



Facultad de Humanidades
**POSTGRADOS
EDUCACIÓN**

Magister en Artes Musicales Mención en Didáctica de la Música

EMICO

**PROYECTO DE PERFECCIONAMIENTO DOCENTE, UNA PROPUESTA
TRANSVERSAL E INTERDISCIPLINARIA Y SU APOORTE A LA ENSEÑANZA.**

SOLO

Estudiante: Jorge Luis Reyes Cristi

Profesor guía, Doctor (c) Música: Freddy Chávez Cancino

Año: 2018

Dedicatoria:

Este trabajo está dedicado a mi madre Carolina Cristi Díaz y mi padre Jorge Reyes Larenas.

Agradecimientos:

Quiero agradecer profundamente a toda mi familia, amigos, profesores e instituciones que hicieron posible con su apoyo que este proceso de estudio se concretara. Muy especialmente a mi mujer Daniela Opitz Rudloff y mis hijos Baltazar y Constanza que han sido fundamentales en este camino.

SOLO USO ACADÉMICO

Índice:

- Resumen p.5
- Abstract p.6
- Datos específicos p.7
- Introducción p.8

I Datos específicos:

- 1.1 Descripción de la propuesta p.9
- 1.2 Duración p.9
- 1.3 Área de desarrollo p.9
- 1.4 Lugar de ejecución p.9
- 1.5 Participantes p.10

II Desarrollo del proyecto:

- 2.1 Planteamiento del problema p.11
- 2.3 Justificación p.14
- 2.2 Relevancia p.17
- 2.4 Objetivos p.18
- 2.4.1 Objetivo general p.18
- 2.4.2 Objetivos específicos p.18
- 2.5 Método de desarrollo del proyecto p.19
- 2.5.1 Marco metodológico p.19
- 2.5.2 Marco teórico p.21
- 2.6 Cronograma p.26
- 2.7 Recursos materiales p.26
- 2.8 Recursos humanos p.26
- 2.9 Desarrollo de la propuesta p.27

- 2.9.1 Nivel, asignaturas, unidades y cruces
interdisciplinarios que se utilizaron en la
realización del proyecto p.29
- 2.9.2 Planificaciones creadas para el proyecto. p.35
- 2.9.2.1 Planificación de la unidad. p.35
- 2.9.2.2 Modelo de planificación de clases por sesión p.39
- 2.9.3 Presentación del trabajo en aula realizado
por los estudiantes p.51
- 2.9.4 Material didáctico utilizado para el proyecto p.52
- 2.9.4.1 Texto complementario de estudio utilizado
por los estudiantes en la unidad p.53
- 2.9.4.2 Partituras utilizadas p.66
- 2.9.4.3 Texto y guion utilizado por los estudiantes
para el proyecto p.73
- 2.9.4.4 Documentación del proceso p.76
- 2.9.5 Descripción del taller de capacitación realizado
a los profesores del Colegio de Los Sagrados
Corazones de Manquehue. p.79
- 2.9.5.1 Documentación del proceso p.81

III Resultados:

- 3.1 Resultados esperados p.86
- 3.2 Conclusiones p.87
- 3.3 Anexos p.89
- 3.4 Referencias bibliográficas p.108

Resumen

Este proyecto, está concebido con la intención de ser una contribución para el proceso de enseñanza escolar, centrándose en la realización de un taller de capacitación docente. El objetivo de este taller, fue el de entregar herramientas a los profesores, para que hicieran posible la implementación de una unidad interdisciplinaria en el colegio de los Sagrados Corazones de Manquehue (en adelante colegio SSCC de Manquehue). La experiencia, estuvo enfocada en el tercer ciclo de enseñanza media y desde la asignatura de música. Para esto, se realizó una revisión de la literatura universal relacionada con la interdisciplinariedad y la transversalidad. De esta forma, construimos un soporte concreto que dio cuenta sobre los positivos aportes de aquel tema en la educación. Como segundo paso, se realizó un estudio de los planes y programas del Ministerio de Educación del Gobierno de Chile (Mineduc) y del colegio SSCC de Manquehue, conectando los objetivos de aprendizaje de las asignaturas, seguimos con la planificación de esta unidad y la creación del material didáctico. Como tercer paso, se materializó la unidad situándola de forma práctica dentro del aula. Esto permitió tener la experiencia empírica de la propuesta educativa. El cuarto paso, estuvo abordado por los procesos de evaluación y conclusión, como corresponden a la metodología de investigación acción (metodología que explicaremos y desarrollaremos en profundidad más adelante en este proyecto), aquí, se cumplió con la retroalimentación de lo sucedido, para ajustar detalles que solo la práctica pueden dar cuenta y fuesen un apoyo definido, sobre la propuesta pedagógica en ejercicio. Así también, volvimos a reiterar sobre lo que se extrajo de la literatura estudiada y lo que ya se pensaba, sobre los positivos aportes de aquello en la sala de clases. Finalmente, después de todo este proceso, se realizó el taller de capacitación docente donde se expuso el trabajo realizado y comenzamos la implementación de esta unidad interdisciplinaria, unificando distintas asignaturas por medio de la incorporación de aquello en el curriculum del tercer ciclo del colegio SSCC de Manquehue, experiencia que será paulatina por las dimensiones de dicha tarea.

Abstract

This project, was conceived with the hope to contribute to the school teaching process. It focused on the implementation of a teacher training workshop. The objective of this workshop was to provide teachers with the necessary tools for the correct implementation of an interdisciplinary unit at the Sagrados Corazones de Manquehue School. The experience was carried out as part of the music program, and with the students on the third cycle of high school. In order to achieve this goal, all universal literature related to interdisciplinary and comprehensive teaching was revised as well as all the plans and programs of the Ministry of Education of the Government of Chile (MINEDUC) and the school programs. The intention was to first create a benchmark, then properly connect the learning objectives of the subjects and the planning of this unit, and then continue with the creation of the teaching materials. The resulting unit was put into action by the person who carried out this project, implementing it in the classroom in order to have the empirical experience of the educational proposal. To finish the process a conclusion was drawn as befits the action-research methodology (methodology that we will explain and develop in depth later in this project). The feedback was used to adjust details that only practice can account for and to become a tangible support for the pedagogical proposal in exercise. The experience reinforced what was extracted from the literature studied and what was already thought about the positive contributions of it in the classroom. Finally, after all this process, the teacher training workshop was held, the work was explained and we started the implementation of this interdisciplinary unit unifying different subjects by incorporating it into the curriculum of the third cycle of the Sagrados Corazones de Manquehue School, experience that will be gradual due to the dimensions of this task.

Introducción

Como docentes, nos encontramos en una constante búsqueda por mejorar los procesos de aprendizaje de los estudiantes y tenemos el desafío de mantenernos al día con las materias educativas, por lo mismo, nos parece que un profesor comprometido con su labor, permanece en un constante camino de capacitación profesional. En esta línea, es que hemos emprendido un trayecto que hasta el momento comprende; dos grados académicos, un título profesional y esta postulación para obtener el grado de magister, casi una decena de seminarios y otros cursos, dando cuenta de un proceso de constante profundización en el área. En la génesis de esta propuesta, se encuentra la formulación de un proyecto Fondart, adjudicado en la línea de perfeccionamiento y que ayudó a financiar este estudio de Magister llevando por título “Perfeccionamiento docente y su aporte a la enseñanza de la asignatura”. Mencionamos eso ya que desde aquel momento comenzamos a pensar en cómo llevaríamos a cabo este camino de estudio, y creación de una propuesta que nos fuese atractiva. La transversalidad como la interdisciplinariedad han sido acciones presentes en mi experiencia profesional, pero no sistematizadas y tampoco profundizadas por quienes compartimos esta “metodología o propuesta pedagógica” (colegio SSCC de Manquehue) por lo tanto, aquí nos aparecía un punto interesante para explorar y profundizar. Al desarrollar esta propuesta debimos recorrer un camino que se plasmó en las siguientes páginas, y que esperamos pueda ser un aporte para el colegio SSCC de Manquehue y la enseñanza de la asignatura.

I Datos específicos

1.1 Descripción de la propuesta

El siguiente proyecto, consiste en la realización de un taller de perfeccionamiento docente, centrado en la interdisciplinariedad y transversalidad en los procesos de enseñanza. Entenderemos por estos conceptos como una forma de hacer educación con la mirada puesta, por un lado en lo académico donde existe un cruce entre las disciplinas por medio de los contenidos, y por otro lado en lo formativo, donde las actividades prácticas propias de la asignatura, como el trabajo de conjunto musical reflejado en el eje expresar y crear (planes y programas Mineduc), nos permite abordar lo actitudinal con naturalidad. Preocupándonos también de la educación en valores como lo son el respeto, responsabilidad, fraternidad y solidaridad, puntos esenciales en el proyecto educativo del colegio SSCC de Manquehue. En este taller de trabajo colaborativo, se capacitó a profesionales de la educación en la utilización de actividades didácticas transversales e interdisciplinarias para que pudiesen planificar y desarrollar la unidad en sus clases. Teniendo como referencia la experiencia de haber realizado el trabajo, en un curso del colegio donde se plantea integrar esta metodología¹. El taller busca la elaboración y creación de material didáctico junto con la búsqueda de un objetivo común, y su enfoque en la conexión interdisciplinaria. Instruyendo a sus participantes en el trabajo colaborativo, la conexión de contenidos, la importancia del pensamiento en estos procesos, y la importancia de los valores en la educación. Para esto, tomamos los cursos de tercero medio del colegio y desarrollamos una unidad interdisciplinaria, recogiendo la experiencia del proceso como también las distintas visiones de los estudiantes durante su ejecución.

¹ Léase: <https://conceptodefinicion.de/metodologia/>

1.2 Duración

La implementación del proyecto tiene una duración de 300 horas cronológicas. Estas horas son utilizadas en investigación, redacción, revisión, realización y evaluación de este programa de capacitación.

1.3 Área de desarrollo

Propuesta metodológica, capacitación y perfeccionamiento docente.

1.4 Lugar de ejecución

Colegio de los Sagrados Corazones de Manquehue.

Datos específicos del Colegio:

- Ubicación: Padre Damián Deveuster 2215 , Vitacura
- Representante legal: Pedro Melo Zañartu
- Tipo de establecimiento: Colegio Particular
- Dependencia: Fundación
- Jornada: Jornada Escolar Completa (JEC)
- Niveles que atiende: Prekinder a 4º medio
- Clasificación Agencia de Calidad de la Educación (Sistema de aseguramiento de la calidad):
 Básica: Alta Media: Alta
- Síntesis de resultados indicadores de Desarrollo Personal y Social:
 Autoestima académica y motivación escolar = 73
 Clima de convivencia escolar = 78
 Participación y formación ciudadana = 80
 Hábitos de vida saludable = 70
- Nivel socioeconómico que atiende , % alumnos prioritarios y/o índice de vulnerabilidad: (según datos SIMCE):

Nivel socioeconómico de todos los niveles: Alto. % de vulnerabilidad: 4to básico: 12% 6to básico: 15% II medio: 9%

- Número de alumnos total y por ciclo educativo:
1.960 alumnos matriculados
Ciclo educativo: 280 educación parvularia; 1.120 educación básica; 560 educación media
- Promedio de alumnos por curso: 35
- Cantidad de cursos: 4 por nivel

1.5 Participantes

Estudiantes de tercero medio y profesores de música de la institución.

SOLO USO ACADÉMICO

II Desarrollo del proyecto

2.1 Planteamiento del problema

Las acciones que realizan las personas a diario, requieren desarrollar diferentes destrezas dependiendo de las actividades que ejecutan, en la medida que estamos mayor cantidad de tiempo dedicados a realizar una actividad, nuestros resultados deberían ser más eficientes “la práctica hace al maestro”. Esta idea en el campo educativo podría inferir que un docente en ejercicio, mientras más se capacita, investiga y estudia, mayor sería su competencia en el área. Tal planteamiento, es transportable a cualquier otra actividad. Si no fuese así, tendría poco sentido la cantidad de perfeccionamientos que hoy día existen y que los distintos trabajos, cada vez, exijan mayor preparación de parte de las personas que los realizan. Si bien existe un motor económico que moviliza el perfeccionamiento, no es el punto de estudio del proyecto. Nuestro foco está puesto en como poder influir de manera positiva en la educación desde el proceso de la enseñanza, considerando la preparación de nuestros docentes necesaria para cumplir con este objetivo. Como plantearemos, la motivación es un estímulo que nos moviliza y provoca para realizar ciertas actividades; música, deportes, escribir, pintar, experimentar, etc. acciones que son propias de algunas asignaturas. Como docentes nos interesamos por ellas buscando profundizar en su hacer y saber. De tal manera la motivación es un componente prioritario para poder ahondar en alguna actividad u oficio y compartimos los fundamentos que sostienen la importancia de la motivación en ello. También compartimos como esto influye en el grado de profundidad que podríamos llegar a tener sobre un tema, basado solamente, en el interés que este nos despierta².

En la actualidad nos encontramos encaminados como país en un plan para perfeccionar el sistema educacional existente, junto a esto, formamos parte de diferentes organismos internacionales que exigen, proponen y recomiendan distintas acciones para aquello. La OCDE es una de estas organizaciones y plantea a sus

² Léase: GESTIOPOLIS (2016), MOTIVACIÓN, CONCEPTOS Y TEORÍAS PRINCIPALES. <https://www.gestiopolis.com/motivacion-concepto-y-teorias-principales/>

miembros un plan de desarrollo, capacitación y crecimiento profesional para sus docentes³. Sumándonos a estas recomendaciones es que nos hemos propuesto realizar un proyecto el cuál esté centrado en instruir a docentes escolares de enseñanza media, en la utilización de la transversalidad interdisciplinaria como metodología didáctica para aplicarla en el aula. Esta acción la realizaremos utilizando nuestro curriculum y los cruces que se producen entre las asignaturas como centro de las actividades. Ya que como plantearemos, los resultados de la “transversalidad e interdisciplinarietà” promueven efectos positivos en el proceso de enseñanza-aprendizaje⁴.

Como lo señala el MINEDUC (2017) la transversalidad promueve la labor pedagógica logrando conectar y articular saberes de los distintos sectores de la educación y dota de sentido los aprendizajes disciplinares, estableciendo conexiones entre lo instructivo, formativo y las distintas asignaturas. La transversalidad busca mirar toda la experiencia escolar como una oportunidad, para que los aprendizajes integren sus dimensiones cognitivas y formativas. Por lo que impacta no sólo en el currículum establecido, sino que también interpela a la cultura escolar y a todos los actores que forman parte de ella.

En el marco curricular, la transversalidad se expresa en los Objetivos Fundamentales Transversales (OFT) de tercero medio, y en las bases curriculares está presente a través de los Objetivos de Aprendizaje Transversales (OAT). Por su carácter transversal, el logro de los OFT - OAT radica en que sean trabajados en todos los sectores del aprendizaje y en todos los espacios del desarrollo curricular que componen la institucionalidad y la cultura escolar:

- Asignaturas
- Prácticas de enseñanza y de aprendizaje en el aula
- Clima organizacional y de relaciones humanas

³ Léase: OCDE (2015), REFORMULANDO LA CARRERA DOCENTE EN CHILE. <http://www.oecd.org/chile/Reformulando-la-carrera-docente-en-chile.pdf>

⁴ Léase: R. Gutiérrez, A. Cremades y B. Perea (2011). La interdisciplinarietà de la música en etapa de educación primaria. Espacio y tiempo,25,p.160

- Actividades recreativas de libre elección
- Consejo de Curso y las actividades definidas por los jóvenes
- Actividades especiales periódicas
- Sistema de disciplina escolar entre otros (Mineduc 2017)

Proponemos abordar la transversalidad desde la asignatura por medio de las prácticas de enseñanza concretadas en actividades, abordando la interdisciplina y promoviendo un correcto clima organizacional de buenas relaciones humanas en las acciones que realizamos. Asimismo estamos articulados con el currículum nacional que está enlazado entre las diferentes asignaturas por medio de sus contenidos. Para poder llevar a cabo esta acción con dinamismo es necesario lograr crear y planificar, por lo tanto, se debe generar el espacio de trabajo y discusión adecuado. Espacio que bien sabemos a menudo es absorbido por otras tareas de la profesión y que hoy disponemos para desarrollarlo junto a este proyecto.

La Transversalidad Educativa contribuye en los aprendizajes significativos de los estudiantes. Desde la conexión de los conocimientos disciplinares, contextos sociales, culturales y éticos presentes en su entorno. Por lo tanto, el saber, el hacer y el ser en torno al medio ambiente, el autocuidado y la prevención, la convivencia democrática, la afectividad y sexualidad, son aprendizajes integrales que permiten el pleno desarrollo como personas individuales y sociales (Mineduc 2017).

La sociedad de hoy está viviendo el llamado proceso de atomización del saber y del conocimiento, por lo mismo, se nos hace indispensable poder establecer relaciones entre las diferentes áreas que hoy integran el currículum escolar, para que de cierta forma, se logre un conocimiento holístico y general de lo que se está aprendiendo. Por lo cual la interdisciplinariedad entra a jugar un rol muy importante, ya que esta es considerada como la interacción existente entre dos o más disciplinas. Explica el Ceri (1975) que tal interacción puede ir de la simple comunicación de ideas hasta la integración mutua de conceptos, metodologías, procedimientos, epistemologías, terminologías, datos, y la organización de la investigación y la enseñanza en un

campo más bien grande. Como es señalado nos parece que la riqueza de cada asignatura en interacción con las otras logra una alianza académica, alianza que llena de sentido las actividades de integración que se proponen para cumplir con el objetivo de interdisciplina y transversalidad .

2.2 Justificación

Como es señalado y citado en el planteamiento del problema de este proyecto, el aprendizaje significativo es uno de los objetivos en la educación, por lo tanto, las actividades que movilicen este propósito tendrían efectos positivos, en el proceso de enseñanza-aprendizaje (Mineduc 2018). La experiencia personal y la compartida con distintos profesionales de la educación, nos da cuenta, de la importancia de poder conectar las diferentes asignaturas y profundizar en los contenidos que entregamos a nuestros estudiantes, logrando que las actividades que realizan tengan más sentido al estar interconectadas. Como profesores somos agentes relevantes en este proceso y nos corresponde asumir con responsabilidad, los desafíos que nos entrega trabajar en el perfeccionamiento de la educación. Desafío al cuál adscribimos en este proyecto desde la investigación, puesta en práctica y desarrollando también activamente un nuevo material de trabajo que tiene como centro la música, y las múltiples posibilidades de conexión interdisciplinaria que posee⁵. Enlaces que nosotros como docentes especialistas del ramo sabemos que existen y que son una herramienta de gran significancia en el proceso educativo. Estas herramientas estarán expuestas más adelante con el apoyo de estudios, y experiencias concretas que avalan los resultados positivos de aplicar esta metodología en el aula. Como ya hemos señalado, la motivación juega un papel importante en la vida de las personas, que va desde mantenernos vivos hasta viajar a algún destino escogido para disfrutar unas vacaciones o escuchar un buen concierto de música. El interés que genera la música en la vida de las personas no es un secreto y ha sido tema de numerosas publicaciones y estudios. Trabajos que abarcan desde la incidencia de la música en el deporte, hasta cómo influye positivamente en el aprendizaje. La “Revista Internacional de Educación Musical”,

⁵ Léase: La música y la interdisciplinariedad (Sánchez, 1998)

“Psicología del deporte y rendimiento óptimo” y “La Academia de Ciencias de Nueva York” (NYAS) entre otras han dedicado capítulos completos al tema. Como docentes adherimos a las conclusiones, reflexiones y estudios levantados. Utilizando de esta forma, el gran potencial de motivación y formación de la asignatura para nuestro propósito⁶.

El currículum del colegio SSCC de Manquehue en enseñanza media, otorga la posibilidad que los estudiantes escojan entre diferentes disciplinas artísticas, optando por la que mayor afinidad les produce. Esta información es obtenida por medio de una encuesta que realizamos a nuestros estudiantes, dando cuenta sobre la alta motivación que la asignatura de música despierta en quienes la cursan. Si lo pensamos, la Música, es un aliado de la educación ya que estimula el aprendizaje de forma placentera. Esta virtud de la asignatura también debería aprovecharse como una herramienta de conexión con otros ramos. Para apoyar esta idea, nos gustaría citar parte de las conclusiones de un estudio realizado por un equipo de investigadores y docentes españoles respecto a esta situación:

El gran potencial interdisciplinar de la educación musical se debe a la cantidad de recursos que se pueden emplear a través de los distintos modos de expresión y percepción que se ven inmersos en el proceso creativo-musical. Al mismo tiempo, la capacidad de motivación y el carácter ameno que despierta la música en el alumnado hacen que el proceso de enseñanza-aprendizaje se convierta en una experiencia gratificante donde se aprende significativamente a través de la acción y la diversión (Gutiérrez, *et al.*, 2011, p.160).

Esta inferencia llena de sentido el proyecto y corrobora que la música despierta gran interés en las personas. Para nosotros esto no es una situación nueva, la vemos a diario en nuestras salas de clases, los alumnos llegan motivados a trabajar en las actividades de la asignatura, en la que vibran y se emocionan cuando de hacer música se trata. La posibilidad de aprovechar esto para profundizar en los aprendizajes, no debíamos pasarla por alto, ya que lo cierto es que la motivación

⁶ Léase: J. Jurado, A. Rifón (2008). Música: Programación Didáctica. MAD p.38,39,40

por la música existe, ahí está, y en este curso la utilizaremos como motor para desarrollar nuestras actividades de cruce disciplinar-transversal.

La tarea docente nos demanda tiempos de planificación que muchas veces resultan escasos, espacios que son importantes para poder construir, compartir, analizar y discutir la implementación de nuevos materiales de trabajo⁷. Contar con los elementos pedagógicos listos como las planificaciones y las actividades, sin duda, facilitan la puesta en marcha de una nueva propuesta educativa. Sin embargo no es el afán de este proyecto, lo que proponemos es generar un espacio de discusión y trabajo docente, enfocado en la preparación de los insumos pedagógicos necesarios para preparar una unidad interdisciplinaria. Materializándose en planificaciones y actividades concretas, las cuales se desarrollarán durante la capacitación.

La experiencia existente sobre los positivos aportes de la transversalidad y la conexión interdisciplinaria en la educación son evidentes, y así lo demuestran diferentes estudios de casos e investigaciones⁸. Ya dicho lo anterior, nos ubicamos en el camino del perfeccionamiento, el constante aprendizaje y la actualización permanente, tareas que bajo nuestra visión, son medulares en la profesión del educador. El siguiente proyecto está alineado con las propuestas mencionadas anteriormente y con el Mineduc, promoviendo la transversalidad y los aprendizajes significativos en los estudiantes que cursan la materia. La música será el eslabón que conectará la asignatura con otras, por medio de una metodología dinámica, acción que es propia de la interdisciplinariedad⁹. Para llevar a cabo este propósito tomaremos como ejemplo la asignatura de música, y las múltiples posibilidades de conexión con otras asignaturas de la malla curricular del Tercer año de enseñanza media, basándonos en los planes y programas del Mineduc. También trabajaremos temas transversales a los conocimientos disciplinares; como los contextos sociales, culturales y éticos presentes en las unidades que contemplan lo actitudinal-

⁷ Léase: V. Cabezas, C. Gómez, M. Medeiros
https://www.sociedadpoliticaspUBLICAS.cl/archivos/octavo/educacion/EDUCACION_Cabezas_Veronica_PPT.pdf

⁸ Léase: SCIELO ANALYTICS (2005) INTERDISCIPLINARY PROYECTS OF CLASSROOM AND REPROFESIONALIZATION OF TEACHERS: A MODEL OF
https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-07052005000100002

⁹ Léase: SCIELO ANALYTICS (2000) INTERDISCIPLINARIEDAD, DISCURSOS SOCIALES Y ENSEÑANZA MEDIA
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042000000200029

formativo. Para esto, la unidad que hemos seleccionado desde la asignatura es la de “La música de raíz folclórica en Latinoamérica y los movimientos de la Nueva Trova y la Nueva Canción”. Unidad que nos parece coherente para desarrollar en el proyecto, por las posibilidades de enlace que tiene con otras asignaturas, centrándonos específicamente en la Nueva Canción. Una de las actividades que se realizó fue el montaje de repertorio, y por medio de ese trabajo abordamos además lo formativo desde la naturalidad del trabajo grupal/musical (como ya explicamos y señalamos anteriormente). Para poder cumplir con lo planteado, nos propusimos objetivos que creemos haber cumplido en el curso de la implementación de este proyecto, en el cual realizamos una breve Cantata junto a los estudiantes de tercero medio del colegio SSCC de Manquehue.

2.3 Relevancia

En la actualidad, la profunda revisión bibliográfica que hemos realizado, no ha encontrado otro proyecto o programa de capacitación docente en Chile basado en la transversalidad e interdisciplinariedad, y su contribución a la educación desde la asignatura de Música. En la investigación realizada, se ha encontrado información importante acerca de los cruces interdisciplinarios y los positivos resultados de esto, especialmente cuando se abordan desde la asignatura mencionada. Antecedentes, experiencias y estudios que serán presentados en este proyecto. La experiencia vivida dentro del colegio SSCC de Manquehue evidencian un proceso educativo vivo, donde el constante perfeccionamiento de sus docentes, da cuenta sobre la necesidad de mantenerse informados y contextualizados en los procesos de enseñanza-aprendizaje, que la educación exige. Así, el proyecto educativo de la institución vive una transformación y cambio de paradigmas, al implementar una nueva forma de hacer educación¹⁰. La interacción constante entre las disciplinas forma parte de este nuevo modelo, pero, no se ha trabajado con la profundidad y reflexión que planteamos en este proyecto. Es cierto que la música ha jugado un rol en algunas actividades interdisciplinarias, pero generalmente, como complemento o enlace y no como centro de las actividades. Que según nosotros debe ser el

¹⁰ Léase: <https://modelovess.com/nuestro-modelo-vess/>

enfoque de nuestro trabajo como profesores de la asignatura. Pretendemos, que este proyecto de capacitación, se sume a los positivos resultados ya obtenidos por quienes han puesto en práctica estas metodologías, que buscan ser un aporte a la educación, participando en el perfeccionamiento de los docentes y colaborando con la entrega de más recursos pedagógicos aplicables al aula.

2.4 Objetivos

2.4.1 Objetivo general.

-Realizar un taller para docentes del Colegio de los Sagrados Corazones de Manquehue, centrado en la importancia de la transversalidad educativa y la relevancia de la utilización de metodologías interdisciplinarias en el proceso de enseñanza.

2.4.2 Objetivos específicos.

-Construir el material didáctico para poder implementar esta metodología en el curso de Tercero Medio utilizando los recursos disponibles, las conexiones interdisciplinarias propuestas y los planes y programas del MINEDUC.

-Implementar la unidad interdisciplinaria como propuesta pedagógica en el curso de tercero medio del Colegio SSCC de Manquehue.

-Evaluar el proceso de implementación y capacitación realizando una retroalimentación del trabajo realizado para mejorar su implementación.

2.5 Método de desarrollo del proyecto

2.5.1 Marco metodológico.

El siguiente proyecto se basa en la metodología de investigación-acción, para esto hemos seguido una serie de pasos como; la observación, el planteamiento de un problema o análisis de lo observado y posteriormente el desarrollo de una propuesta para mejorar nuestras prácticas educativas (Kemmis y Mc Taggar, 1988). Este proyecto de investigación-acción, nos ha llevado a analizar el nivel de profundidad, reflexión y creatividad que logramos en nuestras clases. Creemos que esta propuesta es un aporte para ahondar en los conocimientos, pensamientos y el desarrollo de las destrezas de nuestros y nuestras estudiantes. Las investigaciones realizadas sobre el aporte de la interdisciplinariedad en la educación, han sido decisivas y adscribimos a ellas. Lo señalado, junto a la motivación personal que despertó este proyecto de investigación, nos ha movilizó para trabajar de forma fundamentada y alejada del azar. Hemos utilizado el currículum de la institución, que se cuadra con los planes y programas del Mineduc, desarrollando una unidad interdisciplinaria desde la asignatura de música para el tercer año de enseñanza media del colegio SSCC de Manquehue. El modelo metodológico de investigación acción que hemos seguido para llevar a cabo el proyecto, corresponde al planteado por Elliot¹¹. Por lo tanto, queremos explicar, que esta fase estuvo construida por un proceso cíclico basado en identificar, explorar, construir para luego evaluar, retroalimentar el trabajo realizado y volver a comenzar un segundo ciclo, con las correcciones realizadas. Luego debiéramos replicar el modelo sucesivamente, hasta lograr los resultados que esperamos en la práctica educativa (Elliot, 1993). El segundo ciclo metodológico se efectuó con las reflexiones y correcciones realizadas, constituyendo el modelo presentado, en el taller de capacitación para los profesores del establecimiento.

¹¹ Léase: Elliot (1993) El cambio educativo desde la investigación acción. P. 68,69,70,71,72,73,74.

Figura 1

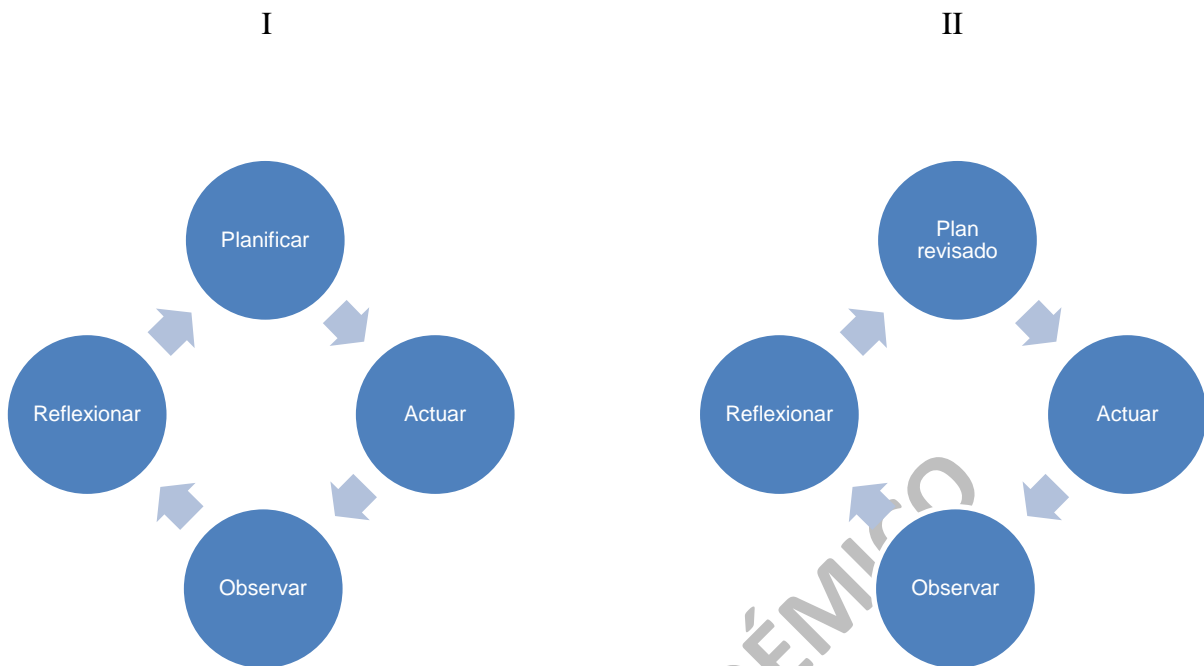


Figura 1 Diagrama de flujo donde se visualiza el proceso de investigación acción en dos ciclos:
Fuente Elliot 1993

Tenemos presente que este proceso debe ser permanente como lo plantea Elliot y otros autores, sin embargo, el tiempo acotado que existe para la acción de este proyecto, no lo permite. Por lo tanto, declaramos que esta intervención contempló solo dos ciclos de investigación acción:

- Uno para realizar la propuesta metodológica con los estudiantes
- Dos para realizar el taller de perfeccionamiento docente

Queremos señalar que fuera de este proyecto, si podremos desarrollar las reflexiones del segundo ciclo y también un tercer ciclo. Esto se debe, al deseo institucional de implementar esta unidad dentro de las actividades del curriculum. Indicamos también que la metodología de trabajo, exigió flexibilidad y la capacidad de poder adaptarse a diferentes cambios de cronograma, modificando

moderadamente la planificación inicial. Como ya sabemos, los procesos educativos deben ser flexibles y adaptables a variadas realidades, por lo tanto, dicha situación no constituyó un obstáculo mayor en nuestra práctica.

2.5.2 Marco teórico

Entendemos por transversalidad a algo que atañe a distintos ámbitos o disciplinas en lugar de un problema concreto, también como algo que se cruza de forma perpendicular con aquello de que se trata, y por interdisciplinariedad, al estudio u otra actividad, que se realiza en cooperación de varias disciplinas (RAE, 2001, 22^aed.).

Estas definiciones las comprenderemos en el siguiente trabajo, como una cooperación de las diferentes asignaturas que son enlazadas por contenidos que unifican la enseñanza del sistema escolar (interdisciplina). Encontrándose transversalmente con el trabajo de los valores (actitudes), en la naturalidad del trabajo grupal. En nuestra búsqueda por profundizar en los temas ya señalados, comenzamos a encontrar concordancias con lo que pensábamos a priori de comenzar a elaborar este proyecto. Emergen estudios y publicaciones los cuales confirman que el conocimiento, se produce mediante el diálogo de los distintos saberes, y no del caminar independiente de cada uno. Entendiendo que la conexión es indispensable en la significancia de los aprendizajes, señalando también, que el origen de las ciencias de la educación, se debe al hecho del fenómeno interdisciplinar de la educación misma, donde en la comunicación de las distintas disciplinas se genera un aprendizaje profundo¹². Vislumbramos este fenómeno como un hecho importante, que llevado a la sala de clases en los diferentes niveles del sistema de enseñanza chileno, y particularmente en el colegio SSCC de Manquehue (lugar en el que este proyecto se desarrolló) son de gran importancia, ya que permiten el aprendizaje significativo por medio de un diálogo que se produce a nivel

¹²Léase: SCIELO ANALYTICS (2000) INTERDISCIPLINARIEDAD, DISCURSOS SOCIALES Y ENSEÑANZA MEDIA
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042000000200029

interdisciplinar. Como es señalado en el libro de Jurado y Rifón “Música: Programación Didáctica” (2008):

La transversalidad también parte de los procedimientos para llegar a los conceptos, con gran atención en las actitudes como corresponde a una actividad práctica, que incide de gran forma en la educación del espíritu y del intelecto. El carácter grupal de gran parte de las actividades de la asignatura hace que la educación en valores sea asumible y aterrizada. (p.39).

Lo que pretendimos fue ligar una de las actividades más importantes y motivadoras de la asignatura, que consiste en “hacer música” (entendemos por hacer música al montaje de cierto repertorio instrumental y vocal existente en el currículum del colegio), con temas que también se cruzan con otras asignaturas de forma natural, como veremos en el capítulo siguiente. Los interesantes resultados de la conexión interdisciplinaria en nuestra práctica docente, concuerdan con lo que señalan los investigadores Mattei Dogan y Robert Pahre (1990), ellos sostienen que:

En la innovación de las ciencias sociales, aparecen con mayor frecuencia y producen resultados importantes, las intersecciones de las disciplinas. Este fenómeno constituye a la vez la causa y el efecto de la fragmentación ininterrumpida de las ciencias sociales en especialidades limitadas y de la recombinación transversal de dichas especialidades al interior de eso que nosotros denominamos campos híbridos (p.11).

Las investigaciones realizadas precedentemente, son sostén de este proyecto, el cual se apoya en dichos fundamentos y la propia experiencia para su desarrollo. Las búsquedas de los estudios realizados, dan cuenta que la transversalidad y la interdisciplina son elementos totalmente conectados. Elementos de gran relevancia en la educación, ya que llenan de sentido los contenidos abordados, por lo tanto, componentes que deberían existir habitualmente, en las clases de las asignaturas que componen el currículum nacional, como lo señala el Mineduc. El desafío que hoy tenemos los docentes, consiste en tener una participación activa de los

procesos de enseñanza-aprendizaje; investigando, discutiendo, estudiando, generando espacios de trabajo colaborativo y profundizando más allá del ejercicio de la propia asignatura. Motivando también, el desarrollo del pensamiento y de los aprendizajes, como es señalado desde la Universidad de Harvard¹³. Propusimos para la realización de este proyecto, distintas asignaturas de tercero medio y las conectamos por medio de unidades vinculantes, dando sentido al trabajo interdisciplinario. Teniendo en cuenta que estas tareas están en sincronía con el curriculum nacional, y el del colegio SSCC de Manquehue. Desarrollamos actividades relacionadas por medio de contenidos concretos, que se transformaron en acciones grupales, formativas y musicales. Las asignaturas y unidades seleccionadas para esta tarea fueron:

Música

“La música de raíz folclórica en Latinoamérica y los movimientos de la Nueva Trova y la Nueva Canción”.

Historia, Geografía y Ciencias Sociales

“Periodo de transformaciones estructurales: Chile en las décadas de 1960 y 1970”.

Lenguaje

“Lo social y lo político”.

Filosofía y Psicología

“El individuo como sujeto de procesos psicosociales”.

¹³ Como referencia el proyecto ZERO de la universidad de Harvard aborda dicha temática sobre la visibilidad del pensamiento. Léase: <http://www.pz.harvard.edu/>

Figura 2

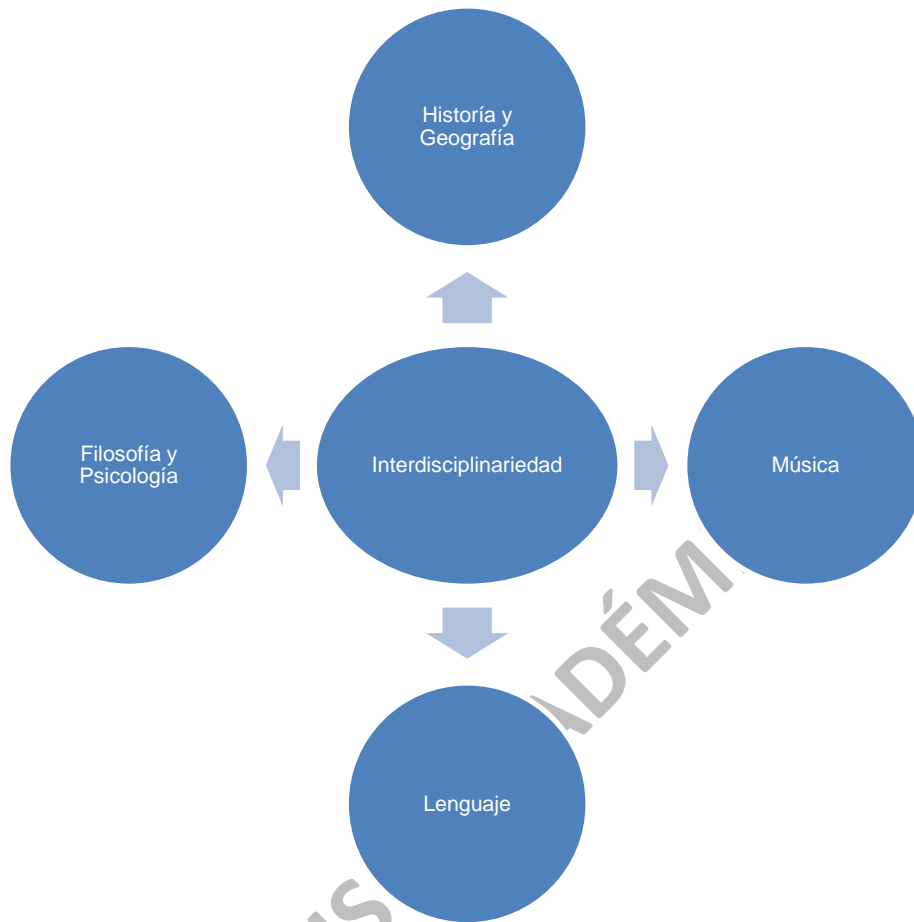


Figura 2 Esquema radial donde la interdisciplinariedad en el centro es el conector con las asignaturas seleccionadas. Fuente: Elaboración propia basada en los planes y programas IIIº medio MINEDUC (2000).

Estas asignaturas junto a sus contenidos, nos parecieron interesantes para ser conectadas y trabajadas en el desarrollo de la unidad interdisciplinaria. Los años sesenta y setenta, fueron años de grandes transformaciones políticas, sociales y económicas en todo el mundo (nuestro país no quedó al margen de ello). Sucesos que abarcan la llegada del hombre al espacio, la guerra fría, guerra de Vietnam, dictaduras militares en América Latina, la elección democrática del primer gobierno socialista en el mundo, y su posterior derrocamiento por el golpe de estado de 1973 ocurrido en Chile, así como muchos otros importantes acontecimientos, dan cuenta de esto. Situaciones que marcaron definitivamente la historia de nuestra sociedad¹⁴, y que conectamos con la ayuda de las unidades seleccionadas, para cumplir con nuestros objetivos. El enlace interdisciplinario, está dado por los sucesos históricos y como estos se conectan con las unidades del nivel seleccionado. “La música de raíz folclórica en Latinoamérica y los movimientos de la Nueva Trova y la Nueva Canción”, fueron nuestro principal tema de estudio y desarrollo (profundizando en la Nueva Canción). Por medio de esta unidad realizamos un trazado transversal con “Los periodos de transformaciones estructurales: Chile en las décadas de 1960 y 1970” unidad de la asignatura de Historia, “Lo social y lo político” en Lenguaje y finalmente con “El individuo como sujeto de procesos psicosociales” en Filosofía y Psicología. Las unidades fueron seleccionadas, con la finalidad de que los docentes, pudiesen visualizar fácilmente los puntos de conexión durante el curso de capacitación. En las mesas de trabajo (proceso que se describe en el desarrollo del proyecto), se utilizó la acción colaborativa para la tarea de creación del material didáctico. Las actividades que se desarrollaron, son ejemplos de la conexión interdisciplinaria donde se trabajó en base al desarrollo de un proyecto escolar, quedando plasmado el sentido de transversalidad e interdisciplinaria en su constructo. Los profesores durante el transcurso de la implementación de la unidad, debieron modelar, ayudar, guiar y unir los distintos contenidos sin perder la asignatura de música como eje conector. Estos puntos junto a la importancia de los conocimientos previos, del proceso y la colaboración como parte del aprendizaje, son asuntos que abordamos más adelante en este proyecto. La siguiente propuesta,

¹⁴Léase: SITIO CERO (2018), LOS AÑOS SESENTA DEL SIGLO XX: UNA DÉCADA PRODIGIOSA QUE INICIA UN CAMBIO DE ÉPOCA. <http://sitiocero.net/2011/05/los-anos-sesenta-del-siglo-xx-una-decada-prodigiosa-que-inicia-un-cambio-de-epoca/>

se basa en el entendimiento de la escuela como un todo formado por partes que están organizadas, conectadas y donde existe un diálogo vinculante entre sus distintos actores. Las actividades que se crearon en el taller de capacitación, tuvieron como objetivo principal que cada profesional lograra conectarse desde su especialidad con las otras, con el propósito de cimentar un camino común al aprendizaje de los estudiantes, potenciando en todo momento el pensamiento individual, colectivo crítico y creativo (Project Zero, Harvard University)¹⁵.

2.6 Cronograma

Actividades (semanas)	ABRIL				MAYO				JUNIO				JULIO				AGOSTO				SEPTIEMB				OCTUBRE				NOVIEMBRE			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Estudio planes y programas	X	X	X	X	X	X	X	X																								
Creación de estrategias didácticas									X	X	X	X	X	X	X	X																
Construcción de material didáctico															X	X	X	X	X	X	X	X	X	X								
Revisión y actualización	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X				
Presentación del proyecto																															X	
Evaluación y conclusiones del proyecto																															X	X

2.7 Recursos materiales

- Sala de clases con mesas y sillas
- Un computador con proyector y acceso a internet.
- Un computador por profesor
- Sala equipada con instrumentos musicales

2.8 Recursos humanos

- Expositor
- Estudiantes
- Profesionales en capacitación.
- Auxiliares del establecimiento que prepararon el espacio físico para la actividad.

¹⁵ Léase: <http://www.pz.harvard.edu/>

2.9 Desarrollo

El propósito de realizar este proyecto, fue poder materializar la investigación a través del análisis y construcción de documentos pedagógicos, que ayudaran al profesor en la planificación y realización de una unidad interdisciplinaria. Creemos que el aporte de un proyecto interdisciplinar, contribuye en la transversalidad del proceso formativo de los estudiantes como ya se ha señalado. Para lo cual, desarrollamos la propuesta desde la sala de clases, donde pusimos en práctica lo investigado, elaboramos el trabajo transversal e interdisciplinario y luego realizamos un taller de capacitación docente, teniendo como objetivo, implementar esta unidad en los diferentes niveles del tercer ciclo del establecimiento. La intencionalidad de investigar, luego poner en práctica, evaluar la tarea realizada y finalmente volcar la experiencia con otros educadores, tuvo como foco, que el proyecto pudiese salir del escritorio y plantarse en el aula, con la propiedad que merece el trabajo práctico, con un fundamento teórico contundente y ejecutado en el espacio destinado al aprendizaje de los estudiantes. Las actividades de capacitación docente traspasaron el espacio físico donde se concretó todo el proceso propuesto primeramente para este proyecto (colegio SSCC de Manquehue) y hasta el momento ha llegado a distintos espacios de la educación pública como el 2º Congreso de Educadores de la Ilustre Municipalidad de Renca y el Seminario de formación de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación: Hacia una concepción de la identidad del profesor de música UMCE. Creemos que estas acciones, han contribuido en perfeccionar la propuesta tal como lo plantea la metodología de investigación-acción. Y han colaborado en la materialización de lo planteado más allá de estas páginas, siendo un “espejo”, de todo lo que pretendimos lograr cuando empezamos a redactar esta propuesta de perfeccionamiento docente. Para comenzar con la descripción de una de nuestras experiencias del proceso, queremos primero, reflejar cómo visualizamos en el diagrama de la página siguiente, la conexión entre las unidades seleccionadas.

Figura 3

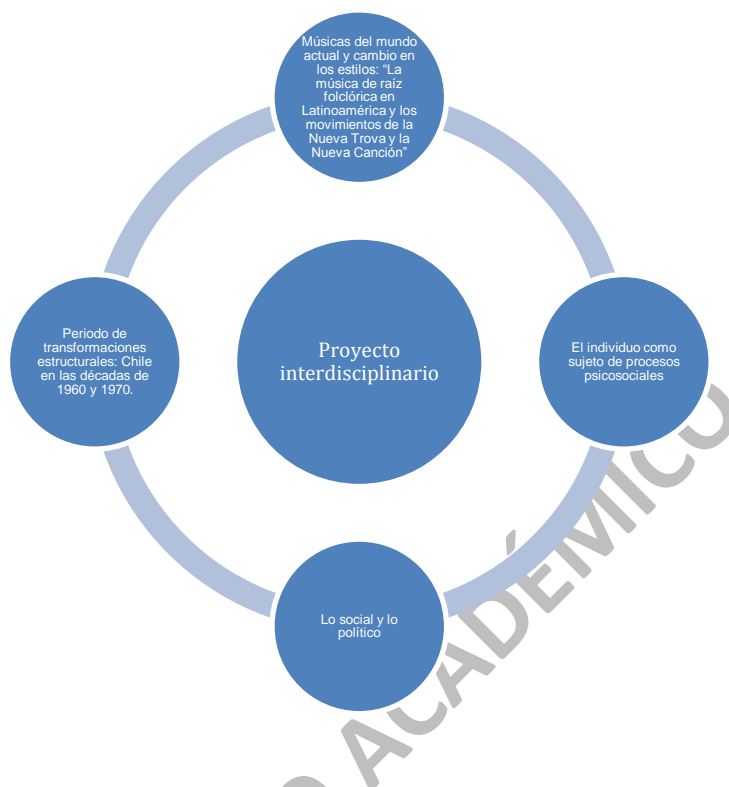


Figura 3 Esquema radial que explica cómo las unidades contribuyen al proyecto interdisciplinario: Fuente elaboración propia basada en los planes y programas tercero medio MINEDUC (2000).

Luego en los siguientes puntos queremos presentar el trabajo curricular, evaluativo, el material didáctico elaborado, el trabajo de los estudiantes, sus conclusiones (en texto, imágenes y videos), el trabajo realizado con los docentes, las conclusiones finales de este proceso, los anexos donde podrán encontrar alternativas de repertorio, documentos de evaluación que puedan ayudar al docente en la construcción de sus propios materiales pedagógicos. También podrán encontrar imágenes que dan cuenta de la puesta en práctica de este proyecto más allá del propio colegio SSCC de Manquehue dando cuenta de la relevancia de lo realizado. Finalmente, la bibliografía puede ser una alternativa para profundizar sobre los fundamentos teóricos de esta propuesta.

2.9.1 Nivel, asignaturas, unidades y cruces interdisciplinarios que se utilizaron en la realización del proyecto.

Nivel: III^o medio

Música

“La música de raíz folclórica en Latinoamérica y los movimientos de la Nueva Trova y la Nueva Canción”

Historia, Geografía y Ciencias Sociales

“Periodo de transformaciones estructurales: Chile en las décadas de 1960 y 1970”

Lenguaje

“Lo social y lo político”

Filosofía y Psicología

“El individuo como sujeto de procesos psicosociales”

En los siguientes pasos, expondremos las conexiones que realizamos dentro de los objetivos de aprendizajes de las unidades y asignaturas que trabajamos. Enfatizaremos los cruces que consideramos importantes de destacar en rojo, por la relevancia que estos tienen en la esencia del proyecto. También agregamos las planificaciones de unidad y de sesión. Según nuestra consideración, estos puntos deben estar plasmados en el desarrollo de este proyecto por ser la guía de las actividades realizadas con los estudiantes.

Tabla 1

Unidades, contenidos y aprendizajes esperados (en rojo las conexiones encontradas para un posible proyecto interdisciplinar)

Música	Historia y geografía	y Lenguaje	Filosofía y Psicología
<p>Unidad nº 1</p> <p>Músicas del mundo actual y cambio en los estilos: “La música de raíz folclórica en Latinoamérica y los movimientos de la Nueva Trova y la Nueva Canción”</p> <p>APRENDIZAJES ESPERADOS</p> <p>AE 01</p> <p>Identifican auditivamente características de estilo y de estructura en las músicas americanas de raíz folclórica, con influencia africana, aquella originada en el rock y la de concierto que se difunden en Chile.</p>	<p>Unidad nº2</p> <p>Periodo de transformaciones estructurales: Chile en las décadas de 1960 y 1970.</p> <p>APRENDIZAJES ESPERADOS</p> <p>AE 07</p> <p>Analizar el impacto de procesos históricos mundiales y latinoamericanos en Chile en las décadas de 1960 y 1970, considerando:</p> <p>> América Latina como zona de influencia norteamericana durante la Guerra Fría.</p> <p>> El impacto de la Revolución Cubana y la atracción por la vía armada en las izquierdas del continente.</p> <p>> La política</p>	<p>Unidad nº2</p> <p>Lo social y lo político.</p> <p>APRENDIZAJES ESPERADOS</p> <p>AE 07</p> <p>Comprender diversas obras narrativas y reflexionar sobre ellas, considerando:</p> <p>> La disposición de los acontecimientos (anacronías, montaje, conceptos de fábula y trama, entre otros).</p> <p>> La centralidad de los acontecimientos en la organización temática.</p> <p>> Las características del narrador</p>	<p>Unidad nº2</p> <p>El individuo como sujeto de procesos psicosociales</p> <p>APRENDIZAJES ESPERADOS</p> <p>AE 05</p> <p>Aprecian las características que imprime al sujeto el grupo social de origen.</p>

	norteamericana hacia América Latina (Alianza para el Progreso y Doctrina de Seguridad Nacional).	(conocimiento de mundo, participación en los acontecimientos y focalización, entre otros aspectos).	
AE 02 Ejecutan algunos ejemplos, reconociendo en su interpretación los aportes rítmicos, timbrísticos, armónicos o melódicos de la tendencia, estilo o cultura musical a la cual pertenece la música elegida; colaboran en la adaptación de las obras para los instrumentos disponibles.	AE 08 Caracterizar el Chile de la década de 1960, considerando la masificación de la participación política popular y la creciente demanda de cambio social.	AE 08 Reconocer, describir y valorar los recursos de organización temporal como medios para relevar acontecimientos, personajes y temas, en una obra narrativa.	AE 06 Entienden que las personas aprenden el lenguaje y los códigos culturales necesarios para su integración social a través del proceso de socialización.
A 03 Descubren y caracterizan las funciones, desarrollo e interinfluencia de las músicas en la sociedad contemporánea, investigando acerca de sus autores y reflexionando acerca de los contextos en que se originan.	AE 09 Analizar testimonios y expresiones de la literatura y de las artes del periodo para identificar las transformaciones sociales y culturales en Chile durante las décadas de 1960 y 1970.	AE 09 Reconocer en el ensayo un género específico, diferente del narrativo, en el que los recursos literarios ponen al servicio del desarrollo libre de ideas y la argumentación.	AE 07 Comprenden el sentido del proceso de desarrollo como un proceso de autonomización y desarrollo de la propia identidad.
A4 Identifican y comparan	AE 10 Evaluar los proyectos de	AE 10 Analizar e interpretar	AE 08 Entienden la identidad

<p>músicas de cambios diversos del repertorios del siglo XX generadas en las Américas, distinguiendo las producciones con aportes de innovación y enriquecimiento artístico de aquéllas que sólo constituyen un producto de las industrias discográfica o publicitaria.</p>	<p>de cambios estructurales impulsados por la Democracia Cristiana y por la Unidad Popular, apoyándose en diversas fuentes de información y contrastando distintas visiones historiográficas.</p>	<p>ensayos modernos (siglos XVI a XX) que aborden temas relevantes de la vida personal y social, determinando, entre otros aspectos, los siguientes: > Los temas y su relevancia (pasada y actual). > Las tesis, argumentos y conclusiones. > La forma en que se enlazan temas, tesis, argumentos y conclusiones.</p>	<p>personal como el resultado de una biografía que les da unicidad, a la vez que como un proceso social que los hace ser partes de diferentes categorías sociales.</p>
<p>A5 Emplean adecuadamente terminología y conceptos musicales específicos para comentar obras del repertorio de concierto europeo o de las Américas.</p>	<p>AE 11 Comprender el proceso de reforma agraria en Chile, sus etapas y sus consecuencias en los ámbitos político, económico, social, y en el espacio geográfico.</p>	<p>AE 11 Con respecto a personajes de obras narrativas, analizar críticamente a partir de: > La estructura psicológica que los caracteriza. > La relación específica entre dos o más personajes. > La forma en que la situación que viven determina sus pensamientos</p>	<p>AE 09 Reconocen la dimensión moral como constitutiva del ser humano y reconocen distintas teorías que explican la formación de la conducta moral.</p>

A6

Realizan actividades musicales centradas en un estilo o tendencia musical actual, integrando los saberes técnicos, teóricos y expresivos en la proyección de su trabajo hacia la comunidad

y sus reacciones.
> Su evolución a lo largo de la obra.

AE 12

Analizar e interpretar obras artísticas y culturales de diversos soportes (afiche, cómic, cortometraje, largometraje, spots publicitarios, fotografía, escultura, pintura, danza, etcétera), profundizando en uno o más de los siguientes aspectos (entre otros):
> Los temas a que se refieren.
> Su propósito comunicativo.
> Las razones por las que son de interés y relevancia para su público.
> Su relación con el contexto histórico cultural en que se producen.

AE 10

Entienden la autonomía personal como un comportamiento adscrito a valores y normas morales.

AE 11

Comprenden la importancia de distinguir entre

identidad personal y social.

AE 12

Comprenden la relación que se establece entre la tendencia a percibir al propio grupo más favorablemente que al exogrupo y el origen de las actitudes prejuiciosas y de comportamientos más extremos, como la agresión intergrupal.

AE 13

Identifican prejuicios y los aspectos cognitivos (estereotipos), afectivos (emociones negativas o positivas) y conductuales (discriminación) observados en diversos escenarios intergrupales.

AE 14

Conocen la distinción entre prejuicios manifiestos (aquellos que se expresan abiertamente) y encubiertos (aquellos que no necesariamente tenemos

conciencia que los tenemos).

AE 15

Cuestionan relaciones de discriminación y las entienden como una forma de negación de la dignidad de personas como seres humanos.

AE 16

Aprecian la necesidad de vivir con otros, y valoran la convivencia social.

AE 17

Reconocen y evalúan críticamente relaciones de influencia del grupo en las opiniones, juicios y comportamientos de los individuos.

AE 18

Valoran la propia identidad.

AE 19

Valoran la resolución de conflictos a través de la construcción comunicativa de acuerdos y sentidos compartidos.

Siguiendo este proceso de indagación y análisis del currículum, se estableció la cantata como actividad a desarrollar. El trabajo consecutivo fue la planificación, selección del repertorio, producción de arreglos musicales adecuados al contexto y nivel, junto a la construcción de un guion. Este guion, fue una creación colaborativa de los propios estudiantes como parte de las actividades de la unidad, acción que siempre se realizó bajo la supervisión y guía del profesor.

2.9.2 Planificaciones creadas para el proyecto.

2.9.2.1 Planificación de la unidad.

Tabla 2

Modelo de planificación con sugerencias incorporadas (no considerando las bases curriculares 2012)

<p>Título de la Unidad de Asignatura: Artes Nivel: III MEDIO Aprendizaje: Músicas del Musicales mundo actual y cambio en los estilos: “La música de raíz folclórica en Latinoamérica y los movimientos de la Nueva Trova y la Nueva Canción”</p>	<p>Artes Nivel: III MEDIO</p>
<p>OFV :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Indagar acerca de los procesos de cambio en los usos y funciones de la música en la sociedad contemporánea. -Interpretan música en conjunto realizando acciones coordinadas de control auditivo , corporal y uso expresivo de los recursos musicales. -Refinan la conciencia estilística. -Conocer lo sucedido musicalmente en los 60 y 70 en Chile y Latinoamérica. -Reflexionar en lo sucedido culturalmente en los años 60 y 70 relacionándolo con otras áreas de la vida de las personas. 	<p>OFT :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Implicancia de la música y los comportamientos musicales en el desarrollo de identidades personales -Autoestima y confianza en sí mismo y el interés y capacidad de conocer la realidad. -Respeto por el otro y su valoración de carácter único -Apreciación de manifestaciones musicales de diversas culturas y medios sociales -Realizan un trabajo interdisciplinar donde conectarán las asignaturas de Lenguaje, Música, Historia y Geografía y Filosofía <p>Conocimientos Previos:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Dominar a nivel medio un instrumento melódico, armónico o

Valores Institucionales:
Respeto, Solidaridad. Responsabilidad,
Fraternidad.

rítmico.
-Conocer un pentagrama con llave de sol y la ubicación de las notas en él.
-Escuchar con sentido crítico.
-Aplicar la clave americana como elemento del lenguaje musical
-Haber cursado las unidades de: Periodo de transformaciones estructurales: Chile en las décadas de 1960 y 1970 (Historia y Geografía). Lo social y lo político (Lenguaje). El individuo como sujeto de procesos psicosociales (Psicología y Filosofía).
Criterios y/o Indicadores de Evaluación
-Conocer y ejecutar elementos de lecto-escritura.
-Interpretar usando una buena técnica instrumental acorde al nivel
-Se expresan de manera correcta utilizando un lenguaje adecuado al contexto escolar institucional

Nº DE HORAS PEDAGÓGICAS Clase	Nº de horas	OBJETIVO DE APRENDIZAJE O APRENDIZAJE ESPERADO (habilidades, conceptos, actitud cognitiva)	METODOLOGÍA Y ESTRATEGIA DIDÁCTICA	INSTRUMENTO/AGENTE EVALUADOR
1/2/3/4/5/6/7/8 /9/10/11/12/	24	Los estudiantes son capaces de Analizar y Comprender lo sucedido en la década de los 60 y 70 en Chile. Desde la asignatura logran realizar una reflexión profunda la que se plasmará en la creación de un trabajo artístico interdisciplinario relacionado con lo aprendido en las asignaturas de: -Historia y Geografía -Lenguaje -Psicología y Filosofía. -Música	Forma de razonar: Inductivo Estrategia de aprendizaje: Analítica y práctica Consolidar conceptos y habilidades aprendidas en las asignaturas de Historia y Geografía, Lenguaje, Psicología y Filosofía y Música. Trabajo colaborativo donde los estudiantes realizarán una mini cantata donde incluirán lo aprendido en las asignaturas para	Tipo: Sumativa Agente: Heteroevaluación Instrumento: Rúbrica.

crear el texto que
acompañará la
música, basada en
la metodología de
investigación
acción.
Forma de
relacionarse:
Individual y
colectivo.

SOLO USO ACADÉMICO

2.9.2.2 Modelo de planificación de clases por sesión.

ASIGNATURA/SUBSECTOR:	NIVEL:	III	Nº	DE	TIEMPO:
Artes Musicales	Medio		CLASE: 1		1:30 m

OBJETIVO DE LA CLASE: Definir el trabajo interdisciplinario que se realizará en la unidad

INICIO: Saludo y presentación de los objetivos.

DESARROLLO: DESARROLLO:
- Rutina de pensamiento (invitación a los estudiantes para pensar de qué manera se podrían vincular las asignaturas en una “cantata”).

EJERCITACIÓN: EJERCITACIÓN:
- Los estudiantes reflexionan en lo trabajado
- Los estudiantes extraen conclusiones de la reflexión.

CIERRE: - El profesor comenta los desafíos para la próxima clase.

RECURSOS/TIC's: Data para proyectar el material de apoyo, equipo de sonido para reproducir audios, computador.

ASIGNATURA/SUBSECTOR:	NIVEL:	III	Nº	DE	TIEMPO:
Artes Musicales	Medio		CLASE: 2		1:30 m

OBJETIVO DE LA CLASE: Definir la forma en que se trabajará en la unidad y comenzar la elaboración del proyecto

INICIO: Saludo y presentación de los objetivos.

DESARROLLO: DESARROLLO:
- Los estudiantes ven distintos ejemplos de cantatas, para comprender la idea del trabajo

EJERCITACIÓN: EJERCITACIÓN:
- Los estudiantes realizan una planificación de 10 clases para cumplir con los objetivos (carta Gantt).
- Comienzan la construcción del guion del trabajo.
- Definen repertorio.
-

CIERRE: - Se plantea la necesidad de un trabajo permanente y consistente para lograr los objetivos.

RECURSOS/TIC's: Data para proyectar el material de apoyo, equipo de sonido para reproducir audios, computador.

ASIGNATURA/SUBSECTOR:	NIVEL:	III	Nº	DE	TIEMPO:
Artes Musicales	Medio		CLASE: 3		1:30 m

OBJETIVO DE LA CLASE: Conocer las músicas y definir roles colectivos e individuales.

INICIO: Saludo y presentación de los objetivos.

DESARROLLO: DESARROLLO:
- Los estudiantes escuchan las músicas que se trabajarán en la unidad

EJERCITACIÓN: EJERCITACIÓN:
- Los estudiantes definen roles de trabajo.
- Se definen instrumentos por estudiante.

CIERRE: - Los estudiantes realizan un feedback del trabajo realizado y definen objetivos para la próxima clase (co-evaluación).

RECURSOS/TIC's: Data para proyectar el material de apoyo, equipo de sonido para reproducir audios, computador.

ASIGNATURA/SUBSECTOR:	NIVEL:	III	Nº	DE	TIEMPO:
Artes Musicales	Medio		CLASE: 4		1:30 m

OBJETIVO DE LA CLASE: Comenzar con el trabajo práctico y de creación

INICIO: Saludo y presentación de los objetivos.

DESARROLLO: DESARROLLO:

- El profesor entrega las partituras
- Análisis de partituras

EJERCITACIÓN:

EJERCITACIÓN:

- Los estudiantes comienzan el estudio musical
- Los estudiantes trabajan en la construcción del guion, centrado en establecer una línea de tiempo clara y coherente con los personajes y sucesos que inspiran la cantata (primera parte del desarrollo).

CIERRE:

- El profesor comenta los desafíos para la próxima clase.

RECURSOS/TIC's: Data para proyectar el material de apoyo, equipo de sonido para reproducir audios, computador.

ASIGNATURA/SUBSECTOR:	NIVEL:	III	Nº	DE	TIEMPO:
Artes Musicales	Medio		CLASE: 5		1:30 m

OBJETIVO DE LA CLASE: Trabajo práctico y de creación

INICIO: Saludo y presentación de los objetivos.

DESARROLLO: DESARROLLO:
- Revisión avances musicales
- Revisión guion

EJERCITACIÓN: EJERCITACIÓN:
- Los estudiantes trabajan en la construcción del guion, centrado en establecer una línea de tiempo clara y coherente con los personajes y sucesos que inspiran la cantata (primera parte del desarrollo).
- Los estudiantes realizan el estudio y montaje de la música⁰¹ de forma colaborativa y colectiva.
Los estudiantes comparten el trabajo realizado.

CIERRE: - Los estudiantes realizan un feedback del trabajo realizado y definen objetivos para la próxima clase (co-evaluación)

RECURSOS/TIC's: Data para proyectar el material de apoyo, equipo de sonido para reproducir audios, computador, instrumentos musicales.

ASIGNATURA/SUBSECTOR:	NIVEL:	III N°	DE TIEMPO:
Artes Musicales	Medio	CLASE: 6	1:30 m

OBJETIVO DE LA CLASE: Trabajo práctico y de creación

INICIO: Saludo y presentación de los objetivos.

DESARROLLO: DESARROLLO:
- Entrega partituras música n°2
- Revisión guion

EJERCITACIÓN: EJERCITACIÓN:
- Los estudiantes trabajan en la construcción del guion, centrado en establecer una línea de tiempo clara y coherente con los personajes y sucesos que inspiran la cantata (primera parte del desarrollo).
- Los estudiantes comienzan el estudio de las partituras de la segunda música de forma colaborativa pero separados por familias de instrumentos.

CIERRE:
- Se co-evalúa el proceso formativamente
- El profesor define para la próxima clase el trabajo de montaje de la primera parte de la cantata.

RECURSOS/TIC's: Data para proyectar el material de apoyo, equipo de sonido para reproducir audios, computador, instrumentos musicales.

ASIGNATURA/SUBSECTOR: Artes Musicales NIVEL: Medio III N° CLASE: 7 DE TIEMPO: 1:30 m

OBJETIVO DE LA CLASE: Realizar el montaje de la primera parte del proyecto

INICIO: Saludo y presentación de los objetivos.

DESARROLLO: DESARROLLO:
- Los estudiantes practican la música n°1 y n°2
- Los estudiantes practican relato introductorio y primera parte del desarrollo

EJERCITACIÓN: EJERCITACIÓN:
- Los estudiantes trabajan en la construcción del guion, centrado en establecer una línea de tiempo clara y coherente con los personajes y sucesos que inspiran la cantata (primera parte del desarrollo).
- Los estudiantes comienzan el estudio de las partituras de la segunda música de forma colaborativa pero separados por familias de instrumentos.

CIERRE: - Los estudiantes realizan un feedback del trabajo realizado y definen objetivos para la próxima clase (co-evaluación)

RECURSOS/TIC's: Data para proyectar el material de apoyo, equipo de sonido para reproducir audios, computador, instrumentos musicales.

ASIGNATURA/SUBSECTOR:	NIVEL:	III N°	DE TIEMPO:
Artes Musicales	Medio	CLASE: 8	1:30 m

OBJETIVO DE LA CLASE: Trabajo práctico y de creación

INICIO: Saludo y presentación de los objetivos.

DESARROLLO: DESARROLLO:

- El profesor entrega partituras música nº3
- El profesor revisa avances del guion

EJERCITACIÓN: EJERCITACIÓN:

- Los estudiantes trabajan en la construcción del guion, centrado en establecer una línea de tiempo clara y coherente con los personajes y sucesos que inspiran la cantata (segunda parte del desarrollo).
- Los estudiantes comienzan el estudio de las partituras de forma colaborativa pero separados por familias de instrumentos

CIERRE:

- Los estudiantes realizan un feedback del trabajo realizado y definen objetivos para la próxima clase (co-evaluación)
- El profesor define para la próxima clase el trabajo de montaje de todo lo realizado hasta el momento.

RECURSOS/TIC's: Data para proyectar el material de apoyo, equipo de sonido para reproducir audios, computador, instrumentos musicales.

ASIGNATURA/SUBSECTOR:	NIVEL:	III	Nº	DE	TIEMPO:
Artes Musicales	Medio		CLASE: 9		1:30 m

OBJETIVO DE LA CLASE: Realizar el montaje del trabajo realizado

INICIO: Saludo y presentación de los objetivos.

DESARROLLO: DESARROLLO:
- Los estudiantes practican la música nº1, nº2 y nº3
- Los estudiantes practican relato introductorio, primera parte del desarrollo, segunda parte del desarrollo

EJERCITACIÓN: EJERCITACIÓN:
- Montaje del relato introductorio-música nº1-primera parte del desarrollo-música nº2-segunda parte del desarrollo-música nº3

CIERRE: - Los estudiantes realizan un feedback del trabajo realizado y definen objetivos para la próxima clase (co-evaluación)
- El profesor realiza una retroalimentación y define el trabajo para la próxima clase

RECURSOS/TIC's: Data para proyectar el material de apoyo, equipo de sonido para reproducir audios, computador, instrumentos musicales.

ASIGNATURA/SUBSECTOR:	NIVEL:	III	Nº	DE	TIEMPO:
Artes Musicales	Medio		CLASE: 10		1:30 m

OBJETIVO DE LA CLASE: Trabajo práctico y de creación

INICIO: Saludo y presentación de los objetivos.

DESARROLLO: DESARROLLO:
- El profesor revisa dudas sobre las músicas ensayadas.
- El profesor revisa la introducción y desarrollo del guion.

EJERCITACIÓN: EJERCITACIÓN:
- Los estudiantes trabajan en la construcción de la última parte del guion, centrado en establecer una final claro y coherente con los personajes y sucesos que inspiran la cantata.
- Los estudiantes practican la música nº1, nº2 y nº3

CIERRE: - Los estudiantes realizan un feedback del trabajo realizado y definen objetivos para la próxima clase (co-evaluación)
- El profesor define para la próxima clase el trabajo de montaje de todo lo realizado hasta el momento.

RECURSOS/TIC's: Data para proyectar el material de apoyo, equipo de sonido para reproducir audios, computador, instrumentos musicales.

ASIGNATURA/SUBSECTOR:	NIVEL:	III	Nº	DE	TIEMPO:
Artes Musicales	Medio		CLASE: 11		1:30 m

OBJETIVO DE LA CLASE: Realizar el montaje general del trabajo

INICIO: Saludo y presentación de los objetivos.

DESARROLLO: DESARROLLO:
- Los estudiantes practican la música nº1, nº2 y nº3
- Los estudiantes practican relato introductorio, primera parte del desarrollo, segunda parte del desarrollo y final.

EJERCITACIÓN: EJERCITACIÓN:
- Montaje del relato introductorio-música nº1-primera parte del desarrollo-música nº2-segunda parte del desarrollo-música nº3-final del relato (ensayo general)

CIERRE: - Los estudiantes realizan un feedback del trabajo realizado y definen objetivos para la próxima clase (co-evaluación)
- El profesor realiza una retroalimentación y define el trabajo para la próxima clase que consistirá en la grabación y evaluación de la cantata.

RECURSOS/TIC's: Data para proyectar el material de apoyo, equipo de sonido para reproducir audios, computador, instrumentos musicales.

ASIGNATURA/SUBSECTOR:	NIVEL:	III	Nº	DE	TIEMPO:
Artes Musicales	Medio		CLASE: 12		1:30 m

OBJETIVO DE LA CLASE: Realizar la grabación de la cantata.

INICIO: Saludo y presentación de los objetivos.

DESARROLLO: DESARROLLO:
- Los estudiantes disponen el espacio para la grabación de la cantata EJERCITACIÓN:

EJERCITACIÓN: EJERCITACIÓN:
- Realización de la cantata junto a su grabación.

CIERRE: - Los estudiantes realizan un feedback del trabajo realizado
- El profesor realiza una retroalimentación y evalúa el trabajo realizado con una nota coeficiente dos.

RECURSOS/TIC's: Data para proyectar el material de apoyo, equipo de sonido para reproducir audios, computador, instrumentos musicales.

2.9.3 Presentación del trabajo en aula realizado por los estudiantes.

En esta acción pedagógica, los estudiantes guiados por su profesor, realizaron un montaje, en el cual se construyó una historia conectada por canciones, que dieron cuenta de la unión que existe entre las disciplinas y los contenidos a través del guion, la reflexión y la interpretación de composiciones musicales, correspondientes al repertorio de la Nueva Canción Chilena. Queremos insistir, que durante el camino que emprendimos, para llevar a cabo esta experiencia, fue de gran importancia el estudio que se efectuó, basado en los positivos aportes de la interdisciplinariedad y la transversalidad en la educación. Estos se sumaron a la experiencia vivida por nosotros, confirmando la contribución de ello en un proceso formativo.

En los siguientes capítulos, aspiramos dejar la evidencia del cómo se trabajó esta unidad con los estudiantes. Proceso vivo, que al finalizar la unidad, logro materializarse en la puesta en escena, grabación en video y audio de una breve proposición de cantata. Registro que realizaron y planificaron los estudiantes como parte de las actividades. Entre estas actividades, ellos diseñaron una planta de escenario que incluyó las posiciones de los músicos, locutor y técnicos encargados del registro de la actividad. Los estudiantes para cumplir con los plazos dados por el profesor, planificaron las sesiones de trabajo, elaborando un cronograma para ordenar cada uno de las sesiones y así lograr con éxito su propósito. La importancia de señalar, en todo momento, que el proceso imperaría por sobre el resultado final, produjo que los estudiantes se comprometieran con la creación sin miedo a equivocarse. Donde a su vez, se empoderaron del trabajo que comenzaba a surgir, generando los cruces interdisciplinarios por el lado académico y por otro los valores que están dentro de la mística del colegio SSCC de Manquehue (fraternidad, solidaridad, responsabilidad y respeto), expresados por ellos en la reflexión final de la unidad. La acción transversal, de unificar valores, con los objetivos de aprendizaje, fue uno de los grandes propósitos de esta apuesta. Nos gustaría referirnos también, al trabajo colaborativo, muy relevante en todo el proceso vivido por los estudiantes, siendo esta forma de trabajo, una herramienta transversal y fundamental dentro del modelo educativo VESS¹⁶ (modelo utilizado en la institución

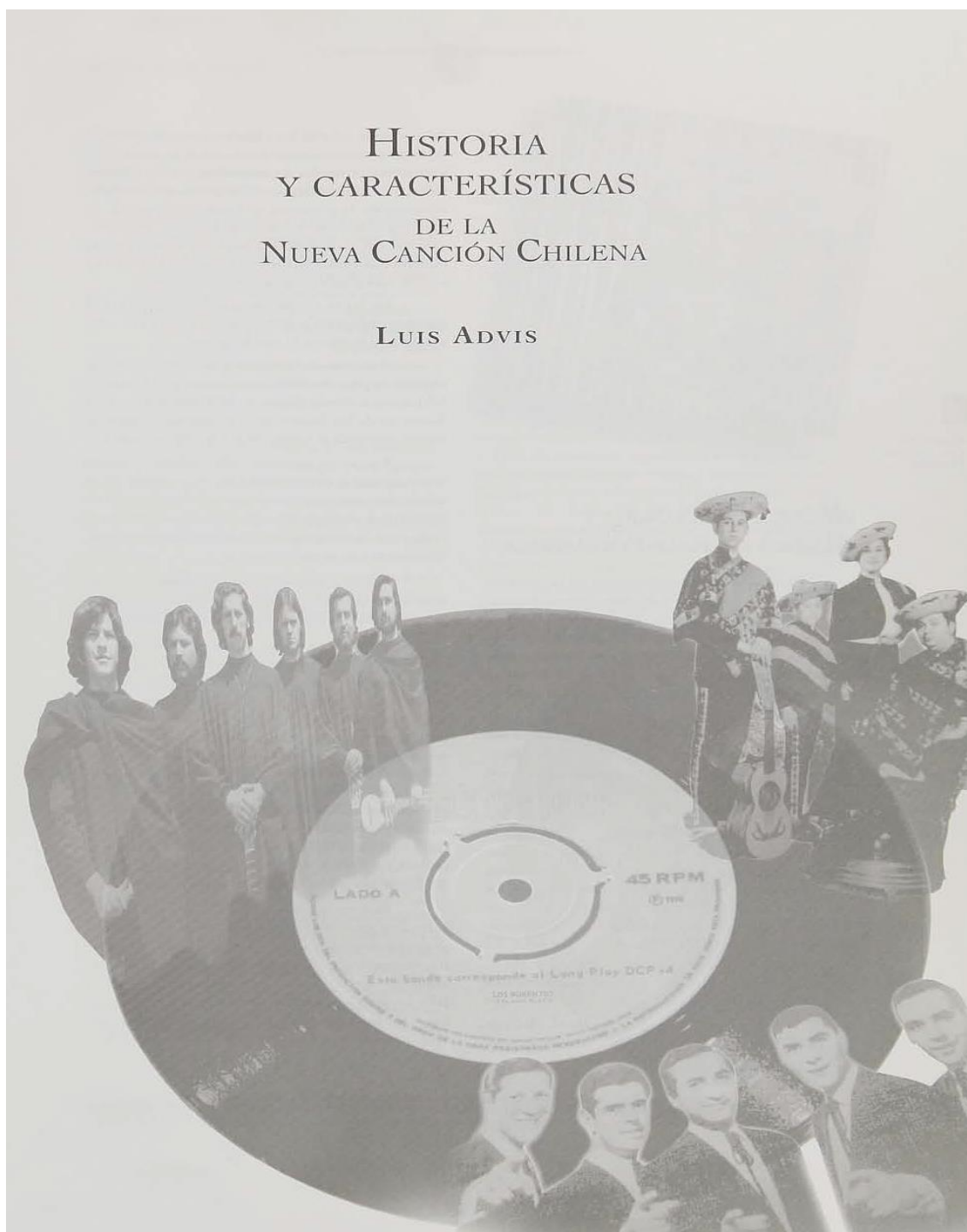
¹⁶ Visitar <http://www.educationfirstinc.com/en/>

de los SSCC de Manquehue en todos los niveles). Asimismo, queremos señalar que las expectativas por parte del docente, en todo momento fueron altas, siendo esto fundamental en el éxito del trabajo en clases, como en el resultado final del proyecto interdisciplinario. Los estudiantes lograron construir un texto coherente, creativo y que unió el repertorio seleccionado, mediante la historia y elementos narrativos propios de la literatura. Las canciones se ejecutaron correctamente y se calificaron con la rúbrica que utilizamos, para evaluar la interpretación musical. Al término del proceso se desarrolló una coevaluación, dando por resultado, la nota final. Tanto el material construido como el registro de los procesos, ha sido fundamental en el desarrollo de este proyecto, que como ya sabemos, consiste en la propuesta de un “Taller de Capacitación Docente”. Proposición, que es totalmente realizable en el colegio de los SSCC de Manquehue, por las evidencias que se presentan aquí.

2.9.4 Material didáctico utilizado para el proyecto

Nos parece pertinente presentar el material didáctico utilizado, como parte del desarrollo del proyecto, ya que como propuesta pedagógica, no podemos dejar de incluir los elementos concretos que utilizaron los estudiantes. Tanto en la fase de preparación musical, indagación histórica, composición del material literario, puesta en escena y grabación. Como se comentó, este trabajo de investigación, producción de material didáctico escolar y que desencadena en la capacitación de profesores. Se sostiene, desde la experiencia de haber puesto en práctica, la hipótesis que sosteníamos sobre el aporte de una unidad interdisciplinaria, transversal junto a su significancia dentro del proceso educativo, de los estudiantes del colegio de los SSCC de Manquehue.

2.9.4.1 Texto complementario de estudio utilizado por los estudiantes en la unidad (Advis, Cáceres, García, González 1998: *Clásicos de la música popular chilena, volumen II*. Santiago, Chile: Ediciones UC)





20

CARÁTULA
LOS CUATRO
HUASOS

MÚSICA FOLCLÓRICA Y MÚSICA DE RAÍZ FOLCLÓRICA

Las canciones seleccionadas en la presente antología deben ser concebidas como formando parte del tipo de música llamada "de raíz folclórica". Con este término pretendemos, de partida, acotar y distinguir un universo de composiciones (canciones, música instrumental) que suelen ser incluidas dentro de lo que se entiende comúnmente por música "folclórica"; hecho en sí, contradictorio.

Música folclórica y música de raíz folclórica son dos maneras bastante diversas de enfocar el fenómeno creativo. Colectividad y permanencia por un lado -sin soslayar la lenta renovación del acervo; subjetividad y evolución, por otro.

La primera expresión, la folclórica, supone la fijación de secuencias musicales -giros melódicos, relaciones armónicas, núcleos rítmicos y aspectos estructurales, agógicos¹ e instrumentales- en modelos con los que suele identificarse a grupos raciales o áreas culturales. Ello implica un ancho espacio de tiempo durante el cual se producirá el proceso de asimilación de diferentes modos musicales por parte de la colectividad, pudiendo ella aceptar, inclusive, la entrada de elementos considerados, hasta un momento, foráneos.

Es así como nuestra música folclórica, a lo largo de decenios, ha ido enriqueciéndose con los aportes

más variados; no sólo la ya histórica incorporación de formas europeas tales como el vals o la polca o los posteriores agregados de instrumentos tales como el violín (Chiloé) o los bronces (Tarapacá), sino también, actualmente, la presencia en nuestros campos de la ranchera o la cumbia. En otras palabras, múltiples aspectos que en su momento pudieran haber parecido insólitos o anti-tradicionales, pero que ahora reflejan un espíritu identificable con nuestra idiosincrasia.

La lenta evolución y colectivización del fenómeno folclórico contrasta vívidamente con lo que acontece en la música de raíz folclórica.

Esta, como sus términos lo indican en un sentido amplio, emplea elementos propuestos por el acervo folclórico en forma aleatoria, pudiéndose acercar o distanciar de los lineamientos estatuidos, al estar la música vinculada al terreno de la creación individual.

En este aspecto, ella puede aceptar intuitivamente la incorporación de otras maneras que el músico encuentre apropiadas para el despliegue de su interioridad, siempre que estén alejadas del concepto limitante de la comercialización del producto y apunten únicamente a su virtud expresiva.

Cabría preguntarse, ¿hasta dónde se puede llegar en la elección? ¿cuáles son los criterios para juzgar su mayor o menor proximidad al fenómeno folclórico?

En la época actual, por la gravitación de los medios de comunicación, se hace inevitable la ingerencia de propuestas venidas de otras latitudes. El joven compositor está inmerso en un mundo donde pululan las sonoridades del rock y del jazz y donde la canción latinoamericana -fundamentalmente la cubana, la mexicana, la argentina o la brasileña- ejerce un enorme influjo. No deja tampoco de ser determinante la preponderancia de los medios electroacústicos entre las preferencias instrumentales. Tal como sucede en forma dilatada y colectiva en la música folclórica, la música de raíz folclórica ha ido admitiendo en su seno una serie de estilos atractivos y necesarios para el creador, en su afán por lograr una producción que satisfaga su subjetividad.

En la canción de raíz folclórica, por tanto, suelen reflejarse tales tendencias. Aparte las propuestas propiamente folclóricas tan diversas como la monofonía o la heterofonía, el diatonismo tonal o la modalidad, las armonías elementales o la estructuración irregular, la falta de coincidencia entre el acento textual y el musical, cierta clásica organología, etc., se han ido incorporando -por adición o por sustitución- curvas melódicas

1 Alejándonos de su sentido original, emplearemos este término, ahora y en todo lo que sigue, no sólo para referirnos a las variaciones de "tempo" sino también de dinámica.

o combinaciones acordales, módulos rítmicos o interpretativos, derivaciones cromatizantes o nuevos instrumentos que podrían hacer pensar en que la raíz folclórica aparece totalmente empalidecida.

Sin embargo, creemos que siempre permanece en las manifestaciones consideradas como de raíz folclórica un aspecto claramente discernible, común a todas ellas. Nos referimos a lo rítmico en un sentido amplio, lo cual no debe sólo relacionarse con ciertos elementos percutidos o formas de rasgueo de cordófonos, sino también ver en ello la implicancia de modelos melódicos, cadencias típicas o factores agógicos muchas veces realzados por la determinante conceptual y métrica del texto así como por la modalidad misma y propia de nuestra entonación idiomática incorporada a la canción o a su interpretación.

El compositor de canciones de raíz folclórica, por tanto, sabrá cómo y dónde elegir. Para algunos, puede que la sencillez diatónica de una melodía o la economía acordal parezcan suficientes para comunicar algo; en otros, quizás la derivación hacia cromatismos o el empleo de notas agregadas a la tríada elemental serán consideradas como lo más conveniente para el desarrollo de la idea. Para algunos, la elección de tal tipo de rasgueo guitarrístico satisfará ampliamente sus requerimientos; en otros, ciertos instrumentos adicionales europeos se adecuarán mejor a sus intenciones. Para algunos, será necesario únicamente una textura monofónica o heterofónica; en otros, será forzoso un tratamiento de tendencia polifónica. En fin, la elección de tal o cual lenguaje estará determinada por una voluntad expresiva individual, atribución que, por lo demás, compete a quien emprende la tarea única y definitiva de hacerla aflorar.

Todos los elementos mencionados a modo de ejemplo y muchos otros más, entran a tallar en el quehacer musical chileno pasada ya la primera mitad de este siglo. Al parecer, las fórmulas compositivas de la época precedente, cuyos recursos eran incansablemente reiterados por pensarse que ellos cumplían fielmente con la idea de "chilenidad", no bastaban para las nuevas generaciones. El afán de renovación innato en algunos jóvenes y la presencia de atractivos modelos creativos ofrecidos por otros países latinoamericanos o angloparlantes -por ejemplo, la "bossa nova" brasileña o los Beatles, respectivamente- influyen y estimulan la posibilidad de encontrar nuevas vías de expresión, partiendo, eso sí, de las bases ya estatuidas por la música tradicional, pero ampliando su universo con el empleo

de ritmos de otras regiones de nuestro país o de nuestro continente, o utilizando nuevas técnicas expresivas.

Estos hechos se reflejan, principalmente, en la labor de talentosos creadores que se agrupan en las relevantes tendencias del período -así, el llamado "neofolclore" y la Nueva Canción Chilena- a lo que puede sumarse la figura gravitacional y multifacética de Violeta Parra.

BREVE HISTORIA DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

Este nombre designa un movimiento musical surgido y desarrollado en Chile entre los años 1960 (ca.) y 1973, de relevante repercusión en el ámbito de la música de raíz folclórica chilena y latinoamericana. Su bautismo se debió al hombre de radio Ricardo García² quien, en conjunto con la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, organizó en 1969 lo que fue conocido como el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena.

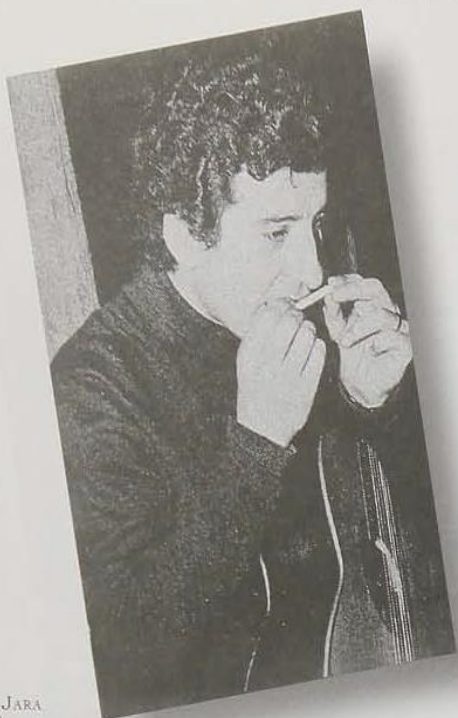
La intención original de los convocantes a dicho festival era reunir la serie de expresiones (canciones, trozos instrumentales, trabajos de conjuntos) surgidas



21

VIOLETA PARRA

² Su nombre real era Osvaldo Larrea García y en los años precedentes había tenido una destacada labor como planificador, organizador y realizador de importantes eventos artístico-musicales en Radio y Televisión así como en Festivales masivos. Después de 1973 fundaría el Sello Alerce, fundamental para la preservación, promoción y desarrollo ulterior de la música nacional.



VÍCTOR JARA
(RITMO)

en los últimos años y que contrastaban de algún modo con lo que en las décadas anteriores solía entenderse como música "típica" o "tradicional", encarnada en las realizaciones de Osman Pérez Freire, Nicanor Molinare, Luis Aguirre Pinto, Donato Román Heitmann, Clara Solovera, Luis Bahamonde, Vicente Bianchi o Francisco Flores del Campo, en lo creativo; y de Los Cuatro Huasos, el Dúo Rey-Silva o Los Huasos Quincheros, en lo interpretativo.

Esta música tradicional se caracterizaba por una sencilla textura armónica con una melódica de tipo diatónico, series acordales que difícilmente se atrevían más allá de las tríadas fundamentales y una rítmica apoyada en módulos establecidos por las fórmulas acompañantes de la Tonada o la Cueca; la organología se reducía al empleo de guitarras, acordeones y arpas y, en el caso de la interpretación de conjuntos, por un tratamiento homofónico de las varias voces distanciadas por cierta intervállica. Los textos de las canciones, por otra parte, se referían genéricamente a una vida rural idílica, protagonizada por un huaso honrado y galante y una campesina esquivada o amorosa, donde la naturaleza y el sentido patriótico gravitaban fuertemente, aunándose a veces con la simpatía y el humor. Bastaría recordar algunos de los títulos de las ya entrañables composiciones que todo chileno reconocía y entonaba tales como "Mi banderita chilena" (Román Heitmann), "Chile lindo" (Solovera), "Los lagos de Chile" (Orellana).

Desde mediados de la década de 1950, se venían advirtiendo ciertas modificaciones en los esquemas musicales y textuales antedichos, a lo que se sumaban algunas transformaciones en los modos interpretativos, estimuladas por ciertos hechos que contribuirían palmariamente a la formación y consolidación de la Nueva Canción Chilena.

Debemos comprender que ésta, en sus primeras etapas, no se presenta como un fenómeno colectivamente espontáneo ni tampoco planificado. Producto de una serie de circunstancias históricas inmediatas y de la conjunción de factores individuales, su proceso de génesis es lento, esporádico y disperso. Acotemos estos hechos.

En primer lugar, las investigaciones acerca del folclore realizadas en ambientes académicos y universitarios por Juan Uribe Echavarría, Manuel Dannemann o Raquel Barros, así como las llevadas a cabo por Margot Loyola, Héctor Pavez, Gabriela Pizarro y Violeta Parra; investigaciones que impulsarán a diversos intérpretes y conjuntos a mostrar al público los resultados, a veces a manera de recreación, a veces con las lógicas transformaciones que las apartaban de una simple recreación folclórica. El interés despertado por estas actividades estimuló en algunos sellos discográficos la edición del trabajo de los mejores representantes.

Especialmente importante, en estos sentidos, fue la labor del Conjunto Millaray, dirigido por Gabriela Pizarro y Héctor Pavez, así como la del Conjunto Cuncumén, al cual pertenecieron intérpretes y luego creadores de la talla de Rolando Alarcón o Víctor Jara, por los resultados de recopilación de un acervo que estaba oculto para la cultura oficial. Seguidamente aparecerían las grabaciones de Pizarro y Pavez así como las de Loyola y V. Parra, donde, en especial, el antiguo sello Odeón desempeñaría un papel relevante. El aporte de las investigaciones y su difusión radica en la definitiva aceptación e interés por estructuras musicales y formas textuales de otras regiones, alejadas del centro geográfico, las cuales, aunque existentes inveteradamente, no eran mayormente conocidas.

Estas expresiones influirán en forma importante en los modos rítmicos empleados en la Nueva Canción Chilena, la que no acoge sólo los usos ofrecidos por la tradición sino que engloba diversas maneras estilísticas de todo el territorio.

En segundo lugar, la contribución de Violeta Parra, ya no tanto en el plano de la investigación sino más que nada en el propiamente creativo. Sus primeras

grabaciones -desde 1955- reflejaban la fortísima incidencia de la poesía campesina; esa "lira popular" de secular existencia que, en su modalidad original o su derivación urbana, aparecía como el símbolo y expresión apropiada de lo más auténtico de la idiosincrasia chilena; poesía que, hasta el final de su vida, nutrirá sus propios textos y, por su intermedio, gravitará en el mundo de otros creadores.

Las composiciones de Violeta, por otra parte, irían enseñando nuevas posibilidades expresivas tanto en el aspecto inventivo como en el interpretativo. Ella, por decirlo así, en sus primeros discos con composiciones propias, es la representante "avant la lettre" de la Nueva Canción Chilena, a través de un conjunto de canciones donde textos de gran fuerza y belleza poéticas se aúnan con una música en cierta manera elemental, pero con resultados sorprendentemente insólitos y siempre atractivos. La interpretación y el aporte de formas de rasgueo, así como la utilización de instrumentos poco usuales -empleo ya antecedido por el compositor e intérprete Raúl de Ramón en sus grabaciones y actuaciones de la década de 1950- significaron para los más jóvenes compositores y autores un enorme incentivo por sus propuestas novedosas.

En tercer lugar, los primeros años de la década de 1960, contemplan la aparición de una corriente paradójicamente llamada "neofolclórica"³, cuya contribución a la incipiente Nueva Canción Chilena es significativa en algunos aspectos. En las décadas anteriores, los conjuntos tradicionales realizaban diversos tipos de versiones de alguna canción preexistente, cuyo rasgo principal era el respeto por la creación original, aunque levemente alterada ya sea por una fugaz variante en la secuencia armónica (por ejemplo, acordes de paso) o un breve agregado de ciertos efectos guitarrísticos o el aporte de voces, las que simplemente duplicaban a la tercera o a la sexta la línea melódica principal. El "neofolclore", a través de su principal gestor, el músico Luis Urquidí, cuyos trabajos o "arreglos" eran interpretados impecablemente por el conjunto Los Cuatro Cuartos, con Pedro Messone como principal solista, originaría una gran renovación de esos tratamientos, sintetizables en los siguientes puntos: mayor libertad en las curvas melódicas y en los recursos armónicos -partiendo de bases composicionales ya de por sí innovadoras de origen más bien latinoamericano-, advertidos especialmente en Willy Bascuñán, así como, más morigeradamente, en Sauvalle o en Gallinato; aplicación no plenamente desarrollada de elementos polifónicos; traspaso de la rítmica usualmente instrumental a las voces; juegos combinatorios con las diversas

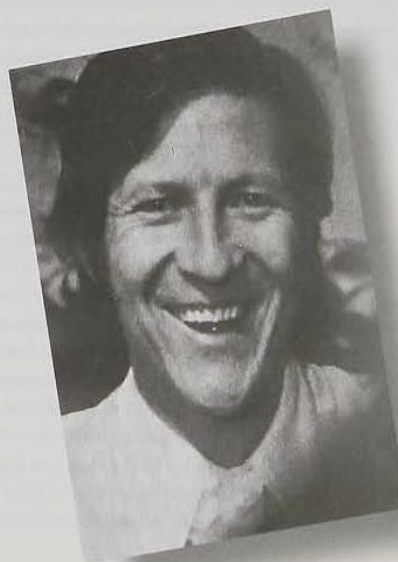


23

ROLANDO
ALARCÓN
(RITMO)

tesituras y timbres de las voces de los integrantes. Todo esto, para los oídos de la época, constituía un inaudito y atractivo aporte que, de manera consciente o inconsciente, podía ser relacionado con la posibilidad, para el artista, de permitirse una mayor holgura en su proceso imaginativo y creador.

Aunque posteriormente algunos de estos recursos parecieron ser rechazados por los conjuntos



24

LUIS "CHINO"
URQUIDÍ

³ Expresión, en sí, contradictoria por estar reñida con el sentido mismo de lo implicado por el término "folclore", vinculado este con la lenta asimilación en una colectividad de modelos preexistentes.



5

MATRICIO MANNS
(RITMO)

representativos de la Nueva Canción Chilena, no se puede obliterar el papel estimulador primigenio que cumplió el "neofolclore", como tampoco se puede desconocer que en muchas canciones, Alarcón, Manns o Violeta Parra -aún en el caso de que fuera el propio autor quien interpretara su obra- aceptaron plenamente los lineamientos propuestos por Urquidí. Un ejemplo clásico de este hecho se presenta en la versión original de "Arriba en la cordillera", de Manns, donde el coro inicial intenta reproducir un pizzicato de contrabajos, o en "Parabienes al revés", de Violeta Parra, interpretada por Las Cuatro Brujas; conjunto femenino también dirigido por Urquidí, que entregaba refinadas e interesantes muestras en el uso de los coros, donde a veces se advertía la influencia de elementos jazzísticos o alguna incursión en el estilo de los celeberrimos "Swingle Singers", de moda en la época.

En cuarto lugar, durante la década de 1950 y avanzada la década siguiente, estaban siendo conocidos una serie de grupos o de talentos individuales extranjeros provenientes de Argentina o de Uruguay que, muy pronto, tendrían una fortísima repercusión en nuestros ambientes creativos. La juventud de esos años recibía con entusiasmo a ese gran artista que era Atahualpa Yupanqui cuya poesía y canciones directas, populares y logradísimas habían sido el inicio de un enfoque musical sin precedentes; luego a Los Chalchaleros o Los Fronterizos y, junto a ellos, a un Guarani, a un Cafrune, a un Falú y a los uruguayos Zitarrosa y Viglietti, todos con propuestas novedosas y de buen cuño. Consciente

o inconscientemente fieles a la idea de una especie de internacionalismo latinoamericano, los músicos chilenos no encontrarían barreras para adoptar, según sus criterios y temperamentos, muchas de las modalidades ofrecidas por aquéllos y que afectarían positivamente a sus maneras interpretativas y a sus trabajos composicionales.

En quinto lugar y vinculado con el punto anterior, tanto en Chile como en Latinoamérica, acontecían una serie de hechos de orden político y social. Después de la revolución cubana, cuyo peso específico y justificación promueve la más amplia solidaridad de la intelectualidad latinoamericana, la década de 1960 implica una progresiva ingerencia de la juventud en aquellos acontecimientos, así como el consecuente robustecimiento de las ideologías de izquierda. Como un corolario de lo anterior, durante la plasmación de la Nueva Canción Chilena, los nuevos textos van mostrando cada vez más un contenido que, abandonando en parte los temas tradicionales ya descritos, se dirigen a la denuncia por las injusticias sociales y a la solidaridad con las clases más desposeídas. Esta línea de "compromiso" o de "protesta" sería una de las principales características -si no la principal- que diferencia la Nueva Canción Chilena de las tendencias previas, paralelas o posteriores. Y esta misma cualidad conduciría irrevocablemente al empleo de interpretaciones vocales que convinieran mejor al sentido de los textos, y que contrastaban fuertemente con la agógica usualmente utilizada; aspecto desarrollado en forma ejemplar por el agresivo conjunto Quilapayún.

Este hecho contestatario ya lo había asumido Violeta Parra en algunas de sus canciones compuestas y grabadas entre 1960 y 1963 en el extranjero (entre otras, "Porque los pobres no tienen", "La carta", "Arauco tiene una pena"), muy luego se lo apropiarían solistas y conjuntos, y se refrendaría con aquel encuentro que fue el llamado "Primer Festival de la Canción de Protesta", habido en Varadero, Cuba, en 1967, donde se invitó a connotados representantes de países americanos, incluyendo a Estados Unidos, y de otros continentes.

En sexto lugar, a partir de 1965, la ya existente Nueva Canción Chilena, aún cuando no reúne todavía todos los rasgos que la caracterizan genéricamente, tendrá diversos sitios donde manifestarse; por sobre todo, en las llamadas Peñas, donde los jóvenes compositores podrán mostrar sus creaciones y sus ideas ante un público reverente pero relativamente restringido. Las Peñas más conocidas giran en torno a Violeta Parra y

sus hijos Angel e Isabel, y corresponden, la una, a la ya legendaria Carpa de La Reina (en los suburbios de la capital) de la misma Violeta; la otra, la más famosa, céntrica y concurrida: la Peña de los Parra. Es en ellas donde se encuentran, intercambian ideas, se acompañan recíprocamente y cantan sus canciones, un Rolando Alarcón, un Patricio Manns, un Víctor Jara, los propios Angel e Isabel, y conjuntos como los primerizos Quilapayún e Inti Illimani. A partir de estas Peñas, los estudiantes universitarios fundarán otras similares, como la Peña de la Universidad Técnica, en Santiago, y la Peña de la Universidad de Chile, en Valparaíso, -donde sobresalían las actuaciones de Payo Grondona y de Osvaldo Rodríguez, llamado "El Gitano"-; ellas influirán en mayor o menor grado dentro de los ambientes respectivos. Es en estos lugares donde se consolida definitivamente la Nueva Canción Chilena.

Los años que transcurren entre 1966 y 1973 constituyen el camino hacia el apogeo y brusca interrupción del fenómeno en estudio. No sólo Jara, Manns, Alarcón, Angel e Isabel Parra, continúan produciendo composiciones que reafirman el nivel proyectado desde sus inicios, sino que algunos, como Manns o Angel Parra, intentan estructuras más ambiciosas, cuyas canciones podrían ser concebidas como meras secciones vinculadas todas a cierta unidad temática, hasta emparentarse con las formas asociadas a las diferentes "misas latinoamericanas" de moda en el época, de las que constituyen estímulos directos los trabajos del chileno Vicente Bianchi y del argentino Ariel Ramírez, y cuya ponderable expresión puede ejemplificarse con "El Sueño Americano" de Manns.

Por esos momentos, también la nueva corriente aparece francamente enriquecida con dos sucesos de diferente rango. El primero de ellos está referido al campo de la dramaturgia: el estreno por el Teatro de la Universidad de Chile de la obra de Pablo Neruda "Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta", cuya música compone Sergio Ortega. Dentro de la variedad estilística de los trozos, un puñado de ellos corresponden totalmente a los preceptos técnicos de la Nueva Canción Chilena, en especial "Ya viene el galgo terrible", donde Ortega desarrolla un basamento rítmico-melódico ternario novedosísimo y que después reiterarían otros representantes de la corriente. El otro suceso, significativo y gravitante, se produce con la publicación y difusión de los últimos discos de Violeta Parra, editados por los sellos Odeón y RCA Víctor, donde su creación alcanza una plena y altísima madurez; creación, por



desgracia, interrumpida con su prematura muerte, acaecida a comienzos de 1967.

Es allí donde aparecen sus trabajos ya clásicos e inimitables tales como "Gracias a la vida", "Volver a los 17", "Run Run se fue p' al Norte", "Rin del angelito", "Corazón maldito", "Qué he sacado con quererte", "Arriba quemando el sol", etc.; todas ellas, obras que indicaban el grado de desarrollo alcanzado; tan distantes de la tradicional "La jardinera" o de la más autóctona "Casamiento de negros", ambas canciones escritas los primeros años de la década de 1950.

Frente a la labor individual, se desarrolla asimismo el desempeño de varios conjuntos, dos de los cuales adquirirán pronto gran relevancia. Nombremos primeramente al conjunto Quilapayún -dirigido casi desde sus comienzos por Víctor Jara y, muy luego, por Eduardo Carrasco- el cual va a encarnar el símbolo mismo de la música de protesta y cuyo repertorio contemplará también canciones del ámbito latinoamericano o europeo (España, Italia, Unión Soviética), vinculadas todas a un contenido políticamente comprometido. Sus voces, potentes y expresivas, servirán de un eficiente vehículo para la plasmación de textos denunciadores y dramáticos. Recordemos en seguida al conjunto Inti Illimani -dirigido por Horacio Salinas- cuyo principal aporte, en esos años, fue el desarrollo del género instrumental, de

26

ISABEL Y
ANGEL PARRA
(RITMO)



27

INTI-ILLIMANI
(FOTO DE
ANTONIO LARREA)

muy poca tradición dentro del medio chileno. El uso virtuosístico y no menos artístico de la quena o el charango hará nacer muy pronto un interés imitativo que soslaya definitivamente el original carácter acompañante o de mero adorno de esos instrumentos, por haberse descubierto en ellos su natural y propia expresividad. En todo caso, tanto Quilapayún como Inti Illimani alternaban en sus conciertos y grabaciones obras de tipo instrumental y vocal, todas premunidas del gran valor que se obtiene con un serio trabajo de equipo, que daba por resultado un afiatamiento ejemplar.

Hacia mediados de 1968 tiene lugar la fundación del sello discográfico Dicap (Disoteca del Cantar Popular); organismo creado por las Juventudes Comunistas con la finalidad de difundir las canciones con textos comprometidos políticamente con la izquierda⁴. La Nueva Canción Chilena, hasta el momento, había sido un movimiento espontáneo y sólo circunstancialmente coincidente en sus manifestaciones. Sus artistas eran personas que, por libre vocación, habían intuido y desarrollado ciertas fórmulas cuyas orientaciones no habían sido establecidas ni dirigidas por aparatos políticos de izquierda; inclusive, algunos de sus sobresalientes representantes estaban muy alejados de

militar en ella. La aparición de Dicap puede que haya tenido una intencionada planificación a través de las directivas culturales de las Juventudes Comunistas, así como es posible que algunos creadores e intérpretes hayan seguido sus lineamientos, en la medida en que pertenecieran a ellas; con todo, la entidad naciente se abrió a diversos tipos de expresiones al tomar en cuenta, muchas veces por sobre otras consideraciones, la calidad misma del artista elegido. Ahora, el nuevo Sello les abriría la posibilidad de llegar a un campo mayor de auditores. Con la aparición de Dicap y su despliegue posterior, en todo caso, se lograría instalar masivamente un tipo de música en la vida cultural chilena que, por su misma naturaleza, no habían podido hacerlo las Peñas, ni tampoco había estado entre las preferencias de otros medios de difusión como la radio y la televisión.

En esos tiempos, las divergencias ideológicas se habían extremado y, como un fiel e insoslayable reflejo de la historia del hombre de todas las épocas, se irían contraponiendo cada vez más conflictivamente las tendencias políticas de izquierda y de derecha, cada una con sus razones y sinrazones. Este contexto confrontacional, que en pocos años tornaría absurdamente imposible toda posición intermedia, repercutía entonces en la vida y acción de cada chileno y, obviamente, en la producción intelectual de sus artistas. Los músicos, sus creadores y sus intérpretes, se sentirían adscritos, por vocación o, a veces, por un maniqueísta juicio público, a alguno de los campos ideológicos. Es así como la Nueva Canción Chilena representaría a las izquierdas y el resto, especialmente el "neofolclore", a las derechas.

Este estado de cosas, sin embargo, no parecía estar muy claro todavía en la planificación de los festivales de la Nueva Canción de pronto sobrevendrían. El entrevero de la posición izquierdista de Ricardo García con la centrista demócrata cristiana de la Universidad Católica (sus organizadores), consentía en que el concepto de Nueva Canción admitiese en su seno una amplia gama de posibilidades dentro de la tuviesen cabida resabios de la canción de raíz folclórica tradicional, el "neofolclore" y la música de protesta. Es así como, junto a las canciones de connotados representantes de lo que, al final, se constituiría en la Nueva Canción Chilena, participarían también como concursantes Raúl de Ramón, Willy Bascañán, Sergio Sauvalle y Martín Domínguez, y como invitados el Dúo Rey-Silva, Los Huasos de Algarrobal y Los Quincheros, a quienes, además, se les entregaría un reconocimiento

⁴ Hasta qué punto la idea de un sello discográfico haya derivado de propuestas originadas en el ya aludido Festival de Varadero, Cuba (1967) no lo sabemos aunque lo podemos presumir.

oficial por su labor durante tres decenios. No obstante esto, la línea de la tendencia que estudiamos, de una breve pero reconocida tradición, lograría ser distinguida del resto, a través de un público ya politizado, enervorizado y determinante.

Los festivales aludidos, tres en total (1969, 1970, 1971), serán un camino de profundización y despeje de lo que se entenderá por Nueva Canción Chilena. De hecho, los dos premios ofrecidos en el Primer Festival recaerían en "Plegaria a un labrador", de Víctor Jara, en versión del Quilapayún, y en "La Chilenera", de Richard Rojas, en interpretación del Trio Lonqui; autores e intérpretes de una ya definida línea política. Más tarde, en el Segundo Festival, que había excluido el aliciente del premio, dominarían casi absolutamente las canciones comprometidas; es justamente en este festival cuando se estrena "Santa María de Iquique", una cantata "popular" con texto y música de Luis Advis, interpretada por el conjunto Quilapayún; obra que, al decir de los estudiosos de este tema, marcaría un hito definitivo dentro de la corriente y dentro de la música latinoamericana⁵. El Tercer Festival, esta vez sin el patrocinio de la Pontificia Universidad Católica de Chile pero apoyado oficialmente por el gobierno de izquierda del Dr. Salvador Allende estaría marcado por el signo perentorio del compromiso político.

Los tres últimos años de la Nueva Canción Chilena, coincidentes con los mil días de la Unidad Popular, verán surgir una inmensa cantidad de nuevas obras, nuevos creadores y nuevos conjuntos; unos, siguiendo paso a paso lo estatuido por los modelos precedentes; otros, aportando nuevas posibilidades, algunas de ellas soslayables, por responder únicamente a situaciones de meras coyunturas, aunque reafirmativas de los postulados de la tendencia.

Las composiciones, actuaciones y grabaciones de sus ya clásicos representantes, así también de quienes iban sumándose, proliferaban fuera de todo cálculo normal. Multiplicados tipos de trabajo del Quilapayún e Inti Illimani, así como de los hermanos Parra, Manns, Jara o Alarcón -fallecido sorpresivamente a comienzos de 1973- iban de la mano con la divulgación de otros compositores, conjuntos e intérpretes como Aparcoa, Curacas, Congreso, Illapu, Huamarí, Quelentaro, Cantamara-ranto, Tiempo Nuevo, Amerindios, Los Jaivas, Los Blops -cuando insuflaban aires electrónicos a las obras de Jara o Ángel Parra- Tito Fernández ("El Temucano"), Nano Acevedo, Kiko Álvarez, Payo Grondona, Gitano Rodríguez, Pedro Yáñez, Eduardo



Yáñez, Marta Contreras, Charo Cofré, Homero Caro, etc. Aumentaban las grabaciones y crecían los recitales en recintos cerrados o abiertos: calles, plazas, estadios o salas de otra tradición, como el Teatro Municipal de Santiago u otras similares en diversas ciudades. Fiebre de difusión a través de concursos o conciertos itinerantes, como esa especie de tren cultural que trasladaba a la Peña "Chile ríe y canta" de René Largo Farías por el territorio, o esa voluntad del Quilapayún de formar cinco grupos más, de similar nombre, para así, al decir de su director Carrasco, estar presentes simultáneamente a lo largo de todo Chile.

Las producciones de tendencia docta seguían apareciendo. Podríamos citar como las más relevantes "Canto para una semilla", de Luis Advis, elegía basada



28

QUILAPAYÚN
(FOTO DE
ANTONIO LARREA)

29

CARÁTULA
DEL TALLER
VICHU + TÓN
LARREA

⁵ Imaginamos, naturalmente, que este juicio no debiera excluir o desvalorizar los trabajos pioneros de algunos representantes de la tendencia analizada ni la insuperable obra de Violeta Parra.

en diversos textos de Violeta Parra y que graba el Inti Illimani e Isabel Parra; "Canto General", planificado por el conjunto Aparcoa, sobre partes del texto homónimo de Pablo Neruda y con la colaboración de varios músicos (entre ellos, Gustavo Becerra y Sergio Ortega); "La fragua", del mismo Ortega, en letra y música, interpretada por el Quilapayún y la Orquesta Sinfónica de Chile; "Oratorio de los trabajadores", de Julio Rojas en el texto y Jaime Soto en la música, estrenada por el grupo Huamari. A estas manifestaciones podrían sumarse las incursiones de Advis y Ortega en el campo de la música para Cine, especialmente en filmes de directores chilenos, donde se refleja marcadamente la ingerencia de la estilística de la Nueva Canción en su pleno desarrollo. Para finalizar agreguemos que dentro de la tendencia docta, alcanzarían a ser terminadas, sin posibilidad de estreno, "Cantata del carbón", de la dramaturga Isidora Aguirre y música de Cirilo Vila, que iba a ser interpretada por Quilapayún, así como el ballet del músico chileno-peruano Celso Garrido-Lecca, "Los siete estados", cuya coreografía estaba a cargo de Patricio Bunster, y que había logrado ser grabada para los ensayos por miembros de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, Víctor Jara, el Inti Illimani y el grupo cubano Manguaré. Todas, amplias estructuras que se distinguían del resto por ser sus autores músicos que habían hecho una ponderable trayectoria en el Conservatorio.

La vertiginosa marcha creativa iba acompañada por la no menos vertiginosa intensificación de las antinomias político-sociales. Parecía haberse alcanzado costosamente una cúspide desde la cual sólo se avistaría un profundo precipicio.

Llegaría el 11 de septiembre de 1973. Todo pareció desmoronarse.

Si bien el golpe militar de 1973 marca el fin de la Nueva Canción Chilena, en el sentido de un movimiento ascendente que había adquirido unidad y madurez dentro del país, su término no implicó la definitiva desaparición de sus propuestas, ni mucho menos.

Producida la dispersión de sus representantes, ellos seguirían profundizando sus posiciones artísticas para luego alcanzar, una buena parte de sus compositores y grupos, renombre más allá de nuestras fronteras. En Chile, por otro lado, nuevos y jóvenes cultores, no necesariamente ideologizados, sabrían extraer y desplegar a su modo los preceptos estéticos y resultados artísticos más relevantes de esta tendencia musical.

CARACTERÍSTICAS DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

Las características temático-literarias y técnico-musicales que describen finalmente a la Nueva Canción Chilena están referidas a las variantes textuales y composicionales adquiridas por la canción tradicional de raíz folclórica, lo que, como una semilla prodigiosa, logra frutos y ramificaciones impensadas.

(1) Aunque ya hemos reseñado la orientación temática vinculada al mayoritario contenido político de los textos, es preciso acotar que ellos se presentaban con variadas fisonomías que iban desde lo directo a lo sugerido, desde lo serio a lo humorístico, desde lo utópico a lo realista.

Los creadores no sólo estaban preocupados por la problemática chilena sino también se orientaban hacia los terrenos latinoamericanos o, cuando la coyuntura histórica así lo solicitaba, al mundo entero. Fieles al multifacetismo de la obra de Violeta Parra, solistas y grupos solían mostrar, en un amplio arco iris, los innúmeros modos de expresión de sentimientos y situaciones del ser humano en textos, muchas veces, muy logrados. Dentro de estos aspectos, y aparte el genio poético de Violeta Parra, los versos de Patricio Manns constituían una sorprendente manera de aunar el sentido de los temas con la excelencia en las imágenes y en las metáforas.

(2) En lo que atañe a la estructura de los textos, se conservaba gran fidelidad a las habituales forma estróficas de la práctica secular. Impecables redondillas y seguidillas, octavas o décimas, con rigurosa rima asonante, entregaban la unidad formal necesaria a las canciones, en algunos momentos mostrando textos de envergadura clásica, como es el caso de "Gracias a la vida" y "Volver a los 17" de V. Parra o "El cautivo de Til Til" y "Valdivia en la niebla" de P. Manns, y también versos más libres, pero sutilmente vertebrados con lo musical, como por ejemplo, "Te recuerdo Amanda" de V. Jara.

En los últimos años, aparecerían las estructuraciones mayores (de tendencia dramático-teatral), verdadero aporte de la Nueva Canción Chilena, donde se vertebraban textos de una respetable extensión, los que, en gran parte, lograba cumplir con el clásico precepto de la unidad en la variedad.

(3) Las formas musicales simples seguirían paso a paso las estructuras textuales. El modelo de "canción"

se relacionaba tanto con los estilos tradicionales de tonada o refalosa (estrofa-estribillo) como con el singularísimo y complejo prototipo de Cueca. La utilización de formas regionales (sureñas o nortinas), no rompía los esquemas, aunque el especial empleo del canto en el Rin, impulsado por el inolvidable "Rin del angelito" de Violeta Parra, crearía un nuevo tipo de canción; así como Isabel Parra, en "El desconfiado", lograría utilizar novedosa y admirablemente la tradicional forma "cueca", llevándola a ámbitos expresivos más íntimos.

La música instrumental, por otro lado, contrastando en esto con el uso centenario, ofrecería otros modos de disposición de las partes, promovidos por la conciencia de estar enfrentando ya no un instrumento solista acompañado homofónicamente sino una serie de nuevas posibilidades expresivas ofrecidas por la autonomía de cada instrumento participante, en su propio valor, aspecto que el Inti Illimani desarrollaría ejemplarmente, a veces dirigidos por algún músico de Conservatorio.

Las estructuras textuales complejas -a las que se acostumbró denominar "cantatas"- exigirían una variante inédita en las formas musicales. Así nacerían secuencias extensas que, al modo de la tradición docta, se desplegaban mediante la alternancia de partes habladas (relatos) y cantadas (canciones atingentes o desprendidas formalmente del modelo originario), incluyendo desarrollos instrumentales (preludios, interludios) de textura más libre y hasta parabólica.

En estos aspectos, la Nueva Canción Chilena había presentado un antecedente sui generis en "El gavilán", de Violeta Parra, donde la tradicional forma canción es sustituida por un desenvolvimiento eminentemente dramático, al paralelizarse y alterarse el transcurso melódico, rítmico y agógico de acuerdo con la intencionalidad de los versos. De un modo distinto, aunque no menos premonitor, también "La muralla", compuesta colectivamente por el grupo Quilapayún, y basada en un poema del cubano Guillén, anunciaría semejantes posibilidades al transmutarse el recurso conocido como estribillo, en una sección casi programática, en contraste con las estrofas en "tempo", ritmo y proyección textual.

(4) En lo que se refiere al punto de vista organológico, la evolución de la Nueva Canción Chilena desde sus inicios hasta su apogeo, contempló

paulatinamente la incorporación de diversos instrumentos venidos desde todas las latitudes. Soslayándose la secular arpa diatónica chilena -diferente de la paraguaya; llegada ésta al país sólo a mediados de este siglo- la guitarra tradicional se escuchará acompañada primeramente por el bombo legüero argentino, para luego irse sumando los usados en el altiplano chileno, como la quena, la zampoña o el charango, compartido también por Bolivia y Perú; pronto se agregarían el rondador ecuatoriano, el tiple colombiano y el cuatro venezolano, no estando ausente una incursión meramente colorística de la trutruca mapuche. Algún simpático empleo del banjo norteamericano (Gronzona) o de elementos eletro-acústicos (Los Blops o Los Jaivas), se emparejará con la aparición del cello y del contrabajo (Avis) como apoyo al sistema acordal; o de algunas maderas (flauta, clarinete, oboe) para las diversas versiones de obras grabadas fonomecánicamente -ya Violeta Parra había usado los cornos en la primera versión de "Qué he sacado con quererte"- . Finalmente, el franco aprovechamiento de la orquesta de rango sinfónico o de grupos camerísticos en combinaciones alejadas de lo meramente comercial (Ortega), determinará un timbrismo que se aproxima o se identifica con el rango docto.

En todo caso, lo más relevante de estos variados aportes radica en la formación de conjuntos que desarrollan admirablemente las virtualidades expresivas de los instrumentos latinoamericanos (Inti Illimani, Curacas, más esporádicamente el Quilapayún), enriquecidos por la evolución de las técnicas interpretativas, cada vez más perfeccionadas.

(5) La rítmica presenta gran diversificación. La presencia de la tonada o la cueca tradicionales, más la reviviscencia de la refalosa, en sus módulos básicos de acompañamiento, se observa paralelizada -y aún superada- por los aportes venidos del sur y norte chilenos: la zamba y la baguala, el bolero y el tango, el vals peruano y el joropo -del que hace un empleo memorable Isabel Parra en "Lo que más quiero"- se irán amalgamando con los núcleos rítmicos chilenos y vertebrando una síntesis de buena ley. Otras propuestas, como es lo realizado por "Los Jaivas", en "Todos juntos", permitirían despliegues de improvisación rítmica, de evidente raíz norteamericana, sin soslayar la base binaria del huayno altiplánico⁶. Recordemos asimismo aquella inolvidable canción de Eduardo Gatti

⁶ Aunque pudiera ser discutible la inclusión del grupo nombrado dentro de la tendencia que analizamos, pensando con una más amplia perspectiva podemos observarlos como insertos en ella no sólo por el uso de módulos rítmicos nortinos, sino también por la tendencia pentatónica de las melodías, por las secuencias armónicas de referencia modal -tan típicas de nuestra tradición nacional- y por un afán de renovación que iba a la par con las obras o las intenciones de otros representantes de la Nueva Canción Chilena; admitamos, eso sí, su postura crítica frente a la problemática social concreta de la época, aun cuando sus textos, nada de subjetivos, apuntaban a la solidaridad y unión de los seres humanos.



29
CARÁTULA
INTI ILLIMANI

-del conjunto "Los Blops"- llamada "Los momentos" donde, más allá de un tratamiento con instrumentos electro-acústicos, se conserva una rítmica básica netamente chilena. Al final las formas de rasgueo, el uso de la percusión, más la rítmica melódica, desembocarán en una franca estilización de los elementos, con un sincretismo difícilísimo de encontrar en otros países latinoamericanos.

De este modo, desde "Galambito temucano" de Violeta Parra y "Canto del Cuculí", de Eduardo Carrasco, se recorrería un sendero que culminaría con el trabajo del Inti Illimani, dentro del cual cabe mencionar la paradigmática composición de Horacio Salinas, "Alturas", donde el variado y sutil uso instrumental se combina con un ponderable lenguaje armónico, melódico y rítmico latinoamericano y aún europeo, si consideramos el singular tratamiento guitarrístico cromático.

(6) Las posibilidades de la textura armónica se amplían. A las tradicionales tríadas de I, IV y V grado, se funde un bosquejo modal, ya delineado por el folclore y desarrollado a su manera en las primeras composiciones de Violeta Parra, y más adelante por Angel Parra y Víctor Jara. Pronto se sumarán notas agregadas al acorde (séptimas, novenas), acordes de paso y complejas modulaciones, en algunos de cuyos aspectos Patricio Manns y Jara hacen un primer aporte singular.

Una acentuada cromatización armónica -en especial a través del empleo de séptimas disminuidas o quintas aumentadas- irá acompañada de la presencia de

elementos doctos decimonónicos (Brahms, Wagner, Tchaikowsky), relacionados con nuevas combinaciones acordales y con una cuidadosa conducción del bajo, o, eventualmente, ciertos timbres expresionistas disonantes.

Este acercamiento del estilo de raíz folclórica a los rangos de la música clásica europea se debió principalmente -si no únicamente- a los trabajos realizados, dentro de la Nueva Canción Chilena, por los compositores Advis y Ortega, ambos alumnos de Gustavo Becerra y, por ende, vinculados directamente con el aprendizaje académico de las Universidades. A no dudarlo, esta orientación había sido empleada dentro de la creación latinoamericana docta por los mexicanos Revueltas, Moncayo o Chávez, por los brasileños Camargo Guarnieri o Villalobos, por los argentinos Guastavino o Ginastera, y por los chilenos Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt o Gustavo Becerra -del que no podemos dejar de mencionar sus "Canciones de alta copa", con textos de Andrés Sabella, como un claro precedente de la modalidad aludida. Todos ellos eran músicos seguidores de una tradición ya secular en Europa, el nacionalismo, relacionada con la historia misma de la música universal. Cabe acotar, eso sí, que en todo caso la estilística de la Nueva Canción estaba dirigida a elementos más directos y de más fácil llegada.

(7) Como obvia resultante, la melódica diatónica se enriquecerá con incursiones cromáticas, lo que impulsará decisivamente al perfeccionamiento de las técnicas instrumentales -un ejemplo claro de ésto lo entrega la evolución en la interpretación quenística, pentatónica por antonomasia, que muy pronto tendría que adecuarse a las nuevas exigencias cromatizantes. Por otra parte, se advierte la necesidad de una mayor sinuosidad en las curvas melódicas y de saltos interválicos desusados, con la consecuente ampliación de las extensiones melódicas, aspecto ya previsto en Patricio Manns y que Violeta Parra también desarrollaría en esas serias y altas canciones que son "La lavandera" y "Una copla me ha cantado", con el sorpresivo y personal uso del Tritono.

(8) La aparición de ciertas texturas polifónicas, a partir de 1970, promovida también por aquellos músicos nombrados adscritos a la tendencia, entregarán una nueva tipología al movimiento. Fórmulas de diversa índole, preferentemente las imitativas, campearán tanto en el tratamiento de las voces cantantes como en las instrumentales. No sólo ciertas composiciones originales poseerán este atributo sino también las diferentes versiones de canciones preexistentes realizadas por los

conjuntos, con la intervención de los músicos de Conservatorio, especialmente las interpretadas por Quilapayún, Aparcoa e Inti Illimani⁷.

(9) La agógica, en sus variadas posibilidades se observa muy enriquecida. Esto ya había sugerido por la tradición y ahora era impulsada por las nuevas necesidades expresivas en la entrega de los textos y por la voluntad netamente artística de los grupos instrumentales. Las variantes de los "tempi" y de la dinámica, van gemelas con interpretaciones fieles a los avatares del sentido de los versos, sin llegar, claro está, a la sutileza de la "liederística" docta. Por otra parte, las exigencias de las estructuras mayores (cantatas), desembocan en acentuadas tensiones y contrastes, vitales para mantener el equilibrio del total.

Es evidente que la aparición de formas más extensas contribuyó al desarrollo y a la conciencia de la necesidad del recurso agógico, aunque éste ya podría advertirse en algunas muestras del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, especialmente en la contundente versión de "Plegaria a un labrador" de Jara, realizada por el Conjunto Quilapayún. Allí, mediante la intensificación de los elementos agógicos, especialmente en la aceleración y crescendo en la última sección, se lograba un positivísimo carácter climático. No menos eficaz resultaría el tratamiento agógico en el trabajo del grupo Inti Illimani, con las versiones que Advis realizó de algunas canciones de Violeta Parra, Isabel Parra, Manns y Jara.

La estilística de la Nueva Canción, en suma, contrastaría severamente con todo lo que le antecedió, abriendo nuevos caminos expresivos. No se trataba, esta vez, de una desvirtuación de lo que entonces se consideraba como el tradicional cuño característico de la música chilena; ahora, simplemente, se habían abierto nuevas posibilidades temáticas y técnicas, acordes, en el fondo, con lo que siempre ha sido la historia musical de las naciones y su evolución creativa, constantemente ennobleciéndose con el aporte imaginativo de sus artistas, pero donde el espíritu de ellas siempre permanece.



De este modo, la Nueva Canción Chilena se había constituido en un fenómeno importante por responder a las exigencias socio-políticas de la época, cuando ya la natural evolución de la música de raíz folclórica llegaba a un punto tal que presentaba cierto agotamiento de las fórmulas textuales y musicales gravitantes en los decenios anteriores. Lo que precede, unido a la emergencia de talentos individuales -donde descolló la personalidad múltiple de Violeta Parra- permitió que los elementos utilizados ya no se circunscribieran casi exclusivamente al carácter musical e instrumental de la zona central de Chile, sino que se extendieran a las propuestas melódicas, armónicas, rítmicas y organológicas del continente americano, junto a los aportes estructurales, agógicos y timbrísticos europeos, asimilados por nuestras tierras mestizas que temprana o tardíamente enriquecerían los resultados creativos e interpretativos.

Para terminar, digamos que las características de la Nueva Canción Chilena descritas, no agotan las posibilidades de exégesis más profundas y más dilucidadoras. Ahora, simplemente, hemos querido delinear en forma somera el estudio musicológico de un fenómeno que, hasta estos tiempos, ha sido mayoritariamente enfocado desde los puntos de vista textual, sociológico y antropológico⁸

30

CARÁTULA
ISABEL PARRA

⁷ Si hablamos de polifonía, en todo caso, utilizamos el término en un sentido más bien referencial. Juzgar de este modo los trabajos donde aparecen esas sugerencias es sólo apuntar metafóricamente a la mención de texturas que bastante poco tienen de contrapuntísticas, en el sentido riguroso del término. Es la intención, más que la realización concreta.

⁸ Hasta ahora se ha logrado formar una vasta bibliografía acerca de la Nueva Canción Chilena. Sin embargo, musicológicamente, los estudios son bastante escasos. Inclusive, dentro de este campo, los análisis -muchos con ponderables logros- son algo genéricos o, a veces, circunscritos a una exégesis particularizada. Entre ellos, podríamos citar los siguientes:

- 1) **Becerra, Gustavo:** "La música culta y la Nueva Canción Chilena" Ed. La Frontera. Madrid-España y Los Angeles-California - 1985 Vol.9 Nos. 3 y 4
- 2) **Orrego Salas, Juan:** "Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción Chilena" Ed. La Frontera. Madrid-España y Los Angeles-California - 19985 Vol.9 Nos. 3 y 4
- 3) **Orrego Salas, Juan:** "La Nueva Canción Chilena: tradición, espíritu y contenido de su música" Vol.4 N°2 1980.
- 4) **Padilla, Alfonso:** "Inti Illimani o el cosmopolitismo en la Nueva Canción" Ed. La Frontera, Madrid-España y Los Angeles-California 1985 Vol.9 Nos. 3 y 4
- 5) **Padilla, Alfonso:** Cantata Popular "Santa María de Iquique" Edición Sello Alerce - Santiago Chile 1992.
- 6) **Torres, Rodrigo:** "La urbanización de la Canción Folclórica" Ed. La Frontera Madrid-España y Los Angeles- California 1985
- 7) **Torres, Rodrigo y Equipo:** "Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973" Documento de Trabajo de Ceneca, Santiago de Chile, 1980.

2.9.4.2 Partituras empleadas

Los Momentos

Eduardo Gatti

INTRO (solo arp.+bass)

Bm G D A Bm G D A JRC

Drum Set

1° se suman una cuerdas acustic, 2° entra guit elect

Bm Bm Gmaj7

D. S.

1° solo perc, 2° + drum

D A Em Bm

D. S.

2

Los Momentos

D A Em Bm

13

D. S.

D A Bm

17

D. S.

Bm G D/F# A Bm G D/F# A

21

D. S.

Arriba quemando el sol

Violeta Parra

A7/E J.R.C.

A/E

Alto Sax

Drum Set

A/E

A. Sax.

D. S.

Todos Juntos

Los Jaivas

A

J.R.C.

Alto Sax

Drum Set

A. Sx.

D. S.

2
9

Todos Juntos

1. 2.

A. Sx.

F Gm Gm Gm

9

D. S.

9

13

A. Sx.

B \flat F Gm Gm

13

D. S.

13

Todos Juntos al compás nº3 A con rep₃ y fin

A. Sx. 17

B \flat Gm Gm Gm

D. S. 17

Luchín

Victor Jara
JRC

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is labeled 'melodía 1' and contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The second staff is labeled 'melodía 2' and contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The third staff is labeled 'acompañamiento' and contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The fourth staff is labeled 'bajo' and contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The fifth staff is labeled 'Cajón' and contains a percussion clef and a 3/4 time signature. The first system includes guitar chord symbols: G, D7, G, C, D7, Em, G, D7, G, C, D7, Em.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is labeled 'melodía 1' and contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The second staff is labeled 'melodía 2' and contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The third staff is labeled 'acompañamiento' and contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The fourth staff is labeled 'bajo' and contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The fifth staff is labeled 'Cajón' and contains a percussion clef and a 3/4 time signature. The second system includes guitar chord symbols: C, D, C, C, D7, C, Em, D7, Em.

2.9.4.2 Texto y guion utilizado por los estudiantes para el proyecto en uno de los cursos

Cuando nos adentramos a la época de 1958-1973 nos encontramos con un Chile dividido totalmente, donde las personas comienzan a ser más participativas y quieren actuar en un país donde las injusticias abundan, donde las personas tienen que sacar la voz para ser escuchadas y donde se necesita urgentemente de hombres que puedan levantar al país, de una vez por todas. Es un caos.

Esperan que nos centremos en un bando, estando entre los sectores de la confusa política tres secciones semejantes, con discursos diferentes. No hay razón para votar. Tampoco la hay para hacer un esfuerzo por ver un futuro. Siempre lo mismo: palabras para el pueblo, bienestar... y todo termina en mentiras. Frei, Allende o Alessandri ¿Qué importa?

De afuera nos llegaban rumores de rebeldía y libertad. Le decían rock and roll. Nosotros nos reíamos con empeño. "Woodstock", como nos decían los extranjeros. Prometían sexo, música y drogas. Luego de un par de meses nos encantamos con la idea. Y, cómo buenos sudacas, lo tratamos de imitar: "Piedra Roja y desnudez", se nos vino a la mente entre regocijos. Aunque no haya sido una verdadera locura cómo se nos había prometido, fue una sensación bastante única. El hecho de sentirse distinto y de joder a los conservadores fue increíble. Me sentí libre, y alejado de la tan intensa contingencia nacional que vivíamos día a día. Se podría decir que estaba en la flor de mi juventud.

En medio del caos surge un rayo de esperanza, un Salvador de solidario discurso y roja capa. Con promesas de pan y techo a los trabajadores nos sedujo, y nacionalizando empresas empleos produjo. Pero durante los 1.000 días que duró su gobierno, Chile se fue separando y fragmentando, hasta que hubo un odio a muerte entre ambos bandos. El fracaso del Salvador era evidente, y nadie sabía cuánto tiempo más podía ser presidente.

Tal excitación causó este acto de rebeldía que el congreso se reunió en forma extraordinaria para revisar las imágenes del festival y dictar rápidamente leyes en

contra del consumo de drogas que hasta ese momento no existían abiertamente en la sociedad.

El término de este movimiento lo marcó el golpe de estado de 1973, encabezado por el general Augusto Pinochet en contra del gobierno de Salvador Allende, quebrando el régimen democrático, con la prohibición de juntarse y otras medidas represivas. Fue un momento bastante tenso en la realidad chilena, y debo admitir que estuve involucrado en distintos problemas con el régimen, pero eso ya es otro cuento. *Comienza la canción Los momentos.*

Con tal de proseguir con la historia de mi vida, creo que es necesario retroceder un poco. Me duele seguir hablando de tanta historia sin mencionar a mi padre. Tanta promesa populista para el pueblo no cumplida le hubiera dolido profundamente en el alma. Él... tuvo una historia un poco turbia. Sus años en las salitreras y vivencias con sus compañeros le enseñaron de dureza, y de puño forzado. Si mi vista no me traiciona, creo que jamás en mi vida he visto arrugas tan formadas como las dichas entre sus manos. Según sus camaradas esto se debía a su firme agarre con la picota, pero con los años he llegado a formular la teoría de que la causa es la pura frustración.

Desde pequeño jugaba en el desierto patio de mi residencia, de vez en cuando marchando hacia mi madre a por una golosina. Pero esta monotonía me terminaba por desesperar, pues en determinadas horas de tiempo no lograba tener la compañía de mi padre. Los breves momentos en los que podía concurrir con él, se debían a aguinaldos que él le entregaba a mi madre para mi crianza. No es que no tuviera instinto paternal, más bien creo que lo mantenía de sobra, pero su horario de trabajo no tenía término. Entre el sudor, adornado por los retos del sol, laboraba día a día, partiéndose el lomo a puro esfuerzo. Mi madre le sollozaba e idolatraba por sus inimaginables fuerzas para mantenerse en pie, mientras yo no lograba comprender lo terrible de la situación.

Una mañana, un señor con traje vino a visitarnos. Venía hablarnos de noticias. Con palabras cuidadosas, nos describió una tragedia que se vivió en la mina. Un hombre delgado, medio moreno, tuvo una deshidratación crónica. Había estado trabajando

durante horas bajo un infernal calor, que le secó hasta la última gota de su cuerpo. Esa misma mañana, había fallecido. Esa persona, era mi padre Fue una época dura para mi madre y yo. Pese a los impresionantes esfuerzos que había hecho mi padre por llevarnos el pan a la mesa, carecíamos de los recursos necesarios para seguir manteniéndonos. Variadas ocasiones me veía obligado a ir a la pulpería, y robar lo que alcanzara en mis bolsillos. Pueden juzgarme como quieran, pero jamás me arrepentiré de dichos actos. La infancia fue el periodo más duro de mi vida, y si no hubiese sido por las enseñanzas de esfuerzo de mi padre, dudo que estuviera contando mi historia.

Aún mantengo su antigua picota en mi bóveda. Me es difícil visualizarla, pero al mismo tiempo, me hace sentir orgulloso. El mango, tomado con el sudor y fuerza de mi querido padre, siempre será símbolo de cariño. *Comienza la canción Arriba quemando el sol*

Hoy la situación es diferente. La juventud se encuentra exaltada, con aires de revolución. Estamos listos y dispuestos para luchar contra las injusticias. No estamos dispuestos a aceptar el mismo tipo de injurias que mi padre sufrió. Hemos avanzado mucho desde 1929 a 1968. Los estudiantes de todo el mundo nos hemos alzado para acabar con el statu quo. Londres, París, Berlín, Río, Nueva York, Tokio, Santiago... Por todas partes se corre la voz de la nueva generación. *Comienza la canción Todos Juntos. Fin*

2.9.4.4 Documentación del proceso







¿CUAL ES TÚ OPINIÓN SOBRE EL TRABAJO REALIZADO EN LA UNIDAD INTERDISCIPLINARIA? ¿POR QUÉ? ¿COMO LO HARÍAS?.



¿CONSIDERAS UN APOORTE ESTA UNIDAD DENTRO DE TU FORMACIÓN COMO ESTUDIANTE? ¿POR QUÉ?.



2.9.5 Descripción del taller de capacitación realizado a los profesores del Colegio de Los Sagrados Corazones de Manquehue.

En la propuesta de Capacitación Docente, los profesores conocieron el trabajo que se realizó en este proyecto. Este proceso estuvo compuesto por dos puntos centrales; exposición y trabajo de taller.

Exposición:

- Investigación: Estudio bibliográfico sobre los aportes de la interdisciplinariedad y transversalidad en la educación, estudio del curriculum, planificación de la unidad, creación de los arreglos musicales.
- Trabajo realizado en clases: Esta acción comprendió la exposición de la metodología utilizada en el aula, la planificación de la unidad, los instrumentos de evaluación, la presentación de la cantata y las reflexiones junto a las conclusiones finales.

Las reflexiones y conclusiones finales, fueron realizadas en conjunto con los estudiantes, luego de la materialización del proyecto realizado en clases. Dicho ejercicio, tuvo gran significancia en la retroalimentación final, ya que consideramos fundamental, la opinión de nuestros estudiantes en su proceso formativo.

Trabajo de taller:

- Conexión: Los docentes conectarán de manera estratégica los objetivos de aprendizaje (OA) o aprendizajes esperados (AE) que se definirán según el nivel y las asignaturas seleccionadas para trabajar.
- Foco: Los docentes crearán un foco de aprendizaje que debe integrar lo cognitivo y lo formativo. Teniendo como objetivo la integración de las asignaturas seleccionadas. En este foco donde deben señalar explícitamente qué comprenderán nuestros alumnos y alumnas, como lo comprenderán y para qué lo comprenderán.
- Diseño: Los docentes materializarán la propuesta realizando la planificación de la unidad, los instrumentos que utilizarán en la evaluación tanto del proceso como del producto final y sin perder de vista el foco construido anteriormente.

Durante estas acciones, el eje de la unidad interdisciplinaria, estuvo enfocado en el “hacer musical” desde la interpretación o creación. Actividad que para nosotros se encuentra en el primer lugar de la asignatura, por todo lo que nos permite trabajar y lograr (como ya se explicó en el marco teórico de este documento). Considerar el eje interpretar y crear no es excluyente de la interdisciplina, por el contrario, nos permite aprovechar todo su potencial motivacional, para conectarlo con los contenidos de otras asignaturas. Siguiendo este accionar, los profesores comenzaron a desarrollar una unidad interdisciplinaria en otro de los niveles del tercer ciclo (IIº medio) del Colegio SSCC de Manquehue. Declaramos que este proceso aún no concluye, ya que la dimensión de esta tarea es a largo plazo, por los tiempos que demora una planificación minuciosa, y que cumpla con las exigencias del colegio. Esperamos que en un plazo no demasiado extenso, tengamos desarrollada esta unidad para todos los cursos del ciclo, donde el proyecto interdisciplinario constituya una actividad significativa dentro de la asignatura.

2.9.5.1 Documentación del proceso





PERFECCIONAMIENTO DOCENTE Y SU APOORTE A LA ENSEÑANZA A TRAVÉS DE LA TRANSVERSALIDAD INTERDISCIPLINARIA.

Jorge Luis Reyes Cristi
 Magíster en Artes Musicales con mención en Didáctica
 Profesor de Música mención en Enseñanza Media
 Licenciado en Interpretación Musical

INTRODUCCIÓN

Objetivo general

- Realizar un taller para docentes del Colegio de los Sagrados Corazones de Manquehue, centrado en la importancia de la transversalidad educativa y la relevancia de la utilización de metodologías interdisciplinarias en el proceso de enseñanza.

Objetivos específicos:

- Conocer los planes y programas del nivel señalado para conectar coherentemente las unidades que se estudiarán durante el curso.
- Construir el material didáctico para poder implementar esta metodología en el curso de Tercero Medio utilizando los recursos disponibles y las conexiones interdisciplinarias propuestas.
- Evaluar el proceso de capacitación y realizar una retroalimentación del trabajo realizado para mejorar su implementación

¿POR QUÉ REALIZAR ESTE TALLER?

- En la actualidad nos encontramos encaminados como país en un plan para perfeccionar el sistema educacional existente.
- La Transversalidad enriquece la labor formativa de manera tal que conecta y articula los saberes de los distintos sectores de la educación y dota de sentido los aprendizajes disciplinares, estableciendo conexiones entre lo instructivo, formativo y las distintas asignaturas. (MINEDUC)

- El gran potencial interdisciplinar de la educación musical se debe a la cantidad de recursos que se pueden emplear a través de los distintos modos de expresión y percepción que se ven inmersos en el proceso creativo-musical. Al mismo tiempo, la capacidad de motivación y el carácter ameno que despierta la música en el alumnado hacen que el proceso de enseñanza-aprendizaje se convierta en una experiencia gratificante donde se aprende significativamente a través de la acción y la diversión. (A. Gutiérrez, A. Omeñes y E. Peña (2011). La Interdisciplinariedad de la música en etapa de educación primaria. *Espacio y tiempo*, p.100)

¿CÓMO LLEVAR A CABO EL PROYECTO INTERDISCIPLINAR?

- Seleccionar curso y unidad de trabajo.
- Seleccionar asignaturas
- Revisar:
 - Contenidos
 - OA
 - Actividades
- Establecer forma de trabajo (colaborativa, cooperativa, investigación acción, etc.)
- Definir tipo de trabajo a realizar (montaje, investigación, grabación.)
- Establecer objetivos con el curso.
- Seleccionar repertorio
- Hacer arreglos y/o adaptaciones de las músicas seleccionadas.
- Realizar la planificación de la unidad.
- Materializar el proyecto.
- Evaluar, concluir y retroalimentar el trabajo.
- Volver a construir el proyecto (investigación acción, Elliot)

MATERIALIZANDO EL PROYECTO

MODELO DE PLANIFICACIÓN CON SUGERENCIAS INCORPORADAS (NO CONSIDERANDO LAS BASES CURRICULARES 2012)

TEMAS DE ESTUDIO DE ESTUDIOS DE LENGUAJE Y COMUNICACIÓN "El mundo de las palabras: los usos del lenguaje en la comunicación oral y escrita" (Therese e Inés Cordero)	PROPOSITOS Al finalizar el curso, los estudiantes serán capaces de:	TEMAS DE ESTUDIO
<p>OBJETIVO Comprender la importancia del lenguaje en la comunicación oral y escrita, reconociendo los usos del lenguaje en la comunicación oral y escrita, y valorando su importancia en la vida cotidiana.</p> <p>CONTENIDOS - El lenguaje como medio de comunicación. - El lenguaje como medio de expresión. - El lenguaje como medio de relación. - El lenguaje como medio de información. - El lenguaje como medio de transformación.</p> <p>ACTIVIDADES - Lectura y análisis de textos. - Escritura de textos. - Participación en debates. - Participación en juegos de roles. - Participación en actividades de dramatización.</p> <p>EVALUACIONES - Participación en clase. - Calidad de los trabajos. - Participación en los juegos de roles. - Participación en las actividades de dramatización.</p>	<p>1. Reconocer la importancia del lenguaje en la comunicación oral y escrita.</p> <p>2. Reconocer los usos del lenguaje en la comunicación oral y escrita.</p> <p>3. Valorar la importancia del lenguaje en la vida cotidiana.</p> <p>4. Comprender la importancia del lenguaje en la comunicación oral y escrita.</p> <p>5. Reconocer los usos del lenguaje en la comunicación oral y escrita.</p> <p>6. Valorar la importancia del lenguaje en la vida cotidiana.</p>	<p>1. El lenguaje como medio de comunicación.</p> <p>2. El lenguaje como medio de expresión.</p> <p>3. El lenguaje como medio de relación.</p> <p>4. El lenguaje como medio de información.</p> <p>5. El lenguaje como medio de transformación.</p>

Valores actitudinales: Respeto, Solidaridad, Responsabilidad, Fraternidad.

Contenidos actitudinales de Desarrollo: Comprender y reconocer situaciones de hecho, opinión, valoración, valoración, control, valoración, valoración, valoración de vida. Se valoran de manera correcta utilizando un lenguaje adecuado el contexto escolar, familiar y social.

Clase	Nº de horas	OBJETIVO DE APRENDIZAJE O DESTREZA A DESARROLLAR	METODOLOGIA Y ESTRATEGIA DIDACTICA	RECURSOS	INSTRUMENTOS DE EVALUACION
1	2	Los estudiantes son capaces de analizar y comprender lo sucedido en Chile. Desde la signatura producen una reflexión personal en la creación de un trabajo artístico.	Forma de recibir: Inductiva. Estrategia de enseñanza: Conceptual, conceptual y conceptual. Aprendizaje en las signaturas de Historia y Geografía. Lengua y Literatura. Trabajo colaborativo. Se valoran los trabajos realizados en las signaturas de Historia y Geografía. Lengua y Literatura. Trabajo colaborativo.	Mapas, fotografías, videos, películas, etc.	Tipo Sumativa. Agentes. Participación. Rúbrica.

MODELO DE PLANIFICACIÓN DE CLASES POR SESIÓN

CLASE	Nº DE HORAS	OBJETIVO DE APRENDIZAJE O DESTREZA A DESARROLLAR	METODOLOGIA Y ESTRATEGIA DIDACTICA	RECURSOS	INSTRUMENTOS DE EVALUACION
1	2	Los estudiantes son capaces de analizar y comprender lo sucedido en Chile. Desde la signatura producen una reflexión personal en la creación de un trabajo artístico.	Forma de recibir: Inductiva. Estrategia de enseñanza: Conceptual, conceptual y conceptual. Aprendizaje en las signaturas de Historia y Geografía. Lengua y Literatura. Trabajo colaborativo. Se valoran los trabajos realizados en las signaturas de Historia y Geografía. Lengua y Literatura. Trabajo colaborativo.	Mapas, fotografías, videos, películas, etc.	Tipo Sumativa. Agentes. Participación. Rúbrica.

CLASE	Nº DE HORAS	OBJETIVO DE APRENDIZAJE O DESTREZA A DESARROLLAR	METODOLOGIA Y ESTRATEGIA DIDACTICA	RECURSOS	INSTRUMENTOS DE EVALUACION
1	2	Los estudiantes son capaces de analizar y comprender lo sucedido en Chile. Desde la signatura producen una reflexión personal en la creación de un trabajo artístico.	Forma de recibir: Inductiva. Estrategia de enseñanza: Conceptual, conceptual y conceptual. Aprendizaje en las signaturas de Historia y Geografía. Lengua y Literatura. Trabajo colaborativo. Se valoran los trabajos realizados en las signaturas de Historia y Geografía. Lengua y Literatura. Trabajo colaborativo.	Mapas, fotografías, videos, películas, etc.	Tipo Sumativa. Agentes. Participación. Rúbrica.

Los Momentos

Arriba quemando el sol

Todos Juntos

Todos Juntos

III Resultados

3.1 Resultados esperados

Como resultado de la ejecución de este proyecto, esperamos conseguir:

- 1- El perfeccionamiento de la práctica docente relacionada con la planificación y desarrollo de una unidad interdisciplinaria en el tercer ciclo del colegio SSCC Manquehue.
- 2- Crear una unidad interdisciplinaria desde la asignatura de música en cada nivel del tercer ciclo del colegio.
- 3- Impactar de forma positiva en el aprendizaje de los estudiantes por medio de un proyecto integrador y colaborativo.
- 4- Materializar la unidad interdisciplinaria a través de un proyecto visible y concreto donde la puesta en escena evidencie los objetivos de la unidad.
- 5- Poder evaluar las actividades de estudiantes y profesores vinculados a esta propuesta metodológica.

Los indicadores de logro señalan que los resultados de la actividad son positivos, sin embargo, encontramos algunas incongruencias en los datos recogidos. Estas incongruencias las intentaremos dilucidar fuera de este espacio (por el tiempo que necesitamos para aquello), con la ayuda de actividades de pensamiento visible que nos cooperarán para visibilizar el pensamiento de los estudiantes y profesores. También nos gustaría señalar que hemos continuado con el proceso de investigación-acción (ya fuera de lo propuesto en los objetivos de la propuesta) y al poco andar, este proyecto ha logrado salir del colegio y ha sido presentado en diferentes espacios relacionados con el perfeccionamiento de las prácticas pedagógicas como:

- Seminario de formación “Hacia una concepción de la identidad del profesor de música UMCE.
- II Congreso de la Corporación Educacional de Renca

Dichas instancias sin duda son un factor motivacional que nos movilizan para seguir profundizando, he intentando contribuir con el desarrollo de la práctica docente más allá de estas páginas.

3.2 Conclusiones

Después de ejecutar las acciones descritas anteriormente en este proyecto creemos haber cumplido con los objetivos de esta propuesta donde se:

- 1- Realizó un taller para docentes del Colegio de los Sagrados Corazones de Manquehue, centrado en la importancia de la transversalidad educativa y la relevancia de la utilización de metodologías interdisciplinarias en el proceso de enseñanza.
- 2- Implementamos la unidad interdisciplinaria como propuesta pedagógica en el curso de tercero medio del Colegio SSCC de Manquehue.
- 3- Se comenzó a construir el material didáctico para poder implementar esta propuesta pedagógica en el curso de Segundo Medio utilizando los recursos disponibles y las conexiones interdisciplinarias propuestas.
- 4- Evaluamos el proceso de capacitación y realizamos una retroalimentación del trabajo realizado para mejorar su implementación, que luego se replicó en las 2 instancias “fuera del proyecto” descritas en los resultados esperados.

Creemos con este proyecto, haber sido una contribución para la asignatura de música del colegio de Los Sagrados Corazones de Manquehue, quedando reflejado en la evaluación que realizaron los participantes de esta práctica

(profesores y estudiantes). Experiencia que seguiremos replicando e intentando perfeccionar. Sin embargo, los tiempos destinados a la planificación, creación de material académico y reuniones de equipos para la mayoría de los establecimientos educacionales de nuestro país (incluido el colegio en el cuál se realizó esta experiencia), son acotados y no suficientes según nuestra visión para poder desarrollar, crear, potenciar y retroalimentar las labores profesionales pedagógicas de un proyecto interdisciplinar. Donde debe existir un dialogo permanente entre sus ejecutores, fuera de la “conversación de pasillo”. Avanzar en la construcción de un sistema educacional de calidad, es una tarea de todos, en la cual, debemos propender a la generación de espacios físicos y temporales adecuados para formar un sistema beneficioso de aprendizaje, en el que docentes y estudiantes se encuentren en un ambiente dispuesto para enseñar y aprender.

SOLO USO ACADÉMICO

Anexos

Ejemplos de arreglos posibles para la unidad.

Run Run se fue pa'l norte

Violeta Parra

JRC

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: Oboe, Alto Sax, Drum Set, Electric Bass, Piano (with grand staff), Mezzo-Soprano, Violin, and Classical Guitar. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a double bar line and a repeat sign. The Oboe, Alto Sax, Mezzo-Soprano, and Violin parts play a melodic line of eighth notes. The Electric Bass part plays a simple eighth-note accompaniment. The Piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes in both hands. The Drum Set part is mostly silent, with some light percussion indicated by short vertical lines. The Classical Guitar part is also mostly silent. The Violin staff includes chord symbols: C, G7, G, G6, Am, Am, Am.

Run Run se fue pa'l norte

Ob.

A. Sr.

D. S.

E. B.

Pno.

Mezzo

Vln.

Cl. Gr.

E7 C G7 G G6 Am Am Am

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Run Run se fue pa'l norte'. The score is arranged for a full orchestra and a vocal soloist. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Alto Saxophone (A. Sr.), Double Bass (D. S.), Euphonium (E. B.), Piano (Pno.), Mezzo-soprano (Mezzo), Violin (Vln.), and Clarinet in G (Cl. Gr.). The music is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The vocal line (Mezzo) and the oboe, alto saxophone, and violin parts have a similar melodic contour. The double bass and clarinet in G parts play a steady, rhythmic accompaniment. The score includes a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning of each staff. The violin part includes a chord progression: E7, C, G7, G, G6, Am, Am, Am.

Run Run se fue pa'l norte

17

1. 2.

Ob.

A. Sax.

D. S.

E. B.

G F C6 F G G

Pno.

Mezzo

Vln.

Am G F F G G

Cl. Gtr.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Run Run se fue pa'l norte', page 3. The score is arranged for a full band and includes parts for Oboe (Ob.), Alto Saxophone (A. Sax.), Drums (D. S.), Euphonium (E. B.), Piano (Pno.), Mezzo-soprano (Mezzo), Violin (Vln.), and Clarinet/Guitar (Cl. Gtr.). The music starts at measure 17 and features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The Mezzo part has a vocal line. The Violin part provides harmonic support with chords. The Clarinet/Guitar part has a rhythmic accompaniment. The Euphonium part has a melodic line. The Alto Saxophone and Oboe parts have melodic lines. The Drums part has a rhythmic accompaniment. The score includes chord markings: G, F, C6, F, G, G for the Euphonium part and Am, G, F, F, G, G for the Violin part.

25

Ob.

A. Sax.

D. S.

E.B.

F C6 F G G G G G G

Pno.

Mezzo

Vln.

F F G G G G G G

Cl. Gr.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Rum Rum se fue pa'l norte'. The page is numbered '4' in the top left. The title 'Rum Rum se fue pa'l norte' is centered at the top. The score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the staves are: Oboe (Ob.), Alto Saxophone (A. Sax.), Double Bass (D. S.), Electric Bass (E.B.), Piano (Pno.), Mezzo-soprano (Mezzo), Violin (Vln.), and Clarinet/Guitar (Cl. Gr.). The Oboe, Alto Saxophone, and Mezzo-soprano parts feature a melodic line starting at measure 25. The Double Bass and Electric Bass parts play a rhythmic accompaniment. The Electric Bass part includes guitar chords: F, C6, F, G, G, G, G, G, G. The Violin part plays a harmonic accompaniment with chords: F, F, G, G, G, G, G, G. The Piano and Clarinet/Guitar parts are currently blank. The number '25' is written above the first measure of each staff.

33

Ob.

A. Sax.

33

D. S.

33

E. B.

G G C G6 G6

33

Pno.

33

Mezzo

33

Vln.

G G C G6 G6

33

Cl. Gr.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Run Run se fue pa'l norte', page 5. The score is arranged in a multi-staff format. At the top, the title 'Run Run se fue pa'l norte' and page number '5' are centered. The score begins with a measure number '33' above the first staff. The instruments listed on the left are: Ob. (Oboe), A. Sax. (Alto Saxophone), D. S. (Drum Set), E. B. (Euphonium), Pno. (Piano), Mezzo (Mezzo-soprano), Vln. (Violin), and Cl. Gr. (Clarinet in G). The Euphonium and Violin staves include chord markings: G, G, C, G6, and G6. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The vocal line (Mezzo) is written in a treble clef. The Clarinet in G part is written in a treble clef. The score concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

La Exiliada del Sur

Violeta Parra- Patricio Manns

$\text{♩} = 130$

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: Oboe, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Acoustic Guitar, Electric Bass, Piano (grand staff), Soprano, Alto, Violin I, Violin II, Electric Piano (grand staff), and Bass Drum. The Violin I staff includes specific performance instructions: 'Charango Min' at the start of the first measure, 'Min' at the start of the second measure, 'SOL' at the start of the third measure, 'Lam' at the start of the fourth measure, and 'Entrada Guitarra' at the start of the fifth measure. The score consists of 12 measures, with most instruments playing a sustained note or chord, while the Violin I part has a melodic line.

La Exiliada del Sur

The musical score is divided into two sections, A and B, indicated by boxed letters at the top. Section A spans measures 1 through 11, and Section B begins at measure 12. The instruments and their parts are as follows:

- Ob.**: Oboe part, starting in measure 12 with a melodic line.
- A. Sax. 1 & 2**: Alto Saxophone parts, mostly resting in section A and playing in section B.
- Ac. Gtr.**: Acoustic Guitar part, playing a steady accompaniment throughout.
- E. B.**: Electric Bass part, providing a rhythmic foundation.
- Puo.**: Piano part, playing a complex accompaniment.
- S.**: Saxophone part, playing a melodic line in section B.
- A.**: Trumpet part, playing a melodic line in section B.
- Vln I & II**: Violin parts, playing a rhythmic accompaniment. Above the Vln I staff, the notes Min, SOL, DOM, and Sim are written.
- E. Puo.**: Electric Piano part, playing a steady accompaniment.
- B. Dr.**: Bass Drum part, playing a steady rhythmic pattern.

La Exiliada del Sur

C

3

23

Ob.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

Ac. Gtr.

E. B.

Puo.

S.

A.

Vln. I

Vln. II

E. Puo.

B. Dr.

Mim SOL DOM Sim FA#m DO# FA#m DO# SOL RE MI Sim

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La Exiliada del Sur', marked with a 'C' time signature and page number '3'. The score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Percussion (Puo.), Soprano (S.), Alto (A.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Electric Percussion (E. Puo.), and Bass Drum (B. Dr.). The music is written in 2/4 time. The vocal lines (S. and A.) feature lyrics: 'Mim SOL DOM Sim FA#m DO# FA#m DO# SOL RE MI Sim'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

4

D

La Exiliada del Sur

Ob.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

Ac. Gtr.

E. B.

Pno.

S

A

Vln. I

Vln. II

E. Pno.

B. Dr.

37

Mim SOL RE Mim SOL DOM Sim Mim SOL DOM Sim FA4m

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La Exiliada del Sur'. The page is numbered '4' in the top left corner. A key signature box containing the letter 'D' is located at the top center. The title 'La Exiliada del Sur' is written in the top right. The score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the staves are: Oboe (Ob.), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Piano (Pno.), Soprano (S), Alto (A), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Electric Piano (E. Pno.), and Bass Drum (B. Dr.). Each staff begins with a measure number '37'. The Soprano and Alto parts have lyrics written below them: 'Mim SOL RE Mim SOL DOM Sim Mim SOL DOM Sim FA4m'. The Bass Drum part shows a rhythmic pattern of eighth notes.

E

La Exiliada del Sur

F

Ob.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
Ac. Gtr.
E. B.
Pno.
S.
A.
Vln. I
Vln. II
E. Pno.
B. Dr.

DO# FA#m DO# SOL RE MI Sim Min SOL RE

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La Exiliada del Sur'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there are two boxed letters 'E' and 'F' indicating key changes. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Piano (Pno.), Soprano (S.), Alto (A.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Electric Piano (E. Pno.), and Bass Drum (B. Dr.). The vocal parts (S. and A.) have lyrics written below them: 'DO# FA#m DO# SOL RE MI Sim Min SOL RE'. The music is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La Exiliada del Sur

6

Ob

A. Sax. 1

A. Sax. 2

Ac. Gtr.

E. B.

Pno

S

A

Vln. I

Vln. II

E. Pno

B. Dr.

Mim SOL DOM Sim SOL

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La Exiliada del Sur'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the title 'La Exiliada del Sur' is centered, with a measure number '6' to its left. A box containing the letter 'G' is positioned above the first staff. The instruments listed on the left are Oboe (Ob), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Piano (Pno), Soprano (S), Alto (A), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Electric Piano (E. Pno), and Bass Drum (B. Dr.). The vocal parts (S and A) have lyrics written below them: 'Mim SOL DOM Sim SOL'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La Exiliada del Sur

73 *rit.* H *Lento*

Ob.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

Ac. Gtr.

E.B.

Pno.

S

A

Vln I

Vln II

E. Pno.

B. Dr.

DOM Sim FA#m DO# FA#m Min SOL RE Min

Ob.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

Ac. Gtr.

E. B.

Pno.

S.

A.

Vln I

Vln II

E. Pno.

B. Dr.

Mim SOL RE Mim

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La Exiliada del Sur'. The page is numbered '8' in the top left corner. The title 'La Exiliada del Sur' is centered at the top. The score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the staves are: Oboe (Ob.), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Piano (Pno.), Saxophone (S.), Alto Saxophone (A.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Electric Piano (E. Pno.), and Bass Drum (B. Dr.). The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The first measure of the score is marked with a rehearsal symbol (a double bar line with a vertical line) and the number '83'. The saxophone parts (Ob., A. Sax. 1, A. Sax. 2, S., A.) and the violin parts (Vln I, Vln II) have melodic lines. The electric bass part has a simple harmonic accompaniment. The piano and electric piano parts are mostly rests. The bass drum part has a simple rhythmic pattern. In the Alto Saxophone (A.) staff, there are four notes with the syllables 'Mim', 'SOL', 'RE', and 'Mim' written below them, indicating a vocal line or lyrics.

Encuestas y pautas utilizadas en el proyecto

Indicadores de logro	Siempre	Casi siempre	Ocasionalmente	Nunca
Los estudiantes trabajan colaborativamente, respetando a sus compañeros y teniendo como objetivo común la creación de un proyecto interdisciplinario.				
Los estudiantes tocan repertorio de la nueva canción chilena, ejecutando la música según los parámetros descritos en la rúbrica para su correcta interpretación.				
Los estudiantes relacionan las unidades comprendidas en el proyecto plasmándolas en un texto creado por ellos.				
Los estudiantes son capaces de comprender los fenómenos sociales sucedidos entre los años 1960-1970, logrando conectarlos por medio de una obra musical creada e interpretada por ellos.				
Los estudiantes registran en audio y video el trabajo realizado.				

Encuesta estudiantes (rutina de pensamiento: pienso-me pregunto-comparto)

- 1- ¿Cuál es tu opinión sobre el trabajo realizado en la unidad interdisciplinaria? ¿Qué mejorarías? ¿por qué? ¿cómo lo harías?
- 2- ¿Consideras un aporte esta unidad dentro de tu formación como estudiante? ¿Por qué?
- 3- ¿Consideras importante el trabajo colaborativo? ¿por qué?

Encuesta profesores

- 1- ¿Crees que el taller de capacitación aporta a tu práctica docente?
- 2- ¿Qué mejorarías en el taller? ¿por qué? ¿Cómo lo harías?
- 3- ¿El expositor refleja conocimientos profundos del trabajo realizado?
- 4- ¿El material de apoyo del expositor aporta en la entrega del mensaje? ¿por qué?
- 5- ¿Consideras un aporte la unidad interdisciplinaria en el proceso de aprendizaje de tus estudiantes? ¿por qué?

Rúbrica interpretación musical

PUNTOS	6	5	4	3	2	1
Afinación (voz) 1	Afina de manera correcta, respetando, tonalidad, intervalos.	Afina de manera correcta, respetando, tonalidad, intervalos, pero con alguna pequeña imprecisión	Afina de manera correcta, respetando, tonalidad, intervalos, pero con algunas pequeñas imprecisiones	Afina de manera media, respetando, tonalidad, intervalos, con algunas imprecisiones	No Afina de manera correcta, pero respeta sutilmente tonalidad, e intervalos,	No afina de manera correcta, ni respeta, tonalidad ni intervalos
Letra (voz) 2	La letra es interpretada de memoria y correctamente	La letra es interpretada correctamente, pero con alguna falla	La letra es interpretada correctamente, pero con algunas fallas	La letra es medianamente interpretada y leída	La letra es mal interpretada y leída	No sabe la letra y no la trae escrita
Pulso (todos) 3	Mantiene un pulso estable en toda la pieza	Mantiene un pulso estable en toda la pieza, pero con alguna imprecisión	Mantiene un pulso estable en toda la pieza, pero con algunas imprecisiones	Mantiene un pulso medianamente estable en toda la pieza.	Mantiene un pulso estable sólo en algunos trozos de la pieza	No mantiene un pulso estable en toda la pieza
Interpretación en grupo (todos) 4	Interpreta con fiato, respetando dinámicas, articulaciones y agónicas	Interpreta con fiato, pero no respeta alguna dinámica, articulación o agónica	Interpreta con fiato, pero no respeta algunas dinámicas, articulaciones y agónicas	Interpreta con mediano fiato, y no respeta algunas dinámicas, articulaciones o agónicas	No Interpreta con fiato, respeta alguna dinámica, articulación y agónica	No Interpreta con fiato, ni respeta dinámica, articulación y agónica
Armonía (Instrumentistas tocando acordes) 1	La armonía es interpretada correctamente	La armonía es interpretada correctamente, pero con alguna falla	La armonía es interpretada correctamente, pero con algunas fallas	La armonía es medianamente interpretada y leída	La armonía es mal interpretada y leída	No sabe la armonía.
Melodía (instrumentistas tocando melodías) 1	La melodía es interpretada correctamente	La melodía es interpretada correctamente, pero con alguna falla	La melodía es interpretada correctamente, pero con algunas fallas.	La melodía es medianamente interpretada y leída.	La melodía es mal interpretada y leída.	No sabe la melodía.
Patrones Rítmicos (instrumentistas tocando ritmos) 1	Los patrones rítmicos son interpretados correctamente	Los patrones rítmicos son interpretados correctamente, pero con alguna falla.	Los patrones rítmicos son interpretados correctamente, pero con algunas fallas.	Los patrones rítmicos son medianamente interpretados y leída.	Los patrones rítmicos son mal interpretados y leída.	No sabe los patrones rítmicos.
Precisión (instrumentistas) 2	Interpreta de forma precisa sin errores durante toda la canción su línea melódica, armónica o rítmica.	Interpreta de forma precisa durante toda la canción su línea melódica, armónica o rítmica, pero con alguna falla.	Interpreta de forma precisa durante toda la canción su línea melódica, armónica o rítmica, pero con algunas fallas	Interpreta de forma medianamente precisa durante toda la canción su línea melódica, armónica o rítmica.	Interpreta sin precisión durante toda la canción su línea melódica, armónica o rítmica.	No existe precisión.

Trabajo personal 4	Trabaja siempre en su instrumento de manera sostenida y sistemática	Trabaja casi siempre en su instrumento de manera sostenida y sistemática	Trabaja a veces en su instrumento de manera sostenida y sistemática	No trabaja en su instrumento de manera sostenida y sistemática, la mayoría de las veces	No trabaja en su instrumento de manera sostenida y sistemática, casi nunca	No trabaja en su instrumento de manera sostenida y sistemática.
Respeto 5	Respeto siempre el trabajo de sus compañeras, ya sea desde escucha, silencio y buena disposición	Respeto casi siempre el trabajo de sus compañeras, ya sea desde escucha, silencio y buena disposición	Respeto casi siempre el trabajo de sus compañeras, ya sea desde escucha, silencio y buena disposición, pero en menor medida	Respeto a veces el trabajo de sus compañeras, ya sea desde escucha, silencio y buena disposición	No respeta el trabajo de sus compañeras, ya sea desde escucha, silencio y buena disposición, la mayoría de las veces	No respeta el trabajo de sus compañeras, ya sea desde escucha, silencio y buena disposición, casi nunca
Actitud 6	Posee una actitud de entrega, disposición y aporte al trabajo en general	Posee una actitud de entrega, disposición y aporte al trabajo en general, pero con alguna pequeña falta.	Posee una actitud de entrega, disposición y aporte al trabajo en general, pero con alguna mediana falta	Posee una actitud de entrega, disposición y aporte al trabajo en general, pero con algunas faltas	Posee escasamente una actitud de entrega, disposición y aporte al trabajo en general	No posee una actitud de entrega, disposición y aporte al trabajo en general

C VOZ

C TODOS

C INSTRUMENTOS

C VALORICO-ACTITUDINAL

INTERPRETACIÓN MUSICAL

TOTAL PUNTOS (MÁXIMO): 54

PUNTAJE OBTENIDO.

NOTA:

Actividades complementarias

Seminario de formación UMCE



SEMINARIO DE FORMACIÓN

HACIA UNA CONCEPCIÓN DE LA IDENTIDAD PROFESIONAL DEL PROFESOR DE MÚSICA UMCE

INVITADOS ESPECIALES

PRESENTACIÓN Y CHARLA TALLER MUSICAL COLEGIO PUCALÁN MONTESSORI

7 DE DICIEMBRE 11:30
SALA DE CORO

Dirigido por los profesores:
Viviana Silva
Pamela Parra
Guillermo Correa

DICIEMBRE 7-14-21-28
2018

08:30-11:15 HRS
SALA DE CORO
DEMUS
ENTRADA LIBERADA

Organizado por las actividades curriculares:
Estudio comparativo de las metodologías en educación musical y Práctica I (maño 2018)
Dra Noemí Grinspun S.
Dr(c) Freddy Chávez C

7 DE DICIEMBRE 8:30-11:15

"PROPUESTA DE PERFECCIONAMIENTO DOCENTE BAJO UNA VISIÓN TRANSVERSAL E INTERDISCIPLINARIA"

MAGÍSTER (C) JORGE DEVES CRISTI
COLEGIO SAGRADOS CORAZONES DE MANQUEHUE

14 DE DICIEMBRE 8:30-11:15

BASADA EN LOS PRINCIPIOS DE LA EDUCACIÓN PERSONALIZADA, PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA ENSEÑANZA DE LA LECTURA MUSICAL"

MAGÍSTER (C) FELIPE CUEVAS
COLEGIO INSTITUCIÓN TERESIANA

21 DE DICIEMBRE 8:30-11:15

"LA MÚSICA EN LA FILOSOFÍA MONTESSORI"

MAGÍSTER (C) ANA PAULA GONZÁLEZ
COLEGIO EDULLAY MONTESSORI"

28 DE DICIEMBRE 8:30-11:15

DESDE EL AULA Y PARA EL AULA DE MÚSICA: PASADO Y FUTURO DE FLADEM CHILE.

PROFESORA DE MÚSICA- LIC. EN EDUCACIÓN
PAULA HUERTA-SECRETARÍA EJECUTIVA DE
FLADEM-CHILE

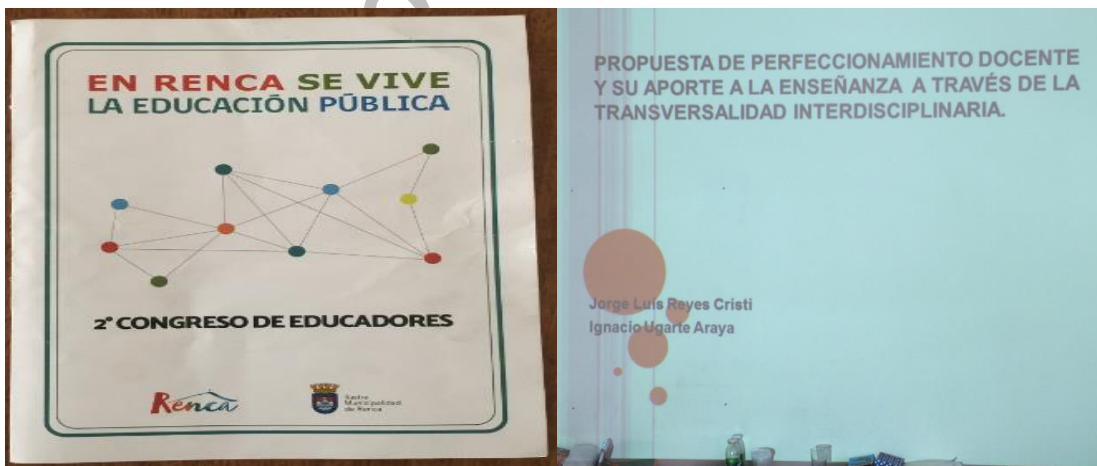


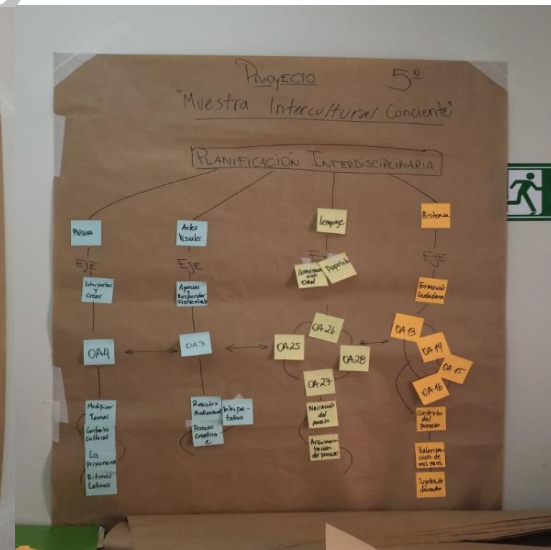
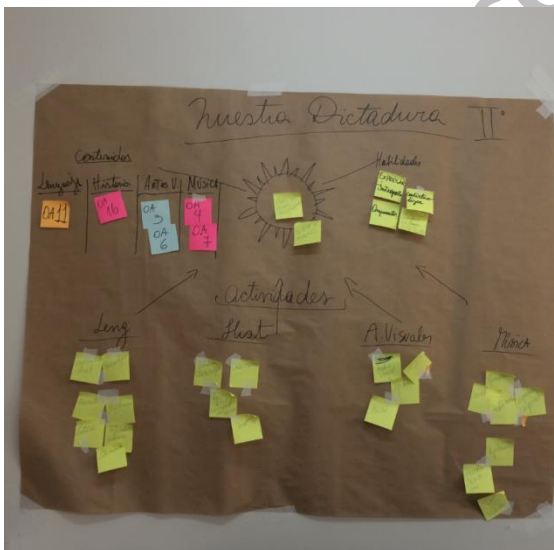
Felicitaciones a Jorge Reyes

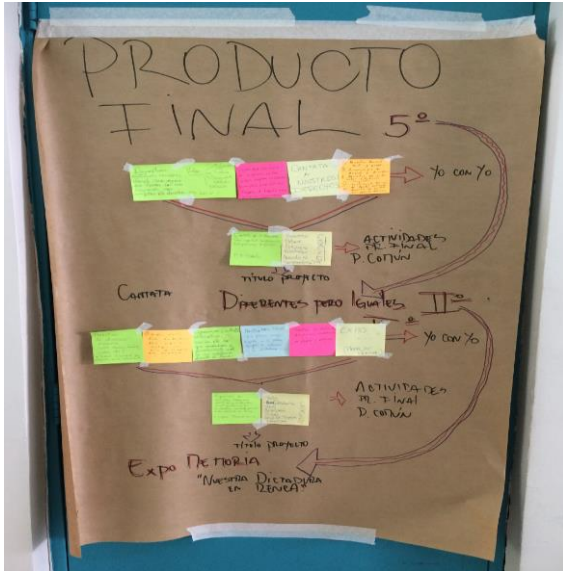


Hoy queremos destacar, muy especialmente, a nuestro profesor de Música, Jorge Reyes, quien durante el viernes 07 presentó a los estudiantes de la UMCE, el tema: "Propuesta de perfeccionamiento docente bajo una visión transversal e interdisciplinaria". Esto, en el marco de su trabajo de tesis para su magister. Desde la UMCE le solicitaron presentar este tema dada su relevancia y calidad.

2º Congreso de educadores Corporación Educacional de Renca







Referencias Bibliográficas

- Advis, Cáceres, García, González (1998): *Clásicos de la música popular chilena, volumen II*. Santiago, Chile: Ediciones UC
- Cabezas, Gómez, Medeiros (2017): *Organización del tiempo docente y su relación con la satisfacción laboral: Evidencia para el caso Chileno*
Recuperado de https://www.sociedadpoliticaspUBLICAS.cl/archivos/octavo/educacion/EDUCACION_Cabezas_Veronica_PPT.pdf
- Ceri (1975): *Interdisciplinariedad: problemas de la enseñanza y de la investigación en las Universidades*. (Traducido al español por Francisco González). México. Asociación Nacional de Institutos de Enseñanza Superior (Centro para la investigación en innovación de la enseñanza).
- Denegri (2005): *Proyectos de aula interdisciplinarios y reprofesionalización de profesores un modelo de capacitación*. Scielo Analytics, nº 31 p 33-50.
Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-07052005000100002
- Dogan, Pahre. (1994): *Las nuevas ciencias sociales. La marginalidad creadora*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- Dinamarca (2011): *Los años sesenta del siglo XX una década prodigiosa que inicia un cambio de época*. Sitio cero Recuperado de <http://sitiocero.net/2011/05/los-anos-sesenta-del-siglo-xx-una-decada-prodigiosa-que-inicia-un-cambio-de-epoca/>
- Elliot (1993) *El cambio educativo desde la investigación-acción*. Madrid, España: Morata
- Jurado, Rifón (2008): *Música, programación didáctica*. Madrid, España: MAD.

- Gutiérrez, Cremades, Perea (2011): *La interdisciplinariedad de la música en etapa de educación primaria*. Espacio y Tiempo, nº 25 p 151-161. Recuperado de [file:///C:/Users/Win-7/Downloads/Dialnet-LaInterdisciplinariedadDeLaMusicaEnLaEtapaDeEducac-3877921%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Win-7/Downloads/Dialnet-LaInterdisciplinariedadDeLaMusicaEnLaEtapaDeEducac-3877921%20(2).pdf)
- Mineduc (2017): *¿Qué es la transversalidad educativa?*. Recuperado de <https://www.ayudamineduc.cl/ficha/que-es-la-transversalidad-educativa-5>
- Ocede (2015): *Reformulando la carrera docente en Chile*. Recuperado de <http://www.oecd.org/chile/Reformulando-la-carrera-docente-en-chile.pdf>
- Piaget (1976): *El mecanismo del desarrollo mental*. Madrid, España: Nacional.
- Real Academia Española (2001): *Diccionario de la lengua española* (22.ªed.)
- Reyes (2006): *Educación, interdisciplinariedad y pedagogía*. Pampedia nº3 Recuperado de <https://www.uv.mx/pampedia/numeros/numero-3/3-Educacion-interdisciplinariedad-y-pedagogia.pdf>
- Ritchard, Church, Morrison (2014): *Hacer visible el pensamiento*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Valdés (2016): *Motivación, conceptos y teorías principales*. Recuperado de <https://www.gestiopolis.com/motivacion-concepto-y-teorias-principales>
- Vygotsky (1986) *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Madrid, España: Austral.