

El Plan Experimental de Extensión Docente de Jorge Peña Hen (1964-1973): aproximaciones a su diseño, implementación y resultados¹

Constanza Arraño Astete

Universidad Alberto Hurtado

Resumen

En este artículo, se estudia el “Plan Experimental de Extensión Docente” diseñado por el compositor, director y pedagogo chileno, Jorge Peña Hen (1928-1973). Mediante este plan, emprendido entre 1964 y 1973 en la ciudad chilena de La Serena, se otorgó formación instrumental gratuita a niños, niñas y jóvenes de estratos socioeconómicos diversos que, posteriormente, conformaron la primera orquesta sinfónica infantil en América Latina en diciembre de 1964. El objetivo del artículo es identificar las fortalezas y debilidades del Plan para determinar qué factores incidieron en su éxito. Para ello, se contextualiza el periodo y se analizan archivos generados a partir de la gestión pedagógica de la Escuela Experimental de Música de La Serena –antiguo Conservatorio Regional–, referidos, principalmente, a los antecedentes, lineamientos y recepción del Plan. Con estos documentos, se pretende dar a conocer el proyecto a partir de fuentes primarias revisadas en profundidad, haciendo hincapié en la percepción interna del funcionamiento y desarrollo del Plan. Finalmente, se nombran dos indicadores de logro que evidencian el éxito del proyecto, se constata por qué las condiciones históricas y culturales resultaron idóneas para su implementación, y se explica cómo las principales características del diseño del Plan favorecieron su actividad.

Palabras clave: Jorge Peña Hen, orquestas infantiles y juveniles, educación musical, educación instrumental, formación orquestal.

Jorge Peña Hen’s Experimental Plan of Educational Spreading (1964-1973): An Approach to its Design, Implementation, and Results

Abstract

In this article, I study the “Experimental Plan of Educational Spreading” designed by Chilean composer, director, and pedagogue, Jorge Peña Hen (1928-1973). This plan, undertaken between 1964 and 1973 in the Chilean city of La Serena, provided free instrumental training for boys, girls, and young school students from diverse socioeconomic backgrounds, who later became part of the first Children’s Symphonic Orchestra in Latin America in December 1964. This article aims to identify the strengths and weaknesses of the Plan to determine what factors influenced its success. To do this, it reviews the historical context and analyzes

1. Este artículo es el resultado de una pasantía de investigación realizada en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile. Fue financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología de Chile a través de una beca de postgrado otorgada por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID-PFCHA/Magíster Nacional/2020-22200234).

archival documents from the Escuela Experimental de Música de La Serena –former Regional Conservatory–, referring mainly to the background, guidelines, and reception of the Plan. These documents, taken from primary sources reviewed in depth, are intended to shed light on this project, emphasizing the internal perception of the operation and development of the Plan. Finally, it describes two achievement indicators that show the project's success, explaining why the historical and cultural conditions were suitable for its implementation and how the main characteristics of the Plan's design favored its effectiveness.

Key words: Jorge Peña Hen, children and youth orchestras, music education, instrumental education, orchestral training.

Introducción

El 20 de diciembre de 1964, en el teatro del Liceo de Niñas de La Serena, se presentó por primera vez la Orquesta Sinfónica de Niños de La Serena, una agrupación formada por estudiantes de escuelas públicas que solo siete meses antes habían comenzado su instrucción musical. Elogiada nacional e internacionalmente por críticos, músicos y aun gobernantes, esta orquesta se convirtió en un símbolo del llamado "Plan Experimental de Extensión Docente" que el compositor, director y pedagogo chileno, Jorge Peña Hen, desarrolló entre 1964 y 1973 en la región de Coquimbo. ¿Qué hizo posible que una orquesta de escolares alcanzase un nivel interpretativo de alto rendimiento, entonces inédito en Latinoamérica? ¿Qué medidas favorecieron la ejecución del Plan? ¿Qué circunstancias afectaron su implementación?

Para responder estas interrogantes, examinaré el Plan Experimental con el objetivo de identificar sus fortalezas y debilidades y así determinar qué factores propiciaron su éxito en la formación musical de los niños y niñas de La Serena. Con este propósito, analizaré documentos del Archivo de Jorge Peña Hen² –ubicado desde 2017 en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile³– desde una perspectiva pedagógica e histórica, vinculando el Plan con tres hechos clave ocurridos a mediados del siglo XX que, a mi juicio, influenciaron su diseño: la continua innovación metodológica en la formación musical, la reforma educacional del gobierno de Eduardo Frei Montalva y la reforma universitaria.

Si bien el desarrollo del Plan ha sido abordado previamente, sobre todo en las extensas investigaciones de Miguel Castillo (2015), Gabriel Canihuante (2017) y Alexandra Carlson (2014), las finalidades y fuentes de cada una no han sido suficientes para determinar con exactitud su realización. Por una parte, aunque Castillo y Canihuante pudieron acceder al

2. Es importante resaltar que los archivos analizados en este artículo tienden a reiterar informaciones plasmadas en una o más fuentes; asimismo, muchos de estos documentos dan cuenta de hechos acaecidos con gran anterioridad a la fecha de creación del texto mismo. Por ello, en la descripción del Plan, a menudo se entrecruzan fechas, dado que los informes y escritos no solo explican su realidad actual, sino también numerosos eventos pasados. Por ejemplo, documentos de 1970 pueden informar sobre medidas adoptadas en 1964, lo que es especialmente frecuente en los primeros años del Plan, probablemente debido a la pérdida de los archivos más antiguos. El correcto orden de estos datos fue una de las actividades principales de la investigación, pues únicamente con él se pudo reconstruir el desarrollo del plan.

3. A causa de la crisis sanitaria del covid-19, se me permitió el acceso a los documentos digitalizados, operación realizada por la Sra. Cecilia Astudillo, jefa del Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile, a quien agradezco por su disposición. Asimismo, doy gracias a la Sra. Nella Camarda, viuda de Jorge Peña, por su dedicado trabajo como custodia del archivo familiar y por su colaboración con esta investigación, tanto corrigiendo como corroborando información. Finalmente, agradezco a Marco Marchant, Cecilia Astudillo y Daniela Fugellie por sus valiosos comentarios sobre este trabajo.

Archivo de Peña, su foco está puesto sobre un relato biográfico y no la actividad pedagógica en particular, por lo que su uso de los documentos se orienta principalmente a explicar la trayectoria y personalidad de Peña. Por otra parte, Carlson sí se propuso analizar política e históricamente el Plan, pero no tuvo acceso a los archivos y basó su estudio en artículos de la época y entrevistas hechas a profesores del Conservatorio, quienes dan su visión del proyecto cincuenta años después de su implementación. Adicionalmente, cabe nombrar otros tres estudios que abarcan los alcances del Plan: primero, una reseña panorámica escrita por Olivia Concha (2012) en la que revisa las aportaciones de Peña a la luz de experiencias orquestales actuales; segundo, un texto de Carlson (2016), derivado de su tesis doctoral, en que explica cómo se creó la primera orquesta juvenil en Venezuela a partir de los principios pedagógicos de Peña; y tercero, un artículo de Emma Strother (2017) que, basándose en el trabajo de Carlson, analiza cómo el contexto político –democrático o dictatorial– y económico –socialista o de libre mercado– influyó la implementación del Plan y El Sistema en Chile y Venezuela, respectivamente.

Considerando lo anterior –y también como una forma de reparación histórica al silencio impuesto por la dictadura cívico-militar–, pretendo aportar nuevos antecedentes que permitan comprender el funcionamiento del Plan desde la visión de Peña, a fin de complementar los estudios anteriores y explorar las consecuencias que esta experiencia ha tenido en otros programas similares de formación orquestal infantil. Mediante este análisis, se podrán incluir otras perspectivas al estudio y la ejecución de proyectos como El Sistema de Venezuela o la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile y el impacto en el desarrollo musical y social que han tenido en sus beneficiarios: las infancias y sus familias.

Situación de la música y la educación chilena en las décadas de 1950 y 1960

Durante el siglo XX, se desplegaron diversas metodologías de educación musical dirigidas a niños y/o escolares. La educadora argentina Violeta de Gainza (2014) delimita distintos periodos a partir del uso de métodos diseñados por compositores como una forma de impulsar la práctica musical. Así, entre 1930 y 1940, se crearon los métodos precursores, que recibieron aquel nombre por ser las primeras innovaciones del siglo diseñadas por “figuras pedagógicas [que] sienten la necesidad de introducir cambios esenciales en la educación musical” (74). Algunos ejemplos son el *tonic-sol-fa* de solfeo⁴ o el método Chevais de percepción auditiva.

Aunque en el siguiente decenio se inventaron métodos que aún están vigentes –como la euritmia de Dalcroze o el método Martenot–, las metodologías, quizás, más revolucionarias surgieron entre 1950 y 1960, con los trabajos de Carl Orff, Zoltán Kodály y Shinichi Suzuki. Estos autores desarrollaron los llamados métodos instrumentales; cada uno de ellos se enfocaba en la práctica percusiva, vocal o violinística, respectivamente. Según De Gainza, estas metodologías tuvieron una alta adhesión en el profesorado de Latinoamérica, quienes las estudiaron, aprendieron y comercializaron durante la década de los sesenta.⁵

En paralelo a la creación de estos métodos, en 1956 se fundó el Consejo Interamericano de la Música (Cidem) a fin de “convocar a reuniones periódicas para considerar problemas

4. Para revisar la implementación de este sistema de enseñanza musical en Chile, ver Kock (1960).

5. Para mayores antecedentes del desarrollo de estos métodos y su recepción en Chile, ver Bindhoff (1965).

sobre educación musical" (Comité editorial 1976, 111). En la primera conferencia de Cidem se recomendó la creación del Instituto Interamericano de Educación Musical (Intem), dependiente de la Universidad de Chile, con el propósito de capacitar a los profesores de la especialidad, realizar investigaciones sobre música y educación, y asistir técnicamente a gobiernos e instituciones. Para esto, Intem proporcionaba planes de estudio flexibles y diferenciados de acuerdo a cada público y requerimiento.

