



Música oral del Sur

+ ***PAPELES DEL FESTIVAL***
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional
Nº 9 Año 2012

Música hispana y ritual

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE

Centro de Documentación Musical de
Andalucía

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicacion/es/musica-oral-sur/index.html>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

ADARRUM: TOQUE DE TAMBORES PARA LA POSESIÓN EN LOS CULTOS AFROBRASILEÑOS

Sonia Bartol Sánchez

Doctora en Antropología de Iberoamérica por la Universidad de Salamanca, con la especialidad de Antropología de la Religión. Actualmente, es profesora asociada en la Universidad de Salamanca enseñando Antropología Cultural de Iberoamérica, Antropología Médica, Antropología y Folclore y Antropología Política.

Resumen:

En este ensayo, se pretende analizar la música en los rituales de los cultos afrobrasileños desde la antropología social. Para ello, se hará referencia a un toque de percusión que se caracteriza por un ritmo frenético y continuo por el que se induce a la posesión; es una llamada por la que los dioses y diosas (Orixás) desciendan para incorporarse en los devotos (filhos de santo). Este toque se llama *adarrum* en la lengua yoruba que se mantiene viva, gracias a los cánticos en las ceremonias y es originario de los barracones (senzalas) de las haciendas donde vivían los esclavos recién llegados de África. En la actualidad el *adarrum* se sigue tocando en las casas de culto (terreiros) de Brasil, formando parte del pasado, de la memoria y de la identidad de la comunidad afrobrasileña.

Palabras clave: candomblé, posesión, percusión, trance, memoria, identidad.

Adarrum: percussion rhythm for the possession in afro-brazilian cults.

Abstract:

In this essay intends to analyze the music in the rituals of Afro-Brazilian cults from the discipline social anthropology. To do this, we will refer to a rhythm of percussion that is characterized by a frenetic continued pace that induces to trance and possession; it is a call by the gods and goddesses (Orixás) descend to join the devotees (filhos de santo). This rhythm is called in the Yoruba language *adarrum*, this language is kept alive, thanks to the songs in ceremonies and is originally from the barracks (slave quarters) of the estates where the slaves lived when they were brought from Africa. This rhythm is still currently playing in the houses of worship (terreiros) in Brazil as part of the past, memory and identity of Afro-Brazilian community.

Keywords: candomblé, possession, percussion, trance, memory, identity.

Bartol Sánchez, Sonia. "Adarrum: toque de tambores para la posesión en los cultos afrobrasileños". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 177-193, 2011, ISSN 1138-8579.

*"Los tambores vencen al miedo.
Los tambores son la herencia de mi madre,*

la fuerza de Guinea que está en mi sangre”

“Baila, baila Zarité, porque esclavo que baila es libre...mientras baila”

(Isabel Allende, *La isla bajo el mar*)

Adarrum es un toque de percusión con un ritmo frenético y acelerado de los cultos afroamericanos, este ritmo es utilizado durante las ceremonias y rituales para que a los devotos les sea más propicio dejarse poseer por los dioses y diosas africanos (orixás). En este artículo se intenta analizar como en el culto afroamericano, el ritmo adarrum es el detonante para el trance y la posesión, sin embargo este ritmo fuera del ámbito religioso no induce al trance y a la posesión, sino a la mera recreación del individuo. Antes de comenzar con el propio análisis haciendo referencia al trabajo etnográfico, se introducirá la cultura africana en América, que en la actualidad está empezando a ser reconocida y como un elemento más de la identidad americana.

LA INFLUENCIA DE LA CULTURA AFRICANA EN AMÉRICA

La cultura afroamericana está presente en todos los países latinoamericanos, aunque es la gran olvidada. En las últimas décadas se ha dado más importancia a la reivindicación de los derechos humanos de las poblaciones indígenas de América. Sin embargo, en la actualidad está apareciendo un *revivalismo* africano. La historia de Latinoamérica se ha concentrado casi siempre en las poblaciones prehispánicas, dejando un espacio mínimo para la cultura afroamericana, refiriéndose tan solo a la esclavitud en la época colonial. Debido al comercio de los productos que se exportaban a Europa como el azúcar, el café, el cacao, el algodón y el tabaco, entre otros. No obstante, la cultura afroamericana fue un elemento clave en el desarrollo de América, en la cultura, tanto material como inmaterial. Así, podemos observar la influencia africana en la religión, la música, el baile, la literatura, el folclore, además de la gastronomía y en las artes plásticas. La riqueza de la cultura africana se palpa y se saborea desde Chile hasta Canadá. Se hace más patente dependiendo del número de esclavos que fueron llevados a la fuerza en cada país, por lo que Brasil y Cuba quedaron firmemente marcados por la presencia africana.

El antropólogo mexicano Gonzalo Aguirre Beltrán, fue pionero en estudios afroamericanos; específicamente, afromexicanos. Llamó a la herencia africana: “la tercera raíz” de América. Aguirre realizó el primer estudio etnográfico en una comunidad afroamericana en México, concretamente en el municipio de Cuijlinicuilapa en la Costa Chica del estado de Guerrero.

“Nadie podría negar o afirmar que alguna vez la población de Cuijla fue totalmente negra. Todo, sin embargo, parece indicar que desde un principio el negro se mezcló con el quahuiteca dando origen a una población mestiza cuyos productos finales forman hoy el grupo mayoritario de los habitantes del municipio. Es indudable también que en la hibridación el factor negro fue preponderante y que, por eso, el mestizo cuileño es, en la actualidad, predominantemente negro, es decir, un afro-mestizo.” (Aguirre Beltrán, G., 1985:65)

En toda América la influencia africana en la música es visible, se fusionó con la música indígena y europea dando lugar a una gran diversidad de tipos de música y de baile, desde el son cubano, la cumbia colombiana, el landó peruano, el tango argentino, la samba, la cueca o zamacueca chilena, el candombé argentino y paraguayo, hasta el calypso anglocaribeño y el blues, el jazz, y el soul o música espiritual de los Estados Unidos, por mencionar algunos dentro de la inmensa variedad que existe. Todos estos géneros musicales tienen en común elementos propios de la música africana como: la polirritmia, la llamada-respuesta, la improvisación y la vocalización de diferentes registros. En Latinoamérica los esclavos imitaban los bailes europeos y los adaptaban a su estilo. Una imitación que tomaba tanto unas connotaciones de burla como de rebeldía, ya que el ritmo era lo único que no podían arebatarles los propietarios y terratenientes de su identidad africana. Así fue como los bailes europeos de la época colonial como el vals, la polca, la jota, el fandango, la mazurca, etc. se fusionaron con los ritmos africanos, creando una rica variedad de estilos afroamericanos en la América latina. En los Estados Unidos se fusionaron en mayor parte con las canciones espirituales protestantes.

En la actualidad, el Perú Negro es conocido por su música con músicos conocidos internacionalmente como Nicomedes Santa Cruz†, Susana Baca, Cecilia Barraza, entre otros. La identidad costeña peruana está marcada en gran medida por lo afroperuano. Concretamente el puerto marítimo de El Callao en Lima que es donde más población afrodescendiente vive. El landó es un género musical de la costa, se toca con el cajón peruano y la guitarra criolla, que se originó del lundú que era una danza nupcial bailada por los esclavos angoleños. Las canciones más populares son: Zamba Malató, Toro Mata, etc.

“Bailando se menea.....

A la mucurú

A loña loña

A la recolé

Hoguerequeté

Babalorishá

A la mucurú

Oyokororó”

(Estrofa de la canción *Zamba Malató*, interpretada por la cantante afroperuana Susana Baca)

Otro género musical de origen afrodescendiente que merece ser mencionado es el blues, que se originó en las plantaciones del sur de los Estados Unidos. Eran canciones de trabajo, en las que los trabajadores se dirigían a otros esclavos en otras haciendas, o para hacer el trabajo forzado más llevadero. El blues pasó de lo rural a lo urbano debido a las migraciones entre los estados de este país. Las letras de las canciones mostraban y siguen mostrando el dolor y el sufrimiento de la población afrodescendiente. En las haciendas del sur de los Estados Unidos se prohibió a los esclavos toda cultura material (como el crear tambores u otros instrumentos musicales) que les recordara África, para conseguir una asimilación y una aculturación sin ningún resquicio. Por lo que los esclavos africanos improvisaron la percusión con la modulación de sus voces y utilizando el cuerpo como instrumento. (Bartol, S., 2010:89)

En relación a Latinoamérica, existe una diferencia entre la situación de los afrodescendientes en Brasil y la del resto de países afrolatinoamericanos. En Brasil, la población negra está incluida en la sociedad; superficialmente no parece que haya discriminación por el color de la piel, no obstante existe por las diferencias socioeconómicas de las clases sociales. Curiosamente, el folclore afrobrasileño es parte de la identidad nacional y de la imagen que se exporta orgullosamente al exterior. Al contrario de lo que sucede en el resto de países latinoamericanos, en los que la población negra ha estado en la marginación y en el olvido.

En la Cumbre Iberoamericana que se celebró en Salamanca en el 2005, se creó por primera vez un espacio para la cooperación y el desarrollo de las comunidades de afrodescendientes. En las últimas décadas han surgido asociaciones, ONGs y congresos para la promoción de *la tercera raíz*, como la Red de Mujeres Afrolatinoamericanas, Afrocaribeñas y de la Diáspora con los objetivos de luchar contra el racismo y a favor de la inclusión y unificar organizaciones de los diferentes países.

LAS RELIGIONES AFROAMERICANAS.

Las religiones afroamericanas se originaron por todos los países americanos en los que hubo esclavitud. Aunque fueron los portugueses los primeros en el comercio de la esclavitud, les siguieron de cerca los españoles y otros países como Inglaterra, Holanda, Dinamarca y Francia. Las grandes plantaciones en el territorio americano motivaban que se necesitase más mano de obra. El desarrollo de las religiones afrobrasileñas dependió del número de esclavos y de sus descendientes en cada país. Así se encuentran en la actualidad Brasil y Cuba, el Candomblé y la Santería, respectivamente como referentes, de estos cultos, junto al Vudú de Haití. Sin embargo, en algunos países los cultos se asimilaron debido al mestizaje y solo han quedado vestigios en la cultura, sobretodo en la música como se ha mencionado anteriormente con la música negra de Perú. El Candomblé es característico de Brasil y la Santería, lo está siendo debido a la emigración cubana a países hispanoamericanos como República Dominicana, Puerto Rico, Colombia, Venezuela y Panamá; siendo Cuba la cabeza en este culto. En Cuba la santería tiene mayoritariamente tres variantes en sus cultos como: Lucumí o Regla de Ocha, Palo Monte y sociedades secretas masculinas, denominadas Abakuá o Ñañigas. (Castro Ramirez, L.C., 2010:34)

Cabe resaltar, la diferencia de la evolución de la religión de origen africano en países latinoamericanos y entre los países angloamericanos. De hecho, en los Estados Unidos las primeras iglesias negras surgieron alrededor del siglo XVIII. La liturgia luterana se fusionó con los tonos musicales africanos. Los gospels se desarrollarían a partir de los años veinte, y en los cuales se puede notar la influencia africana con los cantos de llamada y respuesta, con el éxtasis y las técnicas de vocalización, donde el cantante líder canta en todos los registros como si fueran diferentes personas quienes cantaran, y la improvisación. La religión afroamericana en los Estados Unidos, excepto en Luisiana, tan solo evolucionó a través de la música religiosa.

“El culto protestante, con cánticos en inglés, permitía que el negro se incorporara a la liturgia e interviniera: comprendía lo que decía el predicador, podía responder,

introducir su sensibilidad e innovar los textos de los cantos religiosos. En cambio, en las iglesias de Iberoamérica el oficio se hacía en latín, y el negro, que rara vez comprendía lo que estaba diciendo el cura, no podía intervenir ni modificar los cantos. El negro, pues se expresó mucho más a través de las artes plásticas. Si el sincretismo del Norte es un sincretismo musical, el de España y Portugal es un sincretismo plástico: el barroco negro. En lo que respecta a la música, ésta en cambio, se mantiene mucho más africana, porque entra menos en contacto con la nueva religión. Si en las colonias protestantes no vemos el sincretismo africano en las artes plásticas, es por una razón simple, porque el protestantismo abominaba todo lo que implicara el culto de las imágenes.” (Rojas Mix, M., 1988:42)

Lo que tienen en común todos los cultos de origen afroamericano en Iberoamérica es la equivalencia de los Orixás con los santos católicos. La flor sanctorum fue realmente un caldo de cultivo perfecto para el sincretismo de los orixás africanos realizado en los países latinoamericanos. En el caso de Luisiana y Haití, al ser colonias francesas, el catolicismo fue asimismo la base para el mantenimiento de los cultos afroamericanos, a diferencia de los estados con religiones cristianas anglosajonas mucho más excluyentes. Por lo tanto, podemos encontrar al orixá Xangô desde el sur de los Estados Unidos hasta Argentina.

RELIGIONES AFROBRASILEÑAS: CANDOMBLÉ

El origen de la palabra candomblé proviene de la lengua bantú que significaba danza o instrumento musical; no obstante los colonos portugueses extrapolaron el significado llamando a las ceremonias de los esclavos candomblé. A principios de la época colonial, se denominaba *calundus* o *lundus* a los candomblés (Mott, L., 1997:206). Los estudios de la historiadora Laura de Mello e Souza sobre la época colonial de Brasil hacen referencia a los *calundus*, como los cultos que procesaban los esclavos en los barracones. El candomblé es una religión animista, ya que cree que los seres vegetales y animales, e incluso los objetos materiales, tienen alma, “ánima”. Un ejemplo, es la adoración que tienen los participantes de esta religión al árbol *irokó*, que es considerado incluso como un orixá más.

Los lugares de culto son los *terreiros*, también denominados *roças*, *xangôs*, *barracão*, o casas de santo, donde se realizan las ceremonias y rituales. A la llamada de la percusión, los orixás *bajan* y poseen a los *filhos-de-santo*, que tengan la capacidad para poder ponerse en trance. Los bailes, los cantos, la música, los trajes, la comida y las ofrendas son elementos fundamentales dentro de la complejidad del ritual, del culto y de la *nación*.

El candomblé no tiene escrituras sagradas, todo se transmite por vía oral. Consecuentemente la oralidad es una de las razones por las que existe una diversidad y una ramificación del candomblé con una complejidad de clasificación en relación a la etnia y al lugar geográfico que depende a su vez; en primer lugar: del ámbito rural o urbano; en segundo lugar: de la región de la costa o del interior de Brasil y por último a las migraciones interiores en las últimas décadas.

Las religiones afro-brasileñas han sido siempre marginales. En la dictadura de Getúlio Vargas, que comenzó en 1930 y duró hasta 1945, se agravó la situación; no se permitieron los terreiros, muchos fueron cerrados, la policía agredía incluso a las mães⁹⁸ y pais⁹⁹ de santo. Fue una época de miedo y de injusticia para los terreiros o casas de culto. Se celebraban los eventos religiosos a escondidas, no se tocaban los tambores, el período de iniciación se acortaba y se escondían las figuras de los dioses africanos. Sus consecuencias fueron tales que, en nuestros días, los jóvenes mayores de veinticinco años se han educado con miedo a revelar que pertenecen a tal terreiro, o que tienen “sentado el Santo en la cabeza”¹⁰⁰. (Bartol, S., 2010:42)

En cada estado de Brasil, el candomblé ha evolucionado en proporción al número de esclavos, así en la zona costera del país es donde más población afrodescendiente se ha concentrado. Siendo las ciudades más importantes Salvador de Bahía, Recife, Rio de Janeiro, entre otras. En el interior del país, ha llegado por migraciones en las últimas décadas o por la creación de quilombos en época colonial. Los quilombos son aldeas o comunidades formadas por esclavos que escapaban hacia la selva, llamada geográficamente la Mata Atlántica. El candomblé se denomina de diversas formas según el estado en el que se ha originado o evolucionado y la nación o etnia mayoritaria a la que pertenecían los esclavos, por ejemplo en los estados de Pernambuco, Alagoas y Sergipe al candomblé se le llama *xangô*, *macumba* en Salvador de Bahía, *batuque* en Rio Grande do Sul, *jaré* en el interior del estado de Bahía, *tambor-de-minas* de Maranhão, entre otros. Siendo imprescindible mencionar que hay diferencias idiosincrásicas entre ellos del ritual, la música, el baile, etc.

Es fundamental enfatizar que el candomblé es un culto de origen africano pero originado en Brasil, por lo tanto es un culto sincrético con el catolicismo colonial, a pesar de que los puristas africanistas lo quieren negar, incluso eliminando vestigios católicos de los rituales. Con el tiempo, además se asimilaron ciertos elementos del chamanismo indígena amazónico, fundándose de esta forma otros cultos como el *candomblé de caboclo* o el *jaré*. En zonas rurales del interior del nordeste se originó otro culto llamado *catimbó-jurema*, con más influencias indígenas y católicas que africanas; como son: el uso del tabaco, las limpias, el uso de la maraca como instrumento musical, entre otras. En el siglo XIX con la influencia del movimiento espiritista debido a los libros del pedagogo francés Alan Kardec, surgiría otro culto, la *umbanda*, que en la actualidad ha sido asimilado por todas las clases sociales del país e incluso se ha extendido a otros países de Latinoamérica y Europa. Este culto por lo tanto tiene influencias afrobrasileñas, católicas, espiritistas, indígenas y esotéricas. Sin embargo, todos estos cultos y sus variantes se caracterizan por el uso en sus ceremonias de la música, el trance y la posesión.

⁹⁸ Mãe de santo (madre de santo) o Yalorixá, son los nombres que se le da al cargo de máxima autoridad en un terreiro, cuando es una mujer.

⁹⁹ Pai de santo (padre de santo) o Babalorixá, son los nombres que se le da al cargo de máxima autoridad en un terreiro, cuando es un hombre.

¹⁰⁰ Cuando alguien dice que tiene “sentado el santo en la cabeza”, es que ya ha sido iniciado en el culto afrobrasileño.

LA MÚSICA EN LOS CULTOS AFROBRASILEÑOS

La música acompaña los rituales, el ritmo hipnótico de los tambores es una llamada para que los orixás bajen y posean a los devotos en estado de trance. Los tambores son utilizados en la mayoría de ceremonias y rituales en el candomblé y en la umbanda. En el *catimbó-jurema* se utilizan las maracas. La música no es un factor con el que se consiga llegar a un estado de trance en todas las sociedades. Sin embargo, en el culto afrobrasileño es fundamental para lograr que los devotos denominados *caballos* sean poseídos (*montados*) por sus *jinetes* divinos que son los orixás.

En el candomblé, cada orixá tiene su propia tonada con su correspondiente música, ritmo y letra. Los tambores llaman a los dioses con diferentes ritmos. Pero es el ritmo adarrum que aunque se relacione con el orixá Ogum (divinidad masculina que se relaciona con los metales y se corresponde con el santo católico San Jorge en el estado de Pernambuco), se puede tocar para todas las divinidades cuando la ceremonia necesita subir el ánimo o cuando en una ceremonia nadie ha logrado ponerse en trance. Se utiliza este ritmo para ayudar a los devotos a dejarse llevar, superar la resistencia del cuerpo y de la mente y facilitar la posesión. El adarrum es un ritmo acelerado y continuo realizado con los tambores en las ceremonias del candomblé.

LOS TAMBORES (Atabaques)

Los tambores llaman a los dioses con diferentes ritmos, en el candomblé o xangô los tambores son consagrados y ungidos, reciben baños rituales de hierbas y sangre. Además se guardan en el *roncó*, cuarto sagrado del terreiro donde se preparan a los neofitos en su aprendizaje para su iniciación al culto. (Gudolle, O., 1977:54) Para el antropólogo Lody, *“El atabaque no será apenas un instrumento musical; ocupará el papel de una divinidad y, por eso, será sacralizado, alimentado, vestido: poseerá un nombre propio, y solo sacerdotes y personas de importancia para la comunidad podrán tocarlo y usarlo en los rituales.”*¹⁰¹ (Lody, R., 2003:67). Así de esta forma ungiendo también a los tambores o atabaques en los rituales con sangre de animales sacrificados y con agua macerada con hierbas, los tambores renuevan su *axé*.

El *axé* es la energía o fuerza vital transmitida por los orixás o dioses, es lo que da la manutención de la vida. Es el factor que mantiene el equilibrio en las casas de santo o *terreiros* y en los mismos devotos. Su disminución produce enfermedades físicas y mentales o desequilibrios socioeconómicos. Su aumento ayuda a conseguir la armonía con los orixás y se realiza a través de las prácticas rituales. De aquí la importancia de los sacrificios de animales en el candomblé y la utilización de hierbas y hojas. Puesto que el *axé* puede originarse de los reinos animal, mineral y vegetal. (Bartol, S., 2010:152) Es de suma importancia que los tambores mantengan equilibrado el *axé*, puesto que son sagrados. Sólo pueden tocarse para una función religiosa, de hecho, sólo pueden ser tocados por los

¹⁰¹ Traducción libre.

ogãs¹⁰², e incluso, cuando no son utilizados, se les debe cubrir con telas blancas. Los tambores además serán considerados por el axé que se haya acumulado en ellos o de qué *terreiro* son. Axé y prestigio también van unidos, si los tambores pertenecen a un *terreiro* donde el linaje, la antigüedad y el reconocimiento son estimados en gran alza, entonces los tambores también serán estimados como fuente de poder y energía de los orixás.

Los tambores en las ceremonias del *candomblé* son tres, llamados *Rum*, *Rumpi* y *Lé*, siendo *Rum* el mayor, de registro grave, *Rumpi* el mediano de registro medio y el menor *Lé* de registro agudo. El tambor mayor es también el que se permite variaciones y va marcando los ritmos o los diferentes toques de cada orixá, los otros dos tambores son los que acompañan con una base rítmica. “*Dijó una vez un antiguo alabè: “Los tres atabaques son una sola cosa: el Rum es la cabeza, el rumpi el cuerpo y el runlé las piernas; es solamente un cuerpo”.* (Lody, R.,2003:70) En el *candomblé* tradicional de Recife, tanto en el *xangô* de nación *nagô-egba* como en el *candomblé de Angola*, los tres tambores se tocan con las manos. Sin embargo en otras naciones como *ketu* o *jeje*, se utilizan baquetas llamadas *aguidavis*.

Para la fabricación de los tambores, se eligen las maderas cuidadosamente y el cuero es de ganado caprino, de cabras que han sido sacrificadas durante las ceremonias y puestas a secar al aire libre. En los patios de las casas de santo, es normal ver las pieles secarse a la intemperie. Esta labor de crear los tambores lleva una gran labor artesanal por parte de los hombres del *terreiro*. Los tambores son pintados dependiendo del color del orixá al que sean consagrados, así en el *terreiro Obá Ogunté*, están pintados de blanco y azul claro, colores de *Odé Yemanjá*. En el *Xangô* o *candomblé* tradicional los hombres son encargados de tocar los tambores son los *ogãs*, cargo de la jerarquía de la religión que además de cumplir de tocar los tambores, realizan otras funciones como el sacrificio de animales. El *Ogã* debe saber todos los ritmos y cánticos, su entrenamiento es exhaustivo a lo largo de su iniciación, ya que además es el apoyo del sacerdote o sacerdotisa en estos menesteres. En las ceremonias es corriente observar que el *ogã* sustituye al *babalorixá* o *iyalorixá* en los cánticos, debido a la larga duración de los rituales.

¹⁰² *Ogã* es un cargo masculino que ayuda al *Pai* de santo o *babalorixá* a realizar los sacrificios y los rituales. Se puede dividir este cargo, si es encargado sólo de la percusión es llamado como *Ogã Alabe* y si es encargado de los sacrificios, se denomina *Ogã Axogum*.



Terreiro Obá Ogunté de Recife.

Los tambores o atabaques tienen una posición privilegiada en el *barracão*¹⁰³, se sitúan en un lugar estratégico donde todos los devotos se sitúan de frente, incluso los devotos deben saludar reverencialmente a los tambores, como así hacen con el *pejé*¹⁰⁴, o el babalorixá del terreiro u otras personas que estén por encima jerárquicamente. Así los devotos tendrán de frente siempre a los tambores, cuando comienza la *roda* o *xirê*¹⁰⁵ las personas bailan en círculo haciendo las coreografías según son relacionadas a cada orixá. En el momento que alguien se pone en trance y seguidamente será poseído por un orixá, se colocara en frente de los tambores o será guiado en esta posición. Cuando los tambores han terminado una tonada y hay una breve pausa antes de reanudar con otra tonada, el devoto poseído se paraliza poniendo las manos hacia atrás en la cintura, bramando y moviendo la cabeza de un lado para otro, como si fuera un muñeco o una marioneta. En el momento que comienzan de nuevo los tambores a sonar, el devoto seguirá con la coreografía correspondiente al orixá que venera.

Los tambores o atabaques son acompañados además de otros instrumentos como son el *agogô* y el *agê*. El primero es un instrumento metálico, utilizado exclusivamente para el culto afrobrasileño que tiene forma de campanilla. Puede tener dos o cuatro campanillas que van sonando al ritmo de la muñeca del babalorixá o iyalorixá, acompaña el ritmo de los tambores y además tiene la función de guiar a las personas poseídas, que en su estado alterado de conciencia se orientan a través del sonido de este instrumento, evitando por ejemplo salirse del círculo o debido a sus movimientos frenéticos podría dañar a alguien o

¹⁰³ El *barracão* es el salón del terreiro donde se celebra el *xirê*, la ceremonia cantada y bailada en honor a los orixás.

¹⁰⁴ El *pejé* es la habitación del terreiro donde se encuentran los asentamientos sagrados de los orixás.

¹⁰⁵ El *xirê* es la ceremonia cantada y bailada en círculo para venerar a cada uno de los orixás. Se denomina también *roda* o *gira*.

incluso a si mismo. Además, las ceremonias son iniciadas a golpe de agogô marcando el ritmo y la tonada para los tambores por parte del babalorixá. De este modo, comienza la gira, roda o xiré, donde los devotos se saludan jerárquicamente prosternándose para empezar a bailar en círculo en dirección contraria a las agujas del reloj siguiendo los cánticos dedicados a los orixás. En la *roda* sólo bailan los iniciados, el resto de asistentes miran o bailan fuera del círculo. El *agè*, *afoxé* o *agbé* es un instrumento musical que acompaña también a los tambores, hecho con una calabaza envuelta en una red con cuentas, semillas o caracoles. Puede haber de uno a varios agés tocando junto a los tambores.

Sobre la recopilación y la traducción de los textos de los cánticos, cabe destacar la gran labor del sociólogo José Jorge de Carvalho en su libro *Cantos Sagrados do Xangô do Recife*, publicado en 1993. Realizó este trabajo arduo de recopilar el *corpus mitopoético* en lengua yoruba del terreiro Obá Ogunté cuyo actual babalorixá es Manoel Nacimiento Costa, mejor conocido como Papai, para después traducirlo con la ayuda de lingüistas especializados. Es en este terreiro además dónde se ha basado parte de mi trabajo etnográfico. Carvalho es uno de los numerosos académicos quien afirma con seguridad que este terreiro es el lugar de culto donde mejor se ha conservado el canto yoruba, de hecho este terreiro es la matriz del xangô pernambucano. Asimismo, Carvalho señala que por el hecho de conservar con mucha exactitud y constancia los textos sagrados, los devotos no se han permitido a lo largo de los siglos la improvisación, ni la composición de nuevas *toadas*. Siendo la improvisación una de las idiosincrasias de la música africana, por lo que el estilo afro-brasileño de estas canciones incide en la ejecución musical, enfatizando quizás parámetros distintos de los africanos.

“Por ejemplo, en relación a Nigeria es común la practica de crear variaciones para las letras de las canciones, tanto del solista como del coro, en Recife los impulsos de improvisación, o las tentativas de individualización del evento ritual-musical, tuvieron que desplazarse principalmente para la melodía, a través de la exploración de melismas, floreos e incremento de las vocales. (...) Dicho de otro modo, por motivos diversos, tanto las letras como las melodías fueron deformadas – las melodías desconocen las incoherencias de los textos y los textos son indiferentes a los excesos de las melodías.” (Carvalho, 1993:23)

A lo que Carvalho señala que una de las grandes dificultades de la traducción de los textos fue que el idioma yoruba es tonal, por lo que un mismo grupo de fonemas cambia de significado dependiendo del tono. Hay tres tipos de tonos, medio, bajo y alto. Así, por ejemplo, *oxé* significa jabón africano que se utiliza en los rituales y *oxé* es el hacha de madera, símbolo del orixá del rayo y del trueno Xangô.

Carvalho incluso concluyó con que: *“...la mayoría de los textos rituales cantados en las casas tradicionales de Xangô pernambucano – y muchos de los cuales son cantados también en otras partes del país- fueron de hecho conservados en un yoruba casi intacto, a pesar de algunas deformaciones en la pronunciación y ciertas ambigüedades o desplazamientos en el tono.” (Carvalho, J.J., 1993:14)* Otra conclusión a la que Carvalho llegó con la traducción de los textos que no concordaba con lo que se había supuesto hasta ese momento es que *“no todos los textos se corresponden directamente con un lenguaje coreográfico o gestual que se utiliza en el ritual para cada orixá”*. (Ibid.) La coreografía ha pervivido y evolucionado a diferentes pasos y gestos que también varían dependiendo del

estado de Brasil donde se haya mantenido o creado el culto. Destacando el candomblé de Bahía que es más gestual, mientras que el candomblé de Pernambuco es más austero en gestos. Aún así, hay gestos en el baile que son universales en todos los cultos y variantes de la religión yoruba, como es el caso de las orixá femeninas relacionadas con el agua como Yemanjá, Oxum y Nanã que las devotas a estas divinidades, deben bailar haciendo ondulaciones con los brazos y las manos, imitando el movimiento del agua.

Para resumir, las letras de las canciones en el candomblé son en yoruba, sin embargo en los cultos afrobrasileños que han ido surgiendo en Brasil asimilando a la población, no solo de origen afrodescendiente, los cánticos son en portugués. En relación a los instrumentos, estos cultos como en la umbanda también toman prestado la utilización de tambores y *agba*, y en otros como el catimbó-jurema y la macumba son utilizados otros instrumentos musicales como la maraca, instrumento amerindio originario. Es necesario indicar que estos cultos se han extendido a lo largo de las últimas décadas a otros países como Argentina, Paraguay y Uruguay fundándose tanto terreiros de candomblé o umbanda, en las que ya se comienzan a cantar en español. Asimismo, en Europa hay terreiros debido a la inmigración tanto de brasileños como de argentinos y uruguayos.

EL TRANCE Y LA POSESIÓN

La diferencia principal en los diversos cultos afrobrasileños es el tipo de posesión. Mientras que en el candomblé o xangô, culto de corte tradicional, se es poseído exclusivamente por un orixá, en otros cultos afrobrasileños como el catimbó y la umbanda, existe una pluralidad de posesiones tanto de orixás (divinidades) como de entidades espirituales. Los orixás en el candomblé o xangô al *cabalgar* un *filho de santo* no hablan, gritan o dicen alguna palabra en concreto, en cambio en los otros cultos los orixás y las entidades espirituales hablan y aconsejan a los presentes en los rituales. El lenguaje utilizado en los cánticos del xangô es el yoruba, en los otros cultos se canta en portugués.

Según Bastide, “el trance religioso está regulado por la repetición de los mitos, la *performance* se podía describir citando a Rimbaud, como *una opera fabulosa* (Bastide, R.; 2001:189) Donde todos los iniciados tienen un papel en esta obra en la que el objetivo es llegar a la experiencia religiosa o mística, la comunión entre devoto y orixá es fundamental. Para ello todos los elementos son imprescindibles, la música, la lírica (los mitos), la decoración, el vestuario... la coreografía se aprende desde la infancia. Esta obra musical religiosa se repite siempre, los mismos cantos, el baile...para ello los iniciados deben aprender a lo largo de sus vidas, todo lo que concierne a su religión. Se repiten todos los años, el ciclo de ceremonias dedicadas a los orixás, los devotos cantan y bailan, repetidamente hasta que sólo algunos privilegiados pueden llegar al trance. El babalorixá es el que dirige la ceremonia, cantando y tocando el agogô, apoyado por los ogãs que tocan los tambores. Las ceremonias duran largas horas en las que se va homenajeando a cada uno de los orixás. El babalorixa canta y le siguen a coro todos los devotos, los percusionistas dirigidos por el ogã marcan la entrada de los orixás, incluso ellos mismos se ponen en trance con el ritmo frenético y apoteósico del *adarrum*, aunque nunca llegan por supuesto, a la posesión.



Filho de santo en estado de posesión en frente de los tambores.

En el momento que los tambores tocan el ritmo acelerado y frenético del adarrum y el primer devoto comienza a ser poseído por el orixá que rige su cabeza, otros devotos le irán siguiendo. A veces ocurre como si la posesión ocurriera en cadena, como si la emoción que se siente al ver una persona poseída fuera un detonante en sí mismo para que otras posesiones ocurran.

Debe quedar claro que la música es un elemento fundamental en los rituales y ceremonias, no obstante no es necesaria para llegar a un estado alterado de conciencia o de trance. Hay otros rituales en los que los devotos llegan al trance e incluso a la posesión ya sea en las inmoluciones de los animales a sacrificar o con el contacto con objetos sagrados. En la educación rigurosa del *candomblé*, se enseña a ponerse en trance solamente en las casas de culto y durante las ceremonias. En otros cultos, como el *candomblé de caboclo*, los devotos son propensos a ponerse en trance o ser poseídos en situaciones cotidianas. (Medeiros, C., 2006:65)

Numerosos académicos han estudiado, analizado y comparado el trance y la posesión en diferentes cultos a través de diferentes sociedades de los diferentes continentes. Cabe destacar la labor del sociólogo británico Iaon Lewis en su libro *Extatic Religion*, en el que hace una crítica exhaustiva a los académicos o científicos sociales que se quedan en lo

cultural y no llegan a profundizar en lo social. Para ello plantea una serie de cuestiones que se deberían plantear a la hora de realizar una investigación sobre el trance y la posesión:

“The crucial bread-and-butter questions still remain to be asked. How does the incidence of ecstasy relate to the social order? Is possession an entirely arbitrary and idiosyncratic affair; or are particular social categories of person more or less likely to be possessed? If so, and possession can be shown to run in particular social grooves, what follows from this? Why do people in certain social positions succumb to possession more readily than others? What does ecstasy offer them?” (Lewis, I.,2003:23)

Una de las preguntas plantea el saber qué es lo que los mismos devotos y devotas piensan sobre el acto de posesión. A lo que contestare desde mi experiencia de mi trabajo de campo en tres comunidades de cultos afrobrasileños en la ciudad de Recife en Brasil. Para ellos es un acto natural, se han crecido y han educado viéndolo como parte de su educación religiosa, como un acto de veneración y comunión con sus dioses y diosas. A otra pregunta que plantea Lewis sobre cuáles son las implicaciones sociales de la posesión, contestaré que las posesiones ocurren en rituales de la comunidad ante un *público*, tanto sean ceremonias anuales o rituales individuales. A lo que añade Lambek que algunas de las posesiones más significativas ocurren en la intimidad del grupo, sin allegados, ni invitados. (Lambek, M., 1998 : 440) Por lo tanto, se puede situar al ritual desde su cualidad de *performance*, donde los devotos expresan ante todos su integridad con el orixá, llegando para ello a estar poseídos y bailar al son de ellos. Aunque si solo se tiene en cuenta la cualidad performativa del ritual se estaría analizando desde una postura totalmente reduccionista. El ritual no es sólo *performance*, y tampoco es sólo un análisis social como Lewis hace de las mujeres que son poseídas por *zars* (espíritus malignos casi siempre masculinos) en países africanos de religión islámica, donde nos conduce a pensar este autor británico que las posesiones ocurren conscientemente o inconscientemente por el interés de las propias mujeres de saber maniobrar a sus maridos en la sociedad tan rígida que viven para conseguir lo que quieren de ellos, aprovechándose de la fe de los maridos ante los espíritus del zar; a lo que reduce la posesión a su vez como enfermedad o histeria. De hecho, pone énfasis en la mujer, sin embargo en países árabes como Arabia Saudi, la ceremonia zar también es normal entre hombres. Para Lewis, el éxtasis o el trance o la posesión son simplemente instrumentos de manejo para lograr el orden social. Autoras feministas como Keller y Boddy teniendo en cuenta la agencia de los actores, critican la postura reduccionista de Lewis.



El babalorixá Pai Marcelo en la salida de su celebración de sus 21 años.(obrigação).
Tiene incorporado a su orixá Yansã.

En el caso del culto afrobrasileño, cabe destacar la mimesis de los espíritus o dioses en las posesiones de rituales, antes de la colonización cultos animistas reflejaban o mimetizaban en sus características el mundo exterior, la naturaleza. Con el contacto de la cultura durante la colonización y la poscolonización, los espíritus comenzaron a adquirir símbolos de la cultura, el dilema entre la naturaleza y la cultura se resolvió adquiriendo elementos de esta última, ya sea por autoridad o por atracción al *otro*. Así ha pasado con el candomblé, aunque este sea el culto más tradicional y más *puro*, más auténtico de acuerdo a las raíces africanas, ha conseguido mantenerse de una forma bastante íntegra de acuerdo a los parámetros africanos, sin embargo otros cultos hermanos o hijos surgidos del sincretismo en tierra americana con raíces amerindias, católicas y espiritistas han incluido en su entidades espirituales que reflejan la historia y la sociedad brasileña.

Como la Umbanda que venera los orixás representados en los santos católicos, además de las entidades espirituales que se manifiestan a través de la mediumnidad que irían surgiendo como espíritus de origen africano: *pretos velhos* (esclavos viejos), amerindio: *caboclos* (indígenas y mestizos); europeo: hechiceras, marineros y oriental: *ciganos* (gitanos), y otras identidades coloniales como los *boaideiros* (vaqueros) y *cagançeiros* (bandoleros), facilitando la apertura a otros cultos y otras entidades. Las entidades han recogido ya idiosincrasias de la nueva sociedad afroamericana, así por ejemplo Exú¹⁰⁶ ha podido ser femenino, la pombagira. Además esta puede ser identificada como gitana, como prostituta, como parte de una leyenda española relacionada con conjuros y supersticiones (María Padilla), etc. Cada una de estas entidades espirituales que representan no sólo ya las

¹⁰⁶ Mensajero de los orixás, mediador entre lo divino y lo terrenal. En la Umbanda, tiene múltiples caracteres.

clases marginadas de la sociedad afrobrasileña, sino también la sociedad global y mestiza que Brasil fue y es, son llamadas en las sesiones y ceremonias con canciones cantadas en portugués entremezclado con vocablos de origen amerindio y africano. Para ilustrar esto, se incluye la letra de esta canción muy popular y usada tanto en los cultos de umbanda como de catimbó-jurema para llamar a la pombagira, estas canciones de llamada se denominan *pontos*:

*“Vinha caminhando a pé,
Para ver se encontrava
A minha cigana de fé.
Eu vinha!
Vinha caminhando a pé,
Para ver se encontrava
A minha cigana de fé.
Parou e leu minha mão. (Exu!)
Me disse a pura verdade.
Eu só queria saber
Aonde mora Pomba Gira Cigana.
Eu só queria saber
Aonde mora Pomba Gira Cigana.” (Ponto popular de Pombagira)*

CONSIDERACIONES FINALES

Concluyendo, en este artículo se ha hecho referencia al ritmo característico de los cultos afrobrasileños, adarrum, del cual los percusionistas hacen uso para no sólo animar las ceremonias, sino también para que los devotos lleguen con más facilidad al trance y a la posesión. El adarrum es utilizado dentro del contexto religioso como una tonada con una funcionalidad, que es la llamada de los orixás o divinidades africanas para que desciendan a sus devotos y así, son venerados. Fuera del contexto religioso, el adarrum puede encontrarse en la riquísima variedad musical que Brasil posee, en un contexto profano donde lo recreativo es su funcionalidad, en el que pierde su esencia espiritual y la intencionalidad por parte del devoto de experimentar el trance acercándose a lo divino. Por ello, realmente el adarrum como tal, sólo puede considerarse dentro de lo sagrado, es una llamada a las divinidades para que desciendan a los devotos para ser veneradas. En el contexto recreativo de la música existen numerosos ritmos frenéticos, donde los espectadores llegan a un trance hipnótico por el ritmo trepidante, sin embargo no llegan a la comunión sublime de divinidad y devoto originada por la música. Es una integración plena de la persona donde su mente queda paralizada para que su cuerpo sea un instrumento para la expresividad de los orixás. La posición de los instrumentos es parecida en lo recreativo (profano) y en lo religioso (sagrado), los instrumentos son expuestos en una posición privilegiada a la vista de todo el mundo, los espectadores se colocan de frente para dejarse llevar por la música. Incluso, los músicos cuidan con mimo sus instrumentos, algunos tienen asimismo ritos profanos para protegerse de sus miedos ante la puesta en escena. Aunque, no lo harán de la forma descrita anteriormente, donde lo religioso queda implícito, dar de comer a los tambores, ungirlos con la sangre de los sacrificios de

animales, taparlos con un paño blanco y guardarlos fuera de la vista de lo ajeno y de lo cotidiano.

Desde la perspectiva *emic* de los devotos, lo recreativo es efímero, lo sagrado es eterno y perdura en la memoria, en la historia, en sus ancestros y en su obligada identidad afrobrasileña, en la que se atisban todavía imágenes, sensaciones y sonidos del continente que tuvieron que dejar bajo los chasquidos de látigos y el ruido de las cadenas. Y ahora, el adarrum se oye en toda América y poco a poco en Europa, la religión yoruba tanto en sus vertientes de Brasil, Cuba, Haití, Nigeria... está revitalizándose gracias a la inmigración y a las nuevas tecnología, se está convirtiendo en una opción religiosa más de la sociedad ecléctica en la que vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE BELTRÁN, G. (1985). *Cuijla. Esbozo Etnográfico De Un Pueblo Negro*. Lecturas 90 Mexicanas. Cultura Sep. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. S.A. de C.V.
- BARTOL SÁNCHEZ, S. (2010) *Pautas y Rituales de los Cultos Afrobrasileños de Recife*. Tesis Doctoral. Doctorado de Antropología Iberoamericana. Universidad de Salamanca.
- BASTIDE, R. (2001) *O Candomble da Bahia*. Sao Paulo: Companhia Das Letras. Editora Schwarcz Ltda.
- BODDY, J. (1994) *Spirit Possession Revisited: Beyond Instrumentality*. Annual Review of Anthropology, Vol. 23. (1994), pp. 407-434.
- CARVALHO, J. J. (1993) *Cantos sagrados do xangô do Recife*. Brasília, Fundação Cultural Palmares.
- CASTRO RAMÍREZ, L.C. (2010) “*Con Licencia De Zarabanda*”: *Violencia y Ritual en el Palo Monte en Bogotá*. Scripta Ethnologica, Vol. XXXI, Bs. As., pp. 33-48. México.
- GUDOLLE, O. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*, 1977. Río de Janeiro: Forense Universitaria.
- KELLER, M. (2002) *Hammer and the Flute. Women, Power and Spirit Possession*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- LAMBEK, M. (1996) *Possession*. En: (Ed.) Barnard, A. & Spencer, J. *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London: Routledge. Págs. 439-442.
- LEWES, I. (2003) *Ecstatic Religion. A study of Shamanism and Spirit Possession*. London: Routledge.
- LODY, R. (2003) *Diccionario de Arte Sacra e Técnicas Afro-Brasileiras*. Río de Janeiro: Pallas.
- MEDEIROS, C. P. (2006) *Mulheres de Kêto: etnografia de uma sociedade lésbica na periferia de São Paulo*. Río de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional – PPGAS. Dissertação no publicada. <http://www.nigs.ufsc.br/site/docrede/MEDEIROS.pdf>.
- MELLO e SOUZA, L. (1993) *El diablo en la tierra de Santa Cruz*. Alianza América. AA33. Madrid: Alianza Editorial.
- MOTT, L. (1997) *Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu*. En: (Ed.). Laura de Mello e Souza. *Historia Privada no Brasil*. Tomo 1. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda. págs. 155-221.

ROJAS MIX, M. A. (1988). *Cultura Afroamericana de esclavos a ciudadanos*. Biblioteca Iberoamericana. Número 48. Madrid: Ediciones Anaya.

CD

BACA, Susana. (1999) *Zamba Malató*. En: *Del fuego y del agua*. Elephant Productions.