

**Dionisio y Changó: a propósito del papel filosófico de la danza en el ritual “Lumbalú”  
y en la obra *Así habló Zaratustra* de F. Nietzsche.**

Gineth Silvia Margarita Arenas Jaimes

Iván Darío Peña Jaimes

Trabajo de Grado para optar al título de Filósofos

Director:

Alonso Silva Rojas

Doctor en Ciencias Políticas

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Filosofía

Filosofía

Bucaramanga

2023

## **Dedicatoria**

Al maestro Nicolás “*Colacho*” Maestre Martínez,  
por despertar en nosotros el gran amor por la danza,  
cultura, diversidad y tradición de nuestro país.

### Agradecimientos

Queremos expresar nuestro más profundo agradecimiento a nuestro director de tesis, Alonso Silva, por su invaluable guía y apoyo. Su conocimiento, experiencia y dedicación han sido fundamentales para el éxito de este trabajo.

Agradecimientos de Silvia M. Arenas:

A Pape por confiar en mí desde el inicio hasta el último día de su vida. Gracias, por tanto, usted fue esa pequeña parte de mí que sabía que lo haría, usted fue mi aliento para continuar.

A Sammy y a Milu, por acompañarme todas esas largas noches.

A mi mamá, a mi tía y a mi abuela, por estar para mí siempre.

Agradecimientos de Iván D. Peña:

No fue fácil culminar este proceso de investigación, por cada “no” recibido, que fue un impulso para decir sí se pudo. Y esto gracias al apoyo incondicional de mis padres, quienes son mi motivación más grande para continuar. Y no puedo dejar de un lado a Gabriela, por sus ocurrencias y travesuras, el hacerme reír sin fin.

Agradezco a Mafe y a Ans quienes siempre estuvieron ahí durante todo el proceso, para reír, tomar vino y tener una palabra de aliento.

Y no puedo terminar, sin agradecerles a todos mis amigos quienes tuvieron que aguantar que les hablara con tanta pasión sobre esta investigación.

### **Tabla de contenido**

Introducción.....	7
1. Explicar el papel filosófico de la danza en la cosmovisión dionisiaca de la obra de Nietzsche .....	9
1.1 ¿Quién es Dionisio en la Tradición Griega? .....	9
1.2 Dionisio en Nietzsche: arte y filosofía.....	14
1.3 Dionisio en Nietzsche, Danza. ....	18
2. Changó en la obra de Manuel Zapata Olivella.....	24
2.1 Changó el gran putas.....	24
2.2 Ritual y Danza.....	30
2.3 Rito/danza en Changó el gran putas.....	35
2.4 Danza ritualizada para el combate. ....	36
3. Dionisio y Chango: paralelos desde la danza ritual. ....	36
3.1 Lumbalú, ritual y danza. ....	36
3.2 Primer paralelo: ¿por qué ambos dioses inspiran bailar?.....	39
3.3 Segundo paralelo: Dioses que se oponen (resisten) a la visión cristiana del mundo. .	43
3.3.1 Figuras literarias:.....	45
3.4 La psicoafectividad en Dionisio y Changó: .....	47
4. Conclusiones .....	48
Referencias Bibliográficas.....	53

## Resumen

**Título:** Dionisio y Changó: a propósito del papel filosófico de la danza en el ritual “Lumbalú” y en la obra *Así habló Zaratustra* de F. Nietzsche. \*

**Autores:** Gineth Silvia Margarita Arenas Jaimes e Iván Darío Peña Jaimes. \*\*

**Palabras clave:** Dionisio, Changó, Danza, Ritual, Lumbalú.

**Descripción:** La danza y la filosofía han estado intrínsecamente vinculadas a lo largo de la historia, reflejándose en las tradiciones culturales de diversas comunidades. Así, en esta investigación partiremos explorando el trasfondo histórico-social en el que Dionisio y Changó desempeñan un papel crucial: la danza. Al examinar la filosofía de la danza desde esta perspectiva, se logra comprender mejor este arte universal y explorar las diversas instancias y expresiones simbólicas del cuerpo. Nietzsche desde sus reflexiones sobre la tragedia griega, rescata el cuerpo como la gran razón y recupera la danza como un acto liberador y reafirma la capacidad de ser libre de elegir. Para continuar con el análisis desde la literatura y misticismo de M. Zapata a Changó oricha de los truenos, dios de la danza y el fuego; en donde refiere a la danza como elemento constitutivo de la cultura y fundamento de la preservación de la tradición popular. La danza tiene sus orígenes en celebraciones místicas y rituales, con el tiempo ha sufrido transformaciones que se adaptaron a normas sociales aceptadas y aprobadas patriarcalmente. Conforme a ello, en Latinoamérica la danza conserva un origen africano con un trasfondo ritual, y figuras como Dionisio y Changó representan puntos de fusión entre diferentes culturas. Para esto se toma como ejemplo el Lumbalú, danza-ritual funerario propio de la población de San Basilio de Palenque, en el cual a través del canto y el baile se busca que el alma del fallecido regrese a su lugar de origen: África.

---

\* Trabajo de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Filosofía. Director: Doctor en Ciencias Políticas. Alonso Silva Rojas.

### Abstract

**Title:** Dionysus and Changó: On the Philosophical Role of Dance in the "Lumbalú" Ritual and in F. Nietzsche's Thus Spoke Zarathustra. \*

**Author (s):** Gineth Silvia Margarita Arenas Jaimes and Iván Darío Peña Jaimes. \*\*

**Key words:** Dionysus, Changó, Dance, Ritual, Lumbalú.

**Description:** Dance and philosophy have been intrinsically linked throughout history, reflecting in the cultural traditions of diverse communities. In this research, an exploration of the historical and social background in which Dionysus and Chango play a crucial role will be examined under the light of the dance context. By analyzing the philosophy of dance from this perspective, we gain a better understanding of this universal art that forms and explores the various instances and symbolic expressions of the body. Nietzsche, in his reflections on Greek tragedy, rescues the body as the ultimate reason and reclaims dance as a liberating act, reaffirming the freedom to choose. There after this study finds its basis in the literature and mysticism of M. Zapata to Chango, the orisha of thunder, and the god of dance and fire; where dance is referred to as a constitutive element of culture and the foundation for preserving popular tradition. Dance has its origins in mystical and ritual celebrations, and over time, it has undergone transformations that have adapted to socially accepted norms, largely influenced by patriarchy. In Latin America, dance retains an African origin with a ritual background, and figures like Dionysus and Chango represent points of fusion between different cultures. Taking the Lumbalú as an example, a funerary dance-ritual unique to the population of San Basilio de Palenque, through singing and dancing, it seeks to guide the departed soul back to its place of origin: Africa.

---

\* Degree Work.

\*\* Faculty of Human Sciences. School of Philosophy. Philosophy. Director: Doctor of Political Science Alonso Silva Rojas.

## **Introducción**

La danza no es ajena a la filosofía y se expresa a través de las tradiciones culturales de una comunidad. Desde la antigua Grecia hasta nuestros antepasados, el cuerpo ha sido tomado también como lenguaje y como una manera de expresarnos y comunicarnos con el mundo exterior. Para hablar de danza, es necesario dividir o descomponer este término, y tomar como punto de partida el cuerpo. Ramírez (2017) expresa que el cuerpo ha estado signado desde el pensamiento medieval y moderno, donde no podía pensarse sin el alma. Los movimientos emergentes en la época moderna y en especial con la filosofía de Nietzsche, la filosofía hace un vuelco sobre estas concepciones y posiciona el cuerpo como sujeto-objeto esencial para el estudio del ser humano. Lo anterior, porque pensar la filosofía desde el cuerpo y para el cuerpo da pie para empezar a interiorizar más sobre este.

En ese sentido, esta investigación muestra el sentido con la cual se rescata la forma de hacer filosofía desde el cuerpo de un bailarín, el cual conduce a un trasfondo histórico-social; y es en este dónde juegan un papel crucial Dionisio y Changó, en contextos diferentes, con un fin común, la danza. Desde el academicismo puede sonar un tanto conflictivo, pero es este punto el cual queremos tocar para esclarecer y hacer de próximos estudios filosóficos un poco más viscerales desde el sentir del ser humano.

Ver la filosofía de la danza desde este enfoque no solo nos permite comprender y explicar mejor uno de los universales humanos más característicos, como es la danza, sino que, a su vez, la danza nos permite explorar el cuerpo y sus diversas instancias, su expresión simbólica. (Monasterio, 2016) Poco a poco, la danza fue ganando significado e importancia en la filosofía occidental, aunque se había convertido en un concepto central en la filosofía de Nietzsche.

Nietzsche fue uno de los pocos filósofos que consideró la danza una parte importante de su filosofía. En la extensión de su obra, la danza traza un hilo conductor de su pensamiento. Desde sus reflexiones sobre la tragedia griega, expresa la forma artística creada bajo la figura de Dionisio, dios griego de la fiesta y de la danza, en su contrapunteo con la fuerza apolínea: Todo lo que aparecía en la parte de Apolo de la tragedia griega, en el diálogo, muestra un lado sencillo, transparente, hermoso. En este sentido, el diálogo es la contrapartida del griego, cuya esencia se revela en la danza, cuyo mayor poder reside sólo en el potencial de la danza, que se revela en la destreza y majestuosidad del movimiento. (Nietzsche, 2011, pág. 369). Todo esto hasta sus planteamientos más maduros acerca del superhombre, figura que representa la superación del nihilismo, tal como lo plantea Nietzsche en boca de Zarathustra al decir:

En verdad, yo también aprendía esperar, y a fondo, —pero solo a esperarme *a mí mismo*. Y sobre todo aprendí a mantenerme en pie, y a andar, y a correr, y a saltar, y a escalar, y a bailar.

Pero esta es mi enseñanza: quien quiera aprender a volar debe primero aprender a mantenerse en pie, y a correr, y a saltar, y a escalar, y a bailar: —¡el volar no se coge al vuelo! — (Nietzsche, 2016, p. 192).

La danza como celebración mística desde su origen, en parte esencial de los antiguos ritos de fertilidad, reside por tanto un principio femenino. Este principio femenino se fue suprimiendo con el paso del tiempo y la danza fue transformándose en modos socialmente aceptados y patriarcalmente aprobados, como vemos por ejemplo que se cultivó en las cortes europeas donde el baile fue convertido en un espectáculo de gracia social, coqueteo y cortejo. Así mismo, la danza como espectáculo de las elites occidentales, también tiene como origen la cultura y tradición de los negros. A pesar de la subyugación de las elites, la danza en Latinoamérica tiene un origen africano con un trasfondo ritual.

Zapata Olivella teoriza la historia a partir de las prácticas religiosas que nacen en África y que vienen a América vía la esclavitud. En su estudio pone en contraste la búsqueda ansiosa de las raíces de la tradición de los pueblos Afrocolombianos luchando a través de la censura y la represión. Siendo el Lumbalú una de las muestras más autóctonas de esta resistencia, y coincidentalmente una de las más ricas en términos culturales. Danza y ritual / Dionisio y Changó, poblaciones y culturas diferentes; es en esto en lo cual radica el gran punto de fusión, que pese a la poca visibilización académica desde la filosofía hacia uno se logra hacer una gran conexión y que muchos de los atributos que se le atribuyen a Dionisio, son parecidos a los que en el *Muntu* le atribuyen a Changó.

## **1. Explicar el papel filosófico de la danza en la cosmovisión dionisiaca de la obra de Nietzsche**

### **1.1 ¿Quién es Dionisio en la Tradición Griega?**

Es común que en las religiones los aspectos naturales y humanos más importantes están regidos por un dios o dioses, los cuales no solo crean la naturaleza y al ser humano,

sino que lo ordenan y establecen las leyes que los rigen, incluidos los parámetros de conducta (Imbert, 1992). ¿De qué manera, entonces, un dios puede ser sinónimo de cultura? ¿Acaso la cultura está regida únicamente por las predisposiciones religiosas? Max Weber (2005) ya había hecho un análisis sobre la relación entre la religión y el modelo económico de una sociedad en su texto *La Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo*, dando a entender allí que las nociones y los parámetros religiosos pueden influir en una sociedad y su cultura, en su modo de percibir el mundo.

