Reseña ¡Epa! toro prieto. Los "toritos de petae" una tradición de origen africano traida a Valladolid por los esclavos de lengua Bantu en el siglo XVII.

# Sobre Jorge Amos MArtinez Ayala. ¡Epa! toro prieto. Los "toritos de petae" una tradición de origen africano traida a Valladolid por los esclavos de lengua Bantu en el siglo XVIII.

Mendoza Arroyo, Juan Manuel.

Cita:

Mendoza Arroyo, Juan Manuel (2001). *Sobre Jorge Amos MArtinez Ayala. ¡Epa! toro prieto. Los "toritos de petae" una tradición de origen africano traida a Valladolid por los esclavos de lengua Bantu en el siglo XVIII*. Reseña ¡Epa! toro prieto. Los "toritos de petae" una tradición de origen africano traida a Valladolid por los esclavos de lengua Bantu en el siglo XVII.

Dirección estable: https://www.aacademica.org/juan.manuel.mendoza.arroyo/33

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pmg4/uFx

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de* acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

ESTANCO Y CONTRABANDO: LA HERENCIA COLONIAL DEL TABACO EN MICHOACÁN EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

MIGRACIÓN Y TRANSFORMACIONES DE VIDA EN SANTIAGO TANGAMANDAPIO, MICHOACÁN

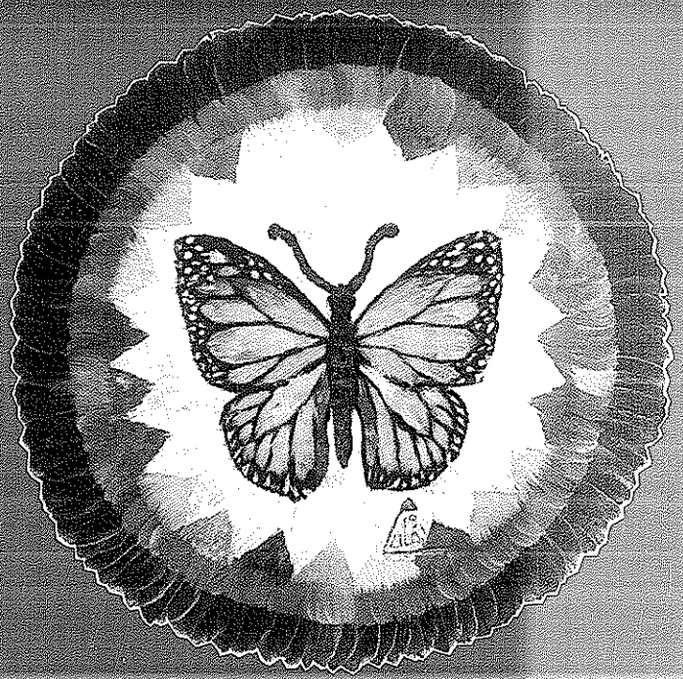
OFICIAL DE PLUMA, RECUENTO DE UNA TRADICIÓN ALADA

CIMARRONES Y PALENQUES EN EL NUEVO REINO DE GRANADA

LA LIBERTAD OSIFICADA: LA CULTURA POLÍTICA Y EL USO PÚBLICO DE LA HISTORIA DEL CARIBE ANGLÓFONO

Instituto de Investigaciones Históricas
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

TZINTZUN 33



# TZINTZUN

Revista de Estudios Históricos

Morelia, Michoacán, México • Enero-Junio de 2001

33

Instituto de Investigaciones Históricas
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

JUAN MANUEL MENDOZA ARROYO
Asistente Editorial

JOSÉ NAPOLEÓN GUZMÁN ÁVILA
Coordinación del Número

ITZEL ÁLVAREZ C.
Diseño de la Revista

ÁNGELES OLAY
Fotografía de la Portada
(*Chimalli Monarca*, Guillermo Olay, elaborada con loro, periquito, primavera, cardenal, azulejo, calandria, carpintero, canario, colibrí y pichón)

PINA ALFARO
Digitalización de imágenes

ANA BERTHA CHÁVEZ
HUGO SILVA
Formación

PAUL C. KERSEY JOHNSON
Traducción de Resúmenes

JOSÉ NAPOLEÓN GUZMÁN ÁVILA
JUAN MANUEL MENDOZA ARROYO
Cuidado de la Edición

D.R. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
© Instituto de Investigaciones Históricas
Ciudad Universitaria, Morelia, Michoacán, México

Correspondencia: Av. Ocampo No. 376 (entre las calles Zamora y Uruapan)
Colonia Juárez,C.P. 58010
Morelia, Mich., México

Correo electrónico: tzintzun@jupiter.umich.mx
ISSN 0188-9222

Las opiniones expresadas en los artículos publicados en esta revista son responsabilidad de sus autores.

