2.

Opción N°1

«Resumen de costos N°1»

RESUMEN DE COSTOS	Tipo de gasto	Valor \$	Duración en meses	Gasto anual \$
Honorarios profesionales	Coordinador	400.000	12	4.800.000
	Director orquesta	400.000	10	4.000.000
	Arreglador	300.000	6	1.800.000
	Monitor violines	200.000	10	2.000.000
	Monitor violas	200.000	10	2.000.000
	Monitor cellos	200.000	10	2.000.000
	Monitor flautas travesas	200.000	10	2.000.000
	Monitor de coro	-	10	0
	Monitor de banda popular	-	10	0
Bienes y servicios	Servicios de sonido	300.000	trimestral	900.000
	Publicidad-imprenta	40.000	trimestral	120.000
	Transporte conciertos	140.000	trimestral	420.000
hInversión infraestructura	Construcción sala de ensayos	10.000.000	inicial	10.000.000
	Acustizar sala	3.000.000	inicial	3.000.000
	Mobiliario	350.000	inicial	350.000
	Sonido y grabación	2.000.000	inicial	2.000.000
	Instrumentos	12.468.100	inicial	12.468.100
Mantenimiento y reparación instrumentos		150.000	10	1.500.000
Imprevistos	reuniones y transportes, errores de presupuesto	Promedio Anual		2.392.905
Gastos de administración	Secretaria(multicopiado y carpetas)	30.000	12	360.000
TOTAL COSTOS				52.111.005

Nota: Los honorarios que aparecen con costo cero, se debe a que estos talleres ya se dan en el colegio, y se financian con horas de contrato docente, por lo que no es necesario financiarlas a través de recursos SEP.

«Flujo de caja N°1»

	TOTAL	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DECIEMBRE
SALDO INICIAL	0	11.265.000	19.474.005	1.860.000	1.860.000	2.217.000	2.637.000	1.860.000	2.364.000	2.490.000	1.860.000	2.049.000	2.175.000

EGRESOS

Programa	TOTAL	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DECIEMBRE
Cordinador proyecto	4.800.000	400.000	400.000	400.000	400.000	400.000	400.000	400.000	400.000	400.000	400.000	400.000	400.000
Director orquesta	4.000.000	0	0	400.000	400.000	400.000	400.000	400.000	400.000	400.000	400.000	400.000	400.000
Arreglador	1.800.000	300.000	300.000	0	0	300.000	300.000	0	300.000	300.000	0	0	0
Monitor violines	2.000.000	0	0	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000
Monitor viola	2.000.000	0	0	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000
Monitor cellos	2.000.000	0	0	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000
Monitor flautas traversas	2.000.000	0	0	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000
Monitor de coro	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Monitor de banda popular	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Servicios de sonido	900.000	0	0	0	0	0	300.000	0	0	300.000	0	0	300.000
Publicidad-imprenta	120.000	0	0	0	0	40.000	0	0	40.000	0	0	40.000	0
Transporte conciertos	420.000	0	0	0	0	0	140.000	0	140.000	0	0	140.000	0
Construcción sala de ensayos	10.000.000	10.000.000	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Acustizar sala	3.000.000	0	3.000.000	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Mobiliario sala	350.000	0	350.000	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Sonido y grabación	2.000.000	0	2.000.000	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Instrumentos musicales	12.468.100	0	12.468.100	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Mantenimiento instrumentos	1.500.000	0	0	150.000	150.000	150.000	150.000	150.000	150.000	150.000	150.000	150.000	150.000
Imprevistos 5%	2.392.905	535.000	925.905	80.000	80.000	97.000	117.000	80.000	104.000	110.000	80.000	89.000	95.000
Gastos de administración	360.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000
Total Egresos	52.111.005	11.265.000	19.474.005	1.860.000	1.860.000	2.217.000	2.637.000	1.860.000	2.364.000	2.490.000	1.860.000	2.049.000	2.175.000

52.111.005

INGRESOS

Orquesta	TOTAL	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DECIEMBRE
Dineros Ley Sep	52.111.005	11.295.000	19.504.005	1.890.000	1.890.000	2.247.000	2.667.000	1.890.000	2.394.000	2.520.000	1.890.000	2.079.000	2.205.000
Total Ingresos	52.111.005	11.295.000	19.504.005	1.890.000	1.890.000	2.247.000	2.667.000	1.890.000	2.394.000	2.520.000	1.890.000	2.079.000	2.205.000

SALDO FINAL	0	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000
--------------------	----------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------

Nota: Archivo Excel disponible en los anexos digitales (CD-ROM).

Opción N°2

«Resumen de costos N°2»

RESUMEN DE COSTOS	Tipo de gasto	Valor \$	Duración en meses	Gasto anual \$
Honorarios profesionales	Coordinador y Director	400.000	12	4.800.000
	Arreglador	300.000	6	1.800.000
	Monitor Cuerdas	300.000	10	3.000.000
	Monitor flautas transversas	200.000	10	2.000.000
	Monitor de coro	-	10	0
	Monitor de banda popular	-	10	0
Bienes y servicios	Servicios de sonido	300.000	trimestral	900.000
	Publicidad-imprenta	40.000	trimestral	120.000
	Transporte conciertos	140.000	trimestral	420.000
Inversión infraestructura	Acustizar sala	3.000.000	inicial	3.000.000
	Mobiliario	350.000	inicial	350.000
	Instrumentos	6.267.100	inicial	6.267.100
Mantenimiento Reparación		150.000	10	1.500.000
Caja Chica	reuniones y transportes	Promedio anual		1.132.855
Gastos de administración	Secretaria(multicopiado y carpetas)	-	12	0
TOTAL COSTOS				25.289.955

M9: Comunicación

Las comunicaciones se deben trabajar en dos ámbitos: el primero en relación a la organización interna de la orquesta del establecimiento, desde la formación de ésta y su operación durante el año, haciendo participe tanto a los padres y apoderados, como a los mismos estudiantes. Para la formación de la Orquesta, se harán afiches que se publicarán en diferentes lugares del colegio y se comunicará a los padres a través de la circular N°1 de los talleres ACLE (Actividades curriculares de libre elección), donde se explicitarán en detalle el día de inscripción. Los horarios de los talleres instrumentales y de ensayo general, así como objetivos y las formas de funcionamiento de la orquesta. Además, la forma de comunicación con los apoderados respecto de las presentaciones de la agrupación, será a través de circulares emitidas desde la coordinación académica y dirección del colegio.

El segundo ámbito comunicacional, corresponde a la realización de los conciertos en las comunidades locales. Inicialmente se deben concertar reuniones con los organismos político-culturales y organizaciones sociales, con quien se desea crear alianzas para vincular el rescate del patrimonio musical, además de los vecinos de las comunidades a las que se quiere llegar. Luego, para la difusión de los conciertos, se deben utilizar todos los canales de comunicación posible para así llegar a todos los públicos deseados. Estos canales de difusión son reuniones con las organizaciones celulares, como juntas de vecinos, centros culturales, colectivos y/o fundaciones de trabajo social; la difusión de los conciertos a través de afiches, volantes las redes sociales.

M10: Ejecución

La ejecución del modelo comprende acciones y proyectos continuos que siempre deben estar en movimiento, de forma dinámica, tal como lo es la cultura y el patrimonio musical propiamente tal. La ejecución del modelo aquí propuesto pretende ser participativa e inclusiva, para lo cual debe existir un sentido de pertenencia con el territorio que identifica la unidad escolar, que sea transversal a todos los participantes desde el coordinador del modelo hasta los vecinos. La

cultura musical en Puente Alto y sus alrededores —como es el caso de Pirque y El Cajón del Maipo—, tienen influencias de todo tipo, pero sin duda existe una fuerte identidad local, que en la ejecución del modelo debe hacerse vida.

M 10.1: Acciones – Creación de Redes

Comprende tanto las acciones mencionadas en el cronograma anual, como la gestión de recursos, la creación de redes entre orquestas de distintos establecimientos escolares, así como las alianzas estratégicas, las alianzas comunicacionales y administrativas.

. Dentro de las alianzas estratégicas, es muy relevante el contacto y estrecha relación con las juntas vecinales, colectivos artísticos y centros culturales; y por otra parte con los encargados de cultura de Puente Alto y las comunas vecinas.

Desde la creación de redes, podemos establecer como primera instancia la red ya existente de colegios Compañía de María, con el fin de seguir generando intercambio de experiencias entre los estudiantes, pero ahora con esta nueva agrupación. Posterior a ello se deben seguir formando redes con los colegios de la comuna, priorizando a aquellos que tengan orquestas, como los colegios Belén Educa, el colegio Domingo Matte Mesías, Monte de Asís, Colegio Cordillera y Juan Francisco Fresno.

De las alianzas estratégicas con fundaciones sociales, mencionadas en el punto M2, que ya son parte de la red estratégica del Compañía de María Puente Alto, se pueden mencionar las siguientes:

a.- Fundación Súmate, perteneciente al Hogar de Cristo, la cual realiza Talleres Preventivos y de Capacitación Laboral en la población San Gregorio.

b.- Cristo Vive, que trabajan en la capacitación y la reinserción social de jóvenes en la comuna de Huechuraba y La Pintana.

C.- La Fundación Protectora de la Infancia, que tiene colegios básicos, técnicos profesionales y el Hogar de Menores, en la Comuna de Puente Alto.

d.-La Fundación Sagrados Corazones, que trabajan con niñas con problemas de tuición.

e.- Fundación Padre Semeria, que trabaja con niños con problemas de tuición.

f.- Papa Juan XXIII, que trabaja con Jóvenes en capacitación.

g.- Fundación para la Familia, que trabaja con niños y mujeres en el mundo laboral.

M 10.2: Proyectos

Los principales proyectos que se pretenden generar en este establecimiento, son conciertos públicos en la comunidad local cercanas al colegio, tocando parte del patrimonio, local y nacional.

Se pueden generar en una primera instancia, con conciertos dentro del establecimiento interpretando repertorio de formación, para luego en una segunda etapa, hacer repertorio identitarios a nivel nacional en la Plaza de Puente Alto, así como ya el colegio lo ha hecho en la Fiesta de la Familia de la Vicaría de la comuna.

Más adelante, se puede hacer un concierto tributo a Eduardo Gatti, en El Cajón del Maipo donde él vive y, en lo posible, se pueda contar con su participación. También se puede indagar en el canto a lo humano y a lo divino, para realizar un concierto en el pueblito artesanos de Pirque, donde una de las profesoras del colegio forma parte de la agrupación, así como hay lazos de personas que han integrado el Centro de Padres y también dirigen el movimiento “Asociación de Guitarreros de Pirque”.

Si bien es cierto que los principales proyectos tienen que ver con conciertos itinerantes en la comunidad, también se pretenden hacer giras, además de la grabación de los repertorios estudiados, encargos de arreglos musicales, charlas de perfeccionamiento y conciertos educativos, participación en la semana del arte propuesta por el Ministerio de Educación, participación en el día de la música,

celebración de licenciaturas y ceremonias solemnes del establecimiento, entre otros proyectos posibles.