Para responder a las preguntas planteadas, es necesario entender primeramente qué es cultura, aun a sabiendas que de cultura implica un estudio amplio e inacabable, por lo que generar un concepto definitivo de cultura ha sido casi imposible en las ciencias humanas. En esta primera parte, para explorar la relación entre la tragedia y la cultura griega, tomaremos como base el artículo de García (2017), titulado *Para la Comprensión de la Tragedia ¿Quién es Dionisio?* Seguiremos los lineamientos del texto por medio de los cuales se explica cómo el culto al dios Dionisio fue formador de cultura en la antigua sociedad griega.

La etimología de la palabra cultura está íntimamente relacionada con la acción de cultivar, es decir, hace referencia a la agricultura o a las actividades agrónomas; igualmente, se le ha relacionado con el término educación o formación, o a la expresión perfeccionamiento o desarrollo de las facultades morales e intelectuales del ser humano (Altieri, 2001). En ese orden de ideas, desde sus orígenes etimológicos, esta palabra hace referencia al cultivo de actitudes y aptitudes respecto a un conocimiento o saberes propios del ser humano, por lo cual “cultura es el mundo propio del hombre, en oposición al mundo natural, que existiría igualmente aun sin el hombre” (Altieri, 2001, p. 15). Sin embargo, para la cultura griega, la naturaleza y el mundo del ser humano no se contraponen (García, 2017). Teniendo en cuenta su referente educativo (al menos bajo una llana noción de formación y

transmisión de conocimientos) y el hecho que es una realidad exclusivamente humana, la cultura encierra diversos aspectos que de sí misma se derivan, tales como el lenguaje, la industria, el arte, la ciencia, el derecho, el gobierno, la moral, la religión, así como los instrumentos materiales o artefactos en los que se materializan las realizaciones culturales, y mediante los cuales surten efecto práctico los aspectos intelectuales de la cultura (edificios, instrumentos, máquinas, objetos de arte, medios para la comunicación, etcétera) (Altieri, 2001, p. 15).

Esta misma idea la mantiene la cultura griega, por ejemplo, en la idea de cultura como educación y agricultura, las cuales, para ese entonces, no están delimitadas, es decir, se forman simultáneamente. De allí que Dionisio sea el dios del vino en su totalidad, pues está relacionado no solo con la bebida, sino con el cultivo de la uva y, por tanto, está relacionado con la técnica que rodea la actividad de cultivar uvas hasta su procesamiento (García, 2017).

Así mismo, la palabra cultura, etimológicamente hablando, comparte raíz griega y latina con culto, *cultus* refiriéndose a los ritos, pero manteniendo la noción de cultivar y a la idea de cuidar y honrar (Coromidas, 1987). De acuerdo con García (2017), la cultura griega mantenía esa intrínseca relación entre el cultivo y el rito hacia el Dionisio. A su vez, Cultura y Culto comparten la raíz griega *kyklos* que significa rueda, del que proviene ciclo, motocicleta, ciclón, bicicleta, por lo cual hace referencia a un constante ciclo o continuo retorno (Thompson, 1990). De allí que “en este contexto mítico agrario es preciso situar a Dioniso; (...) regresaba todos los años siguiendo el ciclo estacional” (García, 2017, p. 360), incluso se le representaba como el “*Puer aeternus* que vuelve a nacer en la primavera” (García, 2017, p. 361).

En ese sentido, vemos que en la antigua Grecia se mantenía una relación entre conocimiento, educación y agricultura, pues el aprendizaje y el cultivo están supeditados a

ciclos que van escalonándose y yuxtaponiéndose. En el arte de cultivar, es necesario esperar determinadas temporadas (sobre todo en territorios que dependen de las estaciones) y repetir el ciclo, pero mejorando las técnicas y herramientas, y dejando descansar la tierra, en un continuo desarrollo en el que es necesario estar atentos a cualquier cambio en el ambiente. Así mismo, en la educación se cultiva el conocimiento paulatinamente mediante procesos escalonados, pero que a su vez son cíclicos pues dichos procesos deberán repetirse con algunas modificaciones en las técnicas que se emplean y las herramientas que se usan, cuando se agregan nuevos conocimientos. La triada entre producción de conocimientos, agricultura y educación puede que en la actualidad se haya desintegrado, pero en la antigua Grecia daba muestra de estar íntegramente entrelazadas y relacionadas mutuamente, pues sus límites no estaban totalmente determinados. Este es uno de los planteamientos que propone García (2017) al estructurar las *polis* griegas como una entidad viviente en las que la ciencia, religión y filosofía hacían parte de un mismo paradigma, la medicina no estaba separada del estado de ánimo, pues intervenía tanto el cuerpo como el espíritu; el pensamiento o discurso y la acción necesariamente deberían coincidir, tal como se ve reflejado en el ideal de vida de los filósofos de la Grecia antigua. No es de extrañar que, para García (2017), aunque la infraestructura de las ciudades griegas era importante, lo realmente fundamental eran sus ciudadanos: sus actividades, participación, educación, religión, forma de administración, etc., por lo cual se lograba crear una unidad entre ciudad y ciudadano; en últimas, la *polis* no sólo era un espacio físico, sino el modo de ser de sus ciudadanos. Esto está directamente relacionado con sus actividades religiosas, pues dependiendo del dios que representara a cada ciudad, se generaba un tipo de moral, de política, de ética, de conducta y de educación: en fin, de cultura. Sin embargo, es de notar que en todas las *polis* Dionisio siempre hacía presencia, de alguna u otra forma (García, 2017).

De acuerdo con lo anterior, se puede entender cuando García (2017) enuncia que el eje central de los griegos era la religión. Y aunque había una educación racional y discursiva, el pueblo griego arcaico daba mayor relevancia a la forma intuitiva de conocer y aprehender el mundo. Esta es la base para comprender quién era Dionisio, ese dios esperado por los griegos y que, además de ser adorado en casi todas las ciudades griegas, inspiró la creación de la tragedia (el ditrambo), al tiempo que manifestaba su presencia cultural en diversas formas más allá de las físicas, a saber: pulsaciones, máscaras, el coro, posesión del público y de los individuos. Se trataba entonces de un dios desconocido que, no obstante, estaba presente en todos los ámbitos del pueblo griego; y, en suma, de forma sutil, era el regidor general de la conducta griega. Pero García (2017) también explica que, aunque era un dios que se manifestaba de forma irracional o inconsciente, dichas manifestaciones tenían un sentido positivo, pues con estas el dios lograba escarbar en las zonas ocultas de la mente humanas, haciendo que el espectador se cuestionara a sí mismo; Dionisio era algo así como una racionalización de lo irracional, pues provocaba una pulsación, una palpitación en el espectador capaz de moverlo hacia un conocimiento de sí mismo, mediante la representación o mimesis de los sucesos que se coreaban en las tragedias. Por ello, además de ser un *puer aeternus* en el sentido estacional y agrónomo, la renovación que proponía se podría entender además en un sentido personal, en aquello que se denominaba *metanoia* (y lo cual Aristóteles conceptualizó como *katarsis*). Así, una forma de presencialidad del dios puede asemejarse a “cualquier nuevo ciclo de creatividad que irrumpe, da sus frutos físicos o culturales, sus energías se desgastan y finalmente se olvidan, que es la huida del dios” (García, 2017, p. 361).

Es evidente que para la tradición griega Dionisio es un dios cauteloso y sutil que hace presencia en la creación cultural, es decir, en la inspiración artística, en las costumbres y

cosmovisión de un pueblo, en la conducta, en la constitución y parámetros de la educación y, por tanto, del conocimiento. Por otro lado, como eje central de la tragedia (representado con el coro), Dionisio poseía o inundaba a los individuos del público con su presencia; era un dios que reflejaba la realidad a tal punto que los espectadores de las representaciones trágicas alcanzaban el éxtasis. A este respecto, García (2017) hace énfasis en la metáfora de Atenea guardando el corazón de Dionisio de la furia de los titanes, pues en las celebraciones dionisiacas el latir del pueblo griego era el mismo que el de Dionisio; un mismo palpitar que se mantenía en toda la cultura griega, el arte y la agricultura. Por ello se puede decir que la religión (al menos en el sentido específico del culto a Dionisio y la sociedad de la antigua Grecia), es un referente y formador de cultura, pues no solo influyó en las costumbres y los parámetros de conducta del pueblo griego, sino que tuvo incidencia tanto en la formación educativa, política, filosófica, agrícola, así como en la psiquis, el desarrollo afectivo y el arte personal de dicho pueblo; todo ello mediado, pues, por la tragedia.

## **1.2 Dionisio en Nietzsche: arte y filosofía.**

Uno de los problemas que preocupaba a Nietzsche era la comunicación humana, la limitación del lenguaje, y es por lo que reconoce en las formas artísticas-corporales una manera de superar dichas limitaciones, llegando a lo que él llama “metafísica del artista” (de Santiago Guervós, 2004, p507). Es por eso que observamos a un Nietzsche que, dada la inherencia entre la vida (que es comunicación) y el arte, asume, según Bachelard (2002), que un danzarín es alguien que se expresa así mismo, en cuerpo y alma, alcanzando formas de comunicación en su más elevada obra de arte. En los presupuestos filosóficos de Nietzsche, la comunicación conceptual entre los humanos tiene límites, y estos solo se pueden superar desde lo simbólico, desde el expresionismo corporal entero (Nietzsche, 1990, p. 105). No

basta el hablar, es necesario también bailar, si lo que se desea lograr es una comunicación plena, allí donde todos los miembros del cuerpo son ritmo. El ser humano, en esta tónica nietzscheana, sólo se descubre danzando. Es así, siguiendo a Vásquez (2013), que los movimientos de quien danza son cada vez más livianos, ligeros y atrayentes, pues en ellos se trenzan el hombre y la mujer danzarines, los que los llevan a una peculiaridad esencial de la vida humana: el amor y el erotismo. Es su pensamiento sobre la no palabra el que se devela en el lenguaje de representación del arte de la danza. Por eso, para Deleuze (1965), es la danza el acto primero que despierta los sentidos y hace de sus movimientos estéticos una metáfora, un poema hecho de movimientos, ecos, imágenes, músculos y pausas: el lenguaje de la no palabra nietzscheana.

Nietzsche asume la danza como una energía interior de vida sensible que está en constante cambio y reversibilidad. Por eso, gracias a la danza el bailarín es símbolo de la vida, ya que se unifica y se funde con sus pensamientos, sabe amar y odiar con vehemencia, manifiesta tras el gesto corporal su dolor, es simultáneamente sujeto y cosa, actor y espectador (Pérez, 2017, p., 10).

