

COFRADÍAS DE INDÍGENAS EN EL SANTIAGO COLONIAL: ESTRATEGIAS DE CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD MUSICAL SOTERRADA¹.

Rafael Díaz S.
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile
rdiazs@uc.cl

Resumen.

La cofradía de indígenas puede ser rastreada en Santiago de Chile a partir del siglo XVIII. Si el indígena en la Colonia era una persona que se enfrentaba constantemente a una dinámica de desestructuración, fue en instancias como la cofradía donde logra reconstituirse con una nueva identidad, transformada e hibridizada. Bajo el manto del ritual socialmente legitimado subyace otro ritual, uno donde el indígena reconfigura su propio espacio-tiempo sonoro. El factor indígena se propaga en el Santiago colonial diríamos soterradamente. Su espacio de esparcimiento se mantiene reducido a la procesión o *Passacaglia* barroca. El objeto de este informe es revelar la utilización de la fiesta barroca como escenario para manifestar expresiones musicales de etnias minoritarias que “el espacio público convencional” no permitía. La hipótesis de fondo es que la cofradía habría sido el vehículo que permitió al indígena incidir en un proceso de mestizaje musical, de repercusiones republicanas, condicionado por la narrativa social de la Colonia y configurado internamente por la expansión-contracción del espacio público del Santiago del siglo XVIII.

¹ Este artículo fue financiado por el proyecto Fondecyt regular 1110027, “El Imaginario Aborígen de la Música Chilena Indigenista”, del cual el autor es el investigador responsable.

Palabras claves. Cofradía, Indígena, Colonia, Procesión, Identidad

Abstract

Indigene Brotherhood can be traced in Santiago of Chile beginning Eighteen Century. During the Colony the indigenous was a person who made through a serie of factors of anhielation of his personality. That is way Brotherhood was an adequate means to Indigene to go through the Chilean politics against his cultural independence. Covered under the protection of a social ritual politically corrected (the Pasacalle) the Indigenous had a chance to reconfigure his inner idiosyncrasy. The aim of this study is to reveal the importance of street ritual (Pasacalle) as a way of minority ethnicities expressions. This chance, of course, was permanently denied for aboriginal people during the rest of the Ecclesiastic year. The central hypothesis of this study is proving that the Indigene Brotherhood would have been the means that permitted the Indigenous to contribute in the process of musical mestizo trend, which, during the Republican era, would have derived in the popular religious feats.

Key words. Brotherhood, Indigene, Colony, Pasacalle, Identitty

Introducción

La cofradía de indígenas puede ser rastreada en Santiago de Chile a partir del siglo XVIII. Si el indígena en la Colonia era una persona que se enfrentaba constantemente a una dinámica de desestructuración, fue en instancias como la cofradía donde logra reconstituirse con una nueva identidad, transformada e hibridizada. Bajo el manto del ritual socialmente legitimado subyace otro ritual, uno donde el indígena reconfigura su propio espacio-tiempo sonoro. El factor indígena se propaga en el Santiago colonial diríamos soterradamente. Su espacio de esparcimiento se mantiene reducido a la procesión o

Passacaglia barroca. El objeto de este artículo es revelar la utilización de la fiesta barroca como escenario para expresiones musicales de etnias minoritarias que “el espacio público convencional” no permitía. La hipótesis de fondo es que la cofradía habría sido el vehículo que permitió al indígena incidir en un proceso de mestizaje musical, de repercusiones republicanas, condicionado por la narrativa social de la Colonia y configurado internamente por la expansión-contracción del espacio público del Santiago del siglo XVIII.

Las cofradías indígenas en la Colonia y albores de la República

Los indígenas que habitaban la cuenca de Santiago de Chile entre los siglos XVIII y XIX no sólo fueron pasivos entes sociales de encomiendas y otros trabajos de condiciones esclavistas, también pudieron expresar su propia cosmovisión a través de una de las acciones de arte más antiguas que el mundo occidental conoce: la cofradía, es decir, esa especie de hermandad social carnavalesca que era capaz de canalizar a través del *Pasacalle* sus anhelos y sus particulares visiones del mundo.

