



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

**Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
de la Danza José Limón**

**Fiesta del vaquero. Gestadora de una tradición.
El baile calabaceado
Maestra en Investigación de la Danza**

P R E S E N T A

Raúl Valdovinos García

Asesores:

Dra. Andrea Margarita Tortajada Quiroz

Dra. Alejandra Ferreiro Pérez

Ciudad de México, enero de 2015



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Valdovinos, García, Raúl. *Fiesta del vaquero. Gestadora de una tradición. El baile calabaceado*. CDMX.: INBA/Cenidi Danza, 2018.

Descriptorios temáticos: Baile, tradición, folclor, identidad, Baja California



**CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E
INFORMACIÓN DE LA DANZA JOSÉ LIMÓN.**

Ensayo para obtener el grado de:

Maestro en Investigación de la Danza

***Fiesta del vaquero. Gestadora de una tradición.
El baile calabaceado***

PRESENTA:

Raúl Valdovinos García

Tutora: Mtra. María Dolores Guadalupe Ponce Gutiérrez

Comité tutor:

Dra. Andrea Margarita Tortajada Quiroz

Dra. Alejandra Ferreiro Pérez

México, D.F., enero de 2015

A mi querida tutora y maestra Dolores Ponce, por haber cultivado la confianza para escribir este ensayo y haber trabajado hombro a hombro desde el principio.

A todas y cada una de mis maestras de la Maestría en Investigación de la Danza, que me acompañaron y guiaron en este camino.

Al Prof. Martínez Tadeo por compartir generosamente sus conocimientos; y a todos los profesores que como él colaboraron con sus testimonios.

Al Prof. Reyes Meléndez por compartir su vasta experiencia, su pasión y visión de la cultura vaquera.

A la comunidad de La Misión e invaluable informantes.

ÍNDICE

Introducción	1
“Bienvenido el pávido návido...” (<i>El pávido návido</i>)	
1. Ubicación geográfica e histórica del poblado La Misión de San Miguel Arcángel de la Frontera	10
“Por la mañana la suave brisa rosa mi cara, el sol me baña, cuando a los campos saco mi cuaco a arriar ganado, a sembrar la tierra” (<i>El chiflido del vaquero</i>)	
<i>Primeras expediciones a la península</i>	15
<i>La importancia del ganado vacuno para el establecimiento de las misiones en Baja California</i>	16
2. La Fiesta de la Misión de San Miguel: origen y programa	20
“Por ahí oigo yo el chiflido de un vaquero, viene ya a caballo hacia el ruedo” (<i>El chiflido del vaquero</i>)	
3. Enfoques	23
“Se me hace que sí que sí, se me hace que no que no” (<i>La loba del mal</i>)	
<i>¿Cómo catalogar al calabaceado?</i>	24
<i>Un paso más: la teatralización</i>	29
<i>Utillaje: hibridez, identidades, territorios, fronteras</i>	40
4. Lo que vi en la Fiesta de La Misión	49
“Si los gustos de este mundo no fueran males después, yo le daría vuelta al mundo al derecho y al revés” (<i>No vendo ni compro amor</i>)	
<i>Primer encuentro</i>	50
<i>Escenarios</i>	52
<i>Interludio: del canto nativo al huapango leonés. Panorama histórico musical del municipio de Ensenada y el ejido “La Misión”</i>	66

El baile calabaceado77

Calabaceado estilo La Misión.....80

Del rancho a la ciudad.....82

La teatralización del calabaceado.....83

5. Fin del jornal87

“Aquí termina este cuento de lo que pasó en el ruedo” (*El chiflido del vaquero*)

Pero ¿cómo se gesta una tradición?87

Fuentes94

Anexo: trabajo de campo

Introducción

“Bienvenido el pávido návido...” (*El pávido návido*)

Este ensayo constituye una breve pausa en un trayecto que se inició muy tempranamente en mi vida, siempre ligado a la danza folclórica; me permite hacer una retrospectiva y observar cómo han ido cambiando las ideas, referentes y perspectivas que dieron forma a la comprensión que he tenido sobre la danza folclórica y por supuesto de mi identidad.¹

Durante mi trayecto he abrevado mayormente del conocimiento empírico que me ha brindado mi entorno y he tratado de complementarlo con información acreditada que el gremio de la danza considera verdadera e indiscutible, como monografías, investigaciones de campo y algunos libros publicados formalmente. Debo señalar que como mi relación con la danza comenzó a muy corta edad, el acceso a la información acreditada era muy limitado, además de que soy originario de una región no centralizada del país y, por tanto, estaba alejado de los estudios formales de la danza pero, en contraste, cercano a la riquísima tradición dancística del estado de Michoacán.

En Zamora, mi ciudad natal, fui integrante de varios grupos de danza folclórica;² en ellos aprendí diferentes repertorios dancísticos que representaban a los grupos étnicos, poblaciones, entidades federativas y regiones de nuestro país. Cada uno de los bailes y danzas tenía características propias que lo hacía único respecto a la indumentaria, estilo, música, pasos, coreografía³ y demás, por tanto, al igual que los múltiples elementos socioculturales de las comunidades, la danza folclórica constituye gran parte de su identidad, en mi caso, primeramente como michoacano y después como mexicano.

¹ El antropólogo británico William John Thoms dirige el 22 de agosto de 1846 a la revista londinense *Athenaeum* una propuesta a los estudiosos de la cultura popular y las tradiciones para sustituir la denominación generalizada de “antigüedades populares” por el término compuesto “folk-lore” (*folk* pueblo y *lore* saber tradicional) (Iturria, 2006: 7 y 8). Por esta etimología, el vocablo se ha escrito *folklore*, *folclore* o *folclor*, de los cuales adopto *folclor*. Sin embargo, encontraremos la palabra con “k” en los nombres de grupos e instituciones de danza, y así los respetamos, por ejemplo, Ballet Folklórico de la Universidad de Colima.

² Grupo de danza folklórica de la Escuela Secundaria Federal Núm. 1 (1995 a 1998), Grupo de danza folklórica “Erandi” de la Casa de la Cultura del Valle de Zamora (1998 a 2002) y Grupo de danza folklórica “Uarari Sinsuni” del IMSS (2000 a 2002).

³ Con frecuencia, en el gremio de la danza folclórica se llama *coreografía* únicamente a las trayectorias o trazos en el espacio.

En esta primera etapa de mi vida, casi de una manera dogmática dábamos por sentado que los bailes y danzas que interpretábamos en los grupos de danza folclórica representaban fielmente a las comunidades que habían dado origen a estas manifestaciones, y digo representar porque sería ingenuo suponer que todas ellas aún están vigentes en sus lugares de origen, por ejemplo, sería anacrónico pensar que todos los hombres de algún poblado de la región indígena de Michoacán hoy siguen vistiendo de manta y huaraches; actualmente, incluso las regiones con mayor población indígena, y más las generaciones jóvenes, tienden a dejar de vestir la indumentaria tradicional debido a las condiciones de un mundo globalizado.

Así como muchos de mis compañeros apasionados de la danza, consolidé mi identidad con un fuerte sentido de pertenencia a la región de donde yo provenía, debido a que los grupos de danza folclórica de los que formábamos parte, ellos y yo, tenían la oportunidad de viajar constantemente por todo el estado, sobre todo a las zonas aledañas al municipio de Zamora de Hidalgo. Esto nos permitió entrar en contacto no sólo con otros integrantes del gremio de la danza, sino directamente con las comunidades que originaron las manifestaciones dancísticas que nosotros ejecutábamos en los repertorios de cada grupo.

En un ambiente que ahora puedo decir que se considera predominantemente *purista*,⁴ cualquier manifestación dancística folclórica que no encajara con esta corriente era severamente criticada, puesto que quienes formábamos parte de estos grupos no concebíamos un montaje que atentara contra la integridad de la danza o tradición “original”, en este caso también se trataba de un atentado contra nuestra propia identidad, cual si fuera un símbolo patrio que no se debiese alterar ni mancillar en ninguna circunstancia. Por citar un ejemplo, estoy obligado a mencionar el caso del Ballet Folklórico de México, contraparte natural de la corriente *purista*. Como es bien sabido, Amalia Hernández se consolidó como exponente por excelencia de la danza

⁴ Rafael Zamarripa, en su *Manual del 6º Taller de danza escénica* (2000), apunta que hay cuatro tipos de corrientes en los montajes coreográficos de los grupos de danza folclórica, que se derivan de las formas *purista*, *conservadora*, *recreativa* y *elaborada*. La corriente *purista* “realiza una investigación de manera directa con los informantes y ejecutantes tradicionales en el lugar de los hechos y en la fecha del evento, todo esto con el fin de lograr una vivencia que le permita montar lo más apegado posible el material en el escenario, cuidando celosamente vestuario, música, ritmo, coreografía y un apego total al estilo predominante de la danza en cuestión, evitando sobre todo la penetración de cualquier elemento o recurso ajeno a la misma”.

folclórica mexicana dentro y fuera del país, su repertorio dancístico estaba sustentado por investigaciones exhaustivas, pero la raíz escénica de los bailes y danzas que se investigaron sólo fue usada como un motivo o inspiración para crear coreografías adecuadas en su mayoría para un espectáculo escénico.

El ejemplo anterior indica que nuestra perspectiva sobre la danza folclórica era muy determinista, sólida y rígida. Con esa visión pronto encontraría contradicciones, pues no permitía ninguna gradación, clasificación o estratificación para las demás manifestaciones dancísticas que no encajaran en el modelo *purista*. Fue el caso de una danza llamada “Viejos chicos de Charapan”,⁵ que nos habían montado y ya estaba activa como parte de nuestro repertorio. En una feria del poblado de Tarecuato, compartimos el escenario con otros grupos de danza folclórica; uno de ellos era invitado especial, pues se trataba de personas originarias de Charapan y venían representando a su municipio, en su mayoría eran adultos mayores. En el momento de su participación, evidentemente todos los presentes queríamos observar a aquellos danzantes interpretando su propia danza; entonces empecé a notar algunas diferencias respecto de la danza que nosotros habíamos bailado por tanto tiempo y que celosamente cuidábamos y protegíamos de cualquier alteración. Los danzantes de Charapan no vestían idénticamente a nuestro grupo; ellos tenían calzado deportivo, nosotros, huaraches con plana de madera; algunos de ellos usaban máscaras de hule, nosotros, máscaras de madera con cabellera de crines de caballo; algunos de sus pasos no coincidían con el ritmo al que estábamos acostumbrados. ¿Acaso ellos estaban deformando sus propias tradiciones? ¿Tenían derecho de hacer tan significativos cambios en su danza? Éstas y muchas otras preguntas empezaron a surgir a partir de ese momento, y cada vez se fue haciendo más frecuente encontrarme con muy abundantes variaciones de los bailes y danzas que interpretábamos.

Con el tiempo, también empecé a notar que muchas de las monografías que sustentaban nuestros repertorios no coincidían plenamente con la realidad de las comunidades, tendían a ser sólo descripciones geográficas y demográficas de la región, actividades económicas, grupos étnicos, etc.; proseguían con algunos datos

⁵ Danza originaria del municipio de Charapan, Michoacán. Tiene un sentido ritual y religioso, hace alegorías al Sol y la Luna. Se caracteriza por tener entre sus danzantes personajes enmascarados como el corcovi, tecolote, maringuía y los viejos.

inherentes a la propia danza, como su origen, que en el caso de las danzas indígenas siempre se proyectaba al pasado prehispánico. Debo mencionar que las descripciones de los orígenes de estas manifestaciones dancísticas a veces me parecían fantásticas.

Posteriormente, tuve la fortuna de estudiar la Licenciatura en la Universidad de Colima y pertenecer a dos agrupaciones que marcaron mi vida profesional, la compañía de danza contemporánea Univerdanza y el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima. Allí conocí una perspectiva diferente de la danza, pues el repertorio que formaba parte de los programas del Ballet Folklórico estaba adaptado para presentarse en un ámbito teatral, los pasos que se ejecutaban en los bailes y danzas requerían un entrenamiento físico específico, la música se tocaba en vivo cada vez pero las frases musicales podían adaptarse a las necesidades del programa; la indumentaria tradicional podía adecuarse como vestuario escénico confeccionado con otros materiales, el estilo de cada baile se seguía respetando pero como valor agregado los bailarines tenían la capacidad de “actuar” e interpretar sus papeles en un nivel distinto de aquel al que yo estaba acostumbrado, además, el Ballet Folklórico utilizaba todos los recursos y elementos de un teatro que contribuyeran a la creación de atmósferas, con iluminación y escenografía que complementaban las propuestas artísticas de su director, Rafael Zamarripa. Tomando en cuenta este análisis de las corrientes de la danza folclórica, puedo decir que el Ballet Folklórico hacía montajes de carácter *conservador*, *recreativo* y *elaborado*, según lo explica el mismo maestro en su ya citado *Manual del 6º Taller de danza escénica*.⁶

⁶ “*Conservador*: Es aquel montaje coreográfico que se realiza después de haber efectuado una exhaustiva investigación de campo [...] se deriva de las formas más representativas en el aspecto coreográfico musical en su vestuario y ambientación, sólo que en este caso el coreógrafo puede tener la libertad de reducir frases coreográficas y musicales, podrá unificar un estilo en cuanto a los danzantes y el vestuario, sin perder la autenticidad y su escénica.

Recreativo: Montaje coreográfico que después de haber realizado una exhaustiva investigación de campo, llega a ser puesto en escena, seleccionando lo más representativo de la forma coreográfica, musical y de vestuario, con el fin de unificar un estilo en el que verdaderamente predominará la manifestación original y se podrán imprimir algunos aspectos personales del coreógrafo, para lograr una conjunción de la realidad con creatividad en una atmósfera requerida y científicamente planeada.

Elaborado: Es aquel que se deriva de un estudio profundo de un hecho, y que dará la pauta para planear científicamente un objetivo concreto, una atmósfera determinada, un ballet con personalidad propia derivado en dos partes, antecedentes verdaderos y la aportación de elementos enriquecedores derivados del talento creativo del coreógrafo. Para este fin, también es necesario recurrir a un conjunto dancístico con características técnicas y disciplinarias especiales.” (Zamarripa, 2000: 16 y 17)

Después de estar inmerso ocho años en este nuevo ambiente escénico y de haber conocido este otro enfoque de la danza, mis inquietudes habían cambiado y nuevas preguntas surgieron: ¿cómo es que las manifestaciones dancísticas tradicionales pueden ser modificadas sin perder su esencia? ¿Cómo es que los montajes escénicos de los bailes y danzas siguen creando sentido de pertenencia e identidad a sabiendas de que no se trata de una manifestación “pura”? En este sentido, mi visión de la danza se hizo más tolerante; la danza folclórica ya no era para mí un fenómeno rígido ni de marco estrecho, por el contrario, encontré cierta flexibilidad en el concepto, la danza folclórica ya no era monocromática, había una pequeña gama de colores pero muy definidos.

Si bien es cierto que pude redimensionar mi visión de la danza, ésta se sentía aún limitada, hacía falta algo más, conceptos confiables que me ayudaran a comprender el espectro completo de la danza folclórica, su relación y diferencias con otros géneros de la danza, pero sobre todo me interesaba descubrir cómo una manifestación dancística tradicional, fuera un baile o danza, se concebía en un ámbito popular y después era tomada por los grupos de danza folclórica, que le daban una forma rígida no precisamente igual a la de su origen. Dicho en otras palabras, me interesaba saber cuál era el proceso de “folclorización” de estas manifestaciones dancísticas. Debo asentar que esta última interrogante fue la pregunta central del anteproyecto de investigación que me permitió ingresar a la Maestría en Investigación de la Danza, y que después se transformaría.

Durante mis dos últimos años en el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, participé en el montaje del programa *De norte a sur*, que nos llevó un año de preparación. Entre los estados que abarcaría el programa figuraba Baja California, estado del que trabajaríamos algunos bailes calabaceados. Para esta tarea se invitó al profesor Juan Gil Martínez Tadeo,⁷ quien en una semana de trabajo intenso montó piezas de baile calabaceado como “El pávido návido”, “El chiflido del vaquero”, “La loba del mal” y “La boda del huitlacoche”. Además del montaje, el profesor dio una explicación detallada sobre la particular situación del baile calabaceado, y lo menciono

⁷ Director del grupo de danza folklórica Kicukpaico y director artístico de la Fiesta en La Misión, uno de cuyos componentes es el Festival de bailes calabaceados en el poblado de La Misión, municipio de Ensenada, Baja California.

porque ya con anterioridad en el gremio de la danza folclórica, y más en la corriente *purista* a la que yo pertenecía, se sabía que el calabaceado no era considerado parte del género de la danza folclórica. Hasta ese momento, yo no había tenido contacto directo con ningún informante, sólo contaba con datos de tercera mano sobre el calabaceado, como los que existen en el imaginario colectivo que circula en cualquier gremio en torno de algún asunto en particular. Por ello, escuchar la postura del profesor Martínez Tadeo me permitió conocer un punto de vista diferente al que me había formado.

Gracias a este suceso se avivó todavía más mi inquietud respecto al proceso que hace posible que las manifestaciones dancísticas tradicionales sean consideradas como parte del repertorio dancístico nacional y, por consiguiente, parte de nuestra identidad como mexicanos, y más aún de los bajacalifornianos. ¿Por qué unas manifestaciones dancísticas eran calificadas como folclor y otras no? ¿Qué características eran necesarias para que una manifestación se reconociera como folclórica?

Posteriormente tuve la oportunidad de irme a la ciudad de Mexicali para trabajar en la Universidad Autónoma de Baja California. Aquí pude familiarizarme más con el contexto que rodeaba al baile calabaceado, empecé a estudiarlo con mayor formalidad y seguí encontrando las mismas dos posturas contrapuestas sobre este baile: la primera lo defiende como propio, afirma que es originario de aquella zona aislada del país, con el argumento de que surgió en los mismos corrales de las comunidades en que se arraiga la actividad ganadera y de los divertimientos propios del jaripeo que la acompañan, así como la música norteña que en algún momento confluye con el baile y toma la forma que hoy conocemos. La postura contraria le atribuye a Estados Unidos parte de las características que constituyen el baile calabaceado, pues Mexicali, Tijuana y Ensenada, así como muchas de sus comunidades, están cercanas a la frontera y, por tanto, sujetas a la hibridación⁸ de sus tradiciones culturales y, en el mejor de los casos, se afirma que es una manifestación muy reciente y por ello no puede ser considerada como parte del folclor de la región.

⁸ Véase más adelante el apartado *Utillaje: hibridez, identidades, territorios, fronteras*.

Con tal divergencia sobre el baile calabaceado, se me presentaba la oportunidad de estudiar un fenómeno dancístico que aún podría encontrarse a medio camino en su consolidación y total aceptación como manifestación folclórica por un gremio dancístico. Comprender los procesos, contextos, actores y perspectivas de este baile me permitiría también de alguna manera extrapolar los resultados a otras manifestaciones cuyo sustento histórico no era muy confiable.

Hasta el momento he dejado fuera los conceptos de los estudios formales que nos apoyarán para entender el fenómeno de la danza folclórica desde la perspectiva que siempre me ha cautivado; en su momento tomaré prestados conceptos e ideas de algunos estudiosos de la danza y las ciencias sociales para compartir mi experiencia del trayecto que me ha llevado a descubrir diversas realidades que siempre han estado presentes pero que no son tan visibles, pues hace falta acceder a las visiones de quienes nos antecedieron en el análisis de los fenómenos culturales para ampliar nuestra mirada. Sólo cuando ingresé a la Maestría en Investigación de la Danza del Cenidi Danza José Limón entré en contacto con los estudios formales sobre la danza. En mi caso era necesario dirigir una investigación de carácter predominantemente etnográfico con trabajo de campo intensivo, así como revisar modelos teóricos que ayudaran a clasificar los datos recabados en categorías claras para responder las preguntas que me han acompañado en mi trayecto, o mejor, para dar pie al surgimiento de otras preguntas.

Este ensayo bien podría haber tratado las diferentes perspectivas desde las que podemos analizar la danza folclórica; sin embargo, mi verdadera motivación, como lo he expuesto, es comprender cómo se desarrolla una manifestación dancística popular hasta alcanzar la categoría de danza folclórica y ser aceptada por el gremio dancístico y, también, como parte de la identidad de un grupo social.⁹ Por otro lado, no pretendo exponer un estudio de caso sobre el baile calabaceado; simplemente intento compartir mis experiencias desde el inicio de este viaje que me ha marcado profundamente y ha moldeado mi cuerpo, mis ideas, mi entorno. Puedo decir que mi viaje ha sido como pasar del estado sólido al líquido, o mejor dicho, en palabras de Bauman: “Los fluidos, por así decirlo, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo. En tanto los sólidos tienen

⁹ Véase más adelante *Utillaje: hibridez, identidades, territorios, fronteras*.

una clara dimensión espacial pero neutralizan el impacto –y disminuyen la significación– del tiempo (resisten efectivamente su flujo o lo vuelven irrelevante), los fluidos no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) a cambiarla”. (Bauman, 2003: 8)

Tomo como eje mis preconcepciones sobre el fenómeno del baile calabaceado que se desarrolla en el poblado de La Misión, pues es ahí donde cada año se concentran múltiples grupos de danza folclórica que confluyen con los integrantes de la comunidad vaquera de la región y con un sinnúmero de observadores externos; también hay evidencias tangibles de documentos históricos y diversas fuentes que podrán ayudar a determinar el estado actual del baile calabaceado y, por consiguiente, a dilucidar algunas de mis inquietudes.

El ensayo se inicia con nociones históricas y geográficas que darán un panorama elemental del contexto en que la manifestación dancística del baile calabaceado se pudo haber desarrollado, el capítulo lleva por título “Ubicación geográfica e histórica del poblado La Misión de San Miguel Arcángel de la Frontera”, y abarca desde las primeras expediciones a la península de Baja California, el establecimiento de las misiones y la importancia del ganado vacuno en la conquista de este territorio.

El segundo capítulo aborda el origen de la Fiesta de La Misión y da una breve descripción del programa que se lleva a cabo durante ella.

En el tercer capítulo, “Enfoques”, me refiero al problema del formato monográfico rígido con el que se han registrado tantos fenómenos dancísticos, que durante mi carrera he identificado; asimismo, comento el enfoque etnográfico de mi investigación. En el espacio llamado “¿Cómo catalogar al calabaceado?” propongo conceptos que den forma a mi objeto de estudio, por ejemplo, el concepto de *folclor* y varias perspectivas de este mismo, como las de Alberto Dallal y los estratos de Ramiro Guerra, que me permiten explicar el proceso por el cual una manifestación dancística transita desde su origen o foco, hasta su recreación artística. En el apartado de “Ustillaje”, cuyo significado es un conjunto de herramientas utilizadas en un oficio (como el de un vaquero), comento algunos problemas que plantean los conceptos de hibridez,

identidad, territorio y frontera, con el propósito de contrastar y complementar los conceptos que me ayudaron a catalogar y dar forma a mi objeto de estudio.

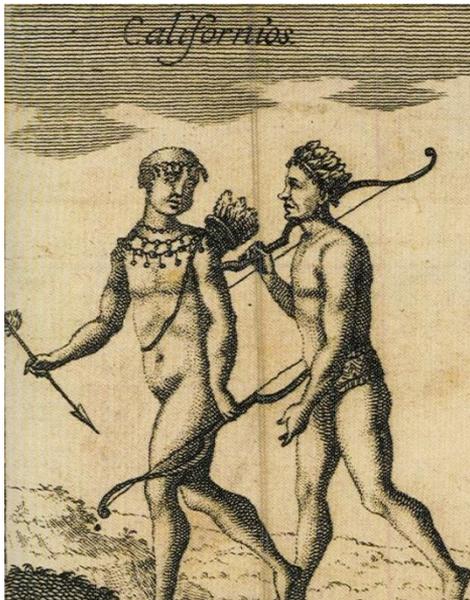
En el capítulo cuarto describo los hallazgos y el proceso mismo del trabajo de campo. Integro un apartado llamado “Del canto nativo al huapango leonés. Panorama histórico musical del municipio de Ensenada y el ejido La Misión”, donde se analizan las manifestaciones musicales que han estado en contacto con la región de La Misión, y se explica cuál es el género musical que acompaña al baile calabaceado. Posteriormente, propongo diversas miradas sobre el baile calabaceado utilizando los conceptos, herramientas y hallazgos del trabajo de campo.

En el capítulo final expongo las conclusiones del ensayo, así como la importancia que ha tenido la Fiesta en La Misión para el desarrollo del baile calabaceado y las tradiciones que se busca fomentar, retomadas de la cultura vaquera, que subsiste en muy pocas familias de la región.

1. Ubicación geográfica e histórica del poblado La Misión de San Miguel Arcángel de la Frontera

“Por la mañana la suave brisa rosa mi cara, el sol me baña, cuando a los campos saco mi cuaco a arriar ganado, a sembrar la tierra” (*El chiflido del vaquero*)

El poblado de La Misión está situado en el kilómetro 65.5 de la carretera libre que va de la ciudad de Tijuana a Ensenada,¹⁰ atravesando el valle de San Miguel, el cual es regado por las aguas del arroyo del mismo nombre.¹¹ El lugar donde se asienta el poblado de La Misión ha sido hogar de diversas comunidades indígenas en distintos periodos,¹² que abarcan un extenso territorio que comprende parte de México y de Estados Unidos. Los vestigios de estas comunidades tienen entre 25 y 15,000 años de



Antiguos californios. Imagen tomada de Colección Orozco y Berra núm. 268 <http://pnaes.conanp.consultoresgubernamentales.com/general/historia/>

antigüedad en la parte estadounidense, mientras que en el territorio de Baja California se calculan entre 2,500 y 150 años. (Garduño, 2010: 187)

Estas comunidades pertenecen a la familia etnolingüística de los yumanos, que se establecieron desde la parte norte de California y Arizona hasta la parte sur de Baja California. Dentro de este vasto territorio se fueron asentando alrededor de quince grupos étnicos que, debido a la diversidad de ecosistemas donde habitaban, crearon variadas formas de subsistencia y lenguaje. Una muestra clara es el asentamiento de las comunidades según sus actividades de subsistencia; en el caso del periodo San Dieguito y la Jolla, los grupos dependían

solamente de la recolección y de los recursos que el medio ambiente marino y terrestre

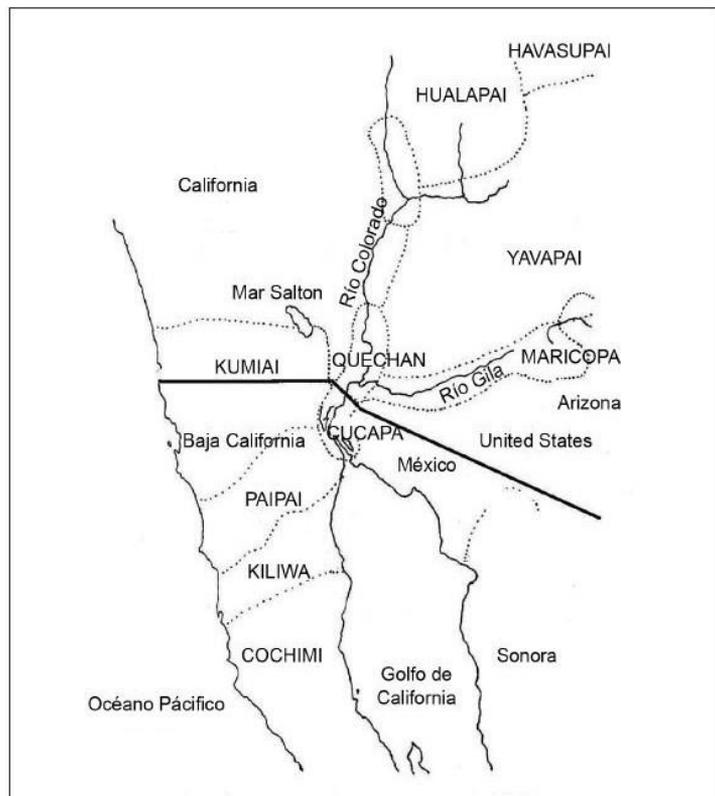
¹⁰ <http://rosaritobajacalifornia.blogspot.com/2011/05/fiesta-de-la-mision-32-anos-de.html>

¹¹ <http://labajacalifornia.blogspot.com/2009/12/la-mision-esta-sentada-en-el-valle-de.html>

¹² Se reconocen cinco principales periodos: (1) San Dieguito: de 15000 a 10000 a.C., cuando los grupos eran totalmente nómadas, puesto que no procesaban su alimento. (2) La Jolla: de 7000 a 3000 a.C.; la alimentación depende en gran medida del ambiente marítimo, continúan siendo grupos predominantemente nómadas. (3) Amargosa: de 5500 a 2000 a.C.; se introducen instrumentos de molienda, complementan su alimentación con diversas semillas, son 50 por ciento nómadas. (4) Comondú: desde 500 d.C. hasta la llegada de los primeros españoles; aparecen los primeros instrumentos y tecnologías que les permiten establecerse en comunidades. Y (5) Hakataya: de 3000 años hasta la actualidad, donde se denota mayor sofisticación en las formas sociales. (Ocampo, 2004: 3)

les proporcionaba, por tanto, estaban establecidos principalmente en las costas y valles, debido a que el territorio interior del continente era muy hostil, con matorral costero correspondiente a la región mediterránea de Baja California; además, las evidencias arqueológicas revelan que su tecnología se limitaba al empleo de la concha, piedra, barro cocido y cestería. Posteriormente, los grupos yumanos incorporaron la cerámica, la cestería y la cordelería, técnicas que les dieron una mayor capacidad de almacenamiento de agua y semillas, con lo que fue posible la formación de asentamientos permanentes en otras regiones del territorio, incluso en desiertos y sierras. Cuando estos grupos se tornaron seminómadas y se adaptaron a esta nueva forma de subsistir, al quedar aislados entre sí los asentamientos en esta vasta región, se fueron determinando las diferencias entre los descendientes de este gran grupo etnolingüístico.

Según León-Portilla (1983: 23-45) y Everardo Garduño (2010), se distinguen cinco grupos descendientes de los yumanos en lo que comprende actualmente el estado de Baja California, y que aún hoy residen en la región: los *kiliwa* y los *pai' pai*, conocidos también como “serreños”, por residir en los alrededores de la Sierra de San Pedro Mártir y la Sierra de Guadalupe, respectivamente; los *cucapá*, que habitan en la ribera del Río



Distribución geográfica de la familia etnolingüística yumana. Tomado de Garduño: 2010.

Colorado; los *cochimí*, que viven en el Valle Ojos Negros, y los *k'miai*, pertenecientes al Valle de Guadalupe. El último de estos grupos étnicos es el que ha habitado la región que rodea al poblado de La Misión.

Actualmente, y no a mucha distancia del poblado, está San José de la Zorra y Huerta de los Indios, lugar donde todavía residen alrededor de 93 sobrevivientes¹³ de la etnia *k'miai*. Antes del primer arribo de los españoles, la región donde hoy se ubica el poblado de La Misión era conocida como *Ja-Kwátl-Jap*, que significa agua caliente,¹⁴ por las aguas termales que brotan al fondo del valle.

En 1769 llegó la primera cabalgata de misioneros españoles, integrada por criollos, mestizos y algunos indígenas de otras etnias, al mando del franciscano Fray Juan Crespí, que le dio el primer nombre en castellano a este territorio: San Juan Bautista. Posteriormente llegó Fray Junípero Serra, también franciscano, y le cambió el nombre a San Juan Capistrano.

Al mismo tiempo de la fundación de misiones a lo largo del territorio de Baja California, los colonizadores europeos trataron de imponer el modelo de pueblo occidental regido por las normas de la religión católica, incluida su lengua y, más aún, su noción de comunidad. Everardo Garduño (2010) explica que el modelo de pueblo fue desarrollado exitosamente en el centro y sur de la Nueva España; consistía en comunidades sedentarias dedicadas a la agricultura principalmente y que vivían en conjuntos habitacionales más urbanos. En el caso de los indígenas seminómadas de la región norte, este modelo no fue fácilmente adoptado, pues contrastaba con la milenaria forma de vida de grupos que nunca habían sido del todo sedentarios.

Al comenzar a imponer la nueva forma de vida, los misioneros trataron de organizar las bandas indígenas alrededor de poblados con una cabecera principal constituida por una misión;¹⁵ ésta administraba los recursos naturales a su alrededor, como agua y tierras fértiles para desarrollar actividades agrícolas y pastoriles. El objetivo de las misiones no era solamente organizar a los habitantes en su sistema de gobierno central y jerarquizado, sino transformar a los gentiles (paganos) en cristianos.

Sólo hasta 1787 se fundó oficialmente la Misión de San Miguel Arcángel de la Frontera, por el valenciano Fray Luis Sales, de la orden dominica. Cabe mencionar que, aparte del desarrollo y bondades que supone un establecimiento misional, como lo

¹³ Enciclopedia de los Municipios de México.

¹⁴ <http://labajacalifornia.blogspot.com/2009/12/la-mision-esta-sentada-en-el-valle-de.html>

¹⁵ La palabra misión puede referirse a los asentamientos o colonias establecidas por misioneros para evangelizar regiones inhóspitas y a la vez prestarles ayuda humanitaria, pero también a organizaciones religiosas evangélicas responsables del envío de misioneros.

es la producción de alimentos, por ejemplo, durante todo el periodo misional se vulneró la integridad física y social de los grupos indígenas, al utilizarse métodos de castigo y privación de la libertad, además de obligarlos a trabajar sin ninguna compensación por sus esfuerzos; por lo tanto, hubo actos de resistencia pasiva y activa que lentamente hicieron que el modelo misional fracasara.

Según el profesor Mario Ramón Reyes Meléndez (programa de mano, 2013),¹⁶ en 1862 Felipe Crosthwaite Armstrong, de origen irlandés y naturalizado mexicano, compró a la nación 7,500 hectáreas pertenecientes a la región donde se ubicaba la misión de San Miguel Arcángel de la Frontera y le puso el nombre de “Rancho la Misión Vieja de San Miguel”, cuyo título de propiedad tramitó en La Paz, Baja California Sur.

Ya en 1938, y bajo las disposiciones de la ley agraria promulgada por el General Lázaro Cárdenas, se fundó el ejido “La Misión” quitando más de la mitad de las tierras a la familia Crosthwaite.

Como podemos observar, la región que rodea al actual poblado de La Misión de San Miguel Arcángel de la Frontera ha tenido asentamientos humanos que se remontan a miles de años, pero con una forma de vida seminómada, y sólo con la llegada de los primeros misioneros esos asentamientos se volvieron sedentarios. Como sucede en todo choque cultural entre dos civilizaciones,¹⁷ y más aún con la imposición de la cultura occidental por los misioneros a los grupos indígenas, hubo un largo periodo de resistencia, de acuerdo con lo expuesto por Garduño en su ensayo sobre los grupos yumanos de Baja California:

... los prófugos y evangelizados indígenas establecieron contacto con los indígenas no bautizados de diverso origen, y a pesar de su estatuto de gentiles que indicaba su transformación a la civilización occidental, asumieron entre estos últimos el liderazgo para conducirlos a atacar misiones. (Garduño, 2010: 197)

¹⁶ Académico de la Universidad Autónoma de Baja California, en la Facultad de Turismo y Mercadotecnia. Fundador en 1979 y desde entonces coordinador de la Fiesta en La Misión, B.C.

¹⁷ Para Lourdes Arizpe (2008: 293), conceptos tales como “choque de civilizaciones” llevan a fundamentalismos culturalistas y religiosos, de carácter sólido, eterno o esencialista, contrarios a “los nuevos conceptos sobre cultura que se han desarrollado en el arte, la antropología, la teoría crítica y en el posmodernismo”; sin embargo, en este ensayo utilizo dicha expresión para enfatizar el abrupto encuentro entre los indígenas y la empresa misionera occidental.

La resistencia activa, atribuida principalmente al origen cimarrón¹⁸ de los indígenas, impidió la conservación de suficiente evidencia arqueológica que permita crear un perfil de identidad cultural de estos primeros habitantes. Pero concierne más a este ensayo analizar el perfil de los pobladores de las misiones y su actividad ganadera, pues sabemos que con el transcurso del tiempo las misiones se transformaron en ranchos debido a que la actividad ganadera fue pieza vital para la supervivencia e implantación del modelo de vida occidental en Baja California; como lo hemos dicho, el territorio era demasiado agreste como para que la agricultura sola sostuviera a las primeras misiones.

Para establecer adecuadamente una relación entre los vaqueros y la manifestación dancística del calabaceado, será necesario identificar en la historia las condiciones que propiciaron su nacimiento. Podemos adelantar cómo lo explica el profesor Martínez Tadeo en su investigación:

Poco a poco las actividades ganaderas comienzan a formar parte de las diversiones entre los vaqueros, como jineteos, el lazo y pial, carreras de caballos, etc., manifestaciones que posteriormente los vaqueros imitarían en sus bailes, que surgieron a finales de los años cuarenta. (Martínez Tadeo, 1994: s/p)

También la profesora Guadalupe López ofrece una conjetura sobre el origen del baile calabaceado:

Una de las formas en que se mantenían entretenidos los vaqueros era observando los movimientos del ganado cerril... el vacuno da la vuelta, brinca, levanta las patas traseras, se contorsiona y cae con las patas delanteras. La observación de estos movimientos es el principio del baile. (López, 2004: 94)

Ambos profesores nos dan una aproximación al posible origen e incluso una ubicación temporal de los sucesos que propiciaron el nacimiento del calabaceado, pero para ampliar la mirada y comprender la importancia que ha tenido el ganado para Baja

¹⁸ Cimarrón: quien se refugia en los montes buscando libertad; un animal salvaje, no domesticado; o un animal doméstico que huye al campo y se hace montaraz. (DRAE 22ª ed., 2012)

California nos remontaremos a la forma en que los indígenas, misioneros, soldados y pobladores de épocas posteriores tuvieron que adaptarse a la actividad ganadera, pues el vaquero es el personaje sobresaliente de dicho baile y, por tanto, se dice que es el portador auténtico de la esencia del baile calabaceado.

Primeras expediciones a la península

Desde la llegada de los primeros navíos españoles al Continente Americano en 1492 y hasta 1513, cuando Vasco Núñez de Balboa descubrió el Océano Pacífico, se había estado intentando encontrar alguna vía que conectara al Atlántico y el Pacífico. Así, bajo las órdenes de Hernán Cortés se mandaron varias exploraciones desde un astillero en las costas oaxaqueñas, una de ellas, con dos navíos, el *San Lázaro* y *La Concepción*. Según se describió esta exploración, después de haber navegado en una tormenta los navíos se separaron y accidentalmente *La Concepción* llegó a tierras de Baja California, en la región de San Lucas, donde varios de los tripulantes murieron tras un conflicto con los naturales del lugar. (Mathes, 1983: 59) Después de este incidente se acrecentó el interés de Hernán Cortés, por los rumores de la existencia de grandes riquezas en perlas y, sobre todo, porque este territorio estaba fuera de la jurisdicción del Virreinato de la Nueva España. Por ello, en 1535 se embarcó él mismo con el fin de fundar una primera colonia, que no tuvo éxito debido a su aislamiento y a la falta de abastecimiento constante de alimento. Sin embargo, el desembarque en la Bahía de la Santa Cruz significó la introducción de ganado ovino y porcino a la península, más los caballos que se utilizarían como fuerza de trabajo para el establecimiento de la colonia. (Acosta, 2009: 26)

Según Mathes (1983: 61), después de varias exploraciones en busca de un mejor lugar para asentar una base que permitiera explotar los recursos de California, accidentalmente se hizo un importante descubrimiento, que por fin abriría una ruta comercial con Oriente: las Islas Filipinas, que después se colonizarían (en 1559). Este hecho restó interés a la exploración de California.

Luego de las incursiones de Cortés en la península, el colonizador Sebastián Vizcaíno también intentó poblar la región de La Paz, en 1596; los documentos sobre esta expedición indican que se introdujeron más caballos y un número indeterminado

de reses para el abastecimiento de la colonia, que tampoco prosperó. (Mathes, 1978: 27)

Las posteriores expediciones, a las que se aventuró Pedro Porter de 1644 a 1649, corrieron con la misma suerte. Se puede suponer que, tras los infructuosos intentos de los expedicionarios por establecerse en tan agreste territorio, la totalidad del ganado introducido a Baja California fue sacrificado para el consumo de carne, lo cazaron los naturales o se embarcó de regreso a la Nueva España. Así, “después de más de siglo y medio de intentos de navegantes y colonizadores capaces... California seguía estando despoblada”. (Mathes, 1983: 69)

De manera simultánea a las fallidas intentonas de establecimiento en California y a las actividades de explotación de recursos naturales (principalmente perlas), de acuerdo con los estudios de Ignacio del Río (1983: 89), los frailes de la orden franciscana también se habían lanzado a la conquista espiritual de los indígenas, comenzando con la primera expedición de Cortés, de 1535, hasta 1683, cuando fueron sustituidos por los jesuitas. Durante todo este tiempo, el establecimiento permanente de los franciscanos fue insostenible por la misma razón que la colonización con fines de explotación: resultaba muy difícil abastecer los campamentos, pues dependían casi totalmente de la contracosta del Golfo de California. La subsistencia de los indígenas en los territorios hostiles de California era posible gracias a su adaptación al medio, pues durante siglos se habían dedicado a la caza, pesca y recolección de alimentos, estilo de vida al que no se ajustaba el hombre occidental.

La importancia del ganado vacuno para el establecimiento de las misiones en Baja California

En el periodo misional a cargo de los jesuitas, destacan los padres Eusebio Francisco Kino y Jesús Salvatierra, una mancuerna que ayudó en gran medida a proporcionar las condiciones necesarias para que las misiones de Baja California se asentaran con éxito en los lugares donde lo habían intentado los franciscanos.

En 1679 Carlos II, rey de España, encomendó al almirante Isidro de Atondo una nueva expedición a California, para su conquista y población. (Molina, 1973: 9) Se comisionó al padre Kino para inculcar el evangelio entre los naturales de la península;

para tal fin, en 1683 se fundó la Misión de San Bruno que, según lo reportan las memorias de Kino y Atondo, tuvo un total de 187 caballos y mulas traídos desde Sinaloa entre 1683 y 1685. (Mathes, 1978: 28) Esta misión fracasó, como tantas otras, ahora por escasez de agua para la agricultura. Kino se retiró y se concentró en “la Pimería Alta” (región formada por lo que hoy es el norte de Sonora y sur de Arizona) para planear su regreso a las Californias y continuar con la evangelización de los nativos.

En 1696 el padre Kino viajó a la ciudad de México y convenció al virrey de que apoyara la empresa de la evangelización y conquista de California, permiso que le fue concedido, pero esa vez la expedición que presidiría Kino no contaría con recurso alguno, pues debido a los fracasos de las expediciones anteriores, la colonización de California no era muy rentable y por tanto el virrey emitió una licencia en 1697 que “concedía a Kino y a Salvatierra los poderes para emprender la conversión de las Californias con dos condiciones: primero, debería ser bajo su propia cuenta y, segundo, debería tomarse posesión de esas tierras en nombre del rey”. (Bolton, 2001: 431)

Kino persuadió de que hiciera tal viaje al padre Jesús Salvatierra, quien se embarcó a California y llegó en ese mismo 1697. Fundó la Misión de Loreto (primera misión permanente), para cuyo sostenimiento llevó consigo 30 reses y un caballo; en 1698 recibió de Sinaloa ocho vacas, seis yeguas y un número no determinado de caballos. (Mathes, 1978: 29)

Mientras tanto, en Sonora el padre Kino reunía 200 reses y más de mil cabezas de ganado menor, provenientes de las misiones de Oposura, Ures, Cucurpe, Mátape, Güepaca y Arizpe. Envío a Salvatierra bastimento y el ganado en embarcaciones desde yaqui (Sonora) hasta California. Del mismo modo se siguieron llevando provisiones y ganado a las misiones de la península, pero esta forma de abastecerla resultaba demasiado cara, por lo que los padres Salvatierra y Kino organizaron una nueva expedición, en esta ocasión por tierra, pues Kino entre 1699 y 1700 había encontrado un pasaje a California, hasta entonces considerada una isla. “La expedición Kino-Salvatierra iba bien provista. Llevaba 20 cargas de harina, bizcocho y carne seca, más de 63 reses en pie y 80 mulas”. (Molina, 1973: 32)

Así, de misión a misión en California se tiene registro de migraciones de ganado, entre ellas, para el sustento de sus habitantes, como en el caso de Santa Rosalía, que en 1730 reportaba tener un total de 319 reses y 140 caballos, y también en la Misión de San Francisco de Borja, donde se reportaban hasta 650 reses y 80 yeguas donadas por las misiones del sur. (Mathes, 1978: 29) Cuando ninguna misión contaba con los recursos necesarios para mantener una manada grande, se establecían estancias ganaderas en lugares estratégicos donde abundaban el pasto y el agua.

Con tal actividad ganadera en la península de Baja California, es lógico conjeturar que las misiones dedicaron gran parte de sus tareas cotidianas al cuidado y arreo de los animales, para lo cual eran esenciales los “vaqueros”, miembros de las misiones y rancherías que por lo regular resultaban ser los mismos indígenas, aunque también participaban soldados contratados para mantener el orden y resguardar la seguridad de los misioneros.



Pintura de Edward Vischer, representa la forma en que los vaqueros de California hierran el Ganado. Tomada de <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/search/searchterm/CHS-7245/order/nosort>

Estos primeros vaqueros de Baja California fueron herederos de un antiguo oficio iniciado al otro lado del mundo, sobre todo en las culturas ganaderas de África, pues fueron los esclavos negros quienes se encargaron de manejar el ganado traído desde el viejo continente: “Los vaqueros de las costas del Golfo durante el siglo XVI fueron frecuentemente negros o mestizos, aunque guiados siempre por un caporal de origen español”. (Barrera, 1996: 21) Para nuestro rastreo histórico, resulta de interés que Barrera Bassols llame a los nativos del África occidental “los primeros *cowboys*” de la Nueva España, que desarrollaron sus labores iniciales en las tierras bajas del Golfo de México, pues “a diferencia del indio, los esclavos negros provenientes de esta franja esteparia [saheliana] conocían muy bien el cuidado de rumiantes y caballos. En las nuevas colonias de América estas prácticas constituyeron parte de los trabajos a ellos asignados”. (*Ibíd*)

Las grandes migraciones de ganado entre las misiones se volvieron habituales y, junto con el fomento de la agricultura, ayudaron a establecer permanentemente las misiones y rancherías en California. La forma de vida nómada que los naturales californios habían tenido antes de la llegada de los jesuitas, fue radicalmente transformada por los misioneros; ahora vivían en torno a la misión, trabajaban para cultivar alimentos y ejerciendo oficios que beneficiaban a ese tipo de comunidad.

Inesperadamente, la producción de recursos alimenticios para el sostenimiento de las nuevas estancias y ranchos misionales de la península, no la había logrado una empresa con fines lucrativos, como las que se dedicaban a extraer perlas de las costas, sino una con fines espirituales, emprendida por los padres Kino y Salvatierra.

Después de esta revisión de la actividad ganadera en Baja California y su importante papel en la colonización, podemos entender que la tradición ganadera en la región esté muy arraigada y constituya un elemento significativo en la economía y cultura de los bajacalifornianos.

2. La Fiesta de la Misión de San Miguel: origen y programa

“Por ahí oigo yo el chiflido de un vaquero, viene ya a caballo hacia el ruedo” (*El chiflido del vaquero*)

Con el motivo de conmemorar la fundación del poblado La Misión y celebrar los hechos históricos que dieron identidad a esta región, en 1979 el profesor Mario Ramón Reyes Meléndez organizó la primera festividad, que describió de la siguiente manera (programa de mano): “es el encuentro y reencuentro de las familias y amigos; testigos y testimonios de usos, costumbres y tradiciones mexicanas regionales, en un crisol de voluntades: Fiesta La Misión, por la salvaguarda y divulgación de nuestro patrimonio natural y cultural, físico e intangible”.

La Fiesta en el poblado La Misión lleva a la fecha 34 ediciones, es organizada por el profesor Mario Reyes con la ayuda de la Universidad Autónoma de Baja California, el comité del ejido La Misión y los ayuntamientos de los municipios de Rosarito y Ensenada.¹⁹ Se lleva a cabo el último fin de semana de mayo de cada año. Como un componente más de la Fiesta, desde 1997 tiene lugar el “Festival anual de Bailes Calabaceados” organizado por el Grupo de Danza Mexicana Kicukpaico, dirigido actualmente por el profesor Juan Gil Martínez Tadeo.

Además, forman parte de las fiestas de La Misión, con la participación de las familias y las asociaciones de vaqueros de la región, una cabalgata inaugural que recorre los alrededores del valle hasta llegar a la apertura de un “campamento vaquero”; luego, en el corral de jaripeos del poblado, muestras de manejo del ganado, competencias de ternas, juego de vaquerías y parejeras en el taste.²⁰

En la noche se enciende una fogata monumental al costado del campamento vaquero, donde los nativos de la etnia *k'miai* interpretan varios cantos y danzas,²¹ para después pasar a la competencia local de bailes calabaceados.

Al siguiente día hay un desfile cívico-escolar, misa en la capilla San Miguel Arcángel, y por la tarde comienza el “Festival de música y grupos de danza folclórica

¹⁹ Es subsidiada entre dos municipios, debido a que el ejido La Misión se ubica al sur de las playas de Rosarito y al norte de Ensenada.

²⁰ Abordo todos estos elementos en el apartado “Escenarios” del capítulo 4.

²¹ K'miai o kumiai, una de las familias indígenas que junto con los cucapá, pai pai, kiliwa, cahilla y akula pobló el norte de la península de Baja California, todas del tronco yumano.

mexicana”, donde el repertorio de los grupos folclóricos es nacional, no únicamente de la región.

Finalmente se inicia el “Gran baile popular al aire libre, con música en vivo en el campamento vaquero”.²² Cabe aclarar que los episodios que conforman la fiesta en La Misión son de diversos ámbitos, religiosos, deportivos y mayormente culturales y sociales, apartados de la constante que marca las fiestas de otras regiones del país, en las cuales el motivo principal por el cual se convoca a la participación de los habitantes es de naturaleza religiosa (para celebrar al santo patrón del pueblo) o cívica (conmemoración de algún hecho histórico sobresaliente). En La Misión la fiesta se originó con una finalidad diferente, pues busca promover en los ciudadanos el sentido de identidad con las tradiciones propias;²³ el hecho de que haya sido ideada por un profesor universitario, Ramón Reyes, nos hace suponer que el proyecto de reapropiación de identidad “perdida” surgió también para afrontar las condiciones que impone vivir en un contexto fronterizo. La cercanía con Estados Unidos ofrece ciertas ventajas y comodidades, pero al mismo tiempo los habitantes de la región crecen con una identidad “mezclada”. Por ejemplo, en las ciudades fronterizas de Baja California, las familias que tienen visa pueden pasar a las ciudades conurbadas de Estados Unidos a comprar la despensa y algunos otros productos como ropa y electrónicos a precios mucho más bajos de los que se conseguirían en México; o en el caso de la celebración de algunas fechas festivas en el vecino país, como el *halloween*, se observa que la comunidad bajacaliforniana tiene arraigados hábitos de consumo y costumbres relacionados con esta festividad, como adornar las viviendas con motivos de brujas y en la noche del 31 de octubre no puede faltar que los niños salgan a pedir dulces a la calle. Además, el ambiente festivo está presente durante todo octubre. También, si nos referimos específicamente a los habitantes de la región en La Misión, es un hecho que las nuevas generaciones no conocen o tienden a olvidar la historia y elementos culturales que han dado forma al lugar que habitan. Por tanto, pienso que el profesor Reyes creó un proyecto para identificar claramente los elementos de origen

²² Información tomada del Programa general oficial de los Festejos de la XXXII Fiesta en “La Misión” (2011).

²³ http://ecosderosarito.com/history/355/1_5578.html

del poblado, que los habitantes adoptaron e hicieron parte de sí mismos a partir de este programa.

Dentro de la fiesta, el baile calabaceado encuentra las condiciones idóneas para desarrollarse y adquirir una forma reconocible, que se puede comparar con otros estilos similares del mismo fenómeno; en este caso los grupos de danza folclórica representan el baile calabaceado –cada uno con su estilo propio– y exaltan los elementos que lo integran; además, los bordes que definen al calabaceado se tornan más nítidos y, como les ha sucedido a otras manifestaciones dancísticas populares, por ejemplo el fandango jarocho, después de ser representado por grupos folclóricos se estereotipa, se repiten una y otra vez los mismos pasos, las secuencias, los diseños espaciales, etc.

A la vez, mediante este baile, la Fiesta de La Misión busca valorizar la identidad de los habitantes de la región a través de la evocación de la cultura del vaquero, pues con el transcurso del tiempo han sufrido cambios drásticos e inevitables en su forma de vivir y concebir su entorno.

3. Enfoques

“Se me hace que sí que sí, se me hace que no que no” (*La loba del mal*)

No es la pretensión de este ensayo únicamente documentar los bailes calabaceados y las tradiciones que lo rodean, sino comprender el proceso mediante el cual una manifestación popular relativamente reciente ha terminado por ser considerada parte importante de la identidad cultural de la región y del repertorio de los grupos de danza folclórica. Aunado al análisis de este proceso, y sin dejar de tomar en cuenta el punto de vista de los estudiosos que han generado conocimiento a partir de la construcción de conceptos teóricos, una de mis intenciones primordiales ha sido escuchar, como informantes, a las personas que están en contacto directo con la manifestación dancística que estudio; me refiero a los profesores de danza folclórica, directores de grupos, bailarines, bailadores, habitantes de la región, familias fundadoras y, por supuesto, a los investigadores que previamente han estudiado el fenómeno.

En una investigación sobre un hecho dancístico es fundamental tener claridad en cuanto al enfoque metodológico que utilizaremos para recabar y analizar el fenómeno en cuestión. Las “monografías” que habitualmente se han usado para registrar las manifestaciones dancísticas arrojan datos duros y análisis hasta cierto punto inflexibles sobre los fenómenos dancísticos; nos ofrecen un punto de vista unidireccional que impide una versión alterna.

Hago la anterior afirmación sin dejar de reconocer que las descripciones monográficas de la mayor parte de nuestras manifestaciones dancísticas han cumplido un relevante papel en el rescate de nuestros bailes y danzas, los han salvado del olvido y son el resultado del esfuerzo de cientos de profesores que se han preocupado por preservar parte de nuestra identidad cultural. Lo que sí señalo es que podemos enriquecer el registro de las manifestaciones dancísticas y las tradiciones que las rodean y a las que pertenecen, con procesos de investigación menos rígidos y que sean más compatibles con los fenómenos socioculturales, pues todos éstos son multidireccionales, amorfos, con fronteras permeables y sujetos a interpretación, tantas como cada uno de los actores que integran un grupo social.

Para dar cuenta del calabaceado inserto en la Fiesta del poblado La Misión de San Miguel Arcángel de la Frontera, asumo la postura del investigador como artífice que “sigue lineamientos alentadores y no reglas”, descrita por Taylor y Bogdan (1984: 23), aislando las piezas del fenómeno, definiéndolas y, en un proceso de síntesis, integrándolas nuevamente para obtener una perspectiva que espero permita comprender los procesos que ahí se llevan a cabo y que hacen del baile calabaceado un elemento de identidad y expresión para los bajacalifornianos y bailarines de danza folclórica.

¿Cómo catalogar al calabaceado?

En primer lugar, el propio término “danza folclórica” es problemático. Numerosos han sido los esfuerzos por lograr la unificación de criterios en torno a diversos elementos que integran el fenómeno de la danza folclórica en México. Antonio Miranda (2002) menciona algunos de ellos. El de la Asociación Civil Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana en 1976, el Sistema ACADEDA en 1978, el de la maestra Josefina Lavalle y un equipo de profesoras del Colegio de Bachilleres en 1982, el *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana* que el mismo Antonio Miranda elaboró en 2002, y actualmente Rafael Zamarripa sigue desarrollando la técnica de zapateado “Raza”, que organiza sistemáticamente una serie de ejercicios para el entrenamiento de bailarines de danza folclórica e integra un vocabulario técnico de pisadas y secuencias técnicas.

Una discusión amplia se desarrolló en 2005, en el coloquio organizado por el Cenidi Danza en la ciudad de México, que reunió a especialistas de distintas áreas de la danza, investigadores, docentes, coreógrafos y representantes de instituciones de educación superior.²⁴ Entre sus propósitos se planteó “unificar la terminología”:

... se acordó llamar *danza tradicional* a productos culturales de origen popular realizados con fines mágico-religiosos o de socialización entre los miembros de un grupo; *ballet folclórico* a aquellas danzas y bailes tradicionales escenificados con distintos niveles de estilización, independientemente de que sus objetivos sean de

²⁴ Coloquio del 13 de junio de 2005 en el Alcázar del Castillo de Chapultepec; con dos mesas de trabajo: “Tradición y mundo globalizado” y “Proyecciones escénicas e interdisciplina”.

divulgación, promoción o reproducción de valores ideológico-culturales; *danza folclórica* a aquella forma dancística que fuera de su contexto original se trabaja en espacios de educación o recreación, sea con fines implícitos o explícitos de preservación cultural, fortalecimiento de rasgos ideológicos o como forma estética de proyección de la cultura nacional. Este tipo de danza se enseña también con fines de proyección escénica, lo que en ocasiones hace que comparta algunos rasgos con el ballet folclórico. (Patricia Cardona n. 1, en Mendoza, 2006)

Resulta de interés para este ensayo lo expresado por la entonces directora de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, Ruth Canseco, sobre el cambio de paradigma habido en dicha Escuela. Dijo que, a pesar del pasado tradicionalista, esta institución ha superado su postura purista de conservación y preservación de las manifestaciones dancísticas tradicionales, para promover la recreación y creación. Explicó los siguientes niveles de contacto con lo tradicional:

Un primer nivel [...] se da en la comunidad y no pretende nada más allá de una observación y un registro, y que continúa con el discurso nacionalista. Éste se logra a partir de las prácticas de campo y los cursos de informantes. Y un segundo nivel de producción de la danza misma, que es la danza folclórica [...] Existen, a su vez, otros dos niveles: el de la recreación y el de la creación. El nivel de la recreación es aquel en donde la rescenificación se logra a través de la educación o la sistematización de la danza con metodologías y técnicas de entrenamiento o técnicas de reproducción de la misma [...] Y un nivel de creación que es de transformación [...] donde la investigación corporal ciertamente a nivel individual [...] es importante y fundamental y que se apoya en asignaturas concretas como la sensibilización corporal, la expresión corporal y la composición coreográfica. Es un laboratorio de investigación personal. (R. Canseco en Mendoza, 2006)

Por otro lado, el coreógrafo de danza folclórica Pablo Parga reforzó la idea de un pasado nacionalista impulsado por el Estado, que de manera avasalladora opacó y truncó las “múltiples formas de teatralizar las danzas y bailes tradicionales [...] que no lograron desarrollarse” (en Mendoza, 2006). Esto se lo debemos en gran medida a la

forma en que el pensamiento europeo, según García Canclini,²⁵ “elaboró el concepto de folclor como una expresión de lo popular visto como tradición, ‘residuo elogiado’, que manifestaba la creatividad campesina, la comunicación cara a cara, y una esencia que corría el riesgo de contaminarse o perderse por los cambios provenientes de la modernidad”. Esta noción heredada sobre los fenómenos folclóricos limita la posibilidad de coexistencia de propuestas escénicas con cánones distintos a los considerados auténticos por los círculos hegemónicos.

Alberto Dallal nos permite definir más el concepto de danza folclórica, al impregnarlo de la dimensión corporal:

... cada grupo social a través del tiempo, cada conglomerado, cada país y nación desarrolla su *cultura del cuerpo* y lo hace para cada etapa histórica. Esta cultura reúne tanto las características físicas del grupo o comunidad como los conceptos, creencias o los demás aspectos subjetivos que llenan la mentalidad de sus miembros. Por llevarse a cabo en el tiempo y el espacio *históricos*, las danzas reúnen alrededor de ellas no sólo a la *cultura del cuerpo* concreta para cada generación de bailarines; también se refiere a las rutinas y trazos coreográficos y lo que es muy importante para las *danzas folklóricas*, a sus ligas y nexos profundos con toda liga de hábitos sociales y su relación con las demás artes y actividades: música, literatura, diseño plástico, artesanías, etcétera. (Dallal, 2008: 44)

Podemos decir entonces que la danza folclórica es una manifestación que emana de cualquier grupo social cuya cultura del cuerpo involucre a la danza como medio de expresión y que, como tal, tiene relaciones profundas con diferentes aspectos de la vida social, cual si fuera una relación simbiótica²⁶ entre dos o más organismos; en este caso, la danza folclórica está estrechamente ligada con la música tradicional, costumbres, tradiciones, artesanías, etc.

Es importante hacer una clara distinción de un aspecto de la danza folclórica pensada como manifestación que representa a un grupo social; para ello tomamos

²⁵ Se citó en el coloquio García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, p. 185.

²⁶ Aunque este término se utiliza en la biología, es útil para ejemplificar cómo las distintas artes y hábitos sociales se relacionan entre sí. Científicamente se denomina simbiosis a la asociación estrecha entre dos organismos de diferentes especies.

otros conceptos de Dallal en su libro *Los elementos de la danza* (2007: 42-58). Aquí desmenuza el fenómeno de la danza en su forma más global hasta llegar a géneros dancísticos bien delimitados. En primer lugar, los divide según los grupos sociales que integran a la danza como parte de su *cultura del cuerpo*: *danzas autóctonas* y *danzas populares*; a su vez, las danzas populares se subdividen en *danzas folclóricas regionales* y *danzas populares urbanas*. Ésta alude y esclarece un poco más la denominación que comúnmente hacemos al referirnos a las familias o géneros de danza folclórica, en este caso, lo que nosotros en el gremio definimos como *danzas*:²⁷ aquellas manifestaciones que están ligadas a alguna etnia en particular y son las de mayor antigüedad en su círculo social. Dallal, en cambio, denomina a éstas *danzas autóctonas*, y dice: “Las *danzas autóctonas* aún se practican en muchas comunidades del mundo y han conservado durante varios siglos –o periodo de tiempo considerable– sus elementos originales: pasos, ritmos, trazos coreográficos, objetivos religiosos o seculares, rutinas de montaje o implementación, desplazamientos, actitudes, vestuario, música, implementos auxiliares, etc.” (Dallal, 2007: 48)

Debido al origen antiguo de las *danzas autóctonas*, el calabaceado no puede entrar en esta clasificación, puesto que según dos de las investigaciones más acreditadas sobre el calabaceado, en su forma reconocible éste se remonta aproximadamente a los años cuarenta a setenta del siglo XX. Por tanto, el calabaceado pertenece al otro género, la danza popular, que en el gremio comúnmente denominamos “bailes”: “Las danzas populares son autogestivas (es decir, brotan espontáneamente, ya sea por un impulso o deseo de celebración, ya sea por imitación o medio de registro cultural y social). Así, podemos observar prácticamente que cualquier comunidad o núcleo social en México o el mundo crea danzas que no sólo lo caracterizan, sino que mediante la organización del festejo unen a sus integrantes, los cohesionan”. (Dallal, 2007: 50)

²⁷ Hay otros términos comunes para nombrar a las danzas, como danza indígena y danza mestiza. Por su parte, Amparo Sevilla (1990: 80) distingue entre danza tradicional (la que se da en contextos ceremoniales) y baile tradicional: “ubicado dentro de un contexto festivo de carácter profano, recreativo y generalmente propicia las relaciones entre hombres y mujeres. Es una manifestación coreográfica que sigue patrones de movimiento y formas musicales definidos, admite relativas variaciones respecto al diseño coreográfico, pasos e interpretación; generalmente es bailado por parejas...”, por ejemplo, huapangos, jarabes, jaranas y –agregamos nosotros–, calabaceado.

En esta definición de danzas populares se manifiesta una premisa muy importante para el baile calabaceado, la cohesión social. Como ya lo mencionamos, entre las implicaciones de vivir en la frontera está la disolución de la “identidad nacional”,²⁸ la pérdida de elementos que nos hacen pertenecer a tal o cual región y la adopción de otros elementos ajenos. Más aún y con mayor celeridad en el mundo globalizado. La festividad en La Misión ofrece al baile calabaceado un espacio donde en sólo dos días puede entrar en contacto con una gran cantidad de personas, en quienes directa o indirectamente se fomenta un sentido de pertenencia a la región y la identificación de este fenómeno dancístico como un baile que la representa.

La siguiente clasificación, referente al contexto de donde provienen las danzas, se descubre lógicamente: el calabaceado pertenece al género de la *danza folclórica o regional*, debido a que tuvo su origen en las comunidades rurales, en este caso, el poblado de La Misión de San Miguel Arcángel de la Frontera. Pero aquí surge otra pregunta en mi proceso de investigación: si el baile calabaceado tiene un origen rural y se le considera como folclórico según su contexto, ¿el que ha sido integrado en el repertorio de los grupos de danza folclórica de las ciudades no pertenece a este género? Si la respuesta a esta pregunta fuera afirmativa, los opositores del baile calabaceado tendrían razón en sus argumentos pues, como lo expuse en la introducción, la mayoría de los grupos de danza folclórica que participan en la Fiesta de La Misión proviene de ciudades vecinas como Tijuana y Mexicali, cercanas a la frontera y, por tanto, sujetas a la hibridación de sus tradiciones culturales; siendo así, se trata de un fenómeno predominantemente ciudadano y por tanto sería del orden de la *danza popular urbana*, según la clasificación de Dallal.

Aún es prematuro contestar la pregunta anterior, pues se necesita analizar más información proveniente del mismo campo y más conceptos. Hasta el momento sólo he definido el fenómeno de la danza, pero ¿qué hay de los actores que la corporeizan?²⁹ Adentrado en mi proceso de indagación previo y durante la Fiesta de La Misión, he identificado a los siguientes actores:

²⁸ Más adelante abordo, entre otras nociones problemáticas, la de identidad.

²⁹ Corporeizar: dar cuerpo a una idea u otra cosa no material.

Bailadores: Son todos aquellos individuos que pertenecen directamente a la comunidad o a la región aledaña a ella y están impregnados de los elementos simbólicos que constituyen al baile. He observado dos tipos de bailadores, los primeros se relacionan de alguna manera con la actividad ganadera que define a los vaqueros; hay que recordar que a estos personajes se les atribuye la creación del baile calabaceado como lo conocemos. Los segundos no desarrollan las mismas actividades laborales que los anteriores, sin embargo, su actitud, vestimenta, costumbres y demás usos están estrechamente relacionados con los vaqueros. En este caso me refiero a los habitantes del poblado, que pueden o no formar parte de alguna agrupación de danza folclórica.

Bailarines: Son integrantes de los grupos de danza folclórica, los más profesionales se entrenan constantemente con alguna técnica dancística y pueden bailar cualquier tipo de repertorio nacional. Tienen asimilado un código de pasos y movimientos específicos para interpretar adecuadamente los bailes calabaceados. Además, suelen bailar en conjuntos grandes y, por ende, tratan de mantener un estilo que es definido por los directores de las agrupaciones.

Tener clara la diferencia entre estos dos actores es indispensable para el escrutinio del fenómeno, debido a que durante el festejo conviven estrechamente entre sí.

Otros actores fundamentales son los directores de los grupos de danza folclórica, profesores, investigadores y cualquier otro que transmita a un tercero información relativa al baile. Ellos, gracias a su relación, experiencia o investigación en La Misión, ayudan a conceptualizar el fenómeno y a transmitirlo a otras personas, puede ser mediante un montaje escénico, verbalmente, por una publicación o la realización de algún documento audiovisual.

Un paso más: la teatralización

Sin duda, la pieza fundamental que me permitió observar con nitidez las fronteras entre los diferentes estados por los que pasa el fenómeno folclórico, desde su origen en el seno de un núcleo social, hasta convertirse en parte del repertorio de los grupos de danza folclórica, es el ensayo "Teatralizar el folclor" (1989) del bailarín, coreógrafo e

investigador cubano Ramiro Guerra. A diferencia de las corrientes en que Zamarripa divide los montajes de piezas coreográficas folclóricas,³⁰ Guerra va más profundamente en la manifestación dancística y la analiza en la dimensión que permite definirla según su contexto. Apunta lo siguiente:

Para el estudio del folclor, fenómeno vital fuente de espontaneidad en la vida cultural de los pueblos, es necesario tener en cuenta las diferentes formas en que se puede manifestar dentro de un amplio concepto de cultura nacional, desde sus aspectos más directos hasta los más elaborados [...] clasificar y ubicar los cuatro niveles en que se hace patente la presencia de este arte de los pueblos es imprescindible como demarcación de fronteras y límites que nos permitan posteriores especificaciones. (Guerra, 1989: 203)

Los cuatro niveles a los que se refiere comienzan en el *foco folclórico* y van pasando a *proyección folclórica*, *teatralización del folclor* y *creación artística*.

El *foco folclórico* es “la manifestación en su más puro estado; aquél ligado internamente a un ceremonial, a un hábito recreacional, a una tradición sociológica o a un imperativo social”, y aquí el autor destaca que

el ritual alrededor de un acontecimiento religioso implica mitos, rezos, cantos, toques de tambor, danzas, vestimentas y otras expresiones plásticas que integran los aspectos de una parafernalia ritual que va a constituir el formato integral de un contenido místico acorde a una civilización, a la ideología de un desarrollo cultural”. (*Ibíd*)

La primera parte de este enfoque se refiere a la manifestación en su estado puro y por tanto a su origen, pero está inclinado al ámbito ritual, ceremonial y religioso, y se observa la compatibilidad del concepto con las *danzas autóctonas* de Dallal; este enfoque religioso no debe ser usado para describir al calabaceado en su “más puro estado”, puesto que es más compatible con manifestaciones que también coexisten en la región de La Misión, como las danzas y cantos de los indígenas que viven en la

³⁰ Las cuatro corrientes de los montajes coreográficos en el campo de la danza folclórica, según su carácter (purista, conservador, recreativo y elaborado), que cité en la Introducción.

comunidad indígena K'miai San José de la Zorra y participan en la fiesta como invitados especiales, según el profesor Martínez Tadeo.³¹

En cambio, el otro enfoque del foco folclórico apunta a los hábitos recreacionales que Guerra define como fiestas o manifestaciones emanadas de organizaciones sociales, juegos, etc. Este enfoque puede ser complementado con la descripción de Dallal sobre las *danzas folklóricas o rurales*, así que podemos decir que en este primer estrato podemos ubicar el nacimiento del baile calabaceado, pero ¿cómo fue el baile calabaceado en su estado más puro?, ¿quién lo ejecuta o ha ejecutado en este estado de pureza o en su génesis? Con los datos de que dispongo hasta el momento, puedo deducir que la génesis del baile calabaceado tuvo lugar, si no en la época actual, sí en la región, y con ello me refiero a todas las comunidades que han tenido una actividad ganadera considerable, pues todos los informantes que amablemente me proporcionaron datos se refieren al hecho indiscutible de que la interacción de los vaqueros y el ganado vacuno durante los rodeos propició, mediante la observación y el juego, las condiciones ideales para que los pasos que distinguen al calabaceado existieran. Por ejemplo, el testimonio más antiguo que pude identificar sobre este baile proviene de la región de El Rosario, como me lo contó el ingeniero Alejandro Espinoza Arroyo:

Mi bisabuelo Santiago Espinoza Peralta, quien nació en El Rosario, Baja California, mi tierra, en 1878, comentaba que ese baile ya se usaba desde la juventud de su padre, Policarpo, quien también nació en El Rosario, en 1857, y que le llamaban *baile vaquero*; según su decir, se acostumbraba cambiar de pareja durante el baile, como lo hacen los toros durante el apareamiento. Lo más importante del baile es cambiar con frecuencia de pareja, levantar mucho polvo, terminar extasiado (como los toros) y gritar. Todo como si se estuviera presenciando el ganado en el apareo.³²

También el ingeniero Espinoza hace alusión a un juego que se daba en el mismo ambiente rural:

³¹ Entrevista de R. Valdovinos a Juan Gil Martínez Tadeo, Tijuana, B.C., 25 de mayo de 2012.

³² Entrevista de R. Valdovinos a Alejandro Espinoza, Mexicali, 19 de septiembre de 2012.

Otra manifestación, que ya no he visto que se haga, consiste en clavar una estaca a unos 15 metros del grupo de bailarines; se le daba un trago de licor a uno de ellos y debía correr hasta la estaca en el llano, agacharse, poner una mano sobre la estaca, darle agachado diez vueltas y luego regresar adonde el grupo. Claro que no podía hacerlo, pues caía en el trayecto por el mareo. La estaca representaba el poste en medio del corral donde se amarra al toro que no es semental; y la caída, a los lazos que le lanzaban los vaqueros para tumbarlo y que no se acercara a las vacas. Sin embargo, sí se hace aún lo de la estaca, pero es algo que en las fiestas con el tiempo le separaron al baile. Al tiempo que se bailaba, se acostumbraba “rayar” el caballo en las cercanías del grupo de bailadores, pues era parte integrante de la escena global; también los rayadores bajaban y bailaban, mientras que otro bailarín montaba y rayaba. Bueno pues es lo que se hace en las vaquerías, por eso se hacía en esa manifestación artística del baile. Las vueltas de la cola del ganado se manifiestan en el baile dándole vuelta a la pierna.³³

Estos testimonios dan cuenta de las características que el calabaceado habrá tenido en su génesis, lúdico, competitivo, vigoroso, de resistencia, en un ambiente polvoroso y soleado.

Es un buen momento para integrar otros dos conceptos. En el *foco folclórico* sólo puede considerarse como actores a los bailarines, los que verdaderamente han formado parte de un medio rural relacionado con la actividad ganadera; deben ser vaqueros, pues éste es el germen, el que tiene la raíz de esta manifestación. Cuanto más retrocedamos en el tiempo, más pura será la manifestación, y quiero destacar en este aspecto que la pureza no radica precisamente en la claridad de “los pasos” del baile, pues hay que recordar que su origen es meramente lúdico y como tal no tiene una estructura ni forma definida, “pues de acuerdo con su naturaleza el folclor no es una actividad estática en tiempo y espacio (como usualmente se cree), sino un hecho vivo, y como tal en movimiento, en perspectiva de cambio”. (Guerra, 1989: 204)

Aunque el testimonio del ingeniero Alejandro Espinoza se remonta a los años 1860 aproximadamente y proviene de la región de El Rosario, al sur de La Misión,

³³ Entrevista de R. Valdovinos a Alejandro Espinoza, Mexicali, 20 de septiembre de 2012.

podemos deducir que en Baja California y gran parte de Sonora, debido a su actividad ganadera, se debió de generar un fenómeno similar.

Finalmente, añado lo que indica en su investigación el profesor Martínez Tadeo (1994): “las actividades ganaderas comienzan a formar parte de las diversiones entre los vaqueros, como los jinetes, el lazo y pial, carreras de caballos, etc., manifestaciones que posteriormente los vaqueros imitarían en sus bailes, que surgieran a finales de los años cuarenta”. Y más recientemente, la investigación de la profesora Guadalupe López (2004), que los sitúa en los años sesenta.

Así, podemos determinar que los primeros bailadores habitaron el noroeste de México, al menos entre 1860 y 1960; posteriormente, el linaje de bailadores se concentró en los vaqueros que continuaron con la tradición ganadera de sus familias o como trabajadores, para finalmente llegar a la actualidad en un número muy reducido de habitantes dedicados a las actividades rurales o que por nacimiento están relacionadas con ellas aunque no las practiquen directamente.

El segundo estrato de la clasificación de Ramiro Guerra nos permite dilucidar qué circunstancias determinan el alejamiento de una manifestación del *foco folclórico*:

Proyección folclórica: Es aquel estrato en que las manifestaciones surgidas del primer estrato son aprehendidas en sus aspectos formales, como valores musicales, danzarios, literarios y plásticos, pero desvinculados de sus contenidos originales, que ya han perdido vigencia en el ámbito cultural del grupo que lo ejerce o de la época en que se revive. Este es el caso, por ejemplo, del músico actual que aprende y ejecuta toques provenientes de las raíces africanas, el escritor que recoge y proyecta historias o leyendas de tradiciones folclóricas, el bailarín o grupo que se entrena en el conocimiento de danzas de origen folclórico y las interpreta después, y, en fin, cualquier forma de extensión cultural de los valores folclóricos, independiente del foco original. En este nivel generalmente se ejerce la actividad folclórica en función de poder ser observado o captado por otros, y se establece una variante de comunicación con la presencia de personas que sólo participan como observadores de una acción, que por otra parte es ejercida por el ejecutante como recreacional, estudiosa o culturalmente hablando, ligada a gustos propios de una identidad nacional que se expresa con un lenguaje basado en formas y normas tradicionales. Esta es la llamada “proyección

folclórica”, donde, aunque se cuidan las reglas formales del hecho folclórico, se le imponen restricciones que acomoden al ejecutante al ojo del observador. En esta nueva situación, ciertos imperativos de tiempo y espacio obligan a regulaciones para hacer viable la relación de comunicación entre los ya citados ejecutante y observador. (Guerra, 1989: 204)

Este segundo estrato está diseñado para los bailarines de los grupos folclóricos, quienes se informan de manera pormenorizada sobre la manifestación dancística que van a incluir en sus repertorios. Es el caso de los *bailarines* de La Misión; pueden ser considerados como tales todos aquellos individuos que pertenezcan a un grupo folclórico cuyo estilo de interpretación y montaje coreográfico sea *purista*, no necesariamente son oriundos del Ejido La Misión o incluso de Baja California. La proyección folclórica que se corporeiza en los *bailarines* tiene características más definidas, tanto en “pasos” como en estilo, vestuario y música, incluso hay ciertas tendencias en las temáticas que complementan los montajes coreográficos representando ceremonias como bodas, bautizos, fiestas, competencias, etc.

El profesor Martínez Tadeo describe algunos de los pasos:

1. Taconeado: Consiste en golpear fuertemente el piso con el tacón de la bota hacia delante, también el golpe puede ser en forma de patada, o marcando círculos, golpeando el piso y elevando el pie hacia enfrente para regresar el golpe; este paso puede mantenerse con el mismo pie o alternarse, al gusto y resistencia del bailarín.

2. Golpe doble de planta: También conocido como paso de huapango. Son golpes de planta dobles, fuertes y rápidos alternados. Cada golpe debe ser ejecutado por pequeños brincos al momento de alternar. El golpe debe ser tan fuerte que levante polvo.

3. Punteado atrás o de patada: Tiene su origen al querer igualar las patadas de los animales del campo e incluso levantar polvo hasta casi lograr que caiga en la espalda del bailarín. Algunas veces el paso de punteado se ejecuta para descanso y en otras ocasiones es tan fuerte que escarba el suelo impulsando la tierra hacia atrás, convirtiéndolo en un paso complejo que muy pocos pueden ejecutar.

4. Paso de remolino o reguilete: Es quizás el más gustado por todos los ejecutantes y espectadores por su difícil y perfecta ejecución dando vueltas al pie en

forma circular hacia atrás, ya sea en sentido de las manecillas del reloj si la pierna que se reguiletea es a la derecha, y a la inversa si es a la izquierda. Este paso levanta gran cantidad de polvo y es de mucha resistencia, ya que el que más tiempo logre en su ejecución es el más ovacionado. Se puede alternar en tiempos dobles cuádruples o mantenerse con un solo pie tan repetidas veces como el bailarín lo desee. Tiene su origen en el momento que lanzan las patas traseras del animal y al no poder sostenerse gira sus patas en forma circular buscando el equilibrio, logrando una serie de remolinos hasta que se libera o cae.

5. Paso de reparito: Tiene su origen en los reparos del caballo o yegua en el rodeo. Consiste en dar un salto y caer en apoyo con el pie izquierdo, al mismo tiempo el derecho sale elevado de costado y pasa al frente apoyándose en tacón y dando un remate de planta con el pie contrario (izquierdo). Esta operación es alternada y cuantas veces se requiera.

6. Apoyo de pie lateral: Consiste en dar un remate con el pie izquierdo y desplazar el pie derecho al frente apoyando el costado del mismo. Se puede repetir varias veces o alternar derecho-izquierdo.

7. La palanca: Consiste en retroceder un pie mientras el pie delantero frena el impulso con el apoyo lateral del pie.

8. Patada: Consiste en impulsar el pie hacia enfrente dando un salto alto para sacar un pie como si fuera a dar una patada; mientras más se extiende la pierna más virtuoso es el paso. (Martínez Tadeo, 1994)

Esta clara descripción de los pasos que se deben ejecutar en el baile calabaceado en general es respetada por el gremio de esta región, pues existe acuerdo entre los profesores, directores de grupos e interesados en el tema. Es importante para los grupos de danza folclórica que se consideran *puristas* respetar lo más posible las características que la comunidad de profesores ve como auténticas. En lo personal, he observado que un repertorio de bailes calabaceados “tradicional” se baila apegado a estas descripciones; aunque interpretar un montaje escénico de bailes calabaceados de estilo tradicional requiere mucha resistencia física, no opino que la ejecución de los pasos sea virtuosa, por el contrario, tiende a ser mesurada.

En cuanto al vestuario, lo tradicional en el hombre es el pantalón de mezclilla (Levis), camisa vaquera a cuadros con botón a presión, texana, bota vaquera, chaleco

de piel, paliacate al cuello, cinturón vaquero de cuero con hebilla grande e incluso llaves con llavero de amuleto. La mujer debe vestir falda de mezclilla, blusa vaquera con botón a presión, texana, bota vaquera, chaleco de piel, cabello recogido hacia atrás, paliacate o mascada al cuello, y cinturón vaquero y hebilla. Puede encontrarse una gran cantidad de variaciones en el vestuario y combinaciones de colores, pero los bailarines de estos grupos tradicionales respetan los elementos básicos.

Una vez que hemos delimitado a los *bailarines* que forman parte del estrato de la *proyección folclórica*, que según la clasificación de los géneros de la danza de Dallal pertenecería a la danza folclórica o rural, surge lo siguiente: ¿los grupos de danza folclórica *puristas* que se desarrollan en el ámbito citadino como Tijuana, Ensenada o Mexicali, y que representan el baile calabaceado en sus ciudades, estarían fomentando que esta manifestación dancística vaya transformándose en *danza popular urbana*? Considero que sí, este es un hecho que no sólo sucede, sino que es lógicamente natural; además, debo agregar que la migración de esta manifestación de hecho debió de haber comenzado con los bailadores, que migraban del campo a la ciudad en busca de trabajo, por diversión o por reabastecimiento de implementos y alimentos necesarios para el campo, etc. La radio y los salones de baile desempeñaron en este renglón un papel importante.

Aquí en el estrato de la *proyección folclórica* el bailarín, mediante el ejercicio de interpretación de los bailes calabaceados durante las presentaciones en distintas festividades y eventos culturales, además de su búsqueda de conocimiento profundo sobre este fenómeno, está cultivando su propia identidad y, al mismo tiempo, cuando entra en contacto con los espectadores, de alguna manera fomenta el sentido de pertenencia a esta región nortea.

Después del *foco folclórico* y la *proyección folclórica* sigue el tercer estrato:

Teatralización folclórica: Es aquel nivel o estadio en que un trabajo técnico y especializado desarrolla y amplía con necesarias estilizaciones las manifestaciones folclóricas, sin salirse de fronteras y marcos que puedan deformarlo, dimensionando su foco comunicativo a nivel de lo que se llama espectáculo teatral; considerable reunión de efectos sensoriales que magnificados ejercen sobre un público, que puede ser

masivo, efectos estéticos capaces de sensibilizarlo emotiva e intelectualmente. (Guerra, 1989: 204)

Claramente, en este estrato se encuentran los *bailarines* que pertenecen a los grupos de danza folclórica con un perfil más “profesional”, por ejemplo, a diferencia de los grupos que entrarían en el estrato anterior, donde los *bailarines* en el mejor de los casos acostumbran un breve calentamiento antes de ensayar su repertorio habitual, los *bailarines* del estrato de la *teatralización folclórica* tienden a entrenarse con técnicas dancísticas formativas, que desarrollan sus habilidades, lo cual implica que los directores de estos grupos integren ciertas estilizaciones en la ejecución de los pasos del calabaceado, es decir, los bailes se vuelven más rápidos y los pasos más ágiles, las patadas son más altas, los reguiletos más amplios, etc. Todas estas estilizaciones se dan casi por naturaleza, pues el cuerpo entrenado de los bailarines de estos grupos tiene más capacidades físicas que el de los bailadores; además, al ojo del espectador le es más atractivo el virtuosismo³⁴ de la interpretación, según nuestros estándares occidentales.

También estos grupos de danza folclórica tienen la capacidad de acceder a recursos escenotécnicos como la iluminación, escenografía, utilería, audio y video, entre otros, que complementan sus propuestas escénicas. Los directores a menudo confeccionan los vestuarios con detalles que los hagan más atractivos; se buscan vestuarios más funcionales, creativos, brillantes, originales; lentejuelas, accesorios y colores llamativos diversos se añaden al conjunto.

Pertenecer al estrato de la teatralización impone un alto grado de responsabilidad, pues si bien director, coreógrafo y bailarín buscan un producto de alta calidad escénica, deben respetar las normas generales que rigen a esta manifestación en términos estilísticos, y, como lo indica Guerra, no se deben saltar las fronteras y marcos porque podrían deformar la manifestación. En este sentido, en La Misión el gremio que asiste a la fiesta busca conservar constantemente la “forma tradicional” de este baile; no obstante la intención, pienso que éste es sólo un ideal, si tomamos en

³⁴ El virtuosismo en la danza folclórica se entiende como el dominio de la técnica que se utilice para el entrenamiento del bailarín, además de lograr una ejecución de alta calidad según los estándares del repertorio que se baile.

cuenta que los fenómenos dancísticos, al igual que todos los fenómenos sociales, se transforman constantemente.

Finalmente, el cuarto estrato es el más alejado del *foco folclórico*:

Creación artística: inspirada en el lenguaje folclórico nacional. Aquí el artista manipula la tradición folclórica a su leal saber y entender; la toma, retoma, recrea y utiliza como sujeto de las más atrevidas elucubraciones, cuyo éxito o no depende del intrínseco talento individual del creador. Podrá tomarse todas las licencias que quiera, pero su validez estará determinada por la capacidad de reinventar la tradición, de remodelar sus patrones, sin extraviarse en el uso y abuso de su imaginación. (Guerra, 1989: 205)

En este estrato también se encuentran los bailarines con entrenamiento técnico; las propuestas escénicas que aquí se observan toman sólo algunos elementos de la manifestación original y los usan como inspiración para su propia creación que, sin embargo, desde mi particular punto de vista, no debe alejarse demasiado de las normas que rigen al calabaceado, de lo contrario, el resultado sería algo diferente, irreconocible, un “show” con fines de entretenimiento y no un modo de seguir fomentando la identidad que se considera tradicional en una perspectiva conservadora, cercana a los primeros tres estratos de Ramiro Guerra. Un ejemplo claro de este estrato sería parte del repertorio de Amalia Hernández en el Ballet Folklórico de México, como *Los hijos del Sol* o *Sonajas de Michoacán*, que si bien también fomentan la identidad de “lo mexicano” mediante su repertorio dancístico, ofrecen una imagen realzada, depurada, concebida para agradar al ojo del espectador mostrando elementos simbólicos representativos de los bailes y danzas de México, así como también algunas de sus festividades, y haciéndolos confluír con la interpretación de bailarines virtuosos entrenados específicamente para ello.

Para finalizar este apartado, y con el propósito de contrastar el cuarto estrato propuesto por Ramiro Guerra con otras nociones que han utilizado investigadores de manifestaciones populares en México, describo brevemente el trabajo de la investigadora Ileana Azor (2006) sobre los carnavales de nuestro país dentro de las festividades populares, hecho desde una perspectiva antropológica, etnoescenológica y teatral en lo general; en particular, realiza una exploración teórico-metodológica sobre

algunos carnavales del estado de Puebla, tras la mirada de conceptos como *fiesta* y *teatralidad*, en un contexto rural y urbano.

Azor apunta que, más que otros conceptos como *juego* y *rito*, “la fiesta, presente sobre todo en la bibliografía antropológica, nos resultaba más cercana a la naturaleza de las celebraciones, que involucran factores religiosos, políticos, sociales, étnicos, económicos, espectaculares y antropológicos”. De esta multiplicidad de significados que integran las fiestas de acuerdo con los factores que las detonan, coincidimos, como la autora, con la visión de Velázquez Mejía “cuando nos presenta la fiesta como una forma metafórica de vivir la cotidianidad, la cual ve tensionados y dirigidos hacia un nuevo sentido sus mismos elementos” (Azor, 2006: 59). Ello, porque la cultura del vaquero es resignificada por los elementos de la fiesta popular en La Misión. Como ejemplo está el uso del sombrero, que en la cotidianidad es un elemento necesario en la indumentaria del vaquero porque lo protege del sol en su jornada de trabajo; durante la fiesta he observado a numerosos comerciantes con sombreros a la venta, que, a más de implemento para protegerse de la insolación, se convierten en elementos que proveen de identidad a quienes los compran y usan. De esta manera, el baile calabaceado en la fiesta se transforma en un vínculo inherente a la tradición vaquera de la región, que conecta a quien lo baila con la tradición e identidad que evoca el baile.

En resonancia con la noción de teatralización folclórica que utilizo en este ensayo, Azor usa el concepto de la *teatralidad*, en primera instancia asociado con la *dramatización* y fenómeno inherente a un rito “porque tiene tres partes que lo conforman: una introducción o presentación, un desarrollo que tiene puntos climáticos y una solución o parte final” (*Ibíd.*: 60). También refiere que este concepto, más que crear un solo modelo como instrumento de interpretación de una festividad, es, por el contrario, flexible e inclusivo, al permitir “crear un *marco* referencial teórico de características adaptables a su vez a cada variante” (*Ibidem*), refiriéndose con ello a la multiplicidad de variaciones en los fenómenos dancísticos, aunque se trate de un mismo género.

El modelo que aplicó Ileana Azor para analizar los carnavales de Puebla en las fiestas populares es distinto al marco referencial que he utilizado para estudiar el baile

calabaceado en la fiesta de La Misión, salvo algunas semejanzas, ya mencionadas. Ello se debe a que, a diferencia de los carnavales de Puebla, la de La Misión es una festividad sociocultural de índole laica y no está asociada con ningún rito en particular, sino que se trata de un proyecto de intervención comunitaria planeado para recordar las tradiciones locales relacionadas con la cultura vaquera de la región.

Utillaje: hibridez, identidades, territorios, fronteras

El concepto de *hibridación* abre espacios para organizar y comprender los elementos culturales que integran al baile calabaceado y los escenarios donde se desarrolla. Si pensamos en uno de los puntos de interés de este ensayo, la perspectiva purista de las manifestaciones folclóricas, en cierto sentido es ambigua si la aceptamos dogmáticamente, pues

... la hibridación de las culturas en el sentido de la diversidad de origen de sus componentes no es una novedad ni constituye un problema. Todas las culturas, incluidas las tradicionales, son y han sido híbridas en este sentido, como todas las lenguas son o han sido, en última instancia, criollas; de este modo, las culturas que se afrontan en la frontera ya eran híbridas mucho antes de llegar allí. (Giménez, 2007: 191-192)

Por otro lado, la manifestación dancística que estudiamos no se ubica precisamente en la línea fronteriza, como lo están Tijuana y San Diego, o Mexicali y Calexico; el calabaceado de La Misión se practica en un contexto rural, en constante contacto con la urbanidad; las fronteras, en este caso, son entre los individuos con identidades distintas. Por ejemplo, ¿el baile calabaceado interpretado por un *bailador* de La Misión es el mismo fenómeno que cuando lo interpreta un *bailarín* de un grupo folclórico? O, en caso contrario, ¿si el *bailador* añade nuevos elementos o pasos a su interpretación debido a la inspiración que le produjo la presentación de un grupo folclórico que ejecutó bailes calabaceados, podemos decir que se trata de un fenómeno aún *tradicional*?

A continuación expongo brevemente en algunos de los términos que no dejan de aparecer en las reflexiones de este ensayo.

Híbrido, mestizo, heterogéneo...

No es uno de mis objetivos discutir categorías en que se pueda encasillar el baile calabaceado, sea como un producto híbrido o de cualquier otro tipo: Sin embargo, a lo largo de este trabajo he encontrado motivos para referirme a él como “híbrido”; anoto aquí algunos de los hilos de la problemática implicada en este término.

Joseph (2008: 384) dice que “hibridación” suele denotar “algo de origen mixto, de partes disímiles” y que en los estudios culturales refiere a la idea de ocupar espacios intersticiales [allí donde hay hendiduras pero también junturas], “es decir, identidades varias, compuestas o sincréticas, nuevas formaciones, pueblos creol o entremezclados, mestizaje, dingo”.

Creo que la anterior lista de palabras apunta a la dificultad de distinguir qué exactamente significa hibridación, en qué se diferencia por ejemplo del mestizaje que marca nuestra historia, una palabra a la que estamos tan acostumbrados. Pero Joseph parece señalar que “hibridación” es un término que abarca a todos los demás.

Si buscamos “híbrido” en una obra especializada en este tipo de fenómenos y su terminología, se nos remite a “heterogéneo”, que

apela a las nociones de articulación y aproximación... Lo homogéneo no está primero, no es un estado de integridad o pureza iniciales [a veces soñadas por los maestros puristas del folclor] que una evolución transformadora vendría a perturbar... Viene después, es (re)construcción de una compacidad soñada, adaptada a las nostalgias ideológicas. (Nouss, 2007: 358-9)

Quizá la noción de “heterogeneidad mestiza” describa mejor el desarrollo del baile calabaceado y las actividades de la Fiesta de La Misión, pues “no se presenta como una exterioridad respecto de una instancia definida, central u originaria, sino como la cualidad intrínseca (un heterogéneo en sí) que regula las relaciones de los elementos de un conjunto”.

Al revisar sus concepciones sobre la hibridación (publicadas en 1990), García Canclini (2001: 13-14) se pregunta “¿Por qué la cuestión de lo híbrido adquiere últimamente tanto peso si es una característica antigua del desarrollo histórico?”; y para

responder define así hibridación: “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”. Aclara que esas estructuras llamadas discretas a su vez resultaron de hibridaciones [es decir, como cité de Nouss, lo homogéneo no fue primero]. El problema que plantea es que, bajo el techo de este término, se han colocado fenómenos sumamente variados, desde *collages* publicitarios hasta fusiones musicales (lo muestra la cita de la página anterior, de Joseph). Aun así, dice, de la hibridación se generan nuevas prácticas. Una afirmación que me interesa para el baile calabaceado, y específicamente, para la Fiesta de la Misión: “a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva [...] se busca reconvertir un patrimonio [...] para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado” (16), lo que me parece que describe bastante cercanamente lo sucedido con la gestación de la fiesta y con las modificaciones y adaptaciones del baile calabaceado al ir transitando desde el foco folclórico hasta la creación artística.

Identidad

Este concepto, al igual que los de cultura, tradición, territorio, frontera y otros más, no puede ser analizado de manera aislada, puesto que cada uno de ellos es parte del mismo tejido y como tal se encuentran entrelazados y dependen unos de otros para su comprensión. Para efectos de este ensayo, la identidad es el conjunto de características que definen a un individuo o a un grupo social y también lo diferencian de otros individuos o grupos.

Braudel (1989) apunta que

la identidad es un fenómeno netamente humano y se forma a través de una coyuntura histórica, económica, social, educativa y geográfica. Todos los componentes materiales y culturales que intervienen en la vida de una sociedad son factores que inciden en la formación de su identidad. (Citado por Cariño, 2000: 158).

Gilberto Giménez también aborda la identidad:

el concepto de identidad es inseparable de la idea de cultura, debido a que las identidades sólo pueden formarse a partir de las diferentes culturas y subculturas a las que se pertenece o en las que se participa [...] la identidad tiene que ver con la idea que tenemos acerca de quiénes somos y quiénes son los otros, es decir, con la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás. Implica, por lo tanto, hacer comparaciones entre las gentes para encontrar semejanzas y diferencias entre las mismas. Cuando creemos encontrar semejanzas entre las personas, inferimos que comparten una misma identidad distinguible de la de otras personas que no nos parecen similares. (Giménez, 2007: 18)

Y el mismo autor (2007: 22-28) la clasifica en dos partes: la identidad individual y la colectiva. En el primer caso, el individuo construye consciente o inconscientemente su propia identidad mediante los elementos simbólicos de su cultura, y en el segundo caso hace alusión a grupos, comunidades o naciones.

En relación con la territorialidad, “[...] se puede tener sentimiento de pertenecer a una región sociocultural por nacimiento, por habitación prolongada, por integración social, por radicación generacional, por actividad profesional, etc.” Giménez (1999: 37)

En el campo de la danza folclórica se pueden identificar funciones que la ligan a las actividades sociales, entre ellas fomentar la identidad colectiva nacional y regional; también tiene una función representativa y de identidad individual cuando se habita en un contexto fronterizo o extranjero. Según Jorge Bustamante (1989), la identidad cultural nacional se identifica más fácilmente en la frontera que en el centro del país, esto se debe a que los elementos simbólicos, hábitos, costumbres, etc. se encuentran en una constante reafirmación y contraste con lo extranjero.

Cabe mencionar que el proyecto de intervención comunitaria que desde hace ya más de 30 años el profesor Reyes Meléndez ha implementado en La Misión, ha sido un factor importante en la reafirmación de la identidad bajacaliforniana, pues ha producido un terreno fértil donde diversas actividades tradicionales de la cultura vaquera han vuelto a desarrollarse para que sea posible su transmisión a las siguientes generaciones. De esta manera, la identidad de los vaqueros que forjaron una cultura de autosuficiencia y aprovechamiento de su entorno, aunada a su forma de convivencia y diversión, es proyectada en el presente y adaptada a la identidad de los

bajacalifornianos, que viven en un mundo menos agreste que aquellos vaqueros primigenios. Así, las tradiciones como el jaripeo, gastronomía, artesanía, indumentaria y forma de bailar se suman al conjunto de elementos simbólicos de las generaciones del presente.

Una de las principales constantes en este ensayo es evidenciar que ya no está vigente la postura que analiza las manifestaciones socioculturales como si fueran sólidas e inmutables, idea que resulta anacrónica en un mundo globalizado y transnacional. En este sentido, Everardo Garduño indica que

deben cuestionarse las nociones de frontera, comunidad, redes sociales, cultura, identidad y Estado-nación como entidades estáticas y territorialmente delimitadas [...] debe reconocerse el aspecto activo y dinámico de los nuevos sujetos sociales. (Garduño, 2003: 70)

Para este autor, las nociones teóricas que utilizamos para analizar los fenómenos dancísticos deben abreviar de la misma fuente que los estudios culturales, la antropología o etnografía, pues de esta manera la investigación tendrá validez actual y será un documento confiable que dé testimonio a generaciones futuras sobre nuestra identidad cultural.

Aquí veo la necesidad de abordar un tópico conocido en Baja California sobre la identidad, es el de la *californidad*, concepto acuñado por el profesor Rubén Vizcaíno, quien en su fructífera trayectoria en las actividades culturales en esta entidad (por supuesto apoyadas por una comunidad artística), se preocupó por un hecho que no había cobrado importancia hasta su llegada. En palabras del mismo Vizcaíno, “la cultura en Baja California antes de la intervención de Cárdenas se puede decir que era una ínsula, tenía una cultura totalmente americanizada, se pensaba en español y se hablaba en inglés”,³⁵ tanta fue su preocupación, que tomó acciones concretas para luchar contra esta situación, entre ellas creó el suplemento “Identidad” para el periódico *El Mexicano*, en el que escribía párrafos como éste:

³⁵ Referencia tomada de una entrevista al profesor Vizcaíno en un video clip proyectado en las Jornadas Vizcaínas del 18 de septiembre de 2014, en la UABC.

es indispensable que haya un conocimiento a fondo y real de Baja California, ya que hasta ahora no es conocida nacionalmente en su modo auténtico de ser; y así, nuestra entidad continúa siendo para millones de mexicanos una fantasía, un mito, una leyenda, negra por cierto; o simplemente un lugar lejano, extraño o desconocido. Por otra parte, para los mismos bajacalifornianos, nativos o no, esta tierra es un enigma en multitud de aspectos importantísimos, por causas de sobra conocidas. Es, pues, de la mayor urgencia despertar una nueva e importante preocupación que consiste en conocernos a nosotros mismos.³⁶

No obstante la preocupación de Vizcaíno por la falta de identidad propia (por así decirlo), la solución que él vislumbraba era “clásica” en todos los sentidos, pues sugería que la cultura e identidad de los bajacalifornianos debía ser construida por los poetas, pintores, literatos, músicos, dramaturgos, etc. En este modelo de construcción de la *californidad* quedaba fuera la cultura rural, y ahora me atrevo a inferir que ésta es una de las razones por las cuales el baile calabaceado no había sido considerado como parte de la identidad colectiva de Baja California, sino hasta tiempos recientes.

Territorio y cultura

Más allá de una definición literal y meramente geográfica, “[...] el territorio sería el espacio apropiado y valorizado –simbólica o instrumentalmente– por los grupos humanos (Raffestin, 1980: 129 y ss.)”;³⁷ la valorización simbólica engloba las manifestaciones culturales de dichos grupos, y la apropiación territorial tiene razones políticas y económicas, como la apropiación de los recursos naturales de determinada región, que siempre establecen fronteras. Y el territorio ligado a la noción de cultura “es un producto del medio ambiente físico, de la historia y de la cultura. Surge así el concepto de región socio-cultural [...] puede considerarse como soporte de la memoria colectiva y como espacio de inscripción del pasado”. (Citado por Giménez, 1999: 27).

Para abordar temas de territorio y cultura es necesario también cuestionar estos conceptos. Gilberto Giménez habla de

³⁶ <http://www.el-mexicano.com.mx/informacion/suplementos/2/40/identidad/2011/01/30/451848/vivencias-compartidas-con-el-maestro-ruben-vizcaino-valencia-en-las-labores-culturales-de-la-uabc-1961-2004>

³⁷

la “desterritorialización” o “deslocalización” de los procesos económicos, sociales y culturales. La mundialización de la economía habría provocado la disolución de las fronteras, el debilitamiento de los poderes territoriales [...] imponiendo en todas partes la lógica homologante, niveladora y universal del mercado capitalista. (Giménez, 1999: 25)

Esta situación trae consigo consecuencias sobre todo a los grupos sociales minoritarios, no sólo en su economía, sino en su identidad cultural.

Aunque este panorama sea desalentador y represente un peligro para los grupos sociales que conservan sus manifestaciones culturales tradicionales que constituyen parte de su identidad, la noción de territorio (no rígida) puede ayudar a comprender la situación actual de las manifestaciones socioculturales. Por ejemplo, las manifestaciones dancísticas de índole folclórico, que siempre están ligadas a un territorio o región, y forman parte de la identidad de quienes habitan dicho territorio. Pero ¿qué sucede cuando el bailarín lleva consigo sus bailes y danzas y se establece en un territorio ajeno al de su origen en un contexto globalizado? Aquí resulta útil la teoría de “los territorios apilados” de Yves Lacoste. Giménez indica que dicha teoría

se basa en una metáfora de nichos territoriales del hombre, constituidos por capas superpuestas pertenecientes a diferentes escalas. Así, por ejemplo, si mi residencia está situada en una aldea o en un barrio ciudadano, también pertenece a una determinada área municipal, a una determinada región, a un determinado Estado-nación, a un área cultural supranacional, etc. (Giménez, 1999: 29-30)

En este sentido, las manifestaciones dancísticas folclóricas suponen las primeras categorías, que se trasladan a estratos más amplios y dentro de esta amplitud podrían disolverse, pero por el contrario, según el concepto de identidad, la exposición de una manifestación dancística que conforma parte de la identidad de un individuo, se fortalece, pues esta exposición a elementos ajenos a ella hace que sea más nítida.

Ya sea que pensemos en “territorios apilados” o “territorios deslocalizados”, la perspectiva rígida de un territorio bajo la cual se salvaguardaban los repertorios de la

danza folclórica pensados como entidades federativas o límites regionales (bailes de Colima, Jalisco, Baja California), ahora puede sustituirse para pensarlos como manifestaciones dancísticas de regiones socioculturales mucho más amplias y no circunscritas a un área limitada por la geografía o la permanencia de un grupo social en determinado lugar. Por ejemplo, el baile calabaceado pensado como una manifestación dancística del noroeste de México, o la música de mariachi, que se ha arraigado en lugares tan lejanos como China.

Frontera

El Ejido La Misión se encuentra aproximadamente a 70 km de la frontera con Estados Unidos y aproximadamente a 40 de la ciudad de Ensenada. Con esta ubicación es evidente que el ejido no está en la línea fronteriza, pero aun así, comprender las nociones en torno al concepto de frontera es necesario, pues las fronteras existen entre los límites territoriales de los municipios, estados y países, pero podemos notarlas también entre regiones socioculturales, manifestaciones dancísticas o incluso entre individuos. Y en el caso de las manifestaciones dancísticas, resulta útil la aplicación del concepto frontera.

La noción que más ha sido utilizada según Everardo Garduño (2003: 70) es la de Frederick Ratzel, “quien afirmaba que era una mera línea geográfica que separa a dos territorios distintos, sujetos a dos soberanías diferentes”. Garduño también indica que, al ser asumida como una delimitación territorial rígida, puede “ser defendida, cruzada legalmente, ser violada pero no ser negociada o flexible” (Donna y Wilson, 1994: 1, citado por Garduño, 2003).

Aceptar el día de hoy una frontera rígida que delimita un territorio es también definir “una región geográfica habitada por poblaciones ‘congeladas en el tiempo’ y extremadamente constreñidas por delimitaciones territoriales y estructurales” (Garduño, 2003: 70). Este enfoque fue rebasado en la época actual debido al “avance de la frontera económica sobre la frontera política y legal” (Fernández, 1980: 18, citado por Garduño, 2003). Lo anterior desemboca en la necesidad de crear nuevos conceptos para explicar las consecuencias de este fenómeno, como globalización o transnacionalización, y desde este nuevo enfoque la frontera, según Garduño (2003:

70), ya no es “entendida como una delimitación geográfica rígida, literal y periférica; [ahora se reconoce] su carácter poroso, aliteral y central”.

Una vez más, con la noción de frontera hemos comprobado el cambio que han sufrido los conceptos que se utilizan en los estudios culturales, debido a su adaptación a las nuevas circunstancias de las actividades humanas. Aquí se evidencia con más razón la urgencia de actualizar y desarrollar las perspectivas con las que se observan los fenómenos dancísticos. En este caso, el baile calabaceado particularmente no tiene fronteras definidas que lo circunscriban a un territorio delimitado; sus fronteras abarcan tanto como la región noroeste de México, sus estilos son diversos y en constante cambio, unos más que otros.

El calabaceado en el Ejido La Misión cumple con un cometido muy importante para los fomentadores de la cultura en la franja fronteriza del norte de nuestro país, al ser un punto donde se dan cita grupos de danza folclórica de Ensenada, Tijuana, Mexicali, locales e invitados, además de pobladores de la región. Entendidos todos éstos como fronterizos, “reafirman constantemente sus valores heredados” y “adquieren un sentido mucho más profundo de mexicanidad que las personas que viven en el centro [del país]” (Bustamante, 1989:15-23; Carrillo *et al.*, 1986: 80, citado por Garduño, 2003).

Y si rebasamos la frontera que determina la región sociocultural entre México y Estados Unidos, también la frontera que delimita la región noroeste a la que se identifica como territorio donde se baila el baile vaquero, e incluso las fronteras entre bailadores y bailarines, podremos referirnos a esta manifestación sociocultural como un fenómeno con potencial global, transnacional, cuyos agentes portadores y generadores viajan a lugares tan lejanos como Europa en las giras de los grupos de danza folclórica, movilidad que se observa también en la migración de los bailadores a otras latitudes y en los profesores que enseñan el calabaceado como parte de sus talleres y ponencias.

4. Lo que vi en la Fiesta de La Misión

“Si los gustos de este mundo no fueran males después, yo le daría vuelta al mundo al derecho y al revés” (*No vendo ni compro amor*)

Ir al campo (“ir hacia la gente”) es indispensable para comprender cualquier manifestación de danza folclórica si se quiere realmente hacer un montaje escénico de calidad, que demuestre respeto a la tradición de la comunidad, y más si se trata de danzas rituales o religiosas, en un ámbito autóctono o rural. Una investigación detenida es necesaria, pues nos acercará lo más posible al *foco folclórico* de la manifestación dancística; de lo contrario, si se toman los datos de un estrato de *proyección folclórica*, *danza teatralizada* o, más aun, *creación artística*, se quedará sujeto a la interpretación que otro investigador ya haya hecho y, por tanto, el fenómeno folclórico ya habrá sufrido alteraciones.

Desde mi primer viaje (2011), cuando creía que las manifestaciones folclóricas eran sólidas e inmutables, hasta que comprendí su naturaleza cambiante y en constante movimiento, he tratado de hacer investigación de los bailes y danzas que me han interesado, ya sea por cuestiones académicas o de revaloración de nuestro patrimonio inmaterial. La única dificultad es que muchos de nosotros siempre hemos carecido de un método confiable de investigación. Como lo he mencionado, la recopilación de datos contenidos en una monografía no es suficiente para comprender y sobre todo para resguardar evidencias sobre nuestras manifestaciones dancísticas. Si bien sabemos que por más que intentemos salvarlas de la “contaminación” de elementos ajenos no podremos hacerlo, por su propia naturaleza dinámica, al menos los métodos confiables, como los etnográficos, ofrecen la posibilidad de capturar (como si fuese en una fotografía) la forma y el contexto donde una danza habita en el tiempo y el espacio. Junto con la clasificación de Ramiro Guerra, con base en Taylor y Bogdan (1984) organicé una investigación de tipo etnográfico (observación participante, documentación, grabaciones de sonido y video, entrevistas y elaboración de la libreta de etnógrafo, donde registré mis observaciones y comentarios). Si bien éste fue mi primer paso en el ámbito de la investigación, cambió para siempre mi perspectiva sobre el análisis y la manera en que se lleva a cabo un estudio en el campo de la danza

folclórica. En el siguiente párrafo sintetizo el trabajo que realicé en mis dos visitas a La Misión y otros elementos de mi trabajo de campo.

Asistí por primera vez a la Fiesta de La Misión el 28 y 29 de mayo de 2011; este viaje lo hice como un espectador, sin más afán que disfrutar las experiencias que el lugar me ofrecía. En la segunda ocasión fui en calidad de observador participante, en la Fiesta del 26 y 27 de mayo de 2012; para este momento ya había iniciado mi proceso de investigación en la maestría y llevaba instrumentos preparados para recabar información, tales como guiones de entrevistas y libreta de etnógrafo. Mi tercera visita y segundo contacto como observador participante en la Fiesta fue el 25 y 26 de mayo de 2013; aquí pude afinar mi perspectiva en torno al baile calabaceado y seguí recabando datos.³⁸

Primer encuentro

Al principio indiqué que mi primer acercamiento directo con los bailes calabaceados fue en el Occidente de México, un lugar muy alejado del territorio donde se originaron; esto sucedió cuando pertenecía al Ballet Folklórico de la Universidad de Colima y se estaba incluyendo el baile calabaceado como parte del repertorio del programa *De norte a sur*. Cuando ya residía en la ciudad de Mexicali, en 2011 tuve la oportunidad de asistir a la Fiesta de la Misión de San Miguel Arcángel de La Frontera en su emisión XXXII. Ahí me reencontré con el profesor Martínez Tadeo, quien desde ese momento se convirtió en uno de los personajes centrales de esta investigación, además de que me presentó a otro especialista que no había tenido en cuenta entre mis conjeturas hasta entonces, Mario Ramón Reyes Meléndez, académico de la Universidad Autónoma de Baja California y responsable de la organización de la Fiesta en La Misión. También me presentó a algunos integrantes del gremio de la danza folclórica que forman parte integral de la festividad y del ambiente dancístico en Baja California.

Considero que mi asistencia a la fiesta de ese año fue más bien como espectador, pero la curiosidad era mi mayor motivación para viajar hasta La Misión ese 28 y 29 de mayo de 2011. Pude observar el poblado, a sus habitantes, los grupos de danza folclórica participantes; degusté la comida tradicional, visité el sitio arqueológico

³⁸ Detallo mis actividades en la tabla de Reporte de viajes de campo, en el Anexo.

y el rodeo aledaño; vi el programa cultural, el concurso de bailes calabaceados, una pequeña feria itinerante con sus respectivos juegos mecánicos, puestos de recuerdos “tradicionales” y más comida; una fogata monumental rodeada por los asistentes. En el segundo día, estuve en un servicio religioso (misa católica); presencié un acto de rememoración de las raíces indígenas de la región, con la primera cabalgata que llevó a la fundación del primer asentamiento de los misioneros, seguida de un desfile cívico y la continuación de un programa artístico que duró hasta las seis de la tarde. Posteriormente, la fiesta siguió en el área recreativa, a un lado del corral de jaripeo.

Con la presentación de los grupos de danza folclórica en el programa cultural me entusiasmé mucho, pues no sólo estaba presenciando la manifestación dancística que había despertado mi interés respecto al proceso que en un inicio había llamado “folclorización” –y que ahora puedo llamar, pienso que más apropiadamente, “teatralización”–, sino que era evidente que el calabaceado estaba evolucionando ante nuestros ojos: los grupos de danza respetaban las normas básicas que supone un montaje coreográfico como proyección folclórica o folclor teatralizado. Así como sucede en la naturaleza en la evolución de las especies, que con cada generación cambian poco a poco algunos aspectos para adecuarse al medio ambiente donde viven, los montajes escénicos que observaba tenían minúsculas aportaciones de acuerdo con el estilo de cada grupo, algunos más conservadores que otros. Quedé convencido de que el baile calabaceado en La Misión me ofrecía una oportunidad única para estudiar el proceso de teatralización del folclor y su impacto en el sentido de identidad de la comunidad del poblado y los integrantes de los grupos folclóricos. También existía la oportunidad de rastrear algunos vestigios sobre la manifestación en su más puro estado (si aún quedaba algún vestigio de ello), la manifestación corpórea del calabaceado bailado por los vaqueros; si bien en esos dos días no observé a ninguno bailando, encontré en el testimonio oral de los profesores con quienes conversé la afirmación de que aún existían en la región algunos vaqueros bailadores.

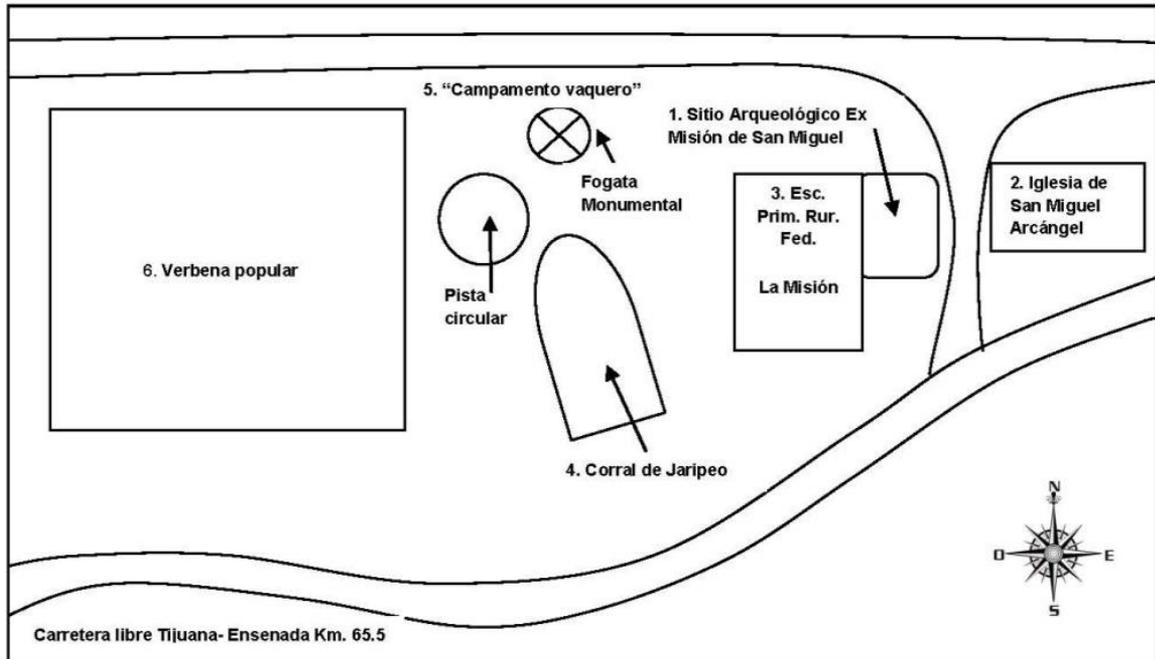
Después de esa primera visita, tendría un año para hacer los preparativos necesarios y regresar a La Misión con herramientas que hicieran posible el levantamiento de datos confiables para su posterior análisis y conservación. Hice una exhaustiva investigación documental sobre el fenómeno dancístico, su contexto

histórico y sociocultural. Preparé algunas entrevistas dirigidas a mis informantes principales: el profesor Martínez Tadeo, coordinador artístico del Festival de bailes calabaceados y el concurso de bailes calabaceados, y director del grupo de danza folclórica Kicukpaico, que lo ayuda a organizar dichas actividades; el profesor Reyes Meléndez, fundador y director de la Fiesta en La Misión. Además ya tenía identificados a actores diversos que interactuaban en la fiesta, como bailadores, bailarines, directores de grupos folclóricos, grupo de vaqueros que organizan la cabalgata y jaripeo, pobladores, turistas, etc. Planeé cómo llevaría una libreta de etnógrafo, con dos columnas dispuestas para registrar las observaciones objetivas y subjetivas debidamente organizadas, y sobre todo, plasmar todo lo que presenciara en el acto; de otra forma, olvidaría detalles al recapitular la experiencia. Y por supuesto, iba preparado para documentar las fiestas con fotografías y video.

Finalmente, ampliaría y afinaría mis observaciones y conclusiones en mi visita del 25 y 26 de mayo de 2013.

Escenarios

En la Fiesta de La Misión se pueden identificar distintos escenarios que albergan las actividades que se llevan a cabo; cada uno de ellos enmarca las acciones de los tipos de actores implicados en el festejo. Los escenarios son un conjunto de lugares ubicados a un costado de la carretera libre entre la ciudad de Tijuana y el municipio de Ensenada, un lugar de vista privilegiada, un mirador natural: desde ese punto del poblado se alcanzan a entrever una porción del mar, una bella planicie y, a sus espaldas, unas grandes colinas que parecen resguardarlo.



Son seis los escenarios en los que he dividido el conjunto:

1. Sitio arqueológico de la Ex Misión de San Miguel Arcángel de la Frontera (1787- 1834; ruinas resguardadas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia).

2. Iglesia de San Miguel Arcángel (réplica de la antigua Misión, todavía en construcción).

3. Escuela primaria rural federal “La Misión” (escenario al aire libre, donde se realiza el festival de calabaceados y se monta una exposición fotográfica que rememora la historia de La Misión).

4. Corral de jaripeo (marca y muestra del manejo de ganado, competencia de ternas, vaquerías y parejeras en el taste).

5. “Campamento vaquero”:

a) Fogata monumental (encendida por vaqueros acompañados por cantos y danzas kumiai).

b) Pista circular (concurso de calabaceado y baile popular).

6. Verbena popular (juegos mecánicos, comida mexicana, diversiones).

El *primero de los escenarios*, el sitio arqueológico, es el que mayor valor histórico tiene. Su estado actual es delicado debido al tiempo y la actividad humana que siempre ha estado presente en el lugar; sólo siguen en pie algunos fragmentos de muros de adobe. Adolfo Velázquez, encargado del sitio, amablemente me relató:

estos muros tienen un espesor de 12 a 15 cm y un ancho de 90 a 110, están casi destruidos, son un vestigio. Lo único que nosotros hacemos es ponerles una capa de sacrificio, así le llamamos porque es la que se sacrifica cuando llueve; con la lluvia se deteriora la capa y queda intacto el adobe; hacemos esa mezcla con cal, arena, estiércol de chiva, en un tambo le echamos cal y se hace la revoltura. Es muy importante que lo sepas porque mucha gente piensa que son piedras, pero no son piedras, son muros de adobe que simplemente están cubiertos con una capa. Estas paredes de La Misión las usaron como corrales, después en 1938, cuando inaugura el salón histórico el general Sánchez Taboada,³⁹ se hace la primera escuela, esto era patio de los niños en aquella época. Ya en 1996, hace 18 años más o menos, [lo toma] el INAH.⁴⁰

En el lugar se observan algunas placas con información y una exposición de insumos de origen indígena; Adolfo Velázquez explica que

su origen es kumiai, que todavía actualmente viven en una comunidad que se llama San José de la Zorra; entonces, nosotros hacemos una réplica de cómo vivían en las aldeas cuando eran grupos nómadas, porque antes estaban tres meses en una parte o dos meses y se iban, emigrando de una zona a otra. Hacemos dos aldeas kumiai; pusimos una tradicional fogata, sus metates alrededor, sus cestos donde acarreaban los piñones, las pingüicas o frutos que ellos comían, y tenemos una olla de barro donde acarreaban el agua de los arroyos.

Este sitio está actualmente cercado con varios accesos controlados para los visitantes, y, como lo mencionó Adolfo, está adjunto a la Escuela primaria rural “La Misión”.

³⁹ Se refiere a Rodolfo Sánchez Taboada, gobernador del Territorio Norte de Baja California (1937-1944).

⁴⁰ Entrevista de R. Valdovinos a Adolfo Velázquez, sitio arqueológico de La Misión, B.C., domingo 27 de mayo de 2012.

El *segundo escenario*, la Iglesia de San Miguel Arcángel, es uno de los más recientes según lo asevera en entrevista el padre Ignacio Cortez “Nachito” (párroco del Sauzal y precursor de la obra): desde 2009 se acordó entre la comunidad de La Misión y la diócesis del municipio de Ensenada hacer una réplica lo más exacta posible de la antigua misión, con el objetivo de

revivir, sobre todo vivir la vida cristiana, continuar, aunque no podemos tener el lugar que quisiéramos donde fue la misión original, porque ya la tiene el gobierno, pero la comunidad nos ha regalado este terreno enfrente de lo que era la misión para tener el recuerdo, juntos, pero esto es para el público de religión cristiana católica.⁴¹

La iglesia todavía está en obra negra, el techo está descubierto, sólo cuenta con una estructura de metal a la cual están sujetas algunas láminas; hay un altar improvisado para el padre con una imagen de la Virgen de Guadalupe a sus espaldas y lugar en sillas de plástico para unas 50 personas, pero estas condiciones no impiden la realización de servicios religiosos. Debo mencionar que antes de hacer mi primera visita como observador participante en La Misión en 2012, suponía que la fiesta del poblado estaría estrechamente ligada a alguna celebración de carácter religioso, en honor a un santo patrono, como se festeja en muchas regiones de México. Asistí a la misa del domingo 27 de mayo a las 8 de la mañana, anunciada en el programa general de la fiesta como “misa conmemorativa”; la afluencia de personas fue de 26 adultos y ocho niños, de los cuales tres hicieron su primera comunión. Con esta experiencia, pude inferir que la celebración religiosa no es la principal motivación de la Fiesta en La Misión, si bien constituye un esfuerzo de la comunidad por recordar un pasado misional que moldeó el paisaje y a las comunidades indígenas en asentamientos humanos occidentalizados.

El *tercer escenario* es la Escuela primaria rural federal “La Misión”, fundada en 1938 durante la gestión del gobernador Rodolfo Sánchez Taboada. Exactamente a un lado de la carretera está la entrada de la escuela, la enmarca un dintel con una campana de bronce y una leyenda que dice “La Misión”. Al entrar, al lado izquierdo hay

⁴¹ Entrevista de R. Valdovinos al padre Ignacio Cortez, iglesia del pueblo, La Misión, B.C., sábado 26 de mayo de 2012.

un salón con muros gruesos de adobe, techo a dos aguas y piso de madera, en cuyo interior el profesor Mario Ramón Reyes Meléndez cada año, durante el festejo, hace una significativa exposición de documentos históricos, fotografías, artesanías indígenas, insumos “vaqueros” como una silla de montar y hebillas; mapas e incluso muestras reales de flora de la región. El material histórico allí expuesto es una parte de la documentación que el profesor ha reunido a lo largo de su carrera como investigador. Frente al salón con muros de adobe, hay un espacio disponible para los pequeños puestos dedicados a vender artesanías y recuerdos en general, y ahí destaca uno en particular: es una sencilla mesa con un mantel floreado, sobre él hay algunas canastas hechas con fibras vegetales de hojas de sauce, aretes y collares de papel de junco; el puesto lo atienden una señora de edad avanzada y un joven de unos 20 años, que fueron invitados a participar en la celebración con sus cantos y bailes rituales, que llaman *kurikuri*.⁴²

Al seguir internándose en la escuela se llega a un patio escolar, rodeado de salones de clase comunes y grandes árboles. Por tratarse de la celebración, ese espacio se transforma por completo; al fondo del patio se monta un entarimado de aproximadamente 18 x 8 metros, con un fondo verde claro que se integra con los árboles, en el cual se plasma la única imagen que se tiene de La Misión antes de su deterioro:



Misión San Miguel Arcángel de la Frontera. Segundo sitio (1788)
Hoy poblado y ejido “la Misión”, Baja California

Dibujo a la tinta, 1969, realizado por el arquitecto Leopoldo F. Quijano (1890-1973).
Cartel de la Fiesta en La Misión (2013).

⁴² “Para los yumanos, *kurikuri* es sinónimo de fiesta. La gente se toma de la cintura o de las manos y bailando hacia adelante y hacia atrás danza coordinadamente con el cantor. Éste interpreta diez piezas; justo a la mitad, se yergue y agita la sonaja, aquí es cuando las mujeres toman la iniciativa de bailar.” (Olmos, 2008: 12)

Se observan adornos de papel de china multicolor que rodean el escenario y múltiples tiras van por encima de los espectadores, quienes se pueden sentar sobre pacas de paja dispuestas en toda la cancha, hasta sumar ochenta. Rodea la cancha una serie de ocho “enramadas”⁴³ que ofrecen antojitos y comida mexicana.

En este escenario en particular se lleva a cabo el “Festival de bailes calabaceados”, donde converge cerca de una docena de grupos folclóricos, entre ellos se cuenta con la participación de grupos locales, vecinos e incluso extranjeros. En las pacas se sienta un gran número de espectadores durante el programa artístico, en parte son pobladores, vecinos de rancherías y otros poblados, ciudadanos de Ensenada, Tijuana y Mexicali, además de muchos turistas y extranjeros. El patio siempre luce lleno durante el programa cultural, uno debe ir preparado para la exposición al aire libre, pues a pesar de que hay grandes árboles que protegen el lugar, el sol es una constante, además del viento intermitente y polvo en el ambiente. El programa comprende dos días de actividad: el primero dedicado al festival mencionado; y el segundo, con la presentación del repertorio nacional por los grupos de danza folclórica invitados, además de algunos interludios musicales.

El corral de jaripeo, *cuarto escenario*, es el lugar emblemático de las fiestas en La Misión debido a la evocación de las actividades ganaderas que ayudaron a consolidar las misiones y posteriormente rancherías gracias al trabajo de los primeros “vaqueros”. Está ubicado sobre una planicie y para llegar a él se debe bajar una pendiente que viene de la escuela. Afuera del corral hay un área asignada para los caballos, donde hay amarres y espacio suficiente para que transiten libremente. Las actividades dentro del corral de jaripeo, según el programa establecido, consisten en demostraciones de cómo se laza, piala y marca el ganado vacuno; también hay competencias de ternas, parejeras en el taste⁴⁴ y juegos de vaquerías. La conducción

⁴³ Las enramadas son estructuras cuadrangulares o de cualquier otra forma, hechas con troncos delgados y varas, recubiertos con hojas de palma.

⁴⁴ Parejera (adj.): se dice del caballo muy ligero para la carrera y educado para correr aparejado a otro. Taste: en el noroeste del país, plano o campo dispuesto para correr caballos. (Santamaría 2005: 1038 y 1014)

está a cargo del señor Villagardo Moreno Martínez, decano de las fiestas en La Misión; todo ello, organizado por los “Vaqueros La Misión”.

En palabras del señor Villagardo, el rodeo⁴⁵

empieza terminando la cabalgata histórica, participan todos los vaqueros de aquí de La Misión y además vaqueros que vienen de fuera. Nos concentramos en el corral. Ahí se da una pequeña reseña de lo que es todo esto y enseguida organizamos la competencia del jaripeo [...] tenemos actividades de vaquerías dentro del ruedo, como son las parejeras o juegos a caballo, y posteriormente tenemos el encendido de la fogata que representa lo que es un campamento vaquero, con música en vivo, bailes y participación a veces del público, cantos, como la competencia de calabaceado de anoche, pues ésa ya es como una tradición; están las instalaciones de la feria, estacionamiento y todo eso, y nosotros como parte del grupo de vaqueros nos encargamos de organizar que todo transcurra en orden.⁴⁶

Como indica el señor Villagardo, en el corral del jaripeo se concentra la llegada de la cabalgata conmemorativa, en la cual

⁴⁵ La palabra rodeo está más asociada con el estadounidense; sin embargo, en México también se utiliza, como sinónimo de “jaripeo”. La revista *México Desconocido* apunta: “el rodeo estilo americano (como se le llama), aunque lleva relativamente pocos años de practicarse en nuestro país, ha sido bien asimilado por algunos estados del norte debido a la cercanía y convivencia con la frontera estadounidense. Todo parece indicar que esta práctica, ahora organizada y reglamentada, tiene su origen en las faenas realizadas en las haciendas de la Nueva España para amansar caballos y arrear el ganado. En el norte del territorio novohispano se construyeron algunos corrales circulares conocidos como El Rodeo, donde se realizaban las actividades de doma de los animales, los cuales poseían una salida o ‘manga’ con una trampa para que los animales no pudieran regresar una vez reunidos. Ocasionalmente estas habilidades ganaderas se ejecutaban como muestra de destreza y distracción por los vaqueros con el nombre de jaripeo.

El jaripeo, que se practicaba en gran parte del país, va adquiriendo particularidades regionales, acrecentadas en Texas cuando se separa de México. Con el tiempo, en el país vecino va adoptando características muy locales y algunas de las suertes del jaripeo se ven modificadas. Nace así el rodeo como deporte reglamentado que pronto se extiende por el territorio norteamericano [...] es posible que a finales de la década de 1960 y a principios de la de 1970 se haya comenzado a promover el ‘rodeo americano’ en el norte de México; sin embargo, se le agregaban algunas características del jaripeo, como la monta de caballo a dos manos.” (<http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-rodeo-en-mexico.html>)

⁴⁶ Entrevista de R. Valdovinos a Villagardo Moreno. Campamento vaquero, La Misión, B.C. Domingo 27 de mayo de 2012.

se representa la primera expedición que venía atravesando un capitán que se llamó Fernando Rivera y Moncada y Fray Juan Crespi; venían buscando un lugar para encontrar la misión de San Diego, pero llegaron a este sitio, aquí se quedaron, lo vieron como un lugar interesante [...] decidieron fundar esta misión antes de la de San Diego. Entonces esta cabalgata es representativa, alusiva, al acontecimiento que ocurrió en ese año, la primera misión que venía del sur de Baja California.⁴⁷

Es pertinente hablar también de un personaje que forma parte importante de la cabalgata y que está presente en los otros escenarios de la Fiesta, me refiero a la Señorita Simpatía, una joven de La Misión que encabeza, también montada en un caballo, la cabalgata conmemorativa; porta un vestido hecho para la ocasión, asemeja un vestido estilo ranchero, con falda de holanes, blusa también de holán que deje ver sus hombros, una banda con el nombre de su título, y no pueden faltar las botas vaqueras y sombrero que hace juego con el conjunto entero. La acompaña un joven vestido con la indumentaria tradicional de un “soldado de cuera”;⁴⁸ le sigue su sucesora, electa en el mismo año de la Fiesta, que porta la bandera del grupo de los Vaqueros La Misión. Después se unen a la cabalgata los vaqueros nativos de San José de la Zorra y, según los testimonios, cualquier otra persona que tenga caballo y se quiera sumar al grupo.

El proceso para elegir a la Señorita Simpatía es muy sencillo, dicho en palabras del señor Villagardo Moreno:

nos reunimos en grupo [de vaqueros] y surgen opiniones ahí y lo comentamos entre varios y al final si elegimos a una, dos o tres prospectas, por mayoría decidimos quién será [...] sobre todo que sea una muchacha de una familia de aquí de la comunidad y que reúna el carisma, simpática y agradable.⁴⁹

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Según la descripción de una muestra en el Museo de las Californias, ubicado en el Centro Cultural Tijuana (CECUT), “el soldado de cuera” llevaba como indumentaria una chaqueta de cuero curtido, generalmente de venado, elaborada con siete capas de piel para protegerse de las lanzas y flechas de los indígenas. Completaba su atuendo con adargas y rodela, también de cuero. La labor de los soldados consistió en proteger a los misioneros, a los indígenas catequizados y a sus propias familias, además de constituir un elemento sustancial para el proceso de colonización.

⁴⁹ Entrevista de R. Valdovinos a Villagardo Moreno. Campamento vaquero, La Misión, B.C. Domingo 27 de mayo de 2012.

Por ejemplo, en 2012 le correspondió el título a Edith Crosthwaite Anguamea.⁵⁰ Después de haberla elegido, los Vaqueros de la Misión, antes de que llegara la Fiesta, le hicieron saber la noticia con una serenata. Los criterios utilizados para elegirla, nos cuenta el entrevistado, fueron los siguientes:

se puede decir que como es hija de uno de los pioneros y desde que era un niño y se metió en participar en la organización es un vaquero completo, es un gran amigo y por lo tanto estamos orgullosos de esta familia; él creció en esto y sus hijos están bien involucrados, qué mejor que esta muchacha, la hija de Jaime, que nos represente como vaqueros en esta ocasión. Son una familia vaquera cien por ciento, entonces pensamos que era la más indicada y le corresponde por la antigüedad del papá (risas).

También en este escenario (corral de jaripeo) se da un acontecimiento relacionado con un hecho dancístico de la región; participan ocho mujeres montadas a caballo llamadas “Vaqueritas La Misión”, que realizan evoluciones y trazos coreográficos coordinados con los caballos. En la ocasión en que me tocó observarlas, utilizaban como fondo musical una pieza de huapango norteño titulada *Pícame tarántula*, vestían pantalón y el conjunto habitual de un vaquero. Ellas, a diferencia de las escaramuzas charras,⁵¹ montaban el caballo como lo hace el varón. Otra manifestación que sucedía en torno al jaripeo, según lo ha indagado el profesor Gildardo Noguera, eran

las porras vaqueras, un grupo de chicas que animan a su equipo de vaqueros en el momento de realizar las suertes del rodeo, o bien, a su conjunto norteño en un baile vaquero (bailan calabaceado ejecutando coreografías sencillas) [...] se acostumbraban después del rodeo. [...] la señora Pérez Cervantes Toral me dice que ella formó una porra de vaqueritas en 1983 y hasta 1989, duró cerca de diez años con ellas y bailaban calabaceado; ¿por qué la formó? ‘Es que mis hijos (los de la señora) estaban en los vaqueros de Santo Domingo y bailaban, y yo con la familia de niñas [que] bailaban

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ Según el Reglamento de Escaramuzas y Damas Charras 2012 de la Federación Mexicana de Charrería, A.C., en su artículo 44, “Las jinetes deben montar obligatoriamente en albarda, con estribos a ambos lados y a mujeriegas”.

calabaceado y mientras se preparaba el vaquero para la monta, se ponían (la porra) a bailar en el centro del ruedo y se bailaba calabaceado.⁵²

La investigación del profesor Noguera ha sido representada en el montaje coreográfico de su autoría *Las florecitas*, que ahora es parte de algunos grupos de danza folclórica de Baja California. Éste es un ejemplo del rescate de una tradición que transita por los estratos que plantea Ramiro Guerra sobre la teatralización de la danza, donde una manifestación puramente social es conceptualizada y adaptada a los requerimientos de un escenario.

El *quinto escenario* es el campamento vaquero, e integra dos lugares que comparten un mismo espacio y una historia en común: a) la fogata monumental; b) la pista de baile (concurso de calabaceado y baile popular).

Sin duda, de todos los escenarios éste es el más impresionante. En la primera noche del festejo, en el campamento vaquero se dispone de un área muy amplia en cuyo centro se colocan gruesos troncos de árbol preparados con una solución inflamable; la pila de madera es tan alta como un hombre montado en un caballo. Después de una colorida puesta de sol, en punto de las nueve de la noche, el señor Villagardo Moreno anuncia por el altavoz el inicio de un ritual de música y danza interpretado por nativos de la comunidad de San José de la Zorra, pertenecientes a la etnia kumiai, quienes participan desde la pista circular. Mientras tanto, un representante de la Asociación de Vaqueros La Misión se acerca montado en su caballo, con antorcha en mano, a los troncos que se dispusieron en el centro del campamento; a un costado, el conjunto de vaqueros espera a que se encienda la fogata monumental para salir en estampida y rodearla. Mientras los jinetes cabalgan solitarios o en grupos en torno a la fogata, se siguen escuchando canciones kumiai. El profesor Alberto Arce, que estaba a mi lado esa noche, me hizo saber que las canciones que los nativos entonaban se llaman *Dando vueltas* y *Canción de cuna*. Durante esta experiencia, el ambiente se comenzó a llenar de polvo que acentuaba la luz emanada de la fogata monumental; ésta despedía un calor intenso que superó por completo el frío que había; sonaron los gritos vigorosos, exaltados y de emoción de los jinetes, se sintieron las

⁵² Entrevista de R. Valdovinos a Gildardo Noguera. La Misión, B.C. Escuela primaria rural federal “La Misión”, salón de clases. Sábado 26 de mayo de 2012.

vibraciones producidas por los caballos al percutir el piso con las pezuñas, y todo sucedía en un gran círculo.

Cuando disminuyó su intensidad, la fogata fue dejando un resplandor rojizo y ámbar que permitía ver los rostros de todos los espectadores, unos llenos de alegría, otros, de admiración o simplemente en contemplación. Aún seguían galopando los jinetes, unas veces frente al fuego; otras, en contraluz dibujando siluetas oscuras. Observando la escena completa, vienen a mi mente palabras como calidez, tradición, comunidad, respeto, homenaje, raíz e identidad.

Por asociación, se puede inferir que la fogata, además de relacionarse con cualquier grupo humano ancestral, es indispensable en la cultura del vaquero. Por mencionar los orígenes misionales y colonialistas de Sonora y las Baja Californias, los soldados, frailes y naturales californios debían hacer caminatas inconmensurables y las fogatas eran un elemento integral de sus vidas. Sólo como ejercicio de imaginación hay que preguntarnos cómo pasaban el tiempo estos vaqueros, asando carne, relatando historias, cantando, bailando, contemplando.

Para tener información precisa sobre la fogata monumental, le pregunté al profesor Martínez Tadeo, quien me explicó:

Es de nuestras tradiciones. La fogata es de nuestros grupos indígenas yumanos [...] todos hacemos la famosa lunada, aquí al pie de la fogata, y la gente del norte asa carne, come, asa bombones; es una cultura milenaria, los grupos cochimíes, hace más de 13 o 14 mil años, practicaron la fogata en familia, platicando, bailando, haciendo ceremoniales, bendecían el lugar, era para los ritos de iniciación, para tantas cosas. Esa fogata representa el alma del pueblo, por decirlo. Entonces, lo que empezamos a hacer es seguir la tradición pero de forma monumental, ahora hacemos la fogata de unos 10 o 15 metros, depende [...] los vaqueros la prenden y la gente sigue reunida, disfrutando de lo cálido como si de ahí saliera buena energía, la gente se concentra y después se va a bailar, con la fogata a un lado; entonces, la fogata es la encargada de la reunión. Sin ella, no habría esta fiesta.⁵³

⁵³ Entrevista de R. Valdovinos a Juan Gil Martínez Tadeo, Tijuana, B.C., 25 de mayo de 2012.

Además le pregunté quién fue el iniciador de esta tradición en la fiesta e inmediatamente me contestó: “Mario Reyes, el maestro, en 1979 propuso que se hiciera una monumental y que saliera todo el pueblo. Y no, pues fue la ciudad y tanta gente que va ahora. Imagínate, es la esencia de nuestra cultura, la fogata”.⁵⁴

El profesor Jorge Alberto Arce evocó las mismas imágenes:

Hay una fusión muy interesante, por ejemplo, ves vaqueros y ves indios. Indios nativos de aquí conviviendo juntos; si hacen suertes con los caballos alrededor de la fogata, además de vistoso es muy interesante. Esto tiene que ver con esa condición de los indígenas, el fuego es uno de los elementos sagrados y lo ha sido desde los inicios del ser humano. Es un elemento que se utiliza para ofrendar, para dar, para agradecer.⁵⁵

También como parte del cuarto escenario está la pista de baile, donde se celebra el concurso de bailes calabaceados. Es una plancha de cemento circular de 15 metros de diámetro aproximadamente; a un costado, el remolque de un camión hace la función de tarima, arriba de él está dispuesto un conjunto norteño que ameniza el baile popular. Es también ahí donde los nativos kumiai interpretan sus cantos y bailes autóctonos, acompañando a la fogata monumental. Hay estacionadas algunas camionetas tipo *pick up* y de redilas, que sirven de plataformas para los espectadores que buscan una mejor vista.

Cuando ya se ha encendido la fogata monumental y los cantos y danzas kumiai han terminado, la atención de las personas se vuelve a la pista de baile, un conjunto norteño empieza a tocar música popular⁵⁶ y las personas comienzan a bailar en un pequeño grupo que paulatinamente va abarrotando la pista, mientras es rodeada de espectadores en el nivel del piso y en las cajas de las camionetas estacionadas. Durante el baile popular se anuncia intercaladamente el concurso de bailes calabaceados. En la primera llamada (más o menos a las diez de la noche) oímos una

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ Entrevista de R. Valdovinos a Alberto Arce, profesor de educación artística, La Misión, B.C. Escuela primaria rural federal “La Misión”, salón de clases, 26 de mayo de 2012.

⁵⁶ El conjunto norteño en turno se llama “Refuego Norteño” y abre la pista con canciones como *El carrito*, *Ojitos bonitos*, *Flor de capomo* y *Mi playa sola*, entre otras.

advertencia: “En el concurso de bailes calabaceados no se aceptan profesionales”. En este sentido,

hay una regla, que los bailarines no sean de grupos de danza, que sea gente del pueblo, de San José de la Zorra, de Primo Tapia, de La Misión, gente conocida, gente de rancho, que es la que puede competir en este concurso. Ningún bailarín de compañía de danza [...] es un concurso entre pura gente del pueblo, puros vaqueros de la región.⁵⁷

De acuerdo con el testimonio del profesor Martínez Tadeo, únicamente los bailarines tendrán derecho de participar en esta competencia, mientras que una gran cantidad de bailarines y directores de los grupos de danza folclórica se mezclan entre la multitud de asistentes. Para garantizar que esta condición se cumpla, Martínez Tadeo, acompañado de un grupo de sus bailarines, identifica a los participantes.

Aunque el concurso no se dé naturalmente dentro de un corral de jaripeo después de una faena de trabajo (como yo lo imaginaba antes de visitar La Misión), de alguna manera las antiguas tradiciones vaqueras reverberan en el presente a través de esta celebración.

Los informantes a quienes les pregunté sobre este concurso aseveran que anteriormente se organizaba de manera espontánea, durante el baile popular,

eso era bien bonito. Antes la pista era de tierra, no de cemento, era tremendo el polvo que se levantaba, por eso yo manejo el paliacate aquí [alrededor del cuello, hacia adelante porque lo aspiraban], por el polvo que se levantaba, los ojos les lloraban, la tejana... era un espectáculo de verdad muy bonito.⁵⁸

El concurso de bailes calabaceados se desarrolla de la siguiente manera: una vez que se invitó a los bailarines a participar, pasan al centro de la pista (que ahora ha quedado reducida a un diámetro de menos de cinco metros, debido a los espectadores que la rodean). El señor Villagardo toma el micrófono y recuerda que los bailarines no

⁵⁷ Entrevista de R. Valdovinos a Juan Gil Martínez Tadeo, Ejido La Misión, 27 de mayo de 2012.

⁵⁸ *Ibídem.*

podrán participar, explica la mecánica del concurso y da a conocer que los premios son medallas de plata para las parejas ganadoras. El conjunto norteño en mi visita de 2012 acompañó a nueve parejas de bailarines con melodías como *El pávido návido*, *Vaquerita de mi vida* y *La loba del mal*. Entre cada melodía, se hace una pausa para descalificar a las primeras parejas;⁵⁹ después de la primera eliminatoria, en las siguientes pausas lo hacen los espectadores con sus aplausos, hasta llegar a tres parejas de bailarines. En esta etapa se inicia el proceso para designar al primero, segundo y tercer lugar. Independientemente de quién haya quedado en primer lugar, se le da una medalla de plata a cada una de las tres parejas finalistas. Después de la premiación se vuelve a escuchar *La loba del mal*, para que las tres parejas de bailarines se despidan bailando.

Como anécdota, al terminar el concurso de bailes calabaceados, el grupo norteño anunció que continuaría el baile con cumbias, a lo que los presentes al unísono gritaron “¡Calabaceados, calabaceados!”; el grupo atendió la petición y todos comenzaron a bailar, unos llenaron la pista circular, otros sobre las cajas de sus camionetas continuaron el baile popular.

La descripción de este escenario no estaría completa sin la mención de la pareja que ha estado invicta por más de seis años consecutivos, me refiero a la señora Esperanza Diego Moreno, oriunda de La Misión, cuya pareja para bailar es su pequeño hijo, que no llega a los 10 años. El profesor Martínez Tadeo comenta:

Esperanza, que desde muchacha empezó a bailar, se casó y tuvo a su hijo y siguió bailando, luego el otro hijo, y así a toda su familia ella le ha inculcado el gusto por los bailes calabaceados, ella sí es un ejemplo de que es tradicional [...] y es un gran ejemplo de cómo se baila, de cómo han logrado ellos conservar y transmitir y no alterar por ningún motivo la esencia del baile calabaceado. Cuidan mucho sus movimientos, sus pasos, su vestuario, su porte, todo, son muy cuidadosos.⁶⁰

⁵⁹ El profesor Martínez Tadeo es el responsable de eliminar a las primeras parejas tomando en cuenta criterios como el apego a la indumentaria (botas, jeans, camisa vaquera y sombrero), que la pareja baile suelta, utilice pasos de calabaceado y, por supuesto, resista físicamente la competencia.

⁶⁰ Entrevista de R. Valdovinos a Juan Gil Martínez Tadeo, Ejido La Misión, 27 de mayo de 2012.

Además, a la señora Esperanza se le ve participar en otras actividades, entre ellas, es integrante del equipo de ocho mujeres montadas a caballo llamadas “Vaqueritas La Misión”, que realizan evoluciones y trazos coreográficos coordinados con los caballos, durante el jaripeo, que mencioné anteriormente. Ella y su hijo constituyen un claro ejemplo de las características que los bailarines tienen en la actualidad en La Misión.⁶¹

El *último escenario* es el de la verbena popular, y es aledaño al campamento vaquero. En este lugar se instalan los juegos mecánicos, puestos de comida y locales donde se pueden comprar artesanías de la localidad, además de un gran número de vendedores ambulantes que durante todo el día y en todos los escenarios venden principalmente sombreros. En la verbena confluyen todas las personas que asisten a la fiesta, conviven, comen, compran, se divierten mientras oyen a lo lejos los conjuntos de música nortea que tocan para los bailarines de la pista circular. El lugar se ve repleto hasta altas horas de la noche, cuando se termina la fiesta.

Interludio: del canto nativo al huapango leonés. Panorama histórico musical del municipio de Ensenada y el ejido “La Misión”

Durante mi trayecto en el ámbito de la danza folclórica, la música ha sido vista como un acompañante de la danza, y cuando se le estudia dentro de una manifestación tradicional, en muchas ocasiones se hace en un nivel descriptivo. Pero, por el contrario, la música por sí misma “significa, resignifica y comunica realidades, culturas e identidades. ‘Hacer música’ es un acto colectivo que involucra sensibilidad, apropiación y transmisión de capital cultural”. (Bourdieu, *Capital cultural, escuela y espacio social*, citado en Montoya Arias, 2014)⁶²

La razón por la que hago este señalamiento es que una perspectiva más especializada, por ejemplo de la sociología, antropología o etnomusicología, nos brindará una mejor comprensión de la manifestación musical, su relación con la actividad dancística y su lugar en el ámbito social. “Las músicas forman parte

⁶¹ Véase antes, en el capítulo de “Enfoques”, ¿Cómo catalogar al calabaceado?

⁶² Capital cultural: “Son las formas de conocimiento, educación, habilidades y ventajas que tiene una persona y que le dan un estatus más alto dentro de una sociedad [...] Es lo que diferencia una sociedad de otras, en ellas se encuentran las características que comparten los miembros de dicha sociedad, tradiciones, formas de gobierno, distintas religiones, etc. Y el cual se adquiere y se refleja en el seno familiar y se refuerza en las escuelas y situaciones de la vida cotidiana”.

importante del tejido social. El asunto es más bien, qué, cómo y desde qué lugar social problematizamos a las músicas, pues éstas guardan relaciones con otras actividades y experiencias vitales de sujetos y objetos de estudio”. (Ruth Finnegan, 1998, citado en Montoya Arias, 2014) En este sentido, es necesario mirar un poco hacia al pasado y analizar el panorama histórico musical de los nativos californios hasta la llegada de la música nortea, para entender los nexos que la música, danza y hechos históricos han tenido, y que dieron origen a la Baja California que actualmente conocemos.

Como punto de partida obligado debemos referirnos a las manifestaciones musicales propias del gran tronco étnico yumano:

Todos los grupos étnicos fronterizos, kumiai, cucapa, paipai, comparten manifestaciones culturales con sus hermanos indígenas que viven en Estados Unidos [...] Entre las manifestaciones musicales de los indígenas kumiais es frecuente encontrar rasgos similares con la cultura musical de los pueblos del sur de Estados Unidos. Todos los grupos indígenas yumanos poseen, en general, una tradición musical heredada de una matriz común que se extiende hacia Estados Unidos en los estados de Arizona y Nuevo México y en la Alta California. Esta situación se debe a las migraciones prehistóricas de grupos que se movieron de este a oeste del territorio de Estados Unidos. Dicha migración propició la filiación lingüística y cultural con grupos mexicanos que se vieron afectados por la línea fronteriza”. (Olmos, 2008: 9-10)

Olmos nos deja ver la magnitud del alcance territorial que tenía la gran familia yumana y su similitud en cuanto a tradiciones musicales. De acuerdo con la región que nos interesa, el mismo autor apunta lo siguiente:

En muchas culturas indígenas del norte de México la música engloba y articula la danza, el canto y los sonidos rituales, así como actividades lúdicas y artísticas de diversa índole. Lo que en español llamamos música, en kumiai se denomina *schkil*, que significa tocar, por ejemplo, tocar un instrumento. Sin embargo, la palabra ruido, traducida como *schumaj* en kumiai, suele evocar también las expresiones sonoras musicales. Para los kumiais la acción de cantar se nombra en la lengua como *shiyio*, mientras que la palabra canción se traduce como *schaiy*; el concepto que utilizan para la acción de bailar es *imalk*.

La música kumiai posee al menos cinco variantes, que se pueden clasificar *grosso modo* en igual número de géneros: a) cantos de fiestas relacionados a veces con cantos cosmogónicos, b) cantos de *lloro* o de funeral, c) cantos de juego de peón, d) cantos de cuna o de temas cotidianos y, por último, e) cantos de curación. (Olmos, 2008: 10)

Con la llegada en 1535 de los frailes de la orden franciscana que acompañaban a Hernán Cortés, se inició el proceso sistemático de occidentalización y conquista espiritual de los naturales californios. Las manifestaciones tradicionales poco a poco se fueron extinguiendo, y las pocas que lograron perdurar quedaron aisladas, como las comunidades indígenas de hoy día. Por ejemplo, en sus memorias el jesuita Eusebio Francisco Kino dice que se prohibía toda manifestación cultural que implicara una violación al código de comportamiento religioso, como estar desnudos. Kino añade que en las largas cabalgatas para arriar el ganado, obligaban a los indígenas evangelizados a acompañar los cantos gregorianos como *Veni Creator Spiritus* o

casi todo el día fuimos cantando y rezando varias oraciones y alabanzas [...] en diferentes lenguas: en castilla, en latín, en lengua italiana y también en lengua californica [...] y decíamos con el santo salmista: *Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinacionis meae* (Tus justificaciones eran el tema de mi canto en el lugar de mi peregrinaje). (Kino, 1701: 2850, citado en Bolton, 2001: 553).

Las tradiciones indígenas se cortaron de tajo, cualquier reincidencia en una conducta distinta a la aprobada por las normas misionales era severamente castigada, y quienes lograron escapar, con el tiempo se establecieron en lugares alejados de las misiones, que después se convertirían en rancherías:

los grupos indígenas que se trasladaban del desierto y la montaña, aunado al aislamiento del territorio, representaron fuertes obstáculos para el establecimiento de las misiones en el norte de la península y, por consecuencia, la conquista espiritual mediante la música. Aun cuando la enseñanza de esta actividad era habitual en las órdenes religiosas que participaron en la conquista en esta región, la tradición musical

misional no se entrelaza directamente con las manifestaciones ancestrales de los grupos indígenas, como sucedió con otras regiones del sur del país. A partir de la transformación y destrucción de las creencias antiguas, como la música, la danza y la cultura ritual, las culturas yumanas no incorporan la tonalidad musical europea a su cultura, pero sí se ven afectados por ésta. (Olmos, 2008: 12)

Olmos permite inferir que la música de raíces yumanas no está relacionada con la manifestación dancística del calabaceado, pues aquélla quedó aislada junto con sus comunidades; sin embargo, en la Fiesta de La Misión los cantos y danzas kumiai están presentes, convocados por el comité organizador. El profesor Martínez Tadeo explica:

invitamos a indígenas de San José de la Zorra a que nos hagan cantos y bailes nativos [...] el domingo van a ver ustedes a las 11:30 de la mañana a los cantantes y el grupo de danza de San José de la Zorra con bailes nativos, y eso no cualquiera lo lleva a un escenario, yo porque los convengo y lo hacemos con mucho respeto y con mucho cuidado.⁶³

Si la raíz musical del baile calabaceado no se encuentra en las etnias de los lugares donde se originó este baile,⁶⁴ se debe buscar una ruta distinta. Para ello, dando un gran salto en la historia me remontaré a algunos hechos que podrían haber forjado el particular estilo “norteño” musical del calabaceado. En las fuentes que he consultado sobre historia de la música norteña, por ejemplo *Música norteña, radio y migración* (Olvera, 2014), se ubica su origen en “Nuevo León, el noroeste de Tamaulipas y el sur de Texas” y se dice que “la polca, el chotis, la redova, el huapango y el corrido fueron sus primeros géneros”.

Esta fuente ha hablado de Nuevo León, Tamaulipas, Coahuila, Chihuahua, Sonora, Sinaloa e incluso el sur de Texas, pero ¿qué sucede con Baja California? Es de suponerse que en algún momento la música norteña haya llegado a territorio bajacaliforniano por el sur, siendo Sonora, su estado vecino, el camino por el cual podría haber entrado esta manifestación musical. Esto plantea un problema, pues

⁶³ Entrevista de R. Valdovinos a Juan Gil Martínez Tadeo, Tijuana, B.C., 25 de mayo de 2012.

⁶⁴ Pensando que en otras regiones como Sierra de Juárez, donde también se baila calabaceado, existieron los indígenas Kumiai.

sabemos que el territorio de Baja California está aislado del resto del país, no sólo por ser una península, sino porque en su unión al territorio nacional hay una vastedad desértica que en los siglos anteriores a la construcción del ferrocarril casi imposibilitaba la comunicación.

Existen otras versiones ligadas a hechos históricos que apuntan a que la música norteña llegó desde Estados Unidos y no desde México. Yolanda Moreno apunta:

en 1821 fue facultado Moisés Austin para colonizar una parte de Texas con 300 familias, en su mayoría provenientes de Estados Unidos, aunque también había europeos, principalmente polacos y alemanes [...] en 1836 los colonos texanos logran su independencia [...] en 1848, a raíz del triunfo intervencionista de Estados Unidos, México se vio obligado a ceder Nuevo México, Alta California y Texas [...] posteriormente, en 1860 la guerra de secesión estadounidense provocó la emigración de un gran número de personas de diversas nacionalidades. (Moreno, 2008: 53)

Es evidente que las familias de origen europeo que vivían en Estados Unidos y que después fueron desplazadas por la guerra y el expansionismo estadounidense, trajeron sus costumbres y tradiciones consigo, se asentaron en territorio fronterizo y permearon más allá de la línea divisoria que conocemos hoy, hasta asentarse en algunos poblados y ciudades que tenían las condiciones propicias. Después, elementos de sus culturas se mezclarían con las manifestaciones populares:

estos movimientos de población podrían explicar por qué en el norte de México se cultiva un género musical que utiliza acordeón y que tiene cierta similitud con el estilo sureño de los Estados Unidos, junto con ciertos rasgos heredados de estilos europeos, alemanes o suizos. Polcas y redovas fueron géneros también ampliamente practicados en ambos lados de la nueva frontera. (Moreno, 2008: 53)

Es posible entonces que la música norteña haya entrado en el territorio mexicano desde dos direcciones, ciñéndose sobre el territorio del noroeste desde el centro de México debido a la simpatía porfirista por lo europeo; y desde el territorio de Texas, Estados Unidos al noroeste de México debido a la invasión extranjera.

Ahora nos situaremos en la región que comprende el municipio de Ensenada y ciudades que se establecieron en puntos estratégicos para el desarrollo económico de Baja California a principios del siglo XX. Es importante analizar las actividades socioeconómicas de ese municipio, pues el ejido de “La Misión” pertenece a él. Trataremos de identificar algunos hechos que se relacionen con la manifestación musical que actualmente es inherente al calabaceado.

Gracias a la riqueza del suelo (agrícola y minera) en esta región, compañías como la Internacional y la Inglesa se implantaron en Ensenada y atrajeron a multitud de nacionales y extranjeros, “podemos mencionar americanos, ingleses, italianos, franceses, judíos, alemanes, etc.; entre los mexicanos predominaron personas procedentes de Baja California Sur [...] Sonora, Sinaloa y Jalisco”. (Piñera, 1983: 294)

Si nos imaginamos cómo era el estilo de vida de un habitante de una ciudad cosmopolita como Ensenada en ese periodo, es posible relacionar ciertas manifestaciones musicales del gusto de la sociedad de clase media alta. En 1904 fue descrita así:

la capital del Distrito Norte de Baja California [...] está situada en un paraje encantador, sobre una bahía abrigada a la que da vista, con cierto parecido a la Bahía de Nápoles. Es la mayor y más importante población de todo el distrito y el único puerto de altura de la costa occidental de la península, y tiene un tráfico muy considerable, manteniendo comunicación con el norte y el sur por medio de vapores. (Piñera, 1983: 295)⁶⁵

Esta descripción nos da una idea de la sofisticación del estilo de vida de esta población, muy distinta a la de los ranchos, como el entonces llamado “Rancho La Misión Vieja de San Miguel”, que sólo proveían de alimentos y materia prima a la ciudad.

Políticamente, recordemos que el país aún se encontraba bajo el régimen del Porfiriato; para darnos una imagen más clara de la vida social de Ensenada al principio de los años 1900:

⁶⁵ De un artículo aparecido originalmente en *Los Angeles Times* y reproducido (en español) en el núm. 42 del periódico *El Progresista*, del 31 de enero de 1904, para deleite de los ensenadenses.

Las audiciones dominicales que brindaba la banda de la compañía militar, en el kiosco del parque “Porfirio Díaz”, eran ocasión de convivencia social, [...] A veces el periódico [*El Progresista*] informaba con anticipación las obras que interpretaría la banda. En el núm. 52, del 10 de abril de 1904, tenemos un ejemplo:

PROGRAMA

1. La Convención Nacional
2. Fantasía-Caballería rusticana
3. Cuadrillas-Hamman Bon-Hadjar
4. Schotisch-Moriré amando
5. Fantasía-Elixir de amor
6. Rizos de oro
7. Viaje por España
8. Danza-Pollas y pollos (Piñera, 1983: 303-304)

Notamos que el repertorio de la banda militar era predominantemente de origen extranjero, como los fragmentos de las óperas italianas. “También a los bailes eran muy dados los enseñadenses, de tal manera que hay testimonios orales de que los había con frecuencia y que concurrían las familias más destacadas, luciendo elegantes atuendos”. (Piñera, 1983: 304) Hay que hacer énfasis en esta afirmación de los frecuentes bailes de las familias adineradas, pues si asistían, debían de corresponder a su clase; por tanto, cualquier costumbre popular no tendría sitio en este ambiente social. Tomemos por caso una función de caridad que reuniría fondos para mejoras en el templo parroquial:

Una numerosa y selecta concurrencia invadió, por decirlo así, la sillería del teatro Progreso, ávida de presenciar un espectáculo, que por culto y simpático tenía que merecer la ayuda y patrocinio de todos los elementos que componen nuestra población [...] El “Cake Walk”⁶⁶ que en trajes de carácter bailaron las niñas [...] “La Frasca en

⁶⁶ “El cakewalk nació como una forma de entretenimiento entre los esclavos de las plantaciones del sur de Estados Unidos a mediados del siglo XIX. Era un baile que parodiaba las danzas formales europeas, en el que varias parejas desfilaban a lo largo de una tarima, o en círculo, cogidos del brazo o la muñeca, con la espalda inclinada hacia atrás, avanzando con pasos burlescamente solemnes, combinando pequeños brincos con patadas (*kicks*), elevando mucho las rodillas, tratando de mantener siempre una

Sevilla”, hermoso cuadro de costumbres andaluzas, fue también muy del agrado del público. (*El Progresista*, núm. 11, 28 de junio de 1903, citado en Piñera, 1983: 305).

Si bien estas manifestaciones y entretenimientos de la clase alta de Ensenada sólo eran accesibles para ella, de alguna forma debió de haber una transmisión de sus ritmos, pasos y estilos hacia las clases media y baja, y por tanto, de la ciudad al rancho.

El profesor Reyes Meléndez, que ha investigado detenidamente la cultura del vaquero y el árbol genealógico que se estableció en el poblado “El Descanso” y el Ejido “La Misión” desde inicios de 1960, me da el testimonio de las entrevistas que él mismo ha hecho a los pobladores de mayor edad desde esa década. Me cuenta que la señora María Antonieta González Cota de Crosthwaite le dijo que en su familia se bailaban tres géneros musicales, la varsoviana, la polca y el chotis. “Se bailaba en la *casa Machado* de El Descanso (es la casa más antigua de la frontera), después está el rancho de los Gilbert y después de los Crosthwaite”.⁶⁷ Cabe mencionar que los profesores Martínez Tadeo y Reyes Meléndez hicieron un montaje escénico inspirado en los valeses de los grandes ranchos de Baja California y sustentado por el testimonio de la señora María Antonieta G. de Crosthwaite, fundadora y presidenta vitalicia del Comité de la Fiesta en el Ejido “La Misión”.

Otro testimonio importante sobre las manifestaciones musicales en este periodo es el siguiente:

las familias acaudaladas procuraban al menos dominar un instrumento musical. En La Misión había un grupo de mujeres⁶⁸ que tocaban el violín, tololoche, piano, contrabajo y

pose teatral, dignidad y desdén exagerados [...] se fue extendiendo hacia el norte y el resto de Estados Unidos y se hizo muy popular tanto entre blancos como negros durante el cambio de siglo (1895-1905), sobre todo gracias a los espectáculos de *vaudeville* que lo incorporaban entre sus números.” (<http://bareden.blogspot.mx/2006/12/los-bailes-de-swing-ii-los.html>)

⁶⁷ Entrevista de R. Valdovinos a Mario Reyes Meléndez, Tijuana, B.C., 29 de octubre de 2013.

⁶⁸ El profesor Reyes Meléndez se refiere a Sara, María y Rosa Crosthwaite, quienes fueron retratadas en 1902. La fotografía se expone en el Museo de la Fiesta en La Misión. Pertenecía a la colección de don Manuelito Machado y su esposa, doña Aurelia Machado, de El Descanso, B.C. (Registro de Mario Ramón Reyes Meléndez en Playas de Rosarito, B.C., 15 de junio de 1987. Digitalización, enero de 2007. UABC-Turismo y Mercadotecnia.)

mandolina, y armaban los bailes. Se reunían los amigos de los ranchos mínimo cinco días, porque venían en carretas [...] mataban dos o tres vacas.⁶⁹

Estos valiosos datos apuntan a que también en los ranchos estaban presentes las manifestaciones musicales de origen europeo. Las fuentes señalan que las familias de Ensenada, algunas de los ranchos aledaños y de la ciudad de San Diego, tenían permanente contacto, pues entre ellas se proveían de insumos y alimentos para el desarrollo de sus actividades económicas y sociales.

Con un ejercicio de imaginación podemos deducir que, como ha sucedido en otras manifestaciones musicales y dancísticas populares de México, la música y la danza de origen europeo que adoptaron los grandes salones, teatros y plazas de ciudades como Ensenada y también las familias acaudaladas de los ranchos como “La Misión Vieja”, pudieron haberse mezclado con el gusto popular, como lo sugiere, igualmente, Guadalupe López:

Es casi seguro que la música avasalló la inmensidad norteña durante el auge de la minería y la construcción de vías férreas, en la cual participaron ingenieros franceses, alemanes, ingleses y estadounidenses. De los salones de los inmigrantes establecidos en el norte de México, los ritmos pasaron a la calle y fueron adoptados por el pueblo mexicano. (López, 2004: 105)

Tanto los testimonios como las fuentes bibliográficas nos ofrecen datos sobre las manifestaciones musicales en la entidad; sin embargo, no he encontrado ningún dato fehaciente que asegure cómo fue el primer contacto con la forma actual que conocemos como música norteña.⁷⁰ Pudo haber sido por la incursión de grupos norteños provenientes de Sonora, por mar o por tierra, también mediante los fonógrafos

⁶⁹ Entrevista de R. Valdovinos a Mario Reyes Meléndez, Tijuana, B.C., 12 de noviembre de 2013.

⁷⁰ “El estereotipo norteño se consolidó en la década de 1950. Coincide con el auge de la música norteña por Los Alegres de Terán y con la incorporación del huapango al repertorio de la música popular norteña de acordeón y bajo sexto. Al proceso estuvieron asociadas la producción y reproducción musical, así como el poder regional, como el interés de los empresarios regiomontanos por aumentar su presencia nacional mediante la consolidación de un estereotipo que los aglutinara. La música cumplió con un papel protagónico en este proceso. Intérpretes y agrupaciones como Antonio Tanguma, Fidel Ayala, Lalo García, El Piporro, Los Montañeses del Álamo, Los Donneños y Los Gorriónes de Topo Chico difundieron y consolidaron el estereotipo norteño, totalmente asociado y dependiente de la dinámica cultural y económica de Monterrey” (Montoya, 2014).

y sinfonolas, o con las primeras transmisiones de radio en Baja California alrededor de 1930 y particularmente en Ensenada en 1950.⁷¹ Si bien no hay prueba concluyente de este primer contacto, existen testimonios de la manifestación musical ya inserta en el fenómeno dancístico de la región.

Las dos investigaciones sobre el baile calabaceado más aceptadas en el gremio de la danza en Baja California señalan que la corriente de la música norteña con la que se interpreta este baile es el llamado huapango leonés;⁷² asimismo, “el ritmo del baile calabaceado pertenece al género del huapango, que al ser interpretado por el conjunto norteño, lo nombran huapango norteño, también conocido como [...] huarachazo o taconeado, dependiendo de la región donde se interpreta”. (Martínez, 1994)

Añadimos de la profesora López:

En Baja California, la producción musical no es muy abundante, y la que existe es prácticamente nueva [...] Existe una producción musical del Sr. Javier Layo Cardoso, quien ha recreado varios huapangos del dominio público como “La loba” o “La loba del mal” y el “Pávido návido” que son los más conocidos por los bailarores [...] también sobresalen] “El chiflido del vaquero” y “La vaquerita” [...] Otra producción de calabaceado fue auspiciada por la UABC, grabando un disco al grupo Los Condenados en el cual [...] se incluyen piezas como “El patito” de Los Invasores de Nuevo León, “Pícame tarántula” de Los Ases de Durango y otras más del dominio público. (López, 2004: 106)

El profesor Juan Gil Martínez Tadeo apunta que los instrumentos musicales utilizados en la interpretación de los huapangos norteños son el tololoche, bajo sexto, tarola y acordeón; mientras que la profesora Guadalupe López identifica tres o cuatro músicos con bajo sexto, contrabajo, acordeón y, más recientemente, la redova.

⁷¹ Grupo Cadena, antes Cadena Baja California (CBC), se inició en 1936 con el nacimiento de la estación de radio XEBG-AM, en Tijuana; en 1950 crea la estación XEDX-AM en Ensenada. CBC tenía emisoras instaladas en dos de los cuatro municipios del estado; transmitía su señal en Tijuana, Ensenada y Tecate. En 1964 adquirió la concesión de XEMBC-AM, la entonces Radio Cachanilla (hoy Cadena 1190), en Mexicali, lo que significó su consolidación, al emitir en todo el estado. En 1974, Grupo Cadena agregó otro eslabón con la compra de XEWV-FM, hoy More FM. (http://es.wikipedia.org/wiki/Cadena_Baja_California)

⁷² Así lo nombra Guadalupe López en la investigación reconocida por el Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, A.C., delegación Baja California (2004).

En la investigación de Martínez Tadeo (2013) destaca un testimonio del señor Layo Javier Cardoso en el Quinto festival de baile calabaceado, de 2002:

Hace más de 30 años que se baila el calabaceado en Baja California, este ritmo proviene del huapango norteño, y cada vez que había una fiesta me llamaban y cuando más alegre estaba el jolgorio era cuando me pedían ¡Layo échate un calabaceado! Y aquello era una explosión total, entre gritos de ¡Yegua, yegua! disfrutaban y bailaban lo que llamamos el calabaceado... ¡Ahora sí, a bailar calabaceado!⁷³

Además de la música del señor Layo Cardoso y los Aries del Norte, se puede identificar a los grupos que interpretan huapangos norteños: Los Cadetes de Linares, Los Invasores de Nuevo León, Los Traileros del Norte, Los Broncos de Reynosa, Los Montañeses del Álamo [de los primeros en ser reconocidos en la integración de este fenómeno musical y dancístico, alrededor de los años cincuenta-sesenta], Ramón Ayala, Los Bravos del Norte y Los Tucanes de Tijuana. (Martínez, 2013: s/p)

Como ya lo he expuesto, la manifestación musical del baile calabaceado puede haberse originado de varias formas; hay que recordar que la música que se reconoce como de calabaceado, registrada por las grabaciones que señaló la profesora Guadalupe López, es sólo una instantánea de la manifestación musical en el espacio tiempo. En este sentido, el profesor Martínez Tadeo argumenta:

en los últimos seis años (respecto a 2013) algunos grupos de danza folclórica han incluido en sus repertorios música *country*, donde el violín es el que lleva la melodía; considero que la música está fuera de contexto, porque en Baja California el instrumento que destaca en los conjuntos norteños es el acordeón [...] Actualmente, algunos grupos de danza de la localidad han comenzado a utilizar las cumbias norteñas; sin embargo, este género tampoco tiene un arraigo sustentado en nuestra localidad. (Martínez, 2013: 15)

⁷³ Fuente citada en la monografía de Martínez Tadeo: Entrevistas del programa Ráfagas Deportivas en su Sección cultural “Ráfagas en la cultura”, transmitido por Radio Z-13, 1270 de AM, en 2002.

En resumen, las raíces de la música de los calabaceados están tanto en la tradición europea proveniente de la colonización estadounidense, como en la expansión cultural de la música nortea salida de Tamaulipas, por ser el huapango leonés el ritmo por excelencia del baile calabaceado. También podemos afirmar que es nula la influencia de la música indígena de la zona, debido al exilio y el corte de tajo de sus costumbres y tradiciones en los territorios misionales.

El baile calabaceado

Como ya hemos visto, una manifestación dancística no tiene una forma sólida ni inmutable, por el contrario, aun las más tradicionales son moldeables, fluidas y están en constante evolución; parafraseando a Giménez (2007), todas las manifestaciones socioculturales ya eran híbridas antes de llegar allí, antes de hibridarse de nuevo.

Según las fuentes documentales, la palabra calabaceado tiene una variedad de significados, de los cuales sólo seleccioné unos cuantos:

Algunos testimonios orales de pobladores de La Misión aseguran que tiene su origen en la palabra *cabriola*, que de acuerdo al diccionario *Larousse* significa: f. Brinco, salto ligero.// voltereta // Salto que da el caballo coceando en el aire // fig. Equilibrio, pirueta.

Este término era utilizado por los espectadores que al mirar el baile decían que brincaban como cabras y que estaban *calabriando*, palabra que con el tiempo se fue transformando hasta llamarlo *calabaciando* o *calabaciado* y que actualmente se sigue llamando igual, aunque los maestros de danza y gente especializada lo nombran y escriben *calabaceado* [...]

En la región Noroeste el término calabaceado es un sinónimo de engaño, como se dice popularmente, hacer de chivo los tamales o poner los cuernos, es decir, dar calabazas.

En nuestro país (México) el baile calabaceado se conoce como el cambio constante de pareja dándose el caso de que algunas regiones acostumbran tomar una escoba e irla pasando de pareja en pareja hasta terminar la canción, tomando como una forma de diversión, pues el que se queda sin pareja es motivo de burla o castigo de acuerdo a la costumbre del lugar [...] (Martínez, 1994)

Es simplemente un regionalismo, porque se le menciona cuando se interpreta un huapango norteño bailado muy al estilo de las comunidades ya mencionadas durante las fiestas o pachangas familiares a las que llaman “Borlos” o “Borlotes”.

Otra versión (la principal) es que los vaqueros a su paso por estas comunidades, al trasladar su ganado sumaban a su dieta las calabazas silvestres, arrancándolas y asándolas en las brasas con las espuelas de sus botas, complementando así su alimentación durante sus largas travesías [...] También se dice que los campesinos desbarataban a pisotones y taconazos dichas calabazas esparciéndolas por sus plantíos, dejándolas como abono. (Grupo Folklórico Missael, s/f)

El término calabaceado, en Baja California, no tiene relación con la antigua costumbre mexicana que permitía hacer cambio de pareja cuando en un baile se anunciaba “Esta pieza va de calabaceado...”. La razón o intención de llamarle calabaceado, en nuestra entidad no nace de lo antes descrito y tampoco tiene relación con el origen etimológico de la voz “calabaza”.

Esta palabra para los vaqueros significa agregar una competencia a las suertes del rodeo ya conocidas, ahora bailando y haciendo gala de una gran habilidad y excelente condición física que se requiere en la ejecución de este vigoroso baile, destacando no sólo como triunfador de las suertes de rodeo, sino también como campeón del baile. (López, 2004: 100)

La variedad de significados de la palabra *calabaceado* no nos permite elaborar una definición que integre las distintas versiones; tenemos que extendernos a la información documental, la recabada en el trabajo de campo y la de nuestro marco conceptual.

Desde la perspectiva de Alberto Dalall, debemos descartar que el baile calabaceado sea o haya podido ser una *danza autóctona*, pues este género sólo corresponde a las danzas ligadas a ritos y ceremoniales, además de tener cientos de años de antigüedad, y se relaciona con las comunidades indígenas, por ejemplo, los cantos y danzas de los habitantes del Ejido San José de la Zorra, quienes son invitados a participar en la Fiesta de La Misión tanto en el escenario al aire libre como en el campamento vaquero.

Lo anterior nos lleva a una bifurcación en el camino, pues las *danzas populares* pueden ser de dos tipos: *folclóricas o regionales y populares urbanas*. Para determinar entonces con exactitud a qué género de la danza pertenece el baile calabaceado, debemos acudir a los primeros testimonios que hay sobre él. Como punto de partida retomo las preguntas que planteé en el capítulo 3, de Enfoques: ¿cómo es el baile calabaceado en su estado más puro?, ¿quién lo ejecuta o ha ejecutado en ese estado de pureza o en su génesis?

Si recordamos el testimonio del ingeniero Alejandro Espinoza (citado en el apartado de Teatralización), acerca de que el calabaceado se bailaba en El Rosario desde los años 1850-60, con el nombre de *baile vaquero*, con una simple operación aritmética notamos que el calabaceado tiene unos 150 años de practicarse en Baja California, con características reconocibles para nosotros hoy en día (como levantar mucho polvo y gritar). En aquella época, en El Rosario también abundaba la actividad ganadera;⁷⁴ por tanto, sus orígenes son netamente rurales. De acuerdo con lo anterior, el *baile vaquero* puede ser considerado *danza folclórica o regional*, y al mismo tiempo esta clasificación empata con las categorías que propone Ramiro Guerra, pues al ser un hábito recreacional se le reconoce dentro del *foco folclórico*, nacido íntegramente de la cultura vaquera. Siguiendo este argumento, pienso que también existe la posibilidad de que el *baile vaquero* haya surgido espontáneamente en cualquier lugar del noroeste de México, donde se dio la actividad ganadera a la vieja usanza, en este caso, Sonora y Baja California.

Esta afirmación puede usarse para romper con un mito arraigado en el gremio de la danza folclórica: las manifestaciones dancísticas y socioculturales en general no pueden ser delimitadas por fronteras geográficas, migran con los individuos, qué mejor ejemplo que la cultura latina, cuyos individuos, costumbres y tradiciones no son detenidos por la frontera del norte del país, y viceversa, la cultura estadounidense se permea a través de la frontera a los estados nortños.

En este orden de ideas, si existe un género definido del *baile vaquero*, que abarca dos grandes estados de la República, Baja California y Sonora, por tanto a las

⁷⁴ Recomiendo revisar el blog del Ing. Alejandro Espinoza, cronista de El Rosario. <http://elrosariobc.blogspot.mx/>

variaciones del baile que se arraigaron en las distintas poblaciones y adquirieron características propias podemos llamarles *estilos*, de los cuales se reconocen actualmente los de la localidad de Ojos Negros, Ejido Sierra de Juárez y Ejido de La Misión de San Miguel Arcángel de la Frontera.⁷⁵

Calabaceado estilo La Misión

Es adecuado el término de calabaceado estilo La Misión para referirnos a las características propias que adopta el *baile vaquero* en este lugar de Baja California. Situándonos también en el primer nivel de la clasificación de Ramiro Guerra, el *foco folclórico*, acudimos al testimonio del profesor Mario Ramón Reyes Meléndez para develar cómo fue el primer contacto de la manifestación con la población del Ejido. Como lo señalé en el análisis de la música, el profesor Reyes menciona que entró en contacto con la población en los años sesenta, y al entrevistar a las personas mayores del pueblo, indicaron que los bailes más antiguos que ellas habían interpretado eran la varsoviana, polca y chotis. Estos géneros dancísticos, al igual que la música, estaban arraigados en la región debido a la cercanía y el contacto que estas familias tenían con las ciudades de Ensenada y San Diego en Estados Unidos. Para ubicarlos conceptualmente, la varsoviana, polca y chotis que se bailaban en Ensenada en los salones de baile y los grandes ranchos se clasifican como *danzas populares urbanas*, dado su contexto.

Entonces, ¿cómo se piensa que se originó el calabaceado estilo La Misión? El profesor Reyes narra que durante sus viajes de campo a las comunidades, participaba en todas las actividades de los vaqueros, montar, arriar el ganado o, como parte del jaripeo, los bailes ejidales que se organizaban cada quince días, entre cuyos asistentes surgía naturalmente el gusto de bailar calabaceado:

es una expresión dancística surgida de la propia vitalidad grupal y las cadencias, los ritmos cercanos, reconocidos pero asociados con sus vivencias, con sus experiencias en el campo y sus *coqueos* en los bailes ejidales de cada quince días. Surgen formas, surgen giros, si vamos a llamarles coreografías, ellos se mueven muy en pareja, ellos

⁷⁵ El profesor Reyes Meléndez lo reconoce de esta manera, como un estilo.

son los satélites, se separan sólo para no atropellarse [...] creo que surgen de la vitalidad que tiene este ser humano que está en contacto o diálogo directo con la naturaleza, se entienden, de modo que tenemos ahí un perfil diferente. La cultura del vaquero es algo que no hemos consolidado en un nivel amplio culturalmente.⁷⁶

También hace una observación importante: los bailes los ejecutaba la gente joven de ese entonces, cual si fuera una manifestación popular que está de moda, como sucede en la actualidad, pues recordemos que los mayores sólo bailaban varsoviana, polca y chotis.

Entonces, el baile calabaceado tanto en el jaripeo como en los salones ejidales de La Misión pertenece al género de las *danzas folclóricas o regionales*. La información recabada hasta el momento apunta a que es una manifestación sociocultural que surgió de forma espontánea en el campo, derivada de la vitalidad y el sentido de juego de los vaqueros al terminar sus labores, y que posteriormente los “pasos” y “estilos” fueron retomados y evocados en los salones de baile, hasta tomar una forma más reconocible y fácil de replicar.

El calabaceado bailado por las personas del ejido sigue ubicado en el *foco folclórico*, pues sigue siendo una manifestación natural propia de la gente, con el único fin de recrearse, divertirse y convivir. Es el caso del señor Pablo Cabato Ontiveros, alias el “Piteco”, *bailador* de calabaceados:

A mí me apestan los pies para bailar calabaceado [se refiere a su agilidad para bailar], nunca tuve rival alguno, gané los más importantes premios y trofeos desde 1966 hasta 1982, cuando comencé a ser jurado. Fui patrocinado por la tienda de ropa vaquera La Victoria, en Tijuana y Sierra de Juárez; conocí a las mujeres más buenas para bailar. Yo inventaba algunos pasos algunas veces inspirado por Piporro y a ritmo de taconazo, hacía sonar la tarima siempre a ritmo preciso. La canción que más me gustaba se llama *Botas de botín*, que interpretaban Los Martínez, de la cual yo sugerí la letra.⁷⁷

⁷⁶ Entrevista de R. Valdovinos a Mario Reyes Meléndez, Tijuana, B.C., 12 de noviembre de 2013.

⁷⁷ Fragmento de entrevista del Prof. Juan Gil Martínez Tadeo (1994) al “Piteco”. En: <http://www.kalihasan.com/kicukpaico/calabaceados.htm>

Del rancho a la ciudad

Para mí, el “Piteco” representa un puente entre la *danza folclórica* y la *danza popular urbana*, pues teniendo origen rural ha estado participando en concursos de calabaceados en los dos ámbitos, desde Sierra de Juárez hasta la ciudad de Tijuana, y en este sentido, la radio ha cumplido un papel importante como difusora, tal como sucedió con el fenómeno de la música norteña. El profesor Martínez Tadeo me comenta al respecto:

en las radios, en las televisoras, oía que había competencias de calabaceados, y eso era en los rodeos, en los jaripeos, en los centros nocturnos; anunciaban así, con gran entusiasmo, ¡Salón vaquero presenta este sábado baile calabaceado, mil dólares al que gane! [...] se da en ese momento un fenómeno de competencias y de apuesta que ya venía desde los años cincuenta a sesenta. Ya en los años sesenta, setenta y ochenta viene el *boom* del calabaceado.⁷⁸

¿Por qué tuvo tanto éxito el baile calabaceado tanto en el campo como en la ciudad? Y sobre todo, ¿por qué fue adoptado como una manifestación dancística que corporeiza parte de la identidad de los bajacalifornianos?

Para responder estas preguntas, parto de la realidad que percibió el profesor Rubén Vizcaíno, refiriéndose especialmente a la ciudad de Tijuana. Decía que, de cierta manera, los habitantes de esta latitud carecían de una identidad propia, por su aislamiento geográfico respecto del resto del país. La diversidad cultural que convergía en el territorio también era un factor importante, pues las acciones que tomó el ex presidente Lázaro Cárdenas para poblar esta región del país, incluyeron el envío de un alto número de personas de diversos estados de la República Mexicana, en su mayoría, Michoacán, Jalisco y Guanajuato, además de la condición conurbada de la ciudad de Tijuana y San Diego. Todo ello conjugado creaba las condiciones para una *identidad híbrida*, con gran influencia estadounidense. Así, Vizcaíno proponía la

⁷⁸ Entrevista de R. Valdovinos a Juan Gil Martínez Tadeo, Tijuana, B.C., 25 de mayo de 2012.

californidad,⁷⁹ una identidad propia, ni estadounidense ni del resto de México, sino para los bajacalifornianos, con su propia carga simbólica y sus propios elementos. Pero esta *californidad* no es sinónimo de pureza, sino también un híbrido que sigue en cambio y se enfrenta ahora a un reto mayor, el de la globalización.

Así, el baile calabaceado encontró una nueva tierra, fértil, necesitada de “algo” que propiciara unidad, identidad colectiva; “algo” que los representara como individuos y evocara sus raíces, que no eran muy profundas a decir de las generaciones nacidas en Baja California descendientes de las familias enviadas a habitar el territorio noroeste de México debido a los conflictos fronterizos con Estados Unidos.

La teatralización del calabaceado

Todos los testimonios de profesores recabados para esta investigación coinciden en un relato común, en relación con lo anterior. Los grupos de danza folclórica de Baja California no contaban con un repertorio propio, “aquí en el estado, Mexicali, Ensenada, Tijuana y Rosarito se dedicaban a bailar y a vender el folclor [...] al turista; Tijuana en la ciudad, y a Ensenada llegaban los cruceros [...] los recibían con sones de Jalisco, con sones jarochos, con música de Nayarit, con repertorio nacional, no había bailes [propios]”.⁸⁰ Así como los bajacalifornianos encontraron una forma de arraigo, una forma de identificarse, los grupos de danza folclórica abrevaron en la manifestación que había emanado del mismo pueblo.

Dichos grupos llevaron la manifestación a otro estrato, el de la *proyección folclórica*. Para explicarlo, vuelvo al contexto de la Fiesta en La Misión. El profesor Reyes Meléndez, al darse cuenta de lo que sucedía en los bailes de los salones ejidales, convocó a los jóvenes para que llevaran al escenario lo que bailaban sólo por recreación.⁸¹ Esta acción constituye, para mí, la primera manifestación del orden de la *proyección folclórica* en La Misión, puesto que los *bailadores* se transformaron en *bailarines* cuando le dieron a su baile una dimensión escénica elemental: el calabaceado estilo La Misión.

⁷⁹ Aunque Vizcaíno pensara la *californidad* como un estado de la cultura con una visión clásica creada por las bellas artes, aquí utilizo la noción como una forma retórica para referirme a la búsqueda y construcción de una identidad colectiva por bajacalifornianos para bajacalifornianos.

⁸⁰ Entrevista de R. Valdovinos a Juan Gil Martínez Tadeo, Tijuana, B.C., 25 de mayo de 2012.

⁸¹ Los jóvenes a los que se refiere en los años setenta tenían entre 15 y 17 años.

Otro caso de *proyección folclórica* sucedió en 1989, en el décimo aniversario de la Fiesta en La Misión. El profesor Martínez Tadeo fue invitado a participar en el programa artístico que el profesor Reyes venía realizando en el festejo con ayuda de la comunidad; ahí, se dio cuenta de que se bailaba el calabaceado:

Me sorprendió mucho cuando anunciaron un calabaceado y a ritmo de *La loba del mal* y entre gritos de ¡Levante polvo, compadre!, ¡Taconéele hasta que el piso sangre!, ¡Dele duro al reguilete!, ¡Arriba el Norte! y ¡Arriba los vaqueros de La Misión!, hubo una gran explosión de alegría, fuerza y entusiasmo, que solamente estando presente se podría entender. (Martínez, 1994)

A partir de 1989, el profesor Reyes Meléndez invitó a Martínez Tadeo a montar el repertorio de bailes calabaceados y para estos efectos, lo involucró anónimamente en los bailes populares quincenales organizados por el Ejido “La Misión” en su salón social, donde con anterioridad Reyes Meléndez había hecho la primera observación de este fenómeno dancístico. Desde esta invitación el profesor Martínez Tadeo se involucró en la organización de la fiesta e inició su propio proceso de investigación. En 1991 creó el Grupo de Danza Folklórica Kicukpaico, en cuyo repertorio integró el baile calabaceado estilo La Misión, y por abreviar directamente del *foco folclórico*, logró montajes coreográficos que respetan lo más posible las características esenciales de la manifestación presente en el Ejido. Kicukpaico tiene como lema “Revalorar, preservar, difundir e investigar nuestras raíces, usos y costumbres bajacalifornianos, defendiendo y definiendo nuestra identidad”.

Con la integración de Kicukpaico y su director al comité organizador, en la XIX Fiesta en La Misión, de 1998, se dio el primer Festival de bailes calabaceados, en el escenario al aire libre, con la participación de los grupos Toltécatl (director Jorge Alberto Arce Severini, de Tijuana) y Kicukpaico. Posteriormente, año con año se fueron sumando más grupos locales y foráneos, como Cochimí (director Humberto Olvera Caballero, de Tijuana), Wisphá (director Gildardo Noguera Bandera, de Tijuana), Ballet Folklórico de Ensenada (director Octavio Gutiérrez García, de Ensenada), Ticuán (director Cecilio Cordero Loaiza, de Tijuana) y Ehécatl, entre otros.

Durante ya dieciséis emisiones del Festival de bailes calabaceados en La Misión, los grupos mencionados han tratado de mantenerse en el estrato de la *proyección folclórica*, tarea que difícilmente se ha sostenido en pie; si aceptamos que esta manifestación dancística (como todas las demás) es híbrida, sigue en constante cambio. Una acción que se ha tomado para que el proceso de hibridación no sea tan rápido, fue una convocatoria al primer Foro de análisis del baile calabaceado en el marco del XV Festival, donde se expusieron las preocupaciones relacionadas con este hecho. Ahí uno de los profesores, Octavio Gutiérrez, afirmó que “existe una gran necesidad de diferenciación ente los grupos”, y coincido ampliamente con esta idea: como lo dije en capítulos anteriores, en cada año que he observado el Festival de bailes calabaceados he notado que los grupos de danza folclórica tienden a pasar la frontera de la *proyección folclórica* hacia el estrato de *folclor teatralizado*; cada vez más se ven *bailarines* mejor entrenados, secuencias de pasos de mayor dificultad, trazos coreográficos más elaborados, vestuarios más atractivos (lentejuelas, telas brillantes, colores chillantes), implementos o accesorios como reatas, cuchillos y demás elementos que vuelvan la propuesta escénica más original.

Hay que aclarar que algunos grupos, según su filosofía de trabajo, siguen manteniéndose en el estrato anterior, y entre el gremio tratan de conservar así la manifestación. Así que durante el primer Foro de análisis del baile calabaceado, se planteó que en tanto no exista un punto de referencia fijo y aceptado por el gremio, poco se podrá hacer para que sea más lento el proceso evolutivo natural del baile. Como resultado, el profesor Martínez Tadeo publicó diez puntos que se han de seguir:

1. Vestuario característico de los vaqueros de la región de Baja California.
2. Música norteña con melodías de corte huapango norteño.
3. Coreografías de competencia y resistencia de los bailarines.
4. Bailar sueltos sin tomar a la pareja.
5. Utilizar los pasos básicos del baile calabaceado.
6. Dignificar al vaquero y no denigrar o vulgarizarlo en las coreografías.
7. El calabaceado se baila con música, por lo tanto, no interpretar secuencias sin música.
8. No utilizar reatas, fuetes; no tirar o jugar con el sombrero cuando se baila.

9. Podrán utilizar coreografías tradicionales como bautismos, cumpleaños, quince años, bodas o cualquier celebración popular como cabalgatas, competencias o bailes populares.

10. El baile calabaceado deberá ser un reflejo de lo que acontece en una auténtica celebración de los vaqueros de la región de Baja California. (Martínez, 2013: s/p).

Si bien se han tomado medidas como este decálogo para evitar el rápido proceso natural de hibridación, el baile calabaceado estilo La Misión y el de otros estilos ha pasado a formar parte de los grupos y ballets folclóricos; por tanto, al igual que el resto de manifestaciones folclóricas que se han estereotipado, está sujeto a la visión del director y al estilo de trabajo de los grupos. Algunos buscarán permanecer cerca del *foco*, en el estrato de la *proyección folclórica*; otros, mantendrán la esencia del baile, mas se sentirán impulsados a destacar en el ámbito dancístico utilizando los elementos escénicos a su disposición e interpretando el calabaceado *teatralizado*; mientras que los más aventurados usarán su talento para la *creación artística* utilizando los elementos del calabaceado únicamente como inspiración.

5. Fin del jornal

“Aquí termina este cuento de lo que pasó en el ruedo” (*El chillido del vaquero*)

La Fiesta en La Misión es un proyecto de intervención comunitaria surgido de la imaginación de un solo hombre, el profesor Mario Ramón Reyes Meléndez, ocupado en redescubrir y conservar el patrimonio tangible e intangible de la Baja California autóctona, misional y ranchera que permanecía salvaguardado por unas pocas familias.⁸² En su quehacer docente e investigativo ha logrado contagiar de su entusiasmo a sus estudiantes y a toda una comunidad que, integrados en un comité, han creado un festejo de alto impacto, que actualmente reúne a entre 4,500 y 5,500 personas durante dos días: bailadores, bailarines, nativos, pobladores locales y vecinos, además de un gran número de turistas. Inmersos en la fiesta, consciente o inconscientemente se cultivan en ellos los elementos simbólicos que comprenden la identidad colectiva, y, en cierto modo, todos (actores y espectadores) están construyendo juntos la *californidad*.

Pero ¿cómo se gesta una tradición?

De acuerdo con lo planteado en este ensayo, así como tomando en cuenta la calidad flexible, permeable y en constante movimiento de los fenómenos socioculturales, no responderemos a esta interrogante desde una perspectiva empírica, sino dentro de un marco que delimite los alcances de una noción tan amplia como la de “tradición”, que además ha sido adoptada –al menos en la conciencia colectiva de la que he formado parte– como término para definir una manifestación que debe ser preservada y protegida de contaminaciones de elementos ajenos. En su mayoría, tales manifestaciones se suponen emanadas del seno de comunidades autóctonas o de un pasado rural. Las contradicciones empiezan a surgir con esta forma de concebir a la tradición, pues ¿qué sucede cuando la comunidad adopta por sí misma elementos ajenos a su tradición “original”? ¿Qué pasa cuando la comunidad no sigue ya la tradición con la estructura acostumbrada? Son las mismas preguntas que he planteado al inicio de este ensayo aplicadas a fenómenos dancísticos, como el caso de los “Viejos

⁸² Crosthwaite, Gilbert y Machado, principalmente.

de Charapan”, que han sido modificados tanto en estructura como en elementos integrantes.

Para partir de un punto de vista general y actual, donde abundan las ideas de globalidad y posmodernidad, tomo como base la siguiente reflexión:

la tradición, concebida como un conjunto de datos inmutables al que la inmutabilidad confiere autoridad y calidad legislativas, se opone a la libertad y la impertinencia adjudicadas a las dinámicas del mestizaje. La hermenéutica, sin embargo, mostró cómo, por el contrario, la tradición podía ser aceptada como un conjunto cuyos componentes son susceptibles de ser reinterpretados, separados, desplazados (Nouss, 2007: 688)

Lo anterior alude, en primer lugar, a la inmutabilidad de una tradición y su contraposición a toda dinámica que implique modificarla, lo que supone una sentencia de extinción para la misma tradición. Pero al mismo tiempo, una sentencia de continuidad, si aceptamos la reinterpretación; por ejemplo, la hermenéutica entendida en lo general como el arte de interpretar textos, hace posible que algunas de las tradiciones religiosas sigan vigentes en las sociedades contemporáneas, no porque hayan permanecido inmutables, sino porque cada generación les ha dado su propia interpretación, se han separado corrientes de una misma religión hasta abarcar más ampliamente la diversidad de necesidades espirituales de cada etnia, pueblo, sociedad. Incluso, cada individuo de cualquier núcleo social asimila su propia idea de religión, afín a su origen, desarrollo e intereses propios, y de esta manera perpetúa la tradición religiosa.

Así, afirmaremos que la tradición no es equivalente de inmutabilidad. Entonces, ¿cuál es el conjunto de componentes susceptibles de reinterpretación, separación y desplazamiento?

Según Carlos Herrejón (1994: 135), por etimología la tradición es la acción y efecto de entregar o transmitir. Dado que elementalmente es la comunicación de un mensaje, se requieren al menos un emisor y un receptor. El autor enumera cinco elementos que constituyen a una tradición: “1) el sujeto que transmite o entrega; 2) la

acción de transmitir o entregar; 3) el contenido de la transmisión: lo que se transmite o entrega; 4) el sujeto que recibe y 5) la acción de recibir”. (*Ibídem*)

Se trata de un ciclo de entregar y recibir que puede ser continuo o fraccionado en el tiempo; la transmisión de elementos de una cultura puede darse de manera empírica, como en el caso –abunda el autor– de las tradiciones orales, que pasan de padres a hijos; o bien, se trata de textos, esculturas, pinturas, etc., que pasan desapercibidas por determinado tiempo, hasta ser redescubiertas por generaciones posteriores, que cumplirán así con la transmisión. Además, destaca la importancia del receptor en este ciclo, pues

puede haber el gesto de entrega sin la correspondiente recepción. Éste será el problema de algunas tradiciones [...] la que en verdad vive es aquella que tiene correspondencia, de tal manera que puedan darse de nuevo, en infinidad de veces, en una larga serie, la *traditio* y la *receptio* recurrentes [...] junto con la recepción se inicia un proceso de *asimilación*. (*Ibíd.*: 135-6)

Es en esta última parte donde enfatizo y hago un paréntesis para relacionar la *asimilación* que se cumple en la recepción, con la plasticidad de la comprensión del concepto de tradición y las manifestaciones dancísticas que analizo en este ensayo. Puesto que durante el proceso de asimilación la tradición que está siendo transmitida se impregna necesariamente de elementos que el receptor mismo le confiere, “la asimilación implica la actualización de la misma tradición.” (*Ibíd.*: 136) Si no existiera tal actualización, simplemente la tradición perdería vigencia y quedaría relegada a un olvido paulatino.

Es de mi interés la postura que tomemos los integrantes del gremio de la danza folclórica relacionados con el baile calabaceado respecto al concepto de tradición, pues ésta también se puede clasificar de acuerdo con el grado de modificación que haya sufrido en el transcurso de un ciclo; por ejemplo, como lo he mencionado, al hacer un montaje dancístico podemos insertarnos en una corriente purista, conservadora, recreativa o elaborada, según sea el grado de apego a la tradición dancística que tomemos como materia prima. En ese momento nos convertimos en una *extensión*

*secundaria*⁸³ del proceso de transmisión; por tanto, la ética y responsabilidad de nosotros como transmisores (investigadores, bailarines, maestros, coreógrafos, etc.) debe ser un común denominador para que se dé “el proceso de cambio necesario [en una tradición] para sobrevivir y reproducirse sin perder la identidad fundamental”. (*Ibíd.*: 137)

Concuerdo finalmente en que “el sentido último de la tradición es la prolongación indefinida de un grupo social a través del tiempo, en cuanto se preserva y desarrolla su identidad consigo mismo y su diversidad frente a los demás”. (*Ibíd.*: 142)

Si la Fiesta de La Misión se originó en la imaginación de un solo hombre, ahora identificado como receptor, portador y transmisor de la tradición de la cultura vaquera, esa fiesta se materializó gracias al proyecto de intervención comunitaria elaborado en conjunto con el comité de la fiesta antes mencionado, y que se ha reproducido casi ininterrumpidamente desde 1979. Estas circunstancias han convertido la Fiesta de La Misión, en sí misma, en una tradición, que a su vez retoma elementos de las etnias autóctonas, del pasado misional y de la cultura vaquera de la región; asimismo, crea las condiciones ideales para que la tradición del baile calabaceado en este punto de encuentro se siga gestando y asimilando como parte de la identidad bajacaliforniana.

Dentro de la Fiesta se dieron las condiciones para que el calabaceado adquiriera la consistencia suficiente para ser reconocido como un baile folclórico que identificara a las generaciones que no tenían raíces tan profundas en el suelo bajacaliforniano. Las raíces se robustecieron y del tronco surgieron ramas; entre ellas dio fruto el baile calabaceado estilo La Misión, el cual fue retomado por los grupos de danza folclórica y difundido por ellos mucho más allá de las fronteras imaginables.⁸⁴

Hemos determinado que el calabaceado es una manifestación dancística híbrida, cuyo proceso evolutivo no puede ser frenado. Son dos los principales factores que impulsan ese proceso de hibridación; el primero, la necesidad de originalidad de las propuestas escénicas de los grupos y ballets folclóricos, del círculo tanto de la

⁸³ Me refiero con este término al proceso de transmisión, porque en primer lugar se encuentran los portadores primigenios de la tradición, en el caso de la danza tradicional, los *bailadores* de tal o cual región.

⁸⁴ El profesor Martínez Tadeo ha sido un activo difusor del baile calabaceado, lo ha llevado a congresos nacionales e internacionales, y las presentaciones con su grupo Kicukpaico han llegado hasta Italia y Francia.

proyección folclórica como de la teatralización. Aunque poco se puede hacer para detener el proceso de cambio, bien se puede alentar el impulso del proceso de hibridación; depende de los mismos grupos folclóricos y los miembros del gremio de la danza de la región, cuya filosofía y estilo de trabajo sea mantenerse cercanos a las tradiciones que emanan del foco folclórico, de acuerdo con sus discursos escénicos, lenguaje y demás elementos que utilicen. Puesto que este gremio se ha tomado la responsabilidad de ser portador de significaciones de identidad propias de Baja California, que representan a todo un estado pero sobre todo a una comunidad, es imprescindible el común acuerdo de sus pares directores, profesores e investigadores, porque recordemos que se trata de una manifestación escénica, una proyección subjetiva que representa la fuente original.

El segundo factor que impulsa el proceso de hibridación sucede de manera natural durante la misma fiesta. En el Festival de bailes calabaceados participan alrededor de diez grupos y ballets folclóricos, cuyos montajes escénicos son diversos y cuyos estilos median entre el segundo y tercer estrato planteado por Ramiro Guerra para el proceso de teatralización del folclor. Aquí la manifestación dancística que fue tomada directamente de la fuente (el foco folclórico) es representada ante los espectadores, pero nunca sin el marco de la teatralidad, aunque el montaje sea de carácter totalmente purista. El marco dentro del cual los espectadores observan el baile calabaceado ya ha transformado la manifestación original en un híbrido distinto, pues dos especies de manifestaciones dancísticas se han unido para crear lo que se presenta en el festival, la del bailarín y la del bailarín, la tradición y la escena, la recreación y la técnica. Al estar presentes los bailarines en el Festival de bailes calabaceados, perciben la manifestación original amalgamada con los elementos teatrales que supone cualquier escenario, con trazos escénicos bien definidos y coordinados, ritmos cuadrados, pasos de mayor complejidad, etc. Estos elementos son de cierto modo transmitidos a los bailarines, quienes, a su manera, consciente o inconscientemente los integran a su propia forma de bailar.

Luego, en el Concurso de baile calabaceado, los bailarines compiten ante la mirada de los espectadores, entre ellos, muchos bailarines y directores de grupos de

danza folclórica. Este entrevero de elementos, actores y escenarios crea un bucle⁸⁵ que incentiva el proceso de hibridación. El fenómeno no constituye una anomalía o problema, es el transcurrir natural de cualquier manifestación cultural, como la evolución es inherente a todo ser vivo. Nuestro papel como bailarines, profesores, directores e investigadores es preservar evidencias tangibles e intangibles de la manifestación de las etapas en su proceso evolutivo, a través de recreaciones teatralizadas y proyecciones escénicas, documentando el fenómeno dancístico y su contexto, y sobre todo, actuando con honestidad.

Un ensayo de esta extensión y características no basta para plasmar elementalmente las múltiples perspectivas desde las que se puede estudiar el baile calabaceado; es necesario explorar en busca de evidencias históricas que quizá llenen los espacios que han ocupado las conjeturas.

La fiesta del vaquero sin duda es un vientre fértil que ha extendido manifestaciones populares que habían estado extinguiéndose al estar en manos de unas pocas familias; ellas compartieron su legado cultural con sus vecinos bajacalifornianos, quienes lo adoptaron y lo hicieron propio.

En el transcurso de esta investigación me encontré con fenómenos dancísticos transversales que, a su modo, influyeron para que el baile calabaceado adquiriera su forma transitoria actual. He explorado, sin llegar a respuestas contundentes, cómo se relacionaban la varsoviana, polca y chotis con el baile calabaceado; si acaso los géneros dancísticos de origen europeo arraigados en Ensenada y en los grandes ranchos constituían una manifestación de la clase hegemónica que se contraponía a la posición del baile vaquero de la clase trabajadora; cómo se desarrollaban los bailes ejidales en los ranchos y cuáles eran las diferencias entre éstos y los que se organizaban en el contexto ciudadano, como en Ensenada y Tijuana; en qué forma se adopta el calabaceado como símbolo de la identidad individual de un bailarín, un bailador, un poblador que no baila, un vecino ciudadano y un turista con ascendencia bajacaliforniana.

⁸⁵ El bucle es la repetición de una acción indefinidamente, en este caso formando un círculo entre dos escenarios y dos actores distintos.

Sin duda habrá trabajo de investigación para un buen tiempo. Mientras tanto seguiré asistiendo a la Fiesta de La Misión, vestiré de botas, jeans, camisa vaquera y sombrero, y celebraré la cultura vaquera...

La Universidad Autónoma de Baja California, la Facultad de Turismo y Mercadotecnia y el Comité del ejido "La Misión", presentan:

XXXIV Fiesta en "La Misión", Baja California. 1979 - 2013 PROGRAMA:

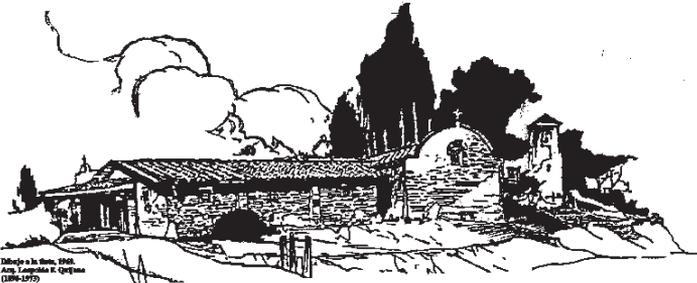


SÁBADO 25 DE MAYO.

- 08:00 am. * Eventos deportivos organizados por la Delegación Municipal "La Misión".
- 1:00 pm. * Apertura del "CAMPAMENTO VAQUERO".
- 3:00 pm. * Muestra gastronómica regional, a la venta. * En el corral de jaiques: MANEJO DE GANADO, MUESTRA DE MASCARAS DE GANADO, COMPETENCIA DE TERNAS; JUEGO DE VAQUERIAS; PAÑOLERIA EN EL TASTE. Organización: "Vaqueros La Misión", Conducción: Sr. Villagordo Moreno.
- * En el ESCENARIO AL AIRE LIBRE de la ESCUELA "LUIS SALES". Presentación de los Grupos de danza folclórica: LA MISIÓN. Dirección: Prof. Jesús Andrés Cortez F. Poblado La Misión, B.C. WAKUSHIMA. Dirección: Profra. Amel Álvarez Romo.
- 4:00 pm. * CUCUMÁ. Dirección: Mtro. Alejandro Castañeda Fantaño. KICKBOXING. Dirección: Mtro. Juan Gil Martínez Tadeo.
- 4:30 pm. * Apertura del "XVI FESTIVAL DE BAILES CALABACADOS". En orden de entrada al escenario:
 - KICKBOXING. Calabacados "Charlotte y acordeón". Dirección: Mtro. Juan Gil Martínez Tadeo.
- 4:45 pm. Inauguración a cargo de las autoridades presentes.
- 5:00 pm. - TOLTECATL. Dirección: Prof. Jorge Alberto Acea Severini. Tijuana, B.C. 5:12 pm. - INTL'AZTECATL. Dirección: Prof. Efraín Preciado López. 5:24 pm. - NOCHIPILITL. Dirección: Prof. Héctor Adams Pérez. 5:36 pm. - MPO. DE ENSENADA, B.C. Dirección: Prof. Octavio Gutiérrez García. 5:48 pm. - TEPICATL. Instituto de Cultura del Edo. de B.C. Mexicali, B.C. 6:00 pm. - WA KALAY. Dirección: Prof. Ignacio Encarnación Miranda. Tijuana, B.C. 6:12 pm. - COCHIMI. Dirección: Humberto Oberra Calabrera. Tijuana, B.C. 6:24 pm. - OMOPI. PLEKUYAKI. Dirección: Prof. Ramón Osuna Segura. 6:36 pm. - WISPIA. Dirección: Prof. Gilberto Noguera Bandera. Tijuana, B.C. 6:48 pm. - TUCUAN. Dirección: Prof. Cecilia Cardón Loozaín Tijuana, B.C.
- 7:00 pm. Entrega de reconocimientos y clausura. Conducción: Mtro. Carmen Martínez Castañón. Coordinación General: Mtro. Juan Gil Martínez Tadeo.
- 8:00 pm. * En el CAMPAMENTO VAQUERO: ESCOCHIDO de la "FOGATA MONUMENTAL", CANTO Y DANZA FORNATIVOS CUMBIEL, COMPETENCIA LOCAL DE BAILES CALABACADO Y PREMIOS. BAILE POPULAR CON MESA Y VINO. (NO SE LO PIERDAS! ADMISIÓN GRATUITA. (Solo contra símbolo de recuperación, en el estacionamiento del evento). Conducción: "Vaqueros La Misión". Apoyo Grupo "Kikalpax".

DOMINGO 26 DE MAYO.

- 08:00 am. APERTURA DE LAS EXPOSICIONES: SITIO DE LAS EX MISIÓN, SAN MIGUEL ARCÁNGEL DE LA FRONTERA (DINAMIA, ARTESANIAS, FLORES Y PRODUCTOS DEL LUGAR, GASTRONOMIA REGIONAL, SECCIONES DE INFORMACIÓN Y MUSICA AMBIENTAL).
- 09:00 am. MISA CONMEMORATIVA, frente al sitio de la ex misión (1787-1843).
- 10:00 am. DESFILE CIVICO-ESCOLAR, HONORÉS LA BANDERA NACIONAL, BANDA DE MUSICA DEL MPO. DE TIJUANA. Organización: Dirección y personal docente de la escuela "Luis Sales".
- 11:00 am. En escenario al aire libre, presentación de los Grupos de danza folclórica: LA MISIÓN. Dirección: Prof. Jesús Andrés Cortez F. Poblado La Misión, B.C. MEYBIO. Dirección: Mtro. Jesús Vázquez UABC-Tijuana.
- 12:00 pm. INAUGURACIÓN OFICIAL. SR.TAS. SIMPATÍA 2012 - 2013. MENSAJE POR EL LIC. CONRADO ACEVEDO CARDENAS, Creador y fundador de Rosarito, B.C. Conducción: Mtro. Arcivaldo Pérez. Párr. de la Sociedad de Historia de Rosarito. "GRAN FESTIVAL DE MUSICA Y DANZA FOLCLORICA MEXICANA". En orden de entrada al escenario:
 - 12:30 pm. INTL'AZTECATL. Dirección: Prof. Efraín Preciado López, Playas de Rosarito.
 - 1:00 pm. KICKBOXING. Dirección: Prof. Juan Gil Martínez Tadeo. Tijuana.
 - 1:15 pm. AULANES. Dirección: Prof. Blas Gilberio Estrella Arreola. Dirección: Prof. Cecilia Oberra Carrillo Uthla.
 - 2:15 pm. Ensamble "AIRES MEXICANOS". A la guitarra: Mtro. Miguel de Hoyos y Pazo Díaz. "Cochinita Histórica". Evocación de la primera que hizo campo en este sitio en 1798.
 - 2:40 pm. JIMA SEQUE. Esc. Sec. Fdgl. No. 1. Dirección: Profra. Tania Arroyo Romo. Tijuana.
 - 3:00 pm. WA KALAY. Dirección: Prof. Ignacio Encarnación Miranda. Tijuana, B. C. Simulbámente, en el corral de jaiques, inicio de la "XXXIV COMPETENCIA REGIONAL DE JAIQUES 2013". Juegos de vaquerías y premios a los ganadores.
 - 3:20 pm. "TULTECATL". Dirección: Prof. Jorge Alberto Acea Severini. CITES 116. Tijuana, B. C.
 - 3:45 pm. "WISPIA". Dirección: Prof. Gilberto Noguera Bandera. Tijuana.
 - 4:10 pm. "PEPEZ TIANI, LAZARDO CARDENAS". Dirección: Prof. Fernando López Maldonado.
 - 4:30 pm. "NOCHIPILITL". Dirección: Prof. Héctor Adams Pérez. CETIS 81. Tijuana, B. C.
 - 4:45 pm. "QUETZALITL". Dirección: Prof. y Jng. Héctor Carlos Bermejo. Tijuana, B. C.
 - 5:30 pm. COMPAÑIA DE DANZA DE BAJA CALIFORNIA. Presenta: "NATVVO". Versión danzística de la historia de Baja California. Dirección General: Humberto Martínez Tadeo. Dirección Artística: Mtro. Raúl Martínez Tadeo.
 - 6:00 pm. Grupo de danza folclórica "La Misión". Dirección: Prof. Jesús Andrés Cortez F.
 - 6:30 pm. "CLAUSURA DEL PROGRAMA ARTISTICO, EN EL ESCENARIO AL AIRE LIBRE. Conducción: Lic. Patricia Baylón Trevis. - Dirección Artística: Mtro. Juan Gil Martínez Tadeo.
 - 8:00 pm. Gran Baile popular al aire libre (4 hrs.), en el "Campamento Vaquero", adyacente al corral de jaiques. Admisión gratuita. Coordinación: "Vaqueros La Misión" y grupos de apoyo del Comité Organizadora.



Dibujos a la obra, 1988. Amp. Campesino E. Quijano (1986-1979). Misión San Miguel Arcángel de la Frontera. Segundo sitio (1788) Hoy poblado y ejido "La Misión", Baja California

Poblado La Misión, B. C. K-65.5 carretera libre Tijuana-Ensenada por la supercarretera baja en La Fonda.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

GobBC

Sociedad de Historia de Rosarito, S. C.

Que todos uno!

UNIDOS POR TIJUANA. PROMUEVE EL DESARROLLO LOCAL

LA FONDA

Impreso por: Imprenta Añahuatl, Tijuana, B. C. CUNA * GANADEROS Y "VAQUEROS LA MISIÓN" * FUNDACIÓN ACEVEDO, A. C. Dibujo del corral: María Ramón Reyes Meléndez, 1988

Fuentes

Acosta, David (2009). *Historia de la ganadería en Baja California*, Tijuana: Voces de la Península.

Arizpe, Lourdes (2008). Libertad cultural y redes simbólicas. Los retos culturales de México frente a la globalización. En E. Florescano, J. Woldenberg y F. Toledo (coords.), *Cultura mexicana: revisión y prospectiva* (291-326), México: Taurus (Historia).

Azor, Ileana (2006, diciembre). "Los carnavales en México. Teatralidades de la fiesta popular", *América sin nombre*, núm. 8: 58-67.

Barrera Bassols, Narciso (1996, octubre-diciembre). "Los orígenes de la ganadería en México", *Revista Ciencias*, UNAM, núm. 44: 14-27.

Bauman, Zygmunt (2003). *Modernidad líquida*, México: Fondo de Cultura Económica.

Bolton, Herbert Eugene (2001). *Los confines de la cristiandad. Una biografía de Eusebio Francisco Kino, S.J., misionero y explorador de Baja California y la Pimería Alta*, México: UNISON, UABC, U. de Colima, U. de G., El Colegio de Sinaloa, México Desconocido.

Bustamante, Jorge (1989, enero-junio). "Frontera México-Estados Unidos: reflexiones para un marco teórico". *Revista Frontera Norte*, COLEF, vol. I, núm. 1.

Cariño, Micheline; Luis Alberto González, Erín Castro y Esteban Ojeda (2000). "Viejas y nuevas concepciones de la frontera: Aportes teóricos y reflexiones sobre la historia sudcaliforniana". *Estudios Fronterizos*, vol. 1, núm. 2: 143-182.

Dallal, Alberto (2008). *El Ballet Folklórico de la Universidad de Colima*, Colima: Universidad de Colima.

--- (2007). *Los elementos de la danza*, México: UNAM.

Del Río, Ignacio (1983). El periodo de las misiones jesuíticas, 1697-1768. En: D. Piñera Ramírez, coord., *Panorama histórico de Baja California* (87-104), Tijuana: Centro de Investigaciones Históricas UNAM-UABC.

García Canclini, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Argentina: Paidós.

Garduño, Everardo (2003, julio-diciembre). "Apología de la frontera, la migración y los procesos transnacionales". *Revista Frontera Norte*, vol. 15, núm. 30: 65-89.

--- (2010, julio-diciembre). "Los grupos yumanos de Baja California: ¿indios de paz o indios de guerra? Una aproximación desde la teoría de la resistencia pasiva", *Revista de Estudios Fronterizos*, Universidad de Baja California, nueva época, vol. 11, núm. 22: 185-205.

Giménez, Gilberto (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México: Conaculta-ITESO.

--- (1999, junio). "Territorio, cultura e identidades. La región sociocultural". *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Colima, Época II, vol. V, núm. 9: 25-57.

Guerra, Ramiro (1989). *Teatralización del folklore y otros ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Herrejón Peredo, Carlos (1994, verano). "Tradición. Esbozo de algunos conceptos", En *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora: El Colegio de Michoacán, vol. XV, 59: 135-149.

Iturria, Raúl (2006). *Tratado de folklore*, Montevideo: s/ed. En: <http://www.estudioshistoricos.org/libros/raul-iturria.pdf>

Joseph, May (2008). Hibridación. En M. Payne, comp. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires: Paidós.

León-Portilla, Miguel (1983). Los primeros californios: prehistoria y etnohistoria. En: D. Piñera Ramírez, coord., *Panorama histórico de Baja California* (15-45), Tijuana: Centro de Investigaciones Históricas UNAM-UABC.

López, Guadalupe (2004). Calabaceado de Baja California. En *Monografías de bailes de Baja California*, del XXXIII Congreso Nacional para Maestros de Danza, Mexicali, BC.

Martínez Tadeo, Juan Gil (2013). "Bailes calabaceados de Baja California", monografía. Tijuana: Gobierno del Estado, Instituto de Cultura de Baja California, Grupo de Danza Folklórica Mexicana Kicukpaico.

--- (1994). *Investigación de bailes calabaceados de Baja California*. En: <http://www.kalihasan.com/kicukpaico/calabaceados.htm>

Mathes, W. Michael (1978). *Los registros de marcas de Baja California Sur (1809-1885)*, Archivo Histórico de Baja California Sur Pablo L. Martínez, La Paz, Los Ángeles: Dawson's Book Shop.

Mathes, Miguel (1983). Asentamientos en la península. En: D. Piñera Ramírez, coord., *Panorama histórico de Baja California (59-70)*, Tijuana: Centro de Investigaciones Históricas UNAM-UABC.

Mendoza, Cristina (2006). "La tradición: tensiones práctico-discursivas". En disco *Encuentros académicos del Cenidi Danza José Limón. Seminarios, tertulias y coloquios*, Biblioteca digital Cenidi Danza, Sección Tertulias, México: Conaculta INBA Cenart.

Miranda, Antonio (2002). *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana*, México: Conaculta, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Molina Molina, Flavio (1973). *Eusebio Francisco Kino, S.J., el más culto de los conquistadores*, México D.F.: Obra Nacional de la Buena Prensa.

Montoya Arias, Luis Omar (2014). "Estudiar a la música nortea mexicana desde las ciencias sociales", CIESAS-Peninsular. En: <http://luisomarmontoyarias.blogspot.mx/2014/07/estudiar-la-musica-nortena-mexicana.html>

Moreno, Yolanda (2008). *Historia de la música popular mexicana*, México: Océano.

Nouss, Alexis (2007). "Heterogéneo" y "Tradición moderna y posmoderna". En: F. Laplantine y A. Nouss, *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi (356-365 y 688-692)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ocampo, Martha (2004). Historia de Baja California. Apuntes. Colegio de Bachilleres del Estado de Baja California. Mexicali, B.C.

Olmos Aguilera, Miguel (2008). La música kumiai de la tradición yumana de Baja California. En *Pueblos indígenas en riesgo. Kumiais. Homenaje a Gloria Castañeda Silva, cantante Kumiai (9-16)*, México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Olvera, José (2014). *Música nortea, radio y migración*. Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social/Programa Noroeste. En: http://www.academia.edu/7344010/Musica_nortena_radio_y_migracion_2014_

Piñera Ramírez, David (1983). Ensenada a principios del siglo XX. En: D. Piñera Ramírez, coord., *Panorama histórico de Baja California* (294-308), Tijuana: Centro de Investigaciones Históricas UNAM-UABC.

Santamaría, Francisco Javier (2005). *Diccionario de mejicanismos*, México: Porrúa.

Sevilla, Amparo (1990). *Danza, cultura y clases sociales*, México: INBA, Cenidi Danza.

Taylor, S. J. y R. Bogdan (1984). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*, Barcelona: Paidós.

Zamarripa, Rafael (2000). *Manual del 6º Taller de danza escénica*, Colima, México.

Programas

Programa de mano, texto de Mario Ramón Reyes Meléndez. Universidad Autónoma de Baja California-Facultad de Turismo y Mercadotecnia. Archivo:md/M32- QUE SE FESTEJA/ 1979

Programa general oficial de los Festejos de la XXXII Fiesta en “La Misión” (2011).

Páginas electrónicas

<http://www.kalihan.com/kicukpaico/calabaceados.htm>

<http://rosaritobajacalifornia.blogspot.com/2011/05/fiesta-de-la-mision-32-anos-de.html>

<http://labajacalifornia.blogspot.com/2009/12/la-mision-esta-sentada-en-el-valle-de.html>

Enciclopedia de los Municipios de México. <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/bajacalifornia/municipios/02005a.htm>

<http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-rodeo-en-mexico.html>

DRAE 22ª ed. (2012). <http://buscon.rae.es/drae/>

<http://bareden.blogspot.mx/2006/12/los-bailes-de-swing-ii-los.html>

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:y_rR-KBXPS8J:terramestizomaniadanzasybailes.blogspot.com/2010_08_01_archive.html+&cd=11&hl=es&ct=clnk&gl=mx

http://es.wikipedia.org/wiki/Cadena_Baja_California

Página del Grupo Folklórico Missael, dirigido por el Prof. Tomás Velázquez Quezada.
http://grupomissael.com/?page_id=98

Blog del Ing. Alejandro Espinoza, cronista de El Rosario. <http://elrosariobc.blogspot.mx/>

Entrevista hecha al profesor Vizcaíno. Videoclip proyectado en las Jornadas Vizcaínas del 18 de septiembre de 2014, en la UABC. En: <http://www.el-mexicano.com.mx/informacion/suplementos/2/40/identidad/2011/01/30/451848/vivencias-compartidas-con-el-maestro-ruben-vizcaino-valencia-en-las-labores-culturales-de-la-uabc-1961-2004>

<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/search/searchterm/CHS-7245/order/nosort>

<http://pnaes.conanp.consultoresgubernamentales.com/general/historia/>

http://ecosderosarito.com/history/355/1_5578.html

Entrevistas (todas realizadas por Raúl Valdovinos)*

Juan Gil Martínez Tadeo, Tijuana, B.C., 25 de mayo de 2012 y 27 de mayo de 2012.

Padre Ignacio Cortez, Iglesia del pueblo de La Misión, B.C., 26 de mayo de 2012.

Alberto Arce, Escuela primaria de La Misión, B.C. 26 de mayo de 2012.

Gildardo Noguera, Escuela primaria de La Misión, B.C., 26 de mayo de 2012.

Integrantes del Grupo de Danza Folklórica *Wa Kushma* de San Ysidro, California. Escuela primaria de La Misión, BC, 27 de mayo de 2012.

Villagardo Moreno, Campamento vaquero, La Misión, B.C., 27 de mayo de 2012.

Sra. Ramona de Reyes y esposo, Campamento vaquero, La Misión, B.C., 27 de mayo de 2012.

Adolfo Velázquez, La Misión, B.C., 27 de mayo de 2012.

Octavio Gutiérrez, Escuela primaria de La Misión, BC, 27 de mayo de 2012.

* Véanse más datos y comentarios de las entrevistas en la Tabla 1 del Anexo.

Ricardo Higuera González, Facultad de Artes de la UABC, Mexicali, B.C., 11 de agosto de 2012.

José Antonio Sosa Andrade, Facultad de Artes de la UABC, Mexicali, B.C., 11 de agosto de 2012.

Alejandro Espinoza, Mexicali, B.C., 19 de septiembre de 2012 y Mexicali, B.C., 20 de septiembre de 2012.

Héctor Aldana Pérez, Casa de la Cultura de Tijuana, B.C., 24 de octubre de 2012.

Salvador Cardozo Hernández, Escuela primaria de La Misión, B.C., 25 de mayo de 2013.

Edith Crosthwaite Anguamea, Srta. Simpatía 2013, Museo Ejido La Misión, B.C., 25 de mayo de 2013.

Mario Reyes, Facultad de Turismo y Mercadotecnia de la UABC, Tijuana, B.C., 29 de octubre y 12 de noviembre de 2013.

Anexo: trabajo de campo

1. Entrevistas en profundidad

Fecha	Nombre y actividad que desarrolla	Lugar	Notas
25/05/2012	Prof. Juan Gil Martínez Tadeo Director del Grupo de danza Folklórica Kicukpaico. Organizador del “Festival de bailes calabaceados” Organizador del “Festival de música y danza folklórica mexicana” Integrante del “Comité de festejos La Misión”	Tijuana, B.C. Plaza Comercial Río.	Desde 1982 se ha dedicado a la investigación de las manifestaciones dancísticas de B.C., su testimonio ha proporcionado grandes aportes a esta investigación. El profesor me presentó a parte de los informantes. Él y su grupo Kicukpaico trabajan constantemente con la investigación y difusión del baile calabaceado.
26/05/2012	Padre Ignacio Cortez Álvarez “ <i>Nachito</i> ” Párroco del Sauzal y promotor de la construcción de la Iglesia en La Misión.	Ejido La Misión, municipio de Ensenada, B.C. Iglesia	Su testimonio me permitió comprender que la fiesta en La Misión no es una celebración con una motivación central religiosa.
26/05/2012	Prof. Jorge Alberto Arce Severini Profesor de Educación Artística Director del Grupo de Danza Folklórica “ <i>Toltecatl</i> ” de Tijuana.	Ejido La Misión, municipio de Ensenada, B.C. Esc. Prim. Rur. Fed. “La Misión”	Los encuentros con el Prof. Arce ayudaron a enfocar la dirección de esta investigación y me proporcionó información relevante. También es investigador y creador de la propuesta escénica “Fiesta de la vendimia” del Valle de Guadalupe B.C.
26/05/2012	Prof. Gildardo Noguera Bandera Profesor de Educación Artística Director del Grupo de Danza Folklórica “ <i>Wispha</i> ” de Tijuana.	Ejido La Misión, municipio de Ensenada, B.C. Esc. Prim. Rur. Fed. “La Misión”	El Prof. Noguera también es un activo investigador, y creador de la propuesta escénica “Las porras vaqueras” basada en su investigación.
27/05/2012	Integrantes del Grupo de Danza Folklórica “ <i>Wa Kushma</i> ” de San Ysidro, California. Dirigido por la Profa. Annel Álvarez Romo	Ejido La Misión, municipio de Ensenada, B.C. Esc. Prim. Rur. Fed. “La Misión”	Siete de ellos nacidos en E.U., y los demás radicados también en E.U., confirman que la danza folklórica es una forma de acercarse “a sus raíces”.

27/05/2012	Sr. Villagardo Moreno Martínez Integrante del “Comité de festejos La Misión” Decano del “Grupo de vaqueros La Misión” Conductor del jaripeo.	Ejido La Misión, municipio de Ensenada, B.C. Corral de jaripeo	Valioso testimonio en las tradiciones ligadas al baile calabaceado, como el jaripeo, la elección de la Srta. Simpatía, el grupo de vaqueros La Misión y actividades ganaderas de la región.
27/05/2012	Sra. Ramona de Reyes y su esposo. “Espectadora” (retirados), residentes de E.U. y ambos nacidos en La Misión.	Campamento vaquero	Proporcionaron testimonio desde la perspectiva del espectador.
27/05/2012	Sr. Adolfo Velázquez Pérez Custodio de las ruinas de La Misión asignado por el INAH desde 2005	Ruinas de La Misión San Miguel Arcángel de la Frontera (1788-1834)	Proporcionó información relativa a las ruinas en La Misión y su relación con la Fiesta de La Misión.
27/05/2012	Ing. Octavio Gutiérrez García Director del Ballet Folclórico del Municipio de Ensenada	Esc. Prim. Rur. Fed. “La Misión” Ejido La Misión, municipio de Ensenada, B.C.	Dirige su agrupación con una tendencia marcada hacia la teatralización y una filosofía de trabajo con estricto apego al respeto de las tradiciones dancísticas. Tras un proyecto de investigación sobre la siembra, cosecha y colecta de la uva en uno de los viñedos de Ensenada, creó la propuesta escénica “La danza de la vendimia”
11/08/2012	Prof. Ricardo Higuera González Docente de la Licenciatura en Danza de la UABC	Facultad de Artes de la UABC Mexicali, B.C.	Su testimonio me proporcionó una perspectiva del baile calabaceado en Mexicali, tras ser bailarín y director del grupo de danza Ollin Yoliztli de la UABC de 1983 a 2010.
11/08/2012	Sr. José Antonio Sosa Andrade Bailador de bailes calabaceados. Originario del municipio de Ensenada.	Facultad de Artes de la UABC Mexicali, B.C.	Brindó información desde la perspectiva de un bailarín que nunca tuvo contacto con grupos de danza folclórica y que vivió el fenómeno del baile calabaceado en los bailes y ferias.
19,20/08/2012	Ing. Alejandro Espinoza Arroyo Cronista de El Rosario, Baja California http://www.elrosariobc.blogspot.mx/	Facultad de Artes de la UABC Mexicali, B.C.	Compartimos información mediante correo electrónico y me proporcionó el testimonio más antiguo del baile vaquero en B.C.

24/10/2012	Prof. Héctor Aldana Pérez Profesor del CETIS 58 Tijuana. Director del Grupo de Danza Folklórica "Xochipilli" de Tijuana.	Casa de la Cultura de Tijuana, B.C.	Ganador del primer concurso de bailes calabaceados, y también su grupo Xochipilli tiene una marcada línea de folclor teatralizado.
25/05/2013	Sr. Salvador Cardozo Hernández Residente del Ejido La Misión Integrante del "Comité de festejos La Misión"	Esc. Prim. Rur. Fed. "La Misión" Ejido La Misión, municipio de Ensenada, B.C.	Habitante del Ejido La Misión desde su niñez; su testimonio ayudó a informarme de cómo los pobladores de la región perciben la fiesta.
25/05/2013	Srta. Edith Crosthwaite Anguamea Srta. Simpatía 2013	Museo Ejido La Misión, municipio de Ensenada, B.C.	Conversamos sobre su familia y su papel como Srta. Simpatía.
29/10/2013	Psic. Mario Ramón Reyes Meléndez Docente de la Facultad de Turismo y Mercadotecnia Fundador, asesor y coordinador de la Fiesta de La Misión.	Facultad de Turismo y Mercadotecnia de la UABC Tijuana, B.C.	Su testimonio en este encuentro aborda ampliamente los aspectos relacionados con el origen de la fiesta en La Misión. También aquí me doy cuenta de la función tan relevante que ha tenido el profesor en la génesis de la Fiesta.
11/11/2013	Psic. Mario Ramón Reyes Meléndez Docente de la Facultad de Turismo y Mercadotecnia Fundador, asesor y coordinador de la Fiesta en La Misión.	Facultad de Turismo y Mercadotecnia de la UABC Tijuana, B.C.	Durante esta entrevista abordó los temas relacionados directamente con los orígenes del baile calabaceado y las actividades con las que está relacionado en la Fiesta de La Misión.

2. Reporte de viajes de campo

Fecha	Lugar	Observaciones
28-29/05/2011	XXXII "Fiesta en La Misión" y XIV "Festival de bailes calabaceados" Ejido La Misión, Municipio de Ensenada, B.C.	Primer contacto con el Ejido La Misión (visita como espectador).
25/05/ 2012	Encuentro con el Prof. Juan Gil Martínez Tadeo Plaza Río, Tijuana, B.C.	Entrevista en profundidad.
26-27/05/2012	XXXIII "Fiesta en La Misión" y XV "Festival de bailes calabaceados" Ejido La Misión, Municipio de Ensenada, B.C.	Observación participante (registro y levantamiento de datos)
29/06/2012	"Primer foro de análisis del baile calabaceado" Multiforo del Instituto de Cultura de Baja California, Tijuana, B.C.	Invitado como ponente "Apreciación escénica del festival de bailes calabaceados"
21/09/2012	Centro de Documentación y Archivos Digitales del Instituto de Investigaciones Culturales- Museo perteneciente a la UABC Mexicali, B. C.	Información documental y acceso a su colección fotográfica.
24/10/2012	Museo de las Californias. Centro Cultural Tijuana (CECUT) Tijuana, Baja California	Información documental y sustento para la comprensión de la línea temporal de la conquista de B.C.
24/10/2012	Primer gran concurso de bailes calabaceados Casa de la Cultura, Tijuana B.C.	Invitado como jurado.
25-26/05/2013	XXXIV "Fiesta en La Misión" y XVI "Festival de bailes calabaceados" Ejido La Misión, Municipio de Ensenada, B.C.	Observación participante (registro y levantamiento de datos)
26/06/2013	"Segundo foro de análisis del baile calabaceado" Sala audiovisual del Instituto de Cultura de Baja California, en Tijuana, B.C.	Invitado como ponente "Apreciación escénica del festival de bailes calabaceados del año 2013"

1/10/2013	Publicación del artículo “El baile calabaceado. Entre el pueblo y lo escénico” en Suplemento de antropología Regiones. http://www.suplementoregiones.com/?p=665	Primera publicación de resultados de investigación.
29/10/2013	Segundo gran concurso de bailes calabaceados Casa de la cultura, Tijuana B.C.	Invitado como jurado
29/10/2013	Encuentro con el Prof. Mario Ramón Reyes Meléndez Facultad de Turismo y Mercadotecnia en el Campus de la UABC Tijuana, B.C.	Entrevista en profundidad.
11/11/2013	Encuentro con el Prof. Mario Ramón Reyes Meléndez Facultad de Turismo y Mercadotecnia en el Campus de la UABC Tijuana, B.C.	Entrevista en profundidad.