Queda claro que, para Nietzsche, la danza, no sólo entraña una estética, sino a la vida misma. Por eso ofrece una visión del mundo, donde pone en juego su intuición y experiencia de la vida y de la muerte, que lo lleva irremisiblemente a lo dionisiaco y no a lo apolíneo (Vásquez, 2010, p.49). Así, según Avellaneda (2005), la elección de Nietzsche por la postura dionisiaca significa asumir la vida desde lo trágico, lo celebrativo y la misma embriaguez que ella genera al ser humano. El arte dionisiaco, esencialmente la danza, se apoya en el juego con la embriaguez y el éxtasis. Al ingenuo hombre natural, lo narcótico lo eleva hasta el olvido de su instinto, y es en los estados de la danza, experimentados como borrachera, que siente que el principio de individuación se rompe, es decir, que lo subjetivo desaparece

ante la disrupción de una especie de piara que lo subyuga en una naturaleza universal. Obra aquí un pacto entre los hombres y una reconciliación con la naturaleza. En este estado de beodez general, desaparecen las diferencias de clase, esas que el mismo hombre había establecido en su sobriedad, como en la canción fiesta de Joan Manuel Serrat:

“En la noche de San Juan

Cómo comparten su pan

Su mujer y su gabán

Gentes de cien mil raleas

Apurad

Que allí os espero si queréis venir

Pues cae la noche y ya se van

Nuestras miserias a dormir

Vamos subiendo la cuesta

Que arriba mi calle

Se vistió de fiesta

Hoy el noble y el villano

El prohombre y el gusano

Bailan y se dan la mano

Sin importarles la facha

Juntos los encuentra el Sol

A la sombra de un farol

Empapados en alcohol

Magreando a una muchacha”

No es gratuito que Nietzsche opte por lo dionisiaco como icono de la danza. Cuando el hombre danza, casi que se puede afirmar que de este acto brota un Dionisos sentimental, capaz de llorar sus pérdidas con gritos y gemidos que son nostalgia de lo que se ha perdido (Gadamer, 1996, p136). Nietzsche fija la mirada en la danza desde lo dionisiaco aparentemente como un recurso estético que reivindica la visión trágica del mundo. Sin embargo, Nietzsche quiere ir más allá del arte que canta y baila solo para expresar emociones. Como filósofo, superado el bailarín trágico y de carnaval, Nietzsche verá en la danza el camino hacia un estadio superior, uno que lleva antropológica y filosóficamente a que el ser humano rompa con las tradiciones morales impuestas por una tradición cristiana, para alcanzar así la libertad de su esencia como ente viviente: el *Übermensch*. La danza tiene mucho que ver en la construcción de ese ser nuevo, a aquel que se compromete como ser entero en una transformación de la energía vital, con el fin de romper con aquello que hace pesado su camino, avanzando así hacia una liviandad total. Esto es el peso de la tradición moral cristiana, la cual debe superarse a través del vuelo elevado de la danza. El baile debe ser vehículo de una nueva moral que exprese la celebración de la vida en la tierra y no de la vida de quien vive por la ilusión de alcanzar la inmortalidad en el más allá. Es decir que deja de vivir (Santiago Guervós, 2004, p 678).

El espíritu de la danza se vivifica en Zaratustra, el cual se llega a configurar, según Lario (2000), como el mito del superhombre filosófico, aquel que, a través de sus lecciones, permite el advenimiento del porvenir humano. Parece, entonces, que esa idea de que “el hombre es algo que ha de ser superado” (p. 36), según Nietzsche, sinónimo de que la

humanidad no puede quedarse en el estadio de la tragedia humana, sino que debe tender hacia la liberación, lo que se analiza como aquel individuo capaz de crear y establecer nuevos sistemas de valores, en algo parecido a lo que recoge el planteamiento existencialista sartreano, donde el individuo es quien decide sobre sus actos morales.

La concepción del *übermensch* no es un acto simple, es un acto complejo en el que el hombre debe superar de su condición doliente, de sufrimiento, de sujeción a una moral supurante de castigos, de pecados, de faltas. Como lo expresa Aldonati (2018), para superarse a sí mismo y a su naturaleza, se debe lograr la ruptura de las tradiciones morales derivadas de la tradición cristiana para alcanzar la esencia de su libertad.

### **1.3 Dionisio en Nietzsche, Danza.**

Entender la vida parte del proceso de validar la apariencia, pues, según Nietzsche, esto es lo único real en la vida del hombre. Su pensamiento negaba la existencia de una verdad metafísica y esencial; por lo tanto, la apariencia es un impulso fisiológico que da razón a la producción del pensamiento (Nietzsche, 1990, p230).

En ese sentido, debemos entender por manifestaciones de la apariencia los actos de la moral, lo racional y lo artístico en el hombre, siendo estas entonces las que abren el camino hacia la verdad; es por la apariencia y no por un golpe metafísico que se produce el conocimiento, es la apariencia la que genera los constructos de pensamiento y realidad, y el arte se expresa como una realidad pura y verdadera.

Siguiendo a Cacciari (2000), tanto en Nietzsche como en Hegel, el arte se hace verdad por el hecho de ser una producción y no un sobresalto, no una sospecha, sino algo capaz de ocurrir, y, al aparecer, el arte se hace real en la vida del hombre como actividad creativa, que

obedece a impulsos fisiológicos. Por eso, la importancia del cuerpo alrededor de la filosofía nietzscheana, al juzgar que:

El cuerpo como una vitalidad sea el generador de la razón el espíritu y la identidad, porque es el cuerpo el constructor del pensamiento, aquel que le ha dado al hombre la razón, a través de la cual le ha permitido tener una historia en el contexto de la filosofía, ese cuerpo, instrumento que no solo le ha permitido la razón sino también ser juego, celebración, fiesta y alegría (Santiago Guervós, 2011, p.51).

Lo precedente infiere que el arte, en los presupuestos Nietzscheanos, es una forma de conocer al ser, no desde un concepto sino a través de la forma más aparente de vida: el cuerpo. Es así que siguiendo a Vaihinger (2007) es según Nietzsche, el arte es donde se puede apreciar la más pura manifestación de la apariencia, de hecho, lo más real, porque es en el cuerpo donde se encuentra la afirmación de la potencialidad de la existencia.

Lo anterior lleva a considerar que la vida responde a impulsos artísticos. La vida y el arte se acercan y es en el organizar un sistema de movimientos de impulsos corporales dominándolos para que el cuerpo genere nuevas potencias, que surge la necesidad del ballet o la danza (Nietzsche, 2011, p120).

Por lo tanto, es a través de la danza o el ballet, que se llega a la profundidad de los sentimientos humanos, y alternativamente a la necesidad de romper las limitaciones físicas como la gravedad, para crear un cuerpo ligero llevado por la música para alcanzar, de manera creativa esa imagen idealizada del cuerpo. Y cómo se ha logrado, si no es dominando los impulsos, los arrebatos, para que el cuerpo tenga la capacidad de representar a través del

movimiento sutil a tantos personajes, que son puestos en escena más que una ficción, como una realidad.

En esta mirada de Nietzsche, sobre la danza y el bailarín, ha de verse más allá del criterio estético, pues el cuerpo es una especie de caja de resonancia, que le transmite emociones y aprende de la tierra y el cielo en una embriaguez y éxtasis que lo lleva a transfigurar su fuerza y su poder en la gracia de la danza (Santiago Guervós, 2006, p8); lo que infiere que si el danzador busca esa seguridad que le da un performance de equilibrio y belleza, es porque, Nietzsche quiso emplear la danza como una especie de pensamiento sobre la manera de vivir, si no político, como una especie de racionalismo más moderno (Lomelí, 2015).

Conlleva que, si Nietzsche se inspira en la cultura griega que reconoce en la danza una comunión con lo sobrenatural y lo mítico (Medrano, 2010, p,86), recupera la danza para un acto liberador y reafirmar en el hombre libre elección. Es a través de la danza que se hace libre y bello, a través de las ejecuciones corporales que lo liberan de una serie de ataduras que no le permiten ser. Baila y se libera, la perfección de los movimientos que rompe la gravedad en un vuelo de mariposa o de pájaro que tiene a la música como el aire que le permite volar hacia la libertad.

Pero ¿la danza es en Nietzsche solamente un proceso que lo conduzca a la liberación? ¿A dónde lo estético? El mismo acto de liberar, el cuerpo lleva a que la danza sea estética pues como lo precisa Niemeyer (2012) es en la combinación de sensualidad, ligereza y ritmo que se hace bello. Ya en estos tres componentes, Nietzsche está fijando la estética en su concepción dancística; por lo que, sin un movimiento corporal, rítmico, sensual y equilibrado, no se logrará lo que busca Nietzsche con la danza como medio liberador, implica

que, en los compases de movimiento del cuerpo, el hombre se conoce así mismo, sabe de los demás y emprende el camino sumo de la danza que es ser bellamente liviano.

Entonces para Nietzsche implica que, desde la mirada estética, la danza es para hablar de la vida y si hay que hablar de la vida, hay que aceptarla desde el goce, el placer y los dolores. Y son estos tópicos de la existencia humana los que son representados en el performance del bailarín, pero que deben superarse saliendo de esta realidad que lo agobia y lo maniatada para librarse de la enajenación y la vorágine cotidiana (Enciso, 2019). El cuerpo por naturaleza es sensual, centro de emociones, y en el que mayor gobierno se da de esa tragedia, de esa fatalidad que es la tradición, por eso el bailarín debe recurrir a su cuerpo para encontrar a través de una nueva sensualidad la sublimidad que lo libere de la abyección corporal (Artaud, 1969, p 320); Sutil elegancia que Lomelí (2018) retoma a Nietzsche, y reconoce en el bailarín, que con su gracia y liviandad pone a hablar al cuerpo, en un discurso cinético, donde el continente corporal logra que el ritmo, el equilibrio y el carácter del rol del bailarín se traduzca en lo que siguiendo a Lomelí y en la aspiración Nietzscheana, es la realización máxima de la naturaleza humana: la sensualidad.

Pero la sensualidad, no por sí sola hace bella la danza, o lo que otros consideran estética, es necesario que el bailarín se apropie de la ligereza, es decir capaz de romper con la gravedad para asumir la levedad de una pluma y hacer que el danzarín se encumbre hacia lo más alto. Si la sensualidad ayuda a decir del cuerpo para lo bello, es porque la performance del bailarín reconoce que debe superar el espíritu de la pesadez y transformarse en pájaro o espíritu alado. El bailarín para ser bello, en Nietzsche, debe asumir la estética del espíritu libre (Santiago Guervós, 2004, p 678). Por lo tanto, se infiere que la danza en Nietzsche es

un desencadenarse de lastres, pesos que le niegan la libertad, y debe bailar para romper lo que ata su cuerpo a la coyunda, pero ese vuelo debe ser ligero, felizmente ingrávido.

Cuando se habla de la ligereza, atendiendo a Nietzsche: Se dice de los pies es una reconciliación de dos mundos: la tierra de donde proviene el bailarín, que se despega de ella ligero como el viento y se hace libre al alzarse tan alto, que está más allá del bien y del mal, más allá de la verdad y la mentira, está por encima de todas las cosas, es la imagen del bailarín, el de pies ligeros que se quita los cepos y lo grillos para elevarse haciéndose artista y sabio. Es ese salto Nietzscheano de una estética donde dialoga con la tierra y el cielo a través de su cuerpo y sus movimientos, que a pesar de alcanzar el cielo no fuerzan a huir de la tierra, sino a reconocerla como su realidad para conquistarla y hacerla para todos. Solo que ahora el bailarín ya sabe que su cuerpo es un medio para conocer del mundo, de la vida (Nietzsche III, 1966).

¿Y a donde el ritmo? Como la sensualidad y la liviandad, surge de la voluntad de poder del bailarín. Si el danzador tiene consciencia de su fuerza se embriagará de poderío. Es su cuerpo en un estado placentero, capaz de proyectarse plásticamente en la dirección que quiera, como lo reconoce Bollnow (1943), una especie de rosa de los vientos que se expresa como un sentimiento de dominio sobre los músculos, con agilidad y placer, y que los movimientos de la danza en la idea de ritmo se hacen ligeros y rápidos, es esta rítmica la que es capaz de hacer venir el gozo de manera brava e intrépida sin importarle la vida y la muerte. Siguiendo a Bollnow, es esa rítmica en el pensamiento de Nietzsche, una fuerza capaz de trasfigurar la embriaguez a través de los movimientos del cuerpo y el ritmo ordenado para lo exultante y liberador; por eso Nietzsche, en su idea de ritmo como liberación, lo categoriza en dos que se contraponen, uno que es fisiológico y hace que los procesos psíquicos sean

lentos, donde la danza la marca la fe y no hay creación porque la imagen es idéntica a la creencia; y el otro, de los no creyentes, de plástica mental, se opone a esa lentitud del ritmo como norma. En esta categoría están los auténticos artistas, que rompen la regla, se rebelan contra la disciplina para optar por un ritmo de lo alegre (Izquierdo, 2002, p14).

