

## EL TAMBOR EN EL CANDOMBLÉ: MÚSICAS AFRO-LATINOAMERICANAS, TRANCE Y RELIGIOSIDAD

### THE DRAM IN THE CANDOMBLÉ: AFRO-LATIN AMERICAN MUSIC, TRANCE AND RELIGIOSITY

Javier Ares Yebra

Universidad Internacional de La Rioja

Recepción: 29-05-2025

Aceptado: 08-09-2025

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18196329>

#### Resumen

El presente artículo reflexiona sobre el sentido sagrado del tambor en el candomblé desde un enfoque metodológico interdisciplinar que articula la historia comparada de las religiones, la etnomusicología y la teoría decolonial. A partir del concepto de *hierofanía*, se analiza el tambor más allá de su dimensión sonora, como un objeto que *hace* presente lo sagrado reconfigurando el tiempo, el espacio y la (inter)subjetividad durante la ceremonia del culto a los *orixás*. La perspectiva decolonial adoptada en esta investigación ofrece herramientas para revalorizar saberes históricamente subalternizados, y permite cuestionar los marcos epistemológicos tradicionales que han tendido a exotizar y a reducir el sincretismo y la densidad de las experiencias religiosas afro-brasileñas. Este marco teórico y metodológico posibilita, además, abordar la cultura del tambor en el candomblé como una práctica relacional que vincula cuerpo, comunidad y memoria. Las conclusiones destacan que, además de ser una manifestación de lo sagrado, el tambor constituye un eje central en la experiencia religiosa del culto a los *orixás*, un puente entre lo humano y lo divino, desde el que poder tejer identidades individuales y colectivas. La investigación realizada demuestra que la comprensión de estas prácticas exige una mirada crítica que reconozca su racionalidad propia y su legitimidad dentro de marcos epistémicos no subordinados. El tambor no es solo un objeto ritual, sino también un operador simbólico y espiritual fundamental en las ceremonias de las religiosidades afrodescendientes.

**Palabras clave:** Atabaque, Hierofanía, Teoría Decolonial.

## Abstract

This article reflects on the sacred meaning of the drum in Candomblé through an interdisciplinary methodological approach that integrates comparative religious history, ethnomusicology, and decolonial theory. Using the concept of *hierophany*, the drum is analyzed beyond its sonic dimension, as an object that makes the sacred present, reconfiguring time, space, and (inter)subjectivity during the worship ceremony of the *Orishas*. The decolonial perspective adopted in this research provides tools to revalue historically marginalized knowledge and challenges traditional epistemological frameworks that have tended to exoticize and reduce the syncretism and complexity of Afro-Brazilian religious experiences. This theoretical and methodological framework also enables the study of the drum culture in Candomblé as a relational practice that connects body, community, and memory. The conclusions emphasize that, in addition to being a manifestation of the sacred, the drum serves as a central element in the religious experience of the *Orisha* worship, a bridge between the human and the divine, through which individual and collective identities can be woven. The research demonstrates that understanding these practices requires a critical perspective that recognizes their own rationality and their legitimacy within non-subordinated epistemic frameworks. The drum is not only a ritual object but also a fundamental symbolic and spiritual operator in Afro-descendant religious ceremonies.

**Keywords:** Atabaque, Hierophany, Decolonial Theory.

## Introducción

La distinción ontológica entre lo sagrado y lo profano constituye a juicio de Eliade (2018) una de las características fundamentales de la experiencia religiosa. Para este autor ineludible en el campo de la historia de las religiones, lo sagrado no es simplemente una categoría cultural ni una mera elaboración simbólica del ser humano. Constituye, además, una ruptura cualitativa en el tiempo y el espacio: una heterogeneidad radical que irrumpen en la continuidad profana del mundo. Para expresar la manifestación de esa irrupción –de ese *algo sagrado que se nos revela*–, Eliade propone el término *hierofanía*.

Ya sea a través de la *hierofanía* más elemental –la manifestación de lo sagrado en cualquier objeto–, o de la más extraordinaria –como la que representa para la persona cristiana la encarnación de Dios en Jesucristo–, para Eliade (2008) siempre se expresa el misterio, la manifestación de esa heterogeneidad radical en la que lo sagrado se revela sin dejar de ser lo que es. Desde esta perspectiva, una piedra, un árbol o un tambor pueden ser, para el creyente, algo más que su forma empírica: el lugar de una revelación, una epifanía del misterio. Este concepto resulta especialmente fecundo para analizar religiosidades no occidentales o subalternizadas, donde la experiencia de lo sagrado se expresa y se encarna en formas corporales, rítmicas y comunitarias, como en el caso del culto afro-brasileño de los *orixás*.