Solo a modo de ejemplo, a continuación se exponen acciones propias de pre-producción, producción y post producción, de un concierto público vinculante con la comunidad.

a) Pre-producción

- Promoción: afiches, volantes, correos electrónicos, redes sociales.
- Instalación de escenario, sonido e iluminación.
- De participación vecinal: Mobiliario, adornos y stand para recaudar fondos para sus propios proyectos barriales.

b) Producción

- Preparación de escenario, montaje.
- Prueba de sonido e iluminación
- Realización del concierto
- Entrega de reconocimientos

c) Post-producción

- Desmontaje
- Construcción de memoria: grabación de discos
- Realización de encuestas de opinión
- Evaluación

M11: Vinculación con la comunidad-Conciertos Itinerantes

«Planificación 'TIPO' de los conciertos itinerantes»

Actividad	Conciertos de agrupación popular sinfónica escolar, de rescate patrimonial vincúlase con la comunidad.
Objetivo de la actividad	Dar una puesta en valor de nuestro patrimonio musical y vincularlo con la localidad de origen del autor homenajeado por la orquesta.
Participantes de la actividad	<p>Estudiantes que forman la agrupación.</p> <p>Integrantes del equipo de gestión, marketing y promoción, monitores y equipo técnico que llevan a cabo el proyecto.</p> <p>Representantes del colegio.</p> <p>Representantes y autoridades de la localidad.</p> <p>Públicos de diferentes segmentos de pobladores(ras) pertenecientes a las localidades escogidas.</p> <p>Familias de los estudiantes participantes.</p> <p>Equipo de organización perteneciente a la localidad.</p> <p>Transportistas.</p> <p>Equipo catering.</p>
Cuándo	Diferentes fechas de acuerdo a organigrama, preferentemente en horario escolar.
Lugar	Espacios abiertos y espacios cerrados, auditorium o salones de las diferentes localidades.
Duración o tiempo	1 hora de concierto aprox. 6 horas de montaje, prueba de sonido, función y desmontaje del equipo técnico.
Recursos	<p>Materiales: Instrumentos, equipamiento de audio, lugar físico, escenario, plateas.</p> <p>Financieros: Fondos ley SEP, además de activos fijos proporcionados por las municipalidades.</p> <p>Humanos: Equipo de gestión, equipo de promoción y promoción, profesores de instrumentos, director orquesta, administrativos de institución escolar y municipalidad, transporte, Equipo catering y Pobladores colaboradores.</p>
Responsable	Coordinador a cargo del proyecto

M12: Balance- Evaluación de impacto

Esta etapa no se plantea como el final, sino más bien es un medio para mejorar y optimizar los procesos, permitiendo mejorar la eficiencia y la eficacia de los equipos humanos. En esta fase se deben comparar los resultados obtenidos durante la ejecución del modelo, contra los resultados esperados según la planificación inicial, con el fin de conocer en qué medida se ha logrado cumplir la proyección inicial.

La evaluación de impacto debe realizarse a través de breves encuestas de opinión, con el fin de medir las mejoras en la calidad de vida, siendo un aspecto muy importante la sostenibilidad en el tiempo. El balance anual, se debe realizar a partir de la autoevaluación de los equipos participantes en el proyecto (administrativos, técnicos, monitores, equipo directivo, etc.), para obtener información pertinente en la toma de decisiones y así, volver a planificar futuros proyectos, mejorados en los aspectos deficitarios y potenciando aquellos aspectos bien evaluados por la comunidad.

El encargado de gestión debe hacer un análisis del éxito en los aspectos financieros planificados para la ejecución del modelo, y realizar una reunión de evaluación, con el administrador y directora del establecimiento, con el fin de considerar los aspectos necesarios de incorporar en el presupuesto anual para el periodo siguiente.

Finalmente y no por eso menos importante, es realizar evaluaciones ex-ante y de proceso, con el fin de realizar mejoras durante el transcurso del año en diferentes áreas según sea necesario, para optimizar la preparación o ejecución de los proyectos en desarrollo.

10. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

De acuerdo al diagnóstico, basado en las encuestas y las entrevistas, se concluye que de los repertorios que se usan en las orquestas escolares chilenas, falta mucho todavía de música identitaria. También falta un compromiso directo con las culturas locales, mirar lo propio, mirar lo local, para no estar siempre dejándose influenciar por la cultura global.

El movimiento de orquesta escolares en Chile, ha sido un gran aporte como programa social, pero aún está en deuda respecto a la puesta en valor del patrimonio musical nacional.

Considerando que el patrimonio es siempre dinámico, cada cierto tiempo es necesario actualizar las encuestas para luego actualizar el repertorio, y así no caer en la monotonía y un estado estático de la música.

Para la aplicación del modelo se recomienda analizarlo de forma crítica, para ver la manera de adaptarlo a las realidades locales. Así mismo, se recomienda hacer encuestas para visualizar cuáles son los repertorios más pertinentes, de acuerdo a los intereses y motivaciones de la propia comunidad. También se recomienda establecer vínculos con otros colegios y redes de intercambio de partituras y experiencias.

Por otro lado, es muy positivo fomentar temporadas de conciertos, giras o pasantías, para que las orquestas y los propios estudiantes tengan experiencias en otras agrupaciones. La circulación e intercambio son motivadores y enriquecen porque, además del intercambio musical, permite a los estudiantes conocer otros lugares de Chile.

Los costos económicos ejemplificados en el capítulo de aplicación del modelo, son variables de acuerdo a los honorarios profesionales, instrumentos musicales, infraestructura y proyectos que se quieran implementar, según cada realidad local particular que adopte el modelo.

Es importante tener en cuenta lo valioso que es tener una orquesta en un colegio, tanto para el desarrollo de los propios estudiantes, como para su proyección institucional. En ese sentido, se recomienda este modelo y estas prácticas de orquestas, en otros establecimientos que no las tengan, junto con organizar encuentros para transferir

repertorios, experiencias, compartir conciertos, temporadas, etc.- Incluso, a veces se pueden hacer alianzas estratégicas y disminuir gastos de diversa índole. Por ejemplo, se usa mucho el intercambio con otras localidades, donde los estudiantes van alojados en las casas y después se actúa de forma recíproca; es decir, se hacen “trueques”: alojamiento de ida y vuelta. Así se bajan los costos y no se tiene que financiar ese ítem, por otra parte, ayuda a establecer vínculos de amistad entre las niñas y niños.

Es muy importante que los monitores sean debidamente capacitados, con el fin de que garanticen una buena formación de los estudiantes. Además, se recomienda incluir directores invitados para que los estudiantes conozcan distintos estilos en la interpretación y conducción de su música. Y una vez que la orquesta adquiera cierta madurez (4 años de vida), se recomienda extender las giras a otras comunas y regiones, para favorecer el intercambio.

Es importante que el gestor siga atentamente todo paso del modelo y cuando sea necesario, haga los ajustes, acorde a la realidad y evolución de cada establecimiento. Por otra parte se debe diseñar un plan de repertorio de complejidad creciente, de tal manera de avanzar de lo más simple, gradualmente, hacia música más exigente

En Chile se practica mucho la improvisación, hacer la gestión a última hora y en esa dinámica, la gestión se transforma en un stress para los directores. La gran mayoría de las orquestas no tienen un plan de gestión orgánico, y por lo tanto se recomienda aplicar el modelo aquí propuesto, con el fin de facilitar la gestión a aquellas agrupaciones en desarrollo y también a las que aún no se han formado, pero aplicando las correspondientes adaptaciones que se estiman necesarias.

Finalmente, la capacitación y/o perfeccionamiento que asegura la actualización de conocimientos siempre es necesaria, tanto para el gestor y director, como para los monitores que participan en la agrupación musical de cada establecimiento.

11. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Amin, M. (1998). *Identidades asesinas*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas*. México: Fondo de cultura Económica.
- Ariño, A. (1997). *Sociología de la cultura; la construcción simbólica de la sociedad*. España: Ariel.
- Arizpe, L. (2004) *Reabrir espacios públicos: políticas culturales y ciudadanía*. México: Editorial Plaza.
- Bernal, C. (2010). *Metodología de la investigación*. Colombia: Universidad de la Sabana.
- Bordieu, P. (2002). *Campo de Poder, campo intelectual*. México: Ed. Montessor.
- Cook, R. (2005). *Richard Cook's Jazz Encyclopedia*. London: Penguin Books.
- Corozine, V. (2002). *Arranging Music for the Real World: Classical and Commercial Aspects*. Pacific, Missouri: Mel Bay.
- Correa, S. (2001). *Historia del siglo XX chileno; balance paradójico*., Santiago, Chile: Sudamericana.
- Flores, H. I. (2005). *Identidad Cultural y el sentido de pertenencia en un espacio Social: una discusión teórica*. Veracruz, México: Editorial Veracruzana.
- Fernández, F. M. (1997). *Mercadotecnia social para la administración de instituciones*. México: Fundap.
- Gallardo, R. J. (2000). *El folklore musical en la escuela*. Santiago, Chile: Editorial Lord Crochane S.A.
- Garbo, R., Martínez, J., y Lebeer, J. (1997). *Teoría de la Modificabilidad Cognitiva estructural*. Feuerstein, R. (Ed.), *¿Es modificable la inteligencia?* (pp. 11-23). España: Bruño.
- Gissi, J. (2002) *.Psicología e identidad Latinoamericana; sociopsicoanálisis de cinco premios nobel de literatura*. Santiago, Chile: Ediciones UC.

- Hernández, R., Fernández C., Baptista L., (1991) "Metodología de la Investigación". Hill, México: Editorial Mcgraw.
- Johnson, J. (2002) Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value. Inglaterra: Oxford University.
- Jung, C. (2002). Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Madrid, España: Editorial Trotta.
- Larraín, J. (2001). Identidad Chilena. Santiago de Chile: LOM
- Lehmann, C. (1995). El sentido de pertenencia como catalizador de una educación de calidad. Santiago, Chile: Centro de estudios públicos.
- Morales, L. (2003). Violeta Parra: La última canción. Chile: Cuarto propio.
- Navarro, L. F. (2015). Vadecúm del director de orquesta del siglo XXI. España: Escuela de Dirección de Orquesta Maestro Navarro Lara.
- Salazar, G., Pinto, J. (1999). Historia Contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad y ciudadanía. Santiago, Chile: Lom.
- Salazar, G., Pinto J. (2012). Historia Contemporánea de Chile III. La economía: mercados, empresarios y trabajadores. Santiago, Chile: Lom Ediciones.
- Visauta, B. (1989). Técnicas de Investigación Social. Barcelona: PPU-Promociones y publicaciones universitarias.

DIARIOS

- Guzmán, F., Mardones C. (6 de septiembre de 2016). Tendencias de matrícula en el sistema escolar. La Tercera
- Ley N° 17.336 Sobre propiedad intelectual. (2 de octubre de 1970). Diario Oficial N° 27.761.

REVISTAS

- Fahrenkrog, L. (febrero de 2006). Hablar sobre Patrimonio Musical en Chile: Reflexiones. Revista NEUMA, Universidad de Talca. (N°2), pp. 46-57.

- González, J., Rolle, C. (diciembre de 2010). Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular. Revista de Historia, Pontificia universidad Católica. (N° 157), pp. 31-54.
- Matthey, G. (10 de julio de 2013). La gestión cultural en Chile, a pasos de su 'segunda generación'. Revista de Gestión Cultural, Facultad de artes Universidad de Chile. (N°1), P. 6.
- Molina, M. (2007, enero) Música e integración social. Filomúsica, revista de música culta. (N° 80). Recuperado de: <http://www.filomusica.com/filo80/integracion.html>
- Vargas, A. (Noviembre 2009) El patrimonio musical: análisis conceptual y metodológico. Revista Digital: Reflexiones y Experiencias Innovadoras en el Aula. (N°14). Recuperado de: http://www.didacta21.com/documentos/revista/Noviembre09_Vargas_Serrano_Alejandro.pdf

TESIS

- Díaz, V. (2005). Música de trascendencia en el aula (tesis de pregrado). Universidad Mayor, Santiago, Chile.

MATERIAL ELECTRÓNICO

Informes

- CIPER. (2015). Escuelas no rinden uno de cada tres pesos que entrega el Estado para niños vulnerables. Recuperado de: <http://ciperchile.cl/2015/09/30/escuelas-no-rinden-uno-de-cada-tres-pesos-que-entrega-el-estado-para-ninos-vulnerables/>
- CNCA. (2012). Política cultural regional metropolitana. Recuperado de: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/05/METROPOLITANA-Politica-Cultural-Regional-2011-2016.pdf>
- SUBDERE. (2015). Fortalecimiento de la identidad local en la Región Metropolitana. Recuperado de: http://www.territoriochile.cl/1516/articles-83976_recurso_1.pdf
- UNESCO. (2003). Convención Patrimonio Cultural Inmaterial. Recuperado de: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/convención>

UNESCO. (2001). Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural.
Recuperado de: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/convención>.

UNESCO. (2003). Patrimonio Cultural Inmaterial. Recuperado de:
<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01851-ES.pdf>

Sitios web

Flores, I. (2005) Identidad Cultural y el sentido de pertenencia en un espacio Social.
México: Universidad Veracruzana. Recuperado de:
<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/345>

Lehmann, C. (1994). El sentido de pertenencia como catalizador de una educación de calidad. Santiago, Chile: Centro de estudios públicos. Recuperado de:
<http://www.cepchile.cl/el-sentido-de-pertenencia-como-catalizador-de-una-educacion-de-calidad/cep/2016-03-03/184839.html>

Pizarro, A. (2011). El sentido de pertenencia. Santiago: Universidad de Chile. Recuperado de: <http://www.uchile.cl/noticias/78070/el-sentido-de-pertenencia-columna-del-senador-abraham-pizarro>

SINEDUC. (2016). Establecimientos educacionales. Chile: Ministerio de Educación. Recuperado de: <http://www.supereduc.cl/servicios/consulta-establecimiento.html>

Blogs

Latorre, D. (2011). Reuven Feuerstein: Teoría de la Modificabilidad Cognitiva. Recuperado de: <http://concienciaeducativaatorred.blogspot.cl/2011/11/reuven-feuerstein-teoria-de-la.html>

MÚSICAS & C. (2013) Introducción a la etnomusicología. Música e identidad. Recuperado de: <https://etnomusic.wordpress.com/2013/04/12/musica-e-identidad/>

Navarro, L. (2016). Realidad educacional chilena. Tendencias de la matrícula escolar. Recuperado de: <http://realidadeducacionalchilena.blogspot.cl/6/9/2016>

Petersen, P.G. (2011). La Felicidad y el Sentido de Pertenencia [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://vivir-la-felicidad.blogspot.com/2011/03/la-felicidad-y-el-sentido-de.html>

12. ANEXOS

ANEXO N° 1

Síntesis entrevista N°1, realizada el lunes 26 de septiembre de 2016 en la FOJI (Estación Mapocho) de 17:30 a 16:30 hrs.

Nombre entrevistado: Sr. Claudio Pavez

Subdirector área de extensión, Fundación orquestas juveniles e infantiles, FOJI.

¿A grandes rasgos me podría describir su experiencia en torno a la agrupación de Orquestas?

El maestro Fernando Rozas, el año 91 el hizo un viaje a Venezuela, volvió y quiso retomar lo que estaba haciendo Jorge Peña Henn -del año 64 al 73- y del año 92 en adelante se crea la Orquesta Nacional Sinfónica Juvenil y el programa nacional de orquestas juveniles, que incluía un programa en 9 regiones que aparte de la formación de la orquesta seleccionaba profesores como Fernando Alsaldi, Francisco Quezada, Jaime de la Jara, Rubén Sierra, Américo Justi, donde se los enviaba a distintas zonas como Antofagasta, La Serena, Talca, Concepción, Temuco, Valdivia y algunos fondos para crear proyectos nuevos, del año 2001 se crea la fundación de Orquestas Juveniles que continua con lo que fue ese programa, antes la orquesta dependían del ministerio de educación en convenio con la fundación Beethoven, luego eso pasa directamente a la fundación de orquesta juveniles. Por lo que se podía decir que yo estoy desde los inicios.

Respecto del financiamiento desde esa época ¿es el mismo que tienen ahora?

Para este tipo de proyectos habitualmente en todos los lugares del mundo, no solo en Chile, -hay alrededor de 36 países que tienen programas como estos-, habitualmente son financiados por el estado porque son planes de desarrollo social a través de la música, los financiamientos el mundo privado colaboran en cosas puntuales, pero no permanentemente.

Respecto de la organización, ¿esta es a nivel nacional, por regiones?, podría describirlo.

En este momento la fundación tiene 17 orquestas; 14 en las regiones de Arica a Magallanes y 3 en la Región Metropolitana que son la orquesta nacional juvenil, la

estudiantil metropolitana que comprende niños de 13 a 19 años y la infantil que es de niños de 8 a 13 años.

¿La forma de organización y toma de decisiones es centralizada?

Existe un directorio, una directora ejecutiva y nosotros somos los ejecutivos que organizamos, para algunas tareas tenemos equipos técnicos, jurados externos, personal externo, estamos sometidos a todo lo que tiene que ver con las normas de transparencia del Estado desde la estructura. Los presupuestos son anuales y tienen que ver con planes de desarrollo de las 17 orquestas, también hay que sumar el apoyo que hacen las instituciones a las más de 500 orquestas comunales pertenecientes principalmente a colegios, tanto municipales como particulares subvencionados, que nosotros como institución apoyamos en el fortalecimiento de sus programas, porque de ahí dependen las orquestas nuestras.

¿Existe un rescate de música chilena los repertorios?

Las orquestas lo que más tocan es música chilena porque es parte de su entorno, parte de su realidad, entonces es más fácil enseñarle a un niño con una canción chilena que está en el oído, que con una canción de cuna alemana, es obvio, por eso siempre ha estado vinculado, por otro lado hay que tomar la música chilena de raíz folclórica o música tradicional y transformarla en el formato sinfónico de manera que permita que mucha gente la toque en Chile o en cualquier parte del mundo.

¿Aquí existe algún programa especial que se preocupe del rescate de la música chilena?

El programa de música chilena que desarrolla los arreglos especiales para tocar con gente como Intillimani, Quilapayun, Los Jaivas y obras especiales como por ejemplo el homenaje a la Violeta Parra que viene ahora la celebración de los 100 años.

¿Qué visión tiene usted del rol de los medios de comunicación en la difusión de la música chilena?

Yo creo que los medios de comunicación son importantes porque difunden la idea de acercar a la gente a actividades musicales como las que nosotros organizamos, pero el fin nuestro es que los niños hagan y aprendan música haciendo música.

En el caso de hacer música nacional o no, eso va de la mano con el director o el arreglador de la orquesta, cada persona tiene un criterio artístico histórico y le dará valor a una cosa u otra.

¿La introducción de música de otro país puede pasar a ser parte del cancionero nacional?

Yo creo que eso es real, o sea hay muchos niños que tocan el Himno de la Alegría y que no saben si es alemán, austriaco o chileno, la tocan habitualmente, es como la quinta de Beethoven, la gente la toca como cumbia mezclada con mambo, entonces también debemos reconocer que hay cosas que son universales. Entiendo también que hay gente que habla de lo europeizante que puede ser este tipo de repertorio, la verdad es que la música chilena tiene mucha influencia de Europa y de África también, de los pueblos originarios, de una mezcla Latinoamericana, esa es nuestra naturaleza, esta visión que tiene alguna gente un poquito sesgada, es que no sabe tampoco la relación que tiene la música latinoamericana con Europa, porque eso requiere tener una formación para tenerlo y para entender cuál es la influencia. Hay un famoso caso de la Chacona de Bach, era una danza que se bailaba en México, de México pasó Europa y Bach escribió esa danza porque estaba de moda en Europa. Hay una tesis que habla sobre la influencia de la música caribeña en la música de Beethoven, pero nosotros vemos el mundo como que estuviera lejos, hay cosas que se estrenaban en Europa y a los meses se estrena en lugares de Brasil, en la corte del emperador.

¿Qué elementos debe tener un repertorio para que sea considerado patrimonio?

Por ejemplo, "Casamiento de negros", pensamos que es nuestra, pero no lo es en realidad, entiendo que viene de la Edad Media, nosotros nos identificamos con Violeta Parra, el trompe Araucano es alemán, llegó con la colonización alemana, el acordeón no es chileno, pero es parte de nuestro patrimonio porque hay una forma de tocar que lo hace el uso de la gente. Gracias a la vida es patrimonial, definitivamente nos identifica, *La Reina del tamarugal* es una obra que creó un compositor y la hizo y la arreglo y después todo el mundo la baila, y *Un año más* es de la gente de Coquimbo, qué es lo que lo hace que sea patrimonial, que todos la escuchamos en el año nuevo, en algún momento. Entonces yo siento que el patrimonio lo hace la gente, lo ha escogido. Ahora lo mismo pasa con el resto de la música, si lo tocan está vivo, si no lo tocan ya no existe.

¿Podría profundizar sobre las políticas públicas que han influenciado en el desarrollo de la vocación de orquestas infantiles y juveniles?

La visión que yo tengo quizás sea un poco ignorante porque no conozco las políticas públicas ya que no trabajo directamente en eso, pero a mi parecer, esto-la FOJI-se transformó en una política pública de acceso a la cultura, a la actividad musical en comunidades que están lejos del acceso al estudio de la música, por así decirlo con instrumentos tradicionales, que tienen que ver con una formación académica y principalmente por una cantidad de cosas que genera esto, que son básicamente hábitos que permiten mejorar la calidad de vida de la gente, la calidad de vida social no sólo la calidad de vida espiritual, como; el estudio diario, el trabajo en equipo, el saber llegar a la hora, tener claro que lo que tú haces o dejas de hacer afecta al resto de la orquesta, eso se da en el deporte, se da en las artes visuales, el arte escénica, en la danza, el teatro en lo mismo o sea en ese sentido yo siento que esto de alguna manera se ha convertido en eso, se ha tomado, el mundo de la política lo ha tomado y la ha transformado en una política pública porque esto existe hace muchos años y con fuerza a partir de la muerte de Jorge Peña el año 92 y ya definitivamente el año 2001 con la formación de la fundación de orquestas juveniles con el aporte principal del Estado, entonces en ese sentido el estado del que toma esto como una política pública.

¿Existe una contraposición entre lo que es la función social y el obtener un alto rendimiento a nivel de la ejecución de los músicos de las orquestas?

No, la búsqueda de la excelencia musical es una búsqueda común a las distintas áreas del desarrollo social, creo que lo mismo ocurre con el deporte, lo mismo ocurre con la ciencia, la búsqueda de querer hacer algo bien, no se contraponen con el desarrollo social. ¿Cómo se va a contraponer? no veo por dónde, además si eso permite otras cosas, una frase que no es mía, es del maestro Abreu, qué parece que tampoco es de él, lo sacó de un libro de Teresa de Calcuta; que el mayor problema de la pobreza es que es invisible. Estos programas lo que permiten es buscar excelencia, ponerse en un escenario y querer profundizar eso los hace visible. Un niño arriba de un escenario, deja de ser invisible, su familia deja de ser invisible, y eso tal vez se logra porque hay una búsqueda. No es que tú saques una foto, es un camino que se hace todos los días es un proceso ese tal vez es el motor que permite tocar cada vez más de mejor calidad. Es lo que te impulsa, ahora no necesariamente tú puedes llegar a tocar extraordinariamente bien, pero puedes ser músico, no es la finalidad, pero la música tiene cierta estructura

independiente, sea música chilena tradicional música escrita, da lo mismo eso. Yo creo que hace que genera esa búsqueda, pero es lo mismo es como jugar fútbol, nadie quiere perder, todos juegan acá también, lo que lo impulsa es hacer algo que te guste, tocar bien.

Respecto de la formación de la persona ¿Vemos que se le entrega valores que son intrínsecos?

Pero eso no es intrínseco a la educación musical, es intrínseco a la educación del país, ¿por qué algunos tienen un 7 y otros tienen un 1? ¿qué es lo que es eso? ¿Porque existe eso?. Esta es una sociedad competitiva, vivimos en un mundo competitivo. Entonces celebramos alegremente haber ganado unos penales que ninguno de nosotros pateo y le ganamos a Argentina por segunda vez, ¿porque eso nos hace tan felices? ¿Porque amarga tanto los otros? ¿Porque vivimos en sociedades que son competitivas?, yo encuentro que es eso. De repente uno escucha mucho doble estándar, ahora la música es igual, que el otro ¿porque va a ser distinto? En los grupos de rock pasa lo mismo, por un lado está la expresión, pero cuánta gente llega a un concierto ahora es una competencia, siento que todos quieren ser Violeta Parra, todos quieren ser Claudio Arrau, todos quieren ser Neruda, o quieren ser Gabriela Mistral o Matta o Alexis Sánchez, ¿Cómo te sacas eso del ego?, pero es parte de nuestra humanidad, buscar algo bien hecho ¿porque va a ser malo? Ahora, ganar a cualquier costo eso es malo.

¿Es posible educar los estudiantes, a las familias y a las autoridades al mismo tiempo?

Yo creo que sí, si hubiéramos hablado de cuando tú tienes un grupo, una comunidad que tiene una orquesta, se acerca primero a los niños, pero través de los niños está la familia. Y la autoridad general quiere siempre darle el gusto a la comunidad y muchas veces la autoridad va descubriendo puntos que no conocen y se van sorprendiendo, y se van encantando porque tiene esa cosa tiene esa magia, que mucha gente cree que hay que ser muy sabio para escuchar música pero no hay que abrir más que la oreja y el alma, y eso puedes desarrollarlo en todos los que están ahí, a todos los vas a tocar, le va a tocar su sensibilidad. Entonces en eso, yo creo que la música tiene esas características de emoción, te hace conocer otra forma, te hace sentir ciertas cosas o sintonizar, con ciertas emociones que tú tienes, en ese sentido yo creo que es una herramienta educacional poderosa porque abarca todo al mismo tiempo.

Desde su punto de vista, tiene el pequeño músico una influencia en la sensación de movilidad social que sienten sus familias por el capital cultural que han adquirido ¿puede ser la música un cambio estructural en su forma de vivir?

Por supuesto que sí, hay un estudio que se hizo en 2007 por un sociólogo, parte de los resultados del estudio se hizo con familias que sus hijos están en la orquesta, se concluyó que estas familias asisten a más actividades culturales que las que no estarán orquesta y leen más que las familias que no están, otro estudio de 2011 de la Universidad Alberto Hurtado tiene mejores notas que los niños que no están en la orquesta y en que hay una diferencia de los chicos que participan de la orquesta tienen menos consumo problemático de drogas y alcohol. Entonces hay estudios en todas partes, por supuesto que es positivo para el desarrollo social, está lleno de ejemplos.

Si tú eres más culto, por supuesto que vas a tomar mejores decisiones, porque no eres invisible, hay algo que te motiva. Eso es lo que hace la diferencia, porque son felices haciendo lo que les gusta. Yo creo que no solo la orquesta, yo creo que está bien también el deporte, es común a todo, el que tú te sientas fuerte y te sientas capaz de ir más allá, eso te da seguridad la para la vida, no sé si para ser millonario, pero la vida no es ser millonario, para mi calidad de vida, el escalar socialmente tiene que ver con descubrir otras cosas, abrir la mirada y que las cosas más allá de tu casa o de tu cuadra, de tu barrio, de querer ir lejos, de querer buscar más. Ahora yo creo que mucha de la gente que pasa por eso se transforma y busca eso porque cuando tú vas a un teatro a tocar y tú vienes de una población de escasos recursos, tú descubres otro mundo, yo quiero ser tratado de una manera distinta y tú te sientes parte de esa foto, que volver atrás muy difícil.

¿Cómo se compatibiliza el extenso tiempo que los niños pasan en el establecimiento escolar con el formar parte de una orquesta?

El grueso de los niños de la Orquesta son del rango 8 y los 18 años, después de los 19 se reduce su participación. *Entrevistador: ¿Usted cree que esta actividad debería estar dentro del horario de clases?* o sea los niños que están hasta las 4:30 lo hallo complejo encuentro que los niños deberían tener una vida; hacer deporte, estudiar música por supuesto, estudiar arte, hacer otras actividades, a estar todo el día estudiando matemáticas y lenguaje, además parece que tampoco aprenden mucho, finalmente los niños no escriben de forma coherente, te aseguro que si hicieran payas los niños

entenderían más de lenguaje si hicieran poesía y participaran de obras de teatro, te lo aseguro ahora no todo el mundo tiene que hacer eso; hay algunos que les gusta correr, a los que le gusta bailar, porque vamos a medir a todo el mundo igual como se hace ahora, para mí todo eso es contradictorio, me da la impresión que los colegios son más guarderías de niños para que las madres queden libres y sean mano de obra barata, de acuerdo a lo que dice la estadística de que la mujer gana menos que los hombres y alimenta la productividad del país.

Para finalizar se puede pensar que hay mucho niño que quiere seguir una carrera profesional como músico y no hay campo laboral para ello ¿Qué opinión tiene usted de eso?

Hay una cosa, tú puedes tocar un instrumento pero no por eso vas a ser músico profesional, ser músico es muy complejo es muy difícil porque vivimos en un entorno que es internacional y abierto al mundo los chicos que quieren dedicarse a hacer música acá, indudablemente tienen que prepararse y formarse a un alto nivel, tú puedes tocar, pueden haber algunos que tocan el piano medianamente bien, pero no son músicos profesionales y acá dentro de las orquestas más grande hay profesionales en la etapa Universitaria y mucha gente que quiere ser profesional, es difícil en este mundo globalizado donde los chicos compiten con gente que viene de Italia, de Rumania, de Rusia, de Estados Unidos, entonces cuando se habla de cesantía se han creado como 6 o 7 orquestas en 5 o 6 años curiosamente.

ANEXO N° 2

Síntesis entrevista N°2, realizada el 2 de octubre de 2016 en su domicilio, a las 17:30 hrs.

Nombre: Hernán Castro

Coordinador y jefe del área de música Liceo Experimental Artístico

¿Cómo describiría la gestión en la fundación de orquestas juveniles?

La asociación de orquestas, como la mayor parte de los estamentos estatales en Chile, tiene un rol subsidiario. En este caso la fundación lo que hace, es poner recursos que dispone mediante concursos en distintas áreas, por ejemplo, para el perfeccionamiento de profesores, algunos fondos para comprar instrumentos, otros fondos para viajar, otros para crear festivales o encuentros regionales, etcétera. Pero funciona así solamente subsidiando, no tiene el Estado, como en Venezuela el rol de garante del sistema de orquestas que existe allá, donde el Estado es el que responde en último caso por los resultados de lo que ocurre, acá no, lo que hace la fundación es pasar dinero al postulante y él sabrá cómo le va, lo que hace, si le va bien o si le va mal.

¿Se podría decir que no hay una mayor organización?

Hasta donde yo sé, la fundación tiene una cabeza política que la determina el presidente de la república, porque las platas de la fundación salen precisamente de ahí, entonces cada vez que hay un cambio de gobierno cambia eso, pero la estructura, lo que es administración de la FOJI, y hasta donde yo sé, se ha mantenido similar lo relacionado al financiamiento estatal. Se manejan recursos de presupuesto anual, perfeccionamiento docente, la fundación lo único que hace es generar un festival de orquestas alrededor de junio o agosto en el Teatro Municipal, donde van al concurso todas la orquestas que quieran participar ahí, eso es lo único que organiza la fundación en forma fija y permanente todos los años, pueden haber otros conciertos, porque tú sabes que tienes dos orquestas que dependen de la fundación, una la dirige Felipe Hidalgo y la otra José Luis pero el resto de las orquestas que se supone son parte de la fundación, que no sé cuántas son a esta altura deben ser alrededor de 400, no están dentro de esta organización. La FOJI gana con su orquesta, lo demás es paradójico, porque una de las situaciones que más complica a los directores de orquestas chicas, es como ahora se crearon orquestas regionales qué administra la fundación, en el fondo le están llevando

los niños que formaron ellos con su esfuerzo para estas otras orquestas y además se les paga una cantidad de dinero, es por esto que los niños que piensan seguir con la música tienen que aceptar la plata, también tiene otras ventajas como que se trabaja con buen nivel y excelentes directores. O sea, al final los chicos buenos se incorporan, eso lo que está pasando lamentablemente.

¿Qué me puede decir respecto de la interacción con otras regiones?

De la fundación veo que en ese aspecto está tratando de mejorar, y es permanente desde hace años atrás hay un delegado regional que se preocupa, de cosas como, por ejemplo, de la organización de festivales, para que vea cómo van las orquestas locales. Yo conozco algunos de la primera, de la quinta región. Este es un esfuerzo para llegar a eso, para construir esa interacción más estrecha, pero como te digo que los niños se los lleve la orquesta regional es complicado para la orquesta local porque siempre se lleva a los mejores, a los que tiran hacia adelante, ya sea por el dinero o porque tienen una perspectiva un poco mayor.

***¿Las orquestas se realizan un rescate de nuestra identidad en el ámbito musical?
¿Esto es intencionado desde la fundación?***

Yo diría que son casos aislados, no es una política permanente de un rescate de un repertorio de la música chilena, es un esfuerzo, mira existe una carpeta en el archivo de partituras de la fundación, que me parece que está dedicado a los autores chilenos, pero es muy chiquitito y la gran mayoría son arreglos de los folcloristas, de Violeta Parra, Víctor Jara, Los Jaivas, eso es lo que yo conozco.

¿Las orquestas manejan planes de gestión de mediano, corto o largo plazo? Esto no tiene que ver sólo con los recursos, sino que con la gestión en general.

Yo diría que no, las orquestas locales dependen ya sea, de la municipalidad o dependen de algún colegio o de un esfuerzo de un par de profesores, pero ahí se trabaja como se puede no más, no hay tiempo para hacer ese trabajo de gestión, de análisis administrativo, no existe se hace lo que se puede.

Tomando en cuenta el desarrollo musical que ha tenido nuestro país en las últimas décadas ¿Qué le parece la permanencia que ha tenido la música popular en la vida de las personas?

Creo que la música popular es fundamental porque es la que de primera instancia les llega a las personas, y la que trasciende en los medios de comunicación, bueno para que trascienda debe cumplir un par de aspectos; el primero es que la calidad musical sea a toda prueba y que sus contenidos ya sea texto y elementos musicales represente a una comunidad, que tenga sentido.

Yo creo que, si hablamos de trascendencia, a esta altura los jóvenes, se manejan con quién es Víctor quien es Violeta, en Chile ha habido dos corrientes de rescate uno de los años 60 y lo otro el neo folclore en los 30 que vendrían a ser los Quincheros, los Huasos del Algarrobal, movimiento más conservador en lo político.

Según su experiencia y apreciación ¿Cuáles fueron las canciones más populares de estos grupos que han trascendido?

Bueno, de Violeta Gracias a la vida, volver a los 17, el casamiento de negros, incluso se grabó en Estados Unidos antes que fuera conocida acá en Chile en los años 50, de Víctor Jara, la plegaria del labrador, la exiliada del sur, de Inti Illimani muchas de las canciones que ellos tienen el Sambalandó se toca cuando hay un evento donde se encuentran las distintas culturas latinoamericanas.

¿Considera importante que se siga potenciando el desarrollo de la música popular en Chile?

A mí me parece muy importante, y una buena opción es el formato orquesta, bueno se necesita un buen orquestador, un buen arreglador.

¿Qué políticas públicas que han influido en el desarrollo y la creación de orquestas juveniles? ¿las considera exitosas?

Yo creo que sí, es cosa de ver que el año 92-93 había qué se yo 15 ó 20 orquestas funcionando a nivel nacional, pasamos a 400. Ahora eso no quiere decir que todo funcione permanentemente y que todas estén operativas actualmente ni que todas tengan asegurado su funcionamiento, pero por lo menos hay una cantidad de niños mucho mayor que ha sido tocado con este proyecto.

¿Cuál es la función social que cumplen las orquestas? Y también si es que esa función social impediría el alto rendimiento en la orquesta propiamente tal.

Creo que no en este momento hay buenos profesores para sacar adelante a los chicos a buen nivel. Hay una función social obviamente y es educar a nuestros niños a través de la música, porque la música cambia la forma como la persona se desarrolla intelectualmente, afectivamente, y eso es algo que ninguna otra actividad educacional puede ostentar, estamos hablando de logros que están comprobados científicamente, el ejercicio musical mejora las relaciones humanas, mejora los niveles de desarrollo intelectual, etcétera.

En la orquesta se trabaja en la formación de la persona ¿qué prima finalmente que sean mejores personas que sea mejores músicos?

La calidad humana siempre es subjetiva depende siempre de muchos factores entre ellos el nivel humano de sus profesores, todos aprendemos por modelaje, por imitación, depende mucho que vayan a hacer ellos con esta nueva habilidad que es tocar un instrumento, que no se pongan soberbios. Otra cosa es que le tomen el peso al don que ahora tienen y lo sepan utilizar, pero en el fondo son niños que se realizan mejor, que se desarrollan mejor.

¿Es posible educar autoridades, estudiantes y las familias al mismo tiempo?

Yo creo que no, porque eso involucra otro Estado, otra mentalidad de la autoridades políticas-educacionales que en este momento no está, por ejemplo no sé si tú sabes que Villalobos que fue subsecretario de Educación en Brasil en los años 50 que obviamente aportó hasta el día de hoy, si tuviéramos nosotros un Villalobos en el Ministerio de Educación otro gallo nos cantaría, pero lamentablemente no es así, la gente con experticia tiene más por el lado político que por el lado artístico o técnico pedagógico.

¿Existe la idea de movilidad social incorporada por el capital cultural adquirido en los niños participantes? ¿es posible que esta sensación, sea consciente o no, se convierta en un estímulo para concretar algunas metas en el aspecto musical

Yo viví eso en varios casos de niños en que ha mejorado el nivel social y económico, ha trascendido la formación educativa de sus padres y han alcanzado un mejor nivel de vida.

¿Es posible lograr aprendizajes de calidad siendo que los estudiantes no alcanzan a oxigenarse entre la jornada completa y los ensayos que tienen después del colegio?

La jornada escolar completa es un tremendo obstáculo para los niños que quieren dedicarse a la música, la jornada escolar completa es un fracaso absoluto, fracaso en España donde nuestros políticos la trajeron copiada hace muchos años, allá la sacaron, en Chile sigue implementándose y está aprobado que mientras más horas estudian lenguaje o matemática los niños no son más inteligentes. Pero de aquí a que se cambien las cosas en Chile va a pasar mucho tiempo, ahora el punto es que en las escuelas que todavía no tienen jornada escolar completa, que son básicamente los rurales, los niños se dedican y tienen una orquesta en la que puede practicar, los resultados han sido muy buenos, eso yo te lo puedo asegurar he trabajado en lugares rurales como Coltauco, o Santo Domingo que tienen jornada corta, después se dedican a su instrumento, y tienen mucho mejor nivel, les va mucho mejor no estar atado de cansado como los niños que tienen jornada escolar completa.

Así como en Venezuela la regla, el cuaderno, el lápiz y el instrumento son útiles escolares básicos y su modelo de núcleos forma un sistema sólido de organización. ¿el modelo venezolano sirvió de inspiración para la FOJI y de ser así qué aspectos se pudieron replicar y cuáles no?

Obviamente que fue modelo porque el año 1991 Ricardo Lagos viaja a Venezuela invitado por Fernando Rosa a que conociera el sistema de orquestas de ese país y Lagos quedó muy impresionado y empezó a generar instancias dentro de lo que se podía así generó un área dentro del Ministerio Educación, después se creó el Consejo de la Cultura y después la Fundación de Orquestas se fundó como tal en el 2001, pero todo el impacto de Ricardo Lagos, que como te digo lo llevó Fernando Rosa. Aquí en Chile no se ha podido replicar porque allá, como te decía el Estado se hace cargo de todo, no es un Estado subsidiario es un Estado garante, aquí tú tienes que postular, si tú te ganas ese financiamiento y nadie sabe qué pasó con eso, cuanto trascendió, cuánta importancia tuvo.

Existe una función pública ya que depende de la presidencia de la república, la presidencia determina un delegado para la ocasión y esas platas públicas lo que hacen al

fin y al cabo es sortearse, para que la utilicen los profesores, los alumnos, los directores de las distintas orquestas del país.

¿Existe trabajo en la música para todos aquellos niños que pueden estar pensando como una opción profesional?

Se han creado pocas orquestas profesionales la verdad, de si se está educando futuros cesantes, yo diría que no; una persona que tiene competencias musicales está preparada para cualquier cosa que haga, aunque sea algo distinto a la música, es un profesional de mucho mejor calidad. En la música en sí, yo diría que no porque no se ha creado la cantidad de orquestas profesionales de acuerdo a la cantidad y a la calidad de los alumnos que han salido, ahora de hecho la carrera de pedagogía en música es la que tiene más alta matrícula, ahora me parece que es bueno que los profesores tengan un buen nivel, que tengan experiencia musical los profesores de arte en general están muy mal preparados, entonces la hora de música se transforma en poner una radio, en hacer un documento escrito, que no tiene nada que ver con la práctica, porque los profesores no sabe cantar, no sabe tocar, no leen música muchos entonces muy poco se puede hacer.

ANEXO N°3

Síntesis entrevista N°3, realizada el 7 de septiembre en su domicilio en Maipú, a las 18:00 hrs.

Alvaro OR'ryan – Director Orquesta Juvenil de Talagante

Describe tu experiencia en el desarrollo de las orquestas y el rol desempeñado

Los comienzos son el año 1998 antes de la fundación de orquestas, un par de años antes y el rol siempre fue primero de instructor, profesor de instrumentos, clarinete, piano y después pase como director de orquesta.

¿Qué Cargos ha ocupado durante este tiempo?

Principalmente como gestor, director, de orquestas de cámara, orquestas sinfónicas juveniles e infantiles , en distintas comunas La Granja, La Florida, Talagante, colegios, en la FOJI en algún momento fui coordinador nacional, un cargo ad honorum, apoyando en la primera época de la FOJI que tenía otras características, en el sentido de cofradía, estaba don Fernando Rosa en ese tiempo también y nos invitaban mucho a participar en los directorios y se encargó mucho de hacer un recorrido por todas las orquestas base de ese tiempo y nos fue formando como directores.

¿En qué época ocupaste ese cargo de coordinación?

Hay no me acuerdo, un año, debe haber sido una cosa así, siempre muy enfocado en el apoyo a la fundación, en los encuentros nacionales, las capacitaciones que se hacían, lleve muchos niños a la fundación; a lo que fue la OCEM, la idea era de hacer una especie de distintas cosas entre varios directores; después eso no se fue dando, y siguió quedando gente que hasta el día de hoy está en la FOJI.

¿Cómo defines la gestión?

Al principio la fundación se enfocaba la enseñanza musical a niños de escasos recursos, lo importante no era cuan bien tocaran, era un bien social, con el tiempo esa mirada se fue transformando a algo más elitista, y eso transformo las orquestas primero la OCEM y la juvenil que derivaba de la Chile y que fue siempre muy inestable y hace un par de años forman la OCIM, incluso ahora tienen una academia de la fundación, ha ido mutando, a parte de los fondos concursables, orquestas regionales que también armaron.

¿Me puede hablar de las formas de financiamiento?

La fundación no es dueña de las orquestas, la fundación lo que hace es catastrar las orquesta y las invita a participar de su modelo, ahora su modelo, es una fundación que al final a raíz del tiempo, se ha ido transformando a través del tiempo en algo como empresa privada, ha servido mucho pero se descoloca de lo que es la cultura en si del país, si tú quieres participas, sino quieres no participas, no hay un estamento, una cosa piramidal donde se diga que pasara con la música. En Venezuela la agarran del Estado no de una fundación ni del gobierno de turno.

Los núcleos en Venezuela no se roban alumnos unos a otros, yo lleve muchos alumnos, 20 años solo con Talagante, llevabas orquesta completas de 30-50 niños y ellos lo becaban, nosotros éramos su orquesta base, pero si el niño faltaba a tus ensayos tú lo podías evaluar con una nota insuficiente y dejaba de participar en la otra orquesta, el que hace el trabajo sucio somos nosotros los formadores, de orquestas base y claro, tomas un niño de 4 años de formación y después ese niño ya no quiere volver a tu orquesta. En este sentido las familias, los pequeños músicos, en el país que vivimos, entonces claro la foto, en encuentro del Movistar Arena, el viaje para allá, los de la juvenil que viajan a Alemania, todo eso es súper bueno, pero se pierde el sentido comunitario se transforma en una escalada aspiracional, de lo que es el libre mercado y descoloca al músico de la música en sí, del comunicarse a través de la música y al no ser estatal, esta cuestión se transforma.

¿Hay un plan de gestión de la FOJI?

Sin duda que sí, pero es una gestión, depende yo creo que ellos están tratando de hacer una pirámide, pero esa pirámide les queda corta porque al final hay un exceso de músicos y el músico que cumple 25 años no puede seguir tocando en la sinfónica juvenil, ya no está el viaje ni el reconocimiento, eso los marea y al final muchos de ellos no sacan sus títulos profesionales y no hay campo laboral real, en el conservatorio la etapa básica son 4 años, 5 años más superior, si bien hay muy buenos músicos lo que a mí más me preocupa es la idiosincrasia, el músico termina siendo un souvenir de la política, carece de espíritu eso es lo que más a mí me da miedo, además de la cesantía que provoca esto, hay solamente 4 orquestas estables.

¿Se puede referir a la interacción con las regiones? ¿Qué sucede con las orquestas que no están asociadas a la FOJI?

Es permanente la interacción, porque han armado orquestas regionales, pero tienes que pertenecer al movimiento, si tú no estás catastrado por la fundación no hay ningún vínculo, esa es la crítica mía, si no estás en el registro no existes. Creo que es más social, es como un derecho, se dice que en los países más desarrollados cualquier persona toca piano, el taxista, en un momento de su vida la música paso. Ahora se va hacer el encuentro nacional, el numero 13 si no me equivoco, como te digo yo me aleje un poco de esta cosa exitista.

¿A nivel de la FOJI, la selección de repertorio los criterios cuáles son?

Los clásicos de siempre, se ha enfocado harto al ver un porcentaje de música chilena siempre se está pidiendo lo pide la FOJI, hay arreglos del galeón español, de la Violeta, de Víctor. Es difícil hablar de forma generalizada, siempre hay gente que quiere rescatar, hay gente muy buena, por ejemplo, Carlos Zamora que hizo el Víctor Jara sinfónico una maravilla, él ha logrado salir de la media y llevar el folclore a los grandes escenarios. Este año quien ganó el premio Pulsar es un chico que hizo una versión de esa canción “Loca, loca, loca” pero no lo hace cumbia, parece Stravinski.

¿Qué aspectos de la gestión son los más difíciles de desarrollar para las agrupaciones?

La plata te la puedes conseguir y puedes hacer un buen producto de música con piedras, tu puedes convencer a algún político, el problema es que las expectativas no son altas, sino que mediáticas, se espera un resultado inmediato, pero lo más difícil es lo valórico, que el niño y el joven que formaste se quede, no se nuble en la vorágine del exitismo y que te devuelva la mano de alguna forma.

Tomando en cuenta el desarrollo que ha tenido la música popular en el último tiempo ¿crees que esta tiene una trascendencia?

La trascendencia y cuan identitaria sea está completamente manejado por los medios de comunicación y te hacen escuchar lo que ellos quieren, ahora si hablamos del educador de músicos yo creo que es una tarea que se está empezando a dar, pero como importancia para el país, ayer veía un programa que salía Eduardo Gatti, en las nuevas

generaciones nadie lo conoce, pero se han hecho remasterizaciones de las nuevas generaciones de músicos, salía Anita Tijoux, Camila Moreno, Gepe, y él se moría de la risa porque decía que había versiones de los momentos hasta en reguetón, ahora yo no sé si es trascendente para todos, debe ser mínimo.

No hay trascendencia por más que tenga valor musical ese artista no hay trascendencia porque los medios no te lo permiten, además hay una cosa etaria. El niño no conoce, tú tienes 33 yo tengo 45, cuando te hablo de "Los vidrios quebrados" que fueron la primera banda de rock junto con Los Blops, con The Who, con lo Rolling Stones, hay discos carísimos en Inglaterra de ellos, pero no los conoce nadie. Igual hay un hito importante que es la dictadura, y todos estos locos que cantaban en inglés se tuvieron que ir, después viene toda una cosa del Canto Nuevo, y todos ellos reclaman que no tienen espacio, algunos de ellos han podido sobrevivir porque han sido busquillas o son muy talentosos, como Eduardo Peralta, pero yo no sé si hay un legado que sea importante.

¿Qué significa entonces que un artista sea trascendente para ti?

Una, más horas de música, que no se siga tomando a la Violeta Parra como único icono de la música nacional, Víctor Jara en unas generaciones va a ser olvidado, Intillimani me suena a música muy bonita pero que también está politizada, no hay un legado, el sistema del libre mercado es el que nos tiene ciegos, no hay forma de resguardar el patrimonio. También debe tener un trasfondo educacional, por ejemplo, Spinetta en Argentina, también de los Jaivas se ha repartido material para las orquestas, pero eso también tiene que ver con la calidad humana de esos personajes.

¿O sea no tiene relevancia la música popular respecto de la folclórica o la clásica?

No es que no la tenga, la tiene más incluso porque es más cercana, el problema es como la resguardas, hay una tonelada de exponentes, pero están ahí guardados. Es como cuando te ganas un FONDART para un disco, ¿acaso lo tocan en la radio? No. Lo popular es clásico también, ¿Qué hace la fundación con un montón de niños tocando el violín? ¿no es masivo también? En la música popular su fin es recreativo no más, si hay una trascendencia ahí, no sé.

¿Qué interpretes crees que son los más relevantes?

Jorge Gonzales yo creo por su discurso, he aprendido a respetarlo, en la puesta en escena artística, se confunde al músico con el artista, este último reúne cosas mucho más complejas que el músico, algo surrealista, vive en torno a su arte desde que se levanta hasta que se acuesta, su realidad intenta transformarla. Por eso se mata la Violeta Parra, por eso matan a Víctor Jara. El último disco de Violeta es una ironía, eso solo te lo da un artista, no un músico. La música no traspasa el umbral artístico, el artista puede serlo sin tocar una nota, sin pintar un cuadro, porque tiene un pensamiento particular, si ese pensamiento lo llevas a una sociedad es otra cosa, mucho más compleja.

¿Cuáles son las políticas públicas que más han influido en el desarrollo de las orquestas en Chile?

Las considero exitosas desde el punto de vista que se abre un mundo que no lleva más de 15 años de acceso a instrumentos. Se ha generado política no solamente desde las arcas de ellos, sino también de particulares, ha sido súper útil en el sentido de mostrar un movimiento, ha sacado muchos músicos, pero que carece de valor. Tiene que ver con la propaganda, con el gobierno de turno, no tiene que ver con el patrimonio cultural de un país, no tiene que ver con enfocar un movimiento que cambie la temática valórica e intelectual. La fundación no es una política estatal, no hay inserción de los jóvenes, lo hace a su forma, a su modelo neoliberal, con la necesidad del momento. Como sentimiento nacional real, no.

¿La función social de las orquestas afecta al alto rendimiento como músicos de los niños y jóvenes?

Llegan a ser músicos de elite, no todos, pero hay algunos muy connotados hay alumnos que están en Alemania, nota 7 en la sinfónica juvenil, nota 7 en la sinfónica nacional adulta, por supuesto se fue, es un monstruo, pero allá es tan avanzada la música que allá es uno más, acá es Gustavo Vergara, allá es uno más.

La función social de la FOJI yo creo que un principio fue más místico, ahora yo creo que es más empresarial y de alto rendimiento, eso ha matado la forma más poética. Antes era social, pero cuando empezaron a venir las orquestas de Venezuela y que los niños de 14 años estaban tocando a Mahler fue como no, y ahí la vuelta de carnero y se privilegia

equivocadamente el tema del alto rendimiento con el tema de las becas, el niño al final por 50 o 60 mil pesos que le dan, hay un tema que se desvirtúa, lo deshumaniza.

¿Que prima finalmente? ¿Que sean buenos músicos o buenas personas?

Siempre he destacado que prefiero una mejor persona a un buen músico, un buen músico se puede formar en cualquier momento. Ahí hay un mensaje que está también en un documental que se llama “tocar o luchar” que sale el maestro Abreu de Venezuela, la orquesta es una comunidad en la que todos son importantes, y si todos son importantes no puedes tener estrellas y que solamente va a los conciertos pero que no ayuda a formar a los más chiquititos. Gustavo Vergara viene de Alemania a hacerle clases a los chicos de Talagante, se transforma en un círculo virtuoso que pocos entienden, la mayoría jamás mandan un mensaje o reniegan de su historia. Las autoridades quieren figurar también, en ocasiones se han molestado porque se presenta como la orquesta de Alvaro O’Ryan ¿Qué importa eso? Si varios alumnos han pasado por mi mano, son pequeñeces humanas que echan a perder esto.

¿Es posible educar a las autoridades, a las familias y los alumnos al mismo tiempo?

Eso sí que es difícil, primero hay que buscar a la familia, a través de eso se hace más fácil llegar al alumno, estamos coludidos, el no mío es el mismo no suyo les digo, y en la actualidad va a depender del personaje, hay autoridades que son visionarias, que son buenas, pero la gran mayoría quiere números, no sé el taller de música funciona con 10 niñitos, no sé por la SEP por esto y lo otro. La autoridad es lo más difícil de convencer porque te dicen ya hay un clarinete y con ese tienen que tocar 5 niñitos, porque no saben de técnica, no se puede.

¿Se puede lograr un alto rendimiento tomando en cuenta la extensa jornada escolar y que los ensayos de la orquesta son después de ese horario?

Es muy difícil, se puede, pero a costa de sacrificio de familias completas de profesores. Porque lo extraescolar no es valorado como se debe, debería estar incluido en el curriculum absolutamente, yo estoy trabajando en un colegio alemán que lo tengo incluido dentro de la jornada y eso es una lucha, por sacarlo de clase para una clase individual. También hay un problema grave que son las escuelas artísticas, la más emblemática el LEA que está desfinanciado total, no les pagan a profesores, deberían dar la pelea, los de acá de Santiago están en un estado calamitoso.

¿Hay una inspiración en el modelo venezolano?

Esto viene de Jorge Peña Hen, él es el fundador del movimiento en América latina, a través de él hay una inspiración a Venezuela y de ahí a Jorge lo matan en la caravana de la muerte porque supuestamente los niños traían desde una invitación de Cuba metralletas. Ahí tienes un visionario. En Chile él tiene muchos detractores, en vida lo reconoce Fernando Rosa, y ahí lo que nunca se va a saber quién lo delato. Y existe esta inspiración de Venezuela por el maestro Abreu, el levanto el movimiento de orquestas a través de la mística, del valor agregado, no de esta cosa de la mercadotecnia. Nos queremos divorciar todo el rato de nuestras raíces.

¿La FOJI es una institución sin fines de lucro? ¿Cuáles son las diferencias con una empresa privada?

Es más cercano a lo público porque si hay acceso a niños de cualquier estrato social porque si hay talento los niños pueden acceder, son captados por la FOJI, pero también ellos tienen algo que entregarle a la FOJI, no es gratuito, no sé si un niño que ame la música, pero toque mal tiene los mismos dividendos, en eso hay una cosa sectaria, una cosa de colador, ahí me viene la duda, es una cultura del que sirve.

Respecto de las reformas en educación yo tengo una duda muy grande, se supone que las corporaciones van a desaparecer, y tenemos orquestas que dependen de corporaciones, no sé si se van a acabar, no sé qué pasará con eso, si no existe una mirada desde el curriculum, difícilmente habrá una mirada para las orquestas porque el Estado no se hace cargo, no hay una mirada global y de largo plazo.

ANEXO N°4

CUESTIONARIO ENTREVISTA SOBRE LA SOBRE EL FUNCIONAMIENTO DE LAS ORQUESTAS SINFONICAS ESCOLARES Y LA MUSICA IDENTITARIA.

Nombre del entrevistado:

Profesión:

Ocupación:

Entrevista personal a referente de formación y desarrollo de orquestas juveniles y/o escolares. Recopilación de antecedentes respecto de la gestión en las agrupaciones sinfónicas escolares y la música popular de trascendencia, basados en su juicio en la materia.

I. Respetto del funcionamiento y la gestión de agrupaciones musicales

1.- Podría describir lo más detalladamente posible cuál es su experiencia en la creación y desarrollo de orquestas juveniles y/o escolares, incluyendo el(los) rol(es) que ha desempeñado al respecto.

2.- ¿Cómo describiría la gestión en la asociación de orquestas juveniles a nivel nacional, regional y local? FOJI.

3.- ¿Cómo se organizan? ¿Cómo toman decisiones?

4.- ¿Cuáles son las formas de financiamiento?

5.- ¿Se manejan recursos de presupuesto anual para realizar itinerancia de conciertos?

6.- ¿Qué puede decir de la interacción con las otras regiones? ¿Existe? ¿Es permanentemente?

7.- ¿Existe un apoyo a nivel local para las orquestas particulares que no pertenecen a la asociación?

8.- Se realiza un rescate de nuestras identidades musicales como país

9.- ¿Existe la idea de 'patrimonio musical' chileno en las orquestas sinfónicas en general?

10.- ¿Qué aspectos de la gestión son los más difíciles en el desarrollo de las agrupaciones sinfónicas?

11.- ¿Las orquestas manejan un plan de gestión a corto, mediano y largo plazo?

II. Respeto de la música identitaria

1.- Tomando en cuenta el gran desarrollo que ha tenido la música popular en las últimas décadas ¿Qué le parece la evolución y permanencia en el tiempo de la música popular chilena, para la vida de las personas?

2.- ¿Cómo ve la trascendencia e importancia que ha tomado la música en sus diferentes géneros, popular, clásica, folklórica, étnica, entre otras?

3.- ¿Que puedes decir del papel que han jugado de los medios de comunicación y difusión masiva, en el desarrollo de esta música?

4.- ¿Qué significa para usted que una canción, un intérprete, compositor o grupo musical sea "Identitario"?

5.- Según su apreciación ¿Podrías afirmar en qué momento, una canción o grupo determinado pasa a ser trascendente o parte de nuestro patrimonio? ¿Cómo?

6.- ¿Cómo se puede saber si una tendencia musical de gran revuelvo y popularidad es una simple moda o música que realmente sea trascendente para la sociedad, si lo que es bueno para unos, no lo es para los otros?

7.- ¿Piensa usted que los jóvenes del siglo XXI conocen la música de una o más décadas atrás?

8.- ¿Por qué crees que algunos grupos de música popular que han permanecido en el tiempo son más llamativos para los jóvenes, que otros igual de importante, pero que quizás pasan inadvertidos para ellos? ¿Crees que exista algún agente externo?

9.- En el ámbito musical nacional, según su experiencia ¿Cuál cree que son los intérpretes o grupos musicales más relevantes de las últimas cuatro décadas y que no han perdido su vigencia, independiente de si sigan o no con vida?

10.- De esos intérpretes y/o grupos ¿Podría hacer referencia a las canciones de cada uno, que hayan sido las más destacadas en la escena musical nacional?

11.- Por otra parte, ¿cuál cree que ha sido el aporte de la música chilena a nuestras identidades locales?

12.- Según su experiencia y apreciación del impacto mediático que generaron o siguen generando los grupos y/o intérpretes de la música chilena ¿Cuáles son los más importantes?

13.- De los grupos y/o intérpretes que acaba de nombrar ¿Cuáles fueron las canciones más populares o que han trascendido con mayor fuerza?

14.- ¿Cómo podría definir, interpretar o explicar la inmersión de la música de otros países en nuestro cancionero nacional?

15.- De los grupos o solistas chilenos ¿Cuál(es) cree que trascendió (dieron) por sobre los demás? ¿Por qué? ¿Cuáles fueron sus principales éxitos?

16.- ¿Qué otros grupos o intérpretes chilenos actuales han logrado surgir y trascender?

17.- ¿Cree que los jóvenes chilenos valoran nuestra música de trascendencia Nacional?

18.- Pensando en la música popular trascendente producida en nuestro país ¿Cuál cree que es la más apreciada por los jóvenes chilenos?

19.- ¿Piensa que es importante que se siga potenciando el desarrollo de la música popular en nuestro país? ¿Por qué?

20.- ¿Qué significa para usted que un repertorio sea patrimonio musical para nuestra cultura?

III.- De la institucionalidad

1.- ¿Describa las políticas públicas que más han influido en la la creación y desarrollo de las orquestas juveniles? ¿Considera exitosas estas políticas?

2.- ¿Cuál es la función social que cumple las orquestas? ¿Cómo afecta esto al alto rendimiento instrumental que debiesen tener los músicos de una orquesta?

3.- ¿Cuál es el legado socio-cultural que adquieren las niñas y niños en el trabajo de las orquestas? ¿Se trabaja la formación de la persona? ¿Qué prima finalmente, que sean buenas personas o buenos músicos? ¿Música y pocos valores? ¿O viceversa?

4.- ¿Es posible educar a las autoridades, los estudiantes y las familias al mismo tiempo? ¿Cómo?

5.- ¿Existe una sensación de movilidad social por parte de los estudiantes y sus familias que participan en las orquestas por el capital cultural adquirido? ¿Esta posible sensación es consciente o no? ¿Puede ser un verdadero estímulo para llegar a concretarse? ¿Puede la música ser un vehículo de cambios estructurales más allá de su aporte cultural en el núcleo familiar de los participantes?

6.- Es posible lograr aprendizajes de calidad siendo que los estudiantes no alcanzan a “oxigenarse” entre el colegio y los ensayos de la orquesta, los cuales son en horario extra

escolar? Esto respecto de que van al colegio de 8:30 a 16:30 y las orquestas generalmente funcionan desde esa hora en adelante, incluso algunas hasta las 20: horas.

7.- Cree que las orquestas pertenecen a un sistema informal por estar fuera del curriculum y ser extra escolar? ¿Piensa que deberían estar dentro de la jornada escolar?

8.- Así como en Venezuela la regla, el cuaderno, el lápiz y el instrumento son los útiles escolares básicos, y a su vez el modelo de “Los Núcleos” forma un sistema solido en su organización ¿El modelo venezolano fue una inspiración para la FOJI? ¿Si es así? ¿Qué aspectos se pudieron replicar y cuáles no? ¿Existe conformismo?

9.- ¿La Foji funciona como fundación sin fin de lucro? ¿Qué los diferencia del funcionamiento como empresa privada? ¿Existe un matiz más cercano a la función pública?

10.- ¿Como podría existir trabajo en la música para todos aquellos niños que la están tomando como una opción profesional? ¿Se está educando a futuros cesantes?

11.- ¿Cómo cree que se enfrentarán los cambios sociales y las nuevas formas de educación? ¿Cómo serán afrontados desde la Foji? ¿Quién financiara estos proyectos?

12.- ¿No se da un poco que la Foji se debe al gobierno de turno?

ANEXO N°5

Encuesta recopiladora de antecedentes respecto de la actividad musical realizada en colegios de la región metropolitana.

ENCUESTA MUSICAL

Profesor (a) : _____
 Colegio : _____
 Comuna : _____

Estimado(a) profesor(a), junto con saludarle le pido su colaboración y unos minutos de su valioso tiempo para contestar esta breve encuesta. Soy profesor de música egresado del Magíster de Gestión Cultural de la Universidad de Chile, y hoy me encuentro realizando una investigación que tiene como finalidad conocer la realidad de la actividad musical en algunos colegios de la región metropolitana y así, a partir de dicha información, realizar un Plan de Gestión que pueda servir de ayuda al desarrollo de las agrupaciones musicales escolares. Su opinión es muy importante para nosotros, por lo cual le solicitamos que contestes lo más francamente posible y con mucha tranquilidad. Le recordamos que sus respuestas son absolutamente confidenciales.

Instrucciones:

I.- A continuación te presentamos una lista de preguntas, usted tendrá dos o más alternativas para seleccionar. Solo debe elegir sus opciones marcando con una cruz o encerrando en un círculo. Al final de la encuesta podrá realizar algún comentario u observación si usted lo estima necesario. Cualquier aporte será de mucha utilidad para este trabajo.

- | | |
|--|---|
| <p>1.- ¿En su colegio existen agrupaciones musicales estables?
Si _____ NO _____</p> | <p>4.- ¿Cuántos ensayos realizan a la semana?
a) uno
b) dos
c) tres
d) más de tres
e) ninguno</p> |
| <p>2.- Si existieren agrupaciones estables, ¿A qué formato(s) instrumental(s) corresponde(n)?
a) Banda de Guerra
b) Ensamble popular
c) Grupo folklórico
d) Orquesta Sinfónica o de Cámara
e) Coro
f) Ninguna
g) otros _____</p> | <p>5.- ¿Realizan presentaciones en otros colegios u otro tipo de instituciones?
SI _____ NO _____</p> |
| <p>3.- ¿Con qué frecuencia al año realiza presentación la agrupación musical?
a) 0 veces
b) de 1 a 3 veces
c) de 4 a 6 veces
d) más de 10 veces</p> | <p>6.- ¿Existen redes de contacto con agrupaciones musicales de otros colegios, que se realicen de forma permanente?
SI _____ NO _____</p> <p>7.- ¿Qué tipo de repertorio trabajan?
a) de tradición Escrita
b) de tradición Oral
c) Popular
d) Folclórica</p> |

8.- La institución escolar en la que usted trabaja, otorga las condiciones necesarias para desarrollar trabajo de agrupaciones musicales, tales como horas suficientes para su realización, los instrumentos necesarios, sala de ensayo adecuada para ello? Evalúe este aspecto asignando un valor de 1 a 7, encerrando con un círculo el puntaje asignado.

1 2 3 4 5 6 7

9. ¿El equipo directivo del establecimiento gestiona actividades para el área artístico musical del establecimiento?

a) Habitualmente b) A veces c) Pocas veces d) Nunca

10.- ¿Poseen un plan de gestión para el desarrollo de su(s) agrupación(es) musical(es) a corto, mediano y largo plazo?

Si _____ No _____

II.- Estimado Profesor, esta investigación tiene como finalidad conocer lo que usted considera música popular y folclórica, representativa de identidad para la sociedad chilena, definiendo si han tenido trascendencia a través del tiempo. Su opinión es muy importante para nosotros, por lo cual se le solicita que conteste lo más francamente posible y con mucha tranquilidad. Le recordamos que sus respuestas son absolutamente confidenciales.

A continuación, de la lista de agrupaciones e intérpretes musicales, debe elegir entre cuatro alternativas, solo una opción marcando con una cruz o encerrando en un círculo. Al final de la encuesta podrás incluir aquellos grupos o solistas que considere deberían haber estado en esta investigación.

NOTA: El concepto trascendencia tiene relación con la permanencia de la agrupación o solista musical a lo largo del tiempo, incorporándose al inconsciente colectivo de nuestra sociedad.

Indique solo una alternativa por artista o agrupación:

1. Iracundos

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

3. Los tres

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

5. La Ley

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

2. Los Prisioneros

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No Trasciende
- D. Desconocida

4. Electrodomésticos

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

6. Chancho en Piedra

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

7. Víctor Jara

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

8. Violeta Parra

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

9. Eduardo Gatti

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

10. Quilapayun

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

11. Inti Illimani

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

12. Congreso

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

13. Illapu

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

14. Los Jaivas

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

15. Napalé

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

16. Buddy Ricard

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

17. Cecilia

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

18. Peter Rock

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

19. Luis Dimas

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

20. Germán Casas

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

21. Pat Henry

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

22. Los diablos azules

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

23. Agua Turbia

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

24. Los Galos

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

25. Ángeles Negros

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

26. La nueva ola

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

27. Los Golpes

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

28. Cuncumén

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

29. Los Chileneros

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

30. Los Cuatro Cuartos

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

31. Los Cuatro Huasos

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

32. Los Huasos Quincheros

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

33. Santiago del Nuevo Extremo

- A. Trasciende
- B. Trasciende medianamente
- C. No trasciende
- D. Desconocida

III. Nombre alguna(s) agrupaciones o solista(as) que usted considere y que no se encuentre en la lista plateada en el ítem anterior

ANEXO N°6

PLANILLA DE EJECUCION MUSICAL

EL PLAZO DE ENTREGA DE ESTA INFORMACION SERA DE 90 DIAS DESDE REALIZADA LA PRESENTACION

FOLIO N°

ARTISTA : _____

FECHA(S) DE LA ACTUACION : DIAS) _____ MES _____ AÑO _____

NOMBRE DEL ESTABLECIMIENTO/ LOCAL : _____

DIRECCION DEL ESTABLECIMIENTO : _____ COMUNA/ CIUDAD: _____

NOMBRE DEL EVENTO : _____

PERSONA/ EMPRESA QUE ORGANIZA : _____ RUT: _____

TELEFONO(S) : _____ E-MAIL DE ORGANIZADOR: _____

TEMA	AUTORES / COMPOSITORES	N° EJEC.	USO EXCLUSIVO SCD

Declaro que el artista individualizado en esta planilla, ha interpretado en el establecimiento indicado, las obras que se detallan. Esta declaración la formulo en pleno conocimiento de mis obligaciones legales de ofrecer una información veraz en la planilla de ejecución, y declaro saber que la información incorrecta o incompleta es sancionada por la ley.

Nota: La planilla que no cumpla con estos datos será rechazada **Form. 147**

Nombre del declarante (Director de Orquesta/ Conjunto/ Solista/ Dueño del Local/ Productor) E-mail/ Teléfono: Firma

Nombre del portador E-mail/ Teléfono: Firma

RECEPCION PLANILLA DE EJECUCIÓN MUSICAL

Artista _____

Nombre del establecimiento _____

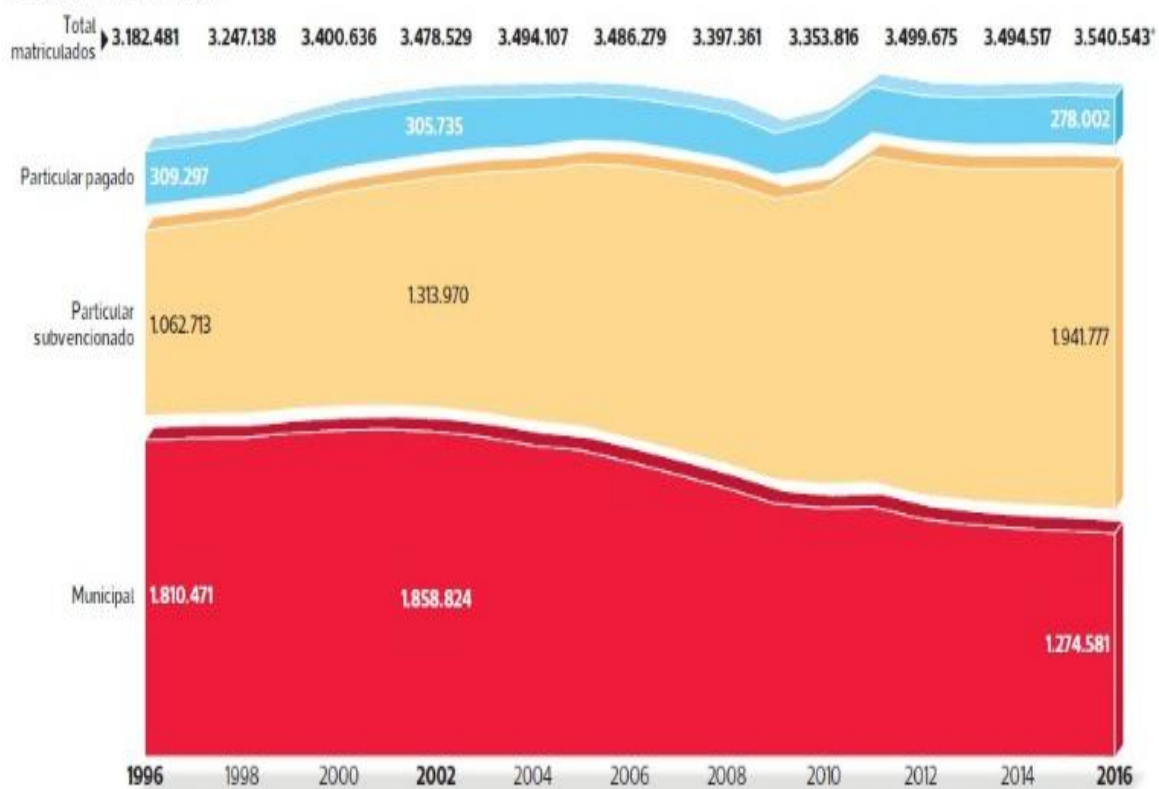
Fecha Actuación Día(s) Mes Año

Fecha Recepción en SCD Día Mes Año

Firma y timbre de recepción SCD: _____



• Instrucciones para llenar la Planilla al reverso

ANEXO N°7**LA EVOLUCIÓN DE LA MATRÍCULA ESCOLAR****Por tipo de establecimiento**

Fuente: La Tercera 06/09/2016

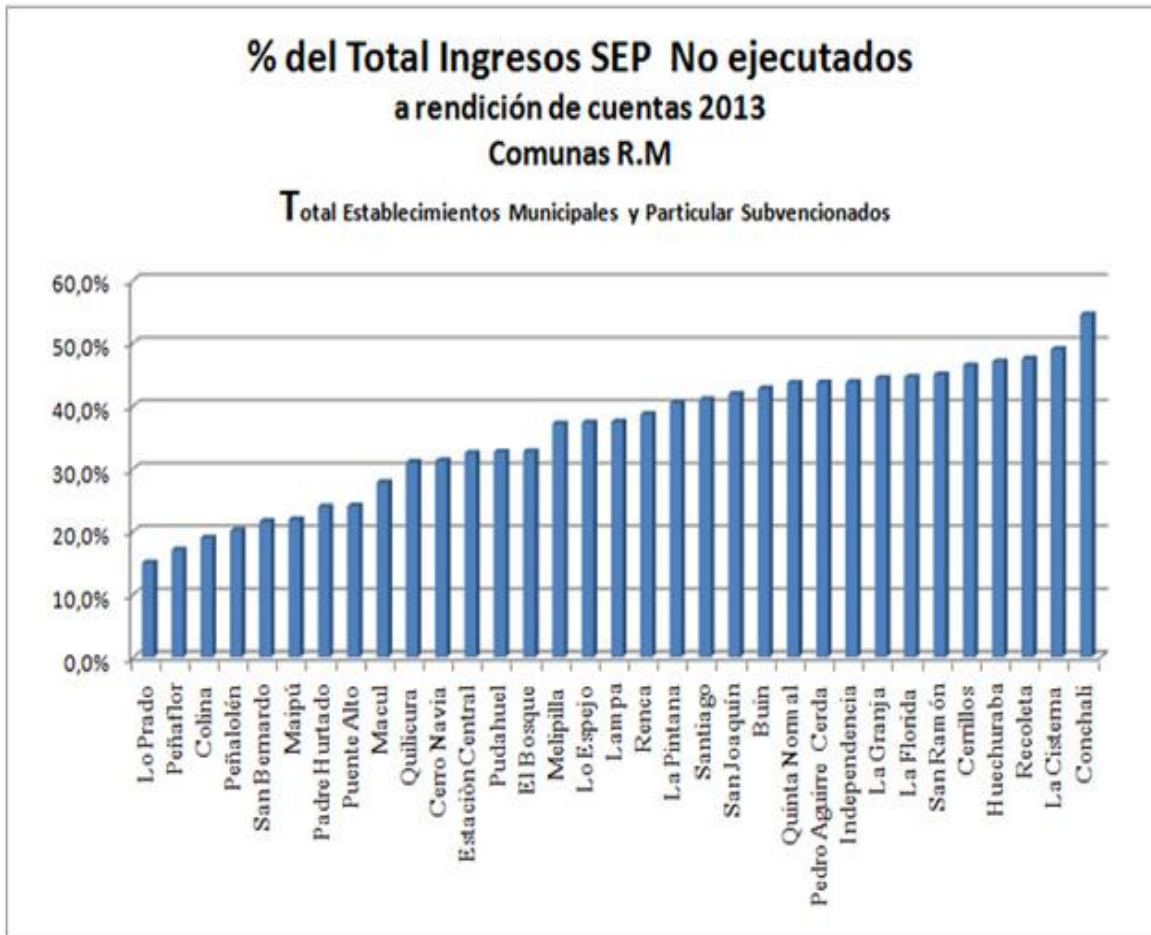
Una nota de La Tercera presenta una síntesis de las tendencias de matrícula en el sistema escolar, artículo firmado por F.Guzmán y C. Mardones.

ANEXO N°8**RESUMEN RENDICIÓN DE CUENTAS SUBVENCIÓN ESCOLAR PREFERENCIAL
2013**

Ingresos SEP 2013 P. Subvencionados	\$83.770.415.912
Ingresos SEP 2013 Municipales	\$65.076.312.405
Total Ingresos SEP 2013 por comunas revisadas RM	\$148.846.728.317
Municipales NO rendidos	\$25.608.732.621
P. Subvencionados NO rendidos	\$27.614.019.177
Total Ingresos SEP 2013 NO Rendido RM	\$53.222.751.798
% NO ejecutados P. Subvencionados	33,0%
% NO ejecutados Municipales	39,4%
% del total Ingresos SEP 2013 NO ejecutados en las comunas revisadas	35,76%

Fuente: Superintendencia de Educación. <http://www.supereduc.cl/servicios/consulta-establecimiento.html>

ANEXO 9



ANEXO 10**Cotización instrumentos musicales N°1**

COMERCIAL E IMPORTADORA AUDIOMUSICA S
 VENTA Y EXPORTACION DE INSTRUMENTOS
 MUSICALES Y EQUIPOS DE AUDIO
 R.U.T.: 96579920-6

Cotización **00010000845587**
 Fecha :14-11-2016 15:40:25
 Pagina :1

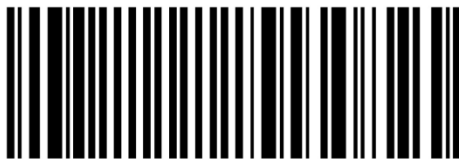
Tienda: Plaza Oeste

Dirección : AVENIDA AMERICO VESPUCIO 1501 LOCAL 3 - CERRILLOS

Destino de Envío:		Facturar A:	
CLIENTE GENERICO	66666666	CLIENTE GENERICO	E-Mail: sin@datos.cl
SIN DATOS		SIN DATOS	Fono: 6666666
LA SERENA		LA SERENA	
LA SERENA		LA SERENA	
Fecha Cotización: 14-11-2016 15:37:45		Vendedor : PBERRIOS	
Fecha Envío solicitada:		Area Impuesto: IVA	
Fecha de Cancelación:		Forma de Pago:	
		Fono:	

#Articulo	Descripcion	Marca	Color	Cantidad	Descuento	\$Unitario	\$Total
1097678	SV-75 VIOLIN 4/4 CREMONA		N/D	20	0	129.900	2.598.000
Promocion:							
208496	FRVA150F VIOLA 16 FREEMAN CLAS		N/D	10	0	129.900	1.299.000
Promocion:							
1095202	SC-175 VIOLONCELLO 4/4 CREMONA		N/D	8	0	599.900	4.799.200
Promocion:							
1102785	JFL700 SV FLAUTA TRAVERSA JUPI		SV	8	0	399.900	3.199.200
Promocion:							
207841	10075-000-55 BK ATRIL PARTITUR		BK	23	0	24.900	572.700
Promocion:							
Uni. No depachadas		69	Porc. Incump.		100,00 %		

Notas: COLEGIO COMPAÑIA, PROFESOR VITELIO DIAZ LEYTON (VIA CONTACT CENTER)



(00)010000845587

Validez de la Cotización

SubTotal \$: 10.477.395
 0,00 % Discount \$: 0
 19 % IVA \$: 1.990.705
 Total: \$ 12.468.100

ANEXO 11**Cotización instrumentos musicales N°2**

COMERCIAL E IMPORTADORA AUDIOMUSICA S
 VENTA Y EXPORTACION DE INSTRUMENTOS
 MUSICALES Y EQUIPOS DE AUDIO
 R.U.T.: 96579920-6

Cotización **00010000845586**
 Fecha :14-11-2016 15:36:20
 Pagina :1

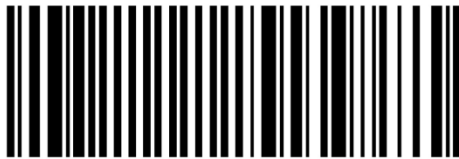
Tienda: Plaza Oeste

Dirección : AVENIDA AMERICO VESPUCIO 1501 LOCAL 5 - CERRILLOS

Destino de Envío:		Facturar A:	
CLIENTE GENERICO	66666666	CLIENTE GENERICO	E-Mail: sin@datos.cl
SIN DATOS		SIN DATOS	Fono: 6666666
LA SERENA		LA SERENA	
LA SERENA		LA SERENA	
Fecha Cotización: 14-11-2016 15:30:09		Vendedor : PBERRIOS	
Fecha Envío solicitada:		Area Impuesto: IVA	
Fecha de Cancelación:		Forma de Pago:	
		Fono:	

#Articulo	Descripcion	Marca	Color	Cantidad	Descuento	\$Unitario	\$Total
208428	FRV50 VIOLIN 4/4 FREEMAN CLASS		N/D	20	0	59.900	1.198.000
	Promocion:						
208496	FRVA150F VIOLA 16 FREEMAN CLAS		N/D	10	0	129.900	1.299.000
	Promocion:						
208497	SC100 VIOLONCELLO 3/4 FREEMAN		N/D	8	0	299.900	2.399.200
	Promocion:						
206893	6456SE SV FLAUTA TRAVERSA MECA		SV	8	0	119.900	959.200
	Promocion:						
208817	10100-013-11 NIC ATRIL PARTITU		NIC	23	0	17.900	411.700
	Promocion:						
Uni. No depachadas		69	Porc. Incump.	100,00 %			

Notas: COLEGIO COMPAÑIA, PROFESOR VITELIO DIAZ LEYTON (VIA CONTACT CENTER)



(00)010000845586

Validez de la Cotización

SubTotal \$: 5.266.471
 0,00 % Discount \$: 0
 19 % IVA \$: 1.000.629
 Total: \$ 6.267.100

13. ANEXOS DIGITALES

- Audio entrevista a Claudio Pavez sobre funcionamiento de las orquestas y la música identitaria
- Audio entrevista a Hernán Castro sobre funcionamiento de las orquestas y la música identitaria
- Audios entrevista a Álvaro O’Ryan sobre funcionamiento de las orquestas y la música identitaria
- 26 encuestas aplicadas a docentes de música, respecto de la actividad musical realizada en colegios de la región metropolitana y 4 encuestas de otras regiones, a modo de comparación
- Archivo Excel con flujos de cajas y planillas de costos - aplicación del modelo en el Colegio Compañía de María Puente Alto
- Cotizaciones de instrumentos musicales, para el caso de aplicación