En la anterior postura, se infiere que Nietzsche afirma el arte como una expresión, si no ideológica (políticamente), sí racional por no decir que sensata, pues es la danza la que lo lleva a través del ritmo de verdad, aquel liberador al reventar el huevo de la consciencia, de la apariencia que lo amarra a la norma como creyente de una tradición, a la pretensión de encontrar su ser verdadero.

Es así como se danza desde el ritmo auténtico y liberador, contra el ritmo del golpe fisiológico que es el ata somete a una tragedia a el ser humano, pegado como un ecce homo a una columna de martirio, fe y tradición fundada en lo divino (Izquierdo, 2002, p,18), que es la que no permite saber, pues lo que se sabe hasta el momento es una tradición moral de obligación, que con Nietzsche es necesario destruir como verdad mendas y del sentido, en un danzar rítmico alegre, sobre derelictos magníficos y esplendorosos, construcciones en la idea de dios, ahora libres para levantar -con el mismo Nietzsche- sobre las ruinas, con una cara sensual y alegre, las nuevas reglas de valores (Heidegger, 1940, p 140), de sociedad, que nada tendrán que ver con la moral que ha sido derruida.

Nietzsche finalmente asume la danza como una instancia para otorgar sentido al ejercicio estético de romper con el ritmo corporal que se aparta del ritmo tradicional del danzar humano. Sus apreciaciones sobre la danza de encontrar explicación a los fenómenos morales o éticos en una especie de dialéctica que conduzca a la verdad (liberación), momento de encuentro exultante de goce, de alegría porque ópticamente la verdad se muestra.

Como se observa es un proceso de la danza en dos fases: una de desgarramiento, de salida de la rítmica de tradición que amarra y ata el continente corporal del bailarín, en la búsqueda de los pies ligeros, para alcanzar la ruptura y entrar en la segunda fase cuando se rompe con la tradición para al golpe del ritmo de la certeza, ponerse por encima de todas las cosas al construir sus propios valores.

## **2. Changó en la obra de Manuel Zapata Olivella**

*(...) el mito, se completa con el rito, con la praxis en que se torna corporalidad y acción, escenificación y experiencia total.*

(París, 2000, p. 235)

### **2.1 Changó el gran putas.**

Según un análisis realizado por Hofer (2003), la novela *Changó el Gran Putas* de Manuel Zapata Olivella presenta una tensión entre la contingencia y la predeterminación, en la que los personajes se mueven entre el libre albedrío y el destino. No obstante, a ello habría que sumarle que es a partir de esa tensión que se suscitan y describen aspectos culturales representando las costumbres arraigadas de los africanos siendo esclavizados en el continente americano. De allí cabe preguntar ¿qué aspectos representan con mayor vitalidad los rasgos de aquellas culturas?

La venida a América de millones de seres humanos en calidad de esclavos es lo que el escritor Zapata Olivella reconoce como una diáspora brutal que, los puso en calidad de servidumbre a los negros traídos, a la fuerza y salvajemente, de su tierra africana.

La presencia de las comunidades negras en la colonia no solo debe verse como un fenómeno solamente marginal, sino que es necesario observar desde una mirada más basta

por lo que aportaron al torrente americano en los procesos de fusión y sincretismo, y que aún hoy perviven en las costumbres, la cocina, las bebidas, la música y su organología, la literatura, sus mitos y leyendas, y los bailes y sus danzas que refrescan cosmogónicamente a sus dioses protectores.

Manuel Zapata Olivella sintió que la escritura de *Changó, el gran putas*, debía ir más allá del sentimiento de su ascendencia negra y yoruba para hacerla más auténtica, más cercana a la pirámide espiritual-deífica de esos dioses creadores que constituyen sus cosmogonías de vida y creación, como protectores también de los seres humanos; es por eso que se le cumple el deseo de viajar para conocer a los ancestros de las comunidades afroamericanas, con el viaje inesperado a Senegal en enero 1974, gracias a la invitación recibida de su amigo el presidente de este país, poeta y filósofo, Léopol Sédar Senghor, a participar en el coloquio *La negritud y América Latina en Dakar* (Zapata, 2020, p14-16).

El viaje a Dakar fue de valiosa ayuda para el proceso creativo de su saga *Changó, el gran putas*. Su historia debía comenzar en la tierra de sus ancestros africanos; y es así como Olivella asume, que su libro debe partir de la tierra de los dioses tutelares de la religión yoruba, su cosmogonía y su cosmovisión. Ahí están los ancestros que habrían de arropar a los negros desarraigados, dándoles fuerza y resistencia durante la travesía de África a América.

Por eso, la novela tiene como punto de partida un poema épico que narra el principio de la diáspora africana, el desarraigo de su tierra por neocolonialistas europeos y el negocio de la trata negrera. En esta primera parte se aprecia la mítica de la raza negra, sus deidades protectoras, la historia del despojo y la trata inhumana de comunidades culturales, arrancados

de sus tierras y traficados como esclavos en una jugada política para afianzar a las potencias españolas y portuguesas en América (Zapata, 2010, primera parte).

En la novela se narra la dispersión de africanos en todo el continente americano, desde la llegada de las naves negreras repletas de miles de hombres y mujeres hasta la lucha por la libertad y los derechos civiles (Sierra, 2016). Changó (el protagonista), es un dios africano que encarna la lucha contra la opresión y representa a los afrodescendientes en su lucha por la libertad; la novela también aborda temas como el racismo, la discriminación y la violencia contra los afrodescendientes (Garavito, 1997).

En esta primera parte de la novela, se observa la fusión de elementos míticos y religiosos de la cultura africana, donde la poesía, la prosa, la leyenda y el mito se funden para dar una visión del tiempo y el contexto del desarraigo en la tierra de los ancestros.

En esta misma parte, referente a lo que Zapata denomina la “trata”, para darle un carácter de mayor ficción crea un clima de tensión entre quienes están involucrados en este tráfico de esclavos, y es cuando aparece la figura de Elizi, africano que trafica con su propio pueblo, y finalmente en “la alargada huella entre dos mundos” Zapata refiere a la distancia entre África y América y la manera como blancos y negros perciben este fenómeno de esclavitud.

Por otro lado, también presenta una serie de rituales que son importantes para los personajes. Por ejemplo, en ella se describe un ritual de iniciación en el que los personajes bailan alrededor de una serpiente, en la cual se entremezcla la representación del cosmos, la naturaleza, entre otros aspectos interrelacionados con la vida, “ya que Changó como deidad

representa también la fertilidad e invoca a la danza como expresión de la comunión y reconciliación” (Gutiérrez, 2016, p. 84).

*El muntu americano*, que es la segunda parte del libro, Zapata ofrece una amplia mirada sobre la manera en que se dio la experiencia esclavista americana, cruel encarcelamiento, la resistencia a los esclavistas españoles, franceses e ingleses y el exilio. Aquí hay un contexto histórico, pues Zapata trae a héroes culturales de la raza negra: Benkos Biohó, François Mackandal y Nat Turner; pero el protagonista es Benkos Biohó, símbolo de la rebelión y la defensa de lo humano que frecuentemente sufre los maltratos y vejaciones de los esclavistas y autoridades coloniales.

La idea de Zapata, en esta parte del libro, es mostrar el proceso de desculturización que emplea a modo de elemento de subyugación del negro para abolir aspectos culturales como la lengua, el caudal mitológico, el sentimiento de raza y la historia de los negros esclavos.

Frente a la anterior vejación, era natural que los negros -a pesar de la gran dominación- se refugiaron en lo único que les permitía protegerse del desmantelamiento total de sus orígenes y era refugiarse en lo mítico-religioso para no perder la identidad de su pueblo.

Trae también a colación el autor a Pedro Claver, quien se observa en Zapata, como una figura que busca salvar las almas de los negros para su Dios, más que ayudar desinteresadamente a la etnia negra. Y ello se observa en la manera como emplea la evangelización más como un proceso de desculturización que hace desaparecer los cimientos culturales de la raza oprimida.

En este aspecto de la evangelización, una especie de tensión en la lucha de conversión de los negros al catolicismo y la preservación de su herencia cultural por parte de los esclavizados. En esta parte del libro es importante ya que, no solo para la sociología, la antropología y el folclor desvelan la intrusión del esclavismo en Colombia, también para la historia, porque aprecia Mejía (2018), se da en la cultura colombiana un proceso de aculturización producto de la emigración forzada de una raza sobre la otra, la blanca que impone sus normas, costumbres y pautas culturales que se desconoce.

En la tercera parte la *rebelión de los vodús*, se recupera la figura de un héroe popular, Mackandal, quien emerge como un posibilitador desde su oposición a la esclavitud, estimulador de movimiento de liberación.

Mackandal es una especie de personaje mítico e histórico entre lo real y lo mágico en él se revelan ancestros de Ogun Nga guafa, olumbala, nagó, que se funden con las voces de personajes históricos como Toussaint Louverture y el primer emperador negro en América Henry Christophe.

Es esta amalgama de personajes de saga y de la historia haitiana, que se expresan en Mackandal, la que llevará a superar los conflictos internos de la revolución y a que se dé el triunfo de la primera revolución negra en Haití. Muerto Mackandal, asume la figura de changó para tomar la palabra y explicar a su pueblo como fue su supuesta muerte pues él sigue viviendo en changó para alentar a las tropas que luchan por la libertad y consiguen la liberación.

En la cuarta parte las *sangres encontradas*, Zapata asume que es importante tratar la lucha de los criollos como epopeya libertaria para sacudirse del yugo de los imperios de

España y Portugal. ¿Por qué sangres encontradas? En este literal la novela de Zapata hace coincidir las luchas insurreccionales de los negros, los mestizos y los criollos en América, épica en que se juntan sus experiencias bélicas libertarias en el caribe y México con epígonos culturales de la libertad como Bolívar, José Prudencio Padilla, Antonio Maceo, Bouckman, Aleijaidihno y José María Morelos.

Finalmente, bajo el título de *los ancestros combatientes*, Zapata asume que una vez abolida la esclavitud, esta emerge bajo nuevas formas de opresión para la raza negra; por eso se centra en la experiencia libertaria en Estados Unidos de los negros, que luchan contra la discriminación racial negándoles sus derechos ciudadanos y masacrándolos. Emergen en ese capítulo las figuras de negros como Nat Turner, Agne Brown y Malcon X, que para Olivella son hijos de Changó que se hacen humanos como personajes históricos y derechos sean reconocidos, a través de una lucha para la libertad total que aún no termina.

En suma, es esta obra Zapata Olivella utiliza a Changó como una figura literaria de su novela para representar una serie de significados y simbolismos religiosos; Al igual que Nietzsche utiliza a Zaratustra en su obra. Zapata Olivella utiliza a Changó como personaje central y propio que encarna una serie de ideas y conceptos.

Changó se convierte en un símbolo de resistencia, libertad y poderío como líder que desafía las injusticia y opresiones de la esclavitud. Por medio de sus acciones y palabras, Changó se convierte en la representación de la lucha por la dignidad y la emancipación de la población afrodescendiente.

Asimismo, Changó representa una figura mítica y divina, relacionada en la cultura afroamericana. Al utilizar a Changó como personaje, Zapata Olivella establece un vínculo

entre la historia de los afrodescendientes y su herencia cultural y religiosa, en donde resalta la importancia de la espiritualidad en su lucha por la libertad.

Changó como una figura literaria que representa la resistencia, la libertad y la espiritualidad de la población afrodescendiente. Al igual que Nietzsche emplea a Zaratustra para transmitir sus ideas filosóficas, Zapata Olivella utiliza a Changó como un símbolo poderoso que encarna los valores y la lucha de su comunidad.

En consecuencia, es evidente que Zapata utiliza elementos propios del folclor, tradición y cultura africana para crear una narrativa épica sobre héroes afrodescendientes. Adicionalmente, los rituales y las danzas presentes en la novela son importantes porque representan las tradiciones culturales africanas en la que rituales y danzas juegan un papel crucial para la configuración de la identidad afrodescendiente en Colombia. Por esta razón, se considera pertinente abordar el concepto de *danza y ritual*, con el fin de entrelazarlo con la novela *Changó el Gran Puta* de Zapata (2010) y así proponer un análisis e interpretación.

## **2.2 Ritual y Danza.**

Los rituales son actos simbólicos que se realizan repetidamente y de vital importancia para todas las culturas y sociedades (Sierra, 2016). Estos suelen estar relacionados con creencias religiosas o espirituales y se pueden realizar para honrar a los dioses, pedir protección o bendiciones, o marcar ocasiones importantes como bodas o funerales (Gutiérrez, 2016), tal como se puede apreciar en la novela cuando escribe que, mediante el baile: “acordamos que tendríamos rey y reina, aun cuando no fuesen casados” (Zapata, 2010, p. 200).

Igualmente, cuando se asocia el *bunde* (los diversos bailes de los negros de Cartagena de Indias del siglo XVII) con el chamanismo en la expresión “bunde de brujos” (Zapata, 2010, p. 168), es decir, una relación entre las actividades de brujos con el acto de bailar o la acción de bailar para ejercer la brujería; en ese sentido, un ritual que implica una danza ejecutada para realizar hechizos. Dentro de las culturas indígenas (incluidas las afrodescendientes) el chamán o brujo es una figura de autoridad y un mediador entre la humanidad y las deidades, por lo cual la acción del baile puede considerarse como algo sagrado o la danza ritual encarna la divinidad en el plano terrenal (Sierra, 2016).

Agrupando estos aspectos, la ritualidad es una caracterización cultural, que se realiza mediante la representación y mimetización de las costumbres propias de una sociedad, comunidad o territorio; es también un reflejo de la moralidad ya que tiene un componente religioso, y por tanto tiene implicaciones en la ética, política, las conductas, entre otras, de una cultura (Monasterio, 2016).

Por ello no es de extrañar que comúnmente los rituales se asocien a la religión de una cultura, por lo que implica el entrelazamiento de aspectos espirituales y simbólicos relacionados con las acciones y actividades de dicha cultura (Garavito, 1997). Una de estas representaciones que más fuerza tienen es el baile, cuyos movimientos están asociados al ritmo territorial, sonoridad a la que está acostumbrado el ejecutor, movilidad dentro de una espacialidad determinada (contexto de una región, tipos de salones de bailes, etc.), temporalidad (tradicción, contacto con otras culturas, tipo de música, etc.) (Gutiérrez, 2016). Por ejemplo, la salsa es fácilmente bailada por habitantes de la zona caribeña, pero se le dificulta a los europeos. Por otro lado, prepararse o vestirse para ir a bailar implica un acto ceremonial, similar a cuando las personas se visten para asistir a la iglesia.

Para Paul Valéry (1957), la danza es un asunto serio y venerable ya que la danza tiene una fuerte relación con el cuerpo humano, el cual es un misterio, debido a que filosóficamente ha sido oscurecido por el raciocinio, la división entre lo útil e inútil y la necesidad de producir saberes *útiles*. En su obra *Filosofía de la danza*, Valéry (1957) plantea que la danza no se limita a ser un ejercicio, entretenimiento o arte ornamental; es un elemento constitutivo del ser humano y en ciertos aspectos muy venerable.

El ejecutor(a) o bailarín(a) se encuentra en otro mundo que está más allá de lo que perciben los sentidos humanos, pues teje uno nuevo con sus pasos y lo reconstruye con sus gestos y movimientos (Valéry, 1957). A su vez la danza, con su propio lenguaje, expresa misterios y asuntos humanos que quizá por otros medios no podrían expresarse. Por tanto, es una forma de comunicación y refleja mejor que otros el misterio mismo del cuerpo humano.

En contraste, Monasterio (2016) aborda la danza desde la perspectiva de la ciencia cognitiva naturalista, donde el cuerpo juega un papel crucial en los movimientos relacionados con la expresión del símil debido a la percepción visual que emite el arte de danzar. Esto se debe a que, según el autor, los cuerpos poseen la capacidad de expresarse simbólicamente (como es el caso de la quinesia y todo lo que puede representarse mediante el lenguaje corporal).

En ese orden de ideas, el cuerpo humano se utiliza como medio de comunicación simbólica durante la danza, permitiendo la transmisión de significado. Ejemplo de ello, está en la novela, en el fragmento “haciéndonos entender más por los brincos, la risa y el contento que por las muchas lenguas” (Zapata, 2010, p. 200). Por ello se podría decir que los gestos físicos utilizados en el baile son acciones simbólicas y expresiones con diversos y diferentes

grados de significatividad dependiendo del contexto, las características de la música, el origen (sociohistórico) del baile.

Con la anterior conceptualización, Monasterio (2016) desmiente la noción de la danza como algo no-representativo, lo que lleva a considerarle como un arte que transmite variados matices, a saber, intencionalidad, emotividad, narrativa, aunado con un contexto histórico, social y cultural. Todo ello, en conjunto, genera en el espectador un impacto visual y emotivo que está más allá de las palabras; en cuanto a los ejecutores, “lo más importante de las funciones de estas estructuras neuronales es que permiten la sincronización y coordinación con otra persona durante el baile” (Monasterio, 2016, p. 296).

La danza ritual es aquella que representa algo para la cultura de una comunidad, una etnia o cualquier tipo de grupo humano, es específica, irregularmente escapa a los intereses de la danza folclórica (Campbell, 1991, p 85), está cargada de sentimientos subjetivos y emocionales ya que la danza ritual es una expresión espiritual, y por lo tanto su finalidad es rendir culto a energías protectoras, y con Wosin (1976) son divinidades y es en honor a ellas que se baila, por eso no extraña que se le llame también danza sagrada.

En lo anterior, la danza ritual tiene un carácter mágico-religioso que aprovecha una especie de liturgia dramática (naturalmente desde la gestualidad) para destacar o solemnizar eventos vitales de grupos sociales primigenios (Azor, 1988, p9-10).

Entonces, si la danza es un rito a seres superiores y espirituales, es esa religiosidad la que la acerca al mito, y el mito exige sacrificios tanto humanos como de animales que hacían los indígenas para honrar y respetar esos seres fabulosos, creadores y ordenadores del mundo, que pueblan la cosmogonía del *Popol Vuh* (León, 1992, p48); míticos porque escapan a la

concepción teológica occidental, y a toda presunción de la cosmología científica y teodicea cristiana, por lo tanto la danza en el caso de las comunidades indígenas precolombinas, estarían prestas a reverenciar en el himno a Tlaloc, dios azteca de la lluvia, en el Huiracocha inca la ceremonia de homenaje a Huari, dios de la virilidad; y en el chicote *kankuamo*, ritual de agradecimiento a la madre tierra y la emergencia de los cuatro pilares que sostienen el mundo: *koguis*, *arhuacos*, *arzarios* y *kankuamos* (Sten, 1990, p44-100).

Por consiguiente, se observa que estas danzas obedecen a una ritualidad, pero ¿basta que sean míticas o religiosas? Hay que tener el concepto claro de lo ritual. El ritual como lo aprecia Strauss (1990) p23 es simbólico y lo simbólico es permanente, porque debe conservar la expresión del mito que lo originó, lo mismo que aprecia Canclini (1990) pues tiene un orden de pertenencia que se ratifica, que no permite la trasgresión o revelarse contra ese orden que es cuando el mito pierde su carácter.

Por lo tanto que la danza es cultural porque en este caso obedece a un ritual que fija en una comunidad, a través de lo simbólico, las condiciones de un orden social, al cual no se puede escapar ni menos tergiversar, porque este orden es mítico y como lo aprecia Eliade (1992) es el origen de las cosas por lo que la fuerza del rito debe repetirse siempre, debe ser el acto original el principio cinético de los seres sobrenaturales o dioses, pues son ellos los que nos muestran en el ritual dancístico su obra del mundo en sus comienzos.

La danza ritual es concebida como un culto a las energías superiores de la naturaleza o dioses que constituyen el altar de culturas originarias, que regularmente en un proceso de sincretismo, que no solo ocurre en el mundo sino también en América por el proceso de esclavitud que lo convirtió en comercio por las potencias coloniales, España, Portugal e Inglaterra (Bolívar, 2008, p70). En este proceso de sincretismo en América, juega un papel

relevante la formación espiritual de los negros esclavos que atravesaron el Atlántico con sus dioses del panteón yoruba, etnia que identificó y deificó a sus dioses míticos, llamados Orichas procedentes de Olodumare dios omnipotente; estos Orichas fueron categorizados entre dioses guerreros mayores, menores y de cabecera llamados Oshas. Siguiendo a Bolívar, se observa que estos son de gran importancia pues siempre debe abrírseles la puerta, ellos se entregan, se dan, se manifiestan protectoramente a todos los que hacen la ceremonia de Kari Osha.

### **2.3 Rito/danza en Changó el gran putas.**

Bajo las perspectivas expuestas, es posible hacer un análisis e interpretación tanto del ritual como de la danza (y de su intrínseca relación), a partir de la lectura de la novela *Changó, el Gran Putas*. Para ello hay que tener en cuenta que Changó es un “dios guerrero, oricha de los truenos, de la virilidad, la danza y el fuego” (Sierra, 2016), lo que indica que el personaje, además de representar lo sagrado también es un referente que entrelaza la danza con otros elementos constitutivos de la cultura, pues el fuego es vital para subsistencia humana y la virilidad es un aspecto fundamental para conservación de la especie (al menos de una comunidad específica) que a su vez representa valentía, coraje, fuerza, entre otros, lo que también puede asemejarse con la lucha, pues truenos, fuego y danza se pueden configurar como un acto creador violento o de violencia creadora.

Esto se puede evidenciar en el siguiente fragmento, cuando escribe que Aleijadinho “Ágil para el batuque nunca fue esquivo a las negras de Ocaria Mandioca” (Zapata, 2010, p. 378), representando la agilidad en el baile como sinónimo de masculinidad fuerte y atractiva habilidad; o en otro contexto, cuando dice: “el baile y los tambores serían apenas un pretexto para reunir armas y cortar cabezas de amos” (Zapata, 2010, p. 199), formando una relación

entre baile y batalla. En suma, dos nociones de baile que referencian diversas situaciones y acciones que implican fortaleza y virilidad.

## **2.4 Danza ritualizada para el combate.**

Con todas las analogías expuestas a lo largo de este texto, se puede asociar otro aspecto implícito en la novela, a saber, la lucha de reivindicación por parte de los esclavos. Retomando lo expuesto por Monasterio (2016), la danza representa una sincronización y coordinación de los cuerpos que luchan contra el espacio que ocupan. En la novela, la danza también sirve como preparativo ritual para la lucha, lo que indica que se transfigura como ritualización combativa (valdría aclarar que, en el relato, las danzas también sirven para ocultar el propósito de rebelión). En todo caso, ambos casos encuentran su similitud, sobre todo porque van más allá de lo natural, pero a partir del instinto.

En otras palabras, el frenesí de la contienda (en ambos escenarios) parten de una base *bestial*, que desemboca en algo que, en apariencia (siguiendo a Valéry) parece inútil, pero que juega un papel fundamental en la constitución de lo humano, que no se limita a lo animalesco o natural, sino que crea un mundo nuevo, perteneciente a la esfera cultural. En ese sentido la danza está relacionada con la espiritualidad, pues se apodera del cuerpo y vuelve frenético al bailarín(a), al igual que en una contienda cuerpo a cuerpo. Entonces, en la novela se hace evidente la entrecruzada relación entre lo sagrado, la lucha reivindicadora, la danza y la ritualidad como constitutivas de la cultura africana.

## **3. Dionisio y Chango: paralelos desde la danza ritual.**

### **3.1 Lumbalú, ritual y danza.**

El Lumbalú de San Basilio de Palenque como ritual funerario tiene una ascendencia africana, originario del área denominada Congo-Angola, pues como apunta Escalante (1989) los dioses que se contemplan en los canticos funerarios no son Orishas, por lo tanto, el Lumbalú como ritual no hace parte del Panteón Yoruba de Nigeria.

El Lumbalú, es un ritual que tiene que ver con la muerte de una persona: los preparativos del cadáver y el acto funerario específico del lumbalú en relación con la comunidad y la manera como los Palenqueros asumen la muerte y el mundo metafísico. (Escalante, 1988, p16-17)

Al morir un Palenquero los familiares y amigos emiten un lloro, a partir de gemidos que ellos denominan *lecos* en su lengua. Los lloros son para recordarle a los difuntos la mala conducta en vida, por una parte, sus buenas acciones (virtudes) que les son exaltadas.

Al muerto debe vestírsele con el mejor traje que tenía en vida, y quien lo arregle debe ser una persona del mismo sexo. El cadáver si es de un hombre debe ser afeitado y peluqueado; pero antes de proceder a vestirlos se procede a derretir esperma en el ombligo, en el ano y si es mujer en el aparato genital, es decir en toda oquedad corporal, por eso las fosas nasales y oídos también son rellenas de esperma. Esta preparación del cadáver se hace por personas que son expertas en vestir muertos (Bastide, 1967, p,86).

En esta preparación de los varones les ponen medias, y medias y zapatos a las mujeres, siguiendo a Bastide, antiguamente se le ponían babuchas, atándoles los pies. Se les cierra los ojos cuando quedan abiertos y le amarran un pañuelo a la cabeza para sostener la mandíbula inferior (babbuquejo), antes del entierro se le quita para que el muerto pueda

hablar. Una vez arreglado lo meten en cajón envuelto en una sábana blanca con la cara descubierta para que no se pierda en el camino.

El ataúd debe situarse en el medio de la vivienda, puesto sobre una mesa frente al altar. Las mujeres deben permanecer en las habitaciones sentadas sobre esteras y los hombres lo hacen frente a la casa o en el patio, para jugar naipes o dominó. Es lo que se llama juegos de velorio donde se echan cuentos y chistes; al entierro solo van los hombres, aunque últimamente eso ha cambiado, los participantes hacen dos filas a la cabeza de las cuales alguien porta un cristo y una vela; mientras unos entierros se acompañan de bullerengue o de gaitas.

Es relevante recordar que en la permanencia del cadáver en la casa le ponen encima un objeto relativo a su actividad económica, y una estera enrollada sobre el ataúd dentro de la cual se ingresan la totuma, la cuchara, objetos de uso personal del muerto. De igual manera, antes de cada entierro miden a los hijos del difunto y tiran a la sepultura las respectivas cuerdas para evitar que el muerto se los cargue.

Como relata Maza-Jerez (2016): cuanto, a los detalles relativos al velorio y el ritual característico, la fallecer una persona que en vida perteneció al cabildo, el jefe del cabildo (antes era Batata) con su tambor lumbalú anuncia su muerte acolitado por las ancianas de la comunidad. Y en Palenque, durante nueve días y sus noches tiene ocurrencia el velorio, en el tiempo del velorio antes el viejo Batata, ahora el jefe del cabildo, con su tambor lumbalú, se pone en la cabeza del cadáver encajonado que está en el centro del cuarto; el tamborilero *llamoró* (tamborcito) va a su lado; entre la cabeza del muerto y el jefe del cabildo, se ubican las viejas de las comunidad, una de las cuales baila con un miembro del cabildo; pero son las mujeres amigas y de la familia las que bailan y cantan alrededor del ataúd; y por lo regular

hay una solista que inicia los cantos, a quien corean otras mujeres repitiendo un estribillo, las ancianas deben estar de pie la mayor parte del tiempo, por lo que se sientan de vez en cuando para descansar y reanudar sus bailes y cantos alrededor del cadáver, tocan palmas, giran y bailan moviendo la cintura, suspendiendo ligeramente las faldas mientras pasan junto al cadáver.

La última noche es la más importante. Se esmeran en el adorno del altar y suspenden las ceremonias funerarias a las 4 o 5 de la mañana, cuando quitan el paño, el cristo y las demás imágenes velatorias, esa última noche interviene una rezandera profesional, se apaga la última vela, continúan los rezos en la oscuridad. Una vez que se levanta el paño, se deja un camino libre desde el altar hasta la puerta de la calle, con el fin de que la sombra, alma o espíritu del muerto, que ha estado nueve días en la casa la abandone, y vaya camino a su descanso y deje descansar a sus familiares.

Como se observa el Lumbalú es un culto a los muertos que se desprende de las etnias bantúes en el África y que en Palenque se observa como un rito sincrético pues contiene elementos de influencia católica, como el altar y la utilización de la cruz.

### **3.2 Primer paralelo: ¿por qué ambos dioses inspiran bailar?**

El pensamiento de Nietzsche sobre la danza recae en la figura de Dionisos no en la concepción fatal y oscura de la cultura helénica, sino desde la postura de que el ser es devenir fundado en que hay que destruir lo construido para ser, y eso es Dionisos, capaz de poner en evidencia el engaño de lo construido bajo la figura apolínea, solo ficción, movimiento hacia otra manera de pensar y romper con la metafísica tradicional que con Cragolini (2007), no permite el cuestionamiento de los saberes, al asimilar la ciencia de manera absoluta y

totalizante y surge en Nietzsche sus oposiciones metafísicas donde juega papel relevante el movimiento y el juego que son los elementos clave para girar hacia otro modo de pensar e ir instalando en el ser las fuerzas dionisiacas del devenir. Es aquí cuando surge la danza y el artista que se convierten en la expresión ontológica de la diferencia; es el juego y la danza los que permiten romper con el mundo del parecer, se destruye y se construye para formar la realidad, que no es apariencia.

En lo precedente la danza en Nietzsche hace liberar lo Dionisiaco, fuerza arrolladora que lleva al ser a afirmarse en lo real, porque es necesario liberarse de un mundo de apariencias, que no responde con la realidad, una tradición metafísica encasquetada en ese mundo bello y perfecto de lo apolíneo, que niega la realidad y es la que debe construirse cuando el bailarín ontológicamente se suelta de las amarras de la cultura establecida y ordenada, para construir el devenir que es ir más allá de lo que no admite lo diverso, de ahí que como lo afirma Deleuze (1986) con Dionisos en esa danza trágica y de sufrimiento liberador se afirma lo plural, y se entiende que es trágico porque el artista para ser la entidad que construye el mundo más allá de las apariencias, debe en un acto desgarrador, de sacrificio liberarse de las formas ordenadas de la tradición que no permiten pensar diferente y ello trae un parimiento de dolor.

La danza en Nietzsche, como se observa, procede del mito dionisiaco como metáfora liberadora de una cultura y una tradición; por lo que no extraña que otras danzas rituales anteriores a la aparición de la cultura occidental tengan también afinidad con el mito. En el caso de la danza ritual de Changó la mítica juega un papel importante. Changó primero fue rey, pero incomprendido por su comunidad que no lo aceptaba por ser muy estricto, al ser repudiado y como la ley forzaba a su muerte terminó ahorcándose, pero -he aquí más de la

mítica-, regresa en la piel de su hermano gemelo Angayu quien empleando la pólvora acaba con los enemigos de Changó. A partir de este acto trágico, es que comienza a ser adorado como un espíritu de la religión yoruba, y se le deifica porque va a ser entronizado como uno de los dioses protectores ahí nace el ritual a través de la danza, los trajes y las ofrendas.

Si en la danza Nietzscheana se baila para liberarse de una tradición que niega el pensamiento diverso (devenir) y es el alumbramiento a la construcción de un ser libre e independiente para construir la realidad, en el baile a Changó con los tambores bata la danza y los cueros percutidos se expresa la alegría de vivir, la intensidad de la vida, la estética del macho. Hay que bailar a Changó para que no abandone a sus devocionarios, y como lo recuerda Zapata en *Changó el gran putas* los negros yorubas llevados por los esclavistas, en su travesía por el Atlántico, entienden que “será Changó quien les dará -la- su fuerza espiritual (presión de la vida) a los esclavos para renacer en el nuevo continente”. Suficiente -para resistir y renacer en el nuevo continente; y seguirá siendo Changó su coraza deifica cuando ya sometidos en América a los vejámenes y maltratos de la esclavitud canten y bailen esperanzados: “«¡Los esclavos rebeldes/ esclavos fugitivos, / hijos de Orichas vengadores/ en América nacidos/ lavarán la terrible/ la ciega/maldición de Changó!» (Changó: 26).

Es así que, si en Nietzsche la danza es liberadora, en Changó en el fondo no solo es protectora de vida sino salvífica. Changó (por eso resisten y camuflan sus ritos con ciertos ordenamientos religiosos del catolicismo) habrá de liberarlos del yugo esclavizante, devolviéndolos a su tierra africana, al cultivo espiritual de sus ancestros. Como se observa entre la danza en Dionisos y en Changó obra una especie de liberación, naturalmente para distintos fines, pero el proceso es liberador, en el uno para construir un ente pensador en

devenir y en el otro para liberarse del proceso opresivo de la esclavitud que busca despojarlo de sus dioses, para que lo retorne de nuevo a ellos y a su tierra africana.

Trayendo en esta relación al ritual Lumbalú, a pesar de ser un ritual de muertos la idea de liberación o salvífica se hace presente también en este ritual que obra como una especie de puente del mundo físico al espiritual. El ritual es de fuerza mayor, para que el muerto no se quede en el mundo de los vivos, y encuentre la paz, por eso en el ritual es necesaria la música de los tambores y los canticos. Se libera prácticamente al muerto del mundo carnal, por eso sin los canticos y los bailes, le es difícil acceder al encuentro con sus ancestros espirituales que es un entrar en una paz y descanso definitivo, un retorno a su tierra. Se libera del cascaron humano.

Si el Lumbalú y Changó, obran como rituales religiosos no se puede despreciar que en la mirada de Nietzsche sobre Dionisos es religiosa, lo asume preferentemente Apolo, porque lo hace más humano más próximo a la catadura del hombre, para dada la condición de un Dios que embriaga, lo asuma para que a través de la embriaguez Dionisiaca vaya en la danza más allá del artista, destruyendo lo particular y romper lo sacro para convertirse en el movimiento del devenir, que es diverso y creativo (Fink, 2000, pp22).

Por otra parte, si en el Dios Dionisio de Nietzsche, como fuerza liberadora de la tradición y creativa de un nuevo estado de cosas se da la diferencia, en las danzas de Changó y el Lumbalú esa diferencia con la cultura esclavista se da en el pensamiento de los negros africanos de ir al exilio con sus dioses, pues a pesar de la transculturación o el sincretismo mantienen los personajes principales de su espiritualidad bantú o yoruba para no perder la identidad, esa es su diferencia (Parrinder, 1980, pp38), como sus costumbres y su organización.

Es así, que esas diferencias de las culturas africanas traídas a América por el Atlántico se manifiesten tres niveles: entre los cuales, por encima de su economía y su organización social, predomina el más fuerte que se arraiga en su filosofía y religión, entre los cuales proviene la concepción del mundo y el universo, los sistemas de conocimiento, la lengua y las artes, todo aquello que constituye el patrimonio intangible de una comunidad, un pueblo o una nación (Pollack-Eltz, 1977, pp89).

Como se observa, esa diferencia que buscó Nietzsche a través de la danza en la superación de la tragedia que era la cultura de tradición para liberarse y tender hacia el deber creativo, en las danzas de Changó y el Lumbalú, se expresan en la idea de mantener -a pesar del forzado exilio- a sus dioses, a través de las ceremonias y rituales que, mayormente, se rendía culto, a través del baile como ritual.

### **3.3 Segundo paralelo: Dioses que se oponen (resisten) a la visión cristiana del mundo.**

La expresión nietzscheana *Dios ha muerto*<sup>1</sup> seguida de *y nosotros lo hemos matado*, plasmada en *Así habló Zaratustra* y la *Gaya Ciencia*, ha generado diversas interpretaciones y polémicas, debido a la fuerza de su sentencia (Choque, 2019). Con ella, Friedrich Nietzsche señala la coyuntura o transición entre una época regida por el cristianismo, que da paso a la impostura de los preceptos de la ciencia (Urs, 2006). No se trata de un cambio radical, sino de la trasfiguración del cristianismo a una corporeidad científica que se rige bajo una ideología similar a la religión (la cual se posicionó en una época como una verdad suprema de la cual ahora es guardiana la ciencia). Leyendo entre líneas, con este señalamiento el filósofo alemán también expone que el cristianismo permea diversos ámbitos humanos,

---

<sup>1</sup> La expresión se puede encontrar, con algunas variaciones, en el § 84, § 108 § 125 y el § 343 de *La Gaya Ciencia*, al igual que en el Prólogo y los aforismos De los Compasivos, Jubilado y El Hombre Superior, de *Así habló Zaratustra*.

provocando un efecto espejo en las ciencias y otras disciplinas en las que se incluye la filosofía, literatura, el arte, entre otras (Urs, 2006).

Por lo cual no es de extrañar que la figura representativa del cristianismo (Cristo) esté latente en la interpretación del mundo o surja bajo los parámetros de dicha ideología (Choque, 2019), lo que indica que la ciencia también puede verse como una ideología, solo que con otras características que le dan apariencia de verdad absoluta (justamente, con la noción de verdad absoluta, se configura como una imposición ideológica). La permeación del cristianismo a diversos ámbitos humanos se puede observar, por ejemplo, en el hecho que la legislación tiene una base cristiana (o al menos desde los mandamientos no judíos, sino cristianos). Otro ejemplo es asemejar a Sócrates con Cristo, apelando a su representación mártires que murieron por el bien de la humanidad o grupo social.

Esta forma de asemejar o contraponer a personajes históricos y ficticiales con la figura de Cristo promueven una cultura limitante en el sentido que coartan el surgimiento de diversidad de interpretaciones, de lo cual se puede deducir que se reduce la innovación y creatividad artística. Esta situación se puede producir por dos razones, a saber, porque la creación de figuras alternativas estaría sometida a posibles censuras y, aunado a ello, porque los discursos predominantes de cada época (permeados por el cristianismo) desaprobaban o simplemente no tendrían la misma difusión. No obstante, tanto en la historia como en el arte han existido figuras que, si bien no son contrarias al representante del cristianismo, sí evocan otras posturas y posibilidades. Es por esta razón que Nietzsche (2003) recurre al personaje histórico/literario Zaratustra, quien *tiene* la obligación de reivindicar al mundo pues, de acuerdo con el pensador alemán, siendo el antecesor de Cristo, Zaratustra tienen una deuda por saldar. De allí que el filósofo lo transfigure en un *anti-cristo* o figura que vendría a

derrumbar las enseñanzas cristianas y a renovar el pensamiento para alejarlo de la religiosidad.

**3.3.1 Figuras literarias:** Dentro de la literatura existen figuras (sin importar si fueron anteriores o posteriores a Cristo) que pueden entenderse como otras configuraciones de mesías, salvadores o héroes los cuales se distancian de la imagen de Jesús o del estereotipo cristiano que llegó a redimir a la humanidad. Estos personajes, puede verse como una alternativa a las imágenes idealizadas originadas del cristianismo (no solo Cristo, sino los santos y santas, papas, mártires, entre otros, que asemejan la conducta de esta figura). Uno de los casos es Dionisio quien representa la religiosidad y cultura de la antigua Grecia de forma entrelazada, de tal modo que el culto al dios referenciaba dualistamente tanto el rito como acto religioso, como su afectación al ámbito agrícola, el cual finalmente desembocaba en la tragedia griega (García, 2017). De acuerdo con García (2017), es un dios que está presente en diversas dinámicas sociales, políticas y culturales de la antigua Grecia por lo cual se asemeje a una pulsión que permea las dinámicas y la cosmovisión de los griegos. Es decir, es el motor que moviliza su civilización y a su vez sirve como referente religioso para establecer parámetros de conducta.

En ese sentido, podría suponerse que Dionisio sirvió como ejemplo ético y moral para los antiguos griegos, al igual que Cristo para los cristianos. No obstante, de acuerdo con Nietzsche (2014), la figura de Jesús, por un lado, representa una *autoridad* carnal o corpórea, por otro, este solo se puede configurar dentro del contexto judío. Ambas características forjan un distanciamiento no menor respecto a Dionisio, debido a que Jesús no puede ser visto como una pulsión interna de los humanos (ya que es la encarnación de Dios, es decir, una deidad corpórea) y, sumado a ello, está el hecho que es una figura juzgadora que señala lo bueno y

lo malo según la cultura judía (justamente porque, encarnado, se desenvuelve en un contexto específico). Caso contrario es el de Dionisio quien no encarna una figura *superior*, sino que se manifiesta en las diferentes actividades humanas; y esta manifestación depende del *sentir* del pueblo y de la persona que, por así decirlo, se acoge a su voluntad (Nietzsche, 2004), por lo cual no estaría supeditado exclusivamente a un territorio específico pues, aunque en la antigua Grecia adoraban a diversas deidades, en casi todas las ciudades del imperio había consideraban a Dionisio como parte de su religiosidad (García, 2017).

Otro ejemplo de distanciamiento con Cristo es la figura de Changó, personaje principal de la novela *Changó el Gran Putas*, del escritor colombiano Manuel Zapata. Esta figura se caracteriza por su intromisión en las decisiones de los demás personajes a lo largo de la novela y su manifestación se configura mediante los ritos y danzas características de las tribus africanas (que fueron esclavizadas y transportadas al continente americano) (Zapata, 2010). En ese sentido, al igual que Dionisio, Changó atraviesa los cuerpos de los personajes entrelazándose con sus afecciones y voluntades (Monasterio, 2016). Es como si, de cierta manera, fuesen *poseídos* por la deidad africana, sobre todo cuando es representado mediante la danza ritualizada (la cual sirve como preparativo para el combate), pues a través de su escenificación se configura simbólicamente el legado cultural africano.

Por otro lado, tanto la preparación para el combate mediante la danza ritualizada y la reivindicación de la cultura africana, son constitutivos de la pulsión revolucionaria que atravesaría las luchas de los esclavos por su libertad (Sierra, 2016). Entonces, Changó se manifiesta como una deidad bélica representante de la bestial fuerza instintiva que se entromete en las dinámicas sociales de los personajes (a veces sutilmente, otras en forma de frenesí), que lleva a los personajes a toma de decisiones, en ocasiones acertadas y, en otras,

desacertadas (Monasterio, 2016). Esta caracterización puede considerarse como un distanciamiento de la figura del cristianismo, pues al ser Changó una presentación bélica/revolucionaria que permea a los seres humanos mediante la danza y el frenesí, se diferencia del Cristo amoroso, corpóreo, hijo de un ser divino que está separado de la humanidad (incluso Jesús trata de alejarse de *lo humano*, al representar una distancia de las pasiones inherentes de la humanidad) (Nietzsche, 2004).

**3.4 La psicoafectividad en Dionisio y Changó:** Eddy Hincapié, en su artículo *Manuel Zapata Olivella y la psicoafectividad. Aproximaciones desde el concepto contraconducta de Michel Foucault*, expone cómo en la novela de Zapata (2010) se configura la cultura africana mediante la psicoafectividad, la cual es definida como:

(...) una actitud de resistencia (...) frente al proceso de aculturación en América, que consiste en hacer de su carácter y sus sentimientos —religiosos, culturales y afectivos— la medida o filtro de las formas que se asimilan, con el fin de preservar su identidad. (Hincapié, 2022, p. 277).

Entonces, esta actitud puede entenderse a partir de dos aspectos, por un lado, como aquellos sentimientos que surgen del conjunto de las costumbres propia de su cultura, en la que se incluyen los ritos y la danza, por el otro (pero aunado a lo anterior), como la construcción de identidad del pueblo africano e, implícitamente, al personaje Changó.

Ahora bien, al definir el concepto, Hincapié (2022) lo relaciona directamente con una actitud de resistencia (y como una manifestación contraria a la disciplinabilidad de la conducta impuesta por la aculturación colonial o como una *contraconducta*). Sin embargo, si se deja de lado el sentido de resistencia implícito en el concepto, este también puede ser empleado a la figura Dionisio. Por un lado, porque es un dios que incide en la toma de decisiones de los

pueblos de la antigua Grecia (García, 2017), por el otro, porque su participación en las tragedias constituye una catarsis, lo que indica una carga de afectividad; de allí que el filósofo alemán escribiese que los griegos, envueltos en constantes batallas apelaran a la tragedia como una forma de sanación, ya que “el pueblo que ha mantenido esas guerras necesita la tragedia como bebida curativa necesaria” (Nietzsche, 2004, p. 174).

En el sentido anteriormente expuesto, tanto Changó como Dionisio se diferencian de la figura de Cristo, en la medida que los primeros tienen una relación directa con la afectividad de su pueblo, sus pasiones, vínculos, entre otros, mientras el segundo parece aislado de lo humano y se configurarse a contracorriente de las pasiones, el ascetismo, en últimas, como una figura capaz de controlar sus conductas. En suma, aunque es Dios encarnado, Cristo no representa las *psicoafecciones* de su pueblo; aunque es corpóreo, no parece estar hecho de carne, sino únicamente de espiritualidad. Aquí surge una paradoja, a saber, que a pesar de que tanto Changó como Dionisio solo se manifiestan de forma simbólica y abstracta, sus capacidades son más cercanas a la afectación de los cuerpos de su pueblo y su gente, acercándose a lo humano, por lo cual, se puede decir que se distancian de la figura representativa del cristianismo.

#### 4. Conclusiones

Tal y como se ha visto, analizar la cosmovisión dionisiaca en Nietzsche y crear un vínculo con Changó, dios de la cultura africana llega a ser detonante y complejo. Es así como, podemos concluir de esta investigación que: Para la tradición griega Dionisio es un dios cauteloso y sutil que hace presencia en la creación cultural, en la inspiración artística, en las costumbres y cosmovisión de un pueblo, en la conducta, en la constitución y parámetros de la educación y, por tanto, del conocimiento. Por ello se puede decir que la religión es un

referente y formador de cultura, pues no solo influyó en costumbres y los parámetros de conducta del pueblo griego, sino que tuvo incidencia tanto en la formación educativa, política, filosófica, agrícola, así como en la psiquis, el desarrollo afectivo y el arte personal, esto mediado desde la tragedia.

La elección de Nietzsche por la postura dionisiaca asume la vida desde lo trágico, lo celebrativo y la misma embriaguez que esta genera al ser humano. El arte dionisiaco, esencialmente la danza, se apoya en el juego con la embriaguez y el éxtasis. Al ingenuo hombre natural, lo narcótico lo eleva hasta el olvido de su instinto, y es en los estados de la danza, experimentados como borrachera, que siente que el principio de individuación se rompe, es decir, que lo subjetivo desaparece ante la disrupción de una especie de para que lo subyuga en una naturaleza universal. Obra aquí un pacto entre los hombres y una reconciliación con la naturaleza.

El espíritu de la danza se vivifica en Zarathustra, el cual se llega a configurar, como el mito del superhombre filosófico, aquel que, a través de sus lecciones, permite el advenimiento del porvenir humano. Así, esa idea de *que el hombre es algo que ha de ser superado*, según Nietzsche, sinónimo de que la humanidad no puede quedarse en el estado de la tragedia humana, sino que propende hacia la liberación, lo que se analiza como aquel individuo capaz de crear y establecer nuevos sistemas de valores. EL *übermensch*, es un acto complejo en el que el hombre debe superar de su condición doliente, de sufrimiento, de sujeción a una moral supurante de castigos, de pecados, de faltas. Para superarse, y superar su naturaleza, debe lograr la ruptura de las tradiciones morales derivadas de la tradición cristiana para alcanzar la esencia de su libertad.

Nietzsche finalmente asume la danza como una instancia para otorgar sentido al ejercicio estético de romper con el ritmo corporal que se aparta del ritmo tradicional del danzar humano. Sus apreciaciones sobre la danza de encontrar explicación a los fenómenos morales o éticos en una especie de dialéctica que conduce a la verdad (liberación).

En *Changó, el gran putas* se recupera la imagen de los dioses tutelares y la cosmovisión de la religión yoruba, constituyéndose esta novela en la máxima obra de Manuel Zapata Olivella en su acercamiento a la tradición africana de la llamada diáspora provocada por el colonialismo inglés, español y lusitano, que los trajo bajo la servidumbre de la esclavitud a América.

Novela en la cual Zapata utiliza a Changó como una figura literaria de su novela para representar una serie de significados y simbolismos religiosos; Al igual que Nietzsche utiliza a Zaratustra en su obra. Zapata Olivella utiliza a Changó como personaje central y propio que encarna una serie de ideas y conceptos. Changó se convierte en un símbolo de resistencia, libertad y poderío como líder que desafía las injusticia y opresiones de la esclavitud. Por medio de sus acciones y palabras, Changó se convierte en la representación de la lucha por la dignidad y la emancipación de la población afrodescendiente. Changó representa una figura mítica y divina, relacionada en la cultura afroamericana. Al utilizar a Changó como personaje, Zapata Olivella establece un vínculo entre la historia de los afrodescendientes y su herencia cultural y religiosa, en donde resalta la importancia de la espiritualidad en su lucha por la libertad.

Changó como una figura literaria que representa la resistencia, la libertad y la espiritualidad de la población afrodescendiente. Al igual que Nietzsche emplea a Zaratustra

para transmitir sus ideas filosóficas, Zapata Olivella utiliza a Changó como un símbolo poderoso que encarna los valores y la lucha de su comunidad. En la novela se utilizan elementos propios del folclor, tradición y cultura africana para crear una narrativa épica sobre héroes afrodescendientes, adicionalmente, los rituales y las danzas presentes, son importantes porque representan las tradiciones culturales africanas en la que rituales y danzas juegan un papel crucial para la configuración de la identidad afrodescendiente en Colombia.

La danza ritual es concebida como un culto a las energías superiores de la naturaleza o dioses que constituyen el altar de culturas originarias, que regularmente en un proceso de sincretismo. El Lumbalú, como ritual a la muerte de una persona: los preparativos del cadáver y el acto funerario específico del lumbalú en relación con la comunidad y la manera como los Palenqueros asumen la muerte y el mundo metafísico. Este culto a los muertos que se desprende de las etnias bantúes en el África y que en Palenque se observa como un rito sincrético pues contiene elementos de influencia católica, como el altar y la utilización de la cruz. De este ritual se logra rescatar la visibilización de un pueblo oprimido por la elite, pero también logramos ver la gran predominancia hacia la destrucción e imposición de las creencias propias del negro.

Changó no solo nos muestra la danza como protectora de vida sino como salvífica es por eso que estas poblaciones resisten y camuflan sus ritos con ciertos ordenamientos religiosos del catolicismo. Con el danzar el lumbalú habrá de liberar la tradición ancestral del yugo esclavizante, y devuelve su alma a su tierra africana, al cultivo espiritual de sus ancestros.

La danza en Dionisos y en Changó obra una especie de liberación, naturalmente para distintos fines, pero el proceso es liberador, en el uno para construir un ente pensador en devenir y en el otro para liberarse del proceso opresivo de la esclavitud que busca despojarlo de sus dioses, para que lo retorne de nuevo a ellos y a su tierra africana.

Es así como Nietzsche a través de la danza en la superación de la tragedia que era la cultura de tradición para liberarse y tender hacia el deber creativo, en las danzas de Changó y el Lumbalú, se expresan en la idea de mantener -a pesar del forzado exilio- a sus dioses, a través de las ceremonias y rituales que, mayormente, se rinde culto, a través del baile como ritual.

Así podemos considerar la existencia de un distanciamiento de la figura del cristianismo, pues al ser Changó una presentación bélica/revolucionaria que permea a los seres humanos mediante la danza y el frenesí, se diferencia del Cristo amoroso, corpóreo, hijo de un ser divino que está separado de la humanidad (incluso Jesús trata de alejarse de *lo humano*, al representar una distancia de las pasiones inherentes de la humanidad) (Nietzsche, 2004). Tanto Changó como Dionisio se diferencian de la figura de Cristo, en la medida que estos tienen una relación directa con la afectividad de su pueblo y el dios cristiano parece aislado de lo humano. Así a pesar de que Changó como Dionisio solo se manifiestan de forma simbólica y abstracta, sus capacidades son más cercanas a la afectación de los cuerpos de su pueblo y su gente, acercándose a lo humano, y es aquí evidente el distanciamiento de la figura representativa del cristianismo.

### Referencias Bibliográficas

- Aldonati, L. (2018) Zaratustra el danzarín: un tempo de espíritu libre. *Eikasia*, (7) 74-80.
- Altieri, A. (2001). ¿Qué es la Cultura? *La Lámpara de Diógenes* 2(4), 15-20.
- Artaud, Antonin. (1969) El teatro y su doble. La Habana: instituto del libro.
- Avellaneda, Carlos. (2005) Entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Barcelona: Teide.
- Bachelard, Gaston. (2002) El aire y los sueños. México: fondo de cultura económica.
- Bastide, Roger. (1967) Las Américas negras. Madrid: Alianza.
- Bollnow, Otto Friedrich. (1943) La naturaleza de los estados de ánimo. Barcelona: Teide.
- Cacciari, M. (2000) El dios que baila. Buenos Aires: Paidós.
- Choque, O. (2019). “Dios ha muerto” y la cuestión de la ciencia en Nietzsche. *Estudios de Filosofía*, 59, 139-166.
- Coromidas, J. (1987). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Editorial Gredos.
- De Santiago de Guervos, Luis. (2004) Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche. Madrid. Editorial Trota.
- (2006) Estudios Nietzsche. Universidad de Málaga.
- (2011) Nietzsche, el filósofo rey artista: la agonía, la danza y la risa.
- Deleuze, Gilles. (1965) Nietzsche. Madrid: Arena libros.

Enciso, Gerardo. (2019) La vida como danza en la filosofía de Friedrich Nietzsche.

Recuperado [gaceta.udg.mx/la-vida-como-danza-en-la-filosofia-de-friedrich-nietzsche](http://gaceta.udg.mx/la-vida-como-danza-en-la-filosofia-de-friedrich-nietzsche).

Escalante, Aquiles. (1988). Influencia bantú en la cultura de la costa Atlántica. En revista desarrollo. 14 (8).

----- (1989). Significado del Lumbalú, ritual funerario del Palenque de San Basilio. Barranquilla: Revista Huellas 26- agosto.

Gadamer, HG. (1996) El juego del arte, en estética y hermenéutica. Madrid: Tecnos.

Garavito, J. (1997). En Busca De Una Identidad Cultural Colombiana: Changó, El Gran Putas, De Manuel Zapata Olivella. *Thesaurus* 52(3), 320-328.

García, C. (2017). Para la Comprensión de la Tragedia ¿Quién es Dionisio? *Byzantion Nea Hellás* 36, 347-371.

Gutiérrez, J. (2016). *Changó, El Gran Putas y el Proceso de Paz como Ritual*. [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana.

Heidegger, M. (1940). Nietzsche I. Paris: Gallimard.

----- (2003). El Origen de la Obra de Arte. En: *Caminos de bosque* (pp. 11-61). Alianza Editorial.

Hincapié, E. (2022). Manuel Zapata Olivella y la psicoafectividad. Aproximaciones desde el concepto contraconducta de Michel Foucault. *Revista Filosofía UIS*, 21(2), 271-291.

Hofer, S. (2003). Entre la Contingencia y la Predeterminación: Ritualidad en Changó El Gran Putas de Manuel Zapata Olivella. En Lienhard, M. (Ed.), *Ritualidades*

- latinoamericanas: Un acercamiento interdisciplinario* (pp. 401-418). Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Imbert, G. (1992). *Los escenarios de la violencia: conductas anómicas y orden social en la España actual* (Vol. 4). Icaria Editorial.
- Izquierdo, Agustín. (2002) *La gaya ciencia*, prólogo de Agustín Izquierdo. Madrid: Edaf.
- Lomelí, Natalia. (2015) Nietzsche y Sócrates, dos amantes de la danza. Recuperado: [culturacolectiva.com/arte/Nietzsche-socrates-dos-amantes-la-danza/](http://culturacolectiva.com/arte/Nietzsche-socrates-dos-amantes-la-danza/)
- Maza, Francisco, Jerez Patricia. (2016) Paso de muertos percepción intergeneracional de los rituales fúnebres -velorio y lumbalú- en San Basilio de Palenque.
- Medrano, Jorge. (2010) *La aleación de Sócrates y Nietzsche en la danza*. Buenos aires: Editorial b.
- Mejía, Tatiana. (2018) *Aculturización: procesos, tipos y ejemplos*. Recuperado: [lifeder.com/aculturización/](http://lifeder.com/aculturización/)
- Monasterio, A. (2016). *Filosofía de la danza: Cuerpo y expresión simbólica*. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía* 5, 295-305.
- Nietzsche, F. (1972) *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza editorial.
- (1990) *La gaya ciencia*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- (2004) *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Ed. Tecnos-Alianza.
- (2011). *La gaya ciencia*. (Aspiunza, J., Parmeggiani, M., Sánchez, D. y Vermal, J. Trad.). En *Obras Completas*. (Vol. III, pp. 705-905) Editorial Tecnos.

Niemeyer, C. (2012) Diccionario Nietzsche. Madrid: Biblioteca nueva.

París, C. (2000). *El Animal Cultural*. Biblioteca de Bolsillo.

Pérez, C. (2017) Sobre la relación entre filosofía y danza. Volumen 37. Recuperado:  
<https://reflexionesmarginales.com/blog/2017/01/31/sobre-la-relacion-entre-filosofia-y-danza/#:~:text=Lo%20que%20la%20danza%20ofrece,que%20han%20constituido%20la%20Modernidad.>

Serrat, J. M. (1971). En la noche de San Juan. En Mediterráneo [álbum]. Zafiro.

Sierra, D. (2016). El Muntu: la diáspora del pensamiento filosófico africano en Changó, el gran putas de Manuel Zapata Olivella. *La Palabra* 29, 23-44.

Thompson, J. (1990). El concepto de cultura. En: *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. (pp. 183-240). Casa Abierta al Tiempo.

Urs, A. (2006). Dios ha muerto y ¿Dioniso contra el crucificado?: sobre la crítica de Nietzsche a la religión y al cristianismo. *Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche*, 6, 47-64.

Vaihinger, H. (2007) Sobre verdad y mentira. Madrid: Tecnos.

Valéry, P. (1957). Filosofía de la danza. *Teoría poética y estética*, 173-189.

Vásquez, Manuel. (2010) La danza en Nietzsche y su aproximación a lo dionisiaco. México: Fondo de cultura económica.

Weber, M. (2005). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. NoBooks Editorial

Zapata Olivella, Manuel. (2010) Changó, el gran putas. Bogotá: Ministerio de Cultura.

----- (2020) Changó, el gran putas: la marca de África.