En el candomblé, los tambores (Figura 1) –conocidos como *atabaques*, tradicionalmente tres y de distinto tamaño: *rum* (el mayor), *rumpi* (intermedio) y *lé* (el menor)– son mucho más que simples instrumentos musicales. Se trata de dispositivos sagrados, cargados de *axé* (energía vital o poder espiritual) mediante rituales específicos, y comprendidos e interpretados como entidades vivas. A través de su sonoridad característica y de los diversos ritmos o *toques*, se convoca y se corporiza la presencia de los *orixás*, divinidades africanas que se manifiestan mediante el trance y la posesión de quienes participantes en la ceremonia. Así, el tambor, como canal de comunicación con lo divino, *hace* presente lo sagrado.

El poder performativo, sonoro y ritual de este objeto-instrumento constituye una auténtica *hierofanía* en el sentido eliadeano: una manifestación de lo sagrado a

través de un medio sensible que reorganiza el tiempo, el espacio y la (inter)subjetividad de los fieles. En este sentido, solo determinados iniciados pueden tocar los *atabaques*, y existen rituales rigurosos para su cuidado e interpretación (Parés, 2006).

**Figura 1**

*Set de atabaques (colección privada)*



*Nota.* De Atabaques: Drums of Candomblé, 2020. Cahoeira (Bahía, Brasil).

<https://www.fromthesacredtothespectacular.com/post/atabaqui%C3%A9s-drums-of-candombl%C3%A9>

La sagrada del tambor puede relacionarse, además, con la idea del *axis mundi* desarrollada por Eliade (2018; 2011) entendida como un punto de intersección entre los distintos planos del cosmos: lo divino, lo humano y lo natural. En el candomblé, el ritmo acompaña y organiza el ritual; es verbo, energía y ordenamiento cósmico. La música ritual conforma un lenguaje autónomo, difícilmente expresable con palabras, que articula la interacción entre los cuerpos, los ancestros y las fuerzas espirituales (Góis Dantas, 2012). El tambor no solo participa del rito: lo estructura, lo posibilita, lo encarna. Su resonancia puede considerarse matriz de lo sagrado. A partir de esta interpretación, los sentidos de lo sagrado se construyen a través de medios

corporales, sonoros y comunitarios muy diferentes a las lógicas racionalistas o escriturales del cristianismo europeo.

### **1. Epistemologías situadas: hacia una crítica decolonial de lo sagrado**

Es precisamente en esta distancia epistémica donde adquiere relevancia la necesidad de una perspectiva decolonial. Las categorías tradicionales de la musicología han tendido a interpretar las religiones afrodescendientes en general, y el candomblé en particular, desde una óptica que tiende a la exotización, la folclorización o el reduccionismo sincrético, sin reconocer su densidad ontológica ni su racionalidad propia. Incorporar una mirada decolonial implica desnaturalizar los marcos epistemológicos eurocéntricos desde los cuales se han descrito y evaluado estas prácticas. La noción de *hierofanía* en Eliade, aunque valiosa, debe ser también leída críticamente, pues su carácter universalizante puede invisibilizar las particularidades culturales, históricas y políticas que configuran las espiritualidades afrodescendientes. Por ello, concebir el tambor en el candomblé como un objeto sagrado no solo constituye una operación hermenéutica, sino que representa un gesto político de restitución epistémica, que exige situar estos saberes y prácticas en un marco propio, no subordinado.

La perspectiva decolonial resulta tan pertinente como imprescindible para abordar este objeto de estudio con la profundidad y el rigor histórico y metodológico que requiere. El concepto *decolonial* ha sido ampliamente elaborado por Mignolo (2007), quien articula una crítica que trasciende la simple reivindicación de la descolonización política. Para Mignolo, la decolonialidad se erige como una confrontación directa a lo que denomina la “modernidad colonial”: la imposición de un marco epistémico occidental que sigue moldeando las dinámicas internacionales. Desde esta óptica, *decolonizar* implica transformar tanto las epistemologías y sus procesos de producción como las estructuras de poder que persisten más allá de la independencia formal de las antiguas colonias. En consonancia con esta visión, Grosfoguel (2007) amplía el horizonte de la crítica decolonial al introducir la noción de *colonialidad del ser*, y sostiene que los efectos de la colonialidad no se limitan al ámbito político o económico, sino que alcanzan también las formas de

existencia, percepción y conocimiento. Mignolo (2007) y Grosfoguel (2007) coinciden en que la decolonialidad demanda una ruptura profunda con los vestigios del colonialismo, tanto en las instituciones como en los esquemas cognitivos que configuran nuestra relación con el mundo.

Dado el uso indistinto que a menudo se hace del término y la confusión que ello puede generar, resulta pertinente establecer una distinción entre el concepto *decolonial* y otros afines, como el término *anticolonial*. Este último se vincula principalmente con formas de resistencia activa frente a manifestaciones coloniales directas, tales como la violencia, la opresión o la explotación, privilegiando las luchas políticas y sociales contra la dominación colonial. Rivera Cusicanqui (2010) ofrece una crítica de ambos términos –decolonial y poscolonial–, señalando que cualquier proyecto de descolonización debe anclarse en las prácticas concretas de los pueblos indígenas y en las formas de resistencia cultural que han enfrentado históricamente el colonialismo. Para Rivera Cusicanqui, la descolonización no puede limitarse al plano teórico o académico, sino que debe constituirse en una práctica, una acción fundamentada en los saberes indígenas y en las experiencias cotidianas de las comunidades. Esta concepción, que articula lo decolonial con lo anticolonial, se enfoca en la confrontación directa de las estructuras coloniales aún vigentes, desafiando la imposición de lógicas externas de conocimiento y organización social.

El pensamiento decolonial, tal como ha sido formulado en las obras de Mignolo (2007) y Grosfoguel (2007), implica una ruptura con las estructuras coloniales y con las epistemologías hegemónicas que siguen configurando el orden del mundo moderno. Por su parte, la perspectiva anticolonial, representada por autoras como Rivera Cusicanqui (2010), enfatiza la resistencia activa frente a las expresiones directas del colonialismo, destacando el papel fundamental de las prácticas indígenas como base para cualquier proceso de descolonización.

La teoría decolonial se inscribe dentro del pensamiento crítico latinoamericano y se nutre de diversas influencias y antecedentes, que van desde Guamán Poma de Ayala (1980) hasta Fanon (2009). No obstante, la perspectiva decolonial enfrenta ciertos desafíos o limitaciones que invitan a revisar algunos

de sus elementos, como la tendencia a concebir “Europa” de manera monolítica y homogénea, a reducir la variedad de formas de dominación a un único eurocentrismo de la colonialidad, o a establecer presuntas relaciones entre la ubicación geográfica, la temporalidad histórica y el enfoque epistemológico, sugiriendo implícitamente que el conocimiento posee una “nacionalidad”.

## **2. El tambor en el candomblé: entre el rito, lo sagrado y la memoria colectiva**

Una aproximación al tambor en el contexto del candomblé desde un enfoque interdisciplinar y decolonial, como el que aquí se propone, habilita la posibilidad de centrar la investigación en los sujetos, las prácticas, los procesos identitarios y los repertorios. A través de estos elementos se constituye una cultura del tambor específica en el marco de una experiencia de *lo sagrado* que se manifiesta en múltiples formas a lo largo de la historia (Ries, 2014).

Este tipo de análisis permite evidenciar hasta qué punto la historia de la música puede señalarse como uno de los ejemplos más patentes del narcisismo occidental. Debido a factores como las tensiones entre significante, significado y referente, o los distintos niveles de abstracción, las manifestaciones artísticas se constituyen en un ámbito particularmente propicio para ocultar disposiciones (*habitus*) y, a la vez, para definir formas de relación con la cultura. Con base en esta perspectiva, el uso de la música se revela como una herramienta crucial para investigar los procesos de afirmación de clase y la construcción de identidades e ideologías.

Dando continuidad a la perspectiva decolonial que guía estas páginas, el concepto de *habitus* resulta clave para comprender la articulación entre las estructuras sociales y las acciones individuales. Este término ocupa un lugar central en la sociología relacional de Bourdieu (2000). Para analizar el *habitus* de un individuo, es imprescindible considerar los campos en los que se produce dicha articulación o tensión. Existe una configuración recíproca entre campo y *habitus*, dado que ambos se moldean mutuamente. En tanto conjunto de disposiciones –y no de determinaciones rígidas–, el *habitus* ofrece al sujeto un margen de acción, desmontando así la supuesta dicotomía entre estructura y

agencia. Permite, en cambio, pensar en una relación dialéctica: la agencia se ejerce en el interior de las estructuras, y estas, a su vez, son transformadas por la acción. El *habitus* se manifiesta en dimensiones corporales y expresivas, como la postura, el movimiento o el habla y, en el marco del presente análisis, puede observarse también en las prácticas vinculadas al tambor. Como señala Bourdieu (2000, p. 71), el *habitus* es “el juego social incorporado, vuelto naturaleza”, es decir, “lo social inscrito en el cuerpo”.

Desde la perspectiva que orienta este trabajo, el valor de la práctica del tambor trasciende la mera creación o interpretación de obras para situarse en su capacidad de desempeñar una función social y ejercer una influencia cultural, psíquica y emocional sobre diversas acciones –ya sean colaborativas, identitarias, disidentes, entre otras. Partiendo de esta premisa, la música se interpreta como un medio para expresar y revelar la diversidad de maneras en que se manifiesta el valor cultural y social de los intercambios, especialmente en relación con creencias, problemas y conflictos.

Hasta aquí se han expuesto las nociones de lo sagrado y el concepto de *hierofanía* en Eliade, así como algunas características fundamentales de la teoría decolonial. Se ha buscado argumentar su pertinencia como perspectiva para abordar la cultura del tambor en el candomblé (Segato, 2011), ya que, por un lado, permite recuperar formas, proyectos y prácticas de ciertas alteridades –pueblos originarios, afrodescendientes, mujeres–, y, por otro, preserva el análisis de posibles jerarquizaciones y clasificaciones culturales, a partir de una cultura europea que se asume como universal. A continuación, y considerando el candomblé como un fenómeno de hibridación cultural en el contexto de lo que Gilroy (1993) denominó como *Atlántico Negro*, se espera trazar conexiones entre el ámbito de la religiosidad, ciertas prácticas musicales de tambor en el candomblé y un *ethos* colectivo entendido como expresión particular de una sensibilidad común. Antes es preciso enmarcar el candomblé desde la perspectiva de su constitución como espacio ritual, festivo y sagrado.

### **3. El espacio sagrado del candomblé**

La noción de espacio sagrado constituye un concepto fundamental para entender cómo las culturas y las religiones estructuran la experiencia humana

del mundo. Para Eliade (2018), el espacio sagrado trasciende la mera dimensión física para erigirse como un lugar de manifestación de lo divino. En diversas tradiciones religiosas, el dualismo entre lo sagrado y lo profano configura la estructura ontológica del mundo.

Siguiendo a Eliade (2018), las sociedades tradicionales organizan sus espacios alrededor de un eje central –el *axis mundi*– que representa el punto central de conexión entre el cielo y la tierra. Este *lugar* se considera como el centro desde el cual se configura y otorga significado al universo. A través de rituales y actos religiosos, ciertos espacios se transforman en lugares del mundo, operando así un proceso que convierte el entorno profano en un lugar sagrado.

Por su parte, García (2006) sostiene que la vida cultural y espiritual africana en América Latina y el Caribe logró reconstruirse a pesar del sistema hegemónico-colonial y de la violencia ejercida sobre los pueblos africanos. Este proceso se desarrolló mediante la conformación de tres espacios. El primero es el espacio musical cimarrón –también denominado *cumbe*, *palenque*, *quilombo*, villas libres o pueblos libres–, en el cual la música, a través de la memoria y las palabras, enraizó en la lucha por la libertad.

En segundo lugar, se configura un espacio musical festivo, contestatario y comunitario, que dio lugar a una notable diversidad de expresiones musicales y a la adaptación de cantos, ritmos e instrumentos, con especial protagonismo de los tambores. El cuerpo, la danza y el ritmo se erigen como elementos centrales en su producción.

En tercer lugar, se identifica un espacio musical religioso, desde el cual los pueblos afro-subsaharianos y sus descendientes reconfiguraron la importancia de la música y la espiritualidad. García (2006) destaca en este apartado casos particularmente relevantes, como el de los tambores Batá –a través de la presencia yoruba en Cuba, Brasil (candomblé) o Trinidad y Tobago (*culto shango*)–, así como la sociedad secreta Abakuá.

La vertiente africana o aguisimbia (Aharonián, 2012) se mantuvo a lo largo de un prolongado proceso de resistencia orientado a preservar, crear e innovar en la reconstrucción de la herencia identitaria afro-diversa. Para García (2006), la

identidad se concibe como una búsqueda constante, guiada por la brújula del anclaje ancestral, que evita su disolución en el marco de la globalización capitalista. Este proceso se desarrolla a través de tres etapas. La primera, de preservación cultural, se orienta a mantener la continuidad de códigos originales, evidentes en manifestaciones como los tambores, la gastronomía, la lengua y la espiritualidad.

La segunda etapa, de creación cultural, surge mediante la mezcla, la hibridación y el mestizaje. Durante este periodo, se originaron nuevas lenguas –como el créole o criollas, entre ellas la *garífunas* en América Central–, así como nuevos géneros musicales, tales como la rumba, el danzón y el son en Cuba; la samba en Brasil; la cumbia en Colombia; y la bomba en Ecuador. García (2006) critica la interpretación sincrética occidental que considera este proceso como una disolución de la espiritualidad africana. Finalmente, la innovación cultural representa, para García, una manifestación del círculo arronaje afrodescendiente, con ejemplos como el calypso de Trinidad.

El esquema tripartito –preservación, creación e innovación– facilita una aproximación a la complejidad de la experiencia africana en América. Sin embargo, ningún proceso se desarrolló de manera homogénea o unitaria, y toda clasificación conlleva el riesgo de simplificar o invisibilizar matices fundamentales. En este sentido, Aharonián (2012, p. 14) recuerda que, en 1790, cien esclavos en Montevideo podían representar “diez músicas de tradiciones diferentes”.