JOSÉ NAPOLEÓN GUZMÁN ÁVILA
Director

Consejo Editorial
MARÍA TERESA CORTÉS ZAVALA
MARCO ANTONIO LANDAVAZO
EDUARDO N. MIJANGOS DÍAZ
SALVADOR E. MORALES PÉREZ
AGUSTÍN SÁNCHEZ ANDRÉS
JOSÉ ALFREDO URIBE SALAS

CARMEN BLÁZQUEZ DOMÍNGUEZ (Universidad Veracruzana)
GERMÁN CARDOSO GALUÉ (Universidad del Zulia, Venezuela)
FELIPE CASTRO GUTIÉRREZ (Universidad Nacional Autónoma de México)
MARIO CERUTTI PIGNAT (Universidad Autónoma de Nuevo León)
ASTRID CUBANO (Universidad de Puerto Rico)
PAUL ESTRADE (Universidad de París VIII, Francia)
INÉS HERRERA CANALES (Instituto Nacional de Antropología e Historia)
NOEMÍ GOLDMAN (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
JOHANA VON GRAFENSTEIN GAREIS (Instituto de Investigaciones "Dr. José María Luis Mora")
SERGIO GUERRA VILABOY (Universidad de La Habana, Cuba)
CLARA E. LIDA (El Colegio de México)
CARLOS MARTÍNEZ ASSAD (Universidad Nacional Autónoma de México)
OSCAR MAZÍN GÓMEZ (El Colegio de Michoacán)
CONSUELO NARANJO OROVIO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)
JAIME OLVEDA LEGASPI (El Colegio de Jalisco)
JOSEF OPATRNY (Universidad Carolina de Praga, República Checa)
JUAN CARLOS PEREIRA (Universidad Complutense de Madrid, España)
JOSÉ ANTONIO PIQUERAS ARENAS (Universitat Jaume I, España)
TERESA ROJAS RABIELA (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social)
WAKAKO YOCOYAMA (Universidad Keio, Japón)
MICHEL ZEUSKE (Universidad de Colonia, Alemania)

# TZINTZUN

Revista de Estudios Históricos

Morelia, Michoacán, México • Enero-Junio del 2001

# Sumario


## Presentación 5

## Artículos

**Gerardo Sánchez Díaz**
ESTANCO Y CONTRABANDO: LA HERENCIA COLONIAL DEL TABACO EN MICHOACÁN EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX 9

**Angélica Navarro Ochoa**
MIGRACIÓN Y TRANSFORMACIONES DE VIDA EN SANTIAGO TANGAMANDAPIO, MICHOACÁN 35

**Ma. de los Angeles Olay Barrientos**
OFICIAL DE PLUMA. RECUENTO DE UNA TRADICIÓN ALADA 67

**Ma. Cristina Navarrete**
CIMARRONES Y PALENQUES EN EL NUEVO REINO DE GRANADA 117

**Holger Henke**
LA LIBERTAD OSIFICADA: LA CULTURA POLÍTICA Y EL USO PÚBLICO DE LA HISTORIA EN EL CARIBE ANGLÓFONO 149

# Reseñas

Sobre FRAY JERÓNIMO DE ALCALÁ O.F.M.
*Relación de las cerimonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechuacán*
**Teresa Rojas Rabiela** 191

Sobre FRAY JERÓNIMO DE ALCALÁ O.F.M.
*Relación de las cerimonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechuacán*
**Rodrigo Martínez Baracs** 203

Sobre CARMEN ALICIA DÁVILA MUNGUÍA
*Los carmelitas descalzos de Valladolid de Michoacán, siglo XVII*
**Jaime Hernández Díaz** 213

Sobre JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA
*¡Epa! Toro prieto. Los "toritos de petate". Una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII*
**Juan Manuel Mendoza Arroyo** 217

Sobre PEDRO L. SAN MIGUEL
*La isla imaginada: Historia, identidad y utopía en La Española* 225
**Laura Muñoz Mata**

Resúmenes 229

Abstracts 233

JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA, *¡Epa! toro prieto. Los "toritos de petate". Una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII*, (El Vuelo de Minerva), Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 2001, 311 pp.

Bien dicen que la historia se vale del mito para obtener legitimidad, sobre todo al construir representaciones del pasado que refieren al origen compartido de individuos y grupos, para reafirmar con ello entendimientos de nación, identidad y cultura. Tal vez por eso los esfuerzos liberales decimonónicos y postrevolucionarios, buscaron cimentar las bases de una nacionalidad e historia que pudiera llamarse "mexicana", consolidando la imagen de un México mestizo y sincrético de sus raíces indígenas y europeas. Bajo este supuesto, la enseñanza de la historia destacó la grandeza prehispánica, el pasado colonial, la Independencia y la Revolución como periodos de una epopeya libertaria, cuyos protagonistas fueron criollos, mestizos e indios quienes, considerados como una masa anónima, lograron cierto reconocimiento de la historia oficial. Sin embargo, sabido es que existieron otras influencias que marcaron las maneras de ser y hacer del mexicano. El libro que hoy nos ocupa explora parte del legado cultural dejado por uno de esos grupos: los negros; y más concretamente, los bantús de Angola, traídos como esclavos a la Nueva España durante el siglo XVII.

Jorge Amós, autor de la presente obra, es un joven historiador egresado de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Recientemente concluyó la maestría en Estudios Étnicos por El Colegio de Michoacán, dedicándose al estudio de la historia y legado cultural dejado por los grupos de afrodescendientes michoacanos. Dicha labor no ha sido fácil, ya que como todo grupo vencido, no existen fuentes que reivindiquen una cosmovisión que le sea propia. Generalmente éstos no tuvieron posibilidad de escribir y dejar para la posteridad lo que les acontecía, por eso, el acercamiento a su pasado requiere del manejo de otro tipo de registros. Jorge Amós logró conjuntar en un

buen trabajo de investigación no sólo la documentación proveniente de diversos repositorios documentales como los archivos Manuel Castañeda Ramírez, Municipal de Morelia y General de la Nación, sino también otro tipo de fuentes no escritas como la música y la corporalidad. Su intención no fue otra que la de estudiar e interpretar una tradición: "la danza del torito de petate", una de las más populares en Michoacán y otros lugares de México y América Latina, "desde Huamahuaca, al norte de Argentina, hasta Sonora, México".

La danza del toro es una comparsa en donde intervienen varios personajes: primeramente un toro o buey hecho de un armazón de madera cubierto de cartón, papel o cuero de vaca; un caporal, la macha (representando a un garrochero sobre una mula), un payaso y, para el caso de Morelia, un apache, mismos que en los días de Carnaval, Corpus Cristi, la Candelaria, San Juan o Domingo de Ramos bailan por las calles de sus respectivos barrios, acompañados de vecinos y músicos de una banda de aliento.

Hasta hace unos años se pensaba que "el torito de petate" tenía un origen indígena, el cual representaba la interpretación que los indios hacían de las corridas de toros españolas. Sin embargo, como se demuestra en el texto, su existencia en diversos lugares de América con poca o nula presencia indígena, debilitó dicha afirmación. Se fortaleció otra, asociada a un rito bantú de la región del Congo-Angola, aculturada bajo la influencia de grupos locales. El autor, quien es partidario de esta propuesta -elaborada en 1953 por el historiador Arthur Ramos en su obra *O negro brasileiro*-, considera a la comparsa del "torito de petate" como una danza-teatro que sobrevivió ligada a las cofradías y otras asociaciones de corte religioso, expresando en su coreografía, vestimenta y diálogos, diversas formas de intercambio cultural y resistencia a la dominación hispana.

Por ello la danza del toro de petate, como representación teatralizada, nos puede decir mucho tanto de las condiciones que le dieron origen como de las que prevalecen al momento de realizar la comparsa; expresa también la cosmovisión africana que animó su creación y los nuevos contenidos que se le fueron incorporando con el devenir del tiempo. Por tanto, para el autor, estudiar el "torito de petate" no es en forma alguna un ejercicio ocioso, sobre todo si se le





considera como punto de partida -y llegada- para develar una parte de la historia hasta ahora negada a los grupos negros.

Con esta idea, Jorge Amós expone una interesante lectura hermeneútica de la danza, partiendo de los datos históricos que existen sobre ella y de una etnografía actual que refiere a las diferentes maneras como ésta se lleva a cabo en cinco pueblos michoacanos: Morelia, Tarímbaro, Santa Fe de la Laguna, Copándaro y Ario de Rayón, también conocido como de Santa Mónica. Su intención es, como él mismo señala, conocer el sentido que adquirió la danza desde el ámbito histórico de sus creadores, para con ello desentrañar la relación entre el "nosotros" (espectador y danzante) y "ellos", los fundadores de la tradición; entre el presente que vive la tradición de una manera particular y renovada, y la forma como ella misma recrea en su interpretación viejos textos del pasado:

> Si consideramos a la danza no como una forma de expresión sino como un verdadero lenguaje... podremos desentrañar los discursos presentes en ella. La danza es en realidad una combinación de baile y teatralización de una narración, existe en ella una secuencia coreográfica, una disposición espacial de elementos y actuantes, además de un diálogo entre los espectadores y algunos miembros de la comparsa que siguen un esquema flexible, pero atentos a ciertas marcas que indican el momento en que se deben ceñir al diálogo ritual... la danza no es un reflejo de la realidad pasada... es una representación de prácticas, actores sociales, y relaciones por ellos establecidos en el pasado; pero resignificados para que sean útiles al consumo cultural que produce la danza (p.35).

Así, a lo largo de seis capítulos y una introducción, el autor reconstruye al "torito de petate" como objeto de conocimiento, mostrando el contexto desde el cual se generó la tradición, para posteriormente analizarla como parte de un universo semiótico (o semiósfera) más amplio que, incluso, define lo que podríamos llamar cultura regional. Finalmente, nos brinda una interpretación de los significados y funciones de la danza, ya para transmitir los contenidos de la tradición o para brindarle nuevos sentidos.

La exposición del texto, además de ser amena, logra fusionar dos tipos de argumentación: por un lado, el horizonte histórico de la

tradición -que muestra el origen y evolución de la danza-, y por el otro, el etnográfico, que remite a sus sentidos actuales. Dicha división delinea la manera como fue organizada la obra. Los primeros cuatro capítulos hablan sobre la población, vida cotidiana y actividades festivas en Valladolid desde los tiempos coloniales hasta el carnaval de Morelia en 1950, para ver cómo la danza convivió con otro tipo de prácticas sociales de origen africano. Los restantes capítulos están dedicados a exponer y comparar los estudios etnográficos de los lugares ya mencionados, a fin de estructurar una propuesta de interpretación.

La primera parte muestra a detalle al mundo colonial, sus características multirraciales y el tipo de convivencia llevada a cabo entre indios, españoles y negros. Así, el capítulo I describe las características de la población africana del Gran Michoacán, de igual manera que los cambiantes criterios de diferenciación y segregación existentes entre ella. El segundo se refiere a las condiciones de vida de los negros sudsaharianos, los límites de su libertad, sus relaciones de trabajo como obrajeros, sirvientes, vaqueros o pastores; su vida íntima y amorosa, y los conflictos derivados de su condición de esclavos, hombres libres o huidos. Un aspecto relevante es la comparación entre las condiciones de la economía en el bajío de la Nueva España, dedicado en parte a la ganadería extensiva, y aquellas vividas por los esclavos en su lugar de origen, donde la actividad principal era el pastoreo. Estas similitudes, a decir del autor, favorecieron la reproducción de las creencias religiosas y filosóficas de los esclavos provenientes de Mozambique, Angola o el Congo. Por ello no resulta extraño pensar que con el arribo de estos esclavos a tierras americanas también llegó la veneración al búfalo africano, el cual era considerado por los bantús como un ancestro totémico ligado a su concepto de ser (ntu). Este culto, al entrar en contacto con los otros grupos y las actividades ganaderas, terminó por asociarse con el toro español, reproduciéndose mediante la representación de una danza apropiada por grupos de indios y mestizos, quienes junto a los negros, mulatos y demás "hombres de color quebrado" le dieron vida y riqueza.

Como muchos otros cultos no católicos traídos a la Nueva España, la veneración totémica al búfalo se integró rápidamente como parte de las festividades cristianas. Por eso una de las referencias





iniciales al toro de petate moreliano la tenemos cuando fray Alonso Ponce visita Tarímbaro (anteriormente llamado Istapa) en 1586, siendo recibido "con música de trompetas y chirimías y con la danza de unos indios enmascarados que iban corriendo un toro contrahecho, danzando al son de un tamboril" (p.88).

Sin embargo, ¿cómo fue que la danza mantuvo su arraigo entre la población por tanto tiempo? La respuesta se expone en el capítulo III, donde se explica la permanencia de la danza al quedar asociada (como forma de festejo) a las cofradías o hermandades religiosas, las cuales si bien siguieron el patrón de sus similares españolas pronto se conformaron como hermandades de raza; a su interior se dio un sincretismo entre creencias católicas y africanas. Un ejemplo de lo anterior lo expone el autor cuando menciona que al fallecer un bantú, éste "mantiene una relación con su descendencia y puede hacer obrar su fuerza vital en sus descendientes, puede encarnar en un niño, o hacer enfermar al hermano, puede ser bueno o malo" (p.150), por ello las celebraciones religiosas organizadas por las cofradías de negros otorgaban una especial connotación al entierro de sus muertos y las misas a los difuntos. De igual manera se pensaba que la veneración de los vivos al santo de la cofradía era también disfrutada por los cofrades muertos. Dicho énfasis era importante, ya que si los muertos no gozaban de la gracia de los vivos, su enojo se volcaría contra ellos, por lo que la efusiva religiosidad de las cofradías de negros era también parte fundamental de su arraigado culto a los ancestros.

Sin embargo, la danza del toro u otras representaciones culturales africanas no penetraron por igual en el mundo festivo colonial, siendo sólo expresadas en aquellas celebraciones que permitían más libertad de acción tales como el Corpus Cristi y el Carnaval. No obstante, también había otro tipo de festejos, como se puede apreciar en el capítulo IV, en donde se describen las fiestas y eventos a los que asistían frecuentemente los morelianos: corridas de toros, teatro, funciones de malabarismo, conciertos de música, bailes y fandangos. En ellos eran frecuentes los roces entre personas de diferente casta.

Con el advenimiento de la Independencia gran parte de estas diversiones continuaron celebrándose. Para el caso del toro de petate,

éste sólo podía realizar la comparsa en las calles si el Ayuntamiento otorgaba los permisos correspondientes, previo pago de un impuesto. Pese a la disposición de los grupos por realizar dicho pago, el permiso no siempre se otorgaba, habiendo años en los que no salían a bailar los toros. No fue sino hasta 1950 que los "toritos de petate" reciben el reconocimiento como tradición y por tanto se les exenta del pago de impuestos. Pese a ello, las restricciones continuaron, sólo que ahora de manera velada, mediante los intentos de reglamentación propuestos por los conservacionistas, quienes en su afán por mantener intacta una tradición la vuelven rígida, convirtiéndola en un folclore frío que separa a la danza del contexto y espíritu callejero que anima al carnaval.

El capítulo V nos describe a la danza como parte del ciclo festivo religioso. Para ello se exponen cinco estudios etnográficos realizados en poblaciones, tanto indígenas como mestizas de Michoacán. El objetivo fue ir mostrando los elementos comunes que mantiene la comparsa en distintos lugares, así como sus principales diferencias con objeto de identificar lo que el autor llama "las marcas de origen", que bajo la apariencia local de la tradición remiten a otras fuentes de significado.

La danza del "torito de petate" mantiene dos similitudes básicas:

- Su carácter teatralizado que, salvo el caso de Morelia, delinea una serie de diálogos improvisados ceñidos a un ritual preestablecido. En ello los toritos de petate se distancian de las corridas españolas, las cuales hasta finales del siglo XIX se caracterizaron por la innovación y sorpresa ofrecida a los espectadores.
- La suposición de que el toro es real y que al final será sacrificado, desmembrado y repartido entre los integrantes del pueblo.

Así, la teatralización y comunión del toro fortalecen lazos comunitarios y familiares. Por su parte las variaciones de la danza en cada uno de los poblados estudiados se expresan en el tipo de personajes que aparecen en la comparsa y el peso de cada uno de ellos en la representación y baile; también son relevantes las discrepancias en la manufactura del toro, los elementos simbólicos agregados, y las maneras particulares como se realiza la comparsa (el uso o no de harina, etc.). No obstante estas distinciones, se pueden





buscar las "marcas de origen" de la danza. Para ello Jorge Amós relacionó los elementos culturales (corporalidad, vestido, personajes) de las comparsas frente a las creencias que animaron las acciones de los esclavos sudsaharianos al momento de ser creada la tradición.

Como todo sistema de pensamiento, la parte medular estriba en la concepción del ser y su relación con la muerte. Para los bantús el ser se compone de sombra y cuerpo, siendo la primera la fuerza vital a través de la cual se manifiestan los ancestros. Cuando el cuerpo se corrompe y deja de existir, la sombra sigue siendo; no como hombre vivo sino como antepasado, cuya existencia está ligada a su descendencia y a las ofrendas y recuerdos que éstos le hagan. Ahora bien, existe una relación indivisible entre la fuerza vital de un hombre y un animal real, que es el representante sagrado de los antepasados, un contenedor de su espíritu. En el caso de los bantús es el búfalo. De esta manera, concluye el autor, la danza del toro puede contener elementos europeos e indígenas, pero conservando parte de la visión del mundo que ve al toro como un ancestro inmortal que enlaza a la etnia y la comunidad; como un ritual en donde el toro inmortal es muerto para ser repartido entre su descendencia (en comunión), reviviendo cada año al interior de las fiestas cristianas como la fuerza vital de los hombres.

No obstante que la danza del "torito de petate", como ha demostrado el autor, es una tradición de origen bantú, habría que remarcar que esta apreciación fue rescatada por él mediante el análisis de los rasgos presentes en la danza actual, a fin de relacionarlos con otros sistemas de significado (los que se refieren a la filosofía bantú, por ejemplo). Seguramente los actuales danzantes no sospechan que la comparsa en la cual participan, en otro tiempo tuvo un carácter ritual, vinculado al deseo de comunión con los ancestros. El "torito de petate", como se menciona en el libro, ha ido incorporando nuevos significados y sus participantes actuales no tienen conciencia del antiguo contenido de la comparsa.

Si consideramos a esta danza como un texto compuesto de múltiples glosas sobrepuestas, en esta obra se documentó a profundidad una de ellas: la que muestra los contenidos primigenios que animaron la comparsa. En ello estriba su principal aporte; en brindar una

interpretación de símbolos y remanentes de una filosofía africana trasmitida a través de múltiples medios, uno de ellos la danza. Este ejercicio es además una invitación para repensar nuestro pasado y abrirle un hueco a esos ancestros olvidados, para quienes la memoria y el recuerdo de los que se han ido era fundamental.

De igual forma el trabajo abre nuevas posibilidades de investigación. El interés que el autor mostró por rastrear la evolución histórica de aquellos elementos que demuestran el origen bantú de la danza, dejó de lado otros aspectos igualmente interesantes. Uno de ellos sería el seguimiento de los otros elementos culturales incorporados; los que permitieron su adaptación -o apropiación- en contextos locales. Lo anterior permitiría conocer más a detalle la evolución de la danza considerando la composición de los personajes que aparecen en la comparsa, así como las posiciones sociales -ya sean de prestigio o económicas- ocupadas por los danzantes dentro de su comunidad. Ello facilitaría la realización de estudios comparativos a fin de confrontar posibles diferencias en distintos poblados y entender mejor la manera como cada localidad construyó una historia propia, a partir de elementos culturales comunes con otros pueblos y como dicha unidad y diferencia puede ser manifiesta en una danza como la del "torito de petate".

Para finalizar sólo me resta decir que este trabajo es un buen ejemplo de los alcances y logros que en los últimos años ha tenido la llamada historia cultural, esa historia que, a decir de Robert Darton, en su libro *La gran matanza de gatos y otros episodios de la cultura rural francesa*, "busca no sólo mostrar lo que la gente pensaba sino cómo lo pensaba, cómo construyó su mundo, cómo le dio significado y le infundió emociones... una historia con espíritu etnográfico".

**Juan Manuel Mendoza Arroyo**
Instituto de Investigaciones Históricas de la
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo