



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música  
Facultad de Música  
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico  
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**MÚSICA Y PODER: LAS RUTAS DE NAVEGACIÓN DE LA BANDA SINFÓNICA  
DE LA SECRETARÍA DE MARINA–ARMADA DE MÉXICO**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTORA EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA:

MTRA. VILKA ELISA CASTILLO SILVA

TUTORA PRINCIPAL:

DRA. MARINA ALONSO BOLAÑOS (FONOTECA INAH)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DRA. HELENA SIMONETT (Lucerne University of Applied Sciences and Arts, HSLU)  
DR. RAFAEL RUIZ TORRES (Escuela Nacional de Antropología e Historia)

CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE DE 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí contenidas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a la obra de otros autores aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

## AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México y la Facultad de Música por haberme forjado en las sorprendentes y distintas rutas de la música.

A la Secretaría de Marina–Armada de México y la Unidad de Historia y Cultura Naval, por su fundamental soporte para lograr este trabajo.

A la Banda Sinfónica de Marina, que ha sido morada y puntal en mi desarrollo profesional.

A mi madre, Ramona Elisa Silva Cárdenas, y a mi padre, Pedro Castillo Castillo, quienes siempre me han alentado a la búsqueda del conocimiento, ejemplos de tenacidad en mi vida, muchas gracias por su amor e invaluable respaldo. A Gaby Gaby, por su cariño y apoyo incondicional en todo momento. También abrazo fuerte a mis hermanos, Enrique y Pedro, así como a Samantha, Paulocésar y Aziyadé, quienes han sido pacientes en mis ausencias. Gracias a mi familia y amistades en Sinaloa, Panamá y Bélgica.

A la Dra. Marina Alonso Bolaños, mi tutora principal, le debo la confianza y constante guía en este camino del posgrado, quien me invitó en todo momento a ver las múltiples aristas y pasión por la investigación musical. Los señalamientos y críticas que tuve de la Dra. Helena Simonett y del Dr. Rafael Ruiz Torres, estuvieron siempre enfocados a una reflexión crítica que enriquecieron la tesis; sus trabajos sobre las bandas de viento en México fueron germen de inspiración para realizar la presente tesis, así como las acertadas sugerencias para finalizar esta disertación por parte de la Dra. Lizette A. Alegre González, del Dr. José Luis Escalona Victoria y del Dr. Sergio Navarrete Pellicer. Agradezco y reconozco también al Dr. Roberto Kolb Neuhaus y al Dr. Enrique Fernando Nava López, quienes sucesivamente han estado al frente de este Posgrado en Música.

A mis maestros inspiradores, el Dr. Gonzalo Camacho Díaz por mostrarme los apasionantes caminos de etnomusicología. En Bélgica, a Luc Bergé y familia, por enseñarme los extraordinarios senderos del corno, que ahora se conjugan con la investigación. Al Dr.

Julio Mendívil y al Dr. Alfonso Padilla, por sus certeras recomendaciones; sus seminarios y cursos me motivaron a seguir adelante.

Al Archivo General de Marina, en especial al Cap. Nav. SAIN.L. Emilio Bartolo Castillo, a la Tte.Frag. SAIN.Int. Araceli Hernández Chávez y Verónica Cottonieto Espinosa, quienes me abrieron las puertas para despertar la memoria histórica de los músicos navales de México, así como al Archivo General de la Nación. También, le debo especial agradecimiento a las colecciones que aportaron de manera muy significativa a la construcción de este trabajo, Cap. Corb. SAIN. Chof. Estanislao García y Camacho y Tte. Corb. SMN. Miguel Rosales G. así como a todos los músicos y personas que han tenido algún vínculo con la BSM que me concedieron entrevistas, compartieron fotos, música o datos para reconstruir un pasado sonoro y unirlo al presente: Contralm. CG.DEM. César Olivares Acosta, Tte.Frag. S.E. Salvador Márquez (q.e.p.d.) y familia, Cap. Corb. S.E. Gilberto Rocha Jáuregui, Tte. Frag. MUS. Dolores Salcedo, Mtro. Francisco Savín (q.e.p.d.), Tte. Frag. SMN.MN. Pomposa Aragón A., Tte. Frag. SMN.MN. Emma de la Luz Velázquez. y el Mtro. Miguel Hernández C.

A mis amistades Nidia Cisneros Chávez, Marcela García, Rosario Aguilar, Haydée Loya, Judith Garza, Cynthia López e Isabel Avella, así como a las familias Olvera Orta y Paredes Orta. También a Magdiux por su cuidadosa lectura de esta tesis.

A mis amigos y compañeros de coordinación artística de la Banda Sinfónica de Marina, Cecilia Cedillo Pineda, Aurora Tamayo Galindo, José Luis Contreras Galván, David Pérez Olmedo y Domingo Dorantes Méndez.

Finalmente, le agradezco a todos y cada uno porque me dieron ánimo, de manera constante, en este viaje de navegación pleno de descubrimientos y satisfacciones.

**Mirada al mar**  
(Fragmento)

*Cuando estoy frente al mar  
El tiempo es un ángel que esconde las horas  
Y ya no se recuerda lo que se va a olvidar.  
Toma la vida la postura  
de una gran cama horizontal,  
donde perderse es llegar siempre  
a la línea ambulante de nuestra bien construida soledad.  
Hermoso mar que viene de tan cerca  
y nunca acaba de llegar...  
Vivo en la casa del viento,  
pero mi corazón está en el mar.*

CARLOS PELLICER

# ÍNDICE

<b>Resumen</b>	7
<b>Introducción</b>	8
<b>Capítulo 1. Singladura musical: una banda sinfónica para la Secretaría de Marina</b>	
1.1 Introducción	29
1.2 Las bandas militares europeas	32
1.3 Las bandas civiles y militares en México	34
1.4. El legado musical–militar	37
1.4.1 La Banda de la Marina (Apostadero Naval de Veracruz)	40
1.4.2 Los primeros años de formación de la BSM	42
1.4.3 Las vías de consolidación hasta la actualidad	49
1.5 Los repertorios musicales	57
1.5.1 Grabaciones	79
1.6 Estanislao García Espinosa. El músico naval militar. Historia de vida de un músico naval militar mexicano (1903–1973)	84
1.7 Algunas consideraciones del capítulo	92
<b>Capítulo 2. Música, conflicto y poder: dos contextos históricos de participación de la BSM</b>	
2.1 Introducción	94
2.2 Los primeros años de la BSM (1941–1946)	97
2.2.1 ¡Al aire!... en el programa de radio <i>La Hora Nacional</i>	106
2.2.2 Una banda sinfónica militar en el Palacio de Bellas Artes	111
2.3 Participación en los Juegos Olímpicos de 1968	115
2.4 Algunas consideraciones del capítulo	123

### **Capítulo 3. Transversalidad del poder. Dinámicas del performance musical de la BSM**

3.1	Introducción	125
3.2	El discurso musical de la BSM en otras dinámicas del performance musical	126
3.2.1	La ceremonia de graduación de cadetes de la Heroica Escuela Naval Militar (HENM) en Antón Lizardo, Veracruz	128
3.2.2	La ceremonia y desfile del 16 de septiembre. Aniversario de la Independencia de México	132
3.2.3	Ceremonia de izamiento de bandera monumental en Campo deportivo–militar Marte, Ciudad de México	138
3.2.4	Encuentro de bandas militares Trípoli, Libia en agosto de 2009	140
3.2.5	Centenario de la Revolución y Bicentenario de la Independencia de México	144
3.3	Algunas consideraciones del capítulo	151

### **Capítulo 4. Discusión. El discurso musical y el poder**

4.1	Introducción	153
4.2	Poder estructural	154
4.3	Poder relacional	161
4.3.1	Sujetos, espacios y sonidos	163
4.3.1.1	Discusión entre ser músico y militar	169
4.3.1.2	Música y género en la BSM. Participación de las instrumentistas en bandas de viento civil y militar	174
4.4	Consideraciones finales	187

	<b>Anexos y compilación fonográfica de la BSM</b>	192
--	---	-----

	<b>Fuentes consultadas</b>	203
--	----------------------------	-----

## RESUMEN

### “MÚSICA Y PODER: LAS RUTAS DE NAVEGACIÓN DE LA BANDA SINFÓNICA DE LA SECRETARÍA DE MARINA–ARMADA DE MÉXICO”

---

de Vilka Elisa Castillo Silva

**Palabras clave:** Música y poder, banda de música, banda militar, banda sinfónica, Estado–Nación, naval, militar, conflicto, discurso musical, performatividad, género.

En esta tesis se analizan diversos espacios y tiempos performativos de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina–Armada de México (BSM), los cuales permiten tejer una red de relaciones que conforman los poderes relacional y estructural asociados con los espacios en que se presentan músicos uniformados. Desde 1941, las rutas de navegación de la Banda han forjado, tanto al interior como al exterior de la institución naval, un canto al Estado–Nación, situación que se plasma en distintos contextos históricos, a través de sujetos que incidieron en la consolidación de la agrupación o en la conformación de repertorios contrastantes. Al mismo tiempo, se aborda la discusión sobre género como uno entre varios engranajes que develan las expresiones del poder. El trabajo explora y plantea otras formas de observar las bandas de viento en México, entre hilos muy finos de cabos marineros que se tejen entre lo musical y lo militar.

**Keywords:** Music and power, band, military band, symphonic band, state-nation, naval, military, conflict, musical discourse, performativity, performance, gender.

This thesis analyses different spaces and performative times of the Symphonic Band of the Secretariat of Navy of Mexico (BSM), which allow weaving a network of relationships that make up a relational and structural power associated with uniformed musicians. Since 1941, the band's navigational routes have forged inside and outside the naval institution, a song to the nation-state. This is reflected in different historical contexts, through subjects that have influenced the consolidation of the assemble or in the conformation of contrasting repertoires. At the same time, the discussion on gender is addressed as one of the gears, among others, that reveal the expressions of power. The work explores and raises other ways of observing the wind bands in Mexico, between very fine threads of sails that are woven between the musical and the military spheres.

## Introducción

EN EL MAR PROFUNDO de la investigación musical en México, el retrato de las bandas de música militar, en particular el de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina–Armada de México (BSM), emerge y se distingue —por sus características propias— de tantos otros tan significativos en sus respectivos contextos: desde los ensambles tradicionales a las orquestas de cámara, o a las orquestas sinfónicas o filarmónicas que representan tradiciones musicales de los diversos entornos culturales de nuestro país. Esto ha significado percibir ondas distintas al activar el sonómetro nacional.

La BSM, como otras agrupaciones del Estado, caracteriza su existencia entre la algarabía de las fiestas nacionales, los conciertos itinerantes y la solemnidad de las ceremonias cívicas. Con la multiplicidad de texturas asociadas a estos contextos se conforma, a través de la memoria auditiva de la música, una serie de imágenes que contienen, de alguna manera, las identidades sociales<sup>1</sup> dentro y fuera de la institución naval, como las marchas *Marinos mexicanos*, *Zacatecas* o el *Himno Nacional*, que remiten a los primeros años de escuela de muchos mexicanos o a los espacios en donde se conmemora el aniversario de Independencia.<sup>2</sup>

Tanto mi experiencia personal como cornista de la BSM desde hace dieciocho años, así como la investigación desarrollada en el área de etnomusicología durante mis estudios de maestría (2007–2009), plasman la inclinación de mi particular interés hacia este tema. Mi tesis de maestría es una aproximación a la música que se practica en San Jerónimo Amanalco y en lugares vecinos, ubicados en la región de la montaña de Texcoco, Estado de México (Castillo 2011). En dicha zona rige una intensa producción y desarrollo de bandas de viento que de algún modo han estado relacionadas con las bandas militares, desde la mitad del siglo XX hasta la actualidad; esto se debe a que varios de sus músicos han pertenecido a ensambles marciales (Herrera 2014, 70–71) y a que existe un repertorio musical compartido entre estas comunidades de Texcoco y las bandas militares, el cual es interpretado tanto en los concursos

---

<sup>1</sup> Para referirnos a las identidades sociales, retomaremos lo que Gilberto Giménez (2009: 38) define como “los elementos centrales de la identidad”: “la capacidad de distinguirse y ser distinguido de otros grupos, de definir los propios límites, de generar símbolos y representaciones sociales específicos y distintivos, de configurar y reconfigurar el pasado del grupo como una *memoria colectiva* compartida por sus miembros (...) e incluso de reconocer ciertos atributos como propios y característicos”.

<sup>2</sup> Actualmente, en México, se puede observar que en las ceremonias de honores a la bandera en las escuelas primarias se incluyen repertorios musicales y rituales de corte militar, como parte de una herencia en la construcción del nacionalismo mexicano desde el siglo XIX (Quezada, 2009).

de estas agrupaciones, como en las fiestas patronales. Desde esta perspectiva, se procedió con una descripción de los repertorios interpretados en los concursos de bandas; esto, sumado al trabajo etnográfico, permitió realizar un análisis acerca de las diversas funciones a través de las cuales la música se presenta como elemento que reafirma las identidades sociales al tiempo que fomenta este tipo de alianzas entre los músicos que integran diversos sectores de la comunidad.

Ahora bien, la función originaria de las bandas de viento de los ejércitos y las armadas de todo el mundo posee una raíz compleja que se puede analizar desde diversas perspectivas; lo cierto es que esta música siempre ha oscilado, en distintos momentos y espacios sociales, en contextos disímiles, y de formas paradójicas; por ejemplo: durante la guerra se reanima a la tropa o se intimida al enemigo; en las ceremonias militares se conmemoran héroes o batallas; en los conciertos públicos, se permite crear, conservar o fortalecer vínculos sociales, tanto en tiempos de paz como de conflicto. En este entramado, la banda se configura como un emblema, como figura simbólica y, también, como arma ligada al poder, al participar en las distintas maneras en que se hilan las relaciones sociales mediante los diversos entornos de recreación de los signos sonoros.

En el contexto marcial, la frase “presentar las armas” es utilizada para referirse al momento en que los integrantes de la armada muestran su equipo bélico —sables, fusiles, entre otros— no para apuntar, sino como símbolo de respeto a alguien. En el caso de los músicos militares, se emplea la misma expresión de “presentar las armas” que, en el mismo sentido, se refiere al hecho de alzar los instrumentos musicales frente a quien es reconocido por alguna hazaña o bien por su investidura. La banda militar es arma y emblema cuando se convierte en objeto que defiende, impone o reafirma posturas políticas a partir de sus repertorios musicales.

La BSM es un conjunto que se define dentro de la colectividad de la institución<sup>3</sup> naval; como parte de dicho grupo, ha tenido un papel político importante en la vida de la Secretaría de Marina. La voz de la BSM es expresada a través de un discurso musical, el cual está relacionado con el poder, inmerso en una red de signos sonoros —asociados a los repertorios musicales— y de elementos extra musicales, como las audiencias y los espacios performativos. Pero, en especial, se hará referencia al discurso musical como resultado de

---

<sup>3</sup> El término “institución” se aplicará en el sentido de una agrupación social legitimada (Douglas, 1986: 75).

los “significados que esos textos musicales tienen con sus contextos y no con el signo mismo y su referente” (Sans 2016, 161), lo que nos permitirá ver la música en su conjunto, de forma intertextual y como un argumento de la inferencia oficial (Cook 2012, 186).

Según Alejandro Madrid (2009), el término performatividad se refiere siempre y exclusivamente a los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación (performance). La BSM se presenta como una forma no verbal ligada al poder y vinculada a las normas institucionales y, en este sentido, el discurso musical resulta equiparable al político, pues se da en un escenario oficial y en un marco donde el poder se desarrolla notoriamente (Concepción 2010, 25). De esta manera, el ámbito musical se inserta en una circunstancia política por estar unido a una institución del Estado. Los aspectos musicales se conforman de una serie de elementos performativos en los que no sólo se contemplan los componentes sonoros sino también los espacios y las audiencias, dónde y cuándo se presenta la banda militar.

Desde la fundación de la BSM, el 15 de mayo de 1941, se pueden percibir varios ejes de carácter nodal que han constituido este grupo. El presente trabajo atenderá las transformaciones y la continuidad del poder institucional entrelazado por el discurso musical de la Banda Sinfónica en dos de sus contextos históricos más significativos —los primeros años de fundación entre 1941–1946 y las Olimpiadas de 1968—, así como en el análisis de otros espacios de performatividad, para plantear los detalles de lo que se considera como el eje central alrededor del cual se constituye esta agrupación; sobre este eje reposa la idea de que es posible construir o reafirmar el concepto de Estado–Nación a través de la música. Por otra parte, existen otros ejes transversales, ligados también al poder, que se incluirán como parte de la investigación: el de la figura del fundador de la banda, el de la configuración de género, y el de la distinción entre ser músico y ser militar, así como otras situaciones musicales de esta banda naval que se abordarán en el primer y tercer capítulo de esta tesis.

Por otra parte, el punto medular de este trabajo se enfoca en explicarnos cómo el discurso musical, a través de la BSM, le otorga poder a la institución naval. En este sentido, la música se muestra como un elemento de representación del Estado, asociado al poder hegemónico y, así, se colocarán sobre la mesa varios temas en cuestión. Sin embargo, se hará énfasis en los dos contextos ya referidos, el que nos ubica en los primeros años de la Banda y el de las Olimpiadas, por ser dos momentos de la historia de la agrupación en que ha sido

notoria su participación como punto de articulación en la narrativa del poder a través de la música. Los dos momentos están ligados al conflicto y destacan por el uso del discurso del Estado mexicano.

Cabe mencionar que, desde la perspectiva de la doctrina institucional, la Marina articula su lema alrededor del honor, el deber, la lealtad y el patriotismo, valores que la han dirigido desde su nacimiento hasta la actualidad. Dichos preceptos están asociados a un enfoque nacionalista, considerado en función del compromiso con la patria, con el presidente del país como su máximo representante y con la defensa de los intereses de la nación, en especial en lo que se refiere a la soberanía. Esto coincide con lo que plantea Pérez Martínez (1992, 39–40):

Entendemos por nacionalismo la lealtad y el compromiso empeñados en defensa de los intereses de la nación, que suelen expresarse, entre otras cosas, en la disposición para defender su honor, sus valores culturales, su autonomía y sobre todo, su integridad frente amenazas externas.

Lo anterior se vincula también con el planteamiento de Gellner (2001, 13): “El nacionalismo es un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política”. Benedict Anderson (1993, 23) se refiere a la nación como una “comunidad políticamente imaginada” como inherentemente limitada y soberana. Tanto Anderson como Gellner ofrecen una reflexión modernista sobre la construcción del concepto de nación. De este modo, será posible analizar cómo la disposición oficial de esta idea es confirmada a través de la música en diversos espacios y tiempos.

Ahora bien, los contextos históricos mencionados son puntos fijos significativos porque marcaron puntales sonoros de la BSM, y aunque no son los únicos momentos trascendentes, lo cierto es que fueron notables debido a que el discurso musical se presentó como elemento narrativo que marcaría el desarrollo de la Banda. En estos contextos históricos, se señala qué tipos de repertorios se tocaban y la vinculación que estos presentan con sus circunstancias sociopolíticas, al tiempo que vemos cómo la radio y el cine ayudaron a conformar nuevos géneros musicales y a crear estereotipos culturales (Madrid 2010, 231). Por un lado, el contexto que enmarca la fundación de la Secretaría de Marina, en la década de los años cuarenta del siglo XX, es el de la Segunda Guerra Mundial, cuando se conformó también la BSM; el país, por su parte, vivía el esplendor musical nacionalista oficial con

compositores como Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Blas Galindo o José Pablo Moncayo. Así pues, se observará cómo, a través de la música, la BSM también contribuyó desde su fundación a la atadura de cabos entre el poder político y la construcción del Estado-Nación.

Por otro lado, en el marco de las Olimpiadas de 1968, México tenía en puerta un compromiso con la comunidad internacional al mismo tiempo que sujetaba las heridas derivadas por los acontecimientos de la Plaza de Tlatelolco, las cuales estaban muy recientes. Se vivió entonces, particularmente, un México de muchos contrastes, con los cuales se asociaban varios tipos de música, así como los tambores que acompañaron a los atletas al entrar al Estadio de Ciudad Universitaria durante la inauguración de los XIX Juegos Olímpicos. La BSM participó en ceremonias y conciertos y en la grabación de tres discos de larga duración con los himnos de algunos de los países participantes. Si bien el discurso que el Estado mantenía era de carácter nacionalista, también se trataba de afirmar la imagen democrática, así como el auge económico frente al mundo.

Hay que destacar, además, las raíces de los integrantes de esta banda, los cuales han surgido de diversos estados del país, entre los que destacan la Ciudad de México, Jalisco, Guanajuato, Oaxaca, Hidalgo, Morelos, Estado de México, Puebla, Tlaxcala, Veracruz entre otros. Su origen da cuenta de las relaciones entre sus miembros y su visión de la música. La tradición de las bandas de viento, como sucede en muchos de estos lugares de México, tiene un rol muy importante dentro de la vida comunitaria. Desde el momento en que entran a formar parte de la BSM, los músicos traen consigo saberes musicales ligados a la transmisión oral y, del mismo modo, son portadores de repertorios musicales de sus comunidades, compartidos y reproducidos al interior de la BSM; las formas de interpretación de estos repertorios son parte de las categorías nativas que existen en las bandas, al tiempo que se trasladan del ámbito comunitario al institucional y, aunque no ha sido éste un factor determinante para ingresar, la selección de los nuevos miembros de la BSM se ha inclinado por aquellos músicos que provienen de la tradición musical de sus propias comunidades.

Lo anterior se suma al hecho de que la educación musical de los integrantes es incorporada a los saberes adquiridos a través de instituciones profesionales, principalmente por el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Vida y Movimiento, del Centro Cultural “Ollin Yoliztli”, o la Escuela Superior de Música y la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Esto ha permitido conformar una mixtura entre los

saberes musicales tradicionales y académicos; es decir, el origen de los músicos y las maneras de concebir la música son elementos ligados a formas de un poder nacional, no foráneo, que sirve de emblema para el Estado.

La BSM surgió para dar una identidad musical durante las ceremonias oficiales de la Secretaría de Marina junto con otros símbolos que han servido de imagen a esta institución, como la Heroica Escuela Naval Militar (HENM) y el Buque Escuela *Cuauhtémoc*. Sin embargo, los procesos que ha vivido la Banda a lo largo de su historia no sólo se han caracterizado por ser parte de dichas ceremonias protocolarias navales; la BSM también ha participado en conciertos, tanto en auditorios como en espacios abiertos, contando con una recepción dentro y fuera de la institución. En este último tipo de audiencia se puede percibir, por ejemplo, el impacto del repertorio musical como reforzador del discurso oficial ligado al nacionalismo desde la visión del Estado mexicano, lo que puede apreciarse a través de piezas que se interpretan de manera habitual, como el *Huapango*, de J. P. Moncayo, o *Viva México, lindo y querido*, de Chucho Monge.

Aunque los estudios sobre de las bandas de viento en México empiezan a fortalecerse en los últimos años, el tema relacionado con estos ensambles militares en nuestro país y en otros lugares es materia pendiente, de acuerdo con lo que exponen Suzel Ana Reily y Katherine Brucher (2013, 2) en su libro *Brass Bands of the world: Militarism, Colonial Legacies and local Music Making*:

(...) los enfoques académicos que se le han dado a estos ensambles están relacionados con distintos ámbitos entre la música de concierto, popular o tradicional. Sin una musicología histórica, las bandas han recibido menos atención que las orquestas; es probable que se deba a que están enfocadas a música funcional y accesible. Como ensambles funcionales, las bandas participan en desfiles, eventos deportivos, procesiones, fiestas populares, entre otras ocasiones musicales. Los etnomusicólogos también han dejado a un lado dichas agrupaciones, por estar asociadas a un repertorio europeo y, con más razón, por estar incorporadas al ámbito de lo militar. En muchos lugares, las bandas son consideradas responsables de la desintegración del mundo tradicional: modernidad y colonialismo.<sup>4</sup>

Además, en diversos lugares de México, las bandas de viento son grupos en los que reside un encuentro fértil entre los saberes populares o tradicionales y los de carácter académico; al mismo tiempo, en numerosas agrupaciones la influencia del ámbito musical militar está

---

<sup>4</sup> Trad. a.

marcada fuertemente en relación con el ámbito comunitario, como se comentó a propósito de las bandas de Texcoco.

Los músicos de la BSM, como el resto de los integrantes que componen estas bandas militares, se enrolan en las fuerzas armadas con conocimientos musicales previos. Al ingresar, deben asistir a un curso reclutamiento<sup>5</sup> de prácticas castrenses con una duración aproximada de un mes y medio. En este periodo, aprenden leyes, reglamentos e instrucción militar, así como el uso básico de armas de fuego, según el grado militar con el que ingresen. Posteriormente, deberán compaginar el ejercicio de la interpretación musical con los quehaceres de orden naval. Aquí nos encontramos frente a un aspecto diferente respecto de otros músicos de banda: ser, al mismo tiempo, músico y militar; éste será uno de los aspectos detonantes en la vinculación del poder del Estado a través de la música. El poder de evocar e interpelar que tiene la música quedará presente en el estudio particular sobre el discurso político y el ámbito performativo de la BSM, en contextos históricos específicos, pero también de manera focalizada a través del análisis del fundador de la agrupación y de la construcción de género en la misma.

Por otro lado, la investigación sobre bandas militares en nuestro país se ve muy limitada por el difícil acceso a la información de archivos musicales, fotográficos y/o documentales de las dependencias federales. No obstante, el vínculo con la BSM me permitió contar con información de primera mano y con el apoyo institucional para consultar el material pertinente.

Por su parte, Boonzajer (2000, 9) plantea en *Brass Unbound. Secret children of the colonial brass band* que “una banda militar es más que instrumentos y uniformes”. Al presentar la BSM se podrá observar la articulación de diversos tópicos en ocasiones muy claros y otros que se presentan de manera más compleja. Por ello, considero que el presente trabajo aportará al análisis de las funciones sociales de la banda vista como un instrumento del poder del Estado, como emblema y, en ocasiones, como arma.

---

<sup>5</sup> Dicho curso es denominado CCRAM (Curso de Capacitación de Reclutas de la Armada de México), durante el cual se aprenden otras formas de conducirse en el medio militar. *Secretaría de marina. Reclutamiento de Infantería*. <<http://2006-2012.semar.gob.mx/armada-mexico/infanteria-marina/infanteria-de-marina/reclutamiento.html>> (consulta: 15 de agosto de 2018).

En este orden de ideas, se expone qué articulaciones se dan entre la música y el poder; a partir del discurso musical de la BSM de México en los contextos históricos mencionados, se expone también cómo se manifiesta dicho poder en otros espacios performativos, además de los elementos que, desde la perspectiva de género, se observan en su misma configuración a través de las instrumentistas. Consideramos importante también un ejercicio de reflexión respecto de cómo se muestra el poder en el encuentro entre ser músico y ser militar.

Para responder a estos cuestionamientos, es adecuado tomar en cuenta que el discurso musical de la BSM se ha tejido de distintas maneras y con elementos que han cambiado a lo largo de su historia, aunque otros han permanecido de manera casi constante. Por un lado, el discurso musical se ha dictado desde las políticas de Estado, es decir, la naturaleza de los diferentes repertorios interpretados es expuesta a partir de la propia Secretaría de Marina. La institución reafirma valores ligados a las concepciones sobre lo que es mexicano y, por tanto, sobre lo que a través de la BSM se entiende como lo nacional. Los repertorios también son nutridos por las propuestas que los integrantes ofrecen a partir de los acervos musicales de sus comunidades o de música adquirida por tradición oral. Por otro lado, se aborda también el análisis de las diversas relaciones entre sujetos, espacios y tiempos que dan cuenta de una cultura interiorizada donde la nación se construye a través del ritual o las relaciones internas o externas a la Banda, como crear comunidad mediante los conciertos.

Ahora bien, en el presente trabajo se hará alusión a esa versión hegemónica de Estado–Nación que ha sido producto de un largo proceso histórico de construcción en México y que, en este caso, es cimentada a través de la música y expresada como parte del discurso político oficial, al tiempo que se reproduce a través de los medios de comunicación masiva y en los libros de textos escolares, como lo menciona Giménez (2009, 101). De este modo, no sólo la imagen visual sino también la sonora dan cuenta de la idea o reafirman ciertos valores asociados a lo que se concibe como nación.

Asimismo, Giménez (2007, 63) aclara que “la pertenencia social implica compartir, aunque sea parcialmente, los modelos culturales (de tipo simbólico–expresivo) de los grupos o colectivos en cuestión”; en este caso, esta pertenencia es expuesta mediante la Banda. Retomar estos conceptos nos permite plantear que la relación de la BSM y la sociedad es legitimada a través de la Secretaría de Marina —observada desde el Estado mexicano— mediante el discurso musical, el cual reafirma el concepto de lo nacional o lo mexicano. Este

análisis será posible a través de los distintos programas de mano, grabaciones y entrevistas que confirmen dichas aseveraciones. La frecuencia con que se ha interpretado determinado tipo de obras, así como la temática vinculada a las concepciones nacionalistas, podrá dar certeza a lo anterior.

El repertorio musical propuesto por la BSM en 1941 atendía todavía la música romántica europea y mexicana del siglo XIX. En sus primeros años, el rostro musical ligado a lo nacional estuvo asociado a las obras antes mencionadas, pero también a las obras populares, que incluían antologías o popurrís sobre sones o canciones de la Revolución, como la *Rapsodia mexicana*, de Jesús Corona, o el vals *Arpa de oro*, de Abundio Martínez.

Por otro lado, durante los Juegos Olímpicos de 1968, la BSM interpretó los himnos nacionales de los países participantes en varias ocasiones, y realizó una grabación de dos discos con dichas melodías y otras interpretaciones. Es posible que, durante este periodo, su intervención en ceremonias y conciertos haya permitido la reafirmación y el papel unificador del Estado frente a la sociedad. Como se apreciará, el formato de programas en forma mixta, en los que se han conjugado distintos géneros y subgéneros musicales, será una constante y estrategia de poder en la proyección y recepción de la música.

Los mencionados contextos históricos dan cuenta del discurso musical de la Banda como reafirmador de identidades sociales en torno a las concepciones de lo nacional desde el Estado mexicano. Lo que la BSM ha confirmado es la pertenencia a un grupo o comunidad, e implica compartir el complejo simbólico-cultural, el cual, al ser compartido, funciona como emblema, por lo que nos permite volver a conceptualizarlo en términos de representaciones sociales (Giménez 2009, 33). Partiendo de este punto, es posible considerar el discurso musical como parte de un conjunto unido a los conceptos de dominio y nacionalismo, los cuales son revalidados constantemente.

En síntesis, la conformación de identidades ligadas a conceptos de nación, o de pertenencia a una comunidad, se ha construido, en parte, mediante las relaciones de poder que se hilan a través de la performatividad de la BSM en el marco de un discurso político del Estado. Las rutas de navegación de la Banda son trayectos de la música, de manera que, dada su importancia, éste será un aspecto que se detallará en cada capítulo de la tesis. Para lo anterior, se analizarán los mecanismos que se reflejan como parte de un poder estructural; mediante el discurso musical de la BSM, se establecerán los nexos con los contextos

históricos mencionados y se buscará dar explicación a otras performatividades de frente a la sociedad. Por consiguiente, la fundamentación teórica se situará en la relación entre música y poder.

Es relevante señalar que al investigar el pasado de la Banda se establecen dos relaciones dependientes entre sí; es decir, de acuerdo con Bohlmann, “al estudiar el pasado como un performance, el etnógrafo reconoce una relación mutua y dependiente entre los espacios en donde el performance musical tiene lugar y el espacio físico donde los cuerpos transforman esos espacios” (2008, 263).<sup>6</sup> En otras palabras, el estudio histórico focalizado de la Banda permitirá conectar las prácticas musicales del pasado con las actuales. La Banda se expone no sólo como testigo del pasado sino como sujeto participativo de diversas ocasiones; es así que, a lo largo de la tesis, se observará la interdependencia de los espacios, la música, el ritual y los cuerpos uniformados de los músicos.

Al emprender esta investigación, algunos de los planteamientos que se desplegaron de manera frecuente incluyeron la naturaleza intrínseca de la música ligada al poder debido a la asociación que se muestra a partir los elementos relacionados con el Estado, el orden militar o la institución naval. De acuerdo con lo anterior, la discusión se expondrá a partir de lo siguiente: ¿cómo se manifiesta dicho poder a través de una banda de música militar? Uno de los puntos fundamentales para desentrañar el tejido consiste en describir y demostrar las reciprocidades entre éste y música. Entre los planteamientos teóricos que permitirán explicar dicho problema será lo trazado por Eric R. Wolf (2001, 17), quien sugiere que:

(...) las discusiones teóricas deben fundamentarse en casos, en pautas observadas de comportamiento y en textos registrados. Deseo encontrar formas para cuestionar dicho material con el fin de definir las relaciones de poder, que se manifiestan en las conformaciones sociales y en las configuraciones culturales, y así rastrear las posibles formas en que estas relaciones de poder se engranan con las ideas.

Para este autor, el poder debe plantearse en términos correlativos y no como un “paquete de poder” concentrado, tiene la ventaja que nos permite considerarlo como un aspecto de muchos tipos de correspondencias. Dicho concepto es la suma de muchos tipos de relaciones, ya sean interpersonales, institucionales y a nivel de las sociedades. Describe cuatro tipos para comprender dicha noción. Sin embargo, el que se enfoca al modelo estructural es el que

---

<sup>6</sup> Trad. a.

considero que está más conectado con la música que se ha dado en la BSM. En este sentido, Wolf (2001, 20) establece que “es el poder que se manifiesta en las relaciones; no sólo opera dentro de los escenarios y campos, sino que también organiza y dirige esos mismos escenarios, además de especificar la dirección y la distribución de los flujos de energía”.

El poder de la música no existe *per se*, sino que es incluido en uno estructural. Es necesario aclarar que el discurso musical de la BSM se conforma de varios textos, los cuales se expresan como los repertorios musicales en los espacios del performance y las audiencias donde se colocan de manifiesto relaciones interpersonales e institucionales. Dentro de este marco, los textos son parte del lenguaje musical y extra musical de la performatividad de la Banda; dicho lenguaje está relacionado tanto con el poder descriptivo como con el evocativo de la música. Sin duda, el carácter narrativo de ésta permite hacer correlaciones directas con ciertos personajes o contextos específicos. Por otra parte, la cualidad evocativa exhorta, permite reconstruir, es decir, trasladar —del pasado al presente— acontecimientos o momentos específicos, proporcionar vigencia a personajes o a hechos históricos casi en el olvido. Por lo tanto, con un poder comunicativo que es englobado en el de carácter estructural a través de las distintas interpelaciones desde el ámbito de lo musical de la BSM.

Dicho discurso musical se conforma de textos performativos, los cuales dan sentido a las relaciones de poder con la institución naval y con otros actores sociales como los son las audiencias. Tenemos pues, que el poder estructural de la música que se revela está enlazado a una carga simbólica que interpela a través de la acción (performatividad de los conciertos), el ritual (ceremonial naval militar) o en las relaciones de género, entre otros ámbitos de dominación. Desde el lente de Michel Foucault (2006, 34), será posible abordar la reflexión y el análisis de las relaciones que se presentan entre la Banda, la institución naval militar y la sociedad. En este sentido, por ejemplo, el autor plantea lo siguiente:

(...) en una sociedad como la nuestra —aunque también, después de todo, en cualquier otra— múltiples relaciones de poder se atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; no pueden dissociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso verdadero. No hay ejercicio del poder sin cierta economía de los discursos de verdad que funcionan en, a partir y a través de ese poder. El poder nos somete a la producción de la verdad. Eso es válido en cualquier sociedad, pero creo que en la nuestra esa relación de poder, derecho y verdad se organiza de una manera muy particular.

El discurso musical de la BSM circula entre las relaciones de las instituciones, al interior y hacia el exterior de la Banda. Es asociado continuamente al Estado y en muchas ocasiones a la construcción o reafirmación de inferencias de verdad propuestas por las instituciones. En este sentido, Pablo Vila (1996, pp.) afirma que:

(...) la batalla hegemónica más importante se gana cuando los actores sociales aceptan (por supuesto a través de un proceso muy complejo de reconocimiento, lucha y negociación) las posiciones de sujeto tal cual son ofrecidas por el grupo hegemónico (...)

La aprobación por parte de las audiencias de una banda militar como lo es la BSM surge de una serie de vínculos entre los repertorios musicales, el uniforme, los espacios, que permiten establecer enlaces. Es decir, se instala una conexión con diversos actores por parte de una institución que en sus atributos no fue creada para la gestión o administración de la cultura musical pero que recurre a la música como instrumento de poder para confirmarse. Dicha relación permite observar la legitimación del arte por parte del Estado; sin embargo, al mismo tiempo, este es aprobado por las audiencias mediante la performatividad de la Banda.

Los contextos históricos develan que la música se pone de manifiesto en momentos ligados al conflicto, como interventora entre distintos grupos sociales y como reafirmadora del poder oficial. Cuando el conflicto se presenta, la música da espacio a distintas partes, como las de protesta o a la reafirmación de quien o quienes ejercen la dominación y en ocasiones permite destensar las fuerzas en cuestión. De esta forma, Morgan y Castelo-Branco (2010, 4) mencionan:

En términos de valores musicales, el conflicto está inscrito indeleblemente en la vida musical, el cual provee una articulación sónica de la disonancia en los ámbitos sociales y económicos. Es probable que por esta razón el lenguaje de la música está profundamente asociado a las metáforas del conflicto, plantea un vocabulario para entender el lugar de la música en el conflicto.<sup>7</sup>

El presente trabajo también se determinará por su carácter de transversalidad, otros aspectos relacionados con el uso de la música como mecanismo de dominio institucional, en el que incluyen el análisis de las ceremonias y desfiles como espacio de ritualidad a través de los cuales se consagran las instituciones. Existe otra reflexión en la tesis, la cual está vinculada a una figura fundamental, un sujeto social como lo fue el fundador de la BSM, quien incidió

---

<sup>7</sup> Trad. a.

directamente en la conformación de las conexiones de dominio, es decir, un capital cultural visto como un poder simbólico, de un individuo que lo traslada a una Banda y es traspasado a una institución. De esta forma, se establecerá una parte del análisis al papel de la música que fortalece toda una institución. Pierre Bourdieu (2001, 88) concibe que “el poder simbólico es, en efecto, este poder invisible que sólo puede ejercerse con la complicidad de quienes no quieren saber que lo sufren o que incluso lo ejercen”. De esta manera, la institución hace uso de este poder simbólico como parte integral de uno estructural que, a su vez, sienta sus bases en principios hegemónicos.

El tema sobre música y género se expone como fruto del análisis acerca de las relaciones de poder y la visión entre cuerpo, instrumento y uniforme militar que presentan las mujeres de la banda. En torno a esto, Judith Butler (1998, 302) señala que: “el cuerpo adquiere su género en una serie de actos que son renovados, revisados y consolidados en el tiempo”. También se considerarán los conceptos teóricos expuestos por Ellen Koskoff (2014, 123) desde la etnomusicología feminista, quien expone que:

(...) la participación de mujeres instrumentistas, o la ausencia de esta, es un indicador de un estilo de género en una sociedad determinada; a pesar de que todas las interpretaciones deben ser consideradas como espacios de poder, la ejecución de los instrumentos musicales suele asociarse a nociones culturales de género y control, en las cuales lo concerniente a la ejecución vocal está exenta.<sup>8</sup>

Ambas posturas teóricas sobre la configuración de género nos permitirán realizar una revisión más exhaustiva de lo que sucede en torno a las mujeres de una banda con las características de la BSM. Se explorará cómo las mujeres instalan nuevas formas de independencia cuando rompen con estas estructuras de dominación que tradicionalmente estaban vinculadas sólo a los hombres instrumentistas.

Según los estudios que han abordado la temática de estas bandas en México y de los ensambles militares en el mundo, se consideraron los trabajos que establecieron una conexión directa o cruzada con esta tesis desde distintos ángulos. En la publicación del Instituto Nacional de Antropología e Historia titulada *Bandas de viento en México*, coordinada por Georgina Flores Mercado (2015), se ofrece una serie de artículos en los cuales la *banda de viento* es el objeto de estudio desde perspectivas etnomusicológicas, sociales, históricas, entre

---

<sup>8</sup> Trad. a.

otras. En dicho libro, expongo una síntesis del trabajo de mi tesis de maestría en un artículo titulado *La banda en transición. Música e identidad en San Jerónimo Amanalco* (Castillo 2011) en el que abordo los concursos de los mencionados ensambles y la construcción de identidades colectivas a través de dichos encuentros en el área de Texcoco, estado de México.

Desde un enfoque del análisis simbólico de las competencias entre bandas en la región de la Meseta Púrhepecha en el estado de Michoacán en México, hay que mencionar el libro de Arturo Chamorro (1994), *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música púrhepecha*. En el cual incluye el análisis las diversas categorías nativas que se le da al performance de los concursos de bandas, estudio sobre los sonidos detrás de la ejecución musical y las competencias vistas como representaciones del conflicto.

Los trabajos de Sergio Navarrete Pellicer, *Las capillas de viento en Oaxaca* (2001) y “Comunidad y ciudadanía: La transición de capillas de viento a cuerpos filarmónicos durante el siglo XIX en Oaxaca”, en *Ritual sonoro en catedral y parroquias* (2013) son fundamentales para la comprensión de la tradición musical en dicho estado. El primero explica cómo muchas comunidades oaxaqueñas evitaron la apropiación de los bienes por parte del Estado con las Leyes de Reforma en 1856 y decidieron invertir en la compra masiva de instrumentos musicales. Las comunidades aprovecharon la coyuntura política para favorecerse en la toma de decisiones sobre la administración de los fondos que estaban a cargo de la Iglesia y en la organización de sus propias prácticas rituales. Por otro lado, el segundo trabajo presenta un panorama histórico de las bandas en Oaxaca que permite adentrarse a la transformación de estas agrupaciones en uno de los símbolos de un Estado y, en especial, a los procesos de adquisición de dotación instrumental y repertorios, así como la importancia de la corporatividad en la vida de muchos pueblos que ha permitido el desarrollo y mantenimiento de una fuerte tradición musical.

El estudio histórico-cultural de las bandas de viento en el bajío guanajuatense (1960–1990) de Luis O. Montoya Arias (2011) titulado *Trompeta en mano, soltando el llanto y en compañía del diablo*, también nos muestra la historia y configuración de las bandas y su repertorio en Guanajuato. Expone, entre varios aspectos, cómo dichas bandas guanajuatenses, como en otras partes del país tienen esa doble función social; por una parte, participan de las fiestas en sus comunidades y en ocasiones son contratadas por el Estado para participar en eventos políticos. También habría que destacar un aspecto importante

ligado a la música y a la llegada de polacos durante la primera mitad del siglo XX en esta parte de México, esto significó entre muchos aspectos, la adopción y adaptación de este tipo de piezas al estilo bandístico de esta región de México, aunque ya existía un gusto por la polca desde finales del siglo XIX en dicho territorio. Montoya (2011) también plasma la situación de estas bandas ante la presión que hacen los medios de comunicación masiva.

Por otro lado, el trabajo de Helena Simonett (2004) titulado *En Sinaloa nació, historia de las bandas en Sinaloa* detalla varios aspectos de la conformación de éstas en el noroeste de México. La autora subraya la migración alemana y francesa de finales del siglo XIX en las costas de Mazatlán, Sinaloa, así como la intervención norteamericana como algunos de acontecimientos memorables para la clasificación de los tipos de bandas que escuchamos en esta zona de México, así como el impacto que han tenido los repertorios musicales que trajeron consigo dichos migrantes.

Volviendo la mirada hacia otros análisis de las bandas militares en el mundo, hay que mencionar la tesis doctoral de Roland Stuart Bannister (1995), *An Ethnomusicological Study of Music Makers an Australian Miliary Band* por la Universidad de Deakin, Australia. Este trabajo es de los pocos que existen sobre bandas militares con un análisis acerca de la visión social y filosófica de la *Kapooka Band* de la Armada de Australia. El autor pone un énfasis especial en la relación de dicotomía entre la música y la guerra, así como el proceso por el cual los miembros de la banda asumen su experiencia a partir de un contexto militar para elaborar una visión distinta, la de los músicos militares. Para dicho trabajo, Bannister se enroló en la mencionada banda australiana durante tres meses, tiempo en el que recopiló entrevistas y otros documentos que le permitieron sentar bases para el análisis del ensamble.

Existen varios estudios que han destacado sobre bandas militares, en especial desde el punto de vista histórico en México. Para esta investigación se tomarán como referencia los trabajos realizados por Rafael Antonio Ruiz Torres (1997) y (2002); el primero es una tesis de licenciatura en etnohistoria titulada *Apuntes para una historia de las bandas en México (siglos XVI–XIX)*; el segundo es un aporte relevante al estudio descriptivo de estas agrupaciones tanto civiles como militares, así como la participación en los espacios públicos. Contribuye a la comprensión de las estructuras musicales militares en la actualidad, sobre todo a través de la tesis de maestría: *Historia de las bandas militares de música en México: 1767–1920*. Hay que señalar el trabajo de Charles V. Heath, *The Inevitable Bandstand: The*

*State Band of Oaxaca and the Politics of Sound* (2015), que analiza una de las bandas civiles de mayor tradición musical en México: la Banda del estado de Oaxaca. Heath se enfoca en el papel político que ha tenido en el ámbito oficial, en la relación con el medio militar, así como en la construcción de un Estado moderno.

De otra forma, los aspectos relacionados específicamente sobre música y conflicto han sido examinados a partir de propuestas como *Music and Conflict*, editado por John Morgan O'Connell y Salwa El-Shawan Castelo-Branco (2010), quienes exploran a través de los diferentes lentes el conflicto a partir de los discursos y prácticas musicales, cómo incide en momentos de pacificación o la manera en que los etnomusicólogos pueden llegar a ser mediadores de paz. La publicación de John Street (2012), *Music and politics*, nos muestra varias facetas por las cuales se puede analizar el Estado a través de la música, como la propaganda o los vínculos con la conformación de identidades. Annegret Fauser (2013), en su libro *Sound of war: Music in the United States during the WWII*, permite abrir nuevos ejes de análisis en cuanto a las relaciones de poder que se presentan frente a circunstancias adversas y la configuración *emic* de los músicos frente a conflicto.

Esta investigación es fruto de diversas disciplinas que sirvieron de soporte para análisis y discusión. Por un lado, mi participación como integrante de la BSM marcó un impulso para emprender esta investigación. Ser parte de la Banda y al mismo observarla como objeto de estudio representó un reto etnográfico constante. En este sentido, destaco lo que señala Rosana Guber (2015, 56) al respecto:

(...) la observación participante pone de manifiesto, ya desde su denominación, la tensión epistemológica característica de la investigación social y, por lo tanto, de la investigación etnográfica: conocer como distante (epistemocentrismo, según Bourdieu) una especie a la que se pertenece, y en virtud de esta común membresía descubrir los marcos tan diversos de sentido con que las personas significan sus mundos particulares y comunes.

De tal manera que, desde la auto etnografía, una parte de los datos plasmados y analizados en el presente trabajo son fruto de la observación y de la participación en la BSM, en una suerte de desdoblamiento constante para dar cuenta de los fenómenos desde la etnomusicología. Observar y analizar lo militar desde lo social y musical fue fundamental para deshilar el quehacer de estos músicos uniformados, alineados, quienes tienen aliciente en la propia música, la que nace en sus comunidades de origen y la que es aprendida en los

conservatorios. Al mismo tiempo, se realizaron entrevistas a integrantes que constituyen sujetos significativos en la conformación o visión de la BSM o su visión de género de esta o bien, sujetos externos que dieron su visión acerca de la agrupación.

Otro de los puntos esenciales de la tesis fue el trabajo del archivo de la Banda, los cuales fueron obtenidos en su mayoría, del Archivo General de la Secretaría de Marina (AGSEMAR), así como de colecciones particulares. Una de las problemáticas al iniciar el presente trabajo, consistió en la escasa o prácticamente nula documentación clasificada o publicada sobre la BSM. En cuanto a las pocas referencias que se encontraron sobre la misma están en los textos de Ruiz Torres ya referidos (1997, 2001) y las reseñas en internet sobre la historia reciente del ensamble (videos, crónicas de conciertos).

Por consiguiente, se analizaron los distintos documentos que arrojaron las fuentes encontradas; son ellas mismas las que dictaron en un inicio los puntos nodales del trabajo de tesis. Los contextos históricos que se plantean y otros temas relacionados con música y los músicos de la BSM son fruto de este proceso de historización y análisis de frente al poder.

Cabe destacar que los legajos afines con la BSM, los músicos navales, el fundador de la banda o temas afines no estaban clasificados en el AGSEMAR con anterioridad. A partir de la presente investigación, es posible tener acceso público, de manera digital, a los archivos que se señalaron.

El material al que se tuvo acceso está conformado por entrevistas, fuentes hemerográficas, bibliográficas y fotográficas (en carpetas, como respaldo físico, o de manera digital). Se realizó una compilación musical y documental en general (programas de mano, participaciones en el programa de radio *La Hora Nacional*). A continuación, se detalla el archivo de “Músicos navales / Banda Sinfónica” de la AGSEMAR:

- 98 documentos de 1921. Relacionados con la Banda de Música de la Armada de México ubicada en el Apostadero Naval en Veracruz (expediente: *S nombre*)
- 431 documentos de entre 1940 y 1946. Ligados con las participaciones en ceremonias, conciertos y festivales de la Banda Sinfónica de Marina (expediente: *Festivales de Banda de Música y Banda de música*)
- 28 documentos vinculados a la participación en los Juegos Olímpicos de 1968 (expediente: *Juegos Olímpicos*)

- 196 documentos referentes al fundador de la BSM, el Contralmirante S.E. (Servicios Especiales) Estanislao García Espinosa (expediente: *Músicos navales / Banda Sinfónica. AGSEMAR*)
- De igual modo, se revisaron los expedientes de cuatro de las primeras integrantes de la BSM.

Al mismo tiempo, en el Archivo General de la Nación (AGN) se consultaron 32 documentos alusivos a la participación de la BSM en los Juegos Olímpicos de 1968 y la nota hemerográfica alusiva al obituario del fallecimiento del fundador de la BSM en 1973. Se realizó también una recopilación de documentos variados, programas de mano de distintos años, fotos de varios periodos; entre estos, se encuentran las siguientes colecciones:

- Capitán de Corbeta SAIN. CHOF.<sup>9</sup> (retirado) Estanislao Espinosa y Camacho (hijo del fundador de la BSM): más de 880 documentos (fotografías, programas de mano, partituras, oficios<sup>10</sup> y notas hemerográficas).
- Teniente de Corbeta SMN.MN.<sup>11</sup> (retirado) Miguel Rosales González (hijo de uno de los fundadores y director de la BSM, Cap. de Corbeta. Mús. Rodolfo Rosales Corona): 89 documentos digitalizados (fotografías, notas hemerográficas, un video de la partición de la BSM en 1968 y oficios), audios de las participaciones en *La Hora Nacional* correspondientes a las transmisiones del 3 de junio de 1945, 18 de agosto de 1946 y mayo de 1955.

Los programas de mano de los conciertos aniversario de la BSM, entre los que destacan:

- V aniversario, 11 de agosto de 1946
- VI aniversario, 17 de agosto de 1947
- VIII aniversario, 14 de agosto de 1949
- XV aniversario, 5 de agosto de 1956
- XXV aniversario, 14 de agosto de 1966
- Homenaje a Estanislao García Espinosa, 1963

---

<sup>9</sup> SAIN. CHOF. (Servicio de Administración e Intendencia Naval. Chofer).

<sup>10</sup> Los oficios, en este caso, son documentos emitidos por la institución en los cuales se puede comunicar órdenes o disposiciones particulares o generales.

<sup>11</sup> SMN.MN. (Servicio Músico Naval. Músico Naval).

Las entrevistas etnográficas llevadas a cabo a tres mujeres instrumentistas que actualmente están en la banda, a una exintegrante, un egresado de la Heroica Escuela Naval Militar (HENM) que trabajó de manera cercana con la agrupación, a dos exintegrantes que ingresaron en los primeros años de la BSM, así como a un exdirector huésped, permiten escuchar otras voces en torno al trabajo del ensamble, en especial, sobre aspectos circundados por un halo asociado a las relaciones de poder. Esta tesis es un megáfono de otras voces que se escucharán a través de diversos documentos, como notas de periódicos, cartas y oficios que dan cuenta del tejido de la banda desde la década de los años cuarenta del siglo XX hasta la actualidad.

En este sentido, para el presente trabajo se tendrán en cuenta las distintas rutas en la que se ha presentado el discurso musical como una argumentación política. Esto es, la tesis se conforma de cuatro capítulos, una sección de consideraciones finales, así como de una compilación fonográfica. El planteamiento teórico que sustenta el trabajo se traza en la introducción y es incorporado a lo largo del texto. Posteriormente, la tesis inicia con un capítulo dedicado a un esbozo histórico de la BSM, en el que sobresale una banda de la Marina en 1921 como un claro antecedente institucional en la conformación de la música naval y el impacto que tuvo en ese momento en el ámbito marineroy su papel en la vida del Puerto de Veracruz. Se muestran antecedentes de las bandas de viento en México y en el mundo que permitirán la visualización de un mapa historiográfico de lo que ha sucedido con estos ensambles en varios espacios y tiempos. Los primeros años se muestran como la detonación de la agrupación y dan cuenta de los cimientos y las tradiciones que se gestaron en el seno de la banda respaldada por la institución. De igual forma, sobresalen los diversos repertorios de distintas épocas de la BSM, los cuales nos permitirán examinar la construcción de los gustos y el impacto que tuvieron en la formación de públicos, así como en las relaciones de poder que se articularon en varias ocasiones musicales.

Además, en el primer capítulo se exponen los cabos que tiene la BSM con el pasado bandístico militar en México, así como las grabaciones que ha realizado, las cuales aportarán a la discusión los repertorios como constructores de nacionalismo desde la visión oficial. En esta parte, surge la figura del director–fundador de dicha agrupación, el Contralmirante S.E. Estanislao García Espinosa, como sujeto que apuntaló muchas de las circunstancias que han predominado a lo largo del tiempo en la agrupación musical pero que también significó un punto nodal para los cambios que vive actualmente la BSM. Este primer apartado permite

intercalar, por un lado, una lectura de la Banda como sujeto social que se ha enfrentado a cambios durante los distintos periodos y, por otro, que ha sostenido rasgos invariables a pesar de los cambiantes momentos históricos.

En el segundo capítulo, se presentan dos contextos históricos que han sellado a la agrupación musical: los primeros años de su fundación (1941–1946), en los cuales se analizan espacios simbólicos ligados al poder como lo fueron las participaciones en el programa de radio *La Hora Nacional* y en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Además, en el año de 1968, se examina la participación que tuvieron en los XIX Juegos Olímpicos como espacio sonoro contrastante al conflicto social que se vivía en el país. Incluso cuando han existido otros momentos indiscutibles para referirnos a su ordenación y consolidación, los que se han señalado fueron lapsos que se distinguen por ciertos repertorios musicales en contextos históricos asociados al conflicto, ya sea desde una perspectiva nacional o mundial. La música y el conflicto se encuentran en otro escenario, un espacio ligado al Estado y, por ende, a una red de correspondencias asociadas al poder.

Los temas que cruzan de modo transversal la tesis se presentan en el tercer capítulo. Dichas propuestas constituyen parte de las formas de dominación entre la música y el Estado. Dentro de este marco, se presentan las ceremonias oficiales, desfiles y conciertos sinfónicos como espacios y tiempos disímiles en cuanto a repertorios y audiencias, aunque comparten un eje rector donde se propician los vínculos de poder. Algo semejante ocurre con otros dos temas, por un lado, aquel relacionado con las mujeres al interior de una banda militar que invita a un nutrido debate sobre las configuraciones de género. Para concluir este capítulo, fue ineludible también abordar otro hecho relacionado con el argumento central: ser al mismo tiempo músico y militar. Dicho tema se presenta *per se* como un desafío que permite descubrir muchas de las coincidencias y retos a los que se enfrenta un músico inmerso en la disciplina militar. El enfoque de transversalidad de este capítulo y de la tesis permitirá observar esta espiral que da movimiento a una red de relaciones de poder.

El cuarto capítulo está destinado a la discusión que presentará el eje estructural del poder en el que se funda y se desentraña la BSM, así como la multiplicidad de matices en las que se ven envueltos los mecanismos de dominación y el Estado. Posteriormente, las consideraciones finales entre la música y el poder son vistas en el lente de microscopio de una banda militar; es esta una agrupación que ha vivido determinada, en su mayoría y desde

su fundación, por músicos provenientes de una tradición popular de bandas en México y que se reconfiguran al incorporarse a la institución naval. La performatividad de la música expresa un poder estructural como una acción política desde los elementos inmutables además de los que le imprimen distintas dinámicas del continuum sonoro de la BSM. Las consideraciones finales englobarán los puentes de análisis que se plantearon a lo largo de la tesis y que se relacionarán con conceptos asociados al nacionalismo, poder y Estado.

## Capítulo 1. Singladura musical: una banda sinfónica para la Secretaría de Marina

Cuando se hace referencia a la palabra “singladura”,<sup>1</sup> que en términos náuticos está relacionada con el viaje que realiza cierta embarcación, se habla de la distancia, la travesía que han vivido los diferentes sujetos que han construido esta narrativa musical en contextos históricos diversos. “Hacerse a la mar” ha significado, así, un tiempo y espacio en el que la Banda ha navegado por trayectos contrastantes.

### 1.1 Introducción

En el ámbito musical, con el término *banda* se puede referir prácticamente a cualquier tipo de ensamble de músicos. Sin embargo, en este trabajo se hará alusión al tipo de agrupación conformada por instrumentos de alientos madera: flautas, oboes, clarinetes, saxofones y fagotes; alientos metales: cornos, trompetas, trombones, eufonios o barítonos y tubas; y sección de percusiones: timbales, bombo, platillos, tarolas e instrumental que se utiliza en el repertorio sinfónico. Tanto las estructuras en las que se configuran dichos ensambles de viento, como las funciones para las que fueron creadas en sus inicios han tenido muchos cambios; de igual modo, se observará que las bandas son grupos musicales que han sido ligados tanto al ámbito cívico como al militar.

Actualmente, las bandas pueden estar formadas desde treinta integrantes hasta más de noventa y, por tradición, si se hace referencia al tipo de espacio adecuado para la interpretación, la banda ha sido relacionada más frecuentemente con los grupos de músicos que pueden tocar al aire libre, ya que los instrumentos de viento y percusiones poseen la particularidad de ser muy sonoros, además de responder con una cierta flexibilidad ante las inclemencias del clima, por lo que no se ven afectados tan severamente como los instrumentos de cuerda de las orquestas, un tipo de agrupación que se relaciona más comúnmente con el ámbito de auditorios cerrados. No obstante, dicha situación ha cambiado en los últimos años pues es posible escuchar conciertos de orquestas que han salido de las grandes salas de concierto o de la intimidad de los recintos cerrados para —con el apoyo de una adecuada sonorización— extenderse al aire libre como lo han hecho las bandas de viento desde el siglo XIX, al tiempo que éstas también se han apropiado, cada vez más, de recintos

---

<sup>1</sup> La singladura es la distancia recorrida por una embarcación en 24 horas. Día de navegación que ordinariamente comienza a contarse desde mediodía. (DOF) Diario Oficial de la Federación (consulta: 4 de marzo de 2014).

cerrados que durante mucho tiempo estuvieron reservados para orquestas sinfónicas o de cámara.

Así pues, la banda no sólo ha mantenido sus espacios performativos, sino que también los ha incrementado. En especial, existe un espacio que la ha distinguido durante siglos: el desfile, en el cual la música se *desplaza, marcha*, y el espectador aprecia, de frente, un espacio sonoro envuelto no sólo de la música sino de los demás sonidos que se puedan escuchar en el exterior como gritos, cohetes, vendedores ambulantes, automóviles, entre varios. En este sentido, el ensamble se presenta como referente del poder al tomar la calle y colocar en ese espacio su discurso musical, el cual se mezcla con el ruido y produce un manifiesto sonoro que involucra otros actores sociales además de los propios músicos. Como menciona Jacques Attali (2011, 15), “escuchar música es escuchar todos los ruidos y darse cuenta de que su apropiación y su control es reflejo de poder, esencialmente político”. Como se analizará más adelante, la banda es protagonista en los desfiles, al tiempo que también lo es en las presentaciones de las plazas públicas y los teatros.

En la actualidad, pueden variar mucho, aparte del número de integrantes, los repertorios y la función social que desempeñen las bandas en ciertos ámbitos. En este sentido, como mencionan Suzel Ana Reily y Katherine Brucher (2013, 3):

En el mundo de las bandas se pueden confrontar la *música funcional* y los modos de sociabilizar en un entorno moderno; podemos ver cómo los grandes maestros de la música europea se sirven de una *banda sonora* en festivales (...) dicho mundo constituye un espacio de redefinición de las sensibilidades estéticas y de las identidades, se interpretan repertorios y prácticas fuera de los contextos en los que fueron concebidos.<sup>2</sup>

El presente capítulo abre las puertas a la historia de las bandas de música en la Armada mexicana. Inicia de manera genérica con la historia en Europa, así como con el surgimiento y desarrollo de estas agrupaciones en México. Ruiz Torres, en sus tesis de 1997 y 2002, *Apuntes para una historia de las bandas en México (siglos XVI–XIX)* y en la *Historia de las bandas militares de música en México: 1767–1920*, respectivamente, muestra con detalle

---

<sup>2</sup> Trad. a.

estos conjuntos y señala un panorama muy completo de su desarrollo en Europa y de cómo se presentan en México.

La delimitación de este tipo de ensambles, así como un esbozo de su origen, logrará dar una perspectiva más clara de la BSM, para lo que se definirán los diversos repertorios que ha interpretado y las prácticas en las que se relaciona con el poder, así como el ejercicio de construcción de un gusto musical que se escucha y se expone desde sus orígenes; se presenta también una aproximación a los intérpretes y directores como actores sociales dentro de una institución armada y su relación tanto con el ámbito militar como con el quehacer musical.

Como se puede constatar a través del AGSEMAR, existieron otros músicos navales que antecedieron a la BSM. Los contratos y otros oficios hablan de una banda naval en Veracruz alrededor del año de 1921. Su presencia devela las condiciones salariales de los músicos a partir de las nóminas que están en los archivos, lo que nos permite ver también cómo estaba conformada la dotación de instrumentos.

Posteriormente, la agrupación que conforma lo que hoy conocemos como BSM se crea en los primeros años de la década de 1940, durante el periodo del presidente Manuel Ávila Camacho.<sup>3</sup> Desde sus inicios se observa la variedad de servicios a los que acuden y cómo a través de éstos se reflejan las distintas relaciones en las que se presentaba la política nacional e incluso la postura del Estado mexicano frente a los acontecimientos internacionales. Los años de consolidación consistirían en la reafirmación de repertorios y en presentaciones que convertirían a la agrupación musical en una imagen sonora sólida para la Armada mexicana. A raíz de la conformación de la BSM, surgieron después otras agrupaciones ligadas a otros géneros y espacios para la música que fortalecerían dicha imagen.

Para concluir, se presentará el análisis de uno de los músicos que —como pieza angular que incidió en la representación del grupo como símbolo institucional— cruza la

---

<sup>3</sup> El sexenio del presidente Manuel Ávila Camacho se desarrolló entre 1940 y 1946.

Banda en un eje transversal y hasta la fecha ocupa un lugar en las referencias que se hacen de la agrupación: Estanislao García Espinosa, fundador y primer director de la BSM.

## **1.2 Las bandas de militares europeas**

Los instrumentos de viento en México surgen de la tradición musical europea; por este motivo, es preciso abordar el origen de dichos ensambles, con el fin de atar los cabos entre Europa y lo que ha sucedido en México, ya que tanto con instrumentos como los repertorios, se adoptaron y adaptaron a un nuevo territorio conformando nuevos saberes musicales.

Las primeras bandas en Europa se registran desde siglo XIII y tienen un gran influjo de ensambles procedentes de Oriente (Polk 2016). Pero no es sino hasta el siglo XVI que se inicia un desarrollo significativo para estas agrupaciones debido a las innovaciones tecnológicas. Los lauderos comenzaron a experimentar con el torno, lo que provocó que se ampliaran las posibilidades sonoras de los instrumentos de aliento madera. Entre estas innovaciones se encuentran el aumento de orificios y la experimentación en los acabados y la estética de las piezas (Whitwell 2010, 75); los precursores de estos grupos de viento modernos se empezaron a conformar a partir del siglo XVIII y, hacia 1750, se encontrarían ya muchas de estas agrupaciones en diversos lugares de Europa, empleadas para desfiles, conciertos y ceremonias a través de las organizaciones militares locales (Simonett 2004, 41).

Así pues, en 1763, la Real Artillería Británica ya contaba con una banda estructurada que acompañaba al regimiento a los servicios activos. Por su parte, las bandas militares francesas alcanzaron un gran auge durante el Imperio napoleónico. Las bandas tocaban canciones y música patriótica para alentar a las tropas durante las batallas. Los músicos no iban armados —excepto por espadas que solo mostraban en las ceremonias de manera simbólica—, por lo que corrían mucho peligro durante los combates. Las órdenes en el campo de batalla eran transmitidas por la trompeta, la cual tuvo mucha importancia en dichas agrupaciones y con frecuencia era decorada con estandartes al igual que los tambores o los timbales que utilizaba la caballería. Durante el periodo napoleónico, por ejemplo, las bandas de los regimientos de infantería asentarían las bases para la banda militar moderna, la cual contaba con dieciséis clarinetes, cuatro fagotes, un clarinete alto y una flauta *piccolo*, además

de dos serpentones para los registros graves. En cuanto a los metales, tenían dos trompetas y una trompeta bajo, cuatro cornos y tres trombones; las percusiones se componían de un bombo, dos tambores, un par de platillos, dos sistros turcos y un triángulo (Cassin–Scott 1978, 11–16).

Una de las influencias musicales más significativas que recibió Europa a inicios del siglo XVIII fueron las bandas de jenízaros, provenientes del ejército turco después de la caída del Imperio otomano. Para 1770, casi todos los ejércitos en Europa tenían en sus filas a músicos de estas agrupaciones. Este hecho significó una transculturización que marcó de manera reveladora la música occidental, tanto en las composiciones como en la instrumentación de las bandas europeas y de las orquestas. Los conjuntos de alientos cumplían también la función de entretenimiento, y tuvieron buena aceptación por parte de la clase aristócrata europea desde la segunda mitad del siglo XVIII; compositores como W.A. Mozart (1756–1791), Antonin Reicha (1770–1836) y Antonio Rosetti (1750–1792) se distinguieron por realizar serenatas y divertimentos para estos instrumentos (MIM, 2000). Los conjuntos estuvieron agrupados por sextetos y octetos de alientos, y se les denominó como *Harmoniemusik*, los cuales fueron fundamentales en la conformación de las bandas militares y, eventualmente, incluyeron instrumentos de percusión (Montagu 2002, 104–105).

La Revolución francesa marcó un momento de consolidación de las bandas europeas. Es importante resaltar que, a partir de dicha época, la música militar facilitó la fundación del Instituto Nacional de Música (después sería llamado Conservatorio Nacional de Música de París), el cual tuvo sus antecedentes en la Escuela de Música de la Guardia Nacional. La banda de dicha escuela estuvo a cargo de Bernard Sarrette, quien, en 1793, durante un concierto frente a la Convención Nacional, defendió los efectos de la música y su poder sobre el espíritu, la importancia del papel de la instrucción musical, así como las ventajas de los instrumentos de alientos en los festivales al aire libre. Desde entonces, las celebraciones en las cuales participaban formaron parte de un apoyo político para el gobierno, fueron organizadas por el “Comité de Instrucción Pública” y se convirtieron en vías de diseminación de la propaganda de masas (Whitwell 2010, 249–251).

Por otra parte, los conciertos masivos de bandas se acostumbrarían por toda Europa. Por ejemplo, en 1833, se reunieron en Bruselas más de doscientas bandas; en París, en 1846,

cuarenta y un bandas militares; en Viena, en 1853, mil doscientos músicos y trescientos percusionistas, tocando valeses de Strauss ante el Zar de Rusia y el emperador Francisco José. En 1872, durante el encuentro de los tres Káiseres, en Berlín, se reunieron mil doscientos músicos bajo la batuta de Heinrich Saro (Ruiz Torres 2002, 40). Así pues, es significativo observar cómo se hacía énfasis en los efectos de la música y la legitimación de muchos poderes, ya fuera al servicio del orden monárquico o a las causas de la República. La música se convertía, gradualmente, en un sello y acción de poderío militar.

### **1.3 Las bandas civiles y militares en México**

Los instrumentos de viento y percusiones están ligados a la vida en México desde el periodo prehispánico. El latir de los sonidos de una flauta de carrizo y del caparazón de tortuga vibran gracias a los músicos. El placer por tocar, el don hecho música, lo sagrado se escucha en la actualidad en las fiestas al santo patrono en muchas comunidades de nuestro país.

Hoy, los sonidos también están asociados a varios ensambles, por ejemplo, a una banda de pueblo, a las voces de los clarinetes, saxofones, percusiones, entre muchos otros. Esta sonoridad tiene su origen en instrumentos que llegaron con los conquistadores, a través de la Iglesia católica (Navarrete 2001) y están asociados también a los ejércitos de la época. La historia del ejército colonial y sus bandas de música se puede dividir en dos partes: la primera, abarca desde la Conquista hasta el siglo XVIII; la segunda, inicia con las Reformas borbónicas, periodo durante el cual siguió el modelo francés hasta la consumación de la Independencia. Se pueden añadir otras etapas: las correspondientes a la Intervención y al Imperio; durante estos años, los ensambles franceses, belgas y austriacos lograron un impacto importante en lo referente a la instrumentación y repertorios (Ruiz Torres 2015, 21, 33).

Con respecto a lo anterior, se coincide con Ruiz Torres (2015, 34) cuando menciona que las bandas militares en México estuvieron bien instauradas durante la primera mitad del siglo XIX, y no como algunos autores mencionan que fue a partir de la Intervención francesa. La siguiente etapa corresponde al Porfiriato (1876–1910); durante este periodo, las bandas militares también se vieron beneficiadas a raíz de la modernización del Ejército federal y, posteriormente, tendrían una labor vital en el periodo de la Revolución mexicana. Como se

verá más adelante, la BSM posee reminiscencias de los finales del siglo XIX e inicios del XX, situación que se ve plasmada en los repertorios, las dotaciones instrumentales y las funciones sociales.

Ahora bien, es posible ubicar el momento cúspide de los conjuntos militares, tanto en Europa como en México, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, a raíz de la Revolución industrial. Las posibilidades técnicas de los instrumentos se multiplicaron, lo cual favoreció, entre muchos aspectos, la ampliación del repertorio para solistas, así como el número de músicos en las orquestas y las bandas y, por ende, en las filas de los ejércitos. Además, como parte de las políticas institucionales, los ejércitos nacionales crearon inspecciones generales de música con el fin de homogeneizar grados, sueldos, toques, número de integrantes e incluso instrumentos (Ruiz Torres 2002, 39–40).

Las bandas de viento que tuvieron un impacto especial en nuestro país durante el siglo XIX fueron aquellas que llegaron como parte del periodo colonizador del Imperio austriaco en México (1864–1867), con Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica. Dichas bandas contaron con músicos alemanes de la región de Bohemia, considerados en la época como los mejores ejecutantes de viento en Europa. Son varios, también, los nombres de músicos checos que dirigieron durante ese periodo, entre ellos Joseph Rudolf Sawerthal, quien llegó a México en 1864 con la banda de la Legión Austriaca (Ruiz Torres 2002, 46–47). Es posible que el renombrado prestigio del cual gozaban los ensambles austriacos en el siglo XIX se debiera a que, a partir de 1840, Austria implantó un cambio al contratar a directores civiles (egresados de los conservatorios) para sus bandas militares, al tiempo que se dio importancia a los instrumentos de metal y se introdujo el eufonio a la dotación instrumental (Whitwell 2010, 276).

La conformación de las bandas militares europeas en el siglo XIX tuvo trincheras con características propias, principalmente en Alemania (Prusia), Austria, Francia, Inglaterra, Italia y Rusia (Whitwell 2010, 267–325). Fue en este siglo que se dieron progresivas innovaciones tecnológicas, propuestas de nuevas dotaciones instrumentales, mejoras en condiciones de trabajo, así como la ampliación en los repertorios de concierto, debido a que gran parte de la música de compositores europeos se conoció a través de las bandas de los países colonizadores. El impacto musical fue adoptado y, en muchos lugares, adaptado a

nuevas músicas (Boonzajer 2000). México no fue la excepción; cuando hablamos de bandas de viento se mezclan muchas herencias colonizadoras en varios lugares y contextos históricos. Estos grupos aún mantienen vigencia tanto en el tipo de instrumentos como en los repertorios.

Por otro lado, los estudios de dichos ensambles se pueden analizar desde diferentes planos e incluir elementos a partir de criterios propuestos por la etnomusicología, musicología, sociología, entre otras disciplinas. En este sentido, habría que delimitar el tipo de banda de viento a la que se hace referencia en nuestro país. Sobre este particular, Georgina Flores Mercado (2015, 9–10) nos dice:

(...) [las bandas pueden ser agrupadas] en cuatro grandes categorías para caracterizarlas: a) bandas institucionales, constituidas desde alguna institución y que en su quehacer musical legitiman y visibilizan a la institución que representan; b) bandas culturales o tradicionales, las cuales reproducen la cultura y la identidad comunitaria a través de un repertorio musical considerado tradicional; c) bandas comerciales regionales, resultado de la agrupación de músicos de pueblos rurales, indígenas o colectividades urbanas con fines económicos para la subsistencia, que, aunque reconocen su pertenencia comunitaria, su principal motor es obtener una ganancia por la música popular que interpretan; d) bandas de mercado global, insertadas en las industrias musicales tanto a nivel nacional como transnacional con fines netamente de lucro.

La BSM es una banda institucional y, como parte de su quehacer, también ha conservado características tradicionales debido a que parte de su repertorio musical está asociado a lo que se reconoce como propio de pueblos o regiones de México. Esto es posible, en parte, porque la propia institución reafirma estas músicas propias como parte de su difusión cultural y la importancia intrínseca que tiene para sus miembros, pues muchos de los integrantes han procedido de lugares donde la música de banda es parte fundamental en la vida de sus comunidades.

A diferencia de otros cuerpos o servicios abordados de manera detallada en la historia de las fuerzas armadas mexicanas, como en el trabajo de Plascencia de la Parra (2010), los músicos militares han sido sujetos sociales poco documentados y analizados en nuestro país, posiblemente debido a que siempre han sido vinculados a sus ejércitos como parte intrínseca

de sus tropas, sin separarlas de sus estados de fuerza. Es natural que las bandas estén presentes, tanto en tiempos de paz como de guerra; cuando se ausentan, por algún motivo, se pierde el espacio sonoro y no cobra sentido el ceremonial militar, los desfiles, los llamados de la corneta de la banda. Como se observará, la comunicación que se establece a través de la música sigue siendo vigente en estos espacios, a pesar de los avances tecnológicos, tanto en el ceremonial como en los conciertos.

#### **1.4 El legado musical militar**

Al referirnos a la fundación de la BSM es necesario colocar como antecedentes las bandas creadas en el seno del propio Ejército mexicano. Esto se debe, por un lado, no solo al gran impacto musical que tuvieron a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, sino también porque, hasta 1940, la Secretaría de Marina formaba parte de la Secretaría de Guerra y Marina (Pedro Couto 2017, 141). A este propósito, es importante destacar lo que menciona Plascencia de la Parra (2010, 96) con respecto a la fundación de la Secretaría de Marina como institución:

En 1940, el gobierno le dio plena autonomía a la armada al crearse la Secretaría de Marina, algo que se había solicitado en varias ocasiones. Pero los motivos para este cambio fueron externos ya que se temía una incursión de las potencias del Eje en México, lo cual preocupó por un tiempo al gobierno norteamericano. Una solución administrativa de este tipo no resolvió los eternos problemas de la Marina, pero sirvió para que la armada negociara presupuestos y mejoras a su personal.

Según el Diario Oficial de la Federación del 30 de agosto de 1944, se decretó la primera Ley Orgánica de la Armada de México que expidió la Secretaría de Marina (Pedro Couto 2017, 147–148). En ésta se detalló, entre varios aspectos, cómo estaría constituida la Armada. La clasificación del personal de la Armada se dividió en la de guerra, compuesta por el Cuerpo General, Aeronáutica Naval, Infantería Naval y Artillería de Costa; la de servicios generales, que estaba integrada por los Ingenieros de la Armada, Administración Naval, Justicia Naval, Comunicaciones Navales y Sanidad Naval; y por último los servicios especiales, conformados por Bandas de Música, Personal de Cámaras y Maestranza de la Armada.

Si bien las bandas fueron consideradas en dicha Ley, cabe destacar que la herencia de las batutas militares llegó a la Marina a través del Ejército. Es decir, desde el siglo XIX se conformaron varias bandas y directores militares en México, quienes impulsarían fuertemente nuevos repertorios y avivarían la tradición en el medio castrense. Entre los grupos musicales militares que destacaron, tenemos la Banda de Música del 8º Regimiento de Caballería, con sede en la capital del país, y que en 1893 se llamaría Banda del Estado Mayor. Esta última tuvo dos directores que sobresalieron notablemente: Encarnación Payén y Nabor Vázquez. Su fama trascendió por haber participado en eventos internacionales, como la exposición de San Luis Missouri, en Estados Unidos de América, en 1885, y la celebración del aniversario del descubrimiento de América, en 1892, en Madrid (Ruiz Torres 2002, 200).

En un oficio del 10 de enero de 1938, con copia a Estanislao García Espinosa, quien fungía como director de la Banda de Infantería (en el Ejército),<sup>4</sup> se detalla el organigrama que tendrían las músicas militares en ese momento:

1. Banda de Música del Estado Mayor con 70 músicos: 1 (Cap. 1º.) director, 1 Capitán 2do. subdirector, 1 Teniente músico mayor, 6 Subtenientes músicos solistas, 25 Sargentos 1ros. músicos de 1era., 20 Sargentos 2dos. músicos de 2da. y 16 Cabos músicos de 3ra.
2. Bandas de Artillería, Zapadores, Infantería y Caballería compuestas con 50 músicos, cada una por: 1 Cap. 1º director, 1 Capitán 2do. subdirector, 1 Teniente músico mayor, 6 Subtenientes músicos solistas, 20 Sargentos 1ros. músicos de 1era., 14 Sargentos 2dos. músicos de 2da. y 7 Cabos músicos de 3ra.

---

<sup>4</sup> Colección Estanislao García y Camacho.



*Fig.1 Banda de Zapadores. Estanislao García Espinosa, Dir.  
En un Festival de veteranos de la Revolución. Palacio de Bellas artes. 30 de octubre de 1939.  
Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.*

La Banda de Zapadores, a cargo de Miguel Ríos Toledano, así como la Banda de Policía de la Ciudad de México, dirigida por Velino M. Preza,<sup>5</sup> se distinguieron por sus músicos y por sus directores; estos últimos le heredarían la tradición militar musical a García Espinosa<sup>6</sup> quien, a través de su paso por el Ejército, dirigió la Banda de Zapadores<sup>7</sup> y la de Policía, entre

---

<sup>5</sup> Velino M. Preza Castro (1866–1944), originario de Durango, Dur. Fue pianista y compositor de banda. En 1900 fue nombrado director de la Banda de Zapadores, en sustitución de Miguel Ríos Toledano. En 1904 recibió el cargo interino de director de la Banda de Música del Estado Mayor Presidencial. Casi inmediatamente lo nombró Félix Díaz director titular de la Banda de Policía de la Ciudad de México, en la cual estuvo durante dos largos periodos: de 1904 a 1914 y de 1920–1943 (*Un suspiro al trovador. Música del siglo XIX del Archivo musical del Castillo de Chapultepec*. Amparo Gómez, Salvador Rueda Smithers y Juan Ramón Sandoval. Testimonio Musical de México No.63. [CD] INAH 978–607–484–525–9, 2014).

<sup>6</sup> La carrera de Estanislao García Espinosa en el ejército se detallará en este capítulo.

<sup>7</sup> Los zapadores son ingenieros de combate. Respecto del grupo de zapadores, Plascencia de la Parra (2010, 68) menciona que se le conocía, según el general Sánchez Lamego, como “el arma de trabajo, porque concurre al éxito de la batalla por medio de sus trabajos”; su deber es “construir, reparar y conservar las vías de comunicación, caminos, pistas aéreas, canales, puentes, etcétera, hacer los trabajos generales de instalación de las tropas de todas las armas y servicios en el teatro de la guerra”. En tiempos de paz se ocupa de la fabricación de instalaciones militares, ya sean cuarteles, pistas aéreas o campos de entrenamiento, y también de cuidar las vías de comunicación, en especial por donde va a pasar la tropa.

otras, al tiempo que colaboró con Genaro Núñez Sáenz, mayor del Servicio de Músicas Militares, quien promovió su ascenso en 1940 por sus aptitudes musicales y militares (AGSEMAR. MN. EGE, 89).

#### **1.4.1 Banda de la Marina (Apostadero Naval de Veracruz)**

Hay que señalar que entre 1917–1921 existió un Apostadero Naval en el Puerto de Veracruz que da cuenta de una banda de música; así se ha verificado en diversos documentos, como los contratos para darse de alta en la Secretaría de Guerra y Marina, y en oficios que detallan uniformes e inventario de instrumentos. En ese momento, el director de la mencionada banda fue el 2do. Teniente Indalecio Turincio Ruiz.<sup>8</sup> Al parecer, este ensamble, además de cubrir los servicios del ceremonial militar propios del recinto naval, realizaba presentaciones de carácter diplomático, como da cuenta del arribo de Francisco Villaespesa al Puerto de Veracruz la revista *Cervantes*, en su número XI, de 1917:

(...) A las diez y media ya había anclado en el centro de la bahía el hermoso vapor español “Alfonso XIII”, y a esa hora ya estaba en el puente de Sanidad atracado el remolcador “Tulún” (*sic.*), en el que tomamos pasaje un nutrido grupo de personas que íbamos hasta el buque a darle la bienvenida al inspirado cantador ibero (...) También ocupaba su puesto en el “Tulún” la excelente banda de música del Apostadero Naval, dirigida por el profesor Indalecio Turincio Ruiz (...) A las once en punto llegaba el “Tulún” cerca del “Alfonso XII”. La banda tocaba una bella música. Los numerosos pasajeros que llegaban a nuestras playas en el hermoso trasatlántico comenzaron a aplaudir, señalando al mismo tiempo al maestro Villaespesa (...).<sup>9</sup>

En los documentos de esta Banda del Apostadero Naval se especifica que había un músico mayor, el director, quien era 2do. Teniente, además de 49 elementos de 1era. y 2da. clase. Un músico de 2da. tenía un sueldo de \$90.00 pesos al mes y un músico de 1ra. recibía 97.50 por el mismo periodo.<sup>10</sup>

Los oficios de alta para los músicos tenían un formato específico respecto del resto de los servicios contratados por la Secretaría de Guerra y Marina.<sup>11</sup> Según los oficios de 1921,

---

<sup>8</sup> DAHR (Discography of American Historical Recordings).

<sup>9</sup> La revista *Cervantes* era una publicación de tiraje mensual. Biblioteca Nacional de España–Hemeroteca Digital.

<sup>10</sup> AGSEMAR. EGE, 47.

<sup>11</sup> Se toma como ejemplo el contrato de alta del músico de 1era. Miguel González del Apostadero Naval de Veracruz, 1921 (AGSEMAR. MN. Banda de Música. Archivo sin nombre). Ver ilustración 2.

relacionados con las altas de los músicos en la Banda del Apostadero Naval, quienes firmaban obtenían los beneficios propios por pertenecer a la institución; se les especificaba, además, las obligaciones que adquirirían como músicos “asimilados”; como apunta Plascencia de la Parra (2010, 24–25) sobre el medio militar:

Desde los tiempos porfiristas, una parte importante del personal de la Secretaría de Guerra la conformaban civiles que desempeñaban, por lo general, trabajos técnicos o profesionales, en los cuales los militares no tenían una preparación adecuada. Con fines administrativos, para que ese personal pudiera cobrar su sueldo, se otorgaban grados castrenses con el calificativo de “asimilado”. Así, por ejemplo, habría contadores, abogados o médicos que podían ser capitanes o mayores asimilados.

En 1921, la Banda del Apostadero Naval, a través de su director, Indalecio Turincio Ruiz, daba cuenta de un grupo compuesto por 46 músicos, más un archivista y un personal de apoyo:

- 1 clarinete–solista, 4 clarinetes primeros, 3 clarinetes segundos, 3 clarinetes terceros, 1 flauta, 2 clarinetes requintos.
- 1 c. bajo en sib, 1 sax tenor, 1 sax alto, 1 sax soprano, 1 sax barítono, 2 barítonos, 2 bajos chicos, 1 cornetín–solista, 4 cornetines primeros y segundos.
- 1 bugle, 1 corno, 4 saxhorn, 4 trombones, 1 c. bajo tuba, 1 c. bajo en mib.
- 1 timbalista, 3 percusionistas, 2 contrabajos de cuerda, 1 archivista, 1 cita (personal de apoyo).

Posteriormente, en 1922 se presentaron reformas al Ejército, y se incluyó el *Reglamento de Música y Bandas Militares y funcionamiento de la Inspección General de las mismas*. Ruiz Torres (1997, 133) muestra los artículos que dan cuenta de la importancia y la preocupación de los altos mandos militares por conservar e incluso mejorar la calidad artística de sus conjuntos.



Fig.2 Contrato de alta en la Banda del Apostadero Naval. Veracruz, Ver., México. 1921.  
 (AGSEMAR. MN. Banda del Apostadero Naval).

### 1.4.2 Los primeros años de formación de la BSM

En un memorándum del 19 de febrero de 1941, el Director General de la Armada, Comodoro David Coello Ochoa, solicitó al ejército que el Capitán Primero de Infantería, Estanislao García Espinosa, formara parte, como director, de la Orquesta 21 de Abril del Departamento de la Marina Nacional. Dicha agrupación, organizada y dirigida por García Espinosa, fue previa al proyecto y consolidación de una banda para la Secretaría de Marina (AGM. EGE, 96). El hecho de colaborar en ambas dependencias parecía viable para García Espinosa hasta ese momento; sin embargo, como parte de las reestructuraciones y nuevos proyectos que se

planteaban en la Secretaría de Marina en 1941, García Espinosa, quien entonces era director de la Banda de Zapadores, formuló un proyecto para la creación de la BSM, el cual presentó al Director General de la Armada, quien lo apoyó para presentarlo al entonces Secretario de Marina, General de División Heriberto Jara, y este último logró la aprobación presidencial.

Entre los músicos que partieron del Ejército y emprendieron la labor de fundar la BSM junto a García Espinosa, se encontraba el Sargento 2do. Auxiliar, músico de 2da., Miguel Ángel Guerrero Calderón (ex integrante de la Banda de Zapadores), quien años más tarde fungiría como el sucesor en la dirección titular de la BSM.<sup>12</sup> La Banda se estableció por el acuerdo No.1057, firmado el 15 de mayo de 1941,<sup>13</sup> y expedido por el entonces presidente de la República, Manuel Ávila Camacho. En sus primeros años, la agrupación fue conocida como Banda de la Marina Nacional; posteriormente, se le añadió la palabra “Sinfónica” para destacar el número de integrantes capaces de abarcar el tipo de repertorio ligado a la academia, el cual se concebía de acuerdo con el grado de especialización de sus músicos. El 3 de julio de ese año, en un acuerdo presidencial, se facultó a García Espinosa como titular de la recién formada Banda de Música de la Marina Nacional y, al mismo tiempo, se ordenó su baja de la Banda de Zapadores en el Ejército.<sup>14</sup> Un mes después de su designación a dicho cargo, el 2 de agosto de 1941, ofreció su primer concierto en la calle de Balderas No.55 en el Centro histórico de la Ciudad de México.

Como se explicará más adelante, la convergencia de estos tres personajes, Manuel Ávila Camacho, Heriberto Jara y Estanislao García Espinosa, permitió consolidar una banda que, en sus orígenes, proporcionó la música para el ceremonial militar de la recién creada institución. Un oficio del 14 noviembre de 1941 revela que ésta fue conformada por nueve oficiales y cincuenta y cuatro elementos de tropa, según el documento en el cual el director da parte de su arribo a la Ciudad de México, procedente de Mazatlán y Guadalajara, ciudad esta última donde ofrecieron un concierto en la Plaza de Armas. El director hizo referencia al éxito obtenido en dicha plaza.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> AGSEMAR. EGE, 85.

<sup>13</sup> La referencia de dicho acuerdo se encuentra en un oficio fechado el 14 de junio de 1941 y firmado por el Director General, Comodoro David Coello Ochoa; ahí se detalla la organización de la Banda de la Marina Nacional. Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.

<sup>14</sup> AGSEMAR. EGE, 107.

<sup>15</sup> AGSEMAR. EGE, 111.

Desde sus orígenes, la Banda ha sido destinada para cubrir no sólo ese apartado ceremonial propio de la institución naval, sino también como carta sociopolítica diplomática, o bien, como medio de interacción con diversos grupos de la sociedad. Las actividades que han desempeñado los músicos de la BSM dentro de la institución son acordes a su especialidad o, en ocasiones, a servicios auxiliares como oficial de día, oficial de disciplina, de interiores, entre otros (con excepción del servicio de armas, aunque deben tener los conocimientos básicos en el uso de las mismas).<sup>16</sup> Como se detallará en el siguiente capítulo, la multiplicidad de ceremonias y conciertos permite ver la construcción de relaciones interinstitucionales, así como la formación y afirmación de gustos musicales en sus presentaciones mediante programas de radio (XEW, *La Hora Nacional*, XEFO–XEUZ), veladas conmemorativas en el Palacio de Bellas Artes para el Partido de la Revolución Mexicana (PRM), Consejo Nacional Obrero, unificación de veteranos de la Revolución mexicana, festivales de sindicatos, Sociedad Fraternal Oaxaqueña, el Carnaval de Veracruz, desfiles, recepciones en embajadas, entre diversos tipos de servicios musicales.

Desde su fundación, el repertorio de la BSM ha vivido fuertemente apegado a las pautas de las orquestas sinfónicas, al incluir música académica; no obstante, también sobresale repertorio popular mexicano, como la *Rapsodia mexicana*, de Jesús Corona, o el vals *Arpa de oro*, de Abundio Martínez. En 1946, la Banda ya había realizado visitas por Veracruz, Guaymas, Mazatlán y Acapulco. En 1947, el mando naval autorizó la contratación de instrumentos de cuerdas: violines, violas, violoncelos y contrabajos, probablemente para la formación de ensambles que amenizaran ciertos espacios distintos a los de la Banda.<sup>17</sup> En ese mismo año, la BSM viajó a Austin, para participar en las celebraciones de la toma de posesión del gobernador electo Beauford H. Jester. En un video del *Texas Archive of movie image* se puede observar a la BSM en el desfile conmemorativo; esta filmación es la muestra visual más antigua en la que se registra este ensamble.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Orden Jurídico. Conforme al Reglamento General de Deberes Navales de la Armada de México, art.150 refiere a distintos tipos de servicios que presta el personal de la Armada de México para desempeñar funciones específicas. <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Documentos/Federal/html/wo88721.html> (consulta: 21 de mayo de 2018)

<sup>17</sup> Colección Miguel Rosales González. Programa del VI aniversario.

<sup>18</sup> [www.texasarchive.org/library/index.php?title=The Baylor Family Collection, no. 5 – Gov. Beauford Jester Inaugural Parade, 1947](http://www.texasarchive.org/library/index.php?title=The+Baylor+Family+Collection,+no.+5+-Gov.+Beauford+Jester+Inaugural+Parade,+1947) (consulta: 11 de diciembre de 2016).



*Fig.3 Desfile Austin, Texas, E.U. Banda Sinfónica de Marina. Enero, 1947.  
Colección Estanislao García y Camacho.*

En 1948, la Banda realizó una visita a Cuba. Entre los conciertos que dieron destaca el homenaje al pie del monumento del compositor mexicano Juventino Rosas, en Surgidero de Batabanó, ciudad donde falleció en 1854. A su regreso, García Espinosa escribió en el suplemento dominical del periódico *Novedades* del 15 de agosto de 1948 los detalles de las incidencias que tuvieron en dicho país. La crónica del viaje en barco da cuenta que casi les

cuesta la vida, pues la embarcación “Durango” encalló y fueron rescatados por la Marina de Guerra cubana.



Fig.4 Banda Sinfónica de la Marina Nacional. El Grullo, Jalisco (lugar de origen del fundador de la BSM). Enero de 1949. Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.

En 1949, en el programa de mano del 14 de agosto de ese año, se da cuenta de las giras a Estados Unidos de América y Cuba. Ese mismo día, Julián Carrillo<sup>19</sup> dirigió su obra concebida para banda militar, *Movimiento perpetuo*, y Carlo Morelli<sup>20</sup> se presentó como solista con la BSM. Cabe destacar la participación y cercanía que tuvo Carrillo con la BSM; por iniciativa de Justo Sierra, secretario de Educación Pública (SEP), se convocó en 1909 a crear un canto especial a la bandera, con la letra del poeta Rafael López y Julián Carrillo para la música. La obra fue estrenada en la Plaza de la Constitución, bajo la dirección del compositor, en presencia del presidente Porfirio Díaz y de todos los Secretarios de Estado, y

<sup>19</sup> Julián Carrillo (Ahualulco, 1875–San Ángel, 1965). Fue director del Conservatorio Nacional de Música (CNM) en los periodos de 1913–1914 y de 1918–1922. Es posible consultar más datos sobre Julián Carrillo en <https://sonido13.com/> y Madrid, Alejandro (2015).

<sup>20</sup> Carlo Morelli (1895–1970). Fue un destacado cantante de origen chileno que vivió en México. Actualmente, uno de los concursos de canto más importante de México lleva su nombre. <https://www.concursocarlomorelli.com/carlo-y-gilda-morelli> (última consulta: 21 de mayo de 2018).

fue interpretada por las Bandas de Artillería y de la Policía y acompañada por sesenta mil niños. Más tarde, este *Canto a la Bandera* se hizo oficial por decreto presidencial el 26 de julio de 1965.

Julián Carrillo plasmó su afinidad con el tema asociado a las bandas de viento. En 1911, asistió al Congreso de la Sociedad Internacional de Música, en Londres, donde presentó una propuesta titulada “Necesidad de elevar el nivel artístico de las bandas militares”.<sup>21</sup> En 1916, escribió un *Tratado Sintético de Instrumentación para Orquesta Sinfónica y Banda Militar*,<sup>22</sup> en el que expone un cuadro comparativo de tipos de bandas entre Francia, Bélgica, México y una moderna banda según R. Strauss. Carrillo menciona también que, para referirse a la banda que se empleaba en México, se basó en la dotación de los ensambles de Policía, fundado por Velino M. Preza, y los de Artillería, del cual fue director Ricardo Pacheco. El compositor le envió una carta al director de la BSM en la que se expresó así:

(...) No es la primera vez en que manifiesto a usted mi opinión acerca del magnífico conjunto que cumple ya diez años de vida. Ruégole que, al recibir mi felicitación muy cariñosa por el resultado de sus esfuerzos, se sirva hacer extensiva esta felicitación a todos y a cada uno de los miembros de la Banda, entre los que se encuentra el distinguido subdirector José Jaramillo Chávez, quien tiene una preparación técnica muy digna de tomarse en cuenta (...) (extracto de la carta de Julián Carrillo a Estanislao García Espinosa, 16 de julio de 1951).<sup>23</sup>

A finales de los años cincuenta, el programa del XV Aniversario estuvo conformado sin cantantes solistas, sólo con el coro invitado. Es muy probable que, para entonces, la BSM haya adquirido más experiencia y fortalecimiento como ensamble, al punto de mostrarla como protagonista de un programa de aniversario; es decir, en sus primeros años, la presencia de solistas cantantes y el violinista Henryk Szeryng,<sup>24</sup> entre otros invitados, así como la

---

<sup>21</sup> <https://sonido13.com/> (última fecha de consulta 21 de junio de 2018).

<sup>22</sup> Carrillo, Julián. 1948 [1916] México: Talleres Gráficos de la Nación.

<sup>23</sup> Colección Estanislao García y Camacho.

<sup>24</sup> Henryk Szeryng, uno de los violinistas más destacados del siglo XX, de origen polaco, se exilió en México durante la Segunda Guerra Mundial. Entre los estrenos más importantes de 1943 a cargo de Szeryng con la Orquesta Sinfónica de México y la batuta de Carlos Chávez fue el concierto para violín de Ponce (Carmona 2000, xxvii) (Goodwin 2001) En 1943, le ofrecieron el puesto de director del departamento de cuerda de la Universidad Nacional de México con objeto de que reorganizara la escuela mexicana de violín. En reconocimiento por sus méritos musicales y culturales, le concedieron la ciudadanía mexicana en 1948.

<http://www.henrykszeryng.net/chronology?lang=es> (última consulta: 21 de junio de 2018).

participación de destacados directores, le permitió a la BSM iniciar una carrera con paso firme y de la mano del prestigio musical de quienes estuvieron cerca desde su fundación, con el consentimiento y beneplácito de las autoridades militares.



*Fig.5 Julián Carrillo felicita a Estanislao García Espinosa. Concierto especial por el XV Aniversario de la BSM. En el centro de la fotografía se observa al Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, Nabor Carrillo Flores, hijo de Julián Carrillo. Hemiciclo a Juventino Rosas, 5 de agosto de 1956. Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.*

Es un hecho común que las transcripciones para banda, escritas originalmente para orquesta sinfónica, han significado un reto técnico y de interpretación para los instrumentos de aliento. La idea de tocar música de los compositores sinfónicos por parte de la Banda representó, durante mucho tiempo, el repertorio obligado para confirmar, de varias formas, el prestigio y nivel artístico de la agrupación y de la institución, a falta de composiciones hechas *ex professo* para la dotación instrumental de una banda sinfónica. Es posible, que después de analizar con detalle los programas de los primeros años, nos percatemos del grado de exigencia técnica que se les pidió a los músicos. Por otro lado, los programas de mano dan

cuenta de que los invitados a los conciertos de dichos años fueron actores involucrados en la vida social, cultural y política de México, entre los cuales se cuentan, además de Julián Carrillo, Carlos Chávez, Luis Sandi, presidentes en turno y autoridades navales. En otras palabras, la construcción de un campo cultural, como indicaría Bourdieu (2001, 12), sería “el estado de relaciones entre las instituciones y los agentes comprometidos en juego”. Es así que los primeros años de la Banda se apoyaron en la legitimación de la institución y de la política de Estado a través de los géneros musicales y de los actores sociales que participaban activamente de la vida sociocultural en México.

### **1.4.3 Las vías de consolidación hasta la actualidad**

La dirección musical de la BSM de Estanislao García Espinosa se mantuvo hasta 1971. El 26 de octubre de 1963 se reconoció su labor al frente de la agrupación, así como la trayectoria musical, en un homenaje en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes (PBA). El evento fue organizado por Blas Galindo (compositor y ex director del Conservatorio Nacional de Música, CNM), Higinio Ruvalcaba (compositor, violinista solista), Gildardo Mojica (1era. flauta de la BSM y de la Orquesta Sinfónica Nacional, OSN), Rodolfo Rosales Corona (1er. clarinete de la OSN y subdirector de la BSM), Clemente Sanabria Enciso (1er. Trombón de la OSN y de la BSM), Benigno Naranjo Espinosa, Salvador Márquez Salcedo (Jefe de personal de la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes y cornista de la BSM) y Anastasio Flores (profesor de la Facultad de Música de la UNAM, 1er. clarinete de la OSN y del Quinteto de alientos de Bellas Artes). También asistió al acto el entonces secretario de Marina, el Almirante Manuel Zermeño Araico.<sup>25</sup>

En aquel homenaje, Blas Galindo se expresó así, en relación con Estanislao García Espinosa:

Si de adolescente supo luchar y sobreponerse a todas las adversidades, ya de adulto, cuando el torbellino de nuestra Revolución se adentró en su espíritu, sintió en carne propia todos los sacrificios y todas las penurias físicas que significó nuestro movimiento armado que ha sido ejemplo para otras generaciones. Y así, en el vértigo de la

---

<sup>25</sup> Periódicos *El Nacional*. 26 de octubre de 1963, *El Universal* y *El Excelsior*. 23 de octubre de 1963. *Novedades*, 25 de octubre del 1963.

convulsión reivindicadora, continuó por la senda que con gran visión se había marcado: dar a la patria lo más caro y sagrado de su espíritu, su gran inspiración musical. ¿Y cuál ha sido su más valiosa contribución? La Banda Sinfónica de la Marina.<sup>26</sup>

Durante el acto de esa tarde de 1963, García Espinosa se refirió a su visión y quehacer en la BSM:

En lo que con mi constante lucha haya podido lograr, hay gran parte de mis colaboradores; quienes acatando mis indicaciones y mi sistema de trabajo, han sabido contribuir al éxito que haya podido alcanzar nuestra querida Banda Sinfónica de Marina. Y si nuestra labor puede ser digna de tomarse en cuenta, nuestros jóvenes músicos de hoy deben hacer acopio de la experiencia, y de las enseñanzas y consejos de sus maestros, guías espirituales; porque ellos, al sucedernos, tendrán la responsabilidad de continuar la obra musical de nuestro México; este querido México, por el que todos debemos de luchar incansablemente, para que cada día sea más grande y respetado.<sup>27</sup>

Ese año, la BSM cumplió 22 años de haberse fundado y las perspectivas que se tenían respecto de esta eran claras y optimistas en tanto a la capacidad que tenía la agrupación en ese momento para aportar al desarrollo de futuras generaciones de músicos. Es posible un acercamiento a la visión de García Espinosa en cuanto al impulso de los conjuntos musicales que formó, como esta banda; procuró mantener viva la dualidad entre el servicio militar que los músicos ofrecen a la nación al tiempo que exigió calidad musical; también supo ver en la Banda un contínuum de la tradición de bandas de México. La labor de García Espinosa es reconocida por Blas Galindo, el secretario de Marina en turno y una lista de importantes músicos quienes, a través de sus trayectorias musicales, y por el hecho de haber realizado un homenaje en el Palacio de Bellas Artes —uno de los recintos de mayor importancia en el ámbito académico—, avalaron y proporcionaron un merecido halo de prestigio a un músico naval militar.

---

<sup>26</sup> Colección Estanislao García y Camacho.

<sup>27</sup> *Idem.*

A continuación, se presentan los periodos de los directores que han estado al frente de la BSM:

Directores de la Banda Sinfónica de la SEMAR	periodo	formaciones musicales y cargos
Cap.Nav. S.E. músico Estanislao García Espinosa	1941-1971	clarinetista, saxofonista, compositor /fundador y director titular
Cap. Corb. S.E. músico Rodolfo Rosales Corona	1968-1971	clarinetista/ subdirector/director (adjunto)
Cap.Frag.SMN.MN. Miguel Angel Guerrero Calderón	1971-1986	flautista/director titular
Cap. Frag. SMN.MN. César Amora Aguilar	1986-2003	pianista/director titular
Cap. Corb. SMN. MN.Francisco Hernández Ceballos	2003-2010	flautista/director titular
Tte. Corb. SMN. MN. Narciso Baustista González	2011	clarinetista/ director accidental
Tte. Corb. SMN. MN. Enrique Tovar de Alba	2012 (6 meses)	pianista /director titular
Tte.Corb. SMN.MN. José Alfredo Clavijo	2012-2014	clarinetista/director accidental
Tte.Corb. SMN.MN. Zaeth Ritter Arenas	2014-2015	pianista y directora de orquesta/directora titular
Tte.Frag.SMN.MN. Domingo Dorantes Méndez	2015-2016	clarinetista/director accidental y subdirector desde el 2017 hasta la actualidad
Tte. Corb.SMN.MN. David Pérez Olmedo	2016-actualmente	flautista, compositor, director banda y orquesta/ director titular
Nota: SE: Servicios Especiales y SMN.MN.: Servicio Músico Naval. Músico Naval		

Fig.6 Cuadro de directores de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina–Armada de México.

Desde su fundación, la BSM ha sido —en términos de dotación instrumental y organización (o distribución) seccional— una agrupación equilibrada que se ha mantenido en constante actividad, tanto en el ámbito militar como en el civil. Entre las participaciones más relevantes se cuentan los Juegos Olímpicos de 1968 y el Campeonato Mundial de Fútbol de 1970. En 1976, obtuvo el primer lugar en el Concurso Nacional de Bandas organizado con motivo de la inauguración de las nuevas instalaciones del Heroico Colegio Militar. El periódico *Excélsior* del 19 de septiembre de 1976 tituló así la nota escrita por Luis Fernández de Castro, “La Banda Sinfónica de la Marina ganó el concurso de la Secretaría de la Defensa”:

La premiación se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes. En el certamen participaron 14 de 16 bandas inscritas. La prueba consistió en la ejecución de la Obertura “Las Grutas de Fingal”, de F. Mendelsshon, y una obra libre de elección. La Banda de Marina presentó una transcripción de la “Toccatá y Fuga”, para órgano, de Bach. (...) El jurado estuvo constituido por reconocidas autoridades en materia orquestal: Uberto Zanolli, el organista Víctor Urbán y los maestros Felipe León, Margarito Nápoles y Jesús Tapia. (...) Desde el primer momento, el propósito de sus integrantes fue abordar no solamente

el repertorio habitual, sino las obras sinfónicas en el plano de mayor dignificación bandística posible. (...) De la Banda Sinfónica de Marina, han salido importantes figuras, que se enorgullecen de haber militado en una corporación de esta naturaleza: el trombonista Clemente Sanabria, los flautistas Gildardo Mojica y Rubén Islas; el oboísta, Luis Segura; el ex clarinetista, Rodolfo Rosales, el tubista Manuel Cerros, el fagotista Carlos Bustillo.<sup>28</sup>

En 1978, la BSM fue seleccionada para participar en el Concurso de Bandas MILJACKA, celebrado en Sarajevo, Yugoslavia (Bosnia–Herzegovina), del 1 al 3 de junio. El Capitán Gilberto Rocha comenta en entrevista<sup>29</sup> que la Banda abordó el Buque “Chihuahua B-08” en el Puerto de Veracruz el 2 de mayo,<sup>30</sup> e hicieron escalas en los puertos de Hamilton (Bermudas), Ferrol (España), además de ofrecer conciertos en Azores (Portugal). La BSM concursó junto con otros ensambles de Europa, África y Medio Oriente y obtuvo el primer lugar en el certamen, además de que intervino en un recorrido por las calles de Sarajevo. Varios periódicos y revistas de 1978 dieron cuenta de dicha gira. En el *Correo de México*, del 2 de febrero de ese año, la nota refiere que el presidente de la organización del Festival, Mirolslav Jancic, se expresó así:

Se trata de una manifestación musical que tanto real como simbólicamente confirma las intenciones pacíficas de nuestros pueblos. Estoy convencido de que la participación de la Banda Sinfónica de Marina en nuestro festival alegrará a los ciudadanos de Sarajevo y así contribuirá al mejor entendimiento y fortalecimiento de la amistad entre nuestros pueblos y a la paz del mundo.<sup>31</sup>

En 1983, se presentó en el Primer Festival de Bandas Sinfónicas organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en el Auditorio Nacional de la Ciudad de México. En 1999, asistió a la ciudad de Dallas, Texas, a un encuentro con la Banda de Bugles de EUA, en donde ofrecieron un concierto y participaron en un desfile.

---

<sup>28</sup> AGSEMAR. *Músicos Navales. Banda Sinfónica*.1976.

<sup>29</sup> Entrevista etnográfica, realizada el 11 de abril de 2018.

<sup>30</sup> A bordo del Buque “Chihuahua” iban 206 personas que viajaron 13,618 millas, equivalentes a 863 horas, o 50 singladuras.

<sup>31</sup> AGSEMAR. *Músicos Navales. Banda Sinfónica*.1978.



*Fig.7 Buque “Chihuahua B-08”, en el que la BSM realizó el viaje a Yugoslavia. Puerto de Azores, Portugal, 1978. Cortesía de la Colección Miguel Hernández Ceballos.*

La BSM ha trabajado con directores titulares e invitados nombrados por el mando naval. Entre los directores huéspedes se puede mencionar a Julián Carrillo, Oscar Strauss,<sup>32</sup> Carl Alwin<sup>33</sup>, Egon Newman,<sup>34</sup> Arturo Diemecke, Fernando Lozano, Julio Briseño, Francisco Savín, entre otros. De igual manera, ha contado con destacados solistas como: Henryk Szerynk (violinista), Ernestina Garfias (soprano), Amparo Guerra Margain (soprano), Alfonso Ortíz Tirado (tenor), Carlo Morelli (barítono), Edison Quintana (pianista), Juan Manuel Arpero (trompetista), Zeferino y Norberto Nandayapa (marimba), el Ensamble Nandayapa (marimba) y Faustino Díaz (trombonista), entre varios.

---

<sup>32</sup> Director musical y compositor (Kloyber 2002, 231–232).

<sup>33</sup> Citando a Kloyber (2002, 137), “Carl Alwin fue el último director de la ópera de Viena. El 11 de marzo de 1938 dirigió en esa ciudad la última presentación de *Eugenio Onegin*, de Tchaikovski, mientras que en las calles frente a la ópera marchaban hordas de nazis, como él mismo lo recordaba. Alwin fue invitado a México en 1941 por el cantante austriaco Franz Steiner, quien residió en la capital mexicana”.

<sup>34</sup> Pianista y compositor austriaco (Kloyber 2002, 223).



*Fig.8 Concurso de Bandas Militares en Sarajevo, Yugoslavia (Bosnia–Herzegovina). 1978.  
Cortesía de la Colección Miguel Hernández Ceballos.*

A propósito de una entrevista etnográfica con el maestro Francisco Savín,<sup>35</sup> tenemos su opinión respecto de los primeros años de fundación de la BSM:

(...) la Banda Sinfónica ha sido realmente uno de los mejores conjuntos, en ese aspecto, como banda, que hemos tenido en México. Algunos amigos, compañeros de Sinfónica Nacional, Rosales, Tacho Flores tocaban en la banda también, y este, Mújica, entonces conocía en alguna forma, lo que hacían pues en la banda, cuál era el resultado, lo que le digo es que la Banda ha tenido excelentes elementos, porque Mújica era primer flauta de la (Orquesta) Sinfónica, Rosales era primer clarinete de la Sinfónica, es decir, eran elementos muy escogidos, el mejor nivel que puede haber en México y formaban parte de la banda de Marina (...).<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Francisco Savín (1929–2018) fue uno de los directores de orquesta de origen mexicano más renombrados durante el siglo XX. <http://www.jornada.unam.mx/2018/01/27/cultura/a04n1cul> (consulta: 21 de junio de 2018).

<sup>36</sup> Entrevista realizada el 24 de febrero de 2015.



*Fig.9 La Banda de la Secretaría de Marina. Al fondo, el Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México. Octubre de 1963. Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.*

La formación musical de orden académico ha tenido un peso importante en la valoración de los músicos que componen la Banda, así como el hecho de que —cuando lo ha permitido el servicio de la SEMAR sin que afecte al desempeño en la BSM— sus integrantes toquen en otras orquestas (como la Orquesta Sinfónica Nacional) o bandas sinfónicas (como la Banda de la Delegación Cuauhtémoc o la Banda de Policía). Es decir, el prestigio de los músicos se ha construido de diversas formas, una de ellas proviene de la formación académica como parte de prácticas musicales dominantes que conviven en conjunto con los repertorios tradicionales o programas diversos.

La mayor parte de la actividad musical de la Banda se lleva a cabo en la Ciudad de México y al interior del país (los viajes al extranjero son esporádicos) entre los cuales refieren en los últimos 15 años, un viaje en 2004 durante dos semanas en el buque Manzanillo desde el Puerto de Acapulco, hacia Guaymas, Sonora, donde realizaron conciertos en las ciudades de Ures y Hermosillo. En junio de 2007, junto al Coro de la Secretaría de Marina intervinieron en el XII Festival Internacional para Bandas Militares en Saumur, Francia, así como en el Encuentro Internacional de Bandas Militares en la Ciudad de Trípoli, Libia, en 2009, con motivo del XL Aniversario de la Revolución de dicho país. En 2010, durante los

Festejos del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución mexicana, la BSM efectuó una amplia gira por diversas ciudades de México.

En este sentido, Ruiz Torres (2002, 213) menciona en su tesis sobre la *Historia de las bandas militares de música en México (1767–1920)* que una de las claves del éxito de la Banda de Policía, dirigida por Velino M. Preza, residía en el apoyo que le otorgaban las autoridades. Este es un punto relevante en cuanto a la presencia de estas agrupaciones musicales y similares a la BSM: desde su fundación ha existido un fuerte interés no solo por el sostenimiento sino por el desarrollo musical de la misma. A esta finalidad aportan tanto la manera en que se integran los músicos a sus filas, como los repertorios e, incluso, la reciente construcción, en 2015, de las instalaciones de la SEMAR de Tepetlapa, en la Ciudad de México; se trata de un espacio diseñado y construido especialmente para los músicos navales,<sup>37</sup> el cual cuenta con una sala de ensayos —que puede fungir también como sala de grabación—, con bodegas acondicionadas para guardar los instrumentos, un área de resguardo apropiado de las partituras, el *detall* (sección administrativa), además de baños, literas y casilleros para los músicos.

De manera habitual, la dirección general de la BSM (práctica musical, permisos, control de la disciplina, etcétera) estuvo guiada por una sola figura, es decir, el director musical. En la actualidad, la BSM forma parte de la Unidad de Historia y Cultura Naval (UNHICUN), la cual depende de la Oficialía Mayor de la Secretaría de Marina. La estructura interna de la BSM está conformada por el director musical, el Teniente de Corbeta SMN.MNM. David Pérez Olmedo, y por una comisión artística, integrada por músicos de la Banda, quienes son el enlace entre las autoridades navales, el director musical y los músicos de filas. Dicho grupo está compuesto por tres o cuatro personas que observan la disciplina, asuntos logísticos y operativos.

Así pues, se trabajan en conjunto los ámbitos militar y musical para establecer un equilibrio que repercuta en el desarrollo y desempeño del ensamble; sin embargo, durante los ensayos y los conciertos, los atributos musicales se colocan en primer plano respecto del

---

<sup>37</sup> Desde su fundación la BSM y los grupos musicales no habían contado con un salón de ensayos diseñado acústicamente para el servicio, así como espacios *ex profeso* para los músicos. Los ensayos se realizaban en diversas sedes, a lo largo de toda su historia hasta la actual sede inaugurada en el 2015 y nombrada como edificio “D” para músicos navales en las instalaciones navales de Tepetlapa en la Ciudad de México.

orden jerárquico militar, lo cual permite no sólo mayor libertad de interpretación sino también el reconocimiento a todas las voces del grupo, sobre todo a las voces solistas o al concertino, que en el caso de una banda sinfónica se otorga al primer clarinete.



*Fig.10 Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina-Armada de México.  
Director: Cap.Corb.SMN.MN. Francisco Hernández Ceballos.  
Encuentro de Bandas Militares. Trípoli, Libia. 2009. Colección Vilka E. Castillo Silva.*

## **1.5 Los repertorios musicales**

En México, durante el siglo XIX, las serenatas de las bandas de viento eran audiciones que se llevaban a cabo al aire libre. Las serenatas significaron espacios y tiempos de gran auge para estos conjuntos, cuyas evocaciones datan del periodo colonial. El carácter de este tipo de audiciones que, en primera instancia, “no son oficiales” pues están asociadas a lo popular, no han dejado de ser, sin embargo, una buena herramienta para el poder del Estado (Heath 2015, 29–30).

También en el siglo XIX, el gran número de ensambles de viento en Europa y el creciente número en América propiciaron la comercialización de partituras de compositores europeos, quienes vieron la oportunidad de que los arreglos de varias de sus obras ayudaran

a crear audiencias para sus repertorios originales; es el caso de Liszt, Meyerbeer y Spontini, que le pidieron a Wieprecht<sup>38</sup> que transcribiera música con este propósito (Whitwell 2010, 298). Un ejemplo de esta difusión musical en México fue el caso de la Banda de la Legión Austriaca que entre 1865 y 1866 tocó obras de más de cuarenta compositores, entre los que dominaban los austriacos. Dicho grupo tuvo mucha aceptación y era solicitado de manera habitual para diversos eventos tanto en teatros como en la Plaza de Armas. Entre los compositores que destacaban en sus programas cabe destacar a Strauss, Verdi, Meyerbeer, Beethoven, Bellini, Sawerthal (Ruiz 2002, 178–179).

Para dicha época, los programas de las bandas en México empezaron a tener un gran auge con el formato *promenade*,<sup>39</sup> que se desarrollaba en Europa y que no tenía la exigencia de la etiqueta de los conciertos de música de clásica. Es decir, incluían marchas, oberturas, vales, cuadrillas o polcas, popurrís, fantasías. Lo anterior aunado a la gran actividad operística que se presentó en el país (Heath 2015, 31) y que empezó a crear nuevos públicos en las plazas y en los kioscos de muchas ciudades. Este formato se ha dirigido a una escucha en general que rompió con los formalismos de las salas de conciertos, y fue adoptado por estas bandas y las orquestas típicas en México hacia finales del siglo XIX. Eventualmente, estas agrupaciones introdujeron repertorios con en el ánimo de reforzar la construcción sonora de “nación”;<sup>40</sup> en este sentido, Navarrete (2013, 329–330) advierte:

Las colecciones *Los Ecos Nacionales* y *El Baile* (1888) fueron los primeros intentos por recopilar y seleccionar un repertorio nacional, para banda el primero, y para orquestas típicas el segundo (...). La edición de *Los Ecos Nacionales* se propuso promover a los compositores nacionales haciendo accesibles sus obras en adaptaciones para banda. Estas instrumentaciones fueron realizadas principalmente por el maestro

---

<sup>38</sup> Durante el siglo XIX, Wilhelm Wieprecht (1802–1872) fue uno de los directores más prominentes de bandas militares en Alemania, al tiempo que se destacó por sus innovaciones tecnológicas en los instrumentos de metal (Bate 2018).

<sup>39</sup> A inicios del siglo XIX, surgieron en Europa los conciertos *misceláneos*, que se distinguieron por reunir “diferentes géneros, periodos, gustos y orígenes regionales, desde el cosmopolitismo de la ópera italiana hasta formas características de un *glee* en Londres o un *Singspiel* en Leipzig”. La tradición *miscelánea* dio paso a los conciertos *promenade*. A mediados del siglo XIX (en Europa), la diferenciación entre los conciertos se manifestó en diversos aspectos: la seriedad del repertorio, la diversidad de público y el grado de formalidad en la etiqueta. (...) El concierto *promenade* terminó por ubicarse en el centro, vinculado tanto a las orquestas de música clásica como a los *music halls* o *café-concerts* (Weber 2011, 29, 303–332).

<sup>40</sup> El trabajo que expone Vázquez Toledano (2016, 26,108) aborda varios aspectos relacionados con un sentido patriótico como los toques militares que eran incluidos en el repertorio de “música de salón” del siglo XIX y su implicación en la exaltación de estos ideales en México, así como la participación de músicos del ejército como Velino M. Preza y Alfredo Pacheco a través de algunas de estas composiciones.

Miguel Ríos Toledano, director de la música del Batallón de Zapadores, y del maestro Fernando Villalpando (...).

Hay que destacar que el formato de un concierto *promenade* proporcionó variedad en cuanto géneros y gustos para públicos muy diversos. La forma del programa musical llegó a México para quedarse y, salvo algunas variaciones, es posible escuchar este tipo de conciertos en la actualidad en las bandas de viento civil y militar, lo cual se puede constatar a través de los programas de mano de la BSM desde su fundación.

Los repertorios que la BSM ha interpretado se podrían dividir en tres secciones según las ocasiones musicales: las ceremonias oficiales y/o protocolarias, los desfiles militares y los conciertos sinfónicos.<sup>41</sup> La selección de la música para los conciertos o las piezas que se ejecutan como una pieza extra en un ceremonial militar ha recaído en la figura del director musical y en la opinión de las autoridades militares. En los últimos quince años, ha sido habitual que el director musical expone dos o tres propuestas justificadas con base en argumentos académicos y en la importancia que tiene tocar un determinado programa, y estas son analizadas por la jefatura en turno. Es muy probable que este mecanismo de encuentro se haya dado en condiciones similares entre las autoridades y los primeros directores. Es posible indagar sobre esta circunstancia por el tipo de programación a lo largo de más de setenta años. En general, los programas tienen forma de *promenade*, como se mencionó con anterioridad, pues incluyen no sólo variedad dentro del repertorio de música académica sino también tradicional mexicana y/o popular (jazz, teatro musical o para cine, entre varios).

Por lo general, el inicio de los programas de concierto que presenta la BSM ha atendido un formato tradicional con base en el cual muchos de estos ensambles regionales en México ofrecen sus conciertos; es decir, se aborda con una marcha, un vals y/o una obertura, mientras que el resto del programa puede tener diversas variantes según el tipo de la ocasión musical. Heath (2015, 31) atribuye a la tradición militar de México el hecho de que los programas de las bandas militares empiecen con una marcha; considera también, de manera especial, que el papel preponderante que ha tenido la ópera (oberturas y arias) en estos conciertos se debe a la fuerte influencia que dejaron las compañías de ópera entre 1840 y 1850 en nuestra

---

<sup>41</sup> Los repertorios de las ceremonias protocolarias y de los desfiles se especificarán en el capítulo 3.

vida musical. En el caso de la BSM, habría que añadir, de acuerdo con la que ya se ha mencionado, el vínculo con cantantes y directores cercanos a la vida académica en México.

A continuación, se muestran algunos de los programas<sup>42</sup> que ha tenido la BSM. Entre ellos destacan los conciertos de aniversario que se presentaron en el Hemiciclo a Juventino Rosas, en el Bosque de Chapultepec de la Ciudad de México, así como el primer programa que ejecutaron frente al edificio que ocupaba la Secretaría de Marina, en Balderas No. 55 en la Ciudad de México.<sup>43</sup> La mención a la música interpretada en dicha presentación se hace en el programa de mano del XV Aniversario de la BSM.

➤ *Concierto de la Banda de la Marina Nacional*. 2 de agosto de 1941.

I.– *Marcha Defensa Nacional* – Estanislao García Espinosa

II.– *Vals Arpa de oro* – Abundio Martínez

III.– *Obertura Guillermo Tell* – G. Rossini

IV.– Selección de la Zarzuela española *Marina* – Emilio Arrieta

V.– Selección de la ópera *La Gioconda* – A. Ponchielli

VI.– Música popular

---

<sup>42</sup> Colección Estanislao García y Camacho.

<sup>43</sup> Colección Miguel Rosales González.



*Fig 12 Programa de mano. Banda Sinfónica de la Marina Nacional. V Aniversario. Hemiciclo a Juventino Rosas. Bosque de Chapultepec. Ciudad de México. 11 de agosto de 1946. Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.*



# Planilla Orgánica de esta Banda

Director, Mayor de Infantería *Estanislao García Espinosa.*

## FLAUTIN

1er. Maestre músico solista, *Guadalupe Macías Contreras.*

## FLAUTAS

1er. Maestre músico solista, *Rubén Islas Bravo.* 2º Maestre músico de 1º, *Gil-dardo Mojica Rubio.* 3er. Maestre músico de 2º, *Francisco Paz Mota.*

## OBOES

Tte. de Corbeta Jefe de Sección, *Juan Islas Pérez.* 2º Maestre músico de 1º, *Pab'o Cruz Martínez.*

## REQUINTOS

1er. Maestre músico solista, *Ernesto Sarabia Pineda.* 3er. Maestre músico de 2º, *Jesús López Arteaga.*

## CLARINETES PRIMEROS

Teniente de Navío Subdirector, *Rodolfo Rosales Corona.* Teniente de Corbeta, Instrumentista, *José Jaramillo Chávez.* 1er. Maestre músico solista, *Genaro Martínez Martínez.* 2os. Maestres músicos de 1a, *Mannel Sánchez Vázquez, Filemón Tovar Flores, Edmundo Castillas Páramo, Artemio Xolalpa Bueno, Alvaro Mendoza López, Roberto Rodríguez Alcaraz, Moisés Alatorre Chávez, Pablo Rojas Flores, Eloy López Pacheco.*

## CLARINETES SEGUNDOS

3os. Maestres músicos de 2º, *Hilario Rodríguez Campos, Francisco Maciel Verdusco, Diego Valdivia Villar, Francisco Méndez Elías, Rafael García García, Rufino Villagrán Abnail, Camilo Iviadas Molina, Reynaldo Velázquez Avendaño.*

## CLARINETES ALTOS

2º Maestre músico de 1º, *Antonio Mandujano Páramo.* 3er. Maestre músico de 2º, *José Figueroa Hernández.*

## CLARINETES BAJOS

2º Maestre músico de 1º, *José Vito Portugal Lomeli.* 3er. Maestre músico de 2º, *Luis Rubio Soto.*

## SAXOFON SOPRANO

2º Maestre músico de 1º, *David Guevara Landín.*

## SAXOFON ALTO

1er. Maestre músico solista, *Jerónimo Rodríguez Torres.*

## SAXOFON TENOR

2º Maestre músico de 1º, *Antonino Buendía Ruiz.*

## SAXOFON BARITONO

2º Maestre músico de 1º, *Remigio Cerda Zano.*

## SAXOFON BAJO

3er. Maestre músico de 2º, *Doroteo Calvario Rodríguez.*

## FAGOTES

1er. Maestre músico solista, *Guido Vitali Beltrán.* 2º Maestre músico de 1º, *Tomás Villanueva Santos.*

## TROMPETAS

Tte. de Fragata músico mayor, *Rosalío Juárez García.* Tte. de Corbeta Jefe de Sección, *Enladio González Celón.* 2os. Maestres músicos de 1º, *Leonardo Domínguez Mejía, José Marín Marmolejo.* 3os. Maestres músicos de 2º, *Raymundo Ruiz Hernández, Mateo Mendoza Vázquez.*

Fig.14 Programa de mano. Planilla orgánica. Banda Sinfónica de la Marina Nacional. V Aniversario. Hemiciclo a Juventino Rosas. Bosque de Chapultepec. Ciudad de México. 11 de agosto de 1946. Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.

PEQUEÑO BUGLE

2º Maestro músico de 1º, *Melesio Moreno Nájera*.

BUGLES

1er. Maestro músico solista, *Eustacio Cañedo Peña*, 3er. Maestro músico de 2º, *Fidencio Cruz Vera*.

CORNOS FRANCESES

1er. Maestro músico solista, *Mario Sánchez Álvarez*, 2º Maestro músico de 1º, *Ponciano Pérez Córdova*, 3os. Maestros músicos de 2º, *Rafael Martínez Véliz*, *Cecilio Torres Bautista*.

SAXORES

2º Maestro músico de 1º, *José María Rojas Feria*, 3os. Maestros músicos de 2º, *Francisco Escarín Martínez*, *Taurino Barrios Pinzón*.

TROMBONES

1er. Maestro músico solista, *Manuel Candanosa Medina*, 2º Maestro músico de 1º, *Rafael Zacate Peralta*, 3os. Maestros músicos de 2º, *Manuel Rivas Vieyra*, *Rubén Acevedo Rioja*.

BARITONOS

1er. Maestro músico solista, *Félix Martínez Cardona*, 3er. Maestro músico de 2º, *Laureano Santiago Pérez*.

BAJOS CHICOS

2º Maestro músico de 1º, *Juan Ortigoza Rosa*, 3er. Maestro músico de 2º, *José María López Gómez*.

CONTRABAJOS DE CUERDA

2º Maestro músico de 1º, *Joaquín Moreno Molina*, 3er. Maestro músico de 2º, *Tomás Díaz Santana Guerrero*.

CONTRABAJOS EN MI BEMOL

2º Maestro músico de 1º, *José Sánchez Palma*, 3er. Maestro músico de 2º, *Ángel Ochoa Arana*.

TUBAS

1er. Maestro músico solista, *Camerino Mones Castellón*, 2º Maestro músico de 1º, *Sergio Ruiz Figueroa*, 3os. Maestros músicos de 2º, *Félix González Noroña*, *Rodrigo Aguirre Colín*.

PERCUSIONES

1er. Maestro músico solista, *José Cordero Valdivia*, 2os. Maestros músicos de 1º, *Faustino Mateos López*, *Juan Gaspar Felipe*, *Felipe Escarín Martínez*, 3er. Maestro músico de 2º, *Carlos Vázquez Sánchez*.

PELUQUERO

3er. Maestro músico de 2º, *Antonio Génes Peña*.

ESCRIBIENTE

Cabo, *Enrique Palacio Pérez*.

CITAS

Marineros, *Palemón Dávila Castellanos*, *Francisco Cardona Rodríguez*, *Manuel Sánchez Domínguez*.

EMPLEADO CHOFER

*Galileo Giordano Gómez*.

México, D. F., agosto de 1946.

Fig.15 Planilla orgánica (continuación). Banda Sinfónica de la Marina Nacional. V Aniversario. Hemiciclo a Juventino Rosas. Bosque de Chapultepec. Ciudad de México. 11 de agosto de 1946. Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.

➤ *Concierto del VI aniversario de la Banda Sinfónica de Marina*. Programa de mano. Hemiciclo a Juventino Rosas. Bosque de Chapultepec. Ciudad de México. 12 horas. 17 de agosto de 1947.

I.– Obertura *Egmont* – L. v. Beethoven

II.– *Invitación al vals* – C. M. v. Weber

III.– Primer movimiento, *Allegro*, del *Concierto para violín y orquesta* – L. v. Beethoven por Henryk Szeryng

IV.– Actuación de Amparo Guerra Margáin

a) *Pace Mio Dio*; Aria de la ópera *La Fuerza del Destino* – G. Verdi

V.– Palabras por el maestro Julián Carrillo

VI.– Obertura *Solemne 1812* – P. Tchaikovsky

Locutor: Mario Romsón Rivera

➤ *Concierto del VIII aniversario de la Banda Sinfónica de Marina*. Programa de mano. Hemiciclo a Juventino Rosas. Bosque de Chapultepec. Ciudad de México. 12 horas. 14 de agosto de 1949.

I.– Obertura *La urraca ladrona* – G. Rossini.

II.– *Movimiento Perpetuo* – Compositor y dirección, Julián Carrillo.

III.– Carlo Morelli, barítono

a) Prólogo de la ópera *Payasos* – R. Leoncavallo.

b) Cavatina de la Opera *El barbero de Sevilla* – G. Rossini.

IV.– Suite Sinfónica *Capricho español* – R. Korsakov

V.– Coro de Madrigalistas – Dir. Mtro. Luis Sandi

a) *Ce Moys de May* – J. Jannequin, versión de Luis Sandi

b) *El botero del Volga* (canción rusa)

c) *Florecita del cielo* (canción tarasca) – versión de Luis Sandi

VI.–Dalia Íñiguez, declamadora

a) Poema

VII.–Rapsodia mexicana, canciones: *La adelita*, *La valentina* y *La cucaracha* – Jesús Corona

Locutor: Mario Romsón

➤ *Concierto del X aniversario de la Banda Sinfónica de Marina*. Programa de mano. Hemiciclo a Juventino Rosas. Bosque de Chapultepec. Ciudad de México. 12 horas. 5 de agosto de 1951.

I.– Marcha *Heroica* – C. Saint Saëns

II.– Vals *Capricho* – Ricardo Castro (arreglo para banda sola de Estanislao García Espinosa)

III.– Coro de empleados de la Secretaría de Marina – Dir. Mtro. José Macías

a) Coral de la *Cantata No.147* – J.S. Bach

b) *Adiós mariquita linda* (canción mexicana) – Marcos Jiménez

IV.– Gran Suite Sinfónica *Capricho Español* – R. Korsakov

V.– Ernestina Garfias, soprano coloratura

a) Vals de la ópera *Romeo y Julieta (Ah! Je veaux vivre)* – Ch. Gounod

b) *Caro nome* de la ópera *Rigoletto* – G. Verdi

VI.– Palabras del Prof. normalista Fidel Vázquez Mendoza, Jefe del Departamento y secretario de la Confederación Nacional de Asociación de padres de familia de la República mexicana en la Secretaría de Educación

VII.– Obertura Solemne *1812* – P.I. Tchaikovsky

En el programa del X Aniversario la BSM presentó el vals *Capricho*, de Ricardo Castro, originalmente concebido para piano solo. En ese momento, la Banda empezó a cobrar autonomía musical al mostrar al clarinete solista, así como un lenguaje virtuoso para el ensamble que no se había mostrado con anterioridad. El programa de mano del XV Aniversario incluyó una breve semblanza del origen de las bandas en Europa, la copia de un reconocimiento que recibió el director fundador por parte la Asociación Civil *Conciertos de Guadalajara*, en 1963. El agradecimiento que mostraron las autoridades se describió así:

Con el debido impulso de los anteriores primeros mandatarios y de los funcionarios de Marina de nuestro incomparable México; y ahora con el decidido apoyo de nuestro muy estimado y talentoso señor presidente de la República, Don Gustavo Díaz Ordaz, así como de su fiel colaborador, el dinámico y también estimado señor Almirante C. G. Secretario de Marina, Antonio Vázquez del Mercado, y demás funcionarios de este ramo, la Banda Sinfónica de Marina ha podido llevar a cabo el desempeño de su cometido, sin escatimar esfuerzo alguno para lograr el mejor rendimiento posible, con el pensamiento fijo en nuestro querido México y en la honrosa Institución a que

pertenece. Nuestro más cumplido agradecimiento para todos ellos, así como para el distinguido público que nos estimula con su constante benévola acogida.<sup>44</sup>

En un informe del 3 de noviembre de 1967 dirigido al Oficial Mayor de Marina, que el director de la banda redactó a raíz de la comisión destinada a la entrega de *El Chamizal*, en Ciudad Juárez, detalló lo que tuvieron que sortear después de un accidente donde se inutilizó el autobús, con resultado de 2 heridos y varios golpeados. No obstante, dieron concierto en el Jardín principal de Ciudad Jiménez, Chihuahua, y, después de sortear varias vicisitudes, también dieron una audición en Parral. Posteriormente, García Espinosa explicó lo que realizaron en la Ciudad de Chihuahua el 25 de octubre de 1967:

(...) a partir de las 21 horas se dio serenata en la Plaza de Armas ante la presencia de un gran número de público, que entusiasmado aplaudió todas las interpretaciones, gritando bravos y haciendo peticiones que pudimos complacer, ejecutando lo que se nos pidió, como la *Rapsodia Húngara No. 2*, de F. Liszt, el *Capricho español*, de Rimsky Korsakov y otras populares (...).<sup>45</sup>

➤ *Concierto del XV aniversario de la Banda Sinfónica de Marina*. Programa de mano. Hemiciclo a Juventino Rosas. Bosque de Chapultepec. Ciudad de México. 12 horas. 5 de agosto de 1956.

I.– Obertura *Rienzi* – R. Wagner

II.– Vals *Capricho* – Ricardo Castro (arreglo para banda sola de Estanislao García Espinosa)

III.– Ballet de la ópera *Príncipe Igor* – A. Borodin, con la participación de la Sociedad Coral Universitaria, Dir. Mtro. Juan D. Tercero

IV.– Actuación de la Sociedad Coral Universitaria

a) *Elisa de Mambrú*

b) *Vamos al baile*

c) *Jarabe tapatío*

V.– Marcha *Heroica* – C. Saint-Saëns, Sociedad Coral Universitaria

VI.– *Rapsodia húngara No. 2* – F. Liszt

---

<sup>44</sup> Colección Miguel Rosales González.

<sup>45</sup> Colección Estanislao García y Camacho.

➤ Concierto en el Concurso de Bandas MILJACKA, realizado en Sarajevo, Yugoslavia (Bosnia–Herzegovina).1978.<sup>46</sup> Grabación en vivo.

I.– Obertura Festiva – Dimitri Shostakovich

II.– Toccata y Fuga en d menor – J. S. Bach

III.– Marcha Batalla de Neretva – N. Kalovera

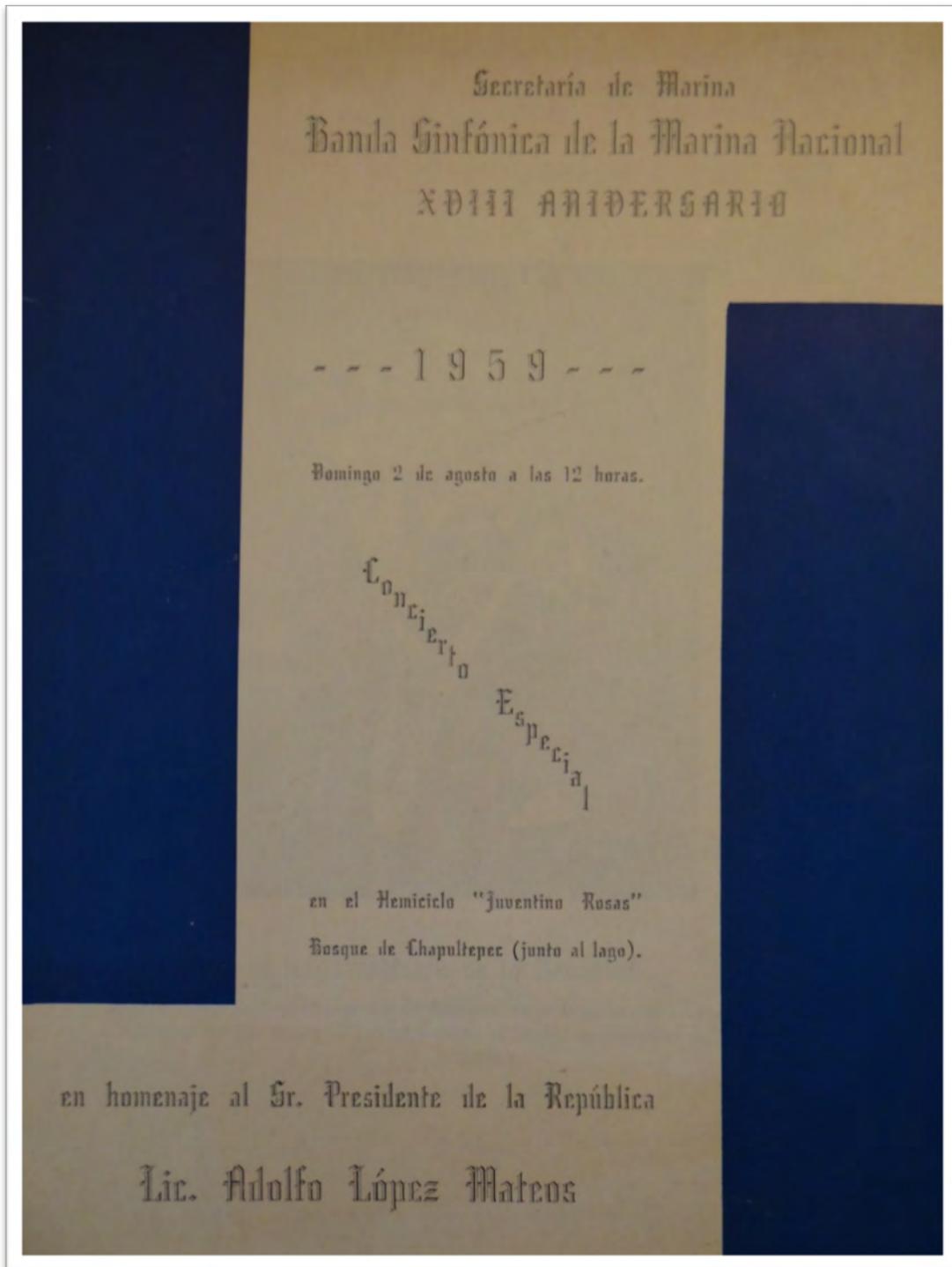
IV.– *Guadalajara* – Pepe Guízar

V.– Popurrí *Qué linda es mi tierra*

VI. Popurrí mexicano

---

<sup>46</sup> Cortesía de la Colección Miguel Rosales González.



*Fig.16 Portada del Programa de mano del Concierto Especial.  
XVIII Aniversario de la Banda Sinfónica de la Marina Nacional. 2 de agosto de 1959.  
Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.*

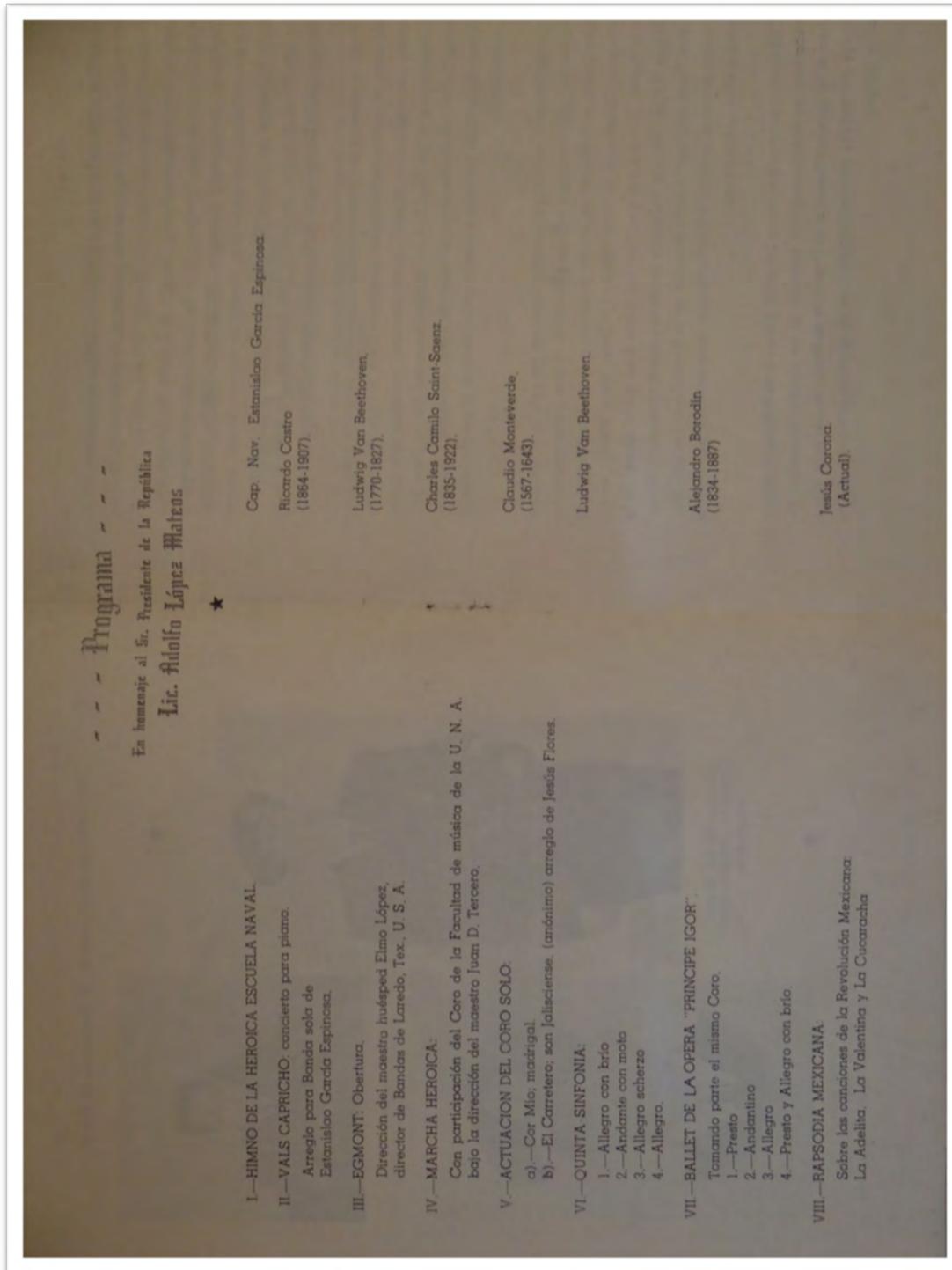


Fig.17 Programa de mano del Concierto Especial. XVIII Aniversario de la Banda Sinfónica de la Marina Nacional. 2 de agosto de 1959. Colección Estanislao García y Camacho.

SECRETARIA DE MARINA.-ARMADA DE MEXICO

**BANDA SINFONICA**  

---

**de la**  
**MARINA NACIONAL**  

---

XXV ANIVERSARIO DE SU FUNDACION

BODAS DE PLATA

1966



**CONCIERTO ESPECIAL**

Domingo 14 de Agosto, a las 12.00 horas.

HEMICICLO "JUVENTINO ROSAS"

del Bosque de Chapultepec.

Director Titular y fundador, Capitán de Navío S. E.  
ESTANISLAO GARCIA ESPINOSA

México, D. F.

*Fig.18 Programa de mano del Concierto Especial. XXV Aniversario de la Banda Sinfónica de la Marina Nacional. 14 de agosto de 1966. Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.*

# PROGRAMA

Presidido por los CC. funcionarios de Marina.



- |   |  |
|---|--|
| I.—MARCHA SLAVA;  | Op. 31; P. I. Tschaikovsky<br>(1840-1893)    |
| II.—INVITACION AL VALS;   | Op. 65; Carl Ma. Von Weber<br>(1786-1826)    |
| III.—GRAN PASCUA RUSA;<br>Obertura.   | Op. 36; N. A. Rimsky Korsakov<br>(1844-1908) |
| IV.—DANZAS POLOVETSIANAS;<br>Coro del Maestro Juan D. Ter-<br>cero y Banda. | Alexander P. Borodin<br>(1834-1887)          |
| V.—CAPRICHIO ITALIANO   | Tscheikovsky                                 |
| VI.—MARCHA HEROICA; Coro y<br>Banda;<br>Número del Coro solo.               | Op. 34; Camilo Saint-Saens<br>(1835-1921)    |
| VII.—"1812"; Obertura solemne.  | OP. 49; Tschaikovsky                         |

*Fig.19 Programa de mano del Concierto Especial. Aniversario XXV de la Banda Sinfónica de la Marina Nacional. 14 de agosto de 1966. Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.*

➤ *Concierto de la Banda Sinfónica*. Castillo de Chapultepec. Ciudad de México. Dir. Cap. Corb. S.E. Músico. Miguel Ángel Guerrero Calderón.<sup>47</sup> 18 de abril de 1985.

I.– *Janitzio* – S. Revueltas

II.– *Sinfonía india* – C. Chávez

III.– *Huapango* – J.P. Moncayo,

IV.– *Sensemaya* – S. Revueltas

V.– *Sones de mariachi* – B. Galindo

VI.– *Rapsodia mexicana* – J. Corona

VII.– *Cadetes de la Naval* – E. García Espinosa.

➤ *Concierto de Gala de la BSM, Orquesta y Corno de la Secretaría de Marina. Conmemorativo al día de la Marina*. Programa de mano. Dir. Cap. Frag. SMN. MN. César Amora Aguilar. Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz. 31 de mayo del 2001.

I.– *Marcha Sinfonía Fantástica* – H. Berlioz

II.–Selecciones de la ópera *Carmen* (*Obertura, Canción de la flor, Habanera, Toreador*) – G. Bizet

Solistas: Tte. SMN. MN. Corbeta Sonia R. Jiménez

1eros maestros. Saúl Sánchez, Norberto A. Martínez

III.–Selecciones de la ópera *La Traviatta* (*Obertura, Aria de Violeta, Brindis*) – G. Verdi

2do. Mtre. María Esther González, 1er.Mtre. Saúl Sánchez Román

IV.– *Aria de la ópera El barbero de Sevilla (Una voce poco fa)* – G. Rossini

Solista: Tte. SMN. MN. Rosa I. Martínez

V.– *Aria de la ópera de Turandot (Nessun Dorma)*

Solista: 1er. Mtre. SMN.MN. Felipe Martínez

VI.– Selecciones de la ópera *Aida (Celeste Aida, gran final del Segundo acto)* – G. Verdi

Solista: 1er.Mtre. SMN.MN. Felipe Martínez

Intermedio

VII.– *Gente de mar* – Cap. Frag. SMN. MN. César Amora Aguilar

VIII.– Tres canciones mexicanas (*Alma mía, Te quiero, dijiste, Júrame*)

---

<sup>47</sup> Archivo de la Fonoteca Nacional. Grabación del Instituto Mexicano de la Radio (IMER). Serie: Pentagrama.

Solistas: 1er. Mtre. Felipe Martínez, 1er. Mtre. SMN. MN. Saúl Sánchez Román,

2do. Mtre. SMN. MN. María Esther González

X.– Gala hispana: *Madrid, La tabernera del puerto, Granada, La bella Lola*

Aria y coro de la ópera *Marina* – E. Arrieta

Solistas: Tte.Nav. SMN.MN. Martha Juárez, 1er.Mtre. Saúl Sánchez Román

XII.– Obertura *Solemne 1812*, Op.49 – P.I. Tchaikovsky

➤ *Concierto de gala. BSM y Coro de la Secretaría de Marina. Teatro Angela Peralta.*

Programa de mano. Dir. Capitán de Corbeta SMN. MN. Francisco del Carmen Hernández Ceballos. Mazatlán, Sinaloa. 10 de mayo del 2003.

I.– *Aleluya* del Oratorio *El mesías* – G. F. Haendel

II.– Obertura *El murciélago* – J. Strauss

III.– Final de la *Sinfonía del Nuevo Mundo* – A. Dvořák

IV.–*Apoteosis*, final de la *Marcha fúnebre y triunfal* – H. Berlioz

V.– *Nessum dorma* – G Puccini

Solista: 1er. Mtre. SMN. MN. Felipe Martínez

VI.– Obertura *Solemne 1812*, Op.49 – P.I. Tschaikovsky

Intermedio

VII.– *Canto a la Heroica Escuela Naval* – Vicealmirante Carranza C.

VIII.– *Huapango* – J.P. Moncayo

IX.– *Cielito Lindo* – Q. Mendoza

X.– *Júrame* – M. Grever.

Solista: 1Mtre. Saúl Sánchez R.

XI.– Obertura *Mexicano*

Solistas: 1Mtre. Saúl Sánchez y 1er. Mtre. Norberto Martínez

XII.– Popurrí jalisciense

XIII.– *Viva México lindo y querido* – Pedro Galindo y Chucho Monje

XIV.– *El Sinaloense* – Severiano Briseño

➤ *Concierto de la BSM y Coro. Plaza de Armas. Zacatecas, Zacatecas. Programa de mano.*

19 horas. 22 de agosto de 2004.

- I.– *Suite No. 1* – G. Holst
- II.– Obertura *La urraca ladrona* – G. Rossini
- III.– *Danza del sable* – A. Kachaturian
- IV.– Aria *Toreador* de la ópera *Carmen* – G. Bizet
- Solista: 1er.Mtre.SMN.MN. Jorge R. Galindo
- V.– *Brindis*, dueto de la ópera *La Traviatta* – G. Verdi
- Solista: 1er. Mtre. SMN. MN. Afrodita Torres y 1er.Mtre. SMN. MN. Saúl Sánchez Román.
- VI.– *Largo al factótum*, aria de la ópera *El barbero de Sevilla* – G. Rossini
- VII.– *O fortuna* de la Cantata *Carmina Burana* – C. Orff
- VIII.– *Danzas polovetzianas* de la ópera *El príncipe Igor* – A. Borodin
- IX.– *Apoteosis*, final de la *Marcha fúnebre y triunfal* – H. Berlioz
- X.– *Fiesta para bugles* – L. Anderson
- XI.– *West Side Story* (selección) – L. Bernstein
- XII.– *Beatles sinfónicos* – J. Lennon y P. McCartney
- XIII.– *Por ti volaré* – F. Sartori y Lucio Quarantotto
- XIV.– Popurrí mexicano
- XV.– *Viva México lindo y querido* – Pedro Galindo y Chucho Monje



*Fig.20 Concierto de la Banda Sinfónica y Coro de la Secretaría de Marina. Plaza Los tres presidentes. Guaymas, Sonora. México. 2004.*

➤ *Concierto de Gala. Conmemorativo del Día de la Marina y LXV Aniversario de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina. Programa de mano. Sala Nezahualcóyotl. Centro Cultural Universitario. UNAM. Ciudad de México. 20 horas. 8 de junio de 2006.*

I.– *Pompa y circunstancia* – S.E. Elgar

II.– *Obertura El murciélago* – J. Strauss

III.– *Fiesta para bugles* – L. Anderson

IV.– *Obertura Poeta y campesino* – F. v. Suppé

V.– *Obertura Tannhäuser* – R. Wagner

Intermedio

VI.– *Vals de la ópera Fausto* – Ch. Gounod

VII.– *Aria Toreador de la ópera Carmen* – G. Bizet

Solista: 1er. Mtre. SMN. MN. Roberto Santos

VIII.– *Brindis de la ópera La Traviatta* – G. Verdi,

Solistas: 1eros. Mtres. SMN. MN. Afrodita Torres y Sergio Urraca

IX.– *Nessum dorma* de la ópera *Turandot* – G. Puccini

Solista: 1er.Mtre. SMN.MN. Felipe Martínez

X.– *Funiculi funicula* – L. Denza

Solistas: 1eros. Mtres. Felipe Martínez, Mateo Vázquez, Adrián Salgado

XI.– *La Dolores* – T. Bretón

Solista: 1er. Mtre. SMN.MN. Felipe Martínez

XII.– Popurrí *Beatles en concierto*

XIII.– *A concert celebration* – A. L. Webber

XIV.– Popurrí de Agustín Lara.

➤ *Concierto de la Banda y Coro de la Secretaría de Marina*. Sala Silvestre Revueltas. Centro Cultural Ollin Yoliztli. Programa de mano. Dir. de la BSM Cap. de Corbeta Francisco del C. Hernández Ceballos. Ciudad de México. 19:30 horas. 25 de marzo de 2010.

I.– Vals *Sobre las olas* – J. Rosas

II.– *Cielito lindo* – Q. Mendoza

III.– *Fantasia Mexicana* – Varios autores

Solistas: 1er. Mtres Sergio Urraca y Norberto Martínez

IV.– *Alma mía* – M. Grever

Solista: Tte. Corb. SMN. MN. Sonia R. Jiménez Galván

V.– *Júrame* – M. Grever

Solista: Tte. Corb. SMN. MN. Saúl Sánchez Román

VI.– *Veracruz* – A. Lara

VII.– *Bésame mucho* – C. Velázquez

Solista: 1er. Mtre. SMN. MN. Mónica Téllez Cisneros

VIII.– *Amor eterno* – J. Gabriel

Solista: 1er. Mtre. SMN. MN. Mateo Vázquez Rangel

IX.– *Huapango* – J. P. Moncayo

X.– *México en la piel* – J. M. Fernández Espinosa

XI.– *7 mares* – J. A. Jiménez

XII.– *El viajero*

XIII.– *Viva México lindo y querido* – Arreglo Chucho Ferrer.

Este programa se repitió durante 2010 en diversos recintos de México. El repertorio fue seleccionado con base en la propuesta del director musical en turno, el Cap. de Corbeta SMN. MN. Francisco del Carmen Hernández Ceballos, y fue autorizado por las autoridades navales que contemplaron un programa con piezas mexicanas para celebrar las fiestas del Centenario y el Bicentenario. Las obras que podían ser intercambiables en algunos conciertos fueron *Bésame mucho* y *Amor eterno*, que se reemplazaban por *Obertura Mexicano*, de Luis Cobos.

Actualmente, la BSM posee un archivo musical que constituye un acervo de alrededor de 1,000 obras de diversos géneros y subgéneros; se encuentra en constante proceso de digitalización. La clasificación y catalogación del archivo está en proceso de acomodo. La sistematización de las partituras se divide en: música académica, popular mexicana, himnos, piezas de música popular, marchas, oberturas, canciones navideñas, vales, teatro musical, pasos dobles, selecciones de óperas, ensambles de metales, jazz y música de zarzuelas.



Fig.21 La Banda de la Secretaría de Marina-Armada de México marchando en el desfile del 16 de septiembre de 2010. Centenario de la Revolución y Bicentenario de la Independencia de México.

### 1.5.1 Grabaciones

A lo largo de sus más de 75 años de historia, la BSM presenta una producción fonográfica con variaciones en cuanto a los repertorios; sin embargo, la música militar como marchas o himnos tuvo mayor predilección en las primeras grabaciones, por no existir antecedentes. Se observa que hasta la década de los años ochenta se empezó a grabar un repertorio distinto al asociado con el medio naval militar. El repertorio de las últimas producciones estuvo más relacionado con los programas de conciertos y con predominio de la música académica.

Las siguientes grabaciones de la BSM hablan de los gustos y particularidades de los directores en turno y de las autoridades navales de las que ha dependido la BSM en diferentes momentos:

*Fig.22 Marchas Escolares.* Banda de la Marina. Director: Cap. Navío S.E. Estanislao García Espinosa.  
[LP] Discos Melody. DCM 20053, ca. 1945.



Fig.23 *Marchas y Popurris*. Banda de la Marina. Director: Estanislao García Espinosa.  
[LP] Discos Apolo. CLP-5015, ca. 1950. / *Marchas y Popurris*. Banda de la Marina. Director: Estanislao García Espinosa (es la misma grabación, pero con otro sello discográfico). [LP] Discos FM. ST-235, ca. 1950.



Fig.24 *Banda de la Marina*. Director: Cap. Navío. S.E. Estanislao García Espinosa.  
[LP] Discos Orfeón. DML-9008, 1965.

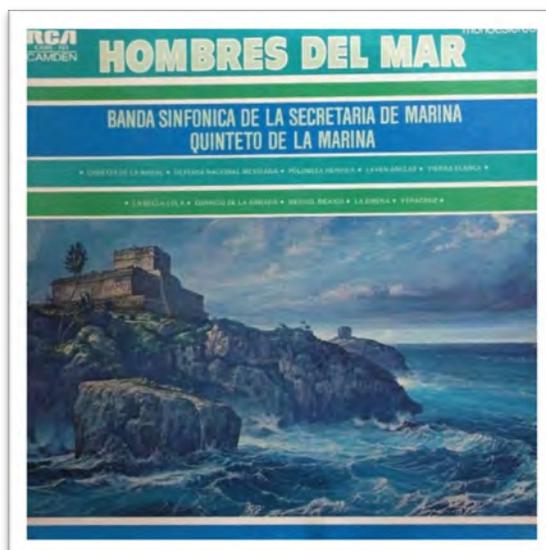
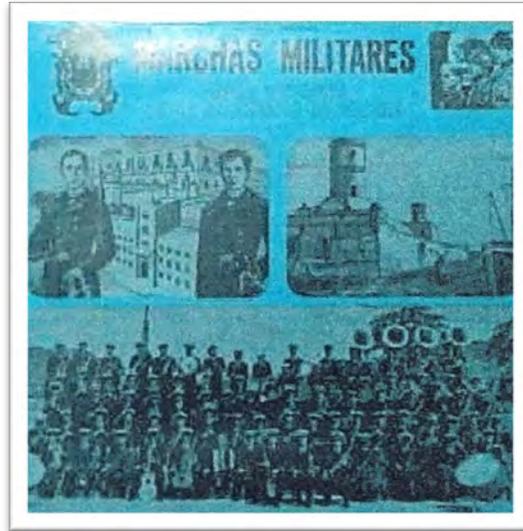


Fig.25 *Hombres de Mar*. Banda Sinfónica de la Marina y Quinteto de la Marina. Director: Cap. Navío. S.E. Estanislao García Espinosa. [LP] MKL 1753, 1967. / *Hombres de Mar*. Banda Sinfónica de la Marina y Quinteto de la Marina (es la misma grabación de 1967). Director: Cap. Navío. S.E. Estanislao García Espinosa. [LP] RCA, CAMS-701, 1974.



Fig.26 *Álbum Olímpico Tupperware-México 1968*. Banda Sinfónica de la Marina y el Mariachi Sinfónico. Director: Cap. Navío. S.E. Estanislao García Espinosa. [2 LP] 1968. / *Himnos Nacionales*. Banda de la Marina. (Del *Álbum Olímpico*, el disco de los himnos es el mismo). Director: Estanislao García Espinosa. [LP] Discos Melody. DCM-20060, 1968.



*Fig.27 Marchas Militares.* Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina.  
Director: Cap. Frag. S.E. Miguel Ángel Guerrero Calderón. [LP] IRC-1001, 1980.



*Fig.28 Secretaría de Marina-Banda Sinfónica.* Banda Sinfónica de Marina.  
Director: Cap. Corb. SMN. MN. César Amora Aguilar. [LP] Discos Peerles, 88/177, 1988.



Fig. 29 *Bienvenidos a bordo*. Banda Sinfónica y Coro de la Secretaría de Marina. Cap. Corb. SMN. MN. Francisco del Carmen Hernández Ceballos. [CD] Discos Musart, 2007.

A la fecha, existen otras bandas navales aparte de la BSM, con número variable de integrantes, que cubren los servicios regionales al tiempo que participan en el desfile militar anual del 16 de septiembre en la Ciudad de México. Es así que se han mantenido, de manera constante, cuatro bandas: la Banda de Música del Cuartel General de la SEMAR, la Banda de Música de la Heroica Escuela Naval Militar (HENM), fundada en 1971 (Antón Lizardo, Veracruz), la Banda de Música de la XII Zona Naval Militar (Salina Cruz, Oaxaca) y la Banda de Música de la XVIII Región Naval Militar (Acapulco, Guerrero). Cada una tiene rutinas específicas que dependen de los mandos directamente de sus unidades y, en esencia, son bandas que fueron creadas principalmente para el realizar el ceremonial naval militar, aunque también realizan conciertos para el público en general, pero con menor frecuencia que la BSM.<sup>48</sup>

La BSM ofrece conciertos de manera frecuente con el Coro de la SEMAR, con quienes interpreta arias de ópera y música tradicional mexicana, principalmente. También existen ensambles navales como la Orquesta —que interviene en los espacios de celebración después de las ceremonias y conciertos— y otros grupos de considerados de esparcimiento, que se dividen por los distintos tipos de músicas que interpretan. También realizan sus labores dentro y fuera de la institución naval el Mariachi, Conjunto Orquestal, Galeón, Voces del

---

<sup>48</sup> Sobre la participación musical en el ceremonial naval militar, se ofrece una explicación detallada en el Capítulo 3.

Mar, Grupo Veracruzano, Músico vocal, Armada, Marimbas chiapanecas y un grupo de jazz.<sup>49</sup>

### **1.6 Estanislao García Espinosa. El músico militar. Historia de vida de un músico naval militar mexicano (1903–1973)**

Durante el siglo XX, existieron personajes de la historia militar en México que libraron batallas con distintos tipos de armas. Para Estanislao García Espinosa su frente de lucha lo libró, casi en su totalidad, como integrante en una banda de música, con un arma: el clarinete, un saxofón o la batuta con la que forjó diversas agrupaciones musicales.

Este músico jalisciense nació en El Grullo, el 7 de mayo de 1903. Durante el periodo revolucionario, cuando apenas tenía 13 años, ingresó al Ejército en el 36º Batallón del N.O. como “músico de segunda”, pero al reorganizarse la agrupación fue separado del servicio por ser tan joven. Insistió en enrolarse y tuvo un segundo periodo de 1918 a 1922, como “músico de tercera”, donde formó parte de la Banda del Estado Mayor a cargo del General Arnulfo R. Gómez.

---

<sup>49</sup> Existe más información sobre estos grupos musicales en internet: [www.gob.mx/semar/acciones-y-programas/grupos-musicales-de-la-secrer?idiom=es](http://www.gob.mx/semar/acciones-y-programas/grupos-musicales-de-la-secrer?idiom=es) (última consulta: 10-12-2016).



*Fig.30 Banda de música del 39 Batallón de línea. Frontera, Tabasco, México. 22 de octubre de 1925. Director Estanislao García Espinosa, sentado al centro, sin instrumento. Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.*

Tuvo dos formaciones ejes en su vida: una como músico y otra como militar. Lejos de entrar en conflicto una con otra, al parecer Estanislao encontró desde muy joven la tierra fértil para crecer como músico al servicio de las armas. Sus aptitudes musicales siempre resaltaron y fue promovido para pertenecer a diversas bandas y fundar ensambles para el ejército por distintos lugares de la República, de manera que, cuando se incorporó por tercera vez en 1924, reingresó como soldado en el 39° Batallón de línea.

En esa época, lo enviaron a combatir a Tabasco (Cerro Prieto), bajo las órdenes del Capitán Primero Juan José Ríos, donde participó en la captura del cabecilla Fernando Segovia, quien fue parte de la rebelión de Adolfo de la Huerta<sup>50</sup> en contra de Obregón en dicho estado del país. El Capitán Ríos se expresó así del desempeño de García Espinosa:

---

<sup>50</sup> El asesinato de Pancho Villa, ocurrido en Parral en julio de 1923, se inscribió en la cerrada lucha de facciones políticas y sectores económicos y de opinión pública en vista de la sucesión presidencial de 1924. Se temía que Villa apoyara a De la Huerta en contra del Secretario de Gobernación, Calles, también general y también sonorenses, quien desde entonces se perfilaba como el candidato oficial. En diciembre de 1923, más de la mitad de los efectivos del ejército y un selecto grupo de generales se alzaron en armas contra el gobierno del presidente Obregón. Esta rebelión se conoce como *delahuertista*,

(...) en este hecho de armas se portó a la altura de su deber el mencionado oficial, demostrando valor e indiferencia a la mucha fatiga que durante algunos días el suscrito obligó a su fuerza, que constaba de cuarenta hombres, caminando noche y día para poder conseguir el fin que se perseguía que era exterminar al expresado cabecilla rebelde (Fernando Segovia), ya que operaba en sus terrenos.<sup>51</sup>

Según constan los oficios de su expediente personal del Archivo General de la Secretaría de Marina, García Espinosa tuvo una destacada actuación en dicho frente de batalla, lo que pudo haber derivado en su ascenso vertiginoso, en mayo de 1925, al grado de subteniente de infantería.

Aunque perteneció a la corporación de infantería a lo largo de casi toda su carrera militar, constantemente era reconocido por sus aptitudes musicales y la facilidad para formar las bandas de guerra y música en el ejército. Hay que destacar que su formación musical<sup>52</sup> estaba conformada con lo que había aprendido en su niñez cuando vivió en Colima y por parte de su medio hermano Benigno Naranjo Espinosa. De los primeros puestos musicales que ocupó fueron:

- 1931, como subdirector de la Banda de los Zapadores, cuando era director el Mtro. Federico Rolón Vargas;
- 1938, como titular de la Banda de Infantería;
- 1939, director de la Banda de Música de Caballería;
- 1939, director de la Banda de Zapadores (conformada con 7 oficiales y 39 elementos de tropa).

Es probable que por falta de papeles que corroboraran las capacidades musicales de García Espinosa y Luis Dávila Hernández, como director y subdirector de la Banda de Infantería, respectivamente, en 1938 ambos fueron examinados en el Conservatorio Nacional de Música a través de unos exámenes de aptitudes a petición del mismo mando castrense para comprobar su eficiencia como directores. Por un lado, esto nos permite observar la firmeza

---

en virtud del importante papel que tenía entre los alzados el ex presidente De la Huerta, hasta hacía poco tiempo Secretario de Hacienda (Aboites y Loyo 2014, 603).

<sup>51</sup> AGSEMAR. EGE, 60.

<sup>52</sup> Exposición realizada por el Mtro. Miguel Carbajal Heredia. <http://bsgejcapitulocostasur.blogspot.mx/2009/08/solemne-sesion-academica-en-el-grullo.html>

(última fecha de consulta: 26-01-2015).

con la cual el mando deseaba estar completamente seguro de ascender a puestos de mayor jerarquía a sus músicos. Y por otro, es posible establecer cómo la cultura musical proveniente de la academia era y sigue siendo en muchos contextos la legitimadora de muchas prácticas musicales como es el quehacer de las bandas en México.

Es así que el examen de idoneidad de García Espinosa como director se apegó al rigor académico del Conservatorio Nacional de Música, como consta en los oficios; tanto en su caso como en el de Dávila Hernández, tuvieron que regirse a las siguientes pruebas:

(...) el examen constará de dos pruebas, una teórica y una práctica. (...) Las pruebas serán de la categoría de las que se presentan en un examen a título de suficiencia. (...) La práctica tendrá dos formas: 1/a. Transcripción de una partitura de Orquesta Sinfónica a Banda. 2/a. Transcripción de una obra de piano a banda. Prueba de escritura musical, que consistirá en el análisis de un primer tiempo de Sonata. (...). Prueba de Dirección e Interpretación: se ejecutará una Obertura para cuya preparación se fijan cuatro días de estudio a partir de la entrega de la obra a cada interesado. (...) solicitándose para esta prueba las Bandas de “Zapadores” y de “Artillería”, las que serán sorteadas. El acto se llevará a cabo el 3 de mayo próximo, a las 10 horas. En el teatro Hidalgo. México, D.F. a 7 de abril de 1938. El Jurado. – Nabor Vázquez, Aurelio Barrios y Morales, Juan León Mariscal (...).<sup>53</sup>

El examen fue tan importante para las autoridades militares que dio pauta para determinar que el Cap. 2do. Auxiliar Luis Dávila Hernández, subdirector de la Banda de Música de Infantería, fuera dado de baja del servicio para el Ejército Nacional “por no ser necesarios sus servicios y en vista de carecer de los conocimientos artísticos para desempeñar su empleo”, como consta en el oficio del 20 de junio de 1938,<sup>54</sup> lo cual plasma el interés del mando militar por mantener e incrementar el nivel profesional en la rama de músicos como símbolo de distinción en el seno de la institución.

Uno de los miembros del jurado de dicho examen fue Nabor Vázquez, quien junto con Encarnación Payén fueron dos de los mejores directores de Banda de finales del siglo XIX y del XX. Fueron directores de la mejor Banda de ese periodo: la Banda de Música del 8º. Regimiento de Caballería, que después se llamaría Banda del Estado Mayor. Era la banda

---

<sup>53</sup> AGSEMAR. EGE, 75.

<sup>54</sup> Colección Estanislao García y Camacho.

elegida para representar a México en ferias internacionales y la que acompañaba al presidente en sus actos oficiales. Nabor Vázquez estuvo a cargo de dicha banda de 1899 a 1914 (Ruiz Torres 2000, 200).

En 1939, la Banda de Música de Zapadores ensayaba en la calle de Academia No.13, ahí se firmó una carta donde los propios músicos reconocieron al mando la designación de García Espinosa como su director y da cuenta de la notable importancia y aliciente que significaba para los propios músicos trabajar bajo la batuta de este músico destacado. Parte de esa misiva mencionaba lo siguiente:

Al. C. General de División, Secretario de la Defensa Nacional. (...) nuestro más amplio agradecimiento y muy sincera felicitación por su acertado criterio y verdadera muestra de cultura que ha dado usted al asignar Director de esta Banda de Música al C. Maestro Capitán Segundo de Infantería ESTANISLAO GARCÍA ESPINOSA, quien en tan corto tiempo que lleva al frente de esta misma corporación, ha desarrollado una brillante labor artística, militar y moral, demostrándonos su amplia competencia y gran iniciativa para el desempeño de su cargo, ajustando todos sus actos tanto artísticos como militares a la más completa equidad y justicia, con lo que se ha logrado verdadero progreso y éxito en esta misma Banda. (...) México, D.F. 11 de diciembre de 1939.<sup>55</sup>

En junio de 1941, el presidente municipal de Tampico, Tamaulipas destacó la valiosa participación de la Banda de Zapadores y da cuenta de las piezas que tocaron con motivo de las fiestas de la primavera:

(...) la Banda de Zapadores puede considerarse una de las mejores bandas de música de la República, pues a la calidad de su director el C. Capitán Estanislao García Espinosa y sus ejecutantes se aúna lo destacado de su repertorio, en el cual figuran obras de destacado mérito, como la *Sonata*, de Beethoven, *Egmont*, del mismo autor, la grandiosa Obertura Solemne *1812*, de Tchaikovski, la *Rapsodia mexicana*, de Jesús Corona, el magnífico arreglo especial para banda del vals *Capricho*, de Ricardo Castro, de cuya obra hacen una verdadera creación (...) las alegres piezas populares que nos hicieron recordar diversas regiones de nuestro patria (...).<sup>56</sup>

Por otro lado, existieron dos personajes en su vida militar que incidirían fuertemente en el desarrollo de su historia en las fuerzas armadas. Uno de ellos fue el entonces General de

---

<sup>55</sup> AGM. EGE, 84.

<sup>56</sup> AGM. EGE, 102–103.

División, inspector del Ejército, Heriberto Jara Corona, quien en 1935 había solicitado los servicios musicales de García Espinosa para la conformación de bandas de guerra en las Escuelas Elementales “Hijos del Ejército”; dicha petición fue denegada debido a que escaseaban los oficiales subalternos (AGM. EGE, 50). Sin embargo, la solicitud fue muy específica y seguramente el nombre de García Espinosa haya sido recordado cuando el mencionado General se convirtiera en el primer Secretario de Marina en 1940 y solicitara la conformación de una banda de música.

El segundo personaje fue el General de Brigada, subsecretario encargado del despacho, Manuel Ávila Camacho, presidente de México en el periodo 1940 a 1946. En 1937, avaló su ascenso por promoción y poco después fue nombrado director de la Banda de Música de Artillería (AGM. EGE 71). Unos cuantos años después, al conformarse la Secretaría de Marina – Armada de México (SEMAR), la vida militar de estos tres personajes se entrelazaría y haría posible la fundación de la Banda de Música de la Marina Nacional en 1941, actualmente, la Banda Sinfónica de la SEMAR.

En otras palabras, en julio de 1941, ocurriría un nutrido intercambio de oficios entre la Secretaría de la Defensa y la recién fundada Secretaría de Marina, el cual describen las peticiones y negativas para comisionar a García Espinosa al ámbito naval para poder dirigir la Banda de Música de la SEMAR. A través de una orden presidencial firmada por Ávila Camacho se consolida la permuta y es comisionado. Es difícil afirmar que el Ejército cedía a su mejor músico, pero con seguridad a uno de los más calificados que tenía en ese momento. Dicho cambio permitió fundar y consolidar un ensamble que está a punto de cumplir 75 años. Tal fue el impulso y desarrollo que García Espinosa dio a la BSM, que en 1946, por orden presidencial, se le otorgó la Condecoración al Mérito Especial<sup>57</sup> gracias a su labor como director. Como dan cuenta las actividades de la Banda, a escasos 5 años de haberse formado, el ensamble ya se había posicionado como uno de los mejores a inicios de los años cuarenta. Fue mérito del director, pero de igual forma existió un gran interés por parte del propio

---

<sup>57</sup> Dicha medalla se confiere, según el capítulo VI, artículo 35 de la Ley de Recompensas de la Armada de México: la Condecoración al Mérito Especial, creada por Decreto Presidencial el primero de noviembre de mil novecientos cuarenta y tres, se otorga por acuerdo del Mando Supremo a propuesta del Alto Mando, al personal naval, militar o civil, tanto nacional como extranjero, que se distinga por su labor en alguna actividad que sea de relevante interés para la Armada de México.

Secretario de Marina para que la Banda tuviese una amplia representación en diversos sectores sociopolíticos de México (Kloyber 2002, 133–154).

Por otro lado, su carrera tuvo constantes desafíos, los cuales lo habrían forjado con una sensibilidad hacia la vida del servicio de músicos militares. Estanislao García Espinosa estuvo informado a lo largo de toda su carrera de las vicisitudes económicas de los músicos. Él mismo lo vivió y lo comprendió, al punto de solicitar al mando en un oficio fechado el 8 de enero de 1947, se les remunerara a los músicos el “sobrehaber”<sup>58</sup> que marcaba el presupuesto de egresos de ese momento en virtud de que:

Esta banda de música a mi cargo es una corporación militar orgánica como cualquier otra del Ejército y de la Armada, en la que sus elementos están encuadrados y siempre se le ha nombrado servicio indistintamente, tanto en el día como en la noche, desempeñándose con la debida eficacia. / Trabaja incansablemente sin escatimar esfuerzo alguno, manteniendo su elevado nivel artístico y procurando ir hacia la superación, por el buen nombre de la Marina y, como consecuencia del País, haciendo entre las distintas clases sociales una constante labor de acercamiento hacia el honorable Instituto Naval. / Por lo expuesto, y tomando en cuenta la enorme carestía de la vida y que en los trabajos particulares se paga a los profesores músicos un mínimo de dieciocho a veinte pesos diarios, RUEGO A ESA SUPERIORIDAD SE GESTIONE LO NECESARIO, A FIN DE QUE EL PERSONAL DE ESTA MISMA BANDA PERSIVA EL SOBREHABER QUE FIJA EL ACTUAL PRESUPUESTO DE EGRESOS (*sic*), ya sea con aumento o algún remanente.<sup>59</sup>

El último grado que García Espinosa ostentó en el servicio activo fue el de Capitán de Navío del Cuerpo de Especiales, al cual fue ascendido por su amplia y meritoria labor como director de la Banda Sinfónica de Marina, certificado por la Cámara de Senadores y el presidente de la República, Miguel Alemán, en 1949. Posteriormente, en 1953, después de una exhaustiva revisión de su expediente se le reconoció como veterano de la Revolución por su participación en el movimiento de agosto de 1914 a febrero de 1917.

En términos de la práctica musical, las marchas militares pueden exhortar a un comportamiento bélico, así como los himnos permiten ensalzar o recrear los logros de alguna

---

<sup>58</sup> El “sobrehaber” es la remuneración adicional que se cubre al personal militar en activo en atención al incremento en el costo de la vida o insalubridad del lugar donde preste sus servicios.

[http://www2.issfam.gob.mx/archivos/transparencia/glosario\\_transparencia.pdf](http://www2.issfam.gob.mx/archivos/transparencia/glosario_transparencia.pdf) (consulta 30 de mayo de 2018).

<sup>59</sup> AGSEMAR. EGE, 138.

batalla o héroe. Atendiendo a esto, las composiciones de García Espinosa dan cuenta de un trabajo armónico sólido y de una estética musical muy refinada con que se presentan los temas en las obras emblemáticas como las marchas *Marinos Mexicanos*, *Cadetes de la Naval*, *Infantes de Marina*, *Defensa Nacional*, *Jalisco* o el *Himno de la Heroica Escuela Naval Militar*. Además, García Espinosa condujo a la Banda de Marina a realizar sus primeras grabaciones y giras, y a tener un papel importante en los Juegos Olímpicos de 1968.

García Espinosa estuvo a cargo de la BSM durante 30 años, hasta 1971. Posteriormente, en un obituario de *El Sol de México* una de sus hijas, María Antonieta, mencionaría: “se distinguió por ser un hombre muy dinámico y entregado a su pasión, no pudo quedarse quieto”, así que después de su retiro de la Armada, continuó como director de la Banda de Policía y Tránsito.<sup>60</sup> El destino le dio muy poco tiempo después de haber obtenido su retiro. En un viaje a Jalisco, la muerte lo sorprendió en un accidente automovilístico, un 12 agosto de 1973, solo unos meses después de haber cumplido los 70 años.

Las bandas tienen una particularidad que las distingue de otros ensambles: su cualidad procesional (la cual las relaciona con el poder y el performance); este hecho permite que la música se mueva con los instrumentistas. La vida de García Espinosa fue una metáfora de la misma banda, una vida constantemente itinerante aun cuando se estableció con la Banda de Marina durante tanto tiempo. Falleció con más de 55 años de servicio a las fuerzas armadas, después de haber combatido en contra de las tropas delahuertistas. Este tiempo le permitió observar el nacimiento y crecimiento de músicos en la Marina y otros que lo siguieron del Ejército para fundar una banda naval. Heredero de una fuerte formación de dirección de bandas militares del siglo XIX en México, dio la pauta para la continuidad de una tradición naval musical.

---

<sup>60</sup> AGN. SEGOB. Investigaciones Políticas y Sociales. (*El sol de México*, 16 de agosto de 1973).

## 1.6 Algunas consideraciones del capítulo

Las historias de los ejércitos durante el siglo XIX, así como el adelanto tecnológico de los instrumentos de aliento, son algunos de los elementos que nos permiten entender por qué las bandas tuvieron un auge significativo durante ese periodo. También la transformación de los gustos musicales en Europa repercutió en la escucha de la música en América y, al mismo tiempo, impactó en la forma en la que las bandas en México empezaron a consolidar su programación musical de modo muy semejante al de un formato de *promenade*, atendiendo de esta manera a los distintos tipos de públicos que pueden integrar una audición abierta al público en general.

La BSM heredó el formato *promenade* y, con esto, la popularización de repertorios a diversos públicos, de modo que la condición de flexibilidad de la banda como un conjunto que se posesiona dentro de un recinto de mármol, o bien, bajo la sombra de los árboles de una plaza, con o sin sistemas de audio, otorga un carácter popular a lo oficial y muestra cercanía con el público. En este contexto, se ve reflejada la importancia de la banda de la Sierra Mixe, de las playas de Sinaloa o del estado de México, que se uniforma, marcha y canta a la nación.

Lo anterior resulta significativo, al darnos cuenta de que el legado referido a la conformación de los programas tiene vigencia en la actualidad y que la música académica sigue dictando fuertemente pautas de orden y perfeccionamiento que dan por resultado prestigio, entre otros aspectos vinculados a las relaciones de poder que, en los siguientes apartados, se conectarán y permitirán dilucidar algunas de las rutas que impactan en la construcción del concepto de nacionalismo desde la visión oficial.

Para descubrir los tejidos entre música y poder fue indispensable tratar de rehacer los canales que dieron paso a las rutas de la BSM más allá de su creación. Al mirar atrás, también nos permitimos aclarar un viaje más del quehacer musical en México en el ámbito de las músicas militares ligadas a repertorios tradicionales o populares y de orden académico. En el caso de la BSM, estos saberes se unen en mixturas en donde se colocan en juego distintas caras de la Banda según las ocasiones musicales.

La creación y conservación de los ensambles de música en México ha sido una tarea titánica en todas las épocas. Esta banda es la suma de muchos ensambles, en diversos tiempos y espacios; son los propios músicos quienes han dejado huella en cada silla, muchos de ellos provenientes de lugares cercanos y otros de lugares muy distantes de la Ciudad de México. De manera conjunta, forman parte de la preservación y difusión de esta tradición musical desde la institución naval. Cabe destacar la conformación y variaciones de los repertorios musicales que nos permiten observar el dominio de ciertas músicas, gustos e impactos en las audiencias, así como en las relaciones al interior de la propia SEMAR.

En síntesis, en esta primera parte fue preciso resaltar a uno de los personajes que alentaron a la BSM desde su fundación: Estanislao García Espinosa; su impulso se plasmó en la introducción y conformación de los diversos repertorios musicales, así como en la proyección de una banda que traspasara el ámbito institucional y que sirviera de puntal para el desarrollo de las bandas de viento en México. También hay que destacar el papel fundamental en las relaciones de poder que se reveló desde los primeros años (nexos con presidentes, solistas, directores, viajes, etcétera), y que le dio a la banda un estatus institucional, además de la posibilidad de navegar entre distintas músicas, lo cual se verá reflejado en contextos históricos y otros espacios performativos más detallados en los siguientes capítulos.

## **Capítulo 2. Música y conflicto. Participación de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina (BSM) en dos contextos históricos**

### **2.1 Introducción**

A partir de las fuentes encontradas, podemos decir que la BSM es el sujeto social que va a marcar la historicidad de los contextos históricos que se analizarán en este capítulo porque nos permitirán observar cómo se recurre a la música para normalizar modos de dominación (Araujo 2010). La Banda no sólo impone un discurso musical por sí mismo, sino que establece diálogos con distintas audiencias. La asistencia a conciertos como práctica cultural, las preferencias de los repertorios musicales, los ambientes acústicos permitirán observar una serie de transformaciones de la performatividad social a través de la música (Cook 2012, 193).

El primer foco donde se observan dichos cambios serán los primeros años de fundación de la banda: de 1941 a 1946; el segundo, en los Juegos Olímpicos de 1968; ambos contextos se presentan como megáfonos de la relación entre música y poder (Attali 2011, 42–44); si bien no han sido los únicos momentos cúspides de la agrupación a través de los cuales pueda verse esta relación, ciertamente sí se remiten en un marco en torno al conflicto, ya sea al interior o al exterior del país. Son ocasiones de cambio del ensamble, vinculadas al poder estructural con un halo hegemónico y militar.

Las presentaciones de la BSM durante los primeros años de su fundación nos hablan de pluralidad. Los oficios dan cuenta de las participaciones en programas de radio, en recintos como el Palacio de Bellas Artes, en los auditorios de varios sindicatos, en la Plaza de Toros México, en ceremonias protocolarias en embajadas, intervenciones en el carnaval del Puerto de Veracruz, desfiles, abanderamientos, festivales culturales, entre muchos otros espacios. Es factible que esa composición le haya permitido a la Banda convertirse en agente de intercambio cultural y político frente otros actores sociales. Dicha diversidad de espacios de ejecución, el carácter heterogéneo de los programas musicales y los sujetos en juego permitirán examinar a la Banda como una referencia intertextual de las relaciones entre música y poder.

La presentación de la música, desde un ámbito institucional naval, que consolida una comunidad después de un periodo posrevolucionario y que al mismo tiempo no es ajeno a los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. Algunas de las premisas de construcción de la identidad mexicana en estos años depende de la revaloración de la música hecha en México, y esto incluyó al repertorio musical y a los músicos mexicanos, como fue el caso de la BSM, acorde a la cantidad de lugares y espacios en la radio que tuvo en los primeros años de la década de los cuarenta, en una época donde triunfaba en la radio el éxito de Alberto Domínguez, autor de *Frenesí* (Moreno 2008, 175).

Al mismo tiempo, en 1941, la Orquesta Sinfónica Nacional anunciaba un programa de música tradicional mexicana (*sic*), incluyendo obras de Salvador Contreras, José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Luis Sandi, Carlos Chávez y dos arreglos de Candelario Huízar. Con la excepción de Chávez, junto con su composición *Los cuatro soles*, los demás músicos fueron criticados por el crítico Nabor Hurtado del periódico *El Nacional*, el 17 de agosto de ese año: “(...) tanto el *Huapango*, como los *Sones*, como *Norte*, carecen en general de originalidad y nos dan la impresión de que sus autores se concretaron a trasplantar al terreno sinfónico lo que corresponde al terreno popular (...)” (Jiménez López 2004, 5556).

La BSM procuraba, especialmente en sus primeros años, un repertorio tan variado que tocaba música académica del siglo XIX, vales porfirianos, así como corridos revolucionarios. En los primeros años de su fundación aún no incluiría repertorio de compositores nacionalistas, lo cual haría hasta la década de los años ochenta. Se enfocarán dos espacios en los que se desarrolló la banda en estos primeros años de la década de los cuarenta: por un lado, la participación en el programa *La Hora Nacional* y, por otro, las audiciones que dieron en el Palacio de Bellas Artes.

El segundo contexto histórico que se abordará en este capítulo es el que transcurre durante 1968. En ese año se llevaron a cabo los juegos de la XIX Olimpiada en México. La BSM participó en la inauguración, ceremonias de premiación y en la grabación de 3 discos conmemorativos de dicho acontecimiento que, nuevamente, dan cuenta de la Banda como símbolo de sociabilidad y sacralidad, en uno de los eventos competitivos más importantes para el mundo en ese tiempo, en el que los deportistas eran abrigados por los cadetes de las escuelas militares en la ceremonia de apertura.

El carácter y la participación de las bandas de música militar, en los actos ya mencionados, coexistirían con el símbolo de la paz representada por la paloma de Pablo Picasso en un país de América Latina que por primera vez era elegido para ser la sede y el centro del mundo, aunque fuera por unas semanas. Según Volpi (2014, 26):

La organización de la Olimpiada en 1968 constituiría, así, no sólo un triunfo más de la diplomacia nacional, sino un aval de reconocimiento, una patente de modernidad y desarrollo: sería la primera ocasión que en que un país “tercermundista” organizase una fiesta universal. Por ello, el evento se transformó en algo mucho más amplio que una mera competencia deportiva.

En las décadas los años sesenta y setenta, una de las manifestaciones de la música de protesta se presenta a través de la “nueva canción latinoamericana”,<sup>1</sup> un tipo de canto de denuncia social frente a las políticas estatales en varios países. En el caso de México, y de manera opuesta a la canción de protesta, ¿qué sucede con la música militar en esos momentos? En este caso, la BSM se anuncia como intermediaria entre fuerzas opositoras en los dos contextos señalados. De manera más significativa, se observará como la práctica musical en contacto con las audiencias sirvieron de indicadores de interlocución ante los escenarios adversos (Morgan y Castelo–Branco 2010, 5).

Así pues, se abordarán estos dos contextos históricos que convergen en hilos tejidos por el conflicto. Por un lado, se presenta de manera externa la Segunda Guerra Mundial y, de manera interna, los sucesos de 1968 justo antes de que se iniciaran los juegos de la XIX Olimpiada. Las metáforas sobre la disputa asociadas con la música, relacionadas con los instrumentos como armas y las explicaciones a partir de la teoría musical donde la armonía es asociada a la estabilidad y la disonancia, las tensiones sociales son algunas de las maneras en las cuales se puede aproximar al estudio de los elementos sociales en conflicto. En este caso, se observará cómo la práctica musical de la Banda puede articular fuerzas antagónicas

---

<sup>1</sup> “El concepto se maneja desde la década del sesenta para aludir aquella música que renueva el canto folclórico latinoamericano con una importante característica de denuncia social. Se presenta, en general, como alternativa local frente a la música extranjera, de origen anglosajón o europeo, y pretende establecer un puente entre el pasado, tradicional, y el presente de su tiempo”. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3article96422.html> (consulta: 19 de agosto de 2018)

o divisiones sociales y también logra representar cohesión social mediante estructura y planeación del performance.

## **2.2. Los primeros años de la BSM. 1941–1946**

El inicio de la década de los años cuarenta del siglo XX en México estuvo marcado por el acercamiento de las relaciones con Estados Unidos de América (EUA). Una de las circunstancias que orillan a tomar una postura clara frente a la guerra fue cuando los submarinos alemanes hundieron varios buques mercantes mexicanos, en mayo de 1942. A raíz de dicho acontecimiento, México les declaró la guerra a las potencias del Eje: Alemania, Italia y Japón. A diferencia de su postura durante la Primera Guerra Mundial, en esta ocasión el país se tuvo que aliar con uno de los dos bandos. El gobierno reafirmó una postura antifascista que ya había nacido con el apoyo que en 1939 le había dado el presidente Cárdenas a los republicanos españoles. Durante esos años se estableció el Servicio Militar Nacional y el gobierno de EUA entregó armamento al Ejército mexicano para mejorar su capacidad. Pero de manera paradójica, el estallido de la guerra y el ingreso de los EUA en el conflicto bélico permitieron que el auge económico en México tuviera importantes alcances, en especial en el sector industrial, es decir, generar riqueza a través de sectores diferentes al agrario y al minero, los cuales dominaron antes de la crisis de 1929. El progreso social fue un tema central para un sector de la población que, en ese momento, le apostaba más a una modernización del país que a temas relacionados con la democracia (Aboites 2014, 644–647).

En 1940, el gobierno concedió la autonomía a la armada al crearse la Secretaría de Marina (SEMAR), la cual debía empezar a funcionar a partir del 1 de enero de 1941. A pesar de que ya se habían presentado iniciativas de separación de la Secretaría de Guerra y Marina, la creación de una nueva Secretaría de Estado se debió en gran medida a razones externas a México, especialmente a la postura que adoptó EUA frente al conflicto de la Segunda Guerra Mundial, ya que se temía una incursión de las potencias del eje en México, lo cual preocupó por un tiempo al gobierno norteamericano. La medida respondió, entonces, en buena parte, a la intención de que las costas mexicanas estuvieran vigiladas ante el panorama de peligro internacional. Sin embargo, recién creada, la Secretaría de Marina volvió a perder su

autonomía por el periodo que duró la guerra, durante el cual regresó al seno de la Secretaría de Defensa. Después del conflicto, se restableció la independencia a la institución naval (Plascencia de la Parra 2010, 96100). Cabe destacar que, durante dichos años, la BSM no dejó de pertenecer a la SEMAR; al contrario, se promovió y fortaleció la participación del ensamble en ceremonias y conciertos.

De este modo, a partir de la creación como Secretaría de Estado en 1941, una de las necesidades era cubrir el ceremonial naval militar con una banda propia que le diera otra faceta a la identidad institucional. ¿Por qué tendría que ser tan importante una banda militar para una institución recién constituida? En este sentido, el ceremonial militar es el espacio en el que impera el orden junto a un tiempo de excepción; es parte de un arquetipo en el medio castrense. Las figuras y/o los acontecimientos se enfatizan fuera de lo cotidiano, en el cual la disciplina debe prevalecer; los elementos sonoros revisten la sacralidad del ritual. En este sentido, Rappaport (2001, 23) refiere lo siguiente sobre el ritual:

(...) [es] como una estructura, esto es, como un conjunto más o menos permanente de relaciones entre un número de características generales pero variables. Como forma o estructura, posee ciertas propiedades lógicas, pero sus propiedades no son solamente lógicas. En la medida que la actuación es una de sus características generales, también posee las propiedades de la práctica. En el ritual, la lógica se representa, se percibe de modos únicos.

Al representar el ritual, los músicos uniformados son símbolos que reafirman la presencia de la autoridad naval. En otras palabras, se ve y representa socialmente la lógica del ritual como un orden único con respecto a otras instituciones del Estado. Las ceremonias se perciben como estadias únicas, aunque sus lógicas mantengan esquemas de reproducción visual y una acústica sonora asociados a conceptos de lo nacional.

En referencia a lo anterior, el 1 de junio de 1942 se estableció oficialmente el día de la Marina a través de la develación de una placa en la entonces Avenida de los Ferrocarriles, que cambió su nombre a Avenida Marina Nacional; posteriormente, se llevó a cabo una velada musical en el Palacio de Bellas Artes donde también participó la BSM e invitados que se unieron al festejo, como Evangelina Magaña (soprano), Alfonso Ortiz Tirado (tenor) y el músico austriaco Oscar Strauss. En dicha celebración se estrenó la marcha *Marinos*

*mexicanos*, del compositor y director fundador de la BSM, Estanislao García Espinosa (García 2012, 54), la cual es una de las piezas emblemáticas de la institución naval hasta la actualidad.

La misión y visión de la BSM están plasmadas en un texto redactado durante los primeros años por parte de su fundador, el “Reglamento del Cuerpo de Bandas Navales”, que se localizó en su archivo personal.<sup>2</sup> Este texto permite descubrir la rigurosidad con la que el director consideraba que el ensamble debía obtener en el ámbito de lo militar y lo musical como, por ejemplo:

Art. 2 Las Bandas de Música Navales, como las demás del Ejército, tienen por objeto:

A. Contribuir a la elevación del nivel cultural de las tropas y del pueblo, proporcionándoles solaz y distracción.

B. Dar el debido realce a los desfiles, ceremonias, festividades patrias y militares, audiciones, conciertos, veladas musicales, festivales deportivos, etc. A fin de lograr establecer un enlace de mayor comprensión y estimación entre las distintas clases sociales y el Instituto Naval.

C. Levantar el espíritu en momentos de fatiga, distrayendo el cansancio del militar, y aún retemplar el ánimo de ataque en momentos de indecisión.

D. Representar al país o formar parte de misiones ante el extranjero, con el fin de contribuir a estrechar las relaciones amistosas.

E. Difundir la música mexicana, tanto en el país como en el extranjero, así como la de alta calidad de autores distinguidos.

Art. 9 El Cuerpo de Bandas Navales contendrá una Banda principal y las unidades que sean aprobadas, de acuerdo con las necesidades de la Armada Nacional y en general de la Secretaría de Marina.

Art. 10 La Banda principal a que se refiere el artículo anterior (salvo el caso que exista la Presidencial de México) es la más importante de la República y se denomina: BANDA SINFÓNICA DE LA MARINA NACIONAL (*sic*); esta Banda, de acuerdo con las

---

<sup>2</sup> Colección Estanislao García y Camacho.

enseñanzas de la más alta cultura musical y la experiencia, se compone de noventa y seis elementos, que se distribuyen a la planilla contenida en el anexo número uno (...)

Art. 19 El ingreso a las Bandas de Músicas Navales se efectúa con grado y cargo que correspondan al instrumento y capacidad artística de los interesados, quienes para el efecto se sujetaran a las siguientes condiciones:

Presentar dos cartas de referencias de personas caracterizadas.

Comprobar, por medio de examen, tener la técnica en el instrumento respectivo y los conocimientos correspondientes al empleo que se pretenda ocupar, de acuerdo con lo que cada categoría previene este reglamento.

Art. 61 Todo el personal de las músicas debe tener presente que el uniforme militar, y especialmente el de Marina, por su distinguida confección, estilo y delicadeza, merece especial respeto y gran cuidado de aseo; y que el hecho de portarlo es motivo de satisfacción, tomando en cuenta que quien lo usa se reviste de una personalidad especial, que requiere observar intachable conducta que sirva de ejemplo a la sociedad y público en general, a fin de merecer su aprecio y estimación.

Así pues, a través de otros oficios que se encuentran en el Archivo General de Marina (AGSEMAR) es posible percatarse del impulso que le brindó la propia Secretaría de Marina a dicho ensamble desde sus inicios. Esto es perceptible en el número de integrantes que se van sumando a sus filas, en los tipos de servicios a los que eran comisionados, así como en términos de jerarquización. Es decir, la banda dependía directamente de la oficina del secretario particular del titular de Marina y esto permitía tener un control inmediato de los servicios que fungían en muchos momentos de enlace o vínculo diplomático/político con organizaciones civiles y entidades extranjeras establecidas en México.

A continuación, algunas referencias de las principales participaciones<sup>3</sup> de la BSM entre 1941 y 1946:

**2 de agosto de 1941.** Primera audición de la Banda Sinfónica en la calle Balderas No. 55, colonia Centro, Distrito Federal, México.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Los documentos de estas participaciones se encuentran en la AGSEMAR, sin embargo, hay excepciones en las cuales se especifica una referencia diferente.

<sup>4</sup> Programa de mano del V aniversario de la BSM, 11 de agosto de 1946. Colección Miguel Rosales González.

**28 de septiembre de 1941.** Audición en el programa de radio *La Hora Nacional*. Secretaría de Gobernación.

**5 de febrero de 1942.** Se autorizó la intervención de la Banda en la velada conmemorativa del XXV Aniversario de la Constitución en el Palacio de Bellas Artes, organizado por la Dirección General de Acción Social del Departamento del Distrito Federal.

**18 de marzo de 1942.** Velada Literario–Musical con la BSM en el Palacio de Bellas Artes. Evento organizado por el PRM (Partido de la Revolución Mexicana)<sup>5</sup> con motivo del IV Aniversario de la Expropiación Petrolera.

**mayo de 1942.** Fiesta de recepción para Oscar Strauss. El doctor Bernhard Hollinger y Raúl Cordero Amador fueron los oradores. Jules Romain (presidente del PENClub internacional), Karel Wendeln y el General Heriberto Jara<sup>6</sup> fueron invitados especiales. Música de la Banda de Marina bajo la batuta de Egon Neumann y Oscar Strauss (Kloyber 2002, 154).

**julio del 1942.** Con motivo de las difusiones internacionales *Por un mundo libre*, la Cadena de Radio Nacional XEFOXEUZ dedicó un programa a la República de Austria con la cooperación de los directores Egon Neumann y Oscar Strauss al frente de la Banda de la Secretaría de Marina.

**13 de agosto de 1942.** Comité Nacional AntiNazi. Concentración antifacista en el Sindicato de electricistas.<sup>7</sup>

**20 de octubre de 1942.** PRM Evento con motivo de la Revolución Mexicana en el Palacio de Bellas Artes.

**1 de febrero de 1943.** Festival del Sindicato de Ferrocarrileros en el Palacio de Bellas Artes.

---

<sup>5</sup> El Partido de la Revolución Mexicana (PRM) fue el precedente del Partido Revolucionario Institucional (PRI), el cual gobernó durante más de 70 años durante el siglo XX (Garrido 1982).

<sup>6</sup> El Secretario de Marina se mostró interesado en ese momento en apoyar a las víctimas de la devastada Austria, de tal manera que formó parte de la agrupación, fundada en 1945, llamada “Comité de Ayuda Pro Austria”, la cual fue apoyada por distinguidos mexicanos y mexicanas. Sus presidentes fueron Francisco Castillo Nájera (Secretario de Relaciones Exteriores), Heriberto Jara (Secretario de Marina) y Javier Rojo Gómez (Regente del Distrito Federal), entre otros. Como patrocinadores destacan: Vicente Lombardo Toledano, Gilberto Bosques, Carlos Chávez, María Izquierdo, Carlos Pellicer, Manuel M. Ponce, Luis Sandi, entre varios más (Kloyber 2002, 171).

<sup>7</sup> “Con la entrada de México a la Segunda Guerra Mundial, la ARAM (Acción Republicana Austriaca de México) inició su primera fase de intensa actividad cultural e informativa. El Sindicato de Electricistas apoyó de manera especial a la ARAM ofreciéndole su auditorio para presentaciones musicales y teatrales” (Kloyber, 2002, 136, 147–148).



*Fig.31 Banda Sinfónica de la Marina, ca. 1943. Concierto en el Hemiciclo a Juventino Rosas. Bosque de Chapultepec. Ciudad de México. En primer plano, de izq. a derecha, el violinista Henryk Szeryng, la cantante Amparo Guerra Margain, Tte. Nav. SE. Mús. Estanislao García Espinosa. Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.*

**23 de febrero de 1943.** Velada Antifascista en el Palacio de Bellas Artes. Homenaje al Ejército Rojo. Organizada por el Consejo Antifascista.

**18 de marzo de 1943.** Acto conmemorativo a la expropiación de la industria petrolera. Bellas Artes. PRM.

**29 de abril de 1943.** El Comité de Ayuda a Rusia en Guerra (1944), Ghetto de Varsovia, agradece participación de la Banda Sinfónica de la Marina. A nombre de los Amigos de la División Tadeusz Kosciuszko.

**6 de julio de 1943.** La Asociación Checoslovacamexicana organizó una ceremonia luctuosa en el Palacio de Bellas Artes en contra de la barbarie nazi y las víctimas de Lídice.<sup>8</sup> Participaron Karel Wendel, Maurice Garreau-Dombasle, Alejandro Carrillo, Lenka

<sup>8</sup> Cabe destacar que en Lídice y Lichterfelde, los nazis asesinaron a todos los habitantes, como escarmiento y medida de venganza por el atentado llevado a cabo por la resistencia en contra el jefe del servicio secreto nazi en la Checoslovaquia ocupada. En memoria de las víctimas, el gobierno de la ciudad de México dio el nombre de San Jerónimo Lídice a un barrio del sur de la capital mexicana. *Idem* 145.

Reinerová (escritora checa), Oscar Stern (vicepresidente de la Asociación checoslovacamexicana) y el senador Antonio Villalobos (presidente del PRM). En el programa musical<sup>9</sup> participó la Banda de Marina bajo la dirección de Carl Alwin y el Cap. Iero. Estanislao García Espinosa (Kloyber 2002,156).

**7 de julio de 1943.** Homenaje a China por el VI Aniversario de la agresión japonesa a ese país organizado por el PRM y Acción Democrática Internacional.

**19 de noviembre de 1943.** Velada en el Palacio de Bellas Artes coordinado por la Confederación Nacional Campesina.

**12 de marzo de 1944.** Acto conmemorativo organizado por las víctimas de la resistencia austriaca. En el programa musical, Carl Alwin y Estanislao García Espinosa dirigieron la Banda de la Marina. Ruth Schônthal, Dorothea Lang y Vishka Krokowsky presentaran obras de Goldmark, Kreisler, Mozart y Schubert (Kloyber 2002, 157). Participación en el programa de radio *La Hora Nacional*. XEW.<sup>10</sup>

**29 de abril de 1944.** Oficio en el cual se agradece y felicita por la participación a la Banda Sinfónica de la Marina en el acto llevado a cabo con motivo del primer aniversario de la lucha en el Ghetto de Varsovia en el Teatro de las Artes. Amigos de la División Tadeusz Kosciuszko / Comité de Ayuda a Rusia en Guerra.

**julio de 1944.** Desfile de la libertad por el Aniversario de la Toma de la Bastilla, planeado por la Asociación Mexicana ProFrancia y las democracias.

**13 de agosto de 1944.** Intervención de la BSM en *La Hora Nacional*.

**17 de septiembre de 1944.** Participación de la BSM en *La Hora Nacional*.

**3 de febrero de 1945.** Invitación al Carnaval de Veracruz. El oficio menciona: “Como en otras ocasiones, se solicita a la Banda para que amenice el carnaval de Veracruz”. “Resalta el festejo popular, así como la labor de difusión cultural que realiza dicha agrupación”. Firma: Gobernador Adolfo Ruíz Cortines”.

**25 de febrero de 1945.** Felicitación del Secretario de Educación Pública por la participación en el Festival de Alfabetización.

**22 de abril de 1945.** Concierto para celebrar la liberación de Austria en el Palacio de Bellas Artes. La Banda de la Marina dirigida por Carl Alwin y Estanislao García Espinosa. Cantan

---

<sup>9</sup> Programa de mano. “Gran mitin contra la barbarie nazi y el pueblo de Lídice”. Fondo Reservado. Biblioteca del CNA.

<sup>10</sup> El oficio que consta de la participación en el programa *La Hora Nacional* (AGSEMAR. EGE, Festivales de Banda de Música).

Dorothy Janice Mitchell y Carlos Puig. Programa integrado por la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, canciones de Franz Schubert y Hugo Wolf, *La Ciudad*, de Marcel Rubin y los himnos nacionales de ambos países (Kloyber 2002, 158).

**25 de mayo de 1945.** Agradecimiento de la embajada URSS (ex Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas). Recepción para celebrar la victoria sobre la Alemania hitleriana.

**3 de junio de 1945.** Participación en el Programa de radio *La Hora Nacional*.

Programa: Marcha *Marinos mexicanos* de Estanislao García Espinosa, arias y vales de diversas óperas. Solistas invitados: Amparo Guerra Margain (soprano), Carol Waida (bajo) así como el violinista Henryk Szeryng.<sup>11</sup>

**4 de julio de 1945.** Acto en honor al pueblo de E.U.A. en el Palacio de Bellas Artes.

**27 de septiembre de 1945.** Acto por la acción democrática internacional a favor de los pueblos israelí y español en el Anfiteatro Simón Bolívar.

**29 de septiembre de 1945.** Sociedad Fraternal Oaxaqueña. Invitación al Festival en el Salón de Conferencias del Palacio de Bellas Artes para celebrar la toma de posición de la nueva junta directiva de dicha Sociedad. En dicho evento, la Banda interpretó Obertura *Rienzi* de Richard Wagner, bailables de regiones oaxaqueñas: *La Costa*, *La Mixteca* y *El Valle*; *Dios nunca muere*, de Macedonio Alcalá.

**10 de octubre de 1945.** La BSM acompañó a Henryk Szeryng, en el Palacio de Bellas Artes, en un homenaje al pueblo polaco.

**18 de noviembre de 1945.** Participación en el desfile de la Revolución mexicana. Unificación de Veteranos.

**24 de noviembre de 1945.** Festival Colegio Madrid, A.C. en el Palacio de Bellas Artes para recaudar fondos para los niños españoles refugiados en Francia. Programa de mano.

**13 de diciembre de 1945.** Concierto de alumnos de composición del maestro Juan León Mariscal, del Conservatorio Nacional de Música en el Anfiteatro “Simón Bolívar” de la Escuela Nacional Preparatoria. Solicitaron la participación de la BSM, ya que tres alumnos de dicho maestro J. L. Mariscal eran parte de la Banda.

**17 de diciembre de 1945.** Festival en honor al Escuadrón 201 en el Palacio de Bellas Artes.

**5 de febrero de 1946.** Inauguración de la Plaza de Toros México. También estuvieron la Banda de la Secretaría de la Defensa Nacional y la Banda de Plaza de Toros México.

---

<sup>11</sup> Grabación de la Colección Miguel Rosales González.

**13 al 15 de marzo de 1946.** Festival al árbol en el Hospital Juárez, Manicomio La Castañeda y en la Pérgola Ángela Peralta. Invitación por parte de la Secretaría de Agricultura y Fomento.

**3 de abril de 1946.** Festival de entrega de diplomas de la Facultad de Medicina. Firma el rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Salvador Zubirán.

**21 de abril de 1946.** Participación en el programa de radio *La Hora Nacional*. En conmemoración del *Día del Indio*. Departamento Asuntos Indígenas.

**18 de agosto de 1946.** Participación en *La Hora Nacional* (Programa de Aniversario de la BSM).<sup>12</sup>

Durante este periodo destacan las presentaciones de conciertos o ceremonias que dan cuenta de cómo la Banda accedía, a través de la música, a espacios ligados a una dominación simbólica (Bourdieu 2001, 87–89), así como la participación de personajes de escenas políticas o culturales vinculados al poder del Estado. Las participaciones en veladas y conciertos antifascistas de la mano de cantantes en el exilio, o de mexicanos que se destacaban en ese momento, directores de orquesta como Oscar Strauss o Carl Alwin y el violinista polaco Henryk Szeryng, reafirmaron una postura política frente al conflicto desde México y agradecieron de manera muy precisa la disposición y empatía con la BSM ante los hechos de la Segunda Guerra Mundial.

Por otro lado, se llevaron a cabo otras participaciones durante estos años que dan cuenta de gran actividad de la BSM y la variedad de comisiones. De este modo, el carácter de los repertorios musicales heredó desde un inicio, y de manera constante, una forma miscelánea. Los espacios no tuvieron límites en el desarrollo de la performatividad de la Banda, que se presentaba tanto en un concierto en una plaza central o el kiosco de una ciudad, como en veladas antifascistas, participaciones en el carnaval de Veracruz, en vinculación con los sindicatos, programas de radio, visitas a escuelas, desfiles, bienvenidas a artistas e intelectuales en busca del exilio en México; en actividades para confirmar el sentimiento nacionalismo ligado a la expropiación petrolera en veladas artísticas como la del 18 de marzo del 1942... Todo se pudo envolver en la importancia que tuvo la conformación de una estructura relacional del poder del Estado.

---

<sup>12</sup> Grabación de la Colección Miguel Rosales González.

En especial, consideraremos en dicho contexto histórico dos espacios que se distinguieron por los vínculos y las circunstancias que se presentaron: el primero fue *La Hora Nacional*; el segundo, las intervenciones en el Palacio de Bellas Artes.

### **2.2.1. ¡Al aire!... En el programa de radio *La Hora Nacional***

Uno de los espacios de poder en los que la BSM se presentó de manera reiterada fue a través de las once participaciones que tuvo en *La Hora Nacional* entre 1941 y 1946, y del que dan cuenta diversas fuentes. Hoy, el programa sigue atendiendo, en esencia, los mismos propósitos que marcaron su creación, y que están fuertemente asociados a la visión y la escucha oficial. Así es presentada *La Hora Nacional* en su página de internet:

(...) fue creada en 1937 y se realizó *en vivo* durante los primeros 30 años de existencia, perteneciente a la Secretaría de Gobernación. Uno de los objetivos de este programa ha sido el de crear vínculos con la sociedad y fortalecer la integración nacional a través del idioma, la cultura, las tradiciones y la creación artística.<sup>13</sup>

Hoy por hoy, dicha señal de radio se realiza en cadena nacional, cada semana (los domingos a las 22:00hrs), durante una hora. El programa sigue haciendo énfasis en distintas manifestaciones culturales —como la música— para reforzar lazos ligados a la identidad nacional.

En 1940, había ya 100 radiodifusoras en el país, 43 más que en 1934. El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) inauguró *La Hora Nacional*, que enlazaba a todas las radiodifusoras para enviar mensajes oficiales (Aboites y Loyo 2014, 639). La creación de un programa de radio que englobara la unión nacional en este periodo atendió a las políticas que impuso Lázaro Cárdenas en los años treinta, ligadas a la expropiación petrolera y cúspide del nacionalismo posrevolucionario.

---

<sup>13</sup> Breve historia de *La Hora Nacional*.  
[http://lahoranacional.gob.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=25&Itemid=2](http://lahoranacional.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=2) (Consulta: 27 de enero de 2016).



Fig.32 Concierto de la Banda Sinfónica de Marina. Xalapa, Veracruz. 1945.  
Cortesía la Colección Estanislao García y Camacho.

Posteriormente, como mencionan Aboites y Loyo (2014, 643–644): “Una vez en la silla presidencial, Ávila Camacho reforzó el discurso de la unidad nacional, que se convirtió en el valor supremo, mucho más que el cumplimiento de promesas revolucionarias. Atrás quedaban el radicalismo agrario, el educativo, el obrero”. De esta forma, los mensajes en programas de radio como *La Hora Nacional* se convertirían en uno de los medios de difusión más sólidos del Estado, y ofrecería el marco ideal —en cuanto a difusión masiva— para presentar una postura ante el panorama de la Segunda Guerra Mundial. Los mensajes de propaganda institucional estuvieron presentes a través de la radio y, en ocasiones, unidos a los programas con música como en los que participó la BSM.

Al presentarse una banda militar para conmemorar eventos sociopolíticos a través de la radio, acompañando a solistas exiliados a raíz de la Segunda Guerra Mundial, coordinados por organizaciones antifascistas, el Estado asumía una posición frente al conflicto bélico, de otra manera diplomática. México ya había adoptado una postura frente a las potencias del eje

cuando firmó en enero de 1943 un convenio con Estados Unidos de América por el cual los residentes de cada país tendrían que prestar servicio militar. Sin embargo, desde 1942, el Estado mexicano ya había establecido el servicio militar obligatorio para los jóvenes de 18 años. Esta misma posición se confirmó también con el envío de un escuadrón aéreo al frente de guerra llamado Escuadrón 201 (con 300 elementos); fueron llamados popularmente con cariño como *aguilucho*s del 201 (Campuzano Rosales 2014, 496).

La radio fue el medio que se utilizó la noche del 3 de junio de 1943, cuando el presidente Ávila Camacho invitó al pueblo a participar en la unidad nacional a través de un mensaje dirigido a toda la nación. México ya formaba parte de la guerra. El hecho de presentar en la radio a esta banda militar permitía resaltar el esfuerzo de la “gran batalla de la producción”; por ello pedía el mandatario a los comerciantes, profesionistas, obreros, agricultores —y a todos los mexicanos— su honestidad y esfuerzo en la guerra (Campuzano Rosales 2014, 496). En otras palabras, la música interpretada por la Banda en estos espacios como *La Hora Nacional* permitió establecer frentes de guerra distintos a los habituales pero que, sin duda, constituirían posturas del conflicto bélico a partir de la participación de solistas y directores musicales que lograron salir de Europa y encontraron, entre muchos abrigos, el de México. En este caso, a través del Secretario de Marina, General Heriberto Jara, se abrió la posibilidad a la BSM de una posición interpeladora —desde la música— frente a lo que sucedía en Europa.

Otras formas de combatir el fascismo fueron posibles a través de estas ocasiones musicales durante los años de guerra. Las cualidades artísticas de la agrupación eran resaltadas en estos programas de radio como símbolo de calidad musical y, por ende, como parte de las cualidades ligadas al nacionalismo mexicano representado a través de una banda de viento militar, así como la importancia que recaía en la cercanía con el pueblo de México mediante los variados y numerosos conciertos que ofrecían; por ejemplo, el 3 de junio de 1945, la Banda interpretó este repertorio:

Marcha *Marinos mexicanos* de Estanislao García Espinosa, Aria *Infelice* de la ópera Ernani de G. Verdi, *Los dos granaderos* de R. Schumann, Marcha *Hombres valientes* de Sigmund Romberg con el bajo Carol Waida, *Allegro enérgico* de Viotti con el violinista Henryk Szering; *Voces de Primavera* de Johann Strauss, *Casta Diva* de la

ópera *Norma* de Bellini con la soprano Amparo Guerra Margain y el Capricho Sinfónico *Maniobras Navales*, del director de la BSM.

El 18 de agosto de 1946, en *La Hora Nacional*, se celebró el V Aniversario de la agrupación y se destacaron algunos puntos, como la “trayectoria bandística”; la música que se interpretó estaba asociada con los criterios estilísticos europeos que legitiman “los maestros de la música universal”, aunque también se resaltó la capacidad de interpretar la “música popular nuestra” así como la mención de directores y solistas de renombre en ese momento. El comentarista de radio se expresó así de la Banda Sinfónica de la Marina:

(...) respetable auditorio, *La Hora Nacional* de esta noche, se une con agrado a la conmemoración del quinto aniversario de la fundación de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina, que bajo la dirección del Mayor de Infantería Estanislao García Espinosa ha sabido continuar la brillante trayectoria bandística mexicana, iniciada y sostenida por maestros tan destacados como Antonio Alague, autor de nuestra mundialmente celebrada Marcha dragona (*sic*), Miguel Ríos Toledano, Juan Francisco Dávila, Clemente Aguirre, Candelario Rivas, Encarnación Payén, Ricardo Pacheco y Velino M. Preza, quienes en diversas épocas del siglo pasado y del presente conquistaron el aplauso de los públicos nacionales y extranjeros, debido pues a la dignidad del conjunto que forma la Banda Sinfónica de la Marina, dignidad obtenida a base de estudio y tesonero esfuerzo, que le merece el cariño y la admiración de la sociedad mexicana. / Radio Gobernación se siente complacida de haberle encomendado en esta fecha conmemorativa el marco musical de su concierto, integrado por obras que son expresión del pensamiento y del espíritu de los grandes maestros de la música universal y en el que los números de canto habrán de ser interpretados por la eminente soprano María Romero, por la joven cantante Esperanza Chávez y por el tenor José Arturo Mójica, quien por primera vez se presenta ante el auditorio de la República. Y es obedeciendo a la hábil batuta de su director, Estanislao García Espinosa, que la Banda Sinfónica de la Marina inicia el concierto interpretando, con la brillantez que le es característica, la bella obertura de *La flauta mágica* de Mozart. / El presidente de la República, General de División Don Manuel Ávila Camacho, a iniciativa del titular de la Secretaría de Marina Nacional General de División, Don Heriberto Jara, en el año de 1941, siendo encomendada su organización al entonces director de la Banda de Zapadores, maestro Estanislao García Espinosa, quien desde entonces y sin interrupción, ha permanecido al frente de ella en ejecutoria que le honra. Creada con propósitos culturales, la Banda Sinfónica de la Marina ha cumplido y cumple con su

cometido, pues que interpretando lo mismo la música popular nuestra que la de los grandes maestros de la música universal, ha hecho acto de la presencia tanto en la capital de República como en las provincias de la misma, para llevar a las grandes masas de la población momentos de sano y constructivo esparcimiento. Su eficiente estructura musical ha merecido los elogios de maestros tan eminentes como el finado Carl Alwin, quien fuera director de la ópera de Viena, de Oscar Strauss y de Ewon Neumann, quienes han figurado como sus directores huéspedes, en premio a esta labor, que ha sido producto de la disciplina y eficiencia de todos los elementos que integran esta banda y, en particular, a la dedicación de su director. / El Sr. Gral. Jara, por conducto del subdirector de la Armada, comandante Jorge Lang, en reciente ceremonia, impuso al mayor Estanislao García Espinosa la Condecoración del Mérito Especial, por acuerdo del primer mandatario y a iniciativa de la propia Secretaría de Marina Nacional. Por todo lo anterior, vayan a todos los elementos de la Banda Sinfónica de Marina y a su director, nuestras calurosas felicitaciones y nuestros mejores deseos porque su trayectoria siga poblándose de triunfos en el cumplimiento del deber.<sup>14</sup>

Para el programa del 18 de agosto de 1946, *La Hora Nacional* se integró de las siguientes obras: *A solas con mis recuerdos*, de Pepe de la Vega y el bolero *No me olvides nunca*, de Federico Baena, ambas interpretadas por la cantante María Enriqueta y acompañada por la BSM; de igual forma se escuchó la Obertura *La flauta mágica*, de W. A. Mozart, y la *Rapsodia húngara No.2*, de F. Liszt.<sup>15</sup> Esta grabación destaca la importancia de la tradición en la formación y participación de las bandas militares en la vida cultural de México así como la manera en la que BSM hereda la práctica musical que la relaciona con la población, ahora no nada más con aquellos los kioscos del siglo XIX e inicio del XX, sino con un nuevo aliado: la radio. La presentación de un ensamble que cubriera dualidades contrastantes en cuanto al repertorio musical ha permitido romper paradigmas tanto desde lo musical como lo militar, debido a la transformación y conformación de una banda adecuada al ceremonial naval así como a los conciertos sinfónicos.

La utilización de la radio como forma de propaganda política ha sido una herramienta muy socorrida desde su invención. También hay que destacar la construcción de nación a través de valores asociados o frases relativas a “la disciplina y eficiencia de sus miembros”,

---

<sup>14</sup>*La Hora Nacional*, 18 de agosto de 1946. Grabación de la Colección Miguel Rosales González.

<sup>15</sup> *Idem.*

la medalla al “Mérito Naval” otorgada al fundador, así como la importancia del “cumplimiento del deber”. De igual modo, el papel que tuvo el canto en los programas musicales muestra un evidente predominio de arias y oberturas de ópera que pone al descubierto la importancia que se les daba a ciertos géneros como formas de legitimación; es decir, se guardaba interés por abrir paso a nuevas voces y canciones populares mexicanas sin olvidar las formas dictadas desde la academia. En lo sucesivo, dicha dualidad fundaría las formas de programar los conciertos, atendiendo no sólo los gustos de las autoridades navales o del director en turno sino también a la multiplicidad de audiencias y de espacios de performatividad.

### **2.2.2. Una banda sinfónica naval en el Palacio de Bellas Artes**

El Palacio de Bellas Artes fue otro espacio simbólicamente ligado al poder, albergado por la clase intelectual y política de estos años. La construcción del edificio inició en 1910 y se inauguró en 1934 (fruto de un México posrevolucionario) y obtuvo diversas críticas cuando abrió sus puertas, como indica Aboites y Loyo (2014, 648): “... algunos expresaron que el Palacio era una burla al espíritu original de la Revolución, una resurrección de la magnificencia cortesana del porfirismo, extraña y refractaria a la necesidad social”. Por otro lado, en alguna de las entrevistas que llegó a dar el entonces Secretario de Educación, Eduardo Vasconcelos, mencionó: “El Palacio de Bellas Artes será el primer paso en la marcha de una institución compleja que debemos ver, no como un timbre de vanidad municipal, sino como un órgano útil” (Jiménez López 2004, 29).

Al mismo tiempo, desde su fundación el Palacio de Bellas Artes no sólo ha sido el recinto que ha albergado a grupos artísticos nacionales e internacionales muy renombrados, sino que de la misma manera se ha convertido en un espacio en el cual varios actos políticos o diplomáticos se legitiman a través del que es considerado el máximo recinto de las artes en México.

En los primeros años de los cuarenta, la BSM fue partícipe de muchas conmemoraciones en el Palacio de Bellas Artes, como la invitación hecha por el recién creado Partido de la Revolución Mexicana (PRM), cuya celebración se llevó a cabo el 18 de marzo

de 1942. Se giraron órdenes para que la Banda contribuyera en una velada literariomusical de los IV Festejos Conmemorativos de la Expropiación Petrolera.<sup>16</sup>



*Fig.32 Banda Sinfónica de la Marina Nacional desfilando en homenaje a Francia. 14 de julio de 1944. Ciudad de México. Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.*

El 20 de julio de 1942, a través de un correograma,<sup>17</sup> el General Alfonso Hernández, director gerente de la Cadena Nacional XEFOXEUZ solicitó a la Banda de la Secretaría de Marina para que celebrara uno de los programas, llamado “Por un mundo libre”. Se preparó una transmisión internacional que se dedicó a Austria, en la cual participaron los maestros Oscar Straus y Egon Neumann, quienes alternaron la dirección del ensamble.

El secretario de Marina, General Heriberto Jara, mostró interés para ser copartícipe de las actividades que estrechaban las relaciones diplomáticas. Lo anterior se puede

<sup>16</sup> AGSEMAR, Músicos Navales. Festivales de Banda de Música, 15.

<sup>17</sup> AGSEMAR. Músicos Navales. Festivales de Banda de Música, 41.

comprobar a través de la disponibilidad en la que se presentó la BSM como enlace entre culturas y organizaciones civiles o sindicatos. Los músicos como Carl Alwin, Henryk Szering, Egon Neumann y Oscar Straus, junto con el director García Espinosa, exigieron y sentaron las bases de una Banda Sinfónica con un nivel artístico alto, que a la vez tuviera esa dualidad desde su fundación: tocar para diversas esferas del poder político en México y también en conciertos de carácter popular en la Ciudad o al interior de la República.

Otro ejemplo de participaciones con organizaciones civiles refiere una de las reuniones organizadas por el Comité Antifascista de México, la del 23 de febrero de 1943, que estuvo dedicada al XXV Aniversario del Ejército Rojo; meses antes ya habían recibido otra invitación en la cual los organizadores se expresarían así con respecto al encuentro: “(...) será un acto de protesta por la matanza inicua que los hitlerianos están haciendo con los israelitas y otros antinazifascistas, en Polonia, Checoslovaquia, Francia, etcétera.”<sup>18</sup>

A partir de 1938, y durante los primeros años de la década de los cuarenta del siglo XX, el exilio cultural austriaco en México se distinguió por un gran compromiso con la cultura y el arte, al tiempo que se convirtió en una poderosa bandera política en términos de denuncia sobre el peligro que significaba el avance del nazismo en Europa. Se crearon varias organizaciones, como la Liga ProCultura Alemana, Acción Republicana Austriaca de México (ARAM), el Club Heinrich Heine<sup>19</sup>; todas ellas fueron plataformas hacia el exterior y un foro hacia el interior, que permitía, además, conservar y mostrar su identidad nacional (Kloyber 2002, 134). En un acto de agradecimiento con México por haber sido tan solidario durante los años de la Segunda Guerra Mundial, este mismo grupo en el exilio ofreció un concierto gratuito al pueblo mexicano en el Palacio de Bellas Artes el 22 de abril de 1945 para celebrar la liberación de Viena. En palabras de Bruno Frei en una publicación de *Austria libre* de 1945 se referiría al concierto así:

(...) la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina inicio el concierto con el primer movimiento de la *Quinta sinfonía*, de Beethoven, bajo la batuta de Carl Alwin, ex director de la ópera Nacional de Viena. (...) dejó oír los acordes de la *Marcha a la libertad*, pieza conocida en México, escrita por el compositor austriaco Marcel Rubin

---

<sup>18</sup> AGSEMAR. Músicos Navales, Festivales de Banda de Música, 43.

<sup>19</sup> El Club “Heinrich Heine” fue un foro cultural de los antifascistas y liberales de habla alemana, sobre todo, de los emigrantes austriacos en México. (Kloyber 2002, 137,157).

(residente en nuestro país), y que es un fragmento del ballet *La ciudad aguarda*, compuesto por Rubin sobre un texto de Gorki. La velada tuvo su punto culminante con la presentación del violinista polaco Henryk Szeryng, quien ejecutó la sonata *La primavera*, de Beethoven, con perfecta pureza y musicalidad (...) El concierto, que fue un regalo tanto para los más refinados conocedores como para los aficionados, terminó con el vals de Johann Strauss, *Sangre vienesa*, y el Himno Nacional Mexicano, ejecutado por la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina bajo la batuta de su director titular, el eminente maestro Estanislao García Espinosa.<sup>20</sup>

Como parte de las muestras de respaldo con otros grupos de exiliados, la BSM también colaboró con el Colegio Madrid, una de las instituciones que se crearon a partir de la migración de españoles que llegaron en 1939, acogidos por el gobierno de Lázaro Cárdenas, quien fue partícipe durante este convulsionado momento. El 24 de noviembre de 1945, a las 11 de la mañana, se organizó un concierto en Bellas Artes para recaudar fondos para los niños españoles refugiados en Francia, al cual acudió el presidente Ávila Camacho como uno de los invitados de honor.

En este contexto, México recibía a quienes habían participado durante la Segunda Guerra Mundial, el 18 de noviembre de 1945. El Escuadrón 201 llegó al Zócalo capitalino, y en su recepción, Ávila Camacho los nombró “héroes” y advirtió que pasarían a la “historia épica de nuestro pueblo como testimonio guerrero de la generación actual”. La participación de México en la Segunda Guerra Mundial estuvo tamizada por las necesidades de reorganización interna, política y económica (Lemus 2014, 487489). En este sentido, el Estado atendía este escenario sociopolítico, entre algunos aspectos, mediante la reorganización del ejército mexicano y sentando su postura frente a la posguerra.

Durante los primeros años de la configuración de la BSM, también se llevaron a cabo diversos conciertos y actos protocolarios ligados a otras organizaciones, como los sindicatos, entre ellos, el de electricistas, ferrocarrileros, telefonistas, el de la propia SEMAR y el de la Secretaría de la Educación Pública. Lo anterior se suma a los otros conciertos y ceremonias ofrecidos durante esos años (y mencionados anteriormente) en espacios simbólicos como el Palacio de Bellas Artes, o en el programa de radio *La Hora Nacional*, que transformarían el discurso musical de la Banda en un discurso del Estado asociado al poder debido a la acción

---

<sup>20</sup> Kloyber 2002, 168.

comunicativa a través del repertorio musical y de la presencia de la sacralidad del ritual militar mediante la música. El Estado tuvo varias formas de expresar su posición frente al conflicto internacional; en este caso, la música formó parte de esta *praxis sonora* (Araujo 2010) en tiempos de conflicto, al tiempo que buscaba también la modernización del país; esto, sin duda, incluía la reafirmación de valores ligados a la idea de nación, pero también a las rutas que pudieran llevar a un México moderno.

### **2.3 Participación en los Juegos Olímpicos de 1968**

La música y el conflicto se conjugaron en el México de 1968. Ligada al ámbito militar, la música acordonó uno de los episodios más célebres, pero también uno de los más adversos del México moderno. Al llegar las Olimpiadas, solo 10 días antes, sobrevinieron los sucesos en la plaza Tlatelolco entre el Ejército, la policía y el movimiento estudiantil universitario. Aguayo (1998) señala que, según los reportes de la prensa internacional que se encontraba en México para cubrir la Olimpiada, las cifras de muertos y desaparecidos oscilan entre los 30 y 500. El autor señala además que los hechos se convirtieron en “un catalizador para que las guerrillas, entonces aisladas en regiones rurales, crecieran y se sumaran a sus filas los jóvenes provenientes de las universidades” (Aguayo 1998, 249). Desde esta perspectiva, la música de las bandas que se presentó en la inauguración<sup>21</sup> y cierre de las Olimpiadas<sup>22</sup> tendría esta dualidad de catalizador y de imposición a través de un canon musical, recordado por los tambores militares.

Según Benítez Manaut (2014, 525), “el movimiento estudiantil de 1968, así como la respuesta del gobierno para acallar las protestas de los estudiantes, tuvieron consecuencias que redefinieron y construyeron el sistema político. La acción de las fuerzas armadas generó una gran polémica”. Sin embargo, los preparativos para los juegos olímpicos eran un hecho y solo faltaba dar el disparo para que empezara la contienda deportiva. Los siete cadetes y un oficial, con trajes de la Marina de gala blancos, izaron la bandera de la ceremonia de apertura. La música funcionaría como valla de contención frente a la presión sociopolítica después de lo acontecido los primeros días de octubre de ese año. Al hablar de este periodo, usualmente,

---

<sup>21</sup>Llegada del fuego olímpico e inauguración de los Juegos Olímpicos de 1968.

<https://www.youtube.com/watch?v=8M00KgomcE>

<sup>22</sup>Ceremonia de clausura de los Juegos Olímpicos de 1968.

<https://www.youtube.com/watch?v=YoTV19S4r7g>

nos enfocamos en la “canción de protesta”. Propongo que el análisis se abra a otro lente, a otros reflectores del espacio sonoro que rodeó este contexto histórico en México: la escucha del conflicto se mostró también a través de los tambores y de las fanfarrias olímpicas.

¿Qué bandas participaron en las Olimpiadas? ¿Qué papel representaron en ese momento? En este contexto se encuentran sobre el campo la música y el deporte frente a las demostraciones del nacionalismo mexicano ante el mundo. Con el rigor de la disciplina deportiva, y bajo la supervisión militar que participó en la coordinación del evento, el poder fue producido y afirmado a través de los metales que retumbaron en el Estadio Olímpico de la Ciudad Universitaria en la Ciudad de México y que junto a las voces amplificadas por los micrófonos y los gritos de los espectadores fueron testigos de la paz declarada el día de la inauguración por el Presidente de la República.

El Comité Olímpico (CO) mantuvo a su cargo, entre varias organizaciones, al Destacamento Militar Olímpico (DMO), comisionado este último por el Estado Mayor para realizar labores de apoyo en las ceremonias de apertura y de clausura del encuentro deportivo. Entre las funciones que realizó el DMO, estuvo la demarcación de las vallas en el interior del Estadio Olímpico, el manejo de banderas durante la ceremonia de inauguración, los conductores de pancartas con los nombres de las delegaciones visitantes, así como la coordinación de la participación de bandas de guerra y de música. El DMO, que estuvo a cargo del General de División, Miguel Badillo Vizarra, se desactivó el 20 de agosto de 1968. De esta manera, casi un mes antes de la inauguración, todas las labores de logística fueron transferidas al Comité Organizador de los Juegos Olímpicos.

La BSM formó parte del contingente militar de la apertura y clausura de los juegos. El 12 de octubre de 1968, intervinieron durante la inauguración más de 3,000 militares, entre los que constaron 6 bandas de música y 76 bandas de guerra. Las bandas de música, 5 del Ejército y una de la Marina, que asistieron al evento fueron la Banda del Estado Mayor, la Banda de la Brigada de Infantería, la Banda del Cuerpo de Guardias Presidenciales, la Banda del Heroico Colegio Militar, la Banda de la 15ª Zona Militar y la Banda de la Secretaría de Marina.



Calendario de actividades de la Banda Sinfónica de Marina durante los XIX Juegos Olímpicos.1968		
sep-15	Ensayo de premiación de las competencias de CANOTAJE de 9:30 a 14:30	Xochimilco, Ciudad de México
sep-22	Ensayo general de la ceremonia de apertura de los XIX Juegos Olímpicos a partir de las 8:00 hrs	Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria
oct-12	Ceremonia de inauguración de los XIX Juegos Olímpicos a partir de las 8:00 hrs	Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria
oct-13	Ceremonia de apertura de los eventos de YATISMO, de los XIX Juegos Olímpicos a partir de las 15:00 hrs	Acapulco, Guerrero
oct-19	Ceremonias de premiación de los eventos de REMO de los XIX juegos Olímpicos de 10:00 a 15:00 hrs (portando uniforme blanco)	Xochimilco, Ciudad de México
octubre 21-25	Ceremonias de premiación de los eventos de YATISMO de los XIX Juegos Olímpicos. A partir de las 16:00hrs.	Acapulco, Guerrero
oct-25	Ceremonias de premiación de los eventos de CANOTAJE de los XIX Juegos Olímpicos, de las 9:00 a las 15:00 hrs (portando uniforme blanco)	Xochimilco, Ciudad de México
oct-27	Ceremonia de Clausura de los XIX Juegos Olímpicos, a partir de las 17:00hrs	Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria
	México, D.F. 12 de septiembre de 1968	

*Fig.34 Calendario de actividades de la Banda Sinfónica de Marina durante los XIX Juegos de la Olimpiada de 1968. (AGSEMAR).*

Así pues, en algunas ocasiones, la Banda realizó viajes con poco tiempo, o bien, con mucha premura para poder cumplir con los servicios musicales ya establecidos con el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos. Dicho Comité fue el encargado de obtener los himnos que ensayó la banda durante los meses previos a las competencias; también se le solicitó que tocaran marchas militares de los países ganadores entre una carrera y otra (tal fue el caso de las competiciones de yatismo en Xochimilco, en la pista de remo y canotaje de Cuernavaca, en la Ciudad de México).

Por otro lado, la memoria sonora que de ese momento legó la BSM fue la grabación de tres discos de larga duración en los que se exponen diferentes tipos de repertorios: uno dedicado a “himnos” de varios países, otro solo de “marchas” y otro más, de “música mexicana”.<sup>24</sup> Los discos fueron auspiciados por la marca de utensilios domésticos *Tupperware*. La selección de los himnos se atribuye a que en ese momento esos países habían sido sede de juegos olímpicos con anterioridad.

Grabación de la Banda Sinfónica de Marina. 1968. 3 discos.

Disco No.1 **Himnos Nacionales** / Lado A: 1.México 2.Grecia 3.Francia 4.Gran Bretaña 5.Suecia 6.Bélgica / Lado B: 1.Estados Unidos de América 2.Holanda 3.Alemania 4.Australia 5.Italia 6.Finlandia 7.Japón.

Disco No.2 **Marchas** / Lado A: 1.Lorena 2.Jalisco 3.Marineros Mexicanos 4.Tiro al blanco 5.Barras y Estrellas/ Lado B: 1.Zacatecas 2.Coronel Bogey (Rio Kwai) 3.Manhattan Beach 4.Tierra Blanca.

Disco No.3 **Música Mexicana** / Lado A: 1. *Qué linda es mi tierra*: 1.1.La Adelita 1.2.Marieta 1.3.Adiós Mamá Carlota 1.4.La Raspa 1.5.Huapango 1.6.Jarabe Tapatío 1.7.Tres pelonas / Lado B 1.Mariachi Sinfónico: 1.1.Las mañanitas 1.2.La negra (son) 1.3.Alejandra (vals) 1.4.El mariachi (corrido) 1.5. Flor de México (polka) 1.6.Guadalajara

Como se mencionó con anterioridad, México fue el primer país tercermundista en ser sede de unos Juegos Olímpicos. Hasta entonces, los reflectores de los juegos se habían destinado entre países con una fuerte hegemonía política a nivel mundial, a excepción de Grecia, que había sido considerado por ser el país de origen de los encuentros deportivos. De esta forma, permaneció la memoria sonora del Himno Nacional grabado junto a aquellos de habla no hispana que volteaban hacia México. En este sentido, menciona Volpi (2014, 24):

La ceremonia de inauguración se convierte, así, en una *utopía* alcanzable que revela una de las más queridas obsesiones de los mexicanos y, sobre todo, de quienes ejercen el poder: la posibilidad de ser admirados y comprendidos por un Occidente siempre reacio a volver la mirada hacia sus vástagos en vías de desarrollo.

---

<sup>24</sup> Aunque el tercer disco incluye algunas piezas con “mariachi sinfónico” (*sic*), la conformación de un Mariachi de la Secretaría de Marina se presenta hasta 1989.

Como forma de control, los XIX Juegos Olímpicos estuvieron circundados de un halo militar, desde su inauguración hasta el final. En el video de la apertura<sup>25</sup> se observan los pasos marciales de los deportistas entrando al Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, flanqueados por bandas militares y con vallas de tambores que aseguraban un *tempo* que no debía de perderse. Los representantes de 119 países asistieron a este encuentro. El entorno sonoro fue una dualidad constante. Por una parte, se escuchó un ambiente festivo, pero por otro lado, se presentaban símbolos sonoros y visuales ligados a una esfera castrense. La cadencia del paso a la que marchó la columna del desfile de deportistas con sincronía militar fue de 110 pasos por minuto, el cual está especificado en la “Directiva de Apoyo a la Ceremonia de Inauguración de la Jefatura de apoyo al ceremonial”, a cargo de un General de División.<sup>26</sup> Fueron elegidos 123 cadetes de las escuelas militares que llevaron los porta pancartas con el nombre de cada delegación participante en los Juegos. En la citada directiva, respecto de la participación de las bandas de música, se especifica —en el “Anexo Num.7. Bandas de Música y Fanfarrias”— lo siguiente:

- a. Las Bandas de Música; en el número que el técnico musical determine, ocuparán un espacio del Estadio ubicado al pie y a ambos lados de la escalinata que conduce al pebetero y que se encuentra en el extremo opuesto a la Tribuna de honor.
- b. Se determinará asimismo el número de trompetas y su colocación dentro del Estadio, considerándose conveniente ésta a ambos lados de la escalinata.
- c. El mismo técnico tendrá a su cargo el conjunto coral.
- d. Se elaborará un programa de música para la citada ceremonia, el que estará en coordinación con el plan del propio Comité Organizador de la Inauguración.

Como menciona Street (2012, 1), “la música no sólo proporciona un vehículo para la expresión política, es *esa* expresión”. Durante 1968, se presentaron en diversos países acontecimientos sociales relacionados con la música y la protesta; los jóvenes tendrían un

---

<sup>25</sup>Videos de la apertura de los XIX Juegos Olímpicos. <https://www.youtube.com/watch?v=hpDKDFNOAnk> (consulta 4 de mayo de 2017).

<sup>26</sup> AGSEMAR. BSM. JO1968.

papel relevante en la confrontación política con diferentes gobiernos, como fueron los casos de Praga o París (Volpi 2014, 154166).<sup>27</sup>

En México, los jóvenes y la música fueron componentes fundamentales ese año. ¿Quiénes serían los sujetos sociales que participarían en los Juegos Olímpicos aparte de los deportistas? Por un lado, los cadetes eran considerados como representantes de la Juventud de las Fuerzas Armadas, como consta en el oficio firmado por General de División Miguel

*Fig.35* Primera hoja de la partitura de la *Fanfarria Olímpica*, de Carlos Jiménez Mabarak.  
Archivo Musical de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina (copia).

---

<sup>27</sup> A finales de los años sesenta, y en especial, en 1968, muchos jóvenes en Europa, desde Madrid hasta Varsovia, se manifestaron en contra de viejas estructuras de poder. Estos fenómenos sociales serían algunas de las influencias del movimiento estudiantil de México de 1968.

Badillo Vizcarra, quien estuvo al frente del Destacamento Olímpico Militar: “Se prevé el empleo de algunas escuelas militares que, por su disciplina y sus conocimientos técnicos específicos, proporcionarán a la realización de los Juegos Olímpicos un apoyo incalculable”.<sup>28</sup>

Por otro lado, se encontraban los soldados a cargo de la seguridad, y los músicos militares, entre otros. De esta manera, la música que se preparaba para los Juegos Olímpicos, marchas, himnos, la *Fanfarria* escrita especialmente para el evento deportivo por Carlos Jiménez Mabarak, fue muestra del carácter militar que bordeó el halo del Estadio Olímpico Universitario.

En contraste con la rigurosa preparación para los Juegos Olímpicos y con la cadencia de los tambores en las prácticas para la apertura de los Juegos, Judith Reyes, compositora y cantante, relató a través del corrido *La ocupación militar de la universidad* los días en los que “(...) 10,000 soldados salieron de los cuarteles, con tantos tanques de guerra que daba horror, era en el mes de septiembre, un día dieciocho, año del 68, muy tricolor (...)”; también en el corrido *La tragedia de las tres culturas* narra cómo se resistieron los estudiantes al gobierno en turno de ese momento: “el dos de octubre llegamos todos pacíficamente, a un mitin en Tlatelolco, quince mil en la corriente...” Después de dichos acontecimientos, el silencio es el que se escuchó.<sup>29</sup> El gobierno mexicano tenía que atender un compromiso hecho con el mundo; las protestas de los deportistas afroamericanos también trataron ser veladas (Volpi 2014, 368) y el *leitmotiv* de las olimpiadas tenía que prevalecer: la paz entre las naciones a cargo de los jóvenes atletas.

Durante esos días de competencias deportivas, los himnos y las marchas, entre el *Son de la negra* y *Las golondrinas* interpretadas por decenas de mariachis en el cierre de los Juegos,<sup>30</sup> era lo que se escuchaba, era el sonido de una realidad silenciada que se convertiría en una interrupción. En esos momentos, los Juegos Olímpicos no solo representaron una

---

<sup>28</sup> AGSEMAR. Banda de Música. JO 1968, 55, 105.

<sup>29</sup> Poniatowska, 2016.

Clausura de los juegos Olímpicos de 1968: [https://www.youtube.com/watch?v=h1BdLG9NE\\_A&t=78s](https://www.youtube.com/watch?v=h1BdLG9NE_A&t=78s) (consulta: 4/ de junio de 2017).

tregua a nivel mundial donde en plena guerra fría había tensiones internacionales entre los dos grandes bloques representados por EUA y la Unión Soviética, sino también un paréntesis interno, que sirvió para destensar los recientes acontecimientos y el descontento social por la crisis económica. La tregua, como en tiempos de la Grecia antigua, permitió al Estado reacomodar sus piezas y colocar sus directrices frente a las inconformidades internas.

La BSM, en este caso, tuvo una participación distinta y contrastante respecto de sus primeros años de fundación, en los cuales estaba acentuado su papel como ente diplomático y agente en la difusión cultural. En cambio, en 1968, el carácter castrense estuvo más presente, ligado al protocolo del ceremonial en relación con sus primeros años de fundación. Incluso los repertorios musicales interpretados por la BSM en esta época de los Juegos Olímpicos están más referidos hacia el ámbito militar, y lo considerado como música mexicana en el álbum triple que grabaron ese año, refiere a música relacionada con la Revolución mexicana. Al mismo tiempo, la grabación de los discos conmemorativos del evento deportivo significó un distintivo por parte de las bandas de música militar en México, en discrepancia con los cantos en las peñas de la ciudad, dados en la clandestinidad, donde se podía escuchar otras voces del conflicto.



*Fig.36 Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina en la pista de remo y canotaje durante las Olimpiadas de 1968. Imagen tomada de la grabación de Archivo di Film Argentina.com. <https://www.youtube.com/watch?v=jXrP2gWTL7g>*

#### **1.4 Algunas consideraciones del capítulo**

Durante estos dos contextos históricos, la música cumplió la función de envolver conflictos sociales muy particulares. Si bien, dicho rol musical no se presentó en los extremos nodales de las problemáticas expuestas, como el haber resuelto el conflicto de la Segunda Guerra Mundial tampoco incitó al exterminio, tuvo un papel mediador frente a estas posturas al tiempo que se asumiría como parte de un enlace con los migrantes exiliados, un rol que permitiera edificar una nueva idea de nación moderna al término del conflicto y que reforzara constantemente los valores asociados a la Patria.

Por otra parte, la dualidad de la BSM entre la tradición popular y la académica fue cultivada desde sus inicios para dar importancia a los objetivos y proyección de un Estado–Nación. Se observa, que el carácter itinerante de la agrupación le permitiría tomarse licencias para tocar frente a distintos tipos de públicos. La distinción tendría su nacimiento en la inclusión de repertorios académicos a la par de una orquesta sinfónica que marcarían a la banda naval. Esto provocó que la mirada y los oídos de directores y solistas de prestigio legitimaran el ejercicio de la BSM, con el apoyo de las autoridades navales, que vieron en la agrupación naval un emblema en cuyo germen han existido los músicos ligados a la tradición musical de bandas en México.

En el segundo contexto, la banda fue partícipe de un complejo aparato de organización para las Olimpiadas de 1968. Su voz fue parte de un espacio sónico que viajó desde el salón de ensayos, en Academia No. 13, en el centro de la Ciudad de México, por los estudios de grabación, los estadios, los muelles y las ceremonias de premiación. Los himnos nacionales estuvieron listos, así como el llamado de las fanfarrias de las trompetas heráldicas. Los acontecimientos ligados al conflicto acababan de pasar pocos días antes de la ceremonia de inauguración; lo que se escuchó ahí fue el tiempo de excepción a través de la música disciplinada, la misma que junto con los mariachis llevarían a la fiesta de clausura en el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria. Con las heridas abiertas, la música en estos contextos no siempre se presenta entre blanco y negro, entre la guerra y la paz, sino como un vehículo para pronunciar y mediar emociones que reflejan el ánimo de la colectividad social, pero también la postura del Estado frente a tiempos complejos.

## Capítulo 3. Transversalidad del poder. Dinámicas del performance musical de la BSM

### 3.1 Introducción

“¡Que toque la banda...!” es el grito imperativo de algún Capitán; se escucha a lo lejos cuando el ensamble se dispone para iniciar las prácticas de un desfile más. Los uniformes pueden variar: un año puede ser el de gala negro cruzado, media gala o totalmente blanco con cuello tipo *Mao* o quizás las manchas de camuflaje pueden cubrir el rostro del mismo tono que los uniformes de Infantería de Marina. Los músicos se adaptan y adoptan diversas telas a sus cuerpos para emprender la marcha o mantenerse estoicos, de pie, tocando frente a los ríos de tropas que pasan frente a sus miradas y oídos; ahí están los rostros jóvenes de los cadetes, las manos de los infantes que empuñan sus armas, los cantos, exhortos que anuncian el inicio y término de cada instrucción militar para el desfile. Es la expresión del poderío militar que se presenta cada año para celebrar la Independencia de México; y sin sonido sería impensable.

Muchos de los sujetos que participan en esta celebración lo harán sólo un año o algunos pocos años de su carrera en la Armada de México, ya que los integrantes de las bandas de guerra, por ejemplo, no son músicos de profesión, sino marinos de diferentes corporaciones —como las escuelas navales o los cuerpos de Infantería—, y permanecen en estas bandas, compuestas sólo de cornetas y tambores (cajas), por unos cuantos años. Excepcionalmente, algunos permanecen más tiempo del habitual y enseñan a los nuevos integrantes los “toques militares”, los cuales son aprendidos por transmisión oral, y consisten en diversas melodías que funcionan como llamadas para marcar, alertar o avisar sobre distintos espacios y tiempos del ceremonial o de la vida militar, al tiempo que motivan la disciplina de las corporaciones y exhortan los sentimientos patrióticos (Chávez Marín 2007, 85–94).

Los ensambles de música que incluyen a la BSM, sin embargo, participan cada año en el ritual, invariablemente. Es parte del ciclo anual, los músicos lo saben y están conscientes de lo que implica tanto en términos del esfuerzo físico como del aspecto musical. Esta es una de diversas dinámicas en las que participan del poder relacional que atraviesa de manera transversal los espacios performativos.

Las ceremonias y desfiles son el espacio en que confluyen y se armonizan los dos tipos de bandas; los ejecutantes de la música son los responsables del entorno acústico, y este debe transmitir solemnidad y respeto en las diversas situaciones de la ceremonia. En este capítulo, se detallarán algunos de estos momentos que por sus características permiten observar cómo operan las conexiones del poder en donde la música está presente, y se analizará la participación de estos conjuntos musicales, por ser los responsables de marcar el protocolo a través del sonido. Se expondrá cómo la disciplina impera en este tipo de espacios en los cuales la música sirve al engranaje militar en su ritual sonoro; el orden es el común denominador, de modo que los cronómetros, metrónomos, el percutir de los tambores, las cornetas de guerra están listos para marcar los tiempos de las declamaciones del poder, así como las formas de construir una visión nacionalista desde el propio Estado en los primeros años del siglo XXI.

### **3.2 El discurso musical de la BSM en otras dinámicas del performance musical**

El origen de la función de la música de bandas de viento como parte de los ejércitos y las armadas de todo el mundo tiene una historia milenaria. Su práctica, como se mencionó, siempre oscila en distintos contextos: debe reanimar a la tropa en tiempos de campaña, intimidar al enemigo, confirmar el poderío bélico y levantar el espíritu en las ceremonias protocolarias, así como crear vínculos con los ciudadanos a través de la música de esparcimiento en diversos contextos, tanto en tiempos de paz como de guerra.

La relación música–poder puede presentarse en varios entornos; sin embargo, aquellos que están ligados a un ámbito militar se relacionan de manera innata a un sistema de jerarquización, disciplina y obediencia muy perceptible. La música ceremonial en el ámbito militar no es un fin *per se*, en realidad forma parte de un sistema para reforzar distintos tipos de poder. Ahora bien, lo relevante es saber qué mecanismos o elementos se aplican para que la música los articule. Se hace referencia a una modalidad de poder que transita y que busca fortalecer los discursos verdaderos sobre nacionalismo para mantener la estabilidad social y seguridad nacional de una institución o del Estado. En este sentido, Benedict

Anderson (1993, 204–205) se refiere a la experiencia de simultaneidad a través de los himnos patrióticos cantados en las festividades nacionales:

(...) en tales momentos, personas del todo desconocidas entre sí pronuncian los mismos versos con la misma melodía. La imagen: unisonancia. (...) (Lo mismo pasa cuando se escucha y quizá cuando se repite mentalmente la recitación de la poesía ceremonial, como la sección del *Libro de oraciones*) (...) Nada nos une a todos fuera del sonido imaginado.

Se puede deducir, entonces, la importancia de tener un arma y emblema clave como lo es una banda de música militar para la construcción de elementos asociados a una sola institución naval y a un ideario de Nación. ¿Por qué esta música no ha sido sustituida por una grabación? Es probable que la música *en vivo* propicie mayor exaltación y emotividad a quienes concurren a dichos eventos. En este caso, es posible hablar de un dominio sónico (Goodman 2010, 27–28) del espacio compartido con el campo visual, en donde los cuerpos actúan como un aparato de resonancia y el sonido se convierte, así —a través de las vibraciones emitidas por la banda y amplificadas, en muchas ocasiones, por equipos electrónicos— en fuente y expresión del poder.

La Banda no solamente es escuchada; también es vista por los demás; en esos minutos, es ella quien tiene la batuta. Con su voz musical ensalza un discurso que se percibe y, en ocasiones, se canta, por todos los presentes, sin distinción de ningún tipo. La Banda surgió en 1941 para representar musicalmente el ceremonial militar de la Secretaría y más tarde —junto con otros símbolos como la Heroica Escuela Naval Militar (HENM) y el Buque Escuela “Cuauhtémoc”—, ha servido de imagen a dicha institución. Por otra parte, la BSM no sólo ha participado en las ceremonias protocolarias, sino que también, debido a un natural proceso de transformación a lo largo de su historia, ha realizado conciertos en auditorios y espacios abiertos para el público en general. Como sea, la Banda ha tenido una atención distinta a la que se da a la HENM o al “Cuauhtémoc” debido a que es una agrupación que no nace tal cual, del seno de una escuela militar, sino que son civiles quienes se enrolan en sus filas.

De acuerdo con las diferentes situaciones, el repertorio asociado a ceremonias militares navales y desfiles en los cuales ha participado la BSM ha sido muy diverso y su programación es parte del inicio de un entramado de poder. Se trata de un enfoque transversal sobre la performatividad de la música en instituciones militares y de su utilización en eventos protocolarios significativos. Los siguientes ejemplos se insertan en este sistema del poder marcado por los repertorios musicales en distintos momentos:

- 1) La graduación de cadetes de la HENM. Antón Lizardo, Veracruz.
- 2) Ceremonia y desfile del 16 de septiembre (Aniversario de la Independencia de México).
- 3) La ceremonia de izamiento de bandera en el Campo Deportivo–Militar “Marte”.
- 4) Encuentro de bandas militares en Trípoli, Libia (agosto del 2009).
- 5) Centenario de la Revolución y Bicentenario de la Independencia de México en el 2010.

El hecho de abordar estos eventos implica otros análisis sobre el poder donde se presentan nuevos elementos; los espacios del performance pueden ser los mismos cada año, pero cambian los participantes, como los cadetes que se gradúan o los invitados a las ceremonias protocolarias, o bien, son eventos extraordinarios como el Centenario y Bicentenario de la Independencia o la visita a Trípoli. A continuación se analizará cada uno.

### **3.2.1 La ceremonia de graduación de cadetes de la Heroica Escuela Naval Militar (HENM) en Antón Lizardo, Veracruz**

La ocasión lo amerita. Las flores de los huipiles de algunas madres oaxaqueñas, las guayaberas, los vestidos coloridos de las novias se mezclan entre los uniformes de gala blancos. Ellos, de cuello *Mao*; ellas, con un traje cruzado. Hoy por hoy, en el cuerpo de cadetes también hay mujeres. Ese día se convertirán en oficiales de la Armada de manera pública. Es decir, la importancia de estas ceremonias disciplinadas radica en la observación de los nuevos rangos que son avalados y puestos en un sistema de relaciones de poder que irá en un continuo ascenso durante toda su vida militar.

El día de la graduación es vivido con ese calor inquebrantable de la costa veracruzana. Todo está listo, la prueba de sonido se realizó temprano y la BSM y el Coro de la SEMAR pueden interpretar dos tipos de piezas; la primera sirve para “acompañar” el acto oficial y

forma parte del repertorio académico; normalmente va con acompañamiento de voces (salvo algunas excepciones); la segunda pieza es precisa: el Himno Nacional Mexicano.<sup>1</sup> Como bien apuntó el poeta Vicente Quirarte, dicha composición “hunde sus raíces en tres décadas casi ininterrumpidas de guerras civiles e invasiones y es emblema no de un partido o un gobierno, sino de una nación”. El Himno Nacional contiene valores asociados a la paz como destino de la Patria, su defensa y la de su territorio, el honor, la gloria y la inmortalidad para el que se sacrifica por ella (Jiménez 2005, 13–15). Lo anterior cobra un notable sentido ante el ceremonial militar, que se sella en estos actos excepcionales con un marco sonoro monumental.

El lugar que ocupan la BSM y el Coro se ubica en el balcón derecho, de frente al presídium de la ceremonia. Entre los años 2000 y 2012, se tuvo preferencia por las siguientes piezas de carácter grandioso como parte del repertorio que secunda dicho ritual:<sup>2</sup> el primer número de la cantata *Carmina Burana, ¡Oh Fortuna!, emperatriz del mundo*, de Carl Orff, ligada a las oscilaciones que nos presenta el destino a lo largo de la vida, los cañonazos de las tropas rusas contra las francesas que acompañan la coda de la *Obertura 1812* Op.49, de P. I. Tchaikovsky, un extracto de *La victoria de Wellington (Sinfonía del triunfo)* Op.91, de L. v. Beethoven (compuesta en 1813 para celebrar el éxito de las tropas británicas, españolas y portuguesas sobre ejército napoleónico),<sup>3</sup> o bien, el final de la *Sinfonía Fúnebre y Triunfal* Op.15, de H. Berlioz<sup>4</sup> (la cual busca ensalzar a los héroes caídos en la Revolución de 1830, en Francia). Las autoridades en turno pueden elegir una de las obras propuestas por el director musical para ser interpretada entre los discursos de la ceremonia protocolaria, es decir, entre la intervención del Secretario de Marina y del Presidente de la República.

En consecuencia, la música también se presenta para glorificar el espíritu heroico, el papel de los cadetes como parte de una nación. Sin embargo, el carácter perenne del

---

<sup>1</sup> Ceremonia de graduación de cadetes de la HENM–2017. Himno Nacional en el minuto 1:29:00 del video publicado por el Gobierno de la República.

<https://www.youtube.com/watch?v=7n1p6WHCrAg> (última fecha de consulta: 6/06/2018)

<sup>2</sup> En la mayor parte de las ceremonias de este tipo —de graduación y jura de banderas en el HENM— llevadas a cabo entre 2013 y 2018 se ha omitido la pieza de concierto intercalada en este espacio; sólo se ha interpretado el Himno Nacional mexicano.

<sup>3</sup> Ceremonia de graduación de cadetes de la HENM–2012. Un extracto de *La victoria de Wellington* Op.91, de L.v. Beethoven (ver los minutos 1:05:40 a 1:11:08 del video).

Publicado por el Gobierno de la República <https://www.youtube.com/watch?v=qsSg8Qtmsyk> (última fecha de consulta: 6/06/2018)

<sup>4</sup> Con cañonazos lanzados por cadetes de la HENM durante la interpretación de la obra.

repertorio musical, compuesto *exprofeso* para situaciones disímiles, se encuentra frente a una deconstrucción en la que lo válido y sobresaliente son los compositores y la música *per se*, mientras se soslaya el significado de las letras de la mayor parte de las piezas, que se refieren a la gloria de otros contextos históricos o, como en el caso de de la cantata *Carmina Burana*, *¡Oh fortuna!*, a temas filosóficos.

Posteriormente, la banda de música del HENM toca himnos navales, del ejército y fuerza área, al tiempo que los cadetes marchan en el circuito interno del plantel, alrededor del patio de honor, y de frente al pódium, donde —entre otras autoridades— se encuentra el Presidente de la República frente a las graderías donde están los familiares y amigos de los recién graduados. Existen otros himnos o marchas que de manera usual toca la banda de música de la HENM mientras realizan un desfile frente a *presídium* en la ceremonia de graduación de los cadetes en Antón Lizardo, Veracruz son:

Nombre de la obra:	Compositor:
Marcha <i>Marinos mexicanos</i>	Estanislao García Espinosa
Himno <i>Cadetes de la Naval</i>	Estanislao García Espinosa
<i>Himno del Heroico Colegio Militar</i>	José Ignacio Ríos del Río
Himno <i>Colegio del Aire</i>	Pablo Sánchez Vázquez
Himno <i>En Fragata a toda vela</i>	Guillermo García Santillana

Fig.38 Cuadro de piezas musicales que son parte del repertorio habitual de las ceremonias de graduación del Heroico Escuela Naval Militar.

La música intensifica las palabras, el discurso patriótico es exaltado y validado en un ámbito marcial mediante obras de repertorio sinfónico con carácter brillante. Como menciona Attali (2011, 42), “el *sentido* del mensaje musical se expresa globalmente, en su operatividad y no en una significación yuxtapuesta de cada elemento sonoro”. Los repertorios musicales

subliman el momento y espacio ritual a través su participación e interacción con los demás discursos en juego.



*Fig.37 Vista posterior de la Banda (en el balcón) durante la práctica de una ceremonia en la Heroica Escuela Naval Militar (HENM). 19 de abril, 2016. Foto: Vilka E. Castillo Silva.*

En este mismo sentido, Florescano (2012, 438–439) advierte que la creación de los símbolos y los ritos en México que representarían a la nación se acentuó, de manera específica, desde la segunda mitad del siglo XIX:

(...) Los gobiernos de Benito Juárez, Lerdo de Tejada y Porfirio Díaz convirtieron las ceremonias de honor a la bandera y el Himno Nacional en cultos cívicos repetidos en el territorio por medio del sistema educativo. (...) La idea de nación se identificó con las fechas fundadoras de la República, con los héroes que definieron la Patria, con la bandera, el escudo, y el Himno Nacional, y con los rituales programados en el calendario cívico.

En muchos sentidos, esta perspectiva aún está vigente y es perceptible de manera clara en los ceremoniales que se realizan en el seno de instituciones militares.

Otra ceremonia de las más significativas para la SEMAR es el acto oficial denominado *Jura de bandera*; los cadetes del primer año de la HENM responden al unísono a la siguiente pregunta: “Cadetes de primer año...¿prometen defender y respetar este lábaro

patrio que representa los valores del honor, deber, lealtad y patriotismo hasta alcanzar la victoria o perder la vida?”, a lo que los cadetes responden: “Sí, protesto”, “ Si así lo hicieren, que la patria se los premie, y si no, que se los demande”.

Se presentan así dos momentos del ritual militar que marcan las vidas de los jóvenes cadetes. Los espacios del performance como los desfiles, el presidium, la presencia de los familiares y amigos, la representación sonora, los uniformes que mantienen la solemnidad, el silencio después del ruido de los disparos (salva de honor) que dan los cadetes en homenaje a los héroes del pasado, son atestiguados por un grupo de prensa que registra el momento, mientras que todo lo anterior es legitimado por el máximo representante de la autoridad política del País, el Presidente.

### **3.2.2 La ceremonia y desfile del 16 de septiembre. Aniversario de la Independencia de México**

Antes de que se aprecie el alba, los músicos se organizan para hacer las primeras pruebas de sonido. Aún no se ven las partituras, pero las bandas ya están listas, se percibe el sonido de las escobas de vara de perilla que terminan de limpiar la explanada después de una noche de fiesta; el olor de los tamales y el atole aceleran la luz de la mañana. El Zócalo será el espacio de excepción en el que cada año se conjugan cientos de tropas mexicanas. Por unas horas, todo se viste de uniformes de camuflaje y vehículos blindados, apostados a un lado de los edificios históricos. De pie, cerca de una placa distintiva del siglo XVIII, un marino le envía una foto por celular a su familia. El resto de la ciudad duerme, mientras las tropas del Ejército, Fuerza Área y Armada se disponen y apropian del Centro histórico para empezar una nueva marcha frente al Palacio Nacional.

La BSM participa cada año en la ceremonia y formación militar del 16 de septiembre en la Ciudad de México, y puede hacerlo de dos maneras, dependiendo de cómo decidan las autoridades navales en turno que será la participación de la BSM. Cualquiera de las dos formas que se elija, suele predominar durante todas las intervenciones en los desfiles durante el sexenio presidencial en turno.

El primer modelo consiste en tocar de modo fijo en la explanada del Zócalo capitalino mientras transita el contingente del desfile; este modelo es mejor conocido como *plantón*, porque la Banda se mantiene de pie junto a otras tres o cuatro bandas, de la Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA) y la Fuerza Aérea. Todo el conjunto de bandas lleva un orden establecido de piezas para ejecutar, acorde a la ceremonia protocolaria de izamiento de bandera y al pase de revista de las tropas en el Zócalo por parte del Presidente, el Secretario de Marina y el de la Defensa Nacional. El guion musical incluye marchas, himnos de escuelas militares que son representativas de la SEMAR o SEDENA, piezas que se interpretan acorde a las corporaciones que vayan marchando frente al palco presidencial. Al final de la columna, tradicionalmente se suman la Asociación Nacional de Charros;<sup>5</sup> en los últimos años se han incorporado grupos de la Policía Federal.

En el *plantón*, las bandas de música alternan su participación con otro grupo monumental de bandas de guerra que se coloca frente al palco presidencial, a un lado de las bandas de música y coros. Las bandas de guerra reúnen cerca de 600 músicos, con cornetas y tambores (cajas) como dotación instrumental. En la siguiente tabla, se detallan algunas de las piezas interpretadas:

<b>Música interpretada por las bandas en el desfile militar del 16 de septiembre (2012–2017). Zócalo de la Ciudad de México.</b>
<i>Canto a la bandera</i> , de Julián Carrillo
Marcha 26ª <i>Zona Militar Presidencial y Lealtad</i> , de Mario Hernández García
<i>Himno Nacional de México</i> , de G. Bocanegra y J. Nunó

<sup>5</sup> Pérez Montfort (2003, 144–147) menciona varios aspectos relacionados con el papel de la charrería en la visión oficial nacionalista de los años treinta y cuarenta del siglo XX: “(...) Las campañas nacionalistas llevadas a cabo entre 1931 y 1935 surgieron para estimular la producción y el comercio nacional; tras el colapso económico internacional de 1929, tuvieron una ruidosa proyección propagandística de los ‘valores nacionales’. La Asociación Nacional de Charros participó activamente y estuvo ligada a la industria cinematográfica. La charrería incluso se estableció como ‘deporte nacional’ y símbolo de la mexicanidad impulsado por el cine, la prensa y la radio. Incluso participó en la celebración de la creación del PRM (Partido de la Revolución Mexicana), y en las campañas de Manuela Ávila Camacho.”

Himno a las <i>Fuerzas Especiales</i> , de Rubén Darío (SEDENA)
Marcha <i>Defensa Nacional</i> , de Estanislao García Espinosa (SEDENA)
Himno de <i>Caballería</i> , de Rodolfo Segura Ortega (SEDENA)
Marcha <i>Mariel</i> , de Conrado Mejía (SEDENA)
Marcha <i>Fuego y acero</i> , de Eleodoro R. Rodríguez Reyes (SEDENA)
Himno <i>Cadetes de la Naval</i> , de Estanislao García Espinosa (SEMAR)
Himno al <i>Cuartel General</i> , de Leopoldo Villanueva (SEMAR)
Marcha <i>Infantes de Marina</i> , de Estanislao García Espinosa (SEMAR)
Marcha <i>Marinos mexicanos</i> , de Estanislao García Espinosa (SEMAR)
Marcha <i>Cuerpo General</i> , de Eleazar N. Mota Rojas (SEMAR)
Marcha <i>Águilas de la Armada</i> , de Guillermo García Santillana (SEMAR)
Himno <i>En Fragata a toda vela</i> , de Guillermo García Santillana (SEMAR)

Himno a la <i>Fuerza Naval del Pacífico</i> , de Román Roque Salas (SEMAR)
Marcha <i>Ecos de México</i> , de Clemente Aguirre
Himno <i>Colegio Militar</i> , de José Ignacio Ríos del Río (SEDENA)
Himno del <i>Colegio del Aire</i> , de Pablo Sánchez Vázquez (SEDENA)
Marcha <i>Dragona</i> , de Isaac Calderón
Marcha <i>Zacatecas</i> , de Genaro Codina
<i>Cielito lindo</i> , de Quirino Mendoza

Fig.39 Música que de manera periódica interpretaron las bandas en el desfile militar del 16 de septiembre (2012–2017) en el Zócalo de la Ciudad de México.

Entre 2012 y 2017, las prácticas para dicho evento han comenzado de tres a cuatro meses antes del desfile, incrementando paulatinamente los días de instrucción militar hasta los días previos. Se requiere que todos los participantes, tanto de la columna que marcha en una cadencia de aproximadamente 120 pasos por minuto, como los participantes en el *plantón* del Zócalo, realicen los ensayos y revistas (pruebas generales) de lunes a viernes hasta el 13 o 14 de septiembre.

La segunda modalidad en la que ha participado la BSM en los desfiles ha sido marchando como parte del contingente de la SEMAR; esta ha sido la más recurrente desde su fundación en 1941. La columna del desfile se coloca sobre la avenida J. Ma. Pino Suárez y los contingentes en las calles aledañas a esta, pasa frente al Palacio Nacional, continúa por calle 5 de mayo, Avenida Juárez y Avenida de la Reforma.



*Fig.40 Banda de Música Monumental (300 músicos aproximadamente) de las tres fuerzas armadas: Ejército, Fuerza Aérea y Armada de México. De pie ("plantón") frente al palco presidencial, Zócalo de la Ciudad de México. 2015.  
Foto: Vilka E. Castillo Silva.*

Para la BSM, el desfile termina en las inmediaciones de la calle Gandhi. El único momento en que se deja de tocar es mientras se marcha de frente al palco presidencial. En ese instante, se presenta un saludo militar en señal de respeto y obediencia mientras en el Zócalo siguen tocando las bandas monumentales del Ejército y Fuerza Aérea. El saludo al Presidente se mantiene durante 11 pasos sin bracear y mirando directo al palco.

Durante su recorrido, la BSM interpreta varias marchas y suele alternar cíclicamente su participación con una banda de guerra, que durante el desfile se sitúa delante de la banda sinfónica; tal disposición cobra sentido cuando se escuchan los *toques* —o llamados de las bandas de guerra— que anuncian las marchas que siguen en la lista de interpretación. Hay que destacar que, durante el recorrido, también participan las otras bandas de música de la institución naval: la Banda de Música de Marina, con sede en Acapulco, y la Banda de Marina del Puerto de Tampico; la Banda del Cuartel General de la Armada (en la Ciudad de México) y otra más que pertenece a la Heroica Escuela Naval Militar en Antón Lizardo, Veracruz.

¿Quién escoge los repertorios musicales que encierran o conducen el poder? En el caso específico de las ceremonias militares, usualmente el director musical o la persona a cargo de la BSM proponen al mando un cierto número de obras que podrían interpretarse en el acto protocolario. Quien selecciona, por lo general, es un mando superior, es decir, un capitán o almirante que está a cargo de la logística del evento.

En el caso de los desfiles, es común que el director musical coordine la secuencia de marchas con el clarín o corneta principal de la banda de guerra. Son las autoridades navales las que determinan cada año si la BSM participa marchando con todo el contingente o de *plantón* en el zócalo. Estas son algunas de las piezas que se tocaron entre los años 2000 y 2011, y que comúnmente interpretó la BSM mientras participaba desfilando el día 16 de septiembre:

Nombre de obra:	Compositor:
Marcha <i>Marinos mexicanos</i>	Estanislao García Espinosa
Marcha <i>Lindas mexicanas</i>	Velino M. Preza
Marcha <i>Mariel</i>	Conrado Mejía
Marcha <i>Roberto Fierro</i>	Raymundo y Genaro Núñez
Marcha <i>Tierra blanca</i>	Terroso Caballero
Marcha <i>Ecos de México</i>	Clemente Aguirre
Marcha <i>Lorreine (Lorena)</i>	Gane. L

Fig.41 Cuadro. Piezas musicales que ha interpretado (de memoria) la BSM cuando ha marchado como parte de su presentación en los desfiles de los años 2000 a 2011.

El espacio y el tiempo en el que se reafirman estos discursos nacionalistas a través de la música son reveladores, debido a que el desfile, así como el acto del *grito de independencia*, el cual se lleva a cabo la noche anterior a la marcha, encabezan las réplicas simultáneas de los festejos en los demás estados y municipios del país. La música militar conduce la columna por algunas calles del Centro histórico y la avenida de la Reforma. Dicho de otro modo, la marcialidad de los cadetes y el carácter invulnerable de las tropas que marchan se convierten en la imagen de una nación victoriosa, la cual es empoderada con la voz de sus cantos y la música de las bandas que transfieren un paradigma de nacionalismo musical.

Desde una percepción *emic*, a partir de la escucha de los músicos, este desfile permite distinguir un espacio sonoro en el cual la música interpretada se entrelaza con el ruido. La solemnidad sale a las calles junto con la algarabía. Los discursos heroicos narrados por alto parlantes, las expresiones de elogio, los gritos de orgullo mexicano, silbidos, el sonido de las cornetas de los espectadores, incluso palabras de admiración por la incursión de las mujeres en el medio naval militar, y muchas otras voces. Es posible escuchar los himnos, las marchas, un espacio cruzado simbolizado en la banda sonora concertada por música y ruido, que se convierten en el hilo conductor del poder institucional.

### **3.2.3 Ceremonia de izamiento de bandera monumental en el Campo Deportivo–Militar “Marte”, Ciudad de México**

“¡Oh, Santa Bandera! de heroicos carmines, suben a la gloria de tus tafetanes,<sup>6</sup> la sangre abnegada de los paladines, el verde pomposo de nuestros jardines, la nieve sin mancha de nuestros volcanes...”<sup>7</sup> Así se escucha a los cantantes del coro mientras los marinos y soldados realizan las maniobras con la bandera. Este es un ejemplo en el que se puede observar la relación música–poder, las ceremonias de izamiento de la bandera en instalaciones militares de Campo “Marte” en la Ciudad de México, un terreno ecuestre administrado por el Estado Mayor Presidencial y sede de las competencias de equitación durante los Juegos de la XIX

---

<sup>6</sup> Tafetán, tela delgada de seda, muy tupida y de lustre apagado/Las banderas. La Enciclopedia.2004. tomo 19. Salvat. Madrid, España.

<sup>7</sup>Canto a la bandera. Letra de Rafael López y música de Julián Carrillo. <https://www.youtube.com/watch?v=GdkZ-yOdnRw> (fecha de última consulta: 06/06/2018)

Olimpiada. En dicho Campo se encuentra una asta de 100 metros de altura y una de las banderas monumentales que hay en distintas partes del país; ésta, en particular, mide 50x28 metros.<sup>8</sup> La BSM visita este Campo sólo en ciertas ocasiones al año; por ejemplo, en una fecha cercana al 21 de abril, día de la Defensa del Puerto de Veracruz, en 1914.

Así pues, solamente determinados lunes al año, la BSM empieza su día de noche. El recorrido desde sus casas es largo, algunos vienen desde Texcoco, Tlayacapan o desde San Francisco Zacacalco, en el Estado de México, entre otros lugares que circunscriben a la Ciudad de México. La cita es temprano, a las 06:30 horas con el rocío del césped o la escarcha de hielo en los zapatos de charol negro. A las 07:45 horas, llegan los funcionarios designados para activar el mecanismo eléctrico que permita el ascenso del lábaro. Los músicos observan cómo ondea la bandera monumental. La vista es parcial, sólo hasta la mitad, pues mientras tocan no se puede levantar más la mirada; sin embargo, se percibe el ruido producido por el golpeteo de la tela; la primera sombra de la mañana que cae sobre el Campo es dibujada por la bandera. El resto de las ocasiones durante el año, la SEDENA es la encargada de izarla. Hay dos piezas que enmarcan dicha ocasión: el *Himno Nacional Mexicano* y el *Canto a la bandera*, de Julián Carrillo, una pieza encomendada en 1909 durante el periodo del Porfiriato y la gestión de Justo Sierra como director de la Secretaría de Educación Pública, interpretada por primera vez en el Zócalo de la Ciudad de México.

El orden y la búsqueda de la excelencia es parte de los mecanismos de control del poder que caracteriza los ámbitos militares, como en las prácticas del ceremonial y el acto mismo del izamiento. Existen diversos tipos de banderas que se distinguen por el lugar o espacio que ocupan; en el caso de este emblema que se iza en el Campo Deportivo–Militar “Marte”, es resguardado por el conjunto de guardias presidenciales del Estado Mayor; izarla significa un acto de validación de la unidad patriótica que se acompaña con los acordes del Himno Nacional. Dicho canto reafirma el elemento más inconfundible de la identidad mexicana: el águila situada sobre un nopal y devorando a una serpiente. La letra y la música fortalecen el carácter guerrero, valiente y enérgico del águila, de modo que el mito del origen de la nación es representado y legitimado. En este caso, tanto la música del Himno Nacional

---

<sup>8</sup> Historia del Campo Marte. <http://www.gob.mx/sedena/articulos/resena-historica-del-campo-deportivo-militar-marte> (consulta: 9 de julio de 2017).

como la del *Canto a la bandera*, de Julián Carrillo permiten revestir de poder a la verdad. Es decir, el mito se convierte en la construcción de nuestra identidad colectiva. En este punto hay que subrayar una consideración de Michel Foucault (2006, 34) sobre el poder:

(...) nos obliga a decir la verdad, dado que la exige y la necesita para funcionar. (...) y por otro lado estamos igualmente sometidos a la verdad, en el sentido de que esta es la ley; el que decide, al menos en parte, es el discurso verdadero; él mismo vehiculiza, propulsa efectos de poder.

En el caso del *Canto a la bandera*, Carrillo utilizó los versos de Rafael López para resumir los conceptos que en ese momento definían la nación moderna, como “progreso, trabajo y civilización”; al mismo tiempo, muestra a la bandera como figura sacralizada de la madre cuando modula: “como buena madre, fiel bandera santa, envuelve la frente de tus hijos muertos”. En otras palabras, el poder simbólico representado por la bandera sigue presente y es confirmado a través del ritual del izado.

### **3.2.4 Encuentro de bandas militares en Trípoli, Libia, en agosto de 2009**

Si hay una imagen que nunca se borrará de la mente de muchos músicos de la BSM será la magnificencia que observaron en Sabratha.<sup>9</sup> La música los llevó hasta una de las zonas arqueológicas más espectaculares del mundo antiguo, rodeada de arena del Mar Mediterráneo, en Libia; esta ciudad vivió el esplendor de la cultura romana en los siglos II y III d. C. El guía del sitio, también maestro de una escuela primaria, hizo una pausa durante el *ramadán*<sup>10</sup> para atender la curiosidad de la Banda Sinfónica Naval mexicana. La sorpresa frente a los gigantescos mosaicos y el teatro romano fue uno de los premios por haber participado en el Encuentro Internacional de Bandas con motivo de la Revolución de Libia, en agosto de 2009; en este Encuentro, la Banda se ostentó como representante de México y del continente americano.

---

<sup>9</sup> Zona arqueológica de Sabratha, Libia. [https://www.ecured.cu/Sitio\\_arqueol%C3%B3gico\\_de\\_Sabratha](https://www.ecured.cu/Sitio_arqueol%C3%B3gico_de_Sabratha)

<sup>10</sup> El ramadán corresponde al noveno mes del año lunar islámico. Durante este mes los musulmanes observan un estricto y riguroso ayuno desde la salida hasta la puesta del sol (deben abstenerse de todo alimento sólido o líquido y de relaciones sexuales). La Enciclopedia.2004. tomo 17. Salvat. Madrid, España.

En esa ocasión se dieron cita los jefes de estado y diplomáticos de África, principalmente. Dada su condición de militares, se permitió a los integrantes de la BSM, junto con otras bandas, la entrada a la casa de M. Gadafi (dentro de una base militar) que fue bombardeada por las tropas norteamericanas en 1986. Entre la visita a Sabratha y la contemplación de los restos de la dicha casa, se escucharon los rezos en los altavoces del *ramadán* mientras un clarinetista afinaba la BSM para tocar *El sauce y la palma*.<sup>11</sup>

El Encuentro congregó bandas militares de alrededor de 20 países; cada una tuvo dos intervenciones. La primera fue una demostración comúnmente llamada *Tattoo*,<sup>12</sup> donde las bandas hacen gala de sus destrezas tocando y marchando. Ambas presentaciones se llevaron a cabo en el centro de la ciudad de Trípoli. La BSM interpretó la marcha *Lorraine*, de origen francés y, como *encore*, se le solicitó interpretar una más; el director musical optó por el *Mambo No.5*, de Dámaso Pérez Prado y, para retirarse de la explanada, tocaron *Marinos mexicanos*, de Estanislao G. Espinosa. Al día siguiente fue la presentación en conjunto con todas las bandas, al principio y al final del desfile conmemorativo.

El desfile se desarrolló como una convivencia amistosa entre diversos países, pero al mismo tiempo acentuó el poderío de Libia en el continente africano a través de la demostración de su armamento y sus tropas. La música interpretada por las bandas de diversos países permitió darle más fuerza y confianza al discurso que proclamaba el régimen libio. Sin embargo, los entramados sociopolíticos habrían de demostrar lo contrario meses más tarde. La música en dicha celebración fue clave para la exaltación del poder de ese estado africano. Las marchas y los himnos envolvieron los fuegos artificiales de forma colosal. La iluminación y los sonidos también fueron señales de un presagio, los instrumentos de las bandas entonaron el fin de un régimen militar que llevaría a Libia a una zona de disputa hasta la actualidad.

---

<sup>11</sup> *El sauce y la palma* es una de las canciones más populares del estado de Sinaloa en México.

<sup>12</sup> D.J.S. Murray. "Tattoo." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27552>. (consulta: 2 de julio de 2017).



Fig.42 Banda Sinfónica de Marina de México (con el uniforme de gala blanco). Encuentro de Bandas Militares. 40 aniversario de la Revolución. Trípoli, Libia, 2009.

Una parte representativa de la música del ensamble que aquí se analiza atiende a varios contextos, según las ceremonias militares. Como se mencionó anteriormente, el repertorio musical puede estar ligado a momentos de carácter estrictamente oficial, como los aniversarios luctuosos o natalicios de héroes de México, la graduación de los cadetes de la Heroica Escuela Naval Militar; en estos casos, la música refuerza los símbolos ligados a un carácter nacional. Las presentaciones en Libia, en cambio, tuvieron una misión más diplomática que recuerda el carácter conciliador y pacificador que ha tenido México frente al extranjero. De esta forma, algunas piezas que presentó la BSM en Libia no correspondieron a compositores mexicanos, como la marcha *Lorraine (Lorena)*, de Gane L., o el *Mambo No.5*, de Dámaso Pérez Prado, pero mostraron técnica y alegría frente a las estrictas formalidades de un evento militar.

Los desfiles militares adquieren fuerza con diversos elementos. Entre ellos destacan, por ejemplo, las insignias y los uniformes militares, la exactitud con la que marchan las

tropas, o el armamento que se muestra. Ahora bien, ¿qué pasaría si en un desfile no incluimos bandas de guerra, ni de música? Ciertamente, el impacto sería distinto al que conocemos. El entorno sonoro que se presenta por parte de las bandas consolida los valores asociados a la Patria, entre ellos, la bandera como máximo signo de lo que concebimos como lo mexicano.

Entonces, ¿es posible hacer referencia a una “música disciplinada”? Quizás sí, y de este modo estaríamos recurriendo a la música como medio para demostrar valores que, desde la visión del Estado, nos construyen como Nación. La música de los desfiles y de las ceremonias muestra este cruce entre ser músico y militar. Dicho encuentro está revestido de tal dinamismo que permite a través de la disciplina musical notificar el poder que configura al Estado —o a la Nación— y comunicar a los individuos un sentimiento de unificación como parte de un solo territorio.

Así pues, se distingue la imagen vigorizada de una institución —como la Secretaría de Marina— a través de las ceremonias oficiales como ritos de confirmación del poderío y sostén que avala una buena parte de los discursos sobre la Nación. Al mismo tiempo, la música interpretada durante las ceremonias o desfiles se convierte en un mecanismo del poder, en un instrumento que reafirma la verdad institucional y, por tanto, del Estado sobre sus integrantes y la población en general. Un poder que impone sus principios y los fortalece a través de la música, que transita entre diversos espacios y tiempos. En este sentido, la BSM cumple con una de sus funciones: mantener e intensificar el sentido de unificación de identidades sociales a partir de lo que se expresa y se entiende en la actualidad como nacionalismo desde la perspectiva del Estado.

La visita a Trípoli abrió espacios de orden internacional, en un país con limitados vínculos con países del Occidente. Irónicamente, cuando las bandas dejaban de tocar se convertían en testigos silenciosos del derrumbe que se gestaba de ese régimen totalitario. La reafirmación de los valores ligados al nacionalismo de ese país fue revalidada por otros, como Italia, Francia, Rusia, Austria o Australia, a través de sus bandas de viento. De esta forma, se establece un paradigma entre la imagen de la disciplina, protección, severidad y obediencia frente a otra vinculada a la libertad de expresión de la música, que permite transformar los vínculos entre los espectadores y la institución; las armas son los clarinetes, trombones,

cornos y tambores frente al pueblo de Libia y a los presidentes del continente africano que vigilaban con detalle el desfile de las tropas.

### **3.2.5 Centenario de la Revolución y Bicentenario de la Independencia de México**

El Centenario de la Independencia (1810–1910) se presentó en nuestro país con múltiples contrastes: con la opulencia de la etapa porfirista, pero también con el agotamiento del modelo que llegaba a su fin por “su incapacidad de lograr la renovación política pacífica durante la coyuntura de la sucesión presidencial de 1910 y la ineficacia del sistema para satisfacer las aspiraciones de las clases medias y de los sectores populares” (Garcíadiego y Kuntz 2014, 537). Al mismo tiempo estaba en puerta la Revolución Mexicana. En este contexto, los festejos incluyeron la inauguración de la columna de la independencia y un magno desfile militar el 16 de septiembre, previo a los meses de la salida de Porfirio Díaz.

Los ruidos y las músicas de las fiestas del Centenario de la Independencia marcaron, de cierta forma, el fin de una época y el inicio de un movimiento sociopolítico que impactaría en lo sucesivo a México. Las salvas fueron lanzadas al aire en tono de celebración; el ondear de la bandera fue testigo de los pactos diplomáticos en puerta, pero también de las tensiones apremiantes. El retumbar de los tambores hizo eco en la plancha del Zócalo frente a la multitud. La mirada de Alfonso Reyes (2011, 23–24) en su diario nos da una visión de lo que sucedió durante las fiestas del Centenario en 1910 cuando apunta, entre varios aspectos:

(...) Sin faltar una, todas las naciones civilizadas de la tierra se complacieron en colmar a México y a su gobernante ilustre, por labios de sus representantes especiales (...); con el pacífico anclaje en nuestros puertos, que solo sabían de bombardeos y desembarcos atentatorios si no piráticos, de extranjeras y formidables naves de guerra cuyas tripulaciones armadas desfilarían en la fecha ritual, el día 16, a los pies de nuestro vetusto palacio virreinal, a tambor batiente y enseñas desplegadas, confundidas con nuestras tropas trigueñas, tocando sus bandas militares las notas de nuestro himno venerado en prenda de olvido por el pasado y de amistad espontánea y definitivamente reanudada, aplaudidas por las compactas muchedumbres que entusiasmadas presenciaban el simbólico y marcial desfile (...).

De un modo semejante, a inicios del siglo XXI, los espacios y tiempos del poder se han mezclado en imágenes visuales y sonoras en la actualidad. El año 2010, en el marco de los festejos del Bicentenario de la Independencia, así como del Centenario de la Revolución mexicana, las celebraciones se convirtieron en un momento muy importante, como el que se habría presentado cien años antes. Así que el programa de actividades artísticas que contribuyeran a recordar las fechas, se tornó en ese momento, entre otras gestiones, en un tema necesario.<sup>13</sup> En este caso, la música se convirtió en un instrumento del poder político para celebrar dichas fiestas. A continuación, se detallan las participaciones más destacadas de la BSM durante 2010, en el marco de las mencionadas celebraciones:

Lugar	Fecha	Espacio o recinto
Tepic, Nayarit	22 y 23 de enero	Teatro del Pueblo y Parque La Loma
Puerto Vallarta, Jalisco	13 de marzo	Teatro al Aire Libre, Aquiles Serdán (Los Arcos del malecón)
Ciudad de México	25 de marzo	Sala Silvestre Revueltas, Centro Cultural “Ollin Yoliztli”
Campeche, Campeche	27–28 marzo	Teatro Francisco De Paula y Toro. Centro histórico
Guadalajara, Jalisco	16 abril	Centro histórico
Manzanillo, Colima	1 de mayo	Centro histórico
Veracruz, Veracruz	24 de junio	Regata Internacional y Concierto en el Teatro Reforma

<sup>13</sup> Comunicado 127 de la Secretaría de Educación. Se presentan actividades culturales para el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución mexicana. [www.sep.gob.mx/es/sep1/C1270810](http://www.sep.gob.mx/es/sep1/C1270810) (última consulta:9/76/2016)

Guaymas, Sonora	13 de julio	Centro de Guaymas
Torreón, Coahuila	11 de agosto	Teatro Nazas
Acapulco, Guerrero	14 de agosto	Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Internacional Acapulco
Ciudad de México	11 de septiembre	Museo de arte de la SHCP. Antiguo Palacio del Arzobispado.
Zócalo de la Ciudad de México	3 de noviembre	Junto con la Orquesta de la SEDENA y la Banda del Ejército Alemán.
Zócalo de la Ciudad de México	20 de noviembre	Con la Orquesta de la SEDENA, Mariachi de SEMAR y SEDENA, BSM

Fig.43 Cuadro de participaciones más destacadas de la BSM durante el 2010.

La SEMAR organiza, de manera continua, exhibiciones llamadas *Expomar*, las cuales incluyen en muchas ocasiones la participación de la BSM y otros grupos musicales. Dichas muestras tienen como objetivo dar a conocer las instituciones educativas navales, así como las labores de diversos cuerpos o servicios de la Armada, como la Infantería de Marina, o “Plan Marina”, un programa de emergencias contra desastres naturales, o la conservación de especies marinas, entre varios temas.

Durante 2010, la exposición se enfocó en las conmemoraciones del Bicentenario y Centenario, las cuales estuvieron reforzadas con el eco de la BSM y otros grupos musicales, propiciando el acercamiento del público en general. El papel que toma la institución militar resalta en este giro, pues paralelamente a la administración de la cultura a nivel federal como Instituto Nacional de Bellas Artes, toma la decisión para emprender una gira artística de los músicos navales por diversos lugares la República, de mayores proporciones a lo que habitualmente se realiza durante cualquier año.

El uso de la música como un patrimonio intangible que se define en la performatividad frente a las audiencias se convierte en emblema que enmarca las imágenes visuales como hace cien o doscientos años. La importancia de una construcción de una imagen nacionalista desde la visión del Estado estuvo presente todo el tiempo. Tal como se aprecia en la nota de prensa de la presidencia del 11 de febrero de 2010, alusiva al comunicado de la Dirección General de Comunicación Social de la Secretaría de Marina (SEMAR), y relativa a esta exposición itinerante, señaló lo siguiente:

(...) se fortalece la identidad nacional y se vuelve un punto de partida para generar diferentes iniciativas culturales, además de incrementar el sentimiento cívico y patriótico de los mexicanos, para beneficio y complemento de los programas educativos de enseñanza básica, media y superior, ya que la historia de nuestro país hoy juega un papel determinante en muchas de las actividades de nuestra vida cotidiana.<sup>14</sup>

Los programas presentados durante 2010 incluyeron piezas seleccionadas por el entonces director musical, el Capitán de Corbeta SMN. MN. Francisco del Carmen Hernández Ceballos, y avaladas por el mando naval, las cuales eran consideradas apropiadas para conmemorar las fechas festivas.

Estas y las demás performatividades expuestas por la Banda se han convertido en estallidos de acciones capaces de impactar y transformar los espacios públicos. La agrupación se convierte así en sensor de dichos espacios, y da cuenta de distintas realidades, ya sean asociadas al ánimo social, a las formas dialógicas no verbales entre el Estado y la población civil o a prácticas musicales en las que se construye la Nación. En el tipo de dinámicas que explica David Bernal (2010, 37) se pueden incluir dichas performatividades que forman “una caja de resonancia (...) y que pueden fungir como altavoces de grupos, asociaciones, organizaciones y movimientos sociales, incidiendo de alguna forma en el proceso de legitimación de los órganos de autoridad”. La Banda, en este sentido, se convierte en una representación pública del poder del Estado.

---

<sup>14</sup> Presidencia de la República. <http://calderon.presidencia.gob.mx/2010/02/se-presenta-exposicion-itinerante-con-motivo-del-bicentenario/> (Consulta: 14 de junio de 2018).



*Fig.44 La BSM en la explanada principal de la Secretaría de Marina. 2015. Foto: Vilka E. Castillo Silva.*

Los programas que se muestran a continuación fueron algunos de los que se presentaron durante los festejos de 2010:

➤ *Concierto de la Banda y Coro de la Secretaría de Marina.*<sup>15</sup> *Conmemorativo del Bicentenario y Centenario.* 22 de enero de 2010.

I.– *Vals Sobre las olas* – J. Rosas

II.– *La noche de los mayas (Noche de encantamiento)* – S. Revueltas

III.– *Fantasia veracruzana* – F. Santana

IV.– *Ecos de la Revolución*

V.– *Popurrí de Agustín Lara*

VI.– *Guadalajara*

VII.– *Obertura mexicana* – Arreglo de Luis Cobos

VIII.– *El siete mares* – J.A. Jiménez

IX.– *El sinaloense* – S. Briseño

X.– *Cielito lindo* – Q. Mendoza

---

<sup>15</sup> [Comunicarte Tepic. http://comunicartetepic.blogspot.com/2010/01/banda-sinfonica-y-coros-de-la.html](http://comunicartetepic.blogspot.com/2010/01/banda-sinfonica-y-coros-de-la.html) (consulta: 14 de junio de 2018).

- XI.– *Jarabe tapatío*
- XII.– *México en la piel* – J. M. Fernández Espinosa
- XIV.– *La bamba* (coro solo)
- XV.– *El guaco*
- XVI. – *Lindo Nayarit* – V. Gallegos Valenzuela
- XVII.– *México lindo y querido* – Pedro Galindo y Chucho Monje y
- XVIII.– *Mambo No.8* – D. Pérez Prado.

Durante 2010 se incluyeron piezas como *Veracruz* y *Piensa en mí*, de Agustín Lara, *Peregrina*, de Ricardo Palmerín; *La llorona* (DP), *Íntima*, de Tata Nacho, *Danzón No.2*, de Arturo Márquez o el popurrí *Obertura Mexicana*, con arreglo de Luis Cobos.

➤ *Concierto Gira Centenario y Bicentenario.*<sup>16</sup> *Banda Sinfónica de Marina y Coro*. Centro histórico. Guadalajara, Jalisco. 16 de abril del 2010. (Colección Vilka E. Castillo Silva.)

- I.– *O fortuna* de la cantata *Carmina Burana* – C. Orff
- II.– *Brindis* de la ópera *La Traviatta* – G. Verdi
- III.– Popurrí Revolución: *La Adelita*, *La Valentina*, *La Cucaracha*, *La Rielera*
- IV.– *Piensa en mí* – Agustín Lara
- V.– *Memory*, del musical *Cats*
- VI.– *Alma mía* y *Júrame* – María Grever
- VII.– *Obertura mexicana* – Arreglo de Luis Cobos
- VIII.– *El viajero* – R. Sierra y José "Pepe" Martínez,
- IX.–*México en la piel* – J. M. Fernández Espinosa
- X.– ¡*Viva México!* – P. Galindo Galarza
- XI.– *Huapango* – J. P. Moncayo
- XII.– *Por ti volaré* – F. Sartori y Lucio Quarantotto

Los programas de la BSM abarcaron varios géneros musicales empleados desde su fundación, intercalando la herencia de la ópera italiana del siglo XIX con canciones ligadas

---

<sup>16</sup>Tiempos de enfoque. [www.tiemposdeenfoque.wordpress.com/2010/04/page/4/](http://www.tiemposdeenfoque.wordpress.com/2010/04/page/4/) (consulta: 09 de junio de 2016).

a la Revolución mexicana, música del repertorio tradicional del mariachi, música de compositores provenientes de la tradición académica, como José Pablo Moncayo, hasta canciones populares italianas de moda, como *Por ti* volaré, de Francisco Sartori y Lucio Quarantotto (e interpretada con gran éxito por el cantante italiano Andrea Bocelli). El repertorio de ese año atendió las influencias de las dos últimas gestiones de directores con los que contó la BSM hasta ese momento. Sin embargo, la música de orden académico dejó de ser prioritaria para dar paso a otras interpretaciones, como la música popular mexicana.

Por otro lado, en noviembre de 2010, la Orquesta de la SEDENA fue la anfitriona de la Banda Sinfónica del Ejército Alemán, la cual participó en varias ocasiones durante su visita a México; entre sus participaciones destaca el concierto que se llevó a cabo en el Zócalo de la Ciudad de México, donde intervinieron las bandas antes mencionadas y la BSM. Otra de las presentaciones que tuvo la BSM en colaboración fue con el propio Mariachi de la institución naval; durante 2010 se presentaron en diversas ocasiones junto a la Orquesta de Cámara de la SEMAR.

Como se puede observar, el discurso musical fue diverso y los estilos se mezclaron entre sí. De acuerdo con Madrid (2010, 233), es importante tener en cuenta este valor político de la música para entender cómo el estilo musical y los discursos sobre la música pueden poner de manifiesto las luchas de poder que informan los usos sociales y culturales de este arte. Las presentaciones de la BSM no fueron la excepción ese año en cuanto al reflejo con diversas imágenes y a la polarización de los gustos después de cien años de la Revolución. La conceptualización de lo que se consideraba música mexicana, reafirmada por los nacionalismos musicales del siglo XX, fue parte de lo que se mostró en los repertorios.

### 3.3 Algunas consideraciones del capítulo

Los contextos históricos que en relación con la BSM se analizaron en el segundo capítulo son entornos destacados de la Banda en cuanto a la perspectiva de la relación música–poder, la participación y los entramados dialógicos en los que se establece con diversas audiencias. Lo anterior se une a las diferentes ocasiones musicales que se abordaron en este tercer capítulo, las cuales se insertan de manera transversal en un eje estructural que está en constante movimiento; son dinámicas del poder que se presentan cíclicamente o que establecen cortes que revalidan los discursos en torno a la construcción de la idea de Estado–Nación. El carácter cruzado que se le da a las distintas dinámicas del performance permite analizar cómo estas indican tiempos y espacios en constantes discursos musicales, pero también existen otros que cambian fuertemente y que detonan puntos de expansión que van marcando la historicidad de la Banda.

De ahí que, en el siguiente capítulo, se abordará el análisis de este llamado poder estructural y relacional en el cual se desprenden rasgos en torno a la Banda que de manera más específica permitan observar cómo opera el poder a través de ciertas particularidades de un orden colectivo: la BSM y sus individuos vistos como sujetos sociales que han heredado, desde la fundación del ensamble hasta la actualidad, un mecanismo ligado a lo sonoro en un ámbito militar que permite la confirmación y reproducción del sistema de autoridad de la institución naval (Douglas 1986, 146).

Como resultado, los integrantes de la Banda se muestran uniformados, y con ello se revela el sistema disciplinario y la homologación del pensamiento con un claro objetivo: enaltecer los valores asociados al nacionalismo, a la Patria, sin olvidar que son los repertorios los que forman parte de la explosión controlada de las emociones y nos recuerdan, en cada tiempo marcado por la música, la solemnidad y el pulso de vida de los cadetes, el latigazo de la bandera monumental provocado por los fuertes vientos, el ruido de las botas de los infantes de marina al levantar la cara frente al palco presidencial, el estruendo de un avión de guerra en el norte de África antes de iniciar un desfile y el eco antiguo de los cantos y marchas al cumplirse el Bicentenario de la Independencia de México.

La sacralidad del rito militar se escucha en el primer redoble del timbal y del resonar de los sousafones. Los repertorios musicales tienden a repetirse periódicamente en las ceremonias. Son los contextos los que cambian y los sujetos pasan la tradición del rito sonoro de una generación a otra. La movilidad transversal de las performatividades que se abordaron tiene como clave a los sujetos y acontecimientos que están en juego frente al uniforme naval militar y a la banda que interpela con su voz profunda.

Es importante observar que la BSM ha fortalecido los procesos de información de la institución y que, a diferencia de lo que plantea Mary Douglas (1986, 150), la curiosidad personal no ha sido bloqueada sino optimizada a favor del colectivo y de las doctrinas oficiales; si bien es cierto, como menciona Douglas, ha organizado parte de la memoria pública (sonora) e impone la certeza sobre la incertidumbre a través de los repertorios en diversos contextos. Los cantos, los himnos, las marchas se enlazan con las oberturas italianas y con la magnificencia de las obras sinfónicas, tanto en tiempos de conflicto como de paz. De esta manera, la Banda contribuye a la toma de conciencia de las identidades sociales, en este caso dictada por una institución naval.

## Capítulo 4. El discurso musical de la Banda y el poder

### 4.1 Introducción

El discurso musical de la Banda es acción. A partir de esta visión se desprenden flujos de energía que se atarán como cabos para abordar las relaciones de poder, mismas que se generan en el seno de esta Banda naval militar. Las acciones se han presentado en diversos contextos que dan cuenta de varios procesos de transformación social a través de la propia performatividad del ensamble. Como menciona Sans (2016, 161): “(...) el discurso, además de ser un producto, constituye un proceso y, fundamentalmente, una interacción social”. El análisis versará en la deconstrucción de dichos procesos y espacios performativos a través del canto de la Banda.

Con base en la perspectiva foucaultiana que establece que en el ejercicio del poder se tratan procedimientos de dominación muy diversos, en este capítulo se analizarán los que a continuación se describen: las relaciones que establece la Banda con otras instituciones y sujetos en los dos contextos históricos (ejes) de la tesis y otros espacios performativos, las ceremonias oficiales, desfiles y conciertos, repertorios musicales, la relación música y género al interior de la Banda, así como la discusión entre ser músico y ser militar.

Michel Foucault (2012, 41) menciona: “(...) los mecanismos de poder son mucho más amplios que el mero aparato jurídico, legal, y el poder se ejerce mediante procedimientos de dominación que son muy numerosos”. Es decir, dichas perspectivas analíticas permitirán la comprensión de los procesos y de las estructuras internas de cada mecanismo en que se ve envuelta la música, como medio en el cual se inviste de autoridad al ensamble en diversos tiempos y espacios performativos.

Los mecanismos de la Banda, como ensamble que ejerce y transmite un poder, parten de la idea de que uno de los ejes medulares en el que se construye este poder está asociado al Estado y a la institución naval, entorno en el que la música está inmersa. Al referido puntal lo atraviesan otras estructuras transversales y múltiples engranajes que dan movilidad al poder. Cada una de las travesaños está compuesta de finos dientes asociados en diversas formas al poder relacional. Al bajar al cuarto de máquinas de un buque, encontramos las piezas que forman parte de los motores, múltiples piezas que en su conjunto intervienen para que la

embarcación no detenga la marcha al navegar. De este modo, la música transfiere el movimiento a la maquinaria y transforma los espacios y tiempos del buque.

## **4.2 Poder Estructural**

El estudio de la Banda se aborda de manera estructural y posteriormente se cierra el lente a aspectos de carácter relacional y sus muy variadas formas de poder; lo anterior coincide con Alejandro Madrid (2009) cuando se refiere a “cómo la música nos puede ayudar a entender estos procesos (prácticas sociales y culturales) en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música”. Esto es, un poder de carácter estructural en el cual se conjugan una serie de performatividades musicales y extra musicales que son definidas por los espacios, sujetos e incluso objetos que marcan no sólo sellos dominantes sino también la posibilidad de escuchar y ver otros discursos que no son tan visibles en primer plano. De este modo, el discurso musical de la Banda forma parte de la complejidad de piezas que se relacionan entre sí para ejercer un modelo de poder del Estado.

Como se ha mencionado, el poder estructural es entendido como un mecanismo con múltiples relaciones que se conectan o engranan entre sí (Wolf 2001, 17–20). Estas se insertan en cada una de las trabes que permiten que se mueva la organización. En este caso, la música y los músicos de la Banda son sujetos simbólicamente relacionados a la movilidad de la estructura. Esta situación ha existido en un halo militar asociado al poder hegemónico desde los primeros años de la BSM. La Banda se anuncia con voz de mando, no sólo visualmente sino también a través de una interpelación sonora cuando toca, frente a quién y en espacios definidos. Es así como la música puede ser una práctica que hace funcionar el sintagma de la nación en referencia a lo que Rufer (2012, 10) dice: “(...) explicar las prácticas que hacen funcionar dicho sintagma de forma productiva y las fuerzas ideológicas que desencadenan esas prácticas hoy en día”.

Entonces, ¿cómo opera dicho poder estructural? El poder que ejerce la Banda es una espiral en constante movimiento en el cual se sitúan contextos históricos como giros determinantes que permiten ubicar de manera más detallada el poder relacional a su interior. También hay otros espacios performativos que precisan la manera en la que funcionan estos

mecanismos del poder. La espiral es el poder del Estado que se mueve en conexión a múltiples engranajes. Las dinámicas ejercidas, desde los tejidos relacionales, están en un continuo cambio y son las que harán que las curvas se activen de forma invariable y contundente.

En lo general, el poder estructural se puede apreciar a través de la performatividad<sup>1</sup> que se reúne en los conciertos y ceremonias, repertorios, uniformes o en la gesticulación para presentar el instrumento musical —a diferencia de otros miembros de la milicia que lo harían con un arma (una espada o un arma de fuego)—, que encierran el *ethos*<sup>2</sup> del músico militar, el cual hace referencia a la combinación entre la obediencia a las conductas castrenses y el interés por la interpretación libre y de calidad de la música orientada por el director artístico; hay una relación de equilibrio para mantenerse fieles a los reglamentos militares sin sacrificar la calidad musical. La performatividad es acción que transforma los espacios de interpretación en espacios de poder, aplaudido y aceptado por las audiencias. Lo anterior, se considera a partir del concepto de Weber (2014, 130) menciona que “es una acción (social) en donde el sentido mentado por un sujeto o sujetos está referido a la conducta de otros, orientándose por ésta en su desarrollo”. Dicha acción se convierte en un agente de transformación que impacta de diversos modos en la sociedad. La política del Estado muestra uno de sus rostros, esta es exteriorizada por una banda sinfónica, es decir, que se deja ver y escuchar la construcción y la concepción de lo nacional al tiempo que la sociedad participa de dicha composición. Este poder estructural de la Banda permite definir quién o cómo se le canta y toca al Estado–Nación.<sup>3</sup> De esta manera, la música también proporciona al espacio sonoro otra lectura de los contextos históricos o de ciertos espacios performativos, por ejemplo, en las ceremonias conmemorativas, o bien, la confirmación o procuración del equilibrio de un *statu quo* a través

---

<sup>1</sup> Madrid (2009): “El hecho de que los estudios del performance estén fundados en la noción de ‘performatividad’ como una cualidad del discurso permite a los académicos del performance enfocarse no sólo en una gran variedad de fenómenos como acciones, procesos, o performances dentro de actividades en las que explícitamente se dan performances —como la música, la danza, el teatro o los rituales— hasta otros tipos de fenómenos como son la construcción de identidades, el uso enunciativo del lenguaje, el activismo político, o el uso del cuerpo en la vida cotidiana”.

<sup>2</sup> González (2007, 10) define el *ethos* como “(...) un modo habitual, continuo, de comportarse, ser en el tiempo; forma de estabilidad y persistencia temporal”. “El *ethos* lleva sin duda la idea de estabilidad, consistencia, persistencia, fidelidad a sí mismo e ‘identidad’ temporal”.

<sup>3</sup> En alusión al libro *¿Quién le canta al Estado–Nación?*, de Butler y Spiviak (2009), que parte del diálogo que tuvieron en torno de un acontecimiento en el que un grupo de manifestantes hispanos ilegales decidieron cantar el himno de EUA en español, argumentando: “nosotros también somos Norte (América)”, hecho que desató la furia del presidente George Bush.

de la interpretación musical en los conciertos mediante la evocación o la exaltación de las emociones a través de los repertorios musicales.

En lo particular, referido al poder estructural, hay dos vértices temporales que fueron desplegados por las mismas fuentes en el segundo capítulo: los primeros años de fundación del ensamble durante la década de 1940, así como en el marco de los XIX Juegos Olímpicos. Estos momentos no son los únicos en la singladura<sup>4</sup> de la Banda; sin embargo, son parteaguas en la conformación del poder al interior del ensamble, así como en términos de una representación simbólica mediante la música en espacios y tiempos rodeados por el conflicto. Dichos contextos se presentan como grandes ruedas que contienen engranes, los cuales permiten dar movimiento en forma de hélice que hace que dicho poder estructural opere. Todos estos mecanismos se conectan a través de distintos tipos de relaciones, en las que resaltan aquellas que están asociadas a un discurso político de la música pues su génesis pertenece a un ámbito oficial y se vincula, por diversas formas, con la sociedad. Hay cinco áreas relacionadas con las políticas del Estado con la música que Martin Cloonan (*apud* Street 2012, 28) identifica como:

- 1) censura;
- 2) leyes y derechos de autor;
- 3) radiodifusión;
- 4) política cultural;
- 5) identidad.

Como parte del análisis del trabajo, los últimos tres rubros son identificables en la BSM. Esto es, la paradoja sigue presente en la Banda misma, cuya raíz atiende a la música que es usada para protestar por la ocupación nazi o para destacar la cultura musical de los migrantes como ejemplo de su nación, o como una respuesta frente a la guerra. ¿Cómo es posible encarar una acción militar, a través de una mediación diplomática, con un músico uniformado? Las presentaciones, ya sean conciertos o ceremonias, provocarían el apoyo al grupo aliado en el conflicto bélico por parte de las audiencias, es decir, se presenta una conexión a través de la

---

<sup>4</sup> *Vid. supra*, cap. 1, p. 29, n. 1.

Banda naval. De esta manera, se da cuenta de la legitimación de la postura política frente a la guerra desde un poder hegemónico.

Ahora bien, ¿qué es lo que sucedería con los focos del poder estructural (como a los que se hace referencia en el segundo capítulo)? En este sentido, John Street (2012, 7–8) plantea lo siguiente:

(...) cuando la música inspira formas de pensamiento colectivo y acción, se convierte en parte de la política. Cuando la música forma parte de un espacio público de deliberación en lugar de un ámbito privado, es cuando consideramos la música como algo político.<sup>5</sup>

Entre 1941 y 1946, la Banda tuvo múltiples participaciones, sin embargo, de todos sus roles en esta época, destaca la función de la música como parte de la política cultural y de la radiodifusión oficial afín al bloque de los países aliados; además, como agente diplomático en un contexto histórico ligado al conflicto. Los conciertos en el Palacio de Bellas Artes (PBA) y las participaciones en el programa de radio *La Hora Nacional* son claro ejemplo de cómo se da el cambio de espacios públicos en contextos políticos donde el Estado no sólo colocó la difusión o apoyo a determinado acontecimiento que, al mismo tiempo, era sometido a la opinión pública a través de uno de los medios de información más extendidos en ese momento.

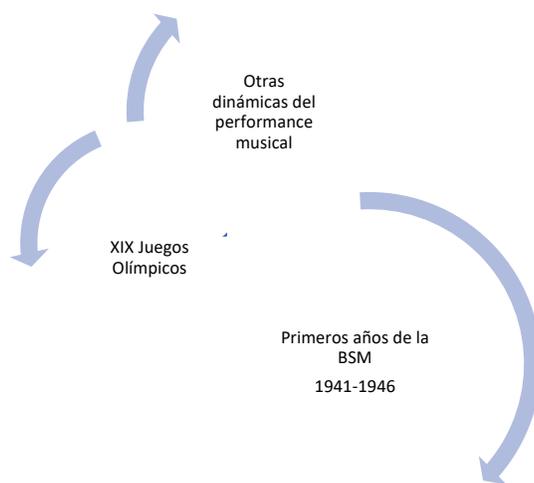
La radiodifusión de una banda sinfónica naval militar en ese contexto histórico fue parte de la respuesta aliada a través de la música, fungió como protagonista de los programas y también incluyó solistas que encontraron un cobijo en las señales de radio y el apoyo de una gran audiencia. El conflicto externo, que también impactó a México, se veía reflejado en la aceptación de otras voces y expresiones artísticas. Dichas participaciones se mostraron como otras formas de comprender la cultura diplomática; fueron acciones que buscaron interpelar al otro, sensibilizándolo frente a la lucha de la liberación ante el exterminio nazi. El reto consistió en mantener vivo el exilio y de esta forma contribuirían a mostrar las voces de quienes estaban en Europa sitiados por la guerra. Todo esto se hizo de manera activa, mediante la exaltación de los repertorios e interpretaciones artísticas que fueron parte de la acción–*praxis*– y el discurso–*lexis* (Arendt 2009, 39) de la BSM. De esta manera, los

---

<sup>5</sup> Trad. a.

discursos diplomáticos de los embajadores y políticos se intercalaron a otras voces mediante una acción no verbal.

La Banda formó parte del apoyo a los refugiados en el exilio a través de los espacios y tiempos de asociación de los inmigrantes y mantuvo con vida las noticias. Los titulares de los periódicos dejaban clara la postura de México frente al conflicto. El país se había adherido a la causa de los aliados, estaba en guerra, y la música, a través de la radio y las presentaciones en recintos como el PBA, entre otros, las bienvenidas a los que dejaban sus países también sirvió para mantener la moral en alto y la comunicación entre su propia comunidad de refugiados por medio de los conciertos de sus músicos en conjunto con los músicos mexicanos, como sucedió en las participaciones con la BSM. Por consiguiente, se puede hablar de un ejercicio del poder de una comunidad a través de la música. En este contexto histórico, la banda intervino en la producción de comunidad entre los refugiados a través de la recreación de un sonido imaginario de nación (Anderson 1993, 205) cada vez que tocaban los himnos, pero también mediante la glorificación de sus compositores, en este caso, como parte de los ideales de la cultura austriaca y el trabajo en ensamble con solistas o directores, debido a que ellos también simbolizaron a sus pueblos en resistencia y el anhelo de la libertad que habían perdido.



*Fig.45 Correlación entre diversos espacios y tiempos del performance musical*

Por otra parte, el 12 de octubre de 1968, las trompetas heráldicas anunciaron la entrada de Norma Enrique Basilio, quien llevó la antorcha olímpica al pebetero del Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria; la fanfarria de Carlos Jiménez Mabarak proclamaba un tiempo de excepción. De esta forma, otro vértice ligado al poder estructural de la Banda se presentó en los XIX Juegos de la Olimpiada. Como se ha mencionado con anterioridad, este contexto histórico estuvo enmarcado por el conflicto interno (con sucesos análogos como las protestas estudiantiles en otros países). También se ha hecho hincapié en el halo sonoro que, ligado a lo militar, envolvió la arena deportiva durante la inauguración junto a los gritos de euforia desde las gradas y el discurso de apertura hecho por el presidente en turno, que asimismo se escuchó en los altoparlantes. El ruido estuvo presente mezclándose con las fanfarrias de las bandas y los tambores militares. En este sentido, “la música es canalización del ruido, y por lo tanto simulacro de sacrificio. Es por ello sublimación, exacerbación del imaginario, al mismo tiempo que creación de orden social y de integración política” (Attali 2011, 44). El orden de la ceremonia estuvo muy bien preparado. Las bandas de música y de guerra se colocaron de frente a la euforia y los gritos, portando la racionalidad del poder (Weber 2014, 338) junto a la disciplina representada por los cadetes.

Desde la perspectiva de la escucha, ésta se vio dominada por un carácter disciplinado desde que entraron los atletas al estadio, por el retumbar de las baquetas sobre los parches de los tambores militares. Las banderas de cada delegación fueron llevadas por cadetes que recordaban los pasos que se llevarían hasta el campo central. Durante la inauguración, el orden debía imperar en la cadencia de los tambores que formaban parte de las vallas, como lo detalla el protocolo de la organización olímpica. En este contexto histórico, el espacio sonoro compartido se volvió una cacofonía de emociones y posturas políticas colocadas en la pista olímpica. Los acontecimientos del 2 de octubre estaban muy recientes. La imagen visual y sonora de México se encontraba de frente a los ojos, pero también a los oídos del mundo. En vivo o a través de la televisión, se expuso la marcialidad de la inauguración, el orden asociado a un dominio racional tomó la batuta, la dirección de los atletas y de quienes participarían en los juegos. Como se mencionó, una parte significativa de la organización estuvo a cargo del Destacamento Olímpico Militar (DOM). En contraste con el protocolo de la inauguración, en la fiesta del cierre de las olimpiadas, los atletas pudieron romper con los

protocolos impuestos y la música de mariachi prevaleció en el estadio por encima de las bandas y tambores.

No sólo las cámaras estuvieron listas para dar cuenta de esos momentos, también lo hicieron los repertorios musicales formados por himnos nacionales, marchas, así como por música mexicana a través de las grabaciones o de los altavoces. El ideario de lo que era mexicano también se expresó en el repertorio considerado desde la visión del Estado como parte de la nación y el que se adecuaba fue aquel que sublimaba los ideales revolucionarios a través de marchas o corridos como *Tierra blanca*, *Jalisco*, *Zacatecas* o *Marinos mexicanos*, incluidos en las grabaciones de ese año; además, se habían dispuesto ya como parte de la tradición de música militar mexicana, lo cual se agregaba a este imaginario de comunidad.

De esta forma, todavía es posible escuchar este tejido de sonoridades disímiles en este contexto histórico, la reverberación de los tambores y de silencios inexplicables. La conjunción de deporte, política y sonido (música y ruido) estuvo presente. La participación de la BSM junto a otras bandas activó otro de los engranajes de carácter estructural que permitió el ejercicio del poder.

Por lo anterior, se considera que las ocasiones musicales que se realizaron en dichos años fueron muy variadas, lo que coincide con la condición actual de la BSM. Es decir, la Banda se mantiene como emblema y, en otras ocasiones, como arma frente a espacios y tiempos en los cuales la música tiene un carácter polisémico dominante. Se presenta en los zócalos municipales, las explanadas de escuelas, los patios centrales de las instituciones gubernamentales, los teatros estatales o en los kioskos, lugares que se pueden transformar en espacios rituales a través de la performatividad provocada por los uniformes, los tocados marineros, la permanencia de los músicos en el escenario. Todo esto se mezcla en un discurso del poder que permanece reservado frente a una estructura más notoria, la de las lógicas jerárquicas militares. Estos repertorios se mezclaron en un espacio sonoro de gritos, las expresiones en distintas lenguas, trompetas, bandas, discursos junto a la disonancia y el silencio del conflicto.

### 4.3 Poder relacional

Sobre la base de las ideas expuestas, las otras piezas que se analizan poseen múltiples trabes que se asocian entre sí y forman el poder relacional, a saber: sujetos, espacios–sonidos, relaciones de género y la discusión entre ser músico y ser militar. Estos lazos que, en su conjunto, están involucrados en algún tipo de dominación, referida por Weber (2014, 184) como “la probabilidad de encontrar obediencia a un mandato de determinado contenido entre personas dadas”. A lo largo de todo el trabajo se abordó el poder que se presenta a través de la Banda, el cual le confiere a la institución y, por lo tanto, al Estado.

En otras palabras, el poder que reviste a la Banda se presenta frente al público demostrando una dominación racional (Weber 2014, 338), pues está ligado a la autoridad legal que representa la institución naval. Es parte del aparato burocrático militar porque le da continuidad a su propio funcionamiento por intereses apremiantes tanto materiales como objetivos, es decir, ideales (Weber 2014, 347). Estos últimos no sólo son nombrados, sino también cantados a través de sus himnos y marchas. Como menciona Street (2012, 25) “(...) el Estado se suele asociar a la música mediante la idea de propaganda. Los Estados se muestran a sí mismos en una forma musical. El himno nacional es un ejemplo típico”.<sup>6</sup> Otros repertorios musicales adquieren una significación equivalente cuando son interpretados por la Banda, que depende de un aparato burocrático que administra masas, dominado por numerosos medios y sujetos; la música interpretada dirige de manera intangible las órdenes de los superiores militares e incluso confirma el discurso del presidente de la República en turno, nombrado “Comandante Supremo”.<sup>7</sup> Por lo tanto, toda la performatividad de la Banda se manifiesta en acciones sociales, con la investidura militar que transforma espacios públicos con significados políticos.

Hay una estructura multirrelacional orientada en dos contextos históricos, a partir de las fuentes que se encontraron en los archivos de la Secretaría de Marina, principalmente. Cabe mencionar el hecho de haber examinado documentos de una banda de estas características en el AGM, que después de más de 75 años permite observar el interés de la

---

<sup>6</sup> Trad. a.

<sup>7</sup> El Art. V de la Ley Orgánica de la Armada de México menciona: “El presidente de la República de la Fuerzas Armadas. Para efectos de esta Ley se le reconocerá como Mando Supremo de la Armada de México”.  
[http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/249\\_190517.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/249_190517.pdf) (Fecha de última consulta: 15/07/18)

propia institución por conservar expedientes que también asentaron bases para su construcción y la representación de un pasado naval militar–musical, junto con la posibilidad de encontrar una ficha más para la configuración histórica de las instituciones en México, en este caso la de Marina. En este marco es importante recalcar lo que advierte Geertz (1994, 167) en cuanto a que “la relevancia del hecho histórico para el análisis sociológico (...) reside en la percepción de que, aunque tanto la estructura como las expresiones de la vida social cambian, las necesidades internas no lo hacen”. En este caso, la autoridad política vista como la institución naval ha requerido de un marco cultural en el que se define a sí misma. La música de la Banda es una de las manifestaciones de dicha institución y es una aproximación entre lo civil y el ámbito de lo militar. En otras palabras, se presenta a la autoridad naval como paradigma de la sacralidad inherente (Geertz 1994, 149), es decir, los aspectos musicales y militares son reforzados entre sí para demostrar, como formas simbólicas del poder, en las que se afirma que se gobierna, a través de ceremonias, insignias, formalidades, desfiles y rituales heredados del pasado.

Así como todas las configuraciones sociales, el discurso musical de la BSM implica relaciones de poder. La música se presenta no sólo como un vehículo de comunicación sino de lo que *trata* el acto de comunicación, lo que afirma o niega acerca del mundo que rodea a través de dicho discurso (Wolf 1994, 23). De ahí, pues, que los repertorios musicales que se expusieron, así como los espacios performativos, funcionaron como signos que desempeñaron una función esencial en el ejercicio del poder, no sólo por transmitir ciertos mensajes sonoros sino por hacerlo a través de una acción que informaba de hechos políticos. El discurso político de la música se da en un escenario oficial, en un marco donde se desarrolla notoriamente el poder (Concepción 2010, 25). Dicho carácter oficial le da legalidad a los espacios y el uniforme militar permite dar solemnidad. De esta forma, los modos de dominación se enuncian en la red de relaciones sociales y en el marco de la performatividad sonora.



*Fig.46 Conexión entre diferentes expresiones del poder.*

En esta perspectiva, se profundizará en aspectos en los que se vive y conforma la Banda, desde un poder relacional inmerso en uno estructural, y se abordarán otros temas de modo específico; es decir, se abordarán sujetos y espacios que han dado cuenta de distintas expresiones en torno al poder. Del mismo modo, las fuerzas distintas que resultan al poner frente a frente dos naturalezas —lo militar vs. lo musical— serán analizadas en función de los alcances como formas de poder dadas a partir de dicho encuentro. Al igual que las perspectivas analíticas también están relacionadas con música y género, se muestran como un reflejo de relaciones de poder, o bien, se presentan ciertos contextos en los cuales se ve la construcción de espacios a partir del posicionamiento de las mujeres instrumentistas al interior de la banda.

#### **4.3.1 Sujetos, espacios y sonidos**

En muchos contextos históricos, es posible ubicar diversas reuniones entre los cuerpos diplomáticos, políticos, artistas y militares. Los intereses de cada grupo han sido múltiples, tanto en los tiempos de paz como en los de guerra, de modo que a continuación se muestran algunos de los sujetos que cruzaron sus caminos en la ruta de navegación de la Banda y que

han formado parte de procesos de transformación, de realidades al interior o fuera de la misma.

Se oye el golpeteo de las botas de los soldados nazis que entraron a Viena en 1938. “¡Paso redoblado...ya...!” fue un sonido que Carl Alwin probablemente nunca olvidaría. Él dirigía la Orquesta de la Ópera de esa ciudad a través de los acordes (...) de *Eugenio Onegin* de Tchaikovsky mientras otros sonidos se producían afuera del recinto musical. La disonancia fue parte de este espacio sonoro ligado al poder. Al escapar del conflicto bélico, Alwin llegó a México, donde dirigió varias óperas en el Palacio de Bellas Artes y fue director huésped de la BSM (Kloyber 2002). Unos años después, en el concierto del 22 de abril de 1945, dicha banda interpretaría el primer movimiento de la *Quinta sinfonía* de Beethoven en el Palacio de Bellas Artes bajo la batuta de Alwin. La cabeza del director volvió a resonar de un modo incisivo. Pero ahora el destino se presentó frente él, dirigiendo una banda naval militar mexicana, tocando el motivo de la *Quinta sinfonía*, con más preguntas que respuestas después de la guerra y con un llamado a la esperanza de muchos pueblos en el exilio (Geck 2017, 122–124).

Por su lado, Henrik Szeryng participó en varias ocasiones con la BSM al tiempo que encontró otros espacios de cobijo artístico. El hecho de que estas figuras del exilio musical austriaco en México, por mencionar algunas, hayan formado parte de un trabajo en conjunto con la BSM durante los años que duró la Segunda Guerra Mundial da cuenta de varios aspectos asociados al poder. Por un lado, desde su fundación, la Banda adquirió un capital (poder) social<sup>8</sup> entendido como distinción por contar con solistas como Szeryng o por estar bajo la batuta de Oscar Strauss o Carl Alwin como directores invitados. Se trata de un prestigio que solo hasta ese momento era común en el contexto de las orquestas sinfónicas, no el de las bandas. Ciertamente, la institución naval tuvo que ver en el encuentro entre estos sujetos y la agrupación musical; sin embargo, el reconocimiento por parte de los directores y solistas a una banda por sus méritos musicales aparte de su investidura militar fue la

---

<sup>8</sup> El capital social está constituido por la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de *relaciones* más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuo. Expresado de otra forma, se trata aquí de la totalidad de recursos basados en la *pertenencia de grupo*. Bourdieu, 2001, 48.

confirmación de un capital cultural<sup>9</sup> y social que permitiría fortalecer los lazos de poder en las distintas ocasiones musicales.

En otras palabras, el prestigio de los invitados se trasladó al ensamble, lo cual ayudó a crear un capital cultural traducido en calidad artística hasta la actualidad, no sólo por parte de los músicos sino también al exterior de la Banda, desde la perspectiva institucional. Por lo anterior, así lo manifestó el Contralmirante CG.DEM. César Olivares Acosta, un marino militar egresado de la Heroica Escuela Naval Militar (HENM) quien estuvo comisionado a la logística y disciplina de la BSM a finales de los años noventa, observó y convivió de manera muy cercana con la BSM:

Los músicos navales han aportado mucho a la Secretaría (de Marina) como carta de presentación (...) La BSM tiene mucho potencial para recibir varios premios (...) pero es motivacional para la gente que trabaja en la Secretaría de Marina (...) cuando el músico llega a la BSM debe estar seguro que está jugando en las grandes ligas, que no sienta que es una banda pequeña y que la puede minimizar... que puede decir no voy... ¡No!... ¡esta Banda le toca al Presidente, a jefes de Estado! Es un orgullo estar en esta Banda (...).<sup>10</sup>

Por lo anterior, se observa que el hecho de “tocar para el Presidente”, o la idea expresada como “orgullo de pertenecer a la Banda” es un elemento de esa distinción de orden simbólico que forma parte de la representación de la Banda como instrumento que media entre diversos sujetos y que es pensada de forma externa al ensamble, que permite establecer relaciones de poder en diferentes espacios. La imagen de distinción se ha construido y reforzado por el trabajo de sujetos que han estado en el grupo por muchos años, o bien, por aquellos que han pasado de manera rápida y cuya opinión ha valido para confirmar dicha idea; tal fue el caso del director de orquesta Sergio Celibidache (Barber 2001),<sup>11</sup> quien visitó las instalaciones de la BSM el 12 de noviembre 1960 y escuchó el ensamble. Se refiere en la nota de periódico:

(...) La Banda ejecutó obras sinfónicas de los grandes maestros de la música y la Rapsodia Mexicana de Jesús Corona, con temas revolucionarios como *La Adelita*, *La*

---

<sup>9</sup> El capital cultural puede existir en estado incorporado o *interiorizado*, como la acumulación de conocimientos y las habilidades que se adquieren a través de la familia; puede ser *institucionalizado* a través de títulos profesionales, o bien, puede ser *objetivado*, en forma de bienes culturales como cuadros, libros, instrumentos o máquinas. Bourdieu 2001,136.

<sup>10</sup> Entrevista etnográfica al Contralmirante CG.DEM. César Olivares. 2 de marzo de 2015.

<sup>11</sup> Sergio Celibidache (1912–1996) director rumano quien estuvo al frente de orquestas como Swedish RSO, Stuttgart RSO y la Orquesta Nacional de Francia.

*Valentina y La Cucaracha*, y al escuchar las interpretaciones, lleno de entusiasmo exclamó: “¡Bravo...estupendo, magnífico!”. Todavía entusiasmado y dirigiéndose al personal de la Banda expresó que nadie lo había invitado sino que él por su propio interés quiso percatarse del grado de organización de la mencionada Banda manifestando emocionado que la ejecución y la afinación son magníficas, lo que no ha podido apreciar en bandas de diversos países que conoce.<sup>12</sup>

Así pues, los encuentros entre la Banda y estos personajes (solistas, directores) formaron parte del capital social de la música en los primeros años de la BSM, lo que permitió en ese contexto histórico, reafirmar los discursos del poder frente la guerra. La calidad artística de los solistas y directores invitados no estuvo en duda, así que en el ejercicio del poder se presentaron niveles artísticos sobresalientes, dictados por la academia y transferidos a un ámbito político, ataviados de uniformes militares.

Debido a estos sujetos al igual que García Espinosa, de quien se refirió en el capítulo uno, es factible historizar la BSM, debido a la acción y discurso que entablaron con la agrupación. No sólo nos permiten asomarnos a *quienes* fueron algunos de sus protagonistas sino también a la posibilidad de analizar *cómo* era la BSM. Estos sujetos fueron actores fruto de la performatividad, (vista como todo el quehacer, no sólo la ejecución ni la dirección de la banda) percibida como una interpretación de su contexto histórico. Además, en relación con los aspectos teatrales a los que hace referencia Arendt (2009, 210–211) en este caso, la música también es un arte político, porque en ella se transpone la esfera política de la vida humana. Como se observa en la participación en ceremonias protocolarias, a simple vista es de carácter funcional. La música que se interpreta debe proporcionar el carácter solemne al ritual, así como conlleva a la deconstrucción sonora del Estado–nación cada vez que se presenta. Las ceremonias militares son espacios y tiempos performativos en los que se pueden conjuntar la funcionalidad de la música como reforzadora de los valores nacionales a través de las marchas o himnos y también repertorios que respondan al deleite de los espectadores, dictada desde la academia como parte del repertorio de los “grandes clásicos” y que merecen la atención del gusto de mandos superiores<sup>13</sup> militares que se acercan a este

---

<sup>12</sup> Periódico *Novedades*, 11 de noviembre de 1960. Cortesía de la Colección Estanislao García y Camacho.

<sup>13</sup> Según La Ley Orgánica de la Armada de México en su artículo No.9 los mandos son: I. Superiores en Jefe: los titulares de las fuerzas navales, regiones navales y el del Cuartel General del Alto Mando (Almirante secretario de Marina). II. Superiores: los titulares de las zonas navales y otros que designe el Alto Mando, y III. Subordinados: los titulares de sectores,

capital cultural, el cual no está incorporado en su formación educativa pero que buscan obtenerlo y apropiarse de alguna forma, de este modo es expuesto en un espacio distintivo: el ceremonial.

La banda habría heredado la tradición del siglo XIX, en la que el repertorio de música obtenida de los conservatorios y, por lo tanto, de la cultura europea sería signo de distinción como capital cultural de la sociedad, al tiempo que el repertorio de música mexicana también era adquirido y reproducido por la naciente banda institucional. Algo semejante ocurrió en EUA con la música como propaganda, con respecto al posicionamiento de la música de concierto por parte de civiles y militares a favor de las tropas que combatían en Europa en contra del régimen nazi, como da cuenta Annegret Fauser (2013, 4,32) en su libro *Sounds of war. Music in the United States during the WWII*. En este sentido, el repertorio de música académica tocada por la BSM conformó gran parte las audiciones que transmitió la voz de los refugiados y de México como apoyo a las fuerzas aliadas.

Expreso por otra parte, que las audiencias se ajustan a las normas del performance tanto de las ceremonias como a los conciertos pues el maestro de protocolo dicta que es lo que sigue minuto a minuto y en las audiciones, también atiende a la música al tiempo de lo que explica el director entre una pieza y otra, en otras palabras, se refleja un acto de dominación legal por parte de la banda sobre el público. Son acciones de obediencia por parte de quienes escuchan y que se convierte en un acto en el que se modela al ciudadano a través de la toda la performatividad de la música. De este modo, se refleja otra del parte de la construcción de la idea de Estado–nación.

Ahora bien, los espacios y actos de performatividad de la banda han tenido otros aspectos intrínsecos como: la reiteración, “es una repetición o *mimesis*, según Aristóteles prevalece en todas las artes (...) indica que la interpretación de una obra es una imitación de actuar”. (Arendt 2009, 211). En dicha performatividad, la banda actúa en un medio donde toda reacción se convierte en una fuerza en cadena que, a su vez, responde con una acción (Arendt 2009, 213). Como, por ejemplo, se reproducen los repertorios que causan euforia o exaltación en las ceremonias protocolares y se reafirman en los conciertos considerados como

---

flotillas, escuadrillas, unidades de superficie, unidades aeronavales, batallones de infantería de marina y otros que designe el Alto Mando.

parte de lo nacional o mexicano, así como en especial, música académica de compositores del siglo XIX.

Es decir, los espacios y tiempos son percibidos con la rigidez que dicta la acción y que al mismo tiempo no debe permitir la desconexión con la interpretación de la música. En este caso, son dos esferas. Por un lado, es la escucha del intérprete como aquella atiende a los dictámenes un poder disciplinario, oscila en lo que este experimenta en el encuentro de cacofonías en espacios como los desfiles o ceremonias, que (...) “tiene como correlato una individualidad no sólo analítica y “celular” sino natural y “orgánica” (Foucault 2009, 181). La cual se percibe como las voces transmitidas en los altavoces por parte de un mando superior quien dicta las instrucciones a seguir, el golpeteo de los tambores y clarines de una banda de guerra, la caída de las botas de los soldados y cadetes sobre el pavimento, el galope de los caballos con el pelaje cuadriculado, la voz de un teniente que dicta el minuto a minuto de una ceremonia y el silencio regulado que mide la espera. Un ejercicio de concentración y obediencia.

En contraste, hay otras facetas que se pueden observar en los conciertos, son los espacios donde la disciplina militar ya no es la que predomina sino una relación performativa (Madrid 2009) establecida con el director musical y el resto de los músicos, un espacio transformado a partir de un “canto interiorizado” como explica Delalande (1995, 109) más que de una escucha interior del músico y compartido al público:

Más que una escucha, es un acto–cantar– que no se efectúa verdaderamente. Como si todas las operaciones mentales que comandan el canto tuvieran lugar, pero la transmisión hasta la boca y el diafragma estuviera interrumpida. (...) el hábito de la ida y vuelta entre hacer y oír, entre producir y escuchar permite simular mentalmente los gestos de producción.

De esta forma, los espacios y sonidos que se han presentado poseen un hilo conductor que circunda la idea de nacionalismo como resultado de la construcción del Estado–nación. La variedad de los repertorios sirve a las ocasiones musicales, justifican las acciones oficiales de la institución y la escucha las legitima como público o mediante la entonación de los cantos. En este sentido es importante resaltar lo que expone Gellner (2001, 80) cuando dice que el “nacionalismo es el que engendra las naciones y no al revés”, es posible descubrir que la banda reproduce y fomenta el constructo de nación, lo hace a través de la performatividad

de cada ocasión musical. La utilización de herramientas sonoras y visuales (como los uniformes), permiten la confirmación de las visiones institucionales y del Estado en distintos contextos históricos sobre un nacionalismo moderno.

#### **4.3.1.1 Discusión entre ser músico y ser militar**

La tradición musical militar en México posee una fuerte conexión con los tiempos y espacios de rituales de la fiesta de las comunidades. En otras palabras, cuando los músicos desean formar parte de una banda militar, provienen del ámbito civil y se enlistan en alguna de las fuerzas armadas. En nuestro país, dichas bandas se han nutrido desde el siglo XIX, con músicos de tradicionales, en ocasiones con estudios profesionales o bien, a través del conocimiento oral de cada comunidad. De tal forma que el músico militar, en muchas regiones México, proviene de la tradición popular. Solo que en este ámbito laboral se coloca un uniforme que le permite ser parte de una institución del Estado pero que conserva rasgos comunitarios a través del quehacer musical. Reflejarse en estos mundos, uno que responde a lo musical y otro al aspecto militar puede llevar a varios puntos de análisis en términos de empoderamiento de los propios músicos, pero también un poder institucional. En este sentido, Douglas (1986, 40) expone un:

(...) enfoque bipolar del comportamiento social. Un polo es cognitivo: la exigencia individual de orden y coherencia y de control sobre la incertidumbre. El otro es transaccional: la utilidad individual que maximiza la actividad descrita en un cálculo de costes y beneficios.

La música es vivida en dos espacios, uno que atiende a lo militar (laboral) y otro lo civil (comunitario). En lo referente al espacio militar, los músicos de la BSM han presentado dos polos que los mantienen en balance y en primera instancia parecieran totalmente antagónicos. Por un lado, uno cognitivo, ligado a la certidumbre del ejercicio y desarrollo como intérpretes y en ocasiones, como artistas. A la exigencia como músicos, cuyo mayor aliciente es el repertorio y las ocasiones musicales. Y por otro, un polo transaccional, en el que, a partir de un servicio prestado a una institución, en un compromiso de sacrificios y ventajas en donde, alinearse al orden, un trabajo estable y al comportamiento militar es trasladado por los músicos en un acto de reciprocidad en donde se establece como un mecanismo del poder político para la institución o el Estado. Y al mismo tiempo, los músicos

también son distinguidos a partir de sus habilidades musicales en comparación de otras aptitudes ligadas a lo militar. De este modo, las prácticas interpretativas son puestas en juego en un ámbito valorado por la autoridad y por los propios músicos, lo que permite mantener un vaivén entre lo artístico y lo militar. En relación con esto, el Contralmirante CG.DEM. César Olivares Acosta se expresó así:

(...) el choque entre la parte artística y la parte militar. Esa es la parte que no entendemos, porque la banda no se puede manejar al cien por ciento como una banda civil, donde el artista pesa más, tampoco puede ser una banda militar al cien por ciento, porque entonces puedes perder la melodía (sic) y las cuestiones artísticas que tiene cada uno de los músicos. (...) Si se militariza al cien por ciento si puede perder sensibilidad (...) pero tiene que ver que tan profesional es (...) (el músico). (Entrevista etnográfica Contralmirante CG.DEM. César Olivares Acosta, 2 de marzo de 2015)

Como se mencionó anteriormente, las ocasiones musicales en las que participa la banda, de manera regular, son las ceremonias protocolarias de carácter militar y los conciertos para el público en general, cuyos formatos de participación están más ligados a la difusión musical. Así pues, la construcción de la solemnidad, el respeto inculcado en los rituales de las ceremonias está vinculados a una estrategia de poder que es la música, la cual debe denotar obediencia. Los repertorios musicales son elegidos con detalle, los movimientos del cuerpo corresponderán de manera sincrónica y el tiempo de ejecución deberá estar medido con exactitud. El músico se adapta al rigor militar, no le es ajeno. La formación musical desde muy jóvenes les permite comprender y adentrarse a un mundo disciplinado que no dista mucho de las horas que han invertido en el perfeccionamiento del instrumento. El reloj y el metrónomo se conjugan. En este sentido, los cuerpos durante las ceremonias son ejercitados, entran en un ámbito de docilidad–utilidad, al que hace referencia Foucault (2009 159,160)

(la disciplina) disocia el poder del cuerpo; por una parte, hace de este poder una “aptitud”, una “capacidad” que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podía resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta.

La facultad que tenga un músico militar para mantener mayor control sobre su cuerpo e instrumento, es decir realizar los movimientos con agilidad o guardar la inmovilidad cuando se le ordena es reconocida por el mando militar. La música, que sólo parece estar sometida a

los tiempos coordinados del ritual militar, es un estímulo de la emoción. De este modo, la banda es un símbolo referencial (Turner 1980, 32) como la bandera porque condensa, de manera inconsciente, los retratos visuales del presente y del pasado de la institución o de la nación, en imágenes sonoras; los músicos son los sujetos que, en ese momento, se apropian del espacio y tiempo para tejer otro hilo más del poder. De esta manera, en el ceremonial militar hay una subordinación del cuerpo, pero al mismo tiempo se presenta una apropiación de la banda a través del pronunciamiento sonoro durante el ritual.

Así mismo, el elemento asociado a la repetición visto desde lo militar ha estado presente en las ceremonias y desfiles, en estos espacios la banda de música debe subordinarse a un tiempo marcado por el tambor y el clarín de una banda de guerra. Se presenta una racionalización más del sujeto (músico) que de los repertorios. La alusión de Foucault (2009, 176) al referirse a la Ordenanza de Infantería francesa en 1766 dice:

Se define una especie de esquema anátomo – cronológico del comportamiento. El acto queda descompuesto en sus elementos; la posición del cuerpo, de los miembros, de las articulaciones está definida; a cada movimiento se le asignan una dirección, una amplitud, una duración; su orden de sucesión está prescrito: El tiempo penetra en el cuerpo y, con él, todos los controles minuciosos del poder.

Lo anterior, coincide con los aspectos corporales que en la actualidad se pueden experimentar, en este caso, como músico militar, a lo que habría que añadir la colocación y ejecución del instrumento musical. Los movimientos que se deben realizar con el instrumento deberán ser enérgicos y divididos “por tiempos” como si fuese el arma de la tropa o la espada de un oficial. Cuando Michel Foucault hace referencia a como el “tiempo penetra en el cuerpo”, es el momento en el que el músico toca y escucha con rigidez muscular y respira para encontrar el equilibrio entre la fatiga física y mental. Los “controles minuciosos del poder” están expuestos en el cuerpo del músico y en respuesta, fluye la respuesta sónica que rompe la marcha de todo un contingente, el mismo que se paraliza bajo la orden de una corneta y tambores.

Por otro lado, la perspectiva de frente a la manera en cómo se vive esta dualidad de los propios músicos navales se observa cuando se acerca el día de Santa Cecilia (patrona de los músicos) que se celebra cada 22 de noviembre y, por otro lado, el día 23 de ese mismo

mes, se conmemora el día de la Armada de México. En el primer día, los músicos expresan que son *militares* pues hay que realizar prácticas del ceremonial naval para el día de la Armada y no hay tiempo o muy poco para celebrar como *músicos* y el día 23, son músicos pues hay que servir a la institución. Los músicos se han acostumbrado a esa doble visión y entre ellos se felicitan. Dan gracias, en silencio, a la virgen, a Santa Cecilia, aunque no sea posible estar presente en sus comunidades, celebrando el don y el trabajo que les proporciona a través de la música.

De este modo, la BSM se presenta como una agrupación híbrida en tanto que los asuntos concernientes al orden y la disciplina, si bien no son delegados a un civil, son confiados a un músico militar procedente de un medio civil y que, a lo largo de toda su historia, se ha buscado que sea de los músicos más competentes tanto artística como administrativamente. El director y quienes han estado al frente de la agrupación han servido de enlace y traducción del mundo militar al musical y viceversa. En este sentido, Kramer (2008) expresa las virtudes de un ensamble musical a los ojos de un militar, el cual se puede convertir “en una imagen de colectividad controlada representada por el concierto sinfónico”. Es decir, la BSM sigue la batuta del director, sus gestos y la mirada. Sin embargo, dicho autor también menciona: “la agradable contradicción entre esa imagen de regimiento (una masa disciplinada) y las energías musicales libres”. De este modo, la banda por un lado puede seguir y alinearse en cuanto a la imagen visual, pero al mismo tiempo hay una imagen sonora que es respetada por los músicos frente al director musical, aunque este último ostente un grado militar diferente que muchos instrumentistas. Pero ¿a qué atiende esta paradoja?, los músicos observan quien esta frente al atril, priorizan el trabajo artístico del ensamble frente a otro tipo de jerarquías con el fin de evitar discrepancias todo el tiempo. Es decir, en los ensayos y conciertos, una expresión de poder se manifiesta por parte de los músicos es cuando éstos se inclinan más por trabajo musical que a los llamados de la doctrina militar.

Cabe destacar, que los músicos de la BSM reconocen tácitamente quien tenga las aptitudes para la dirección musical al colocarse en el pódium, así como del primer clarinete o concertino. Este último es un cambio que se ha presentado en los últimos seis años pues anteriormente la BSM los puestos de los primeros atriles correspondían más a un asunto de antigüedad en la institución y aptitudes. Hoy por hoy, se les da más peso a las competencias

musicales. Esto ha significado una ventaja para el ensamble pues actúa con mayor libertad artística. La disciplina militar se descubre en la exigencia entre los músicos y el director en el campo de la interpretación artística. En este caso, el capital simbólico (conocimientos musicales) que dicta y propone un orden al interior del ensamble. En este sentido, el Capitán de Corbeta Gilberto Rocha, clarinetista principal de la BSM e integrante por 32 años, ex clarinetista de la Ópera de Bellas Artes por 47 años e ingresó a la BSM en 1951, expresó que le agradó haber tocado en el ámbito civil y militar, “Me gusta la milicia, yo me hice marino, la vida militar me sirvió mucho (...)” (Entrevista etnográfica, 11 de abril de 2018).

Por lo anterior, la banda se observa como un espacio liminal y tiempo de trabajo organizado en equipo, que funciona de manera acertada a los ojos de un trabajo militar. Es decir, se mantiene una dualidad, por un lado, está el músico de tradición comunitaria y por otro, la naturaleza del músico militar. Lo anterior lo confirma el Teniente de Fragata S.E. Músico Salvador Márquez Salcedo, ex cornista de la BSM y quien ingresó a la misma en el año de 1955 originario de Atotonilco el Alto, Jalisco, se refiere a su vida en la BSM como:

(teniente... no quiero llorar) ...Para mí fue el complemento para ser hombre. A mí me ponía a hablar, hablar en público, no tengo palabras para decir que la atención que me daba el coronel (García Espinosa) ...”. (Entrevista etnográfica al Tte. Frag. S.E. (Servicios Especiales) Músico Salvador Márquez Salcedo (96 años), 10 de marzo de 2018).

El teniente Márquez Salcedo expresó que tenía que realizar trabajos de interlocución entre la banda y los mandos navales, la cual era una labor difícil al interior de la banda, así como la importancia de la disciplina al interior de esta traducida en las horas de ensayos, giras, así como en la dificultad de las obras musicales. Sin embargo, la experiencia previa a la BSM que tuvo en la Banda de Segunda División de Infantería del Ejército le permitió que no fuera complicado adaptarse a la vida militar.

Lo anterior, deja ver como la banda desde su fundación hasta la actualidad se construye y manobra como un buque, desde la lógica jerárquica militar y otra que está ligada a las destrezas musicales, así como también destacan las aptitudes de liderazgo innatas (sin cursos previos) de sus miembros, las cuales son detectadas y aprovechadas en *pro* de un poder estructural.

Desde esta perspectiva, la BSM ha mantenido un capital social y cultural trasladado en formas de poder. Esto ha sido posible por las autoridades militares y a los propios músicos que heredan de generación en generación las formas y visión de la banda como un símbolo de distinción institucional, la cual guardan con celo. Como menciona El Cap. Corbeta S.E. Gilberto Rocha Jáuregui, músico solista clarinetista y subdirector de la BSM quién ingresó a la agrupación en 1951, permaneció 32 años en el servicio activo de la Armada de México, clarinetista de la Ópera de Bellas Artes por 47 años. “Mi padre anduvo en la Revolución (...) me enseñó las marchas, yo ya tocaba algo de música. Para mí era de maravilla tocar en una banda civil y una militar. Yo amo la milicia. Para mí fue un honor tocar en la gran Banda Sinfónica de Marina” (Entrevista etnográfica, 11 de abril de 2018).

La herencia de dichos conocimientos e información es gracias a que los músicos que permanecen a la banda durante un periodo largo no son substituidos de adscripción durante su carrera en la Armada de México. Es decir, pertenecen al mismo grupo durante 20 a 30 años, lo que ha ayudado a una mayor cohesión del ensamble esto aunado a la importancia que se le ha dado a una dualidad, especialmente, los repertorios sinfónicos provenientes de la academia y repertorio de música tradicional mexicana traducida como signos de distinción en sus presentaciones. De este modo se da la dualidad: músico y militar, es una de las formas más paradigmáticas de ser artista, en especial al interior de esta banda sinfónica, la cual oscila entre la rigidez y la obediencia del mundo castrense al tiempo que sigue las pautas musicales, se exige tácitamente a sí misma como al director un compromiso no sólo con la música sino también la cualidad de *ser banda (soy comunidad)* que se caracteriza por ser estoico, sobreponiéndose a las adversidades del cansancio físico y mental a cambio de la interpretación musical de repertorios que constituyan un reto y que la calidad sea parte de la misma.

#### **4.3.1.2 Música y género en la BSM. Participación de las instrumentistas en bandas de viento civil y militar.**

¡Viva México!... ¡vivan las mujeres!... ¡viva la Marina!... gritaba la multitud congregada para ver el desfile militar del 16 de septiembre del 2010, en las principales calles del centro

histórico de la ciudad de México. Tocando y marchando enfrente del Palacio de Bellas Artes se escucha *marinos mexicanos*.<sup>14</sup> Los altavoces, a todo volumen, narran los hechos acontecidos en la Independencia de México hace 200 años y los logros que ha tenido la Secretaría de Marina–Armada de México durante el 2010, es un universo sonoro que envuelve la cadencia de los pasos que no hay que perder, las cornetas del estadio de fútbol salen a la calle ese día, los niños sobre los hombros de sus padres observan y escuchan las bandas de viento; los soldados y marinos también incluyen en sus filas a mujeres, aunque no por primera ocasión, enfermeras, médicos, oficinistas. Pero hay algo diferente que está sucediendo. Cada vez hay más mujeres y BSM, no es la excepción.

El quehacer musical de mujeres instrumentistas de la banda tiene su génesis en la herencia musical como en la mayoría de los integrantes. El legado procede de las bandas tradicionales, ya sea a través de la escucha a temprana edad o a través de la interpretación del instrumento; por otro lado, se abordará la banda como un grupo social en el cual el poder ejercido por las mujeres a través del desarrollo musical en torno a un ámbito militar.

Scott menciona que “la definición de género depende de una conexión integral de dos propuestas: es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos, y el género es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder” (Scott 2008,65). En este sentido, veremos cómo el lugar de estas mujeres se ha establecido a través del significado que adquieren sus actividades, desafiando construcciones culturales hasta hace poco vigentes en la banda tradicional y militar. Las mujeres forman parte de la banda, de una práctica musical que se presenta con un carácter liberador frente a los distintos tipos de audiencias (Morgan y Castelo–Branco 2010, 2)<sup>15</sup> e interpelador como un lenguaje legítimo, el de la autoridad.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> La marcha *Marinos mexicanos* de Estanislao García Espinosa (1903–1973) clarinetista, saxofonista y director fundador de la Banda Sinfónica de Marina– Armada de México. Esta marcha es de las más emblemáticas en las fuerzas armadas de México. Escuchar: <https://www.youtube.com/watch?v=IKnGVUqNgtg>

<sup>15</sup> “(...) el lenguaje en prosa tiende a delimitar la interpretación de acuerdo intención parcial del autor, la música como práctica sirve para liberar la interpretación acorde a las múltiples maneras de la recepción de las audiencias”

<sup>16</sup> Pierre Bourdieu menciona que “el lenguaje no solo es un instrumento de comunicación o incluso de conocimiento, sino también un instrumento de poder. Uno no sólo busca que lo entiendan, sino que le crean, le obedezcan, lo respeten y lo distingan. De allí la completa definición de la competencia como el derecho a hablar, es decir, como el derecho al lenguaje legítimo, autorizado, el lenguaje de la autoridad. La competencia implica el poder de imponer una recepción” (Thompson 1984, 46–47).

Con relación a la interpretación musical de las mujeres y el poder, hay que destacar lo que menciona Ellen Koskoff (2014, 123).<sup>17</sup> La participación de niñas y mujeres en estos grupos musicales ha tenido diversas transformaciones en este país. La historia de las intérpretes de música en México ha sido más común encontrar cantantes, pianistas, compositoras como parte de los estudios especializados.<sup>18</sup> Otras que han formado parte de orquestas sinfónicas, grupos de cámara, entre otros ensambles. Sin embargo, con respecto a las intérpretes en bandas de viento, ya sea que procedan de una comunidad o una institución, poco se ha hablado e incluso invisibilizado.

La mayoría de los que integran la BSM poseen un vínculo familiar con las bandas comunitarias de México que hace posible una mezcla de saberes tradicionales y académicos, pues también han recibido instrucción musical formal en alguna de las escuelas de música del país. Por lo anterior, es importante destacar la raíz tradicional de quienes integran las bandas militares en México, en este caso, la BSM.

En los espacios rurales de México, las mujeres también empiezan a formar parte de las agrupaciones que tocan para la virgen o al santo patrono o bien, en las audiciones o conciertos, los cuales se convierten en espacios fundamentales de la exaltación de la fiesta de sus comunidades.

En actualidad y de manera general, es posible observar que el número de mujeres que participan en las bandas de viento es menor con respecto a los hombres. Dicha situación se puede atribuir a varios aspectos. Es probable que se deba a que la actividad realizada por las bandas es considerada un trabajo rudo y que implica en muchas ocasiones, desvelarse, dejar la casa mucho tiempo para ir a tocar a otros lugares y, por lo tanto, dejar a la familia, lo cual está mal visto por la propia colectividad. La música significa, en muchas comunidades parte del sistema de intercambio de saberes culturales de manera local y extra regional.

Comúnmente, ser músico de banda es una actividad asociada a los hombres. El *ser* músico se hereda de forma patrilínea en muchos casos y sólo en circunstancias especiales,

---

<sup>17</sup> Op. cit. 7

<sup>18</sup> Como los trabajos de Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música*. Ediciones de la Revista Bellas Artes. 1958; Clara. Meirovich. 2001 *Mujeres en la creación musical en México*. México: CONACULTA., En especial, sobre mujeres intérpretes en México, el trabajo de Citlalin. Ulloa Pizarro. 2007. *Mujeres mexicanas en la Música de Concierto actual. Un estudio de sus cursos de vida*. Tesis de maestría. El Colegio de México.

como cuando los hijos no quieren o no hay hijos varones en la familia, se les enseña a las hijas. Ser parte de las bandas de viento tradicionales está asociado a un estatus apreciado debido a que los músicos se relacionan simbólicamente como conexiones entre la comunidad y lo divino. La música se presenta como un don (Mauss 1979, 173).<sup>19</sup> que se ofrece a la divinidad o que acompaña a otros presentes. De esta manera, aprobar que las mujeres también participen como interpretes es abrir espacios a dicha relación con lo divino.

En cuanto a otras bandas, por ejemplo, en los estados de Oaxaca o Morelos, las mujeres empiezan a obtener mayores espacios de participación. Como las escuelas que preparan músicos jóvenes cuentan con niñas y niños como es el caso del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM) en Tlahuitoltepec, Oaxaca; agrupaciones como la Banda Femenil KA`UX en la misma comunidad o la inclusión de mujeres en la Banda de Tlayacapan, Estado de Morelos, la cual simbólicamente es una de las bandas más importantes ligadas a la tradición e identidad de los pueblos de esa región. Como menciona Gums (2015, 161) “(...) Desde 1995 la banda (*de Tlayacapan*), que hasta entonces estaba reservada exclusivamente a los hombres, admite a mujeres entre los músicos”.

Sin embargo, es posible encontrar a instrumentistas de la BSM como la Tte. Frag.SMN.MN. Pomposa Aragón Aragón, saxofonista de 32 años, originaria de Santa María Zoquitlán, distrito de Tlacolula, Oaxaca, como uno de los casos en los que se observa que se le brindaron las oportunidades de profesionalizar la carrera musical fuera de su contexto local. Ella inició los estudios musicales en una banda infantil–juvenil de su comunidad a los 8 años, posteriormente en la Ciudad de Oaxaca y la licenciatura en saxofón la realizó en la Universidad de Xalapa, Veracruz. En una entrevista realizada, señaló lo siguiente, en referencia a su experiencia como mujer instrumentista:

(...) allá por ejemplo se da mucho lo que es el intercambio, la autoridad de mi pueblo lleva la banda para allá, como un regalo como un intercambio porque cuando es la fiesta de esta comunidad la autoridad (de la otra comunidad) trae a la banda. Es cuando ya se forman y el mero día (día de Santa María Zoquitlán, virgen de la natividad, 8 de septiembre) se hace una audición. Nos juntamos todas las bandas hasta el final, pero al

---

<sup>19</sup> En este sentido, el autor dice que “uno de los primeros grupos de seres con quienes los hombres tuvieron que contratar (...) son los espíritus de los muertos y de los dioses. De hecho, son ellos los auténticos propietarios de las cosas y los bienes de este mundo. Es con ellos con quien es más necesario cambiar y más peligroso no llevar a cabo cambios” (hacer donaciones).

principio cada una está tocando un bolero, un paso doble, una marcha, una obertura. Se da a conocer los talentos de cada uno de los alumnos y ya hasta el final se juntan todas las bandas para tocar una marcha... puede ser Zacatecas, Dios nunca muere, algo que es conocido para todos. Ahí la fiesta empieza desde el 6 de septiembre. El día que empiezan a llegar las otras bandas es el 7 en la noche o el 8 en la mañana. Ya el mero 8 de septiembre se tocan las mañanitas a la virgen, comienzan desde las 4 o 5 de la mañana, ahí se la pasan tocando en la iglesia y de ahí nos llevan a desayunar (...)

Pomposa Aragón A. también recalca que:

(...) Creo que no sólo en mi comunidad... sino en todo México se ha dado mucho el machismo. Sienten que la mujer para la casa esté con los hijos y que no salga. El hombre puede hacer y deshacer y nadie le dice nada. Gracias a Dios, en mi casa nunca ha sido así. Mi papá nos ha dado libertad. Somos cuatro mujeres. Nunca nos ha dicho que “tú por ser mujer no sales...”, siempre desde pequeñas no ha dicho “a trabajar en el campo” (Entrevista, 4 de abril de 2014).

Ahora bien, la tradición de *ser banda* (pertenecer a la banda) en México puede ser una herencia social que se transmite por varias formas. La más común e indudable, es cuando se aprende un instrumento desde chicos a través de sus padres, tíos o abuelos. Pero ¿qué sucede con las niñas (o mujeres) y el acercamiento a la música?, en ese momento es cuando se aproxima a través del contacto con la banda. Es decir, se reúnen otros sentidos que se comunican con la experiencia musical desde muy temprana edad. Las bandas también se escuchan, se bailan, se sienten. La noción de la banda está asociada a ser parte de una familia, que extiende sus lazos de una generación a otra y que hereda la costumbre de servir a una comunidad. Los repertorios musicales son adquiridos y refrendados a través de la escucha y la convivencia familiar de muchas de estas mujeres. Quienes exteriorizan esa identificación con este tipo de ensambles cuando crecen e incluso tienen la posibilidad de acceder a una escuela a especializarse y posteriormente, hacer de esa experiencia una forma de vida a través de la música y en este caso, en un ámbito militar. Es decir, la mayor parte de las instrumentistas que han estado en la BSM crecieron con una influencia fuerte de las bandas que plasma en su actividad musical. Como la Tte. Nav. SMN.MN. Aurora Tamayo Galindo quien recuerda el sonido de la banda desde muy chica:

(...) durante los días de fiesta en Huamantla (Tlaxcala) mi abuelito siempre nos llevaba a escuchar las bandas en especial en los días de la feria (*La noche que nadie duerme*) es el día

que la virgen de la Caridad sale en procesión, los días 15 y 16 (agosto), los dos días hay bandas”.

(Entrevista etnográfica. 26 de octubre, 2015)

Es decir, la mayoría han heredado la identidad musical por la agrupación a través de familias provenientes de los estados de Oaxaca, Hidalgo, México, Sinaloa, Tlaxcala, Guerrero, entre otros. Tal es el caso de una de las integrantes, la Tte. Frag. SMN.MN. Emma de la Luz Velázquez Clavijo, flautista de la BSM y originaria de Santa Catarina del Monte, Texcoco, estado de México. Hija de un ex integrante de la BSM y heredera de varias generaciones de músicos de banda (Entrevista etnográfica. 30 de octubre, 2015):

(...) La motivación, que me impulso a la música fue mi papá. (...) Mi papá nos llevaba a los conciertos de la banda sinfónica (BSM). La vez que nos llevó a Chapingo, no sé qué año fue, a un concierto, pude visualizar los instrumentos, escuchar, muchas sonoridades y de ahí vino la elección en ese entonces por el corno francés. Inicie con el corno francés a la edad de 12 años.

Estas mujeres van soplando la tradición de la banda desde chicas hasta llevarla a un ámbito laboral y en este caso, militar. Se enfrentan a dos esferas que hasta hace pocos años estaban señaladas al desempeño de los hombres. Hay una reconfiguración de género a través de los actos performativos de la práctica musical en el cual el entramado entre ser mujer y ser militar es posible.

Como se mencionó con anterioridad, las niñas también pueden recibir la educación musical por tradición oral de sus familias y/o a través de la convivencia con la propia banda desde muy chicas. De forma progresiva, apenas en los últimos 25 años, las mujeres también han tenido la posibilidad de heredar esta línea ligada a la familia hacia su integración como parte de las bandas militares.

Es probable que la BSM sea la primera banda militar en México en incorporar mujeres a sus filas. La primera integrante fue la cornista Tte. Corbeta MUS. Inés Bustamante Cruz quien se enroló<sup>20</sup> en 1955 y se retiró en 1978. Por 17 años, fue la única mujer en dicho ensamble. Posteriormente, le siguió Tte. Frag. MUS. Dolores Salcedo García quien se dio de alta en la Marina en 1972 y se retiró en 1999. Las segundas Mtres. MUS. Loyda R. Pérez

---

<sup>20</sup> Hay que destacar que esta época estuvo marcada por luchas en pro de los derechos de las mujeres en México. Por ejemplo, en 1955 las mujeres mexicanas pudieron votar por vez primera en unas elecciones federales. (Galeana 2014, 7).

Cisneros (flautista) y María del Carmen Roselló Guzmán (arpista) quienes ingresaron en 1974 y se retiraron en 1978.

Dolores Salcedo García en una entrevista etnográfica en noviembre de 2015 recuerda que los primeros años en la banda fueron difíciles con sus compañeros,

“eran envidiosos, vulgares, me trataban mal (...)”; sin embargo, haciendo un recuento general de su estancia, es la música y otras experiencias las que también recuerda: “(...) yo sé que ahí dejé mis mejores años. Fue algo maravilloso. Los mejores años de mi vida (...)”.

El proceso de adaptación al medio laboral para Dolores y sus compañeras contemporáneas tuvo que ser paulatino. En los años setenta, por ejemplo, esto se demostraba cuando salían de gira artística pues las mujeres tenían que buscar alojamiento en algún hotel pues no había espacios adecuados para ellas (con excepción de los recintos navales). Así mismo, cuenta que las mujeres de dicha banda no realizaron el viaje en un buque de la Armada de México en abril de 1978 (que le valió el 1er. lugar a la BSM en Yugoslavia) debido a que no había condiciones de hospedaje para las mismas.

En la actualidad, ha aumentado la participación de mujeres en estos grupos con respecto a hace 60 años; pero que a diferencia de sus colegas en otros Ejércitos o Armadas quienes tienen una historia más antigua en este ámbito como es el caso de la formación de bandas de mujeres en EUA (Hazen 1987, 55–56)<sup>21</sup> desde finales del siglo XIX y en especial, durante la Segunda Guerra Mundial en el mencionado país.<sup>22</sup>

Al presente, la BSM cuenta con 14 mujeres de un total de 86 integrantes una de las cifras más altas, con relación a las mujeres enroladas desde su fundación en 1941. Los instrumentos de aliento madera y percusiones siguen predominando sobre los metales en cuanto a la participación femenina. De las 14 integrantes, 9 han obtenido el título profesional como instrumentistas en alguna escuela profesional de música. Lo anterior, es posible que esto indique una mayor demanda social implícita en cuanto a competitividad con respecto a sus compañeros que no cubren esa parte proporcional referente a la educación musical

---

<sup>21</sup> Un grupo se organizó en Ashland, Oregón, cerca de 1898. Se conformó por siete mujeres jóvenes, el grupo se llamó Ladies Cornet Band para entretener a los ciudadanos de la localidad con arreglos para dos cornetas, dos barítonos, un tenor, un bajo y una tuba en Mi bemol.

<sup>22</sup> Sullivan, 2011.

formal. Cabe destacar que, en los últimos 18 años, las audiciones que se han realizado para ingresar a la agrupación, el número de mujeres que han participado no representan más del 10% con respecto a los hombres. La presión social para conseguir un trabajo estable es tan importante para hombres como para mujeres, pero en el caso del trabajo con la BSM, que requiere de amplia disponibilidad de tiempo para dar conciertos fuera de la ciudad eso implicaría dejar a la familia e hijos durante mucho tiempo, asunto que detiene más a las mujeres con respecto a los hombres aunado a que prevalece la idea de un trabajo que, físicamente, está más relacionado para los hombres.

La mayor parte de las integrantes de la BSM son de aliento maderas: 3 clarinetistas, 4 flautistas, 2 oboístas, 1 saxofonista, 2 percusionistas y 2 instrumentistas de metal (cornistas). Desde la tradición de bandas comunitarias<sup>23</sup> hasta las escuelas profesionales de música<sup>24</sup> en las principales ciudades de México, las niñas y mujeres instrumentistas optan más por flautas, oboes, clarinetes, fagotes y saxofones no obstante en los últimos años, se ha incrementado el número de mujeres en las percusiones y los metales.

En un reportaje periodístico realizado en el 2007, sobre bandas de viento en Oaxaca se mencionó lo siguiente “La flauta traversa, por ejemplo, es considerada entre las bandas tradicionales de Oaxaca un instrumento de características femeninas, acaso por lo dulce de su sonido y lo estilizado de su forma, de allí que está muy extendida su enseñanza entre las mujeres desde muy temprana edad” (Vargas, 2007). En este sentido, la diferencia anatómica (ser grandes y fuertes) con respecto a los hombres se interpreta culturalmente como una diferencia sustantiva que marca el destino de muchas niñas o mujeres que se acercan a la música.

La primera mujer que ha dirigido una banda militar en México fue la Capitán de Fragata SMN.MN. Irene Cabrera Sánchez, quien estuvo a cargo de la Banda de Música de la Heroica Escuela Naval Militar entre los 2011 y 2015. Sin embargo, aún hoy las bandas de

---

<sup>23</sup> El CECAM (Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe) en Tlahuitoltepec, Oaxaca, es uno de los centros de educación musical rural más importantes del país. Desde su fundación en 1979 hasta el 2007, tuvo una población de 3699 alumnos de los cuales 3262 fueron hombres y 437 fueron mujeres. (Delgado et al. 2007, 178)

<sup>24</sup> En el 2014, de todos los alumnos que ingresaron a la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México a nivel licenciatura, mediante concurso de selección, el 31.82% estuvo representado por mujeres instrumentistas. En comparación con el 2004, las instrumentistas fueron el 27.27% del total de alumnos que ingresaron al mencionado ciclo. [http://www.estadistica.unam.mx/perfiles/elige\\_analisis.php](http://www.estadistica.unam.mx/perfiles/elige_analisis.php) (consulta: 11/12/2015)

música militares son ensambles de dominación masculina en los cuales aún prevalece la idea de espacios hechos para los hombres por la fatiga y ritmo de trabajo que conllevan. Dicha rutina incluye, por lo general, la participación en desfiles y ceremonias protocolarias. Los desfiles requieren de semanas o meses de arduos entrenamientos físicos previos a las demostraciones. La reiterada asociación que se presenta entre una banda guerra (clarines y tambores), la banda de música–militar y la fortaleza que representa sus ejércitos han sido ligadas a la masculinidad durante siglos, sólo hasta hace poco se ha abierto la posibilidad de las mujeres. Las bandas o los toques de la corneta anunciaban y lo siguen haciendo: el inicio y el fin el día, las órdenes, la guerra, el descanso, el ritual fúnebre, inclusive, la paz; así como las ceremonias marcan ritos de paso como lo son las graduaciones de los cadetes de la HENM por mencionar algunos espacios y tiempos. Las instrumentistas al formar parte de esa fuerza interpelan a dicho poder ejercido por nociones culturales sobre género.

Por otro lado, la BSM a lo largo de su historia se ha relacionado con el medio musical académico en México, donde las mujeres han incursionado cada vez más; dicha proximidad se ha dado porque algunos de sus integrantes han formado parte de alguna orquesta y bandas Sinfónicas al mismo tiempo que la BSM (sin que se vea afectado el servicio para la Armada) o bien, la participación de directores o solistas huéspedes. Lo anterior, es posible que haya marcado cierta influencia positiva en varios aspectos que, sin lugar a duda, se transforma en prestigio para la banda y, por ende, para la institución naval. Dicho prestigio está asociado a un capital social (Bourdieu 2001, 148)<sup>25</sup> el cual resulta de la preparación musical de sus músicos explicado como un capital cultural,<sup>26</sup> en el repertorio que se interpreta (como, por ejemplo, música académica) e incluso en la transformación de nuevos espacios de acción para las mujeres en dicho ensamble.

Durante las festividades del día de la Independencia, cada 16 de septiembre, la BSM es requerida para participar desfilando o bien, que toque de manera fija como parte de una banda monumental en la cual se integran otros músicos militares, las cuales tocan durante el

---

<sup>25</sup> “El capital social está constituido por la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de *relaciones* más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos. Expresado de otra forma, se trata aquí de la totalidad de recursos basados en la *pertenencia a un grupo*”.

desfile mientras todo el resto del contingente pasa revista frente al presidente de la República, en el Zócalo (Centro de la Ciudad de México). El 16 de septiembre del 2013, en el marco del mencionado evento, se reunieron 300 músicos, aproximadamente: siete bandas del Ejército mexicano y Fuerza Área, más la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina– Armada de México. Sólo el 10% estuvo integrado por mujeres.

Los músicos de las bandas militares en México son conocidos, entre otras facultades, como gente de *aguante*. Lo cual significa que es un músico que está dispuesto o preparado para tocar y/o marchar durante mucho tiempo, incluso en condiciones climatológicas adversas para el mismo y su instrumento. Los actos ligados al ceremonial naval militar y los desfiles son ejemplo del estoicismo con el que se debe comportar un músico, debido a la condición física que se debe tener para practicar una y otra vez las piezas de música y esperar de pie durante las mencionadas jornadas. Dicha condición, por lo general, es practicada desde chicos en las bandas comunitarias debido a que las fiestas a los santos se desarrollan durante días o muchas horas, donde las bandas amanecen en los atrios de las iglesias y despiden, entre cohetes y gritos, a la noche.

Las mujeres–músicos navales en México están cruzando esta línea delgada, un espacio hasta hace poco casi imposible de atravesar. Se espera de ellas, que respondan físicamente y claro, musicalmente, con la misma determinación como lo han hecho los músicos navales precedentes. Sólo así de manera, implícita, son incorporadas y aceptadas como alguien que es *banda*. Como se ha mencionado con anterioridad, la banda interpela, ejerce el poder a través de la interpretación desde la visión del Estado como una voz legítima, autorizada y, por otro lado, por medio de la percepción de las diversas audiencias, quienes están en la libertad de proponer su propia interpretación del lenguaje musical a través de la construcción de la opinión pública. En esta configuración de poder participan varios sujetos sociales. Uno de ellos son las mujeres. Es importante saber ¿qué lugar han ocupado estas mujeres en este entorno musical militar? pero también es relevante saber ¿cómo se dieron estos procesos? para entender ¿por qué ocurrieron en la reconfiguración del género a través la música?

Según la antropóloga Michelle Rosaldo propone que “(...) el lugar de las mujeres en la vida humana y social no es directamente el producto de esta, sino el significado que

adquieren sus actividades a través de la interacción social concreta” (Scott 2008, 65) Y si consideramos que “(...) los diversos actos de género crean la idea de género” (Butler, 1998, 301). Entonces, los mencionados actos performativos y las relaciones que se establecen como intérpretes en contexto militar nos dan pie para reconocer otras aristas de dicha representación.

Surgen varios elementos de análisis sobre los procesos de construcción de las identidades colectivas ligadas al género. En una primera etapa, es el instrumento y el uniforme, medios a través de los que se articula el poder. La fuente del sonido que ejercen las mujeres de las bandas, tanto civiles como militares, es el instrumento. Como menciona Green (2001, 59) el instrumento “es la pieza tecnológica que media la totalidad de la escena y que se interpone entre la ejecutante y el público”. La intérprete abraza el instrumento, pero al mismo tiempo es controlado y mostrado como símbolo de fuerza a través de la destreza técnica y habilidades de ejecución. Al escuchar un instrumento musical sin observar quien lo hace, se presenta un velo que nos impide saber si es ejecutado por un hombre o una mujer. Koskoff (2014, 129) hace un análisis sobre el contenido simbólico de los instrumentos que usualmente son definidos a partir de metáforas a partir del género y examina las posturas teóricas en torno la performatividad, menciona que “(...) los instrumentos musicales están generalmente asociados a ideologías de género, sin embargo, están culturalmente contruidos y sustentados”.

La interpretación instrumental de las mujeres en las bandas de viento se muestra como la interpelación a las construcciones patriarcales que aun regulan el desarrollo de las mujeres en estos espacios de la música. Sin embargo, la presencia actual y creciente número de éstas en las bandas también permite establecer nuevos significados sobre la performatividad de la música y replantear distintas expresiones sobre cómo se desarrollan las relaciones de las identidades colectivas de estas agrupaciones en diversos contextos musicales. Por lo anterior, cabe destacar la reflexión que hace Butler (2007, 275) en cuanto a que:

El hecho de que la realidad de género se determine mediante actuaciones sociales continuas significa que los conceptos de un sexo esencial y una masculinidad o feminidad verdadera o constante también se forman como parte de la estrategia que esconde el carácter performativo del género y las probabilidades performativas de que se

multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista (...).

La división desproporcionada entre mujeres y hombres en la banda se puede examinar a través de las estructuras sociales de las cuales provienen sus integrantes. De manera tradicional, en su mayoría son encaminadas en la música con instrumentos de proporciones pequeñas, con características del sonido asociadas a lo dulce o delicado (por ejemplo: flautas, clarinetes, oboes) propiedades vinculadas a lo femenino. Dichas concepciones de relación de los instrumentos están asociadas por lo que se acostumbra en las comunidades, de las cuales provienen sus tradiciones musicales, salvo algunas las excepciones que se empiezan a observar. Las relaciones de género están determinadas según la separación de sexos, a partir de entornos patrilineales y patriarcales. Lo anterior concuerda con la teoría que respalda Koskoff (2014, 130)

(...) que relaciona el uso de los instrumentos musicales por parte de las mujeres con aspectos más amplios en referencia a lo social y la estructura de género. En sociedades donde lo público y lo doméstico están relativamente unidos, se muestra y se da más valor, a la participación de las mujeres instrumentistas que en aquellas que sociedades en que dichas esferas están mucho más diferenciadas.<sup>27</sup>

Es decir, si aún existen escasas mujeres que toquen un instrumento en las bandas es probable que, en parte, las instrumentistas aún están viviendo procesos relacionados con obtener poder político, económico y social de sus vidas (por ejemplo: educación, decisión sobre temas como el matrimonio) a la par del desarrollo profesional a través de la ejecución de un instrumento.

Este encuentro de imágenes de las mujeres y la banda, se vinculan no sólo a las armas o a las normas castrenses sino también a un elemento fundamental de la vida militar: el uniforme. Hay que destacar que tanto el instrumento musical y como el uniforme militar, visten al cuerpo en una acción (performativa) en un campo donde el poder se ejerce a partir de los saberes musicales plasmado a través de la interpretación musical y donde el uniforme simboliza fortaleza y disciplina, asociado a una institución que enaltece valores ligados al prestigio que se tiene de la institución naval como colectivo, a la identidad nacional, a los

---

<sup>27</sup> Trad. a.

valores de un país. Es decir, las instrumentistas construyen el poder por varias experiencias, por un lado, a través de instrumentos y otra, mediante la indumentaria militar. El uniforme militar no sólo iguala psíquicamente al individuo debido a que pertenezca a una sola colectividad, sino que también transforma el cuerpo. Lo anterior está ligado a una parte de la disciplina donde visualmente se dé una homogenización. Butler (1998, 302) apunta que “el cuerpo adquiere su género en una serie de actos que son renovados, revisados y consolidados en el tiempo”. En este sentido, es conformado a través de un cuerpo revestido por una imagen que ya no es exclusiva de un ámbito ligado culturalmente a lo masculino. Cada vez que las mujeres se presentan con la banda, en una ceremonia, desfile o concierto, construyen la idea de género a partir de la performatividad de la música. Al tiempo que el instrumento musical es una extensión del cuerpo que se presenta como un instrumento de poder, de control, que inquiera a través de su sonido.

Existe otra manera donde se observa cómo el poder se ejerce a través de la música, esta se percibe asociada a la preparación universitaria en un medio militar que, si bien no se les exige un título profesional, destaca el número de mujeres que han finalizado sus estudios y que da cuenta de un probable apremio por la legitimación de un capital social dentro del entorno laboral. Esto atiende a que la cultura musical académica, la cual forma una parte importante del repertorio de la BSM, el cual está ligado a un sentido de distinción, como se mencionó con anterioridad.

Por otro lado, las ceremonias protocolarias y los desfiles son actos que se presentan como parte del ritual militar por excelencia. Las ceremonias militares restauran y detienen el tiempo en acontecimientos o batallas importantes para reforzar identidades colectivas ligadas a conceptos de Estado-nación. Durante siglos dicha ritualidad ha sido concebida como una muestra de la radiografía del poder militar de manera visual y reforzada en un espacio sonoro a través de las bandas de guerra y las bandas de música. La conformación de género no sólo es construida a partir de la integración de las mujeres a un colectivo, sino que es reforzado en la participación de la ritualidad militar (actos transformatorios como las graduaciones de cadetes de las escuelas navales) y ceremonial militar (actos que confirman acontecimientos o la relevancia de personajes históricos). Al hacer partícipe a las mujeres se establece nuevos paradigmas en la búsqueda de equidades de género. Las mujeres instalan nuevas formas de

emancipación cuando rompen con estas estructuras sociales de dominación que tradicionalmente estaban vinculadas solo a los hombres. Por lo antes expuesto, se da cuenta de las nuevas tácticas, en este caso, en las bandas militares están rompiendo con ámbitos que hasta hace pocos años eran exclusivos de los hombres, para entender un nuevo espacio a partir de las diferencias de género. De esta manera, el género y la música existen como actos performativos que permiten construir las relaciones entre mujeres y hombres en donde las estructuras de poder funcionan de manera distinta. Los conceptos que anteriormente eran relacionados con lo masculino y lo militar, se reconfiguran y también son asociados hacia lo femenino. Es decir, los roles masculinos relacionados a la fuerza, estrategia y templanza militar son resignificados a través de la participación de las mujeres.

#### **4.4 Consideraciones finales**

Desde una etnomusicología histórica fue posible sumergirse en espacios y tiempos inexplorables con anterioridad. Los ecos del pasado glorioso de las bandas de viento militar del siglo XIX en México y los primeros años de la BSM se convirtieron en un cúmulo de explosión de datos musicales, vidas de músicos uniformados, de mujeres en lucha con instrumentos en mano, por espacios antes inconcebibles para ellas, repertorios musicales y un fuerte sentido de comunidad a través de la música. No todas las vidas de las bandas militares siguen la misma rutina, la BSM se fundó y ha crecido en torno a los saberes musicales aprendidos en un Conservatorio al igual que aquellos traídos desde la comunidad. Sin ese equilibrio perfecto, los músicos ya hubieran desfallecido sin un alimento para su espíritu, que es el mismo que ofrecen al tocar.

Uno de los aspectos más importantes para lograr la visualización de los mecanismos por los cuales se revela un poder estructural en el seno de esta banda naval, consistió en la historización del ensamble a partir de documentos, entrevistas y una observación detallada de las rutas por las que ha navegado. La BSM, como quien se hace a la mar, se arrojó con la certeza de un rumbo trazado y sin perder de vista aquellas sorpresas que se interponen en los trayectos. Ambas condiciones nunca se han dejado de sortear en una profesión que conjuga dos mundos: el militar y el musical.

Las fotos y oficios en “comisión de servicio” (como conciertos o ceremonias) de decenas de músicos que han pasado por sus filas nos hablan de los múltiples entramados en los que se ha visto la banda. Los legajos que hablan del director y fundador de la banda son documentos muy bien resguardados y que, a partir de estos, permitieron deconstruir los discursos performativos. Su expediente se conservó intacto durante más de cuarenta años en el AGSEMAR. Cada aproximación a los archivos añadió una pieza más no sólo a la comprensión de cómo y para qué se había constituido la agrupación sino también al conocimiento de otras prácticas musicales en México como lo son las bandas de viento. En especial, aquellas que se uniforman y que sirven a la institución, al Estado.

Por otro lado, el descubrimiento de una banda del Apostadero Naval de Veracruz permitió observar con más claridad la relación de parentesco con las bandas militares del siglo XIX y las de inicios del XX con la BSM, a través de la herencia de las batutas de varios directores. También abonó a la comprensión de prácticas bandísticas de hoy y el vínculo que tienen los repertorios musicales y formas de programa con las bandas civiles en México en la actualidad. Lo cual denotan que se están viviendo procesos de transición entre los antiguos programas de música mezclados con composiciones realizadas *exprofeso* para banda sinfónica.

Si bien hay engranajes que han tenido variaciones a lo largo de estos setenta y siete años de la banda, hay puntos de concordancia entre cada una de las generaciones de músicos que han pasado por dichos atriles, uno de estos son los repertorios musicales. El reto se convirtió en una constante, mantener el formato de *promenade*, una propuesta musical para las audiencias disímiles (la gran audiencia) y un manifiesto también para el músico, quien se exige y está en la mira continuamente por la autoridad, sin reserva. Sin embargo, la banda también es escuchada y observada con convicción pues se sabe que ha caminado de la mano de la institución desde que ésta se separó de la Secretaría de Guerra y Marina, ha sido su aliado sonoro más antiguo.

La edificación histórica de la banda queda al descubierto, su papel interpelador, ya sea como arma o emblema en contextos históricos muy específicos y surgido del grito de las propias fuentes. Se pone sobre la mesa la red de relaciones internas como externas de poder que tejen finamente una estructura muy grande y que forman parte de un conglomerado que

trasciende y que denota su carácter institucional por encima de tiempos o espacios sociopolíticos. En este sentido, la música ha sido parte de un proceso de políticas de Estado que podrían estar vinculadas a intensificar la democracia, la libertad y la capacidad de elección (Street 2012, 31). De esta manera, las políticas culturales, en este caso, musicales tendrían un impacto más arraigado en la sociedad fruto de la maquinaria de la estructura institucional que resguarda a la BSM.

Al final de este trabajo, los distintos análisis han sido rutas que desembocan en otras discusiones. La música interpretada por la banda demuestra que es no solo es instrumento o un acompañamiento de una política como suele abordarse, es la política (Street 2012, 173). Los distintos documentos fueron faros que dieron luz a los contextos históricos, los cuales ayudan a comprender los procesos del conflicto bajo una perspectiva sonora que rodeó varios espacios. Es decir, que la forma en la que se arraigó el discurso de la banda fue llevada por un hilo de sonidos asociados a las marchas, himnos nacionales, altoparlantes, aplausos, gritos, al llamado de “paso redoblado” de las botas militares en el zócalo, las fanfarrias en el estadio, desenfundar los sables de los oficiales para saludar al presidente, las canciones de protesta, los tambores y cornetas en las ceremonias, el latigazo de la bandera monumental que ondea sobre un antiguo campo de equitación, el golpeteo de los cascos de metal de los caballos de charros sobre el pavimento frente al Palacio Nacional, los repertorios de música clásica, jazz y popular. Lo anterior demuestra la importancia de la escucha y el sonido que en muchas ocasiones es soslayado por un plano visual. El espacio sonoro que circunda a las conexiones y estructuras del poder es escuchado de manera multidimensional a través de los repertorios musicales, pero también por los ruidos en torno a los mismos. De ahí que los distintos espacios y tiempos performativos se presenten como puntos de concordancia cada vez más cercanos con las diversas audiencias.

En esta perspectiva, se presentan el rito y la emoción controlada. Toda esta mixtura de relaciones con distintos sujetos ha crecido para obtener un tejido denso, otra manera de escuchar el nacionalismo, que es cantado y tocado desde la visión oficial. Al tiempo que se abordaron los rasgos particulares entre lo musical y lo militar, así como los vínculos al tema de género, permiten mostrar reflexiones poco abordadas y que reflejaron giros muy importantes en la conformación de los nexos de poder al interior del ensamble. Estos dan

cuenta de los procesos individuales que han configurado la colectividad. La disposición de liderazgo, disciplina, concentración, perseverancia son atributos obtenidos de una formación musical a la militar y que les permiten a los músicos, por lo general, circular y adaptarse a la rigidez de una línea marcial.

Por otra parte, los procesos que han experimentado las mujeres al interior de la banda dan cuenta del trabajo que han hecho durante años para obtener mayor participación en un ámbito dominado tradicionalmente por los hombres. Lo anterior también es parte de la inclusión y diversificación en la proporción de un Estado–nación cada vez más equitativo. Dicha lucha se ha cimentado en las habilidades musicales, en las otras historias de vidas distintas con respecto a cómo se vive y se hereda la banda desde pequeñas y en los estudios académicos, como tácticas por ocupar espacios al interior de una banda sinfónica.

Poco a poco, dicha agrupación ha dejado de ser un espacio de esfuerzo físico en las ceremonias y desfiles sólo para hombres, en el cual las mujeres también han podido colocar sus instrumentos, expresión de sus cuerpos, de manera estoica. Al mismo tiempo, seguras y con ímpetu frente a los retos artísticos de los repertorios de concierto. La resistencia por parte de algunos integrantes en la conformación de una paridad de género aún no se diluye por completo, pero es una labor que se ha construido durante años de manera firme lo cual ha dado certeza y satisfacción en el trabajo que estas mujeres uniformadas realizan en la BSM. En este sentido, la aproximación que se tuvo a las distintas interrelaciones entre mujeres y hombres en un ámbito naval musical permitió establecer otras formas que dan cuenta de la construcción de una equidad de género que se ha formado durante años y que da cuenta de los procesos de un poder estructural del ensamble.

Los documentos que salieron a la luz de la BSM revelan las semillas que la hicieron germinar. Se plasma una disciplina académica musical y, por otro lado, una de carácter naval. Los dos ámbitos subsisten y se complementan hasta la actualidad debido a que el sentido de comunidad ha permeado a la agrupación desde sus inicios. Es decir, *ser banda* no se pierde por ingresar a una institución sino todo lo contrario, pueden coexistir la vida musical y la militar. Esto aunado a que muchos de sus integrantes no olvidan la conexión con la vida en sus comunidades de origen, lo cual se plasma en las participaciones en las fiestas al santo patrono cuando el servicio naval se los permite. Al tiempo que pertenecer a

este tipo de agrupaciones militares están asociadas con el prestigio social y a una herencia musical que es reconocida entre los músicos de banda.

Tenemos pues, que las múltiples formas y manifestaciones del poder se dan a través de los nexos que se estrechan entre diversas ocasiones musicales y que se traducen como ejemplos de los mecanismos de poder. Este es de carácter relacional, en el cual la banda se mueve en espiral al interior de un poder estructural representado por la institución naval y el Estado, para confirmar de este modo, a la música como parte del constructo político sonoro de la nación. Los procesos de la banda son vistos en tiempos y espacios simbólicos que dan cuenta como ésta ha sido partícipe y testigo de conflictos de diversas naturalezas. Dentro de este marco también tendría la posibilidad de ser procuradora de paz en respuesta a los nuevos escenarios históricos de México.

## **ANEXOS**

Anexo 1.

Forma C. G. 2



DEPARTAMENTO  
DE LA  
MARINA NACIONAL

DEPENDENCIA: DIRECCION GENERAL DE LA ARMADA

SECCION: DIRECCION.

MESA: UNICA.

NUMERO DEL OFICIO: 1111

EXPEDIENTE:

**ASUNTO: --Que preceda desde luego a la organización de la BANDA DE LA MARINA NACIONAL.**

México, D.F., a 14 de junio de 1941.

Al C. Teniente de Navío  
DIRECTOR DE LA BANDA DE LA MARINA NACIONAL.  
Presente.

De conformidad con lo dispuesto en el Superior Acuerdo Presidencial número 1057 del 15 de mayo último, sírvase usted proceder a la -- mayor brevedad, a la organización de la BANDA DE LA MARINA NACIONAL, -- con el personal y haberes siguientes:

13.1110.07	HABERES:	Cuota Mensual.
	Personal Auxiliar Banda de Música.	
	Un Teniente de Nav. Director	\$ 288.00
	Un Tte.de Frag.Subdirector	265.00
	Un Tte.de Gorb. Músico Mayor	242.00
	Siete Primeros Mtres.Músicos Solistas	227.00
	Veintiocho Segundos Maestros, Músicos de Primera	165.00
	Veinte Terceros Maestros Músicos de Segunda	150.00
	Un Cabe Escribiente y archivero	135.00
	Un Marinero Cita	105.00

ATENTAMENTE.  
SUFRAGIO EFECTIVO. NO REFLECCION.  
El Comodoro, Director General.  
DAVID COELLO OCHOA.

*David Coello Ochoa*

**COPIAS:**  
Al C. Capitán de Frag. A.N., Jefe del Detall de esta Dirección.-PTE.  
Al C. Tte.de Navío, Jefe de la Sección de Intendencia.-PRESENTE.

PARA SUS CONOCIMIENTOS Y EFECTOS PROCEDENTES.  
-----

AL CONTESTAR ESTE OFICIO, CITENSE LOS DATOS CONTENIDOS EN EL CUADRO DEL ANGULO SUPERIOR DERECHO.

Ilustración 1. Oficio que ordena la organización de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina—Armada de México (14 de junio de 1941) y que da cuenta del acuerdo presidencial No.1057 en el que se crea la agrupación el 15 de mayo de 1941. Colección Estanislao García y Camacho.

## Anexo 2.

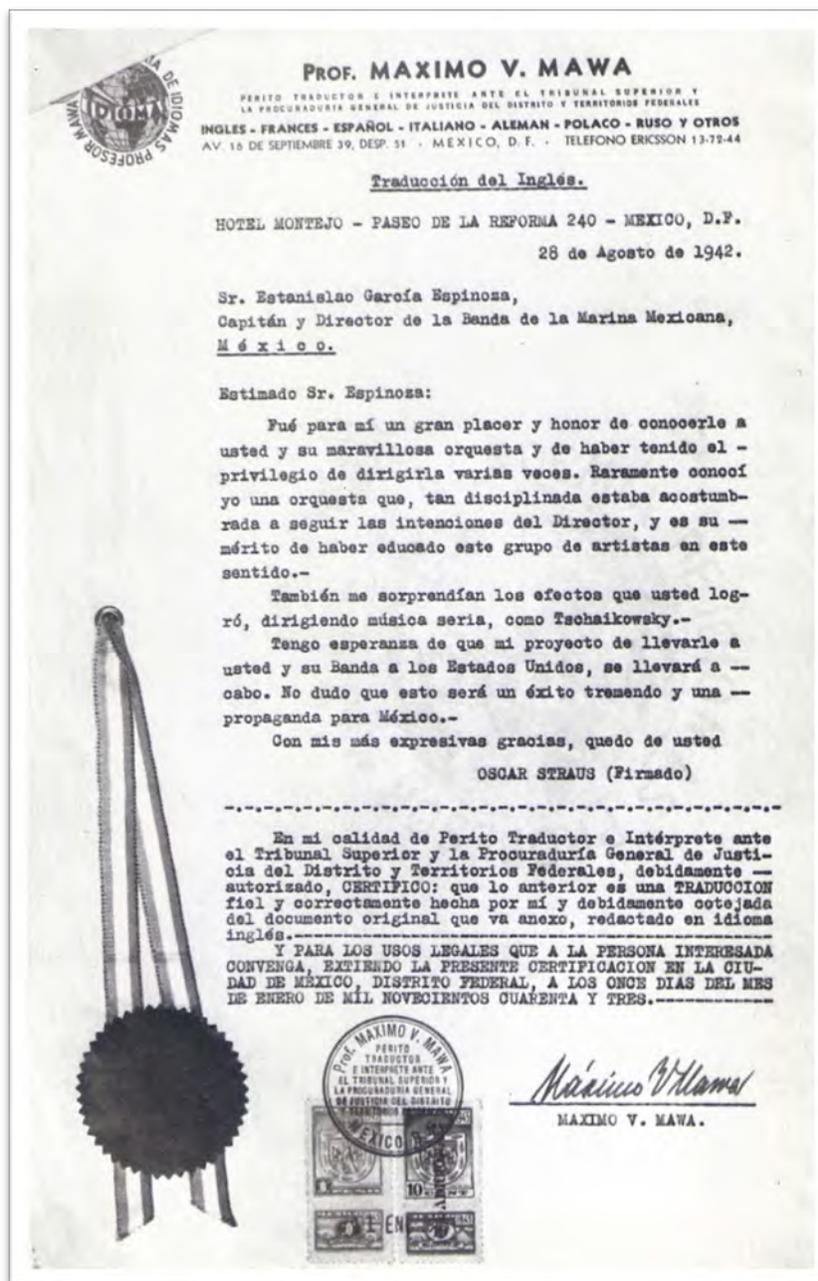


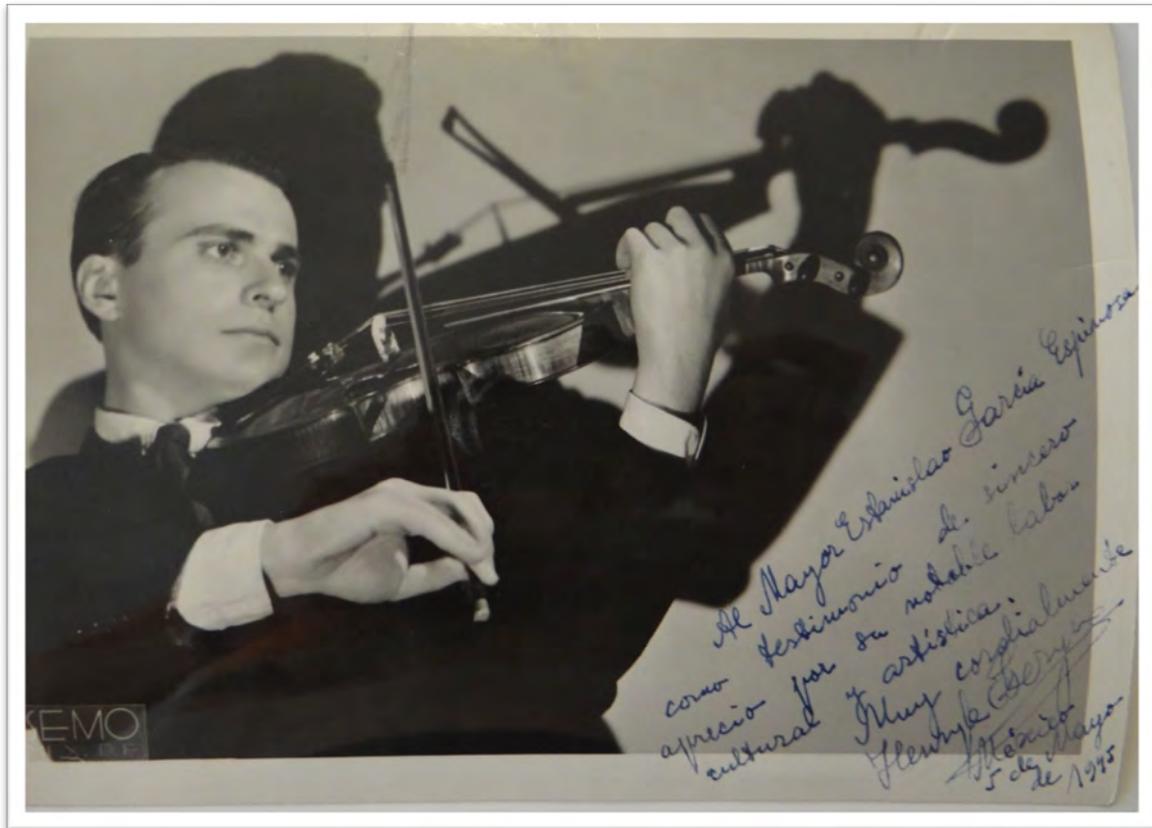
Ilustración 2. Traducción oficial de la carta que le escribió Oscar Strauss a Estanislao García Espinosa. 28 de agosto de 1942. Colección Estanislao García y Camacho.

Anexo 3.



*Ilustración 3. Foto con dedicatoria de Oscar Strauss (dirigiendo la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina–Armada de México) a Estanislao García Espinosa. Colección Estanislao García y Camacho.*

**Anexo 4.**



*Ilustración 4. Foto con dedicatoria de Henryk Szeryng a Estanislao García Espinosa. 5 de mayo de 1945. Colección Estanislao García y Camacho.*

**Anexo 5.**



*Ilustración 5. Henryk Szeryng tocando con la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina-Armada de México. Dirige Estanislao García Espinosa. Concierto en el Hemiciclo a Juárez. Bosque de Chapultepec. Ciudad de México. 6 de mayo de 1945. Colección Estanislao García y Camacho.*

Anexo 6.

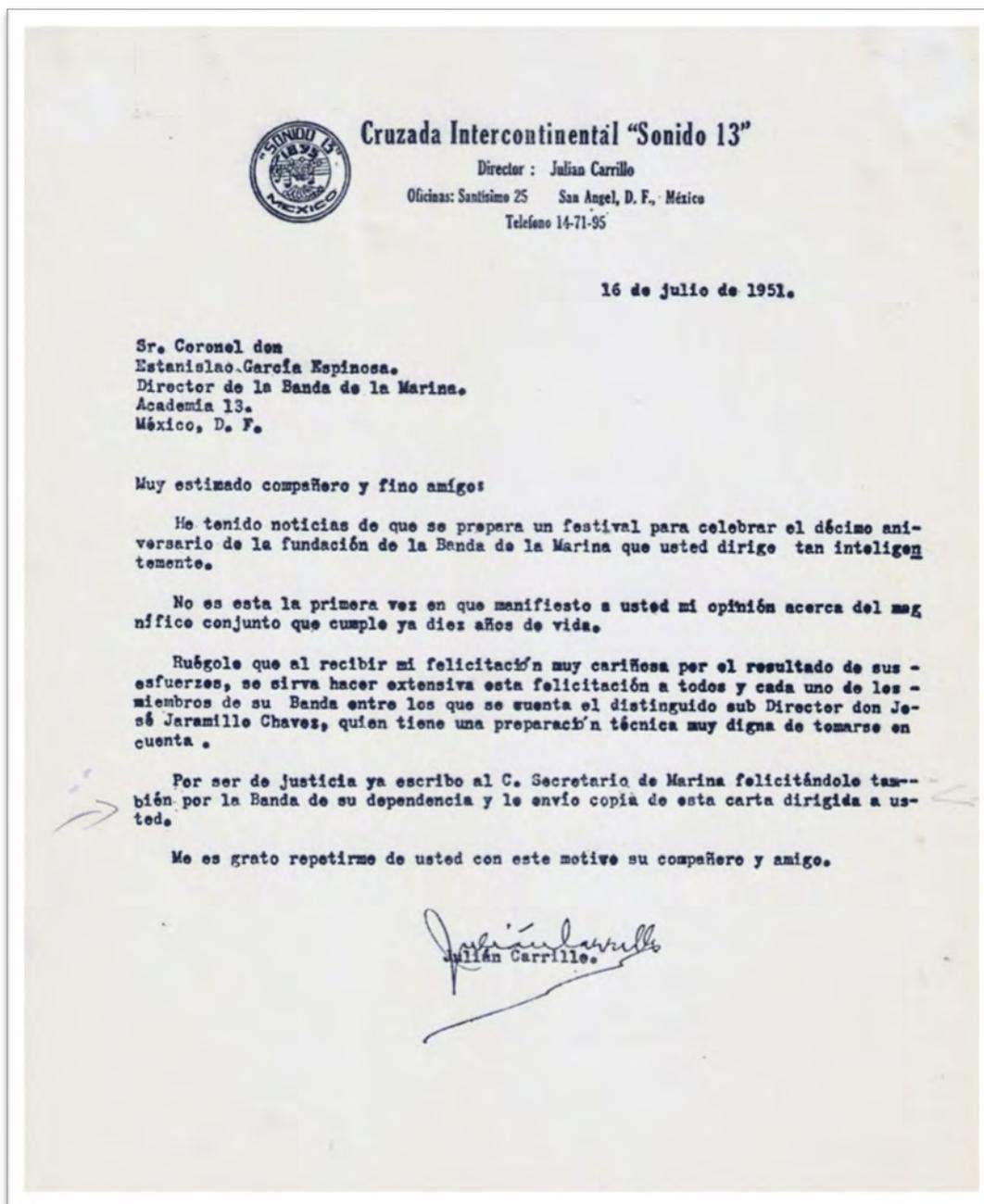


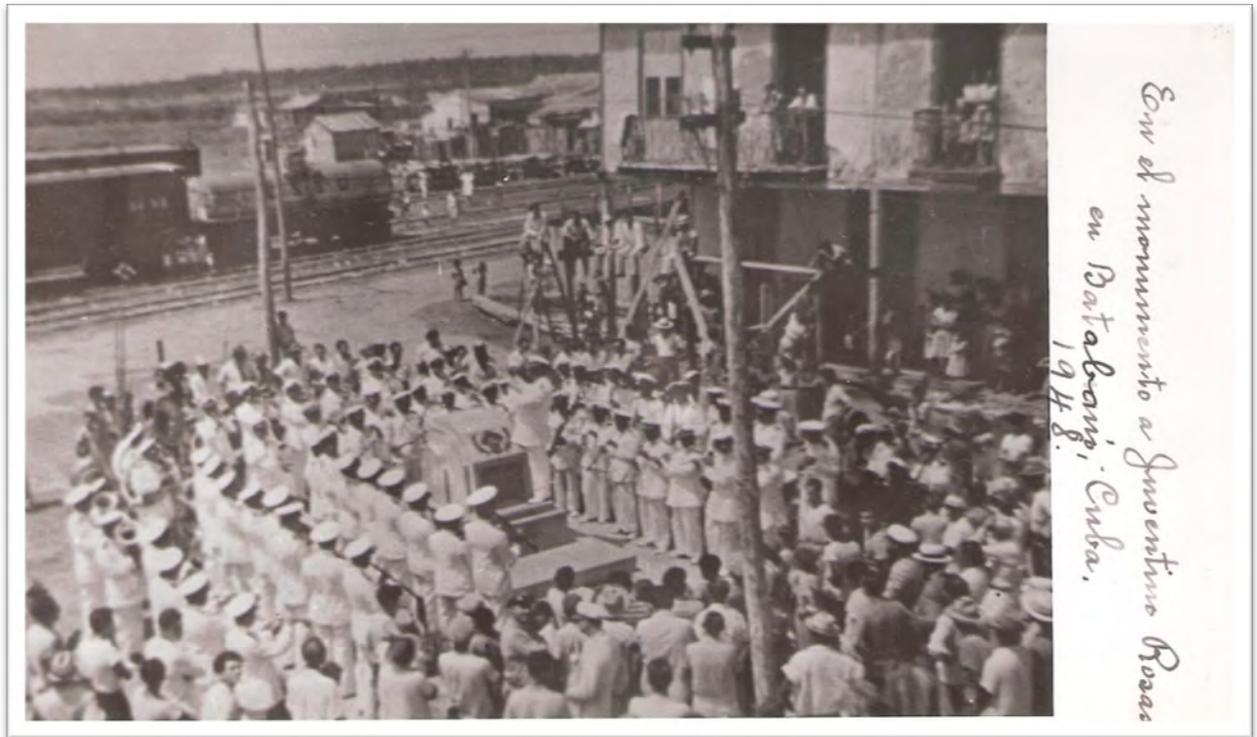
Ilustración 6. Carta de felicitación de Julián Carrillo a Estanislao García Espinosa por el X Aniversario de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina-Armada de México. 16 de julio de 1951. Colección Estanislao García y Camacho.

**Anexo 7.**



*Ilustración 7. En el programa de radio La Hora Nacional. Amparo Guerra Margain, Henryk Szeryng, Carol Waida y la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina-Armada de México. 1945. Colección Estanislao García y Camacho.*

**Anexo 8.**



*Ilustración 8. Homenaje post mortem a Juventino Rosas por parte de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina-Armada de México. Batabanó, Cuba (lugar donde falleció el compositor). 1948. Colección Estanislao García y Camacho.*

## Anexo 9.



*Ilustración 9. La Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina-Armada de México tocando para la tripulación del Buque "Usumacinta". 2009. Colección Vilka E. Castillo Silva.*

**Anexo 10.**



*Ilustración 10. Mujeres de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina-Armada de México. 2015. Colección Vilka E. Castillo Silva.*

## FUENTES CONSULTADAS

- Aboites, Luis y Loyo, Engracia. 2014. "La construcción del nuevo Estado, 1920-1945". En *Nueva Historia General de México*, 595-651. México D.F.: El Colegio de México.
- Aguayo, Sergio. 1998. *1968, Los archivos de la violencia*. México: Grijalbo-Reforma.
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Araujo, Samuel. 2010. "Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil". En *Music and Conflict*. J. Morgan O'Connell y S.E. Castelo-Branco, eds. [versión Kindle]. USA: University of Illinois Press.
- Arendt, Hannah. 2009. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Attali, Jacques. 2011. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Bannister, Roland. 1995. "An Ethnomusicological Study of Music makers in Australian Military Band". Tesis doctoral, Universidad de Deakin, Australia. En <https://dro.deakin.edu.au/eserv/DU:30023379/bannister-ethnomusicologicalstudy-1996.pdf> (consulta: 20 de junio de 2018).
- Benítez Manaut, Raúl. 2014. "Las fuerzas armadas mexicanas durante la Guerra Fría: 1945-1990". En *Historia de los Ejércitos Mexicanos*, 513-540. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- Bohlmann, Philip V. 2008. *Returning to the Ethnomusicological Past*. En *Shadows in the field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Barz, Gregory y Cooley Timothy J., eds. USA: Oxford University Press
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Poder, Derecho y Clases Sociales*. Bilbao, España: Desclee de Brouwer.
- Boonzajer F., Rob. 2000. *Brass unbound: Secret children of the colonial brass band*. The Netherlands: Royal Tropical Institute.

- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Butler, Judith y Chakravorty Spivak, Gayatri. 2009. ¿Quién le canta a la nación moderna? Lenguaje, política y pertenencia. Argentina: Editorial Paidós.
- Butler, Judith. 1998. *Actos performativos y constitución del género*. México. D.F. En Revista Debate Feminista, Vol.18.
- Campuzano Rosales, Antonio. 2014. “El Escuadrón 201 de la Fuerza Aérea Expedicionaria Mexicana”. En *Historia de los Ejércitos Mexicanos*, 493-512. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- Castillo Silva, Vilka E. 2011. “La Banda en transición. Música e identidad en San Jerónimo Amanalco”. Tesis de maestría. Escuela Nacional de Música. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cassin-Scott, Jack y Fabb John. 1978. *Military bands and their uniforms*. Great Britain, London: Blandford Press.
- Chamorro, Arturo. 1994. *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha*. México: El Colegio de Michoacán.
- Chávez Marín, Clever A. 2007. “Toques militares de órdenes del ejército borbónico”. En *Estudios Militares Mexicanos III. Actas del IV Simposio Internacional de Historia Militar. La Evolución de las Fuerzas Armadas*, 85-94. Zapopan, Jalisco, México: Amate Editorial/ Asociación Internacional de Historia Militar, A.C.
- Carmona, Gloria comp. y ed. 2000. *Obras II. Escritos periodísticos (1940-1949)*. México, D.F.: El Colegio Nacional.
- Concepción, Luis E. 2010. “El análisis del discurso y su relevancia en la teoría y en la práctica de la política”. *Revista Internacional de Pensamiento Político-I Época*. Vol. 5, En <https://www.upo.es/revistas/index.php/ripp/article/view/1804/1472>
- Cook, Nicholas. 2012. “Music as performance”. En Martin Clayton, Trevor Hebert y Richard Middleton, eds. *The Cultural Study of Music*, 184-194. New York: Routledge.

- Delgado, Mauro [et al.] 2007. *La música expresión de las veinte divinidades. Centro de capacitación musical y desarrollo de la cultura mixe*. Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca, México: Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe.
- Douglas, Mary. 1986. *Cómo piensan las instituciones*. España: Alianza Editorial.  
[PDF]
- Fausser, Annegret. 2013. *Sounds of War: Music in the United States during World War II* [versión Kindle]. New York: Oxford University Press.
- Florescano, Enrique. 2004. *La Bandera mexicana: Breve historia de su formación y simbolismo*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. 2006. *Defender la Sociedad*. México. Curso en el Collège de France. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Vigilar y Castigar*. México, D.F.: siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 2012. *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. México, D.F.: siglo XXI.
- Flores, Georgina. 2009. *Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Juan Pablos Editor.
- García Canclini, Néstor. 2003. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- Garciadiego, Javier y Kuntz Ficker, Sandra. 2014. “La Revolución Mexicana”. En *Nueva Historia General de México*, 537-594. México D.F.: El Colegio de México.
- García González, Rosario. 2012. “Desarrollo y consolidación de la Secretaría de Marina 1940-1964”. En *Historia General de la Secretaría de Marina-Armada de México. Las políticas navales 1940-2012*, 33-197. México D.F.: Secretaría de Marina-Armada de México. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México. Secretaría de Educación Pública.

- Galeana, Patricia [et al]. 2014. *La Revolución de las mujeres en México*. México D.F.: Instituto Nacional de las Revoluciones de México.
- Garrido, Luis J. 1982. *El partido de la revolución institucionalizada. La formación del nuevo Estado en México (1928-1945)*. México: Editorial Siglo XXI.
- Geck, Martin. 2017. *Beethoven's Symphonies. Nine Approaches to art and ideas*. Traducción de Stewart Spencer. [lectura previo pago. Scribd]. Chicago: The University of Chicago. <https://es.scribd.com/read/344479460/Beethoven-s-Symphonies-Nine-Approaches-to-Art-and-Ideas>
- Geertz, Clifford. 1994. *Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós Básica.
- Gellner, Ernest. 2001. *Naciones y nacionalismo*. Javier Setó, trad. [versión PDF-Scribd]. Madrid: Alianza Editorial. [<https://es.scribd.com/doc/8789839/Ernest-Gellner-Naciones-y-Nacionalismo>]
- Giménez, Gilberto. 2007. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Colecc. Intersecciones 18, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Identidades Sociales*. México: Colecc. Intersecciones 17, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Mexiquense de Cultura.
- Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Guber, Rosana. 2015. *La etnografía: Método campo y reflexividad*. Argentina: Siglo XXI.
- González, Juliana. 2007. *El Ethos, destino del hombre*. México: Fondo de Cultura Económica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gums, Alexander. 2015. "Guardianes de la tradición: la Banda de Tlayacapan, Morelos". En Georgina Flores, coord. *Las Bandas de viento en México*, 153-181. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Hazen, Robert y Hazen, Margaret Hindle. 1987. *The Music Men. An Illustrated History of Brass Bands in America, 1800-1920*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Heath, Charles V. 2015. *The inevitable banstand: the Band State of Oaxaca and the politics of sound*. [versión Kindle]. USA: University of Nebraska Press/ Lincoln and London.
- Herrera, Arturo. 2014. “Músicos de la Sierra de Texcoco en el siglo XX: origen, evolución y problemáticas”. Tesis de maestría. Posgrado en Historia y Etnohistoria. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Jiménez López, Enrique. 2004. *70 años de Música en el Palacio de Bellas Artes. Antología de crónicas y críticas (1934-2004)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Kramer, Lawrence. 2008. “Dvorak en Pyonyang y otros problemas: la musicología en la sociedad contemporánea”. Trans: Revista transcultural de música, nº 12. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/99/dvorak-en-pyongyang-y-otros-problemas-la-musicologia-en-la-sociedad-contemporanea> (consulta: 19 de julio de 2018).
- Koskoff, Ellen. 2014. *A feminist ethnomusicology. Writings on music and gender*. USA: University of Illinois Press.
- Kloyber, Christian. 2002. *Exilio y Cultura. El exilio cultural austriaco en México*. México, D.F.: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Rufer, Mario. 2012. *Nación y diferencia*. México: Editorial Itaca [versión PDF-descarga previo pago] <https://es.scribd.com/doc/221630773/Nacion-y-Diferencia> (consulta: 1 de marzo de 2018)
- Lemus, Elmy. 2014. “El Estado de Guerra y El Escuadrón 201”. En *Historia de los Ejércitos Mexicanos*, 475-491. México D.F.: Instituto Nacional de Estudios Históricos.
- Madrid, Alejandro L. 2009. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. Revista TRANS transcultural 13.

[www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier](http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier) (consulta: 13 de enero de 2015).

\_\_\_\_\_. 2010. "Música y nacionalismos en Latinoamérica". En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, 227-245. Madrid: Editorial Aka.

\_\_\_\_\_. 2015. *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. UK: Oxford University Press.

Morgan O'Connell, y Castelo-Branco, *Music and Conflict*. 2010. [versión Kindle]. USA: University of Illinois Press

Mauss, Marcel. 1979. *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos

Moreno, Yolanda. 2008. *Historia de la música popular mexicana*. México, D.F.: Ed. Océano.

Montagu, Jeremy. 2002. *Timpani and Percussion*. USA: Yale University Press.

Montoya, Luis Omar. 2011. *Trompeta en mano. Soltando el llanto y en compañía del diablo. Estudio histórico-cultural de las Bandas de viento en el Bajío Guanajuatense (1960-1990)*. Guanajuato, México: Editorial La Rana.

Navarrete Pellicer, Sergio J. 2001. "Las capillas de música de viento en Oaxaca". *Heterofonía: Revista de investigación musical*, nº.124, 9-27.

\_\_\_\_\_. coord. 2013. "Comunidad y ciudadanía: La transición de capillas de viento a cuerpos filarmónicos durante el siglo XIX en Oaxaca". En *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, 301-333. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Pedro Couto, José Herón. 2017. "Autonomía y creación de la Secretaría de Marina (1920-1946)". En *Memoria y prospectiva de la Secretaría de Marina a Cien años de vigencia de la Constitución de 1917*. 131-163. México: Secretaría de Marina, Secretaria de Cultura y el Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

- Pérez Martínez, Herón. 1992. "Nacionalismo: génesis, uso y abuso de un concepto". En Cecilia Noriega Elío, coord. *El nacionalismo en México*, México: El Colegio de Michoacán.
- Pérez Montfort, Ricardo. 2003. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre la cultura popular y nacionalismo*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Plascencia de la Parra, Enrique. 2010. *Historia y Organización de las Fuerzas Armadas en México (1917-1937)*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Poniatowska, Elena. 2016. *La noche de Tlatelolco*. México: Editorial Era.
- Polk, Keith et al. 2016 "Band (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, consulta: el 25 de mayo de 2016.
- Quezada O., Margarita. 2009. "las ceremonias cívicas como ritos identitativos". *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (México) XXXIX (1-2)*. 193-233. <http://www.redalyc.org/pdf/270/27015065009.pdf> (consulta: 20 julio de 2018).
- Rappaport, Roy A. 2001. *Ritual y Religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University Press.
- Reily, Suzel Ana y Brucher, Katherine, eds. 2013. *Brass Bands of the World. Militarism: Colonial legacies and Local Music Making*. England: Ashgate.
- Ruiz Torres, Rafael A. 1997. "Apuntes para una historia de las bandas en México". Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- \_\_\_\_\_. 2002. "Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767-1920". Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

- \_\_\_\_\_. 2015. "Las bandas Militares de música en México y su historia". En Georgina Flores, coord. *Las Bandas de viento en México*, 21-44. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Street, John. 2012. *Music and politics*. [versión Kindle]. USA: Polity Press
- Simonett, Helena. 2004. *En Sinaloa nació...Historia de la Música de Banda*. Mazatlán, Sinaloa, México: Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, A.C.
- Sullivan, Jill M. 2011. *Bands of Sisters: U.S. Women's Military Bands during World War II* Maryland, USA: Scarecrow Press.
- Vila, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". [www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones](http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones) (consulta: 15 de mayo de 2015)
- Volpi, Jorge. 2014. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México: Editorial Era.
- Sans, Juan F. 2016. "Música y estudios del discurso: una atracción fatal". En *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde américa Latina*. [versión lectura en línea previo pago. Scribd]. Villa María: Eduvin.
- Scott, Joan Wallach. 2008. *Género e Historia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Thompson, John B. 1984. *Studies in the theory of the ideology*. USA: University of California Press.
- Turner, Víctor. 1980. *La selva de los símbolos*. México, D.F.: siglo XXI
- Turincio, Ruiz, Indalecio. (consulta: 20 de julio de 2018)  
[http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/53461/Ruiz\\_Indalecio\\_Turincio\\_composer](http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/53461/Ruiz_Indalecio_Turincio_composer).

- Vargas, Angel. 2007. “La música tradicional de Oaxaca: entre el mito y una realidad atroz”. México, D.F. *La Jornada*. 16 de mayo de 2007.
- Vazquez Toledano, Jocelyn P. 2016. “Aproximaciones a un concepto de identidad y campo social en algunos ejemplos de música patriótica antes y durante el Porfiriato (1876-1910)”. Tesis de maestría (musicología). Posgrado en Música. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Visitors Guide. Musical Instruments Museum (MIM) 2000. Bruselas, Bélgica.
- Whitwell, 2010. *A Concise History of the Wind Band*. Austin: Whitwell Publishing.
- Weber, Max. 2014. *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Wolf, Eric. 2001. *Figurar el poder: ideologías de dominación y crisis*. México, D.F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

### **Grabaciones:**

- Marchas Escolares*. Banda de la Marina. Director: Cap. Navío S.E. Estanislao García Espinosa, [LP] Discos Melody. DCM 20053, ca. 1945.
- Marchas y Popurrís*. Banda de la Marina. Director: Estanislao García Espinosa, [LP] Discos Apolo. CLP-5015, ca.1950.
- \_\_\_\_\_*Marchas y Popurrís*. Banda de la Marina. Director: Estanislao García Espinosa (es la misma grabación, pero con otro sello discográfico), [LP] Discos FM. ST-235, ca.1950:
- Banda de la Marina*. Director: Cap. Navío. S.E. Estanislao García Espinosa, [LP] Discos Orfeón. DML-9008, 1965.
- Hombres de Mar*. Banda Sinfónica de la Marina y Quinteto de la Marina. Director: Cap. Navío. S.E. Estanislao García Espinosa, [LP] MKL 1753, 1967.

\_\_\_\_\_ *Hombres de Mar*. Banda Sinfónica de la Marina y Quinteto de la Marina (es la misma grabación de 1967). Director: Cap. Navío. S.E. Estanislao García Espinosa, [LP] RCA, CAMS-701, 1974.

-*Álbum Olímpico Tupperware-México 1968*. Banda Sinfónica de la Marina y el Mariachi Sinfónico. Director: Cap. Navío. S.E. Estanislao García Espinosa, [2 LP] 1968.

\_\_\_\_\_ *Himnos Nacionales*. Banda de la Marina. (Del *Álbum Olímpico*, el disco de los himnos es el mismo). Director: Estanislao García Espinosa. [LP] Discos Melody. DCM-20060, 1968.

-*Marchas Militares*. Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina. Director: Cap. Frag. S.E. Miguel Ángel Guerrero Calderón. [LP] IRC-1001, 1980.

-*Secretaría de Marina-Banda Sinfónica*. Banda Sinfónica de Marina. Director: Cap. Corb. SMN. MN. César Amora Aguilar. [LP] Discos Peerles, 88/177, 1988.

-*Bienvenidos a bordo*. Banda Sinfónica y Coro de la Secretaría de Marina. Cap. Corb. SMN. MN. Francisco del Carmen Hernández Ceballos. [CD] Discos Musart, 2007.

-*Un suspiro al trovador. Música del siglo XIX del Archivo musical del Castillo de Chapultepec*. [CD] Testimonio musical de México No.63. INAH, México, 2014.

### **Archivos y Colecciones:**

AGN. Archivo General de la Nación.

AGSEMAR: Archivo General de la Secretaría de Marina- Armada de México. (Músicos Navales: MN) (EGE: Estanislao García Espinosa)

Archivo Musical de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina- Armada de México.

Colección Estanislao García y Camacho.

Colección Miguel Rosales González.

Colección Miguel Hernández Ceballos.

Colección Gilberto Rocha Jauregui.

Colección Salvador Márquez Salcedo.

**Otros documentos digitales:**

Biblioteca Nacional de España-Hemeroteca digital. Banda del Apostadero Naval Revista Cervantes, año II, No. XI, junio, 1917. Revista Cervantes, año II, No. XI, p.8-10, junio, 1917. [file:///C:/Users/vilkae/Downloads/Cervantes%20\(Madrid.%201916\).%206-1917%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/vilkae/Downloads/Cervantes%20(Madrid.%201916).%206-1917%20(1).pdf) (ultima consulta:21 de julio de 2018).

DAHR (Discography of American Historical Recordings).

[http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/53461/Ruiz\\_Indalecio\\_Turincio\\_composer](http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/53461/Ruiz_Indalecio_Turincio_composer) (consulta: 19 de diciembre de 2016).

DOF. Diario Oficial de la Federación. 04/03/2014. Norma Oficial Mexicana NOM-002-SCT4-2013, Terminología Marítima-Portuaria.

<[http://dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=5334608&fecha=04/03/2014](http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5334608&fecha=04/03/2014)> (consulta: 20 de agosto de 2018).

Ley Orgánica de la Armada de México.

[http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/249\\_190517.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/249_190517.pdf) (consulta: 20 de agosto de 2018).

Reglamento general de Deberes Navales. Orden Jurídico.

<<http://www.ordenjuridico.gob.mx/Documentos/Federal/html/wo88721.html>> (consulta: 21 de mayo de 2018).

Ley de Recompensas de la Armada de México.

[www.semar.gob.mx/juridico/pagina/recompensas.pdf](http://www.semar.gob.mx/juridico/pagina/recompensas.pdf) (consulta 18 de diciembre de 2016)

Secretaría de Marina. Reclutamiento de Infantería.<<http://2006-2012.semar.gob.mx/armada-mexico/infanteria-marina/infanteria-de-marina/reclutamiento.html>> (15 de agosto de 2018).

## COMPILACIÓN FONOGRAFICA

Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina–Armada de México (BSM).

1. *Marinos Mexicanos* de Estanislao García Espinosa. BSM. *La Hora Nacional*. 3 junio de 1945. Colección Miguel Rosales González.
2. Presentación del violinista Henryk Szeryng. *La Hora Nacional*. 3 junio de 1945. Colección Miguel Rosales González.
3. *Concierto No. 4. Op. 31. Finale marziale. / Allegro energico*, de H. Vieuxtemps. Henryk Szeryng, violín. BSM. *La Hora Nacional*. 3 junio 1945. Colección Miguel Rosales González.
4. Presentación de la BSM. *La Hora Nacional*. V Aniversario de la BSM. 18 agosto 1946. Colección Miguel Rosales González.
5. Obertura de la ópera *La flauta mágica*, KV 620 de W.A. Mozart. *La Hora Nacional*. V Aniversario de la BSM. 18 de agosto de 1946. Colección Miguel Rosales González.
6. *Intermezzo. Ópera Atzimba*, de Ricardo Castro. BSM. *La Hora Nacional*. mayo 1955. Colección Miguel Rosales González.
7. *Cadetes de la Naval* de Estanislao García Espinosa. BSM. *La Hora Nacional*. Mayo de 1955. Colección Miguel Rosales González.
8. *Infantes de Marina*, de Estanislao García Espinosa. BSM. Disco Orfeón. 1965. Colección Miguel Rosales González.
9. Popurrí mexicano. Estanislao García Espinosa, dir. Álbum Olímpico No.3 BSM. 1968. Colección Miguel Rosales González.
10. Popurrí *Qué linda es mi tierra*. BSM. Miguel Ángel Guerrero Calderón, dir. Concurso Yugoslavia. 1978. Colección Miguel Rosales González.
11. *Toccata y Fuga en Re menor*. J.S. Bach. BSM. Miguel Ángel Guerrero Calderón, dir. Concurso Yugoslavia. 1978. Colección Miguel Rosales González.
12. Marcha *Batalla de Neretva*. N. Kalovera. BSM. Miguel Ángel Guerrero Calderón. Concurso Yugoslavia. 1978. Colección Miguel Rosales González.