En Cuba y Brasil, las celebraciones religiosas de origen afro y sus prácticas musicales han sido objeto de estudio desde diversas disciplinas (Segato, 2003; Lühning, 1990). La continuidad de la vertiente africana se sostiene gracias a una resistencia orientada a preservar e innovar la herencia afro-diversa. Esta persistencia se manifiesta, por ejemplo, en el linaje musical de las logias Abakuá, que lograron sobrevivir a la esclavitud, así como en patrones rítmicos que evidencian vínculos históricos con culturas africanas. Paradójicamente, el aislamiento social impuesto a los afrodescendientes durante el régimen esclavista propició el desarrollo de espacios alternativos. Este es el caso, en

Brasil, de los terreiros o casas de santo, caracterizados por la flexibilidad y la constante reinención de las relaciones sociales (Figura 2).

**Figura 2**

*Terreiro illé Obá Omi Axé Opô Aracá*



*Nota. De Guia Folha. Terreiro de candomblé illé Obá Omi Axé Opô Aracá. São Bernardo do Campo (São Paulo, Brasil). <https://guia.folha.uol.com.br/passeios/2022/11/conheca-o-primeiro-terreiro-de-candomble-tombado-como-patrimonio-de-sao-paulo.shtml>*

Meillassoux (2016) destaca los procesos de deshumanización sufridos por los esclavos, tales como la desocialización, despersonalización, desexualización y descivilización. En este contexto, el terreiro se consolidó como un espacio para la reinención de las especificidades culturales afrodescendientes en torno al género, la sexualidad y los vínculos familiares, donde las comunidades afrodescendientes debieron negociar un nuevo contrato social. Además del candomblé, el *terreiro* funcionó como un ámbito de redefinición social, facilitando el liderazgo femenino en una sociedad marcadamente patriarcal (Bueno Sarduy, 2014).

#### **4. Repertorios, prácticas y organología: arqueología musical del candomblé**

En el candomblé, cada orixá posee un repertorio propio de canciones y toques de tambor, los cuales se ejecutan principalmente de dos formas: *angola* (a

mano) y *ketu* (con varitas o agidavi). El tambor *gbedu*, empleado en ceremonias oficiales, forma parte de las cuatro grandes familias de tambores yorubas, junto con los *dundun*, *batá* y *sakara*. Cada divinidad cuenta con un tambor específico, reflejando la diversidad de más de 600 *orixás* en África. En Brasil, recordemos, los tres tambores del candomblé son denominados *rum*, *rumpi* y *lé*. Los percusionistas son los encargados de desencadenar musicalmente la actualización de la naturaleza ideal de los *orixás*. Según Segato (2003), los *orixás* descienden a través de las manos de los tamboreros, y las canciones reflejan y mantienen viva su presencia. Como señala Lühning (1990), el repertorio de cantigas varía según el *orixá*, y cada *terreiro* puede contar con entre 500 y 600 canciones.

Las naciones *nagô-ketu*, *jeje* y *caboclo* poseen tradiciones musicales distintas dentro del *candomblé*, caracterizadas por el uso de tres tambores y un *agogô* (véase Figura 3). La música está estrechamente vinculada con la danza, constituyendo una unidad inseparable en el ritual (Kubik, 1979). Por ello, para comprender plenamente esta manifestación, es fundamental atender al contexto ritual, a sus ámbitos de uso, a la terminología específica, así como a sus funciones y organización interna.

### **Figura 3**

*Agogô tradicional*



*Nota.* De *Instrumentos tradicionales africanos. Agogô o Gan*. Terreiro de Griôs.  
<https://terreirodegrios.wordpress.com/instrumentos-musicais-afrikanos/>

Algunas de las primeras investigaciones sobre la música en el *candomblé*, particularmente aquellas realizadas en la década de 1930 y principios de la de 1940, no integraron plenamente la música en su contexto ritual (Alvarenga, 1946; Herskovitz, 1949; Merriam, 1951). Estos estudios iniciales se limitaban a un análisis de la música a partir de ciertas grabaciones. Entre las investigaciones que abordaron de manera más integral el estudio de la música del *candomblé*, es preciso destacar los trabajos de Behague (1976; 1978) y algunos artículos de Cossard-Binon (1967; 1970).

La música y la danza en el *candomblé* son inseparables y comunican una historia, una religión y una tradición oral. El trance, o “estado de santo”, es un momento central en este proceso, en el cual el *orixá* toma control del cuerpo del iniciado, mostrando su personalidad. La danza, vinculada a la música, es esencial para representar al *orixá*, y el proceso de invocación sigue una secuencia específica de canciones. En este contexto, la danza no puede existir sin la música, ya que ambas están estrechamente interrelacionadas en el proceso ritual. Los miembros del *candomblé* sostienen que la llegada del santo es un evento predecible y planeado, no accidental. Cada fiesta es única, aunque sigue un orden establecido para honrar a los *orixás*, con algunas variaciones según la casa y las *filhas de santo* presentes.

En la primera parte de la fiesta, el *xirê*, las *filhas de santo* bailan en círculo y cantan tres canciones para cada *orixá*, de la más vieja a la más joven. Luego, se interpreta una canción especial para invocar al *orixá*, solicitando que se manifieste en las *filhas de santo* consagradas. Cuando el *orixá* se manifiesta, las *filhas de santo* pierden el equilibrio y se transforman en él, realizando una serie de gestos rituales. Cada *orixá* tiene una “primeira”, que se canta tres veces para que se presente ante el público y los atabaques. Tras este momento, el *orixá* es llevado al *roncó* para vestirlo y luego se le canta una canción especial para su entrada.

El término *candomblé* es de uso común en el ámbito lingüístico de Bahía (Brasil) para designar a los grupos religiosos que se caracterizan por un sistema de creencias y divinidades conocidas como “santos” u *orixás*, asociados al fenómeno de la posesión o trance místico (Costa Lima, 1976).

Este trance es considerado por los miembros del grupo como la incorporación de la divinidad en el iniciado, quien ha sido ritualmente preparado para recibirla. La música, en este contexto, funciona no solo como un medio de autorreflexión, sino también como una representación simbólica vinculada a la identidad personal. Los cantos, transmitidos a lo largo de generaciones, refuerzan tanto las identidades individuales como el sentido de pertenencia a la comunidad.

El orixá manifestado evoca emociones profundas en los presentes y puede, como se ha sugerido, provocar la aproximación de otro *orixá*, quien entonces toma el cuerpo de la *filha de santo* en el momento de la emoción. El grupo de las primeras canciones dedicadas a invocar al *orixá* llama la atención por sus coreografías, cuya función principal es presentar al *orixá* en público. Todas ellas se interpretan tres veces, asegurando la completa manifestación y la consagración del rito.

Entre las investigaciones que abordan la relación entre música, danza, ritual, las prácticas del tambor y los repertorios del *candomblé*, destaca la de Segato (1999) sobre una *toada* dedicada a Iemanjá. En su estudio, la autora explora la conexión entre la música y la construcción cultural de la personalidad humana. Cada miembro del culto tiene un *orixá* o "santo" como guía, también llamado *dono da cabeça* (dueño de la cabeza), y un dios secundario o *ajuntó*, que complementa al principal. Todos los miembros son considerados *filhos de santo*. Cada divinidad es representada de forma antropomórfica, con comportamientos, apariencia física y atributos específicos que definen su personalidad. Además, cada *orixá* tiene su propio repertorio de canciones y uno o más toques de tambor característicos.

Durante la interpretación del repertorio musical específico de cada *orixá*, la manifestación divina ocurre a través de la "posesión" o trance, lo que lleva al iniciado al llamado estado de santo. Las personas que comparten un mismo *orixá* desarrollan rasgos de personalidad similares. Según Segato (1999, p. 238), "el panteón ofrece a la comunidad del culto un mapa cognitivo que proporciona un dispositivo mental para interpretar el entorno humano". De manera análoga, los repertorios musicales dedicados a los santos, ejecutados sucesivamente en los rituales, conforman un "mapa sonoro" que permite a

cada individuo, al conectar emocionalmente con la música, identificar su posición dentro de la comunidad.

Los cantos actúan, por un lado, como vehículos de auto-reflexión, y por otro, como representaciones simbólicas de la identidad personal. Al movilizar emociones vinculadas al individuo, la música refuerza tanto la identidad personal como el sentido de pertenencia. Las melodías, transmitidas y preservadas a lo largo de generaciones, se convierten en puntos de anclaje tanto para el individuo como para la comunidad, en un contexto urbano marcado por el cambio constante.

Todos los repertorios se interpretan en un estilo responsorial, en el que el líder espiritual, o *pai/mãe de santo*, asume el rol de solista. En situaciones de fatiga, edad avanzada o malestar, el líder puede ser asistido por otro sacerdote experimentado o por un cantor hábil. También es posible que la parte correspondiente sea interpretada por el *filho de santo* al que pertenece la melodía, si se encuentra en estado de posesión. Cada ciclo musical consiste en una secuencia continua de melodías acompañadas por el mismo ritmo de tambores. Cuando se ejecuta una melodía que requiere un cambio en el toque, se inicia una nueva secuencia de canciones requiere un cambio en el toque, se inicia una nueva secuencia de canciones.

Según Segato (1999), a partir de sus informantes, Iemanjá representa la figura materna, el *orixá* al que todos los demás deben dirigirse. Se la describe como una mujer pez, que habita en las profundidades del mar, una sirena, un ser híbrido. Reina del mar, pero, incluso en calma, Iemanjá empuja a sus hijos hacia el fondo. Los *filhos* de Iemanjá son profundamente apegados a sus recuerdos y nunca olvidan lo que les afecta, sea positivo o doloroso; siempre viven mirando atrás. Tienen la sensación de que lo distante está cerca de ellos. En este punto, puede haber una alusión a África y al mar que los separó (Segato, 1999), lo cual refuerza la centralidad de esta figura en la construcción de la identidad afrodescendiente.

Finalmente, este contexto permite abordar la centralidad de lo femenino en la casa de santo y la superación de las distinciones de conyugalidad y consanguinidad. Como señalan Bueno Sarduy (2014) y Segato (2003), las

condiciones históricas y las prácticas de la sociedad esclavista marginaron a la población afrodescendiente, relegándola a los márgenes de la sociedad dominante. Para Segato, es esencial destacar que la *casa de santo* no solo constituye un centro de culto donde se celebran rituales, sino también un espacio familiar, la denominada "familia de santo".

En estos espacios, las mujeres afrodescendientes adquieren un liderazgo y una visibilidad inusuales en una sociedad patriarcal, desafiando constantemente "el principio del nacimiento y la sangre" (Segato, 1999, p. 189), dada la imposibilidad de restablecer los parentescos consanguíneos. Al no poder replicarse los vínculos tribales, el parentesco ritual juega un papel decisivo en la reconfiguración de las relaciones. En las casas de santo, las mujeres superan la praxis patriarcal del matrimonio como instrumento colonial y como pilar de la ideología dominante sobre la familia.

Además, Segato (2003, p. 216) sugiere que "el culto a Xangô es un caso útil para examinar si el 'género como esquema cognitivo' es histórico o inherente a la naturaleza humana". La asociación entre anatomía y género puede entenderse como parte de la oposición binaria y jerárquica impuesta por los colonizadores durante el proceso de explotación y dominación colonial. En este contexto, el liderazgo femenino en los *terreiros* de candomblé se presenta como una excepción dentro de un proceso de colonización que para las mujeres significó una doble imposición: racial y de género.

La pervivencia de estas tradiciones en América, que combinan una cuidada puesta en escena, exquisita gastronomía y un profundo mensaje simbólico, es un claro ejemplo de resistencia cultural y transmisión intergeneracional de valores. La danza, la música y las vestimentas son componentes esenciales de un ritual en el que se expresa la sensualidad y el erotismo, elementos inherentes a la cultura religiosa. El carácter performativo es fundamental, y existen tantas formas de bailar para los orixás como *filhos de santo*. Sin duda, sin el baile, la música y el trance, es decir, sin celebrar la vida a través de este ritual, los dioses podrían morir.

## Conclusiones

En el marco de esta reflexión sobre la música, el tambor y el trance en el *candomblé*, se pueden destacar algunas conclusiones que permiten articular tanto la dimensión cultural como espiritual de esta práctica religiosa, desde una perspectiva decolonial que favorece una comprensión más profunda y respetuosa de los elementos involucrados.

En el *candomblé*, el tambor trasciende su rol de instrumento musical, convirtiéndose en un mediador sonoro entre lo humano y lo divino, una hierofanía que hace presente lo sagrado. Su función principal en los rituales es inducir un estado de trance, a través del cual los participantes se conectan con los *orixás*. En su forma más auténtica, este trance se convierte en un vehículo simbólico que permite que lo sagrado se manifieste en el mundo cotidiano. La percusión del tambor, por tanto, no debe ser vista solo como un acto musical, sino como un medio de transformación individual y colectiva que facilita la interacción entre los planos terrenal y espiritual, proyectando un *axis mundi*.

Desde una perspectiva decolonial, el trance en el *candomblé* puede entenderse como una forma de resistencia frente a la imposición cultural y religiosa del colonialismo. Durante la esclavización en Brasil, las prácticas religiosas africanas fueron reprimidas, lo que llevó a la creación de espacios alternativos y la afirmación de la identidad a través de rituales como el *candomblé*. Música y tambor, como elementos clave de esta práctica, visibilizan una resistencia cultural viva que desafía las lógicas hegemónicas y reafirma las raíces ancestrales. Si la colonialidad persiste, la resistencia también.

El *terreiro*, como espacio físico y simbólico, representa la unión entre la comunidad y lo divino, funcionando como un lugar de encuentro y transformación. Desde una óptica decolonial, el *terreiro* puede verse como un refugio frente a los procesos coloniales que intentaron erradicar las religiones africanas, transformándose en un espacio autónomo donde se renueva y fortalece la identidad cultural. Además, como espacio festivo, se convierte en un lugar donde las tensiones sociales se disuelven momentáneamente, gracias al éxtasis colectivo generado por la música y el trance, lo que refuerza la cohesión del grupo y renueva su vínculo con la naturaleza circundante.

Adoptar una perspectiva decolonial es crucial para abordar el *candomblé*, el tambor y el trance de manera rigurosa. Estas prácticas no son simples supervivencias de un pasado africano, sino formas vivas de resistencia y reconfiguración cultural. Reconocer el *candomblé* y sus rituales como un conocimiento ancestral legítimo y valioso abre espacio para apreciar otras cosmovisiones y modos de construir y compartir saberes, al tiempo que combate la marginalización histórica de las religiones africanas.

Desde el punto de vista académico, el estudio del *candomblé* debe ir más allá de la simple catalogación etnográfica. Es fundamental desentrañar y valorar los procesos de resistencia cultural e identitaria que perviven en estas manifestaciones. Este enfoque decolonial no solo cuestiona las formas tradicionales de investigación, sino que abre caminos para incluir las voces afrodescendientes y las perspectivas de los sujetos que practican estas religiones cotidianamente. De este modo, la investigación no solo amplía el conocimiento académico, sino que contribuye a la valorización de saberes ancestrales que han sido sistemáticamente silenciados o subestimados.

En conclusión, el *candomblé*, con su música y el uso ritual del tambor para inducir el trance, debe entenderse como un sistema simbólico y cultural que facilita la conexión entre lo humano y lo divino. A través de un enfoque decolonial, se puede reconocer el carácter de resistencia y reafirmación cultural de estas prácticas, destacando su papel crucial en la preservación y revitalización de las identidades afrodescendientes en América.

## Referencias

- Aharonian, C. (2012). *Hacer música en América Latina*. Ediciones Tacuabé.
- Alvarenga, O. (1946). A influência negra na música brasileira. *Boletim Latino-American de Música*, 357-407.
- Behague, G. (1976). Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. *Afro-Ásia* 12, Salvador, CEAQ, 129-140.
- (1977). Some liturgical functions of afro-brazilian religious music in Salvador, Bahia. *World of Music*, 19(3-4), 4-14.

- Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. Traducción de Margarita Mizraji. Gedisa.
- Bueno Sarduy, A. E. (2014). *El ocaso del liderazgo femenino en el xangô de Recife: la ciudad de las mujeres que no será*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Cossard-Binon, G. (1967). La musique dans le candomblé. En Nikiprowetsky, T. (ed.). *La musique dans la vie*. OCORA, 151-207.
- (1970). *Contribution a l'étude des candomblés au Brésil. Le candomblé Angola*. Doctorat. Faculté des lettres et sciences humaines (Paris).
- Costa Lima, V. da. (1976). O conceito de nação nos candomblés da Bahia. *Afro-Ásia* 12, Salvador, CEAO, 65-90.
- Eliade, M. (2018). *Lo sagrado y lo profano*. Austral.
- (2011). *El mito del eterno retorno*. Alianza.
- (2008). *La búsqueda*. Kairós.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra máscaras blancas*. Akal.
- García, J. (2006). *Caribeñidad: afroespiritualidad y afroepistemología*. Fundación Editorial El perro y la rana.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Verso.
- Góis Dantas, B. (2012). *Vovó Nagô e Papai Branco: Usos e abusos da África no Brasil*. Paz e Terra.
- Grosfoguel, R. (2007). The Epistemic Decolonial Turn: Beyond Political Economical Paradigms. *Cultural Studies* 21(2/3), 203-246.
- Guamán Poma de Ayala, F. (1980). *Nueva coronica y buen gobierno*. Estudio introductorio de Franklin Pease García. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Herskovitz, M. J. y Waterman, R. A. (1949). Música de culto afrobahiano. *Revista de Estudios Musicales* (Mendoza) 1, 65-127.

- Kubik, G. (1979). Angolan Traits in Black Music Games and Dances of Brazil. *Estudos de Antropología Cultural* (Lisboa), 10, 6-55.
- Lühning, A. (1990). Música: coração do candomblé". *Revista USP* (São Paulo, Brasil) 7, 115–124.
- Marcondes de Moura, C. E. (org.). (1989). *Meu sinal está no teu corpo: escritos sobre a religião dos orixás*. EDICON/EDUSP.
- Meillassoux, C. (2016). *Antropología de la esclavitud. El vientre de hierro y dinero*. Traducción de Rafael Molina. Siglo XXI.
- Merriam, A. P. (1951). *Songs of the Afro-Bahian Cults. An Ethnomusicological Analysis*. Northwestern University.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.
- Parés, L. N. (2006). *A formação do candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia*. Editora da Unicamp.
- Ries, J. (2014). *Lo sagrado en la historia de la humanidad*. Encuentro.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Segato, R. Género, y Colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. (2011). En Bidaseca, K. (org.). *Feminismos y Poscolonialidad: descolonizando el feminismo desde y en América latina*. Ediciones Godot.
- (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo.
- (1999) Okarilé: uma toada icônica de lemanjá". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 28, 237-253.