Santiago de Chile era una urbe que entre la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII establece su sello que la caracteriza hasta ahora: una suerte de hibridismo sin identidad, como hecha sin un planeamiento urbano central y a golpes de circunstancias bizarras y desgraciadas (incendios, terremotos, revueltas intestinas, etc.). En esa dinámica se inscriben precisamente las cofradías. En esencia, las cofradías eran una institución eclesiástica que crearon los españoles y la importaron al Nuevo Mundo. El historiador Carlos Rodríguez cree que las cofradías fueron concebidas con el fin de congregar, con objetivos evangelizadores, a los fieles de un mismo origen étnico y de posición social homogénea. Sin embargo, al poco tiempo de funcionar en América, fueron siendo constituidas por personas de distintos grupos sociales y raciales. Esto las habría convertido en un agente de integración de la sociedad criolla que vivía en Santiago, quienes se habrían reunido en base a una identificación común con ideales políticos y/o religiosos (Rodríguez, 2000).

El stretto cultural colonia-república

Una variable incidente en el proceso de identidad musical republicana es el fenómeno de la cofradía de indígenas, una institución colonial que indudablemente posee repercusiones en la sociedad chilena decimonónica, ya sea por desplazamiento de sus unidades de significación cultural o por mutación y/o asimilación de sus componentes por parte de otras superestructuras culturales de la independencia. Si el indígena en la Colonia era una persona que se enfrentaba constantemente a una dinámica de desestructuración, fue precisamente en instancias como la cofradía donde logra restablecer un sentido de tribu. El factor indígena se inserta en la sociedad republicana bajo un manto cristiano. El *Pasacalle* fue el único espacio de esparcimiento social autorizado para el indígena, espacio en donde su performática musical se desataba sin restricciones. Resulta interesante conjeturar sobre la posible relación entre estos espacios ocultos o disimulados y las posibles razones del “ocultamiento de sujetos sociales en Chile” (Díaz, 2009: 182). Es el caso del mapuche, cuya incidencia en la cultura chilena es inversamente proporcional a su presencia en la teoría cultural, y que, dentro de la estructura de este artículo puede encarnar una hipótesis socio-estética de fondo: una filiación musical del mestizaje, condicionada por la narrativa social y configurada internamente por la expansión-contracción del espacio público, aquel susceptible de ser ocupado por la performática musical aborígen.

Silenciosa pero inexorablemente el antiparadigma aborígen ha generado y genera una elusiva identidad musical, la que termina siendo irrefutable, tanto que la primera ópera compuesta en Chile se llama *Caupolicán*². De algún modo, el aporte aborígen a la identidad musical republicana termina siendo una profecía cumplida, algo

² Ópera compuesta por Remigio Acevedo Gajardo (1863-1911) y estrenada en 1902 en el Teatro Municipal de Santiago. *Caupolicán* es el nombre de uno de los toquis mapuches que lideró la lucha contra los españoles en el siglo XVI. La ópera está escrita en italiano, está basada en *La Araucana* de Alonso de Ercilla y emplea ritmos y giros melódicos de raíz mapuche.

que Stuart Hall habría predicho en su amplia definición de identidad: “(identidad como) la producción en el futuro de un relato del pasado, es decir, como algo referido a una narración y al relato que realizan las culturas para explicarse quiénes son y de dónde vienen” (Hall, 1992: 5).

