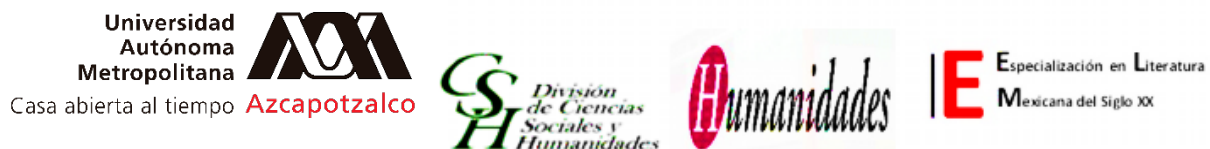


DOI: 10.24275/uama.6948.8566



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

Y SE VA DE BOLETO A VIAJAR EN EL METRO.

EL METRO DE LA CIUDAD DE MÉXICO NARRADO EN CANCIONES

**TESINA PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN
LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

PRESENTA: GUILLERMO ALFONSO BAUTISTA VÁZQUEZ

ASESOR: DR. JOSÉ LEONARDO MARTÍNEZ CARRIZALES

CIUDAD DE MÉXICO. NOVIEMBRE DE 2021

Esta tesina recibió apoyo del Programa Nacional de Posgrados de Calidad.
CONACYT

***Muchas gracias
Los quiero***

A Sony

*“Amo a una mujer clara
que amo y me ama
sin pedir nada, o casi nada,
que no es lo mismo, pero es igual”.*

A Demian

*“Eres sangre tibia
y yo
me siento vivo”.*

A mi familia

“Mama, life had just begun”.

Al Dr. Leonardo Martínez Carrizales

*Por indicarme el camino y mostrarme
que el panorama es más amplio de lo que
yo creía.*

A mis amigos, compañeros y demás banda que está cerca

*“Antes de que nos olviden
haremos historia”.*

A la vida, al destino

*“Soy feliz, soy un hombre feliz
y quiero que me perdonen
por este día
los muertos de mi felicidad”.*

Resumen

Este trabajo plantea que la canción popular urbana inspirada en la Ciudad de México es una forma de la narrativa mexicana contemporánea. Para ello toma como objeto de estudio el conjunto de letras de canciones que se han escrito sobre el Sistema de Transporte Colectivo, el metro, desde hace cincuenta años. Se entiende a estos textos como un género que no encaja con las leyes estilísticas de la institución literaria y rompen con el concepto canónico de literatura, pues su propósito no es proporcionar goce estético, sino su uso de fácil consumo. Al mismo tiempo estas letras son abordados como un género discursivo cercano a la crónica que, al narrar, busca ordenar el caos de la realidad para comprenderla. Durante la exposición se reflexiona sobre los conceptos de cultura popular urbana, canción popular urbana y se revisan las definiciones de autoridades como Carlos Monsiváis, Juan S. Garrido, Ricardo Salton, Juan Pablo González y Tanius Karam. Asimismo, se reconoce a las canciones sobre el metro como manifestaciones de la cultura popular, creadas y consumidas por una colectividad de origen marginal, poco letrada con acceso limitado a la alta cultura; y difundidas por los medios masivos de comunicación. Finalmente, se realiza un análisis crítico del discurso y las estrategias narrativas en las canciones populares urbanas sobre el metro.

ÍNDICE

Introducción	2
1. Primera parte. La canción popular urbana	10
1.1 Alta cultura y cultura de masas	10
1.2 La cultura popular urbana	11
1.3 La canción popular	12
1.4 Definiendo la canción popular urbana	15
2. Segunda parte. La crónica cantada	18
2.1 La canción popular urbana como crónica	18
3. Tercera parte. El metro y sus canciones	22
3.1 De qué escriben los cantautores del metro	22
3.2 Qué dicen las canciones populares urbanas del metro	23
3.2.1 Próxima estación: sufrimiento	27
3.2.2 A otro lado fui a parar: migrantes en el metro	38
3.2.3 Huele a patas y es sensacional: el metro percibido con todos los sentidos	41
3.2.4 Ahí dejé embarrado mi corazón: desamor en el metro	44
3.2.5 Ratas por donde quiera: la delincuencia en el metro	54
3.2.6 Mi sangre corre al ritmo del metro: los accidentes	56
Conclusiones	59
Bibliografía	63
Anexo	67

INTRODUCCIÓN

En México hay un fenómeno literario que se ha mantenido a lo largo del siglo XX hasta nuestros días: la canción popular urbana. Nadie puede negar que una buena canción, como todo texto, ayuda a decir mejor aquello que la gente necesita expresar. La Ciudad de México en buena medida ha inspirado una gran cantidad de letras que integran esta manifestación de la literatura. Estas piezas aluden a la ciudad, a sus escenarios y personajes, así como espacios y tiempos. Se presentan como relatos que textualizan la experiencia de vida de quienes habitan esta urbe.