Respecto a la situación chilena en particular, en 1965 se ejecutó la "revolución en libertad" bajo el gobierno de Eduardo Frei Montalva,⁶ la que, entre otros aspectos, estableció dos grandes cambios en la educación escolar: primero, la organización de la enseñanza en un ciclo de ocho años de educación básica y un ciclo de cuatro años de educación media, y segundo, la formación preferente de profesores en la universidad en lugar de las escuelas normalistas. Con esta reforma, la asignatura de música se hizo obligatoria en el ciclo básico, mientras que en educación media dependía de la modalidad de enseñanza de la escuela (Poblete Lagos 2010).

La reforma escolar de Frei Montalva no solo cambió la estructura de la instrucción primaria y secundaria, sino que además modificó los programas curriculares de las asignaturas. En el caso de música, los lineamientos generales respecto a los objetivos de aprendizaje y la organización de contenidos se relacionaron con "la interpretación musical, [el] desarrollo de la apreciación musical y la promoción de criterios estéticos en relación al estudio de la historia de la música, sobre un amplio repertorio que [abarcaba] principalmente la música docta, popular y folclórica" (Poblete Lagos 2010, 15). Específicamente, en el primer ciclo de enseñanza básica, se trabajaba la práctica musical y la conciencia corporal; en el segundo ciclo, los elementos básicos de la música, la ejecución de canciones y la improvisación; y en enseñanza media, la lectura musical, la creación, la audición dirigida y la práctica vocal e instrumental (Poblete Lagos 2010, 17).

Si bien cada ciclo tenía objetivos y contenidos enfocados hacia "el saber hacer" o "el saber sentir", esta formación escolar resultaba insuficiente para desenvolver una práctica musical profesional en la vida adulta, cuestión largamente discutida en Cidem e Intem (Bindhoff 1964; Pierret 1972). Dicho de otro modo, la preparación que ofrecía este currículum permitía un acercamiento o sensibilización hacia las músicas, pero no generaba suficientes conocimientos para continuar con estudios superiores si no se habían recibido clases adicionales durante la infancia o juventud.

A esta situación se sumaba el proceso de reforma universitaria, iniciado en el mundo a principios del siglo XX. En Chile, este movimiento estuvo fuertemente influenciado por la reforma de Córdoba de 1918,⁷ aunque cobró mayor fuerza durante las décadas de 1960 y 1970, cuando la vida política y social en el país se hallaba fuertemente convulsionada por el contexto de la Guerra Fría y sus efectos: la rivalidad entre los EE. UU. y la URSS, el Concilio

6. De acuerdo con el programa de la Democracia Cristiana, la revolución en libertad correspondía a un proceso democrático que buscaba liberar "al pueblo mediante la reforma educacional, la reforma agraria, la organización popular y la redistribución de ingresos" e impulsar "el desarrollo y la independencia económica de Chile por medio de la industrialización, la chilenización del cobre y la guerra a la inflación" (Partido Demócrata Cristiano 1967, 8).

7. Casali señala que, en la reforma de Córdoba, "la democratización de la universidad abarcaba [...] no solo el sistema de generación de la autoridad, sino los criterios de acceso de los alumnos al sistema de educación superior. Se planteó que la 'universidad' tenía que abrir sus puertas a todos los egresados de la educación media, sin establecer discriminaciones o criterios restrictivos" (2011, 86).

Vaticano II, los asesinatos de John Kennedy en 1963 y Martin Luther King en 1968, la guerra de Vietnam, la Primavera de Praga y la Revolución cubana, entre muchos otros. Como señala Casali (2011), estos eventos repercutirían en la relación –y crisis– de las universidades con la sociedad, pues se viviría “un proceso de paulatina masificación como subproducto de los fenómenos históricos de la sociedad moderna ‘post industrial’, el aumento de la matrícula universitaria y la expansión de la investigación científica” (87).

Dentro de los cuestionamientos del estudiantado chileno, se encontraba la desconexión de las universidades con la realidad nacional, la falta de representatividad de los estamentos en las decisiones concernientes a la comunidad educativa y la carencia de elecciones democráticas en la dirección de los planteles. En particular, en la Universidad de Chile “[l]os planteamientos fundamentales de la reforma fueron, por consenso, la implementación de una universidad democrática, pluralista, autónoma, crítica y creadora, planteamientos que resguardaban el carácter nacional de la Universidad de Chile y su organización por sedes regionales” (Casali 2011, 94). Asimismo, las demandas por mayor representatividad fueron atendidas con la creación de grupos colegiados triestamentales de académicos, alumnos y funcionarios que cobraron protagonismo en las políticas universitarias.

En este contexto, el compositor y docente Jorge Peña Hen se rebelaría contra la baja calidad de la enseñanza musical chilena y la discriminación que sufrían los sectores sociales, económicos y territoriales más vulnerables (Carlson 2014). Las carencias de la asignatura –en términos de contenidos y didáctica– harían necesario el diseño de una nueva metodología que permitiera acercar eficazmente la práctica musical al estudiantado, tanto para estimular el aprendizaje de la música como para formar ciudadanos integrales con sensibilidad artística y pensamiento crítico, tal como habían hecho antes Kodály y Suzuki⁸ en sus países.

Si bien los cambios curriculares promovidos por Frei Montalva apuntaban a la adquisición de competencias interpretativas en canto y/o instrumento, el sistema educativo no garantizaba las condiciones necesarias para que aquello se lograra, principalmente debido a la falta de programas especializados, tiempo de dedicación en el aula y un nivel técnico adecuado en el profesorado.⁹ No obstante, dado que los lineamientos de la reforma escolar admitían la utilización de un currículum diferenciado que permitiese lograr los objetivos de aprendizaje propuestos por el gobierno, la oportunidad de desarrollar una metodología nueva que diese respuesta a esa necesidad se convirtió en algo ampliamente posible, sobre todo después de que la Universidad de Chile comprometiese su vínculo con la sociedad.

Jorge Peña Hen y la génesis del Plan

Hijo de padres serenenses, Jorge Peña nació en Santiago en 1928, pero pasó su infancia en Coquimbo. Desde los diez años, estudió piano y composición en el Conservatorio Nacional de la capital, y tras volver brevemente a La Serena a completar su educación secundaria,

8. De acuerdo con Nella Camarda (2021), en el viaje a Estados Unidos que hicieron ella y Peña en 1964, pudieron conocer personalmente a Suzuki y ver ejemplos de su trabajo con niños. Esto les habría aportado ideas sobre cómo implementar un sistema de educación masivo de formación instrumental.

9. Por ejemplo, en esta época había solo ochenta profesores especializados en música para 4.259 escuelas chilenas (Bindhoff 1964). Además, en varios cursos de capacitación dirigidos a profesores que impartían la asignatura de educación musical, el 90% de los participantes nunca había estudiado música (Bindhoff 1966).

retornó a Santiago para continuar sus estudios universitarios. Años después de titularse como compositor,¹⁰ Peña se instaló de forma definitiva con su esposa e hijos en La Serena; allí desarrolló la mayor parte de su carrera mediante una notoria labor de extensión musical que abarcaba, principalmente, la creación de conjuntos y el montaje de conciertos. De este trabajo, vale destacar su rol como docente en el Liceo de Niñas, el Liceo de Hombres y la Escuela Normal (1954); la fundación de la Sociedad Bach de La Serena (1950), su orquesta (1953) y su coro (1955); y la creación del Conservatorio Regional de La Serena (1956).¹¹ De este, fue director desde sus inicios hasta 1973, cuando fue asesinado por la Caravana de la Muerte.¹²

Para Peña, tanto su condición de estudiante provinciano como su quehacer en la dirección de grupos de aficionados marcaron fuertemente su visión respecto del acceso a la educación musical que existía entonces. Gracias a su activa participación en conferencias internacionales de enseñanza artística, él notaba las deficiencias del sistema escolar nacional, como lo demuestra en este texto personal escrito en 1964:

[...] si bien es cierto que Chile es uno de los países latinoamericanos de mayor cultura musical, su estado está aún en un nivel de subdesarrollo. El crecimiento de la actividad coral escolar y adulta, la creación de orquestas, la mantención de actividades de concierto en diferentes ciudades son expresiones de élites y están sustentadas por espíritus selectos, desgraciadamente muy pocos y con muy pocos recursos.¹³

En este sentido, Peña identificaba dos problemas principales. Primero, que la enseñanza de la música en las escuelas era deficiente por la falta de profesores preparados adecuadamente para impartir la asignatura debido a su escasa formación, aptitudes y vocación; y segundo, que la educación musical especializada, es decir, la que podría conducir a estudios profesionales, era clasista y discriminadora.

Este pensamiento, clave en el diseño del Plan Experimental, se puede observar en las numerosas veces que fue usado como fundamentación del proyecto aun años después de iniciada la reforma al Conservatorio. Ejemplo de ello es este fragmento de 1970, en el que reitera su diagnóstico sobre la enseñanza de la música en las escuelas:

La educación musical en Chile, en la forma en que está planteada y en las respuestas que ha dado a las exigencias del desarrollo cuantitativo de la educación chilena, muestra una contradicción fundamental. Por una parte, la

10. Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago), "Currículum vitae", 10 de junio de 1990.

11. Sede de la Universidad de Chile en la región de Coquimbo, el Conservatorio Regional fue inaugurado por iniciativa de la Sociedad Bach de La Serena. Era subvencionado por el Instituto de Extensión Musical, pero el presupuesto y la organización docente eran dirigidos por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. En sus inicios, participaron los profesores Jorge Peña, Teresa Slaibe, Nella Camarda, Silvia Núñez y Manuel Bravo, quienes hacían clases a 65 niños en las cátedras de violín, piano, canto, teoría, solfeo y armonía (Letelier 1957).

12. La Caravana de la Muerte fue una comitiva militar encabezada por el general Sergio Arellano Stark que, luego del golpe de Estado de 1973 y bajo órdenes del dictador Augusto Pinochet Ugarte, recorrió diferentes ciudades del sur y norte de Chile ejecutando a prisioneros políticos simpatizantes o vinculados con el gobierno de la Unidad Popular (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación 1996 [1991]). Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago), "Chile. Judicial Inquiries into Human Rights Abuses", 1986.

13. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), "Pensamiento valioso del pensar y sentir de Jorge Peña Hen", 1964.

existencia de una educación musical general escolar muy deficiente –debido a la insuficiencia de profesores y a la mala y, en muchos casos ninguna preparación musical y pedagógica del personal docente especializado– lo que si se suma a programas mal concebidos, ha convertido a la educación musical en una disciplina teorizante, carente de vivencias estético musicales, que no logra motivar el interés del niño hacia los valores del arte musical. Por otra parte, la educación musical especializada que se imparte en conservatorios y academias desde niveles elementales es cualitativamente muy buena, pero no llena las necesidades del país por su carácter reducido, selectivo y clasista; todo ello condicionado por motivos socioeconómicos, culturales y geográficos.¹⁴

La escasa formación docente era habitual en Latinoamérica, por lo cual los gobiernos enviaban a sus profesores a perfeccionarse a Intem (Bindhoff 1964). Sin embargo, aunque Peña establecía como fundamentos esenciales de su plan reformador los problemas derivados de una enseñanza musical deficitaria en las escuelas y costosa en los conservatorios, sus motivaciones primeras se relacionaban directamente con las consecuencias de una falta de preparación artística de la ciudadanía. Para Peña, un acérrimo humanista, la práctica musical consistía en una expresión sensible de humanidad que podía convertir a las personas en seres completos e integrales, pero que no estaba siendo cultivada debido a los principios individualistas de la sociedad. En el mismo texto personal referido anteriormente, Peña afirmaría que

Para nadie es un misterio la situación desmedrada de las artes y especialmente de la música con respecto a las tecnologías, ciencias naturales e incluso manifestaciones humanísticas. [...] La opinión generalizada es de considerar la música como un lujo, en el cual debe pensarse una vez satisfechas las necesidades materiales.

El hombre, como ser humano, no cuenta.

Nuestras clases dirigentes, formadas en una escuela y en una tradición individualista y utilitarista, no conciben que el contacto con el arte y la práctica masiva coral e instrumental pueden ayudar valiosamente a la formación de un espíritu nacional de alto contenido ético. [...]

Y mientras se nos pierde la imagen del hombre que crea, que canta, que tiene libertad para orientar su espíritu hacia las regiones elevadas, nos entristece saber que siendo tan fácil y estando tan cerca el camino para comprender y gozar del encanto del arte, de la belleza y de la virtud, los niños no tienen una adecuada educación ni los adultos reciben la acción depurada de la extensión artística.¹⁵

Uno de los obstáculos que Peña había determinado en el acceso a la educación musical era que los niños tenían dificultad para asistir a clases en el conservatorio luego de la escuela. Juan Fundas, director entre 1976 y 2003 de la Escuela Experimental de Música de La Serena, lo explica así:

14. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Planteamiento de objetivos del Conservatorio Regional de Música y evaluación de cinco años de trabajo”, [1970].

15. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Pensamiento valioso del pensar y sentir de Jorge Peña Hen”, 1964.

Don Jorge observó que la educación artística se hacía en los conservatorios [...] y llegar a un conservatorio para un niño era difícil, porque tenía que salir de su colegio para, en las horas libres, acceder al conservatorio, y es pagado. De manera que él pensó que si reunía a los niños en un ambiente escolar, él podría tener a los alumnos y enseñarles la música. ¿Dónde fue a buscar los alumnos? Fue a buscarlos a las escuelas públicas.¹⁶

Gabriel Canihuante (2017), uno de sus biógrafos, señala que el propósito fundamental de Peña era "el desarrollo cultural masivo, y para ello formuló una nueva forma de docencia musical en la que educar para la belleza se entendía como una necesidad ineludible en la formación del ser humano" (46). Así, en 1964, becado por la Embajada de Estados Unidos, Peña viajó a ese país junto a su esposa, Nella Camarda, para observar el funcionamiento de la educación musical en diversos niveles de enseñanza. En este viaje, llegó a la conclusión de que la clave para elevar el nivel cultural del país era educar musicalmente a los niños desde pequeños y de modo masivo –esto, mediante su incorporación en orquestas o conjuntos instrumentales–, pues con ello podría aportar a su formación integral como personas, músicos y audiencias (Milla 2004; Concha 2012; Camarda 2021).

Tras retornar a Chile, Peña diseñó un plan experimental de educación cuyo objetivo era otorgar formación instrumental personalizada a niños y niñas durante la jornada escolar (Carlson 2014). Este método impulsaría la práctica grupal mediante la interpretación de músicas compuestas específicamente de acuerdo al nivel de conocimientos de cada alumno.

El Plan buscaba subsanar los dos problemas detectados, tanto en lo respectivo a la baja calidad de la educación musical escolar como a la alta segmentación socioeconómica de la enseñanza especializada. Por esto, una de las prioridades de Peña fue incorporar a alumnos "preferentemente de los sectores socioeconómicos y culturalmente postergados",¹⁷ disposición que mantuvo en forma permanente. De este modo, los objetivos del Plan se concretaron en los siguientes puntos, detallados en un documento posterior:¹⁸

1. Promover el estudio de los instrumentos de orquestación con miras al cultivo de la música instrumental y a la formación de conjuntos de diferentes niveles y categorías;
2. Masificar el estudio y práctica de la música en el nivel básico, con el fin de establecer una pirámide educacional que permita ulteriormente, en la etapa superior universitaria, la formación de buenos instrumentistas y docentes;
3. Establecer un canal para el ingreso al estudio de la música de niños [con] reales condiciones musicales, sin las exigencias selectivas y excluyentes del sistema clasista tradicional;
4. Experimentar nuevas técnicas metodológicas, adaptando cada nivel del

16. Testimonio extraído del documental *Jorge Peña Hen. Su música y los niños* dirigido por Guillermo Milla (2004).

17. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), "Planteamiento de objetivos del Conservatorio Regional de Música y evaluación de cinco años de trabajo", [1970].

18. Ver nota 1.

estudio de la música a los objetivos generales de la enseñanza básica, media y superior, dando especial énfasis desde los inicios al cultivo colectivo de la música en orquestas, bandas y conjuntos de cámara.¹⁹

En 1964, se implementó una primera fase del Plan con cien niños de cinco escuelas serenenses que aprendieron interpretación con aportes de la Sociedad Bach y el Conservatorio Regional. Esta experiencia se comprobó exitosa cuando, al cabo de siete meses, la orquesta sinfónica integrada por los estudiantes dio su primer concierto (Claro 1966). Con estos antecedentes,²⁰ por orden ministerial se creó la Escuela Experimental en 1965, dependiente de la Dirección de Educación Primaria y el Conservatorio Regional,²¹ con lo que se inició una reforma que revolucionaría la vida musical de La Serena durante décadas.

Los inicios (1965-1969): reforma y diseño curricular

La ejecución del Plan Experimental se hizo mediante la reforma del Conservatorio Regional de La Serena. Este fue reemplazado por “una escuela en que se imparte enseñanza básica general junto con educación musical instrumental con tendencia masiva en lugar de selectiva, y de carácter general y exploratorio en lugar de profesional”.²² La educación general de la Escuela Experimental²³ dependería de profesores normalistas y de Estado, mientras que la música estaría a cargo de los profesores del Conservatorio.

El Conservatorio Regional de La Serena es una experiencia docente, que como plan piloto pretende demostrar que, a través de la aplicación en colegios de un plan de educación musical instrumental, se lograría un desarrollo de la cultura musical chilena sobre la base de incorporar al “hacer musical”, en una forma real y efectiva al hombre chileno.²⁴

En esta breve declaración de la misión y visión del Plan Experimental, se observa su orientación humanista por cuanto se espera incorporar “al hombre chileno” al hacer musical del país. Asimismo, se deja ver uno de los objetivos secundarios del proceso de democratización que se propone el Plan, que es desarrollar la cultura musical chilena mediante la formación especializada de los futuros ciudadanos. En este sentido, testimonios de colegas y estudiantes de la época revelan que una de las intenciones de Peña era formar audiencias que apreciaran la actividad artística y que participaran como públicos o como intérpretes, fuesen estos profesionales o aficionados. Esta idea es respaldada por Guillermo Milla, exalumno de Peña en la Escuela Experimental:

19. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Universidad de Chile. Plan experimental de docencia”, 1973.

20. Para conocer más sobre el impacto de la orquestal infantil, ver Castillo (2015, 73-96).

21. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Universidad de Chile. Plan experimental de docencia”, 1973.

22. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Planteamiento de objetivos del Conservatorio Regional de Música y evaluación de cinco años de trabajo”, [1970].

23. Tras la reforma, en los documentos se suele hablar indistintamente del Conservatorio o de la Escuela. Por el contexto, entiendo que se refieren a la misma institución, pero Nella Camarda (2021) me indicó que la Escuela y el Conservatorio coexistieron: la primera contenía los ingresos post-1964 y la segunda, a los alumnos antiguos. En consecuencia, mi uso de los nombres en este artículo se remite a su utilización en los documentos.

24. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Planteamiento de objetivos del Conservatorio Regional de Música y evaluación de cinco años de trabajo”, [1970].

Don Jorge tenía la idea de que, a lo largo de todo Chile, tendría que existir una columna vertebral de escuelas artísticas para lograr un desarrollo cultural masivo y dinámico. Es decir, él estaba proponiendo una forma de educación a través de la belleza. Él no nos estaba entregando una herramienta de trabajo. Él no estaba pensando en formar profesionales de nosotros, sino en seres que tuviéramos un afecto y una cercanía por la música y por la cultura. Y de conseguir personas integrales, niños felices.²⁵

Más aún, dentro de los archivos de Peña que sustentaban los fundamentos del Plan, sobresalen las discusiones que se efectuaron en el Comité Interuniversitario para la Reforma a la Educación Musical (Cirem) en 1968. Allí, Peña acusaba que el Conservatorio Regional había imitado el funcionamiento del Conservatorio Nacional, lo que había perjudicado su crecimiento y la asistencia de los niños (Canihuante 2017). En estas jornadas participaron miembros de la Universidad de Concepción, la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y las sedes de Antofagasta y La Serena de la Universidad de Chile, quienes, incorporando ideas de la reforma universitaria, acordaron los propósitos que la educación artística debía cumplir:

- 1.- Propender a la formación del hombre integral a través de su incorporación, sensible y creadora, a las manifestaciones de la cultura.
- 2.- Lograr hacer de la mayoría de los chilenos verdaderos cultores de la música, en vez del simple y escaso auditor que se persigue formar en la educación musical de la enseñanza general.
- 3.- Necesidad de establecer un sistema que permita incorporar a las grandes masas al proceso de culturización.
- 4.- Hacer conciencia de la responsabilidad que cabe a las universidades chilenas en la promoción de los cambios que se necesitan en materia de formación musical, dado que las condiciones de infraestructura humana y material que ellas poseen les permite situarse como las únicas con posibilidades reales de llevar a cabo una profunda investigación y experimentación docente artística.
- 5.- Modificar sustancialmente el sistema, dirigiendo los esfuerzos de formación hacia el niño chileno, incorporando la enseñanza y la práctica de la música instrumental al sistema educacional, de tal modo que el niño se familiarice efectivamente con la música tal como lo hace con las matemáticas, ciencias y otras manifestaciones de la cultura.
- 6.- Lograr, a través de este sistema docente generalizado en la etapa básica y electivo en la enseñanza media, disponer de un contingente suficiente y de un nivel adecuado, para la especialización y profundización propias de la enseñanza superior. De esta manera se solucionaría el mayor de los problemas que afectan hoy los esfuerzos en materia de formación musical, esto es, contar con profesores idóneos y en número suficiente, además de otros profesionales, indispensables para la nueva orientación que debe dársele a la vida musical chilena.²⁶

25. Testimonio extraído del documental *Creer para crear* de Benoit Chanal y Claudio Jara (2014).

26. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), "Jornadas de estudio, crítica y exposición de experiencias en el campo de la

Tal como enunciara anteriormente Peña, los principios de Cirem tienen una marcada tendencia humanista en que la música no solo es una actividad cultural o artística, sino también una manifestación de virtudes del ser humano. Estas ideas continuarían en la reforma del Conservatorio Regional que, si bien fue iniciada en 1965 con la creación de la Escuela Experimental de Música, no se concretó sino hasta 1968, cuando se aprobó el programa de estudios para la enseñanza básica y se plantearon los objetivos que sustentarían el Plan:

OBJETIVOS GENERALES:

I. Propender al desarrollo de la cultura musical, e incorporar al “hacer musical”, en una forma real y efectiva, al hombre chileno.

II. Crear las condiciones que tiendan a establecer un sistema de formación musical en los niveles básico y medio de la educación general, destinado a eliminar paulatinamente la actual contradicción de la educación musical escolar y la educación musical especializada. Esto permitirá establecer una pirámide educacional en este campo, desde donde pueda egresar un contingente humano con una adecuada preparación elemental y media, que abrace carreras profesionales de música (profesores, instrumentistas, directores, compositores, musicólogos, etc.).

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

I. Dar una formación musical en niveles básico y medio, de manera que egrese anualmente una cantidad adecuada de alumnos del cuarto medio, con una base técnica de instrumento que le permita continuar estudios superiores de música y dar una formación general que permita al alumno optar con éxito a otras áreas de estudios universitarios, de acuerdo a su vocación y aptitudes.

II. Dar a los alumnos del Conservatorio el máximo de oportunidades, desde su iniciación, para adquirir vivencias musicales a través de su participación activa en diversos tipos de conjuntos instrumentales.

III. Lograr internalizar, especialmente en aquellos alumnos que desarrollen una vocación docente, una imagen clara de un nuevo tipo de escuela en que la música y las asignaturas de formación general humanístico-científica constituyan un todo integrado e indisoluble.²⁷

Como se puede observar, los ideales de Peña, los principios de Cirem y los objetivos de la reforma tendían siempre a tres propósitos elementales: otorgar educación instrumental a niños, crear una cultura musical y preparar mejores profesionales para la posteridad. Con estos fines, el Plan establecía dos etapas. Primero, se impartiría masivamente formación orquestal a los alumnos de la escuela para permitir una selección efectiva –basada en talento, vocación y aptitudes– sobre quiénes podrían convertirse en futuros profesores de música;

educación artística básica y media en Chile”, 1972.

27. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Planteamiento de objetivos del Conservatorio Regional de Música y evaluación de cinco años de trabajo”, [1970].

ellos contarían con ventajas sobre los antiguos profesores, pues serían músicos desde la infancia, conocerían la vivencia de hacer música e incorporarían una "mística". Luego, en una segunda fase, serían los profesores egresados de las escuelas de música quienes planificarían y dirigirían los lineamientos de otras escuelas similares.

El diseño de los programas curriculares de cada instrumento era establecido por comisiones técnicas al interior de la Escuela que tenían como misión "la búsqueda, recopilación y elaboración del material didáctico necesario para el estudio técnico del instrumento y para las clases integradas de conjunto";²⁸ este debía incluir métodos con ejercicios técnicos y repertorio adecuado para cada nivel. Además, para evitar aprendizajes motores incorrectos, se estableció que durante los primeros dos años de estudio los alumnos solo debían practicar dentro de la clase, instrucción que se podía rescindir desde el tercer año si el docente lo estimaba conveniente.

El plan de estudios que fue aprobado en 1968 por la Rectoría de la Universidad de Chile abarcaba todas las asignaturas de la Educación General Básica (EGB), tanto las musicales como las generales.²⁹ El programa comenzaba en 4° básico con un curso preparatorio y continuaba en el segundo ciclo de enseñanza básica con los primeros cuatro años de formación musical elemental. En todos los niveles había clases de instrumento y de lectura –primero llamada "desarrollo rítmico-melódico" y luego "solfeo"–, y desde primero de elemental se sumaba la práctica grupal.

Área	Asignatura	Horas semanales				
		Curso preparatorio (4° año de EGB)	Primero elemental (5° año de EGB)	Segundo elemental (6° año de EGB)	Tercero elemental (7° año de EGB)	Cuarto elemental (8° año de EGB)
Ramos especiales	Instrumento	4	4	4	2	2
	Desarrollo rítmico-melódico	2	2	2	-	-
	Solfeo	-	-	-	2	2
	Conjunto instrumental	-	4	4	4	4
Ramos generales	Castellano	5	4	4	5	5
	Ciencias sociales	3	3	3	3	3
	Matemáticas	4	4	4	5	5
	Ciencias naturales	3	3	3	3	3
	Artes plásticas	2	2	2	2	2
	Educación física	2	2	2	2	2
	Inglés	-	-	-	4	4

Tabla 1. Transcripción de la distribución de asignaturas y número de horas entre 4° y 8° año de educación general básica de la Escuela Experimental.³⁰

28. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), "Convención docente técnica de evaluación y planificación del Conservatorio", 7 de noviembre de 1970.

29. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), "Universidad de Chile. Plan experimental de docencia", 1973.

30. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), "Transcribe copia decreto n° 818 de la Universidad de Chile", 25 de enero de 1968.

El trabajo con el conjunto instrumental era uno de los pilares principales del Plan Experimental, pues uno de los postulados de Peña era que, mediante la práctica colectiva, los niños y jóvenes podían aprender mejor su instrumento al compartir con sus compañeros y motivarse a hacer música. Más aún, de acuerdo al director Américo Giusti (2016), “Peña implementó la orquesta como un sistema, una herramienta de trabajo, un método sistemático válido como sistema pedagógico”(109) que se sustentaba en la enseñanza de las partes orquestales.

Esta modalidad ya había sido probada por Peña con grupos de aficionados en La Serena, como el coro y la orquesta de la Sociedad Bach, con notable éxito durante las décadas precedentes. Por ello, en un documento posterior se enumeran las ventajas y desventajas del sistema de trabajo musical colectivo e individual, relacionadas particularmente con la optimización del aprendizaje y el desarrollo psicosocial de los estudiantes:

Ventajas:

- 1.- Multiplica el trabajo.
- 2.- Evita problemas de inhibición en el niño.
- 3.- Permite variedad en las actividades de la clase.
- 4.- Permite el goce artístico del niño a través del juego colectivo en el proceso de enseñanza-aprendizaje.
- 5.- Desarrolla el sentido crítico y autocrítico.
- 6.- Desarrolla los aspectos sociales que dicen relación con la individualidad incorporada al hacer común.

Desventajas:

- 1.- No permite su aplicación en todos los niveles de la enseñanza.
- 2.- No permite el desarrollo, de acuerdo a sus posibilidades, de niños con condiciones sobre lo normal. Esto se evita estableciendo las condiciones de trato individual para ellos.³¹

En este sentido, las clases de conjunto instrumental eran consideradas de suma importancia dentro de la Escuela y requerían de un trabajo coordinado entre las diferentes cátedras; además, cualquier actividad de extensión que surgiera a partir de estas clases debía ser una consecuencia del trabajo pedagógico. Este modelo permitía que los estudiantes tuvieran un año completo para desarrollar los primeros aprendizajes musicales y motrices con su instrumento antes de integrar una agrupación orquestal, de modo tal que la práctica colectiva se convertía en un método adicional para aprender interpretación.

Consolidando el modelo (1970): evaluaciones y determinaciones

Diversos documentos derivados de la gestión del Conservatorio Regional y de la Escuela revelan que el Plan Experimental estaba sujeto a una continua evaluación tanto de parte del cuerpo docente de La Serena como de los académicos de la Universidad de Chile en Santiago. Aunque varias de estas evaluaciones eran realizadas directamente por Peña, una cantidad considerable era elaborada por comisiones de docentes que se retroalimentaban entre sí, identificando problemas y sugiriendo soluciones.

31. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Informe”, 1972.

Una de estas evaluaciones, hecha el 16 de octubre de 1970,³² tuvo como objetivo identificar las deficiencias y los logros del Plan Experimental, y participaron en ella Jorge Peña, Ricardo Varela, Guido Véliz, Eduardo Vila y Nella Camarda, todos profesores de la Escuela. Entre los logros, consta la reforma del Conservatorio Regional de La Serena en 1965 y la creación de escuelas de diseño similar ubicadas en Copiapó, Ovalle y Antofagasta, gestionadas por la Sociedad Bach de La Serena y la Universidad de Chile y financiadas mediante la Ley 16.433.³³ La implementación de estos establecimientos –reformulados como escuelas de cultura y difusión artística por el Ministerio de Educación en 1969– respondía a los objetivos de Peña de musicalizar el norte del país, a fin de “promover el estudio, cultivo y difusión de la música en las respectivas regiones”.³⁴ Asimismo, se determinó que la idea que inspiró la reforma había logrado penetrar a nivel local, nacional e internacional, lo que se podía observar en la respuesta positiva de la comunidad escolar y artística, y que el proceso educativo en general se desarrolló bien, gracias a lo cual se despertó en los alumnos el interés por las asignaturas musicales.

Respecto a las deficiencias detectadas, en la evaluación de octubre de 1970 solo consta la enunciación de los problemas, mas no el análisis sobre ellos. Sin embargo, estos sí fueron analizados en una convención que se realizó unas semanas después, entre el 5 y el 7 de noviembre.³⁵ Dicha reunión consistió en una convención docente técnica de evaluación y planificación del Conservatorio y contó con la participación de treinta profesores que se dividieron en tres comisiones de trabajo. La primera, integrada por siete docentes, trataría los siguientes temas: selección de ingreso e iniciación de los estudios, metas y posibilidades de los tres ciclos de enseñanza –básica, media y superior– y problemas de rendimiento en ramos generales. La segunda, compuesta por doce profesores, discutiría acerca de problemas de desempeño y desarrollo técnico musical, clases integradas e iniciación al estudio instrumental individual. Finalmente, la tercera, conformada por once docentes, abordaría el tema de la evaluación y la integración de los ramos especiales y los ramos generales.

Si bien cada comisión funcionó en forma independiente, los informes fueron revisados en plenario por todos los profesores participantes de la convención. Ellos no solo tomaron conocimiento de las discusiones llevadas a cabo por sus colegas, sino que además analizaron los resultados y llegaron a acuerdos respecto de los diagnósticos y evaluaciones. La síntesis de estas reuniones está consignada en un documento posterior, probablemente escrito por Jorge Peña, y que contiene algunas modificaciones menores respecto de los informes de la convención de noviembre de 1970.

32. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Comisión de docencia”, 16 de octubre de 1970.

33. El artículo 14 de esta ley (1966) establece un impuesto de 10% sobre el precio de las entradas de cines y teatros de las provincias de Atacama y Coquimbo que debía ser entregado a la Universidad de Chile para el funcionamiento de actividades docentes y de extensión musical del Conservatorio Regional de La Serena.

34. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Universidad de Chile. Plan experimental de docencia”, 1973.

35. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Convención docente técnica de evaluación y planificación del Conservatorio”, 7 de noviembre de 1970.

Deficiencias	Causas	Soluciones
<p>I.- Selección de ingreso condicionada por deficiencias cuantitativas. Esto ha producido demasiada heterogeneidad de aptitudes musicales en el alumnado que se percibe con claridad, tanto a nivel general como en los diferentes niveles de rendimiento dentro de cada cátedra que son apreciables y dificultan su normal desarrollo.</p>	<p>I.- a) Selección condicionada por déficit de postulantes. b) Desinterés por ingresar y/o desconocimiento de padres, apoderados y niños, del funcionamiento y posibilidades que ofrece el colegio. c) Notas y posibilidades que el Conservatorio ofrece para la enseñanza básica, media y superior, no definidas. d) Interés y acción de profesores y directores de escuelas de enseñanza básica en el sentido de retener a sus buenos alumnos. e) Limitación de las posibilidades cuantitativas, al efectuar la admisión a la altura del cuarto año básico, debido a la característica de la reforma de la educación básica que termina su primer ciclo al fin de este curso. Los alumnos, padres y apoderados se resisten al cambio de profesor que el cambio de colegio trae implícito. f) Deficiencia de los procedimientos de admisión y selección, en general. Niños llegan con diversos conocimientos.</p>	<p>I.- 1) Establecer un programa de relaciones públicas con la finalidad de motivar a los padres, apoderados y niños para que opten al colegio: a) Un programa inmediato para los niños que podrían ingresar en la nueva promoción y b) Un programa general de acción permanente. 2) Definir metas y posibilidades que el Conservatorio ofrece para la enseñanza básica, media y superior. 3) Iniciación de los estudios regulares a partir del quinto año básico. 4) Creación de un curso musical preparatorio, con niños que cursen el cuarto año básico en otras escuelas, que cumpla con los objetivos exploratorios de aptitudes musicales y cuyas condiciones de ingreso sean libres cuantitativa y cualitativamente. 5) Estudio de nuevos procedimientos de admisión para el nuevo quinto año básico. 6) Estudio de procedimientos de nivelación en las diferentes cátedras.</p>
<p>II.- Anormal y no adecuado desarrollo de alumnos en aspectos técnicos y/o musicales, produciéndose incluso deformaciones.</p>	<p>II.- a) Falta de claridad y precisión en los objetivos de la enseñanza musical instrumental. b) Carencia de una política definida tendiente a desarrollar conductas deseables en los alumnos (actitud, responsabilidad, etc.). c) Falta de preparación y/o renovación pedagógica del profesor que se manifiesta en una actitud general demasiado especializada al enfocar la clase. d) Carencia de programas con objetivos generales y específicos bien definidos y adecuados a los diferentes niveles del aprendizaje musical. e) Indefinición de metodologías especiales claras y disparidad de criterios tanto en aspectos generales como particulares del aprendizaje. f) Frecuentes cambios de profesores en algunas cátedras. g) Desintegración y aislamiento del trabajo docente musical entre los distintos profesores, debido en gran parte a la ausencia en los años precedentes de una oficina técnica, organizadora del proceso docente y unificador de criterios.</p>	<p>II.- 1) Realización de un programa mínimo de a) Charlas sobre psicopedagogía. b) Mesas redondas de análisis y discusión de problemas pedagógicos musicales. c) Desarrollo de planes experimentales de unidades programáticas, demostraciones y observaciones de clases tipos. 2) Formulación de notas y elaboración de programas. 3) Elaboración y búsqueda de material didáctico, ordenado sistemáticamente que tienda a la integración entre las diferentes cátedras. 4) El profesor debe tener la oportunidad de recibir charlas sobre su especialidad. 5) Deben crearse todas las condiciones para propender a la estabilización del cuerpo docente y asegurar su permanencia. El problema de la extensión puede ser una causa del éxodo de profesores.</p>
<p>III.- Las clases integradas no cumplen cabalmente su propósito de constituir la aplicación práctica y de conjunto</p>	<p>III.- a) Poca claridad de objetivos de las clases integradas.</p>	<p>III.- 1) Reformación, estudio y reorientación de las clases integradas y definición de objetivos.</p>

Deficiencias	Causas	Soluciones
<p>del trabajo técnico individual de los alumnos en sus diferentes cátedras.</p>	<p>b) Carencia de material adecuado para cumplir los fines generales propuestos, tanto en el trabajo técnico de las cátedras como en la práctica de conjunto.</p> <p>c) Existirá una carencia de requisitos, conocidos para la dirección de conjuntos instrumentales integrados que cumplen finalidades docentes, en los profesores que las sirven.</p>	<p>2) Sobre material adecuado, solución nº 3 del problema II.</p> <p>3) a) No obligatoriedad de todos los profesores para servir cátedras integradas. b) Organización de concursos de oposición para optar a las clases integradas (mixtas cuando haya más de un interesado) para el personal docente en servicio o interesados de fuera.</p> <p>4) Correlación estricta e integración real de los objetivos y contenidos técnicos entre las clases integradas y los niveles de las cátedras.</p> <p>5) Materiales de repertorio comunes a las clases integradas y a las cátedras instrumentales.</p>
<p>IV.- Disparidad en el enfoque para habituar al alumno al estudio individual de su instrumento. Se da el caso de muchos alumnos que no estudian o no saben estudiar solos y de otros que se los hace estudiar solos prematuramente.</p>	<p>IV.- a) Se inicia el estudio preparatorio bajo control del profesor, pero no se ha planificado una acción sistemática tendiente a ir habituando al alumno al estudio individual en forma gradual y paulatina.</p> <p>b) Deficiencia material y/o mala distribución de los recursos disponibles (instrumentos).</p> <p>c) Carencia general en el alumno de hábitos de estudio y responsabilidad frente a su desarrollo y/o falta de una motivación adecuada.</p> <p>d) Política de motivación y estímulos al estudio a través de actitud constantemente preocupada de parte del profesor.</p>	<p>IV.- 1) En la iniciación del estudio individual debe ubicarse el momento oportuno y el trabajo "a la casa" debe ser cuidadosamente entregado y dosificado por el profesor sobre la base de ciertas normas comunes: a) En el curso preparatorio, el estudio deberá realizarse en la clase y deberá ser controlado exclusivamente por el profesor. b) En el tercer año de estudio podrá iniciarse al estudio individual y en casos excepcionales en el segundo año.</p> <p>2) Medidas de orden material: a) Dar preferencia entre los proyectos de adquisiciones a la compra de mayor instrumental. Hacer consciencia en los apoderados.</p> <p>b) Agotar posibilidades de establecer horarios de estudio y asignar el máximo de instrumentos a los alumnos.</p> <p>c) Acondicionar salas especiales para el estudio individual; cuando se disponga de un local más amplio.</p>
<p>V. Evaluación deficiente y disparidad de criterios en la apreciación del rendimiento musical.</p>	<p>V. a) Subjetividad en la apreciación del rendimiento de los alumnos por no aplicarse en general las normas y pautas sobre evaluación establecidas.</p> <p>b) Desconocimiento en general de técnicas de evaluación objetiva, aplicadas a la medición del progreso musical.</p> <p>c) Escasa regularidad de los procesos evaluativos.</p> <p>d) Falta de centralización influye en nota respecto objetivo diferente cada niño.</p>	<p>V. 1) Revisión de las actuales normas de evaluación y su aplicación estricta bajo una asesoría y supervisión técnica permanente.</p>
<p>VI.- Falta de integración de los profesores de ramos especiales con los de ramos generales, tanto en la imagen que ambas fracciones tienen</p>	<p>VI.- Distintos enfoques de los profesores de ramos especiales y los de ramos generales respecto del proceso educativo de música:</p>	<p>VI.- 1) Variadas medidas tendientes a integrar el trabajo docente general, sobre la base de:</p>

Deficiencias	Causas	Soluciones
<p>del proceso educativo general del Conservatorio y de sus fines, como en la acción práctica que deriva de esta imagen. Esto produce una diferencia de trato y actitud general en las relaciones profesor-alumno.</p>	<p>fundamentalmente los profesores tienden a una instrucción especializada, lo que no ocurre en la misma medida en los profesores de ramos generales. Cada subdepartamento docente tiene una imagen diferente de la importancia de sus asignaturas, dentro de los objetivos generales del Conservatorio. Esta contradicción de imágenes tiene origen en la poca claridad que existe en la definición exacta del rol que debe cumplir cada uno, tendientes ambos a objetivos educativos comunes. La consecuencia directa de esta contradicción, en la acción práctica, es que el profesor de ramos generales adopta generalmente una actitud fundamentalmente profesional, en tanto que el profesor de ramos especiales se siente directamente comprometido con esta experiencia, entregándose a su labor instructora, si no formativa, provisto de mayor mística.</p>	<p>a) Definición de objetivos generales comunes. b) Planificación del trabajo integrado. c) Sesiones conjuntas de discusión, trabajo y evaluación, sobre la base de estos objetivos, realizadas con cierta frecuencia. d) Reuniones de convivencia.</p>
<p>VII.- Apreciable porcentaje de cursos medios observan bajo rendimiento en las asignaturas de ramos generales.</p>	<p>VII.- a) Falta de interés y aptitudes por las asignaturas humanístico-científicas. b) Bajos coeficientes intelectuales. c) Al ingreso al Conservatorio llegan elementos heterogéneos en: Calidad intelectual Procedencia escolar y preparación escolar ("mala base") d) No adaptación de los alumnos a la reforma educacional por sorprenderlos con formación tradicional. e) Alta incidencia del ambiente socioeconómico en la generación de inconvenientes hábitos y actitudes. f) Coordinación y asesoría técnica de ramos generales relativamente reciente (dos años). g) Trabajo en equipo docente aún no plenamente logrado. h) Falta de trabajo regular y sistemático en pro de la recuperación o nivelación escolar con atención más individual. i) En algunas asignaturas, cambio de profesores en frecuencia no recomendable. j) A veces, profesionalismo docente sin mística.</p>	<p>VII.- 1) Lograr que el personal docente de ramos generales concentre su esfuerzo y dedicación preferentemente al Conservatorio. 2) Políticas de estímulos a todo orden para producir la identificación profesor-Conservatorio. 3) Establecer permanentemente grupos de recuperación o nivelación prestando atención a las diferencias individuales. 4) Definir instrumentos de selección y distribución en la promoción de básica a media. 5) Conciliar el carácter del Conservatorio con los planes y programas de la enseñanza media general, sin desvirtuar la base esencial ni las proyecciones de ambas. 6) En consecuencia: Establecer en los terceros y cuartos medios un plan mínimo obligatorio y común con tres planes paralelos: letras, ciencias y música. A ellos concurrirán los alumnos del plan mínimo o común con intereses y aptitudes claramente definidos. Allí reforzarían las asignaturas indispensables de desarrollar en más profundidad y extensión. Extensivos a primer y segundo año medio o primero y segundo medios conservarían la situación actual.</p>

Tabla 2. Transcripción del resumen de causas y soluciones de las deficiencias detectadas en el funcionamiento de la Escuela Experimental.³⁶

36. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), "Análisis crítico de deficiencias y formulación de soluciones", [1970].

En este análisis de diversos aspectos, se puede notar una profunda reflexión del profesorado en torno a las dificultades que enfrentan los maestros, los estudiantes y sus familias. Las soluciones buscan el bienestar del estudiante y tienden a comprometer acciones del cuerpo docente para sobrellevar los obstáculos, por ejemplo, adecuando programas y metodologías de estudio, creando comisiones de trabajo o solicitando perfeccionamiento pedagógico a los profesores. En resumidas cuentas, aunque una falencia sea responsabilidad de un niño, es el maestro quien debe proporcionar una solución con sus propias acciones.

Otros asuntos que fueron discutidos en la convención de noviembre de 1970 tenían que ver con la condición socioeconómica de los estudiantes y las proyecciones de la institución. No todos los profesores estaban de acuerdo con que la Escuela incluyera a niños provenientes de estratos medios o bajos por dos razones principales: primero, por temor a que tuvieran conductas inadecuadas, y segundo, porque "debe conocerse el tipo de material humano con que se contaría y, en lo posible, tratar de mejorar este elemento por uno de mayor nivel intelectual".³⁷ Aunque ante esta visión se contrapusieron opiniones diversas –por ejemplo, que el acceso a carreras musicales constituía una oportunidad de ascenso económico, social y cultural, y que se podría gestionar una modalidad de internado para los estudiantes de mala situación³⁸–, frente a este tema no hubo acuerdo entre los docentes pues se consideró que era demasiado amplio.

En lo respectivo a las proyecciones del Conservatorio, un apunte manuscrito en los informes de la convención indica que sería beneficioso declarar que en 1973 se iniciarían carreras profesionales de nivel superior. En este sentido, un documento de 1972³⁹ demuestra que la planificación de estas carreras efectivamente ya estaba en marcha e incluso se definen los planes curriculares de cuatro especialidades: instructor; profesor de educación musical básica; profesor de Estado en música; e instrumentista/cantante. Todos estos programas llevan una indicación detallada de las asignaturas que conforman el currículum, la carga horaria y los requisitos adicionales de titulación.⁴⁰ Estas carreras, planificadas para ser cursadas por alumnos egresados de la Escuela de La Serena que se hubiesen iniciado en el Plan en 1964, tuvieron su primera promoción de ingreso en 1973.⁴¹

Finalmente, tras las evaluaciones de 1970 del funcionamiento de la escuela de música, se actualizaron algunos artículos de su reglamento. A este respecto, cabe mencionar las definiciones que se hacen del Conservatorio y su relación de dependencia con la Universidad de Chile:

El Conservatorio Regional es una escuela experimental, dependiente de la Universidad de Chile como Departamento de la sede La Serena.

Imparte enseñanza de ramos generales, basada en los planes de la reforma

37. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), "Convención docente técnica de evaluación y planificación del Conservatorio", 7 de noviembre de 1970.

38. Según Carlson (2014), esta iniciativa se logró en 1972.

39. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), "Currículum mínimo común para el área de música", [1972].

40. Dentro del diseño curricular, cabe destacar una amplia formación en aspectos musicales y pedagógicos, además de la exigencia de prácticas profesionales de observación e intervención dentro de orquestas infantiles o juveniles.

41. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), "Universidad de Chile. Plan experimental de docencia", 1973.

educacional en marcha; sus profesores son normalistas y profesores de Estado. La calidad de [experimental] se debe a la enseñanza de música en su doble aspecto teórico y práctico, que imparte de acuerdo a los planes y programas propios del Conservatorio. Los profesores de música tienen la calidad de docentes.⁴²

Con estas definiciones, el Conservatorio Regional se mantuvo supeditado a la Universidad de Chile y al Ministerio de Educación. Sin autonomía, sus reglamentos y las modificaciones de este dependían de comisiones externas al cuerpo docente de la Escuela.

El Plan en resistencia (1971-1973): logros, tensiones, quiebres y... silencio

Los últimos años del Plan estuvieron marcados por un considerable crecimiento de la Escuela en términos de internacionalización y profesionalización, vale decir, giras al extranjero e inauguración de carreras de educación superior. Sin embargo, al mismo tiempo, la gestión de Peña enfrentó varias críticas de sus colegas que derivaron en tensiones y dificultades al interior.

En un informe de 1971 en el que participaron César Ceradini, Pedro Pinto, Alejandro Alonso, Hugo Domínguez y Flavio Zepeda se hacen fuertes reparos a la administración del Conservatorio Regional. La primera de ellas se refiere a que la calidad y cantidad de actividades de extensión es “inadecuada”. A este respecto, la comisión evaluadora señalaba que a los músicos se les pagaba un sueldo “no despreciable” que contrastaba con los escasos gastos del funcionamiento de extensión, cuestión que, en su opinión, malograba los resultados de dichas actividades. En relación con estas, detectaron un sinnúmero de falencias, detalladas –algunas– a continuación:

3) Falta de organización, planificación y disciplina. Especialmente en los últimos años, la programación no ha sido planificada orgánicamente por medio de temporadas, ciclos de conciertos. La tendencia ha sido la de organizar conciertos cuando las circunstancias y los compromisos ajenos a la extensión lo han permitido. La organización de conciertos en forma esporádica y extemporánea ha repercutido también sobre la disciplina de los instrumentistas integrantes de los conjuntos, produciendo un relajamiento artístico.

4) La propaganda de los conciertos ha sido insuficiente y de mala calidad; se ha confiado mucho en la buena voluntad de los diarios y de las radioemisoras sin poder exigir una calidad satisfactoria. Por motivos económicos, se han convertido los programas en unos panfletos confeccionados a mimeógrafo, ilegibles por la mala calidad de los elementos empleados.

5) Carencia y escasez de repertorio para los diferentes conjuntos. Se confía siempre en la buena voluntad de instituciones y personas para el préstamo del material necesario.

42. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Resultados de la revisión del reglamento de calificaciones y promoción del Conservatorio Regional de Música. Universidad de Chile”, [1970].

No ha existido una idea clara respecto a los ambientes hacia los cuales orientar la extensión; generalmente los programas son confeccionados para una élite y se confía demasiado sobre una automática concurrencia de público que muchas veces no se produce.

7) Falta de locales adecuados en la sede para los conciertos y los ensayos periódicos de los distintos conjuntos. Los locales existentes son disponibles condicionalmente y no están oportunamente acondicionados (acústica, iluminación, calefacción, etc.).

8) Carencia de normas que reglamenten el trabajo de extensión en todos los aspectos: días y horas de trabajo, giras, medios de locomoción y transporte, viáticos, etc.⁴³

A pesar de las duras críticas de la comisión, en el documento también se observa un afán de mejora de estas debilidades, pero cabe notar que las soluciones, aunque razonables, son más impositivas que propositivas. Primero, se solicitó aumentar el presupuesto de extensión para mejorar la organización de los conciertos, la compra de repertorio y las comunicaciones. Luego, se determinó que la programación de conciertos debía hacerse en forma anual al iniciar el año, considerando las condiciones particulares de las regiones de Coquimbo y Atacama para conocer los escenarios y públicos de cada lugar. Para esto se debían comprar repertorios nuevos, escogidos por la comisión, que tuvieran la potencialidad de formar un archivo musical; cada uno de ellos se debía presentar varias veces a numerosos públicos para reducir al mínimo su costo. Respecto a las comunicaciones, debía haber un encargado que se responsabilizase de tomar contacto con las autoridades de cada lugar para comprometer la asistencia de los públicos, y se propuso la construcción de una sala de conciertos en la sede Prat, y dos salas más pequeñas –una de ellas con piano– para estar a disposición permanente de los conjuntos menores. Por último, la comisión se reservó a sí misma la jurisdicción para elaborar los reglamentos de trabajo y de giras.

Sumado a lo anterior, la comisión hizo algunas observaciones acerca de los conjuntos residentes. En el caso de la orquesta de cámara, indicaron que faltaban varios instrumentistas y director, mientras que la orquesta de cuerdas, el cuarteto de cuerdas y el quinteto de vientos tenían un funcionamiento "más o menos regular"; en todos los casos, esto impedía efectuar programas adecuados. También indicaron que existían otros conjuntos de cámara –sin especificar cuáles– que no tenían un presupuesto asignado y carecían de un piano en buenas condiciones.

Finalmente, dentro de las sugerencias de la comisión se encuentra incorporar conjuntos de música folklórica, música ligera y "de otros géneros" a fin de acercar la música a todos los niveles de la población. Igualmente, indican que se debe extender la educación musical a la enseñanza básica y preescolar, y que se debe incorporar a los estudiantes, padres y apoderados a las actividades de extensión como público.

Pese a los cuestionamientos de la comisión evaluadora de la Universidad de Chile, otras fuentes dan cuenta de una notable aceptación del Plan Experimental. Por ejemplo, en octubre de

43. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), "Informe de la comisión de extensión del Departamento de Música de la Universidad de Chile de La Serena", 15 de marzo de 1971.

1971 se desarrollaron jornadas de estudio de la educación artística escolar chilena en las que participaron autoridades del Ministerio de Educación, instrumentistas, profesores, becarios del Intem y alumnos de pedagogía musical. Estas jornadas, que tuvieron como objetivo principal analizar el funcionamiento del Plan en La Serena, Copiapó y Ovalle, evidenciaron que existía sincronía entre los lineamientos del plan de música y de la visión educativa del gobierno: “el señor Iván Núñez, superintendente de Educación, hizo una exposición de la nueva política educacional del Ministerio y manifestó las enormes coincidencias de planteamientos existentes entre esta política y la experiencia docente que presencié”.⁴⁴

Un segundo ejemplo se encuentra en un informe de 1972, en el que se describe detalladamente el funcionamiento de la Escuela. Lo primero que se indica es la equivalencia de niveles entre el programa general y la formación artística, y las asignaturas musicales que corresponden a cada uno de ellos. Como se observa en la Tabla 3, los ramos especiales del segundo ciclo básico se mantienen igual que en la reforma de 1968, pero se incluyen también los cursos de enseñanza media, agregados al Plan en 1969.

Nivel de formación general	Nivel de formación artística	Ramos artísticos
5° básico	Primero elemental	Instrumento; desarrollo rítmico-melódico
6° básico	Segundo elemental	Ídem más conjunto instrumental
7° básico	Tercero elemental	Ídem
8° básico	Cuarto elemental	Ídem
I medio	I medio	Instrumento, canto o arte escénico; teoría y solfeo; conjunto instrumental
II medio	II medio	Ídem
III medio	III medio	Ídem más apreciación musical
IV medio	IV medio	Ídem

Tabla 3. Transcripción del plan curricular de formación musical de la Escuela Experimental en 1972.⁴⁵

Con este currículum, se aseguraba a los estudiantes al menos ocho años de instrucción musical al egresar de la enseñanza media, lo que los capacitaba para seguir estudios profesionales. Esta medida era consistente con la reforma educacional de Frei Montalva y las necesidades diagnosticadas por Intem, pues simultáneamente se promovía la formación pedagógica al interior de la universidad y se garantizaba la especialización musical de los docentes. En este sentido, es importante destacar que, en 1973, el Plan Experimental tenía 453 alumnos activos: 246 en la enseñanza básica, 177 en la enseñanza media y 30 en la enseñanza superior. Este último nivel se estaba implementando por primera vez, y correspondía a las carreras de instructor, profesor e intérprete a las que podían acceder los estudiantes que hubiesen comenzado sus estudios musicales en 1964.⁴⁶

44. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Jornadas de estudio, crítica y exposición de experiencias en el campo de la educación artística básica y media en Chile”, 1972.

45. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Informe”, 1972.

46. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Universidad de Chile. Plan experimental de docencia”, 1973.

Igualmente, en el informe se describe cómo se hacía la selección de los estudiantes para ingresar a la Escuela mediante un examen que se tomaba antes de ingresar a 5° básico y que consideraba aptitudes musicales y físicas, rendimiento escolar y coeficiente intelectual, medido este último con el test de Otis.⁴⁷ También se especifica que las clases de instrumento eran colectivas desde 1° a 3° de elemental y se desarrollaban cuatro veces a la semana durante 45 minutos, mientras que desde 4° de elemental hasta 4° medio, la modalidad era individual y se hacían dos clases de 30 minutos semanales. Finalmente, se enumeran los conjuntos artísticos formados por los estudiantes de la Escuela Experimental, ya que todos los alumnos debían integrar al menos una orquesta o banda dependiendo de su nivel. Los grupos eran la Orquesta Sinfónica Juvenil Pedro Humberto Allende; la Orquesta Sinfónica Juvenil Enrique Soro; la Orquesta Sinfónica Infantil René Amengual; la Orquesta de Cuerdas, Teclado y Percusión Acario Cotapos; la Banda Superior Rosauro Arriagada; la Banda Intermedia; la Banda Elemental y otros conjuntos de cámara.⁴⁸

De estos grupos, la Orquesta Pedro Humberto Allende –a veces llamada “infantil”, por ser la sucesora de la orquesta formada en 1964– fue el conjunto más destacado de la gestión de Peña a la cabeza de la Escuela Experimental. Su repertorio abarcaba obras de complejidad del nivel de la *Primera sinfonía* de Beethoven, la *Octava sinfonía* de Schubert, la suite *Peer Gynt* de Grieg, el *Danubio azul* de Strauss, el *Bolero* de Ravel, preludios de *Los maestros cantores* de Wagner, las *Doloras* de Alfonso Leng, los *Tres aires chilenos* de Enrique Soro o la ópera *La Cenicienta* de Jorge Peña, escrita especialmente para estos intérpretes. Además, participó en giras dentro y fuera de Chile, con conciertos destacados en el Teatro Municipal de Santiago (1965, 1967, 1970 y 1972), el Teatro Municipal de Concepción (1967), el Teatro Municipal de Tacna (1968), la Catedral Metropolitana de San Juan (1968), el Teatro Victoria de Valparaíso (1970), el Teatro Odeón de Buenos Aires (1970), el Teatro Municipal de Arequipa (1970), el Teatro Municipal de Lima (1970), el Conservatorio Musical de Lima (1970), el Teatro de la Universidad Técnica del Estado (1973) y el Teatro de La Habana (1973), entre otros.⁴⁹

Precisamente, fue la gira a Cuba lo que desencadenó una serie de problemas para Peña, acumulados desde antes. Según describe en una carta enviada al rector Edgardo Boeninger en febrero de 1973, algunos docentes estaban manipulando los estatutos académicos para destituirlo de la dirección de la Escuela y desarticular el Plan Experimental.

[...] un grupo de profesores, a quienes yo traje a La Serena para integrarse a nuestra experiencia docente-artística, están promoviendo desde hace más de un año un movimiento tendiente a frenar esta experiencia renovadora y volver este Conservatorio o Departamento a una orientación tradicional. Sin considerar los antecedentes concretos que tengo, se desprende obviamente que la única forma de lograr dicho cometido es alejándome de la dirección del Departamento. [...]

47. Este test fue inventado por Arthur Otis durante la primera mitad del siglo XX, y fue muy usado porque se consideraba “una medida válida de la capacidad mental general, que haría posible a maestros y directores medir la capacidad mental innata de los alumnos, rápidamente y con precisión” (Crespo 1972, 281).

48. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “Informe”, 1972.

49. Esta información proviene de una investigación inédita hecha por Nella Camarda, quien hizo un catastro de las actividades musicales realizadas por su esposo entre 1944 y 1973, titulada “Jorge Peña Hen. Labor de extensión 1944-1973” (Camarda 2021).

Las cosas en el país están clara y taxativamente planteadas y a todo nivel la tensión se agudiza, y así, en nuestra sede de La Serena, quienes somos de izquierda estamos sufriendo en miles de detalles, pequeños, medianos y grandes, la actitud de una mayoría que a veces llega a ser prepotente. [...]

Te reitero algo que tú sabes y es que debo terminar una obra que comencé hace veintidós años y que tomó su definitiva y renovadora orientación en 1965. Mis primeros años fueron solo batallar con el medio externo; desde hace ocho años, con el medio externo y con la conciencia tradicional e interesada de la propia gente que trabaja conmigo.⁵⁰

A su regreso, Peña se enteró de que, en la prensa local, la gira había sido desprestigiada con falsas acusaciones de conductas impropias de parte de los profesores y la organización.⁵¹ La denuncia más grave que se repetiría en los meses venideros fue que, en los estuches de los violines de los niños, se habían importado armas para suministrar al gobierno de la Unidad Popular (Canihuante 2017). Bajo estos cargos, Peña fue arrestado y posteriormente fusilado en el regimiento Arica de La Serena el 16 de octubre de 1973, apenas cuatro semanas después del golpe de Estado, sin juicio mediante.⁵² Con su muerte se iniciaría una etapa de silencio en la ciudad que solo terminaría en 1990, tras el retorno a la democracia y la publicación del *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*.

Conclusiones

Para finalizar, cabe destacar que el examen de los documentos personales de Peña y los de gestión de la Escuela Experimental permiten dar testimonio del proceso de diseño y desarrollo del proyecto, tanto desde su ideación como desde las modificaciones que vivió a lo largo de su funcionamiento. Conforme a esto, frente a la hipótesis implícita de que el Plan Experimental de Extensión Docente fue una experiencia exitosa, me parece relevante nombrar dos indicadores de logro. El primero es la adhesión del estudiantado a las clases de instrumento y su participación en las orquestas –que alcanzó la notable cifra de 423 en el último año de implementación–, y la continuación de estudios superiores –en 1973– de casi un tercio de los cien niños que comenzaron su formación especializada en 1964. El segundo es el nivel de apoyo expresado desde el gobierno central, la Universidad de Chile y organismos internacionales hacia el Plan, que lo reglamentaron y financiaron mediante decretos y leyes estatales. Ambos aspectos dan cuenta de un programa que no solo estaba construido según el ideario personal de Peña, sino que fundamentaba sus bases en las características particulares de la comunidad en que se llevó a cabo y que, en consecuencia, respondió a las metas y necesidades de sus usuarios tanto como a las de sus creadores.

Entonces, ¿qué hizo de esta experiencia un éxito? En primer lugar, se encuentra el momento histórico único en el que se llevó a cabo el Plan, en un entorno socioeducativo proclive a

50. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “[Carta a Edgardo Boeninger]”, 22 de febrero de 1973.

51. Archivo Jorge Peña Hen (Santiago), “[Carta a El Día]”, 15 de marzo de 1973.

52. Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago), “Ejecutadas sentencias del Tribunal Militar”, 17 de octubre de 1973.

las reformas, el perfeccionamiento docente y la experimentación de nuevas metodologías, marcado por los gobiernos de Frei Montalva y Allende y sus políticas para aumentar la escolaridad y disminuir la pobreza. De este modo, la compleja reforma del Conservatorio se inscribió en los ideales revolucionarios de su tiempo –la justicia social– y en la construcción de país que promovían, a su modo, ambos presidentes. Estos mismos principios explican por qué el Plan fue adoptado como política pública de cambio social en otros países, pues promovían la inclusión más allá de las clases económicas (Strother 2017).

En segundo lugar, está la gran labor de Peña como gestor cultural y pedagogo musical, manifestada desde su juventud en la creación de agrupaciones y la promoción de conciertos en escuelas. Gracias a su trabajo y el de sus colaboradores, desde 1950 La Serena se convirtió en una vibrante ciudad musical donde se impulsó la industria artística, se formaron públicos y se cultivaron las condiciones idóneas para fundar orquestas. Dicho contexto, sumado a iniciativas de participación comunitaria –como el montaje de obras escénicas–, favoreció la aceptación de la experiencia formativo-musical por parte de los niños y sus familias, lo que a su vez coadyuvó en la consiguiente implementación y continuidad de las distintas etapas del Plan.

Finalmente, se halla el diseño mismo del Plan, caracterizado por la evaluación –y, consecuentemente, mejora– permanente, la preocupación hacia los estudiantes y el uso de la práctica grupal como metodología de enseñanza masiva. En este sentido, resulta notable la integralidad del Plan, cuyos esfuerzos se concentraron en que los alumnos no solo aprendieran música, sino que la vivieran como una experiencia significativa. De esta forma, mediante la práctica instrumental, la música se convirtió en un motor de desarrollo social que les demostró a los niños sus potencialidades, su valía y sus propias virtudes. Con ello, uno de los objetivos de Peña se cumplió: formar personas libres, que crean, que cantan, y son capaces de “orientar su espíritu a regiones elevadas”.

Bibliografía

Bindhoff, Cora. 1964. “Informe sobre el estado actual y la organización de la educación musical de América Latina”. *Revista Musical Chilena* 18 (87-8): 5-8.

_____. 1965. “Consideraciones y nuevas experiencias en educación musical escolar”. *Revista Musical Chilena* 19 (91): 6-17.

_____. 1966. “La Comisión elaboradora de los programas de educación musical de la escuela básica común aclara conceptos y sugiere posibles soluciones”. *Revista Musical Chilena* 20 (96): 82-7.

Canihuante, Gabriel. 2017. *Jorge Peña Hen*. La Serena: Universidad de La Serena.

Carlson, Alexandra. 2014. “Inundating the Country with Music: Jorge Peña, Democracy, and Music Education in Chile”. *Journal of Historical Research in Music Education* 36 (1): 65-78.

_____. 2016. “The Story of Carora: The Origins of El Sistema”. *International Journal of Music Education* 34 (1): 64-73.

- Casali, Aldo. 2011. "Reforma universitaria en Chile, 1967-1973. Pre-balance histórico de una experiencia frustrada". *Intus-Legere Historia* 5 (1): 81-101.
- Castillo, Miguel. 2015. *Jorge Peña Hen. Músico, maestro y humanista mártir*. Santiago: LOM Ediciones.
- Claro, Samuel. 1966. "Actividad musical docente en La Serena". *Revista Musical Chilena* 20 (95): 3-5.
- Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. 1996 [1991]. *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago: Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación.
- Comité editorial. 1976. "El Instituto Interamericano de Educación Musical". *Revista Musical Chilena* 30 (134): 111-4.
- Concha Molinari, Olivia. 2012. "El legado de Jorge Peña Hen: las orquestas sinfónicas infantiles y juveniles en Chile y en América Latina". *Revista Musical Chilena* 66 (218): 60-65.
- Crespo, José. 1972. "El diagnóstico de la inteligencia a través del test Otis intermedio". *Revista Española de Pedagogía* 30 (119): 279-315.
- Gainza, Violeta de. 2004. "La educación musical en el siglo XX". *Revista Musical Chilena* 58 (201): 74-81.
- Giusti, Américo. 2016. "Maestro Peña: la orquesta como sistema pedagógico". *Quinchamalí* (16): 108-11.
- Kock, Hermann. 1960. "El tonic-sol-fa chileno". *Revista Musical Chilena* 14 (70): 22-35.
- Letelier, Alfonso. 1957. "Editorial. Los conservatorios regionales dependientes de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile". *Revista Musical Chilena* 11 (53): 3-6.
- Partido Demócrata Cristiano. 1967. *Un programa y un gobierno*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Pierret, Florencia. 1972. "Mito y realidad de la educación musical en América Latina". *Revista Musical Chilena* 26 (117): 24-35.
- Poblete Lagos, Carlos. 2010. "Enseñanza musical en Chile: continuidades y cambios en tres reformas curriculares (1965, 1981, 1996-1998)". *Revista Musical Chilena* 64 (214): 12-35.
- Strother, Emma. 2017. "Political Economy and Global Arts for Social Change: A Comparative Analysis of Youth Orchestras in Venezuela and Chile". *Arts Education Policy Review* 120 (1): 1-10.

Filmes

- Chanal, Benoit, y Claudio Jara. 2014. *Creer para crear*. Video digital.
- Milla, Guillermo. 2004. *Jorge Peña Hen. Su música y los niños*. Video digital.

Entrevista

Nella Camarda, miembro de la Sociedad Bach de La Serena. Santiago, 12 de mayo de 2021.

Archivo Jorge Peña Hen

"[Carta a Edgardo Boeninger]", 22 de febrero de 1973.

"[Carta a *El Día*]", 15 de marzo de 1973.

"Análisis crítico de deficiencias y formulación de soluciones", [1970].

"Comisión de docencia", 16 de octubre de 1970.

"Convención docente técnica de evaluación y planificación del Conservatorio", 7 de noviembre de 1970.

"Currículum mínimo común para el área de música", [1972].

"Informe de la comisión de extensión del Departamento de Música de la Universidad de Chile de La Serena", 15 de marzo de 1971.

"Informe", 1972.

"Jornadas de estudio, crítica y exposición de experiencias en el campo de la educación artística básica y media en Chile", 1972.

"Pensamiento valioso del pensar y sentir de Jorge Peña Hen", 1964.

"Planteamiento de objetivos del Conservatorio Regional de Música y evaluación de cinco años de trabajo", [1970].

"Resultados de la revisión del reglamento de calificaciones y promoción del Conservatorio Regional de Música. Universidad de Chile", [1970].

"Transcribe copia del decreto 818 de la Universidad de Chile", 25 de enero de 1968.

"Universidad de Chile. Plan Experimental de Docencia", 1973.

Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

"Chile. Judicial Inquiries into Human Rights Abuses", 1986.

"Currículum vitae", 10 de junio de 1990.

"Ejecutadas sentencias del Tribunal Militar", *El Día*, 17 de octubre de 1973.

R