Las cofradías indígenas coloniales como medio de supervivencia cultural

Los *Yanaconas*, la etnia que dominaba la cuenca precolombina que hoy ocupa Santiago de Chile, fueron, en un principio, enemigos de los españoles. Luego pasaron a ser sus aliados. Posteriormente volvieron a ser sus oponentes. Sin embargo en el siglo XVIII oscilaron entre pasivos entes sociales de encomiendas y otros trabajos de condiciones esclavistas. Gracias a la llegada a la cuenca de Santiago de indígenas del área Surandina (actual sur de Perú, sur-oeste de Bolivia y norte de Chile) y del sur del Chile colonial (fundamentalmente mapuches), los *Yanaconas* fueron encontrando a otros ciudadanos con quien compartir su condición social y así, progresiva y colectivamente pudieron expresar su propia visión del mundo a través del *Pasacalle* de Semana Santa y Corpus Christi. La Cofradía fue un espacio capaz de convocar a personas de diferentes condiciones sociales y no siempre esta actividad tenía una connotación religiosa (a diferencia de las Cofradías que surgieron en el norte de Chile y que hasta el día de hoy poseen una connotación religiosa, a veces sacrificial y también carnalesca).

Distinto a lo que se afirma por los teóricos integracionistas, la cofradía si poseyó un carácter sectario en la Colonia. Así fue concebida originalmente (Rodríguez, 2000) y pese a los esfuerzos de algunas órdenes religiosas de integrar a ellas a representantes de diferentes grupos étnicos, la verdad es que la Cofradía fue el fiel reflejo de una sociedad santiaguina sectaria, racista y epigonal. La única integración social que la cofradía logró reflejar, fue entre aquellos actores sociales de la misma naturaleza étnica y que se congregan en

base a una identificación tribal. La estructura social abajo representada y común en casi todas las comunidades del Nuevo Mundo, deja en claro que los indígenas sólo podían participar en aquellas hermandades en donde se encontraran con ciudadanos de “tercera categoría” en término de prestigio social. Los indígenas naturales, los chilenos mestizos sin riqueza ni abolengo filial, se reunieron como pares, en las cofradías de indígenas.

Figura 1



Pirámide social de la población en el Chile de la Colonia

El caso del zapatero Tomás Robles

El Santiago del siglo XVIII tuvo una sólida estructura cófrade, anclada en los conventos. Llegaron a contarse hasta veinte cofradías, la mayoría consignadas por Alonso de Ovalle. Entre las que podemos mencionar y que nos consta que tuvieron presencia de indígenas son: “Nuestra Señora de Copacabana”, “Cofradía del Niño Jesús”, “Cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe”, “Cofradía de Jesús de Nazareno”, “Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad”. Gracias al trabajo del historiador Julio Retamal, tenemos prueba

de la participación de indígenas en las cofradías antes mencionadas (Retamal, 2000). Existieron cofradías exclusivas para españoles, criollos, mulatos o indígenas. Lo notable de las cofradías arriba mencionadas es que dieron cabida a personas de distintos grupos étnicos. En especial, nos interesa la “cofradía del niño Jesús”, donde Retamal registra la presencia del “Indio ilegítimo Tomás Robles, nacido en 1666, proveniente de Arauco y de ocupación zapatero; la cofradía de “Jesús de Nazareno”, donde el historiador ya citado menciona como integrante a Constanza de Aguilera, indígena legítima nacida en 1671 y proveniente de Concepción y; la cofradía de “Nuestra Señora de la Piedad”, en donde se consigna la presencia de Mariana Mondaca, legítima, nacida en 1721 y proveniente de Concepción (Retamal, 2000). No cabe duda de que estos indígenas poseían sangre mapuche (por la región donde provenían). En el caso de las mujeres es muy probable que hayan sido indígenas mestizas, por ser ciudadanas civilmente “legítimas”. Lo notable es que la presencia cultural mapuche es innegable en estas cofradías y en el caso particular de Tomás Robles, indígena ilegítimo proveniente de Arauco, nos habla de un caso de indígena en estado social de irregularidad. Su condición de ilegítimo en el Santiago del Siglo XVII y XVIII no es algo menor. Tomás Robles fue enterrado con “cruz baja”³(Retamal, 2000: 54), perteneció a una cofradía indudablemente “tolerante” que debió haber permitido en su espectacularización manifestaciones poco oficiosas. Bibar nos habla de aquellas prácticas religiosas de cófrades indígenas que hacían más ostensibles su condición de indígena, de ser el Otro, en el que el indígena ilegítimo tiene que haberse distinguido. Bibar dice que “los nativos que habitaban el valle del Mapocho se pasan por la lengua un objeto punzante como forma de adorar al demonio” (1988). Esas adoraciones al demonio no son más que la interpretación deformada del conquistador español a una práctica ritual autoflagelante fuertemente presente en la religiosidad popular chilena actual y cuyo origen es precolombina. Estas prácticas autoflagelantes pasaron a integrar

³ Seis mizas rezadas, un servicio menor para la gente pobre.

una nueva simbología sagrada gracias a la acción moderante del indígena en la performática católica.

Sobre el fenómeno intrínseco de la música en la Colonia, debemos citar la relación del padre Alonso de Ovalle:

“Es tan grande el número de esta gente y tal el ruido que hacen con sus flautas y con la vocería de su canto, que es menester echarlos todos por delante, para que se pueda lograr la música de los eclesiásticos y cantores, y podemos entender para el gobierno de la procesión” (Ovalle, 1969).

Queda claro el divorcio entre aquella música oficial, eclesiástica, y aquella catártica, de rasgos indígenas con flautas y voces que, para el cronista, es un “ruido”, de seguro un ruido perpetuo de inducción trágica no muy diferente de un dúo de pifülkas en un *machitún* mapuche o de la performática ritual de los bailes *chinos* de las actuales fiestas de religiosidad popular del centro-norte chileno. ¿Y cuáles son aquellas flautas que menciona Ovalle? Cualquiera que ellas sean no están tocadas de modo que un criollo pueda apreciar como “bello” o como “musical”. Eso es muy importante pues, lo más probable es que estamos frente a un modo de tocar no tradicional, sin duda es un sonido sucio, “rajado” (hiperinflado) y fuertemente distorsionado. De otro modo no sería un “ruido” para Ovalle. Es muy probable que estemos frente a una sonoridad que hoy resuena todavía en la religiosidad popular del siglo XX-XXI.

La materia prima del zapatero Robles

En el testamento de Tomás Robles dictado en Santiago el 4 de noviembre de 1966, se puede comprobar que el testante tenía en sus posesiones un par de artilugios que nos dan la clave para coleccionar que tipo de instrumentos musicales utilizaba la cofradía del Niño Jesús, cofradía a la que pertenecía Robles. El testamento del zapatero Robles consigna, entre otras especies, las siguientes:

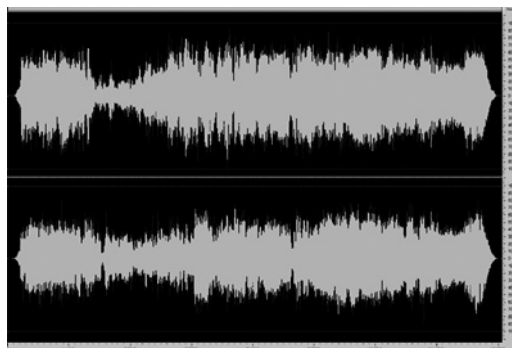
“yten cuatro palos de patagua y una docena de baras de canelo” (Retamal, 2000: 206)

La patagua es una caña hueca que crece aún hoy entre la octava y la décima región. La patagua o *colive* (en mapudungun) sólo podía tener una razón de ser en el taller de Robles: servir de materia prima para la fabricación de trutrukas, una trompeta natural utilizada en la música ritual de la cultura mapuche. A su vez, el Canelo es el árbol sagrado del pueblo mapuche. Con su madera sólo es posible manufacturar dos objetos sagrados: un *rene* o tótem sagrado y una pifülka, que es un aerófono de la familia de los silbatos, compuesto por un agujero en la parte superior y cerrado en la parte inferior, sin aeroducto ni agujeros de digitación. Estas materias primas, de connotación sagrada en la cultura mapuche, nos entrega parte de la organología indígena presente en la cofradía del Niño Jesús. La pifülka, cuya ejecución siempre se ha efectuado en forma pareada, a distancia de una tercera menor no temperada y altamente urticante como sonoridad, debió conformar parte de la sonoridad de esta cofradía. La otra parte la aportaba la trutruka cuya sonoridad penetrante y basada en un sistema de armónicos de quintas y terceras sucesivas desafinadas (es decir, quintas bajas microtonalmente hasta ser aproximadamente disminuidas y terceras mayores microtonalmente bajas hasta llegar a ser casi menores), debió haber conformado una sonoridad resultante muy similar a un *cluster* o bloque sonoro altamente disonante y móvil como una mancha sonora. Esta sonoridad todavía es posible de percibir en los guillatunes⁴ mapuches que se celebran hoy en día. Es seguramente lo que debió haber escuchado de Ovalle cuando escribió estas palabras ya citadas: *“es tan grande el número de esta gente y tal el ruido que hacen con sus flautas y con la vocería de su canto, que es menester echarlos todos por delante...”*

Traducido a términos técnicos, lo que oyó Alonso de Ovalle es lo que aquí aparece expresado tecnológicamente:

⁴ Ritual mapuche para la fertilidad de la tierra

Figura 2



Espectrograma de pifülkas en ejecución colectiva durante el guillatún de Entre Ríos, Novena región de Chile. Febrero del 2003.

El espectrograma, muestra “la forma de la frecuencia de onda en su viaje” (Hewitt, 2004: 391). El gráfico muestra la sonoridad resultante de una performática de pifülkas⁵. La abscisa y la ordenada del gráfico entrega diferente información. La abscisa (eje vertical) mide los decibeles de la situación sonora que nos entrega la magnitud del volumen. La ordenada (eje horizontal) mide el tiempo transcurrido. El gráfico muestra que la sonoridad ritual comienza inmediatamente en modo de hiperinsuflación, de ahí la saturación de la escala de decibeles. El *cluster* saturado decae momentáneamente para luego retomar el volumen y la densidad sonora. Este breve decaimiento es normal en situaciones musicales trágicas, Los ejecutantes deben acostumbrarse a la situación colectiva de tocar, a la potencia de aire a exhalar y sobre todo al tempo colectivo. Al tocar más fuerte, es más fácil seguir a los demás y así evitar que la rogativa decaiga en su tensión dinámica. En la última zona del espectrograma ya se ha unificado por completo el sonido de la rogativa y se vuelve más homofónico de lo que lo que había sido anteriormente. Podemos

⁵ Silbato de un solo agujero, sin canal de insuflación ni agujeros de digitación. Este aerófono pertenece al grupo instrumental ritual de los ceremoniales mapuches.

ver, ya casi al final de la rogativa –luego de una pequeña recaída en el volumen- que se unifica y fortalece la sonoridad. Esto nos da índices de que la rogativa ha terminado. El gráfico es elocuente, no existe posibilidad de discriminar frecuencias puras o absolutas, sino sólo una mancha sonora altamente saturada. Eso fue lo que percibió de Ovalle como la experiencia más dantesca de su vida.

Figura 3



Trutruka de tres metros. Foto de autor desconocido, circa 1890

Figura 4



Pifülka mapuche. Museo Regional de la Araucanía, de Cañete, Octava región de Chile. Fotografía del autor.

Sonoridad de las pifülkas tiene una proyección natural en la polifonía de los chinos

La sonoridad de pifülkas al ejecutarse en forma pareada y a una distancia de tercera menor atemperada devino naturalmente en la sonoridad de flautas *chinas*. Este último instrumento coincide organológicamente con la pifülka. Es un pito sin aeroducto de tubo cerrado. Su tubo interior es doble, esa es, aparentemente la gran diferencia con respecto a la pifülka, aparente pues el piloilo, un silbato mapuche, posee también en algunos casos doble cámara interior. Lo que es evidente es el relevo de la sonoridad y su proyección. La sonoridad pifülkera y la del pito *chino* posee la misma estructura. Además, la cofradía de *chinos* circulaba ya plenamente en la Colonia. Es obvio que debió haber una interrelación entre la performática de cofradías mapuches con la de los *chinos*. El oficio principal de los miembros la cofradía *china* fue la pequeña minería, en el centro y norte chico

chileno. A su vez, muchos indígenas trabajaron como mineros de pequeños yacimientos cupríferos y de plata. La interacción cultural era inevitable. Más aún, las hermandades *chinas* eran compuestas por estratos sociales de la base piramidal colonial (criollos empobrecidos, indígenas de diferentes etnias, y otros sujetos sociales *outsiders*). El mapuche era uno de esos *outsiders*. La transición de la sonoridad pifülkera a la sonoridad *china* era una consecuencia sociomusical inevitable. En términos estrictamente musicales, ambas situaciones sonoras cófrades son las mismas: una polifonía en dos bloques de voces que alternan un sonido de base multifonal con una resultante sonora dentro de una banda de tercera menor microtonal.

Figura 5

48-52

Pifülka 1

Pifülka 2

Pifülka 3

Pifülka 4

Pifülka 5

Pifülka 6

Performática de pifülkas pareadas. Guillatun de Padre de las Casas. Novena región de Chile. Marzo del 2005. Transcripción de Rafael Díaz.

Es interesante comprobar que la unidad metronómica negra con punto en la banda 48-52 coincide plenamente con el espectro de pulsación que rige a la performática *china*. La conservación de una unidad temporal común entre ambas situaciones tránsicas es un rasgo revelador del relevo cultural entre los dos idiolectos sonoros.

El otro rasgo común es el *cluster* microtonal en ámbito de tercera menor no temperada entre la sonoridad resultante de pifülkas pareadas y la performática de flautas Chinas. Es notable observar que, independientemente de la afinación relativa de las flautas chinas, las dos columnas de flautas que constituyen la performática idioléctica del baile *chino* siempre se encuentran a distancia de tercera menor atemperada. Es decir, las fundamentales de la columna A y la columna B del baile *chino* alternan un intervalo de tercera menor no temperada. Un ejemplo de lo anterior es esta transcripción de dos columnas de flautas *chinas* en la fiesta del Niño Jesús de la localidad de Quebrada de Alvarado. Las notas fundamentales de las flautas *chinas* de la columna A se encuentran afinadas en el bicordio microtonal Do#4-Do#+, mientras las flautas *chinas* de la columna B poseen su fundamental afinada en el bicordio La#3-La#3+. Recordemos que la flauta *china* es un silbato de doble tubo interior que produce una doble fundamental a distancia microtonal. Esto es lo que podemos ver en el ejemplo siguiente:

Figura 6



Lo que produce la siguiente sonoridad cuando las dos columnas de flautas *chinas* suenan alternadamente produciendo la alternancia de un *cluster* microtonal con toda la sumatoria de parciales alternándose del mismo modo que su doble fundamental:

Figura 7

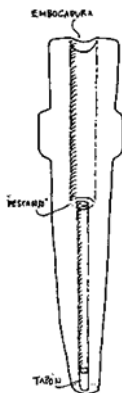


Reducción sonora de columnas de flautas *chinas*. Fiesta del Niño Jesús, Quebrada de Alvarado. Diciembre del 2009. Transcripción de Rafael Díaz.

La flauta *china* es organológicamente similar a la pifülka. La única diferencia es la cámara de doble tubo interior. Sin embargo, la tecnología del doble tubo se ha podido detectar en el instrumental mapuche (piloilo de un solo tubo y pifülka del área lafkenche). Es muy posible que se trate de una adaptación cultural traspasada de la cultura mapuche al aparato cultural de cofradías de *chinos*, fundamentalmente, a través de la participación de mapuches en la cofradía antes citada. Se debe subrayar que la cofradía de *chinos* fue la hermandad que, conformada con el núcleo base de mineros de pequeños yacimientos, dio cabida a todos aquellos habitantes del centro norte de Chile que estaban en una posición social inferior en comparación con el criollo. Estos ciudadanos, la mayoría de ellos, personajes “de servicio” del criollo, se integraron naturalmente a la

cofradía republicana de chinos. La propia traducción del quechua de la palabra chino parece refrendarlo, significa “servidor”.

Figura 8

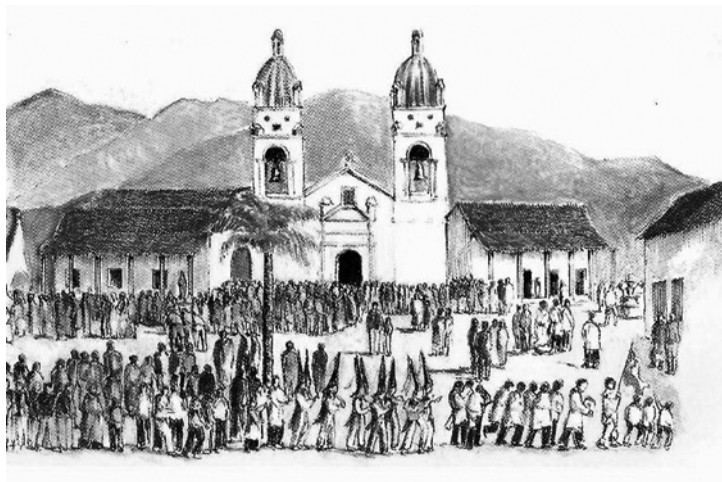


Flauta *china*. Esquema de la cámara interior.

El baile chino republicano

La cofradía *china* pasó en la era republicana a ser la hermandad más antigua en territorio chileno. Es por ello que son los *chinos* los únicos que tienen el derecho de sacar y devolver la imagen de la virgen María en todas las fiestas de religiosidad popular del centro y norte de Chile. Esta jerarquía, respetada por todas las otras cofradías y bailes, se debe a que se le reconoce a los *chinos* la mayor antigüedad para cualquier cofradía en territorio chileno. Su larga *data* es algo cuestionable. No puede datarse a la cofradía *china* más allá que el siglo XIX. Uno de los más antiguos testimonios de la cofradía es la litografía de Claudio Gay, quien fue comisionado por la naciente República de Chile para explorar los territorios del extremo norte y sur.

Figura 9



Pintura de bailes *Chinos* en el Santuario de la Virgen de Andacollo.
Litografía
Del naturalista y explorador Claudio Gay

En realidad la cofradía *china* le debe su reputación de antigüedad a otra más antigua tradición, la de las cofradías de indígenas. Los vínculos entre una y otra institución son imposibles de soslayar. La estructura sonora común de ambas hermandades, fundada en la alternancia de *clusters* microtonales que oscilan a distancia de tercera menor y la unidad temporal que rige a ambas performáticas, que determinan de modo fundamental el efecto hipnótico y trágico de ambas músicas, son hechos innegables. A eso se debe agregar el hecho de que ambas hermandades estuvieron y están compuestas por un segmento de la población mayoritariamente mestiza e indígena. Es bastante probable que la cofradía *china* sea un relevo cultural de las cofradías coloniales que acogieron al Otro, al marginal, al excéntrico, al subvalorado por el componente criollo de la sociedad chilena.

Conclusiones

Una variable incidente en el proceso de identidad musical republicana es el fenómeno de la cofradía de indígenas, una institución colonial que indudablemente posee repercusiones hasta nuestros días, ya sea por desplazamiento de sus unidades de significación cultural o por mutación y/o asimilación de sus componentes por parte de otras superestructuras culturales decimonónicas. En síntesis, en el ámbito chileno el foco estuvo puesto en determinar el rol y función que la música de hermandades indígenas cumplió durante el proceso de transición de la Colonia a la República, entendiendo a ésta como un proceso amplio que no puede situarse en un punto específico de la Colonia, sino en los siglos que sucedieron al establecimiento de la institución eclesiástica en Chile. Bajo el alero de esta institución, fue posible para la música de cofradías la construcción de una identidad nacional adscrita a la religiosidad popular republicana.

Bibliografías.

- Aliaga, Fernando. 1992. *Religiosidad Popular Chilena*. Santiago: Ediciones Paulinas.
- Bibar, Gerónimo de. 1988. *Crónicas de los Reinos de Chile*. Madrid: Ediciones historia 16, 1988, (Fuente impresa).
- Díaz, Rafael. 2008a. "Poética musical mapuche: factor de dislocación de la música chilena contemporánea. El caso de "Cantos Ceremoniales", de Eduardo Cáceres". *Revista Musical Chilena*, LXII, 210, pp. 7-25.
- 2008b. "La excéntrica identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres". *Cátedra de Artes*, V, pp. 65-93.
- Frith, Simon 1996 . *Music and Identity. Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall y Paul Du Gay (eds.). Londres: Sage, pp. 110-127.
- García, Leonardo 2003. "El baile chino de la Tirana: religión y mestizaje en el norte grande chileno". En: *Werken*, 4, pp. 113-130.
- González, Juan Pablo 1993 "Estilo y función social de la música

- chilena de raíz mapuche”. En: *Revista Musical Chilena*, 47/179, pp.78-113.
- Grebe, María Ester 1998. *Culturas Indígenas de Chile: Un Estudio Preliminar*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- 1988 “Procesos migratorios, identidad étnica, y estrategias adaptativas en las culturas indígenas de Chile: una perspectiva preliminar”. En: *Revista Chilena de Antropología* 14, pp. 21-32, Universidad de Chile.
- Guarda, Gabriel 1973. “Raíces de la Religiosidad Popular de América Española”. En: *Religiosidad y Fe en América Latina*, Actas del Encuentro Latinoamericano de Religiosidad Popular, Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 13-15.
- Hall, Stuart 1992. *New ethnicities. Race, Culture and Difference*. Donald and Rattansi (eds.) Londres: Sage.
- Hatten, Robert 2004. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes. Musical Meaning and Interpretation*. Indiana: Indiana University Press.
- Hewitt, Paul 2004. *Física Conceptual*. México: Pearson Educación.
- Merino, Luis 1974. “Instrumentos musicales, Cultura Mapuche y el Cautiverio Feliz del Maestre de Campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán”. *Revista Musical Chilena*, 128, pp.56-95.
- Ovalle, Alonso de 1969. *Histórica relación del reino de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús*. Santiago: Universitaria, 1969, (Fuente impresa).
- Peralta, María Angélica 2003. “Las Cofradías indígenas en Santiago colonial: más allá de un espacio”. *Werken*, 4, Diciembre 2003, pp. 131-143.
- Retamal, Julio 2000. *Testamentos de ‘Indios en Chile colonial: 1501-1801*. Santiago: Ril Editores.
- Rondón, Víctor: “Música y cotidianeidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19”. *Revista Musical Chilena*, 53, n°192 (1999): 47-74.
- Rodríguez, Carlos 2000. “Cofradías en Chile Central. Un método de evangelización de la población indígena, mestiza y criolla”. En: *AHICH*, 18.