Uno de los espacios que ha motivado la escritura de varias canciones es el Sistema de Transporte Colectivo, el metro. Se dice que este medio de transporte, tal vez el más importante de la capital mexicana, es un reflejo de la propia ciudad: lo que pasa en ella pasa en él. Partamos de que la red del metro ocupa una gran parte del territorio de la CDMX. Abilio Vergara Figueroa observa que el metro une zonas muy diversas de la ciudad, desde barrios pobres como Tepito o Pantitlán; las periferias, como Ecatepec o Nezahualcóyotl; zonas medias como las colonias Del Valle o Lindavista; hasta áreas de mayor desarrollo económico como Polanco (aunque no tengamos certeza de que las personas que viven en este último punto usen el metro, sí sabemos que quienes habitan la periferia y barrios pobres se trasladan en metro a esta zona porque ahí laboran). Esto hace posible que sujetos en diferentes condiciones sociales se transporten y compartan el mismo espacio. Incluso muchos usuarios hacen de ese sitio su lugar de trabajo (como los

vendedores ambulantes o los músicos urbanos). En este sentido, el metro es una muestra de la heterogeneidad de la ciudad¹.

Al mismo tiempo, Vergara mira al metro como un espacio de reconocimiento y definición, precisamente porque allí los usuarios se encuentran con semejantes y diferentes, y porque su uso frecuente construye una experiencia que genera pertenencia:

El espacio del metro se “re-define” por la utilización de usuarios diversos y puede construir una cierta pertenencia por la frecuencia de su uso y el tiempo de permanencia [...]. Gente que ubica una buena parte de su vivencia en este espacio y conserva, de su contacto con él y con los otros usuarios, una memoria que si bien se articula al conjunto del recorrido, adquiere un carácter diferencial, personalizado: posiblemente cada quien tenga su propia experiencia-metro².

De modo que las vivencias en el metro son al mismo tiempo personales y colectivas. Y son justamente esas experiencias-metro las que se textualizan en formas como la canción popular urbana. Los escritores de letras de canciones sobre el metro necesariamente han realizado viajes en este transporte de manera reiterada: son usuarios habituales del servicio y por lo tanto, aunque no lo busquen, tienen una constante interacción humana y acción social dentro de ese espacio. Es así que comparten una visión del mundo con los usuarios que escuchan sus canciones, porque a través de ellas se reconocen.

Por eso ven al metro como un símbolo de la urbe, porque se trata de la ciudad misma: es objeto de leyendas urbanas, lugar para hacer negocio, galería de arte, set y sala de cine, comedor, supermercado, dormitorio, foro de conciertos, rincón para la ciencia,

¹ Abilio Vergara Figueroa, “Metro-Medusa, metro-Perseo: diversidad, ritmos y densidad urbana”, en Olivia Domínguez Prieto, *Trovadores posmodernos: músicos en el Sistema de Transporte Colectivo Metro*, México. UNAM, 2010, p.15.

² Abilio Vergara Figueroa, *ibidem*, pp. 17-18.

sufre de sobrepoblación, de robos; es alternativa para los suicidas, zona de prostitución, hotel de paso, abunda el comercio ambulante y más.

Desde su nacimiento este espacio ha inspirado a los creadores, incluidos los escritores de letras de canciones urbanas. Trasladarse por la urbe a través del metro, actividad aparentemente común, es una experiencia que ha merecido ser contada y cantada.

Esta tesina se acerca a la canción popular urbana inspirada en la Ciudad de México a través de las letras de canciones sobre el metro, el cual, dicho sea de paso, es un elemento prototípico de la metrópolis. Por consiguiente, se plantea realizar una revisión del conjunto de canciones que se han escrito sobre la columna vertebral del transporte de la capital mexicana desde hace poco más de 50 años. Cabe decir que este corpus no es exhaustivo; consta de varias piezas donde el metro se presenta como un espacio —a veces único, en otras se suma a más escenarios— en el que los personajes llevan a cabo sus acciones.

De manera específica en esta tesina interesa mostrar 1) que la canción urbana es una forma de la narrativa mexicana del siglo XX; y 2) que estas canciones cuentan parte de la historia de los habitantes de la ciudad, esa que no es oficial pero que refleja cómo interactúan los chilangos con el lugar donde viven.

La génesis de esta exposición está en un trabajo que empezó en 2012 y vincula la crónica periodística y la canción urbana. En él se observó que las letras de canciones inspiradas en la Ciudad de México pueden ser leídas en su conjunto como una gran crónica que describe tanto la forma en que ha cambiado la ciudad durante más de cien años, como las interacciones sociales que se han dado y se siguen dando en sus espacios.

Las canciones han sido objeto de estudio académico. En años recientes, Tanius Karam analiza la canción urbana en artículos como “Estrategias informales en las canciones de Fernando Delgadillo” (2014), donde propone, desde la comunicación, algunas tácticas para reconocer la presencia de la ciudad y lo urbano en la letra de las canciones.

En su tesis doctoral *Una poética de la crisis. Aproximación sociocultural a la canción urbana de Rodrigo González* (2016), Jesús Nieto Rueda trata las letras de este cantautor urbano como un fenómeno cultural y las analiza tomando en cuenta el contexto cultural, económico y político en el que surgieron. Además, ofrece un panorama de su repercusión y trascendencia en la construcción de las identidades culturales mexicanas.

En España, Ana Marco Gonzáles, tanto en su tesis doctoral *Aquí me siento a contar: presencias de la canción popular mexicana en la narrativa hispánica contemporánea* (2010), como en el ensayo “La que (no) se fue. La canción popular mexicana en el panorama narrativo contemporáneo” (2011), ahonda en el folclor mexicano como un subgénero de la literatura.

En Colombia, Óscar Julián Cuesta y Alberto Gómez, en su artículo “La presencia del pensamiento narrativo en la letra de las canciones” (2013), analizan tres piezas latinoamericanas a partir de los fundamentos del pensamiento narrativo. Concluyen que a través de estas letras, se pueden conocer realidades que la gente ignora o que no se habían problematizado a pesar de ser visibles.

Por su parte, en Brasil, Anna Paula de Oliveira Mattos, en su artículo “La transposición musical-narrativa en la literatura latinoamericana contemporánea” (2017), concibe las canciones como literatura de masas, pues son una forma de escritura que

indica su relación con las demandas generadas con un público formado en las grandes ciudades.

La lectura de los trabajos antes mencionados proporcionan a esta tesina algunas líneas a seguir, como el reconocimiento de prácticas sociales propias de los espacios urbanos a partir las letras de canciones populares; el abordaje de la canción como narraciones y no como poemas; el uso de estas manifestaciones culturales para explicar la realidad en el contexto de las grandes ciudades; la problematización de esa realidad en un momento determinado, donde se suman las circunstancias y factores que desembocan en la forma de vida de un grupo humano en la urbe.

Asimismo, esos textos producidos en la academia invitan a analizar las canciones desde su construcción como un discurso que nace de la cultura de masas; como obras literarias que rompen con la concepción canónica de literatura, pues su propósito inicial es el consumo y no su uso estético; y como un instrumento que forma identidades ya que son producidas y consumidas por un grupo social para el que la cultura popular es un valor.

Por otro lado, cabe decir que este trabajo entiende la canción popular urbana, como un texto que puede ser abordado al mismo tiempo como género literario y como género discursivo.

La canción ha sido considerada desde hace varios siglos un género literario. Jean-Marie Schaeffer llama a la canción “una de las formas más antiguas y más universales de la poesía”³. No descarta tampoco a las composiciones surgidas luego del invento de los

³ Jean-Marie Schaeffer, *Pequeña ecología de los estudios literarios*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 14.

aparatos que registran el sonido. Para él estos textos también tienen que ver con la poesía y, por lo tanto, con la literatura.

Por su parte, Tzvetan Todorov expone que los géneros están en constante transformación. El surgimiento de uno nuevo se debe siempre a la transformación por inversión, desplazamiento o combinación de uno o de varios. Más aún: observa que el sistema de géneros —ya sea la ausencia de unos y existencia de otros— tiene relación con la ideología dominante en esa sociedad y ese tiempo⁴.

Siendo así, podemos considerar a la canción popular urbana como un género literario. Sus letras comparten características con la lírica (hay rima, figuras retóricas, métrica, versos). Sin embargo, no buscan precisamente ser poemas —si hablamos de su uso estético—, sino contar, o más bien cantar, una historia dentro de la dinámica de la vida en la ciudad y el mundo urbano. En este sentido, las canciones populares urbanas inspiradas en el metro son narraciones en verso que describen la vida en ese espacio en un tiempo determinado: los últimos 50 años.

Es así que las letras de canciones populares urbanas inspiradas en el metro relatan hechos, denuncian, describen espacios concretos, reales, todo a través de la experiencia de la gente común y no de figuras históricas, políticas, de las élites o el poder. Además recogen expresiones de la lengua popular, formulan diálogos, retratan personajes de la cotidianidad⁵. En este sentido, como observa María Luisa Lanzuela Corella: “La obra

⁴ Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, S.A., 1988, p. 34.

⁵ “Personajes-metro” los llama Abilio Vergara Figueroa, porque pareciera que pertenecen solo a este espacio y, por tanto, se convierten en una característica del metro. Entre ellos podemos identificar a los vendedores ambulantes llamados vagoneros, los ciegos que cantan con una bocina al frete y apelan a la lástima, la taquillera malhumorada, los usuarios que viajan en la puerta, el músico urbano que se esconde de la policía, el pasajero que viaja dormido y despierta justo en la estación que debe bajar. Abilio Vergara Figueroa, *op. cit.*, p. 17.

literaria [...] es un reflejo, consciente o inconsciente, de la situación social, económica y política de un determinado momento histórico”⁶.

Lo anterior nos lleva a considerar a las letras de canciones populares urbanas sobre el metro no solo como un evento estético; también se trata de un discurso o un enunciado orientado hacia lo que se dice, hacia quien va dirigido, en un tiempo y un lugar, que está frente a otro enunciado y que continúa. “Todo discurso es siempre y necesariamente un acto de lenguaje”⁷, dice Todorov. Es decir, es parte de la práctica humana. Por lo tanto, podemos considerar al texto literario canción popular urbana, como un discurso que está inserto en la cadena de interacciones sociales por medio de la palabra.

A su vez, Bajtín llama enunciado discursivo secundario o complejo (como la novela y los textos científicos, entre otros) a los enunciados que surgen de una comunicación compleja que absorbe y reelabora diversos géneros primarios (como las cartas, refranes, conversaciones o las canciones)⁸. Este trabajo quiere entender a las letras de las canciones populares urbanas inspiradas en la Ciudad de México, donde se insertan las del metro, como un género discursivo secundario o complejo.

Este trabajo aspira a constituirse en un antecedente para futuras investigaciones sobre la canción tratada como una narración. También pretende abonar al estudio del *soundtrack* del metro y de esta capital. En este sentido, aporta un modesto corpus que además puede ser abordado desde otras disciplinas como la historia, la sociología y los estudios culturales.

⁶ María Luisa Lanzuela Corella, “La literatura como fuente histórica: Benito Pérez Galdós”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*, Vol. 2, 2000, p.259.

⁷ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 36.

⁸ Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI editores, 1999, p. 250.

Esta tesina está organizada en tres partes. En la primera, se trata de definir la canción popular urbana inspirada en la Ciudad de México y para ello, se retoman las reflexiones de autores que han escrito sobre la cultura popular urbana y canción popular como Carlos Monsiváis, Juan S. Garrido, Ricardo Salton, Juan Pablo González y Tanius Karam. La segunda, presenta a la crónica como un discurso que permita comprender la realidad. Al mismo tiempo se esbozan los elementos y características que emplea en su construcción esta forma de escritura, por lo que se toma en cuenta las nociones de crónica de Juan Villoro, Martín Caparrós y Jezreel Salazar. Con estas referencias, se define entonces qué se entiende en este trabajo por canción popular urbana y crónica. En la tercera parte, se hace el análisis crítico del discurso y las estrategias narrativas en las canciones populares urbanas. Se ha elegido una veintena de piezas en las que el metro es uno de los espacios (a veces el único) indispensables para retratar la ciudad y las circunstancias de los personajes. Desde las diferentes miradas que los cantautores y escritores de letras de canciones tienen, se aborda el metro como un espacio que se sufre en cada viaje, como un lugar donde los migrantes se forman una opinión de la ciudad; como una esfera que se percibe con los sentidos; como un sitio para el amor y el desamor, como lugar de trabajo, como reflejo de problemas de la ciudad tales como la delincuencia y la corrupción.

1. PRIMERA PARTE. LA CANCIÓN POPULAR URBANA

1.1 ALTA CULTURA Y CULTURA DE MASAS

De acuerdo al análisis realizado por Victoria Peralta sobre la cultura de las sociedades urbanas contemporáneas, el proceso de masificación de las ciudades, iniciado en las primeras décadas del siglo XX, trajo como consecuencia que las llamadas masas emergentes —aquellos que no formaban parte de los estamentos políticos, sociales y económicos— pudieran acceder a beneficios que antes no tenían. Uno de ellos es la cultura. Sin embargo, plantea que ésta no es homogénea y que coexisten simultáneamente dos culturas: la alta cultura y la cultura de masas⁹.

La primera se refiere a la cultura de aquellas personas que tienen acceso a manifestaciones que interpretan la realidad y se expresan con estéticas elevadas, como la música de cámara o las artes plásticas. Estas élites cultas no necesariamente están involucradas con élites sociales o económicas. La segunda, la cultura de masas, está integrada por las expresiones nacidas con los medios masivos. Observa Peralta: “Es una cultura dirigida a satisfacer instintos primarios evadiendo el desarrollo de contenidos intelectuales y de análisis que cuestionen la realidad y que pongan en entredicho la estabilidad de las masas en su cotidianidad”¹⁰.

A estas manifestaciones representadas por las telenovelas, los cómics, el cine comercial, el rock y demás expresiones que no buscan dar al individuo un placer estético

⁹ Victoria Peralta, "La cultura popular posmoderna", en *Memoria y sociedad*, (Pontificia Universidad Javeriana), Vol. 1, núm. 1, nov. 1995, p. 147.

¹⁰ Victoria Peralta. *Ibidem*, p. 148

o contenidos intelectuales, sino de consumo, y que tocan a una mayor población, es lo que identificaremos como cultura de masas.

1.2 LA CULTURA POPULAR URBANA

La canción popular urbana está inserta en lo que Carlos Monsiváis llama la cultura popular urbana. Se trata de expresiones populares, prácticas, sistema de valores, ideología y modos de pensar y vivir en las ciudades capitales, que divulgan y rehacen las aportaciones tecnológicas del capitalismo: los medios de comunicación, la fotografía, los impresos, el cine, las nuevas tecnologías, la industria musical y más. La canción popular urbana está ligada a lo popular, entendido dicho término para este trabajo como los fenómenos asociados a prácticas culturales y simbólicas no letradas y no pertenecientes a la alta cultura o cultura hegemónica¹¹. Sobre la cultura popular urbana, Monsiváis indica:

Es la manera y los métodos en que colectividades sin poder político ni representación social asimilan los ofrecimientos a su alcance, sexualizan el melodrama, derivan de un humor infame filos satíricos, se divierten y se conmueven sin modificarse ideológicamente, persisten en la rebeldía política al cabo de la impresionante campaña despolitizadora. La cultura popular urbana es, pese a todo, del pachuco a la música disco, nacionalista, irreverente, gozosamente obscena. Y también, necesariamente, machista, autoritaria, fácilmente persuadible¹².

La cultura popular urbana es, por lo tanto, el conjunto de manifestaciones que expresan —sin que busquen ser consideradas obras de arte— la visión tanto personal como colectiva de temas, costumbres, creencias, hábitos que nacen de la fusión del mundo de

¹¹ Hay que tener presente que, como lo escribe Jean-Marie Schaeffer: “Cultura erudita y cultura vernácula no dejan de alimentarse mutuamente”. Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.* p. 15.

¹² Carlos Mosiváis, “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”, en *Cuadernos Políticos*, núm. 30, editorial Era, oct.-dic. 1981, p. 49.

los marginados de la urbe y de los inmigrantes de zonas rurales, y que son distribuidas para su consumo por los medios masivos de comunicación.

1.3 LA CANCIÓN POPULAR

Conviene entender qué es el género de la canción popular, pues de ella deviene la canción popular urbana. El cronista musical y compositor Juan S. Garrido observa que la canción popular era un producto genuino del pueblo ya que nació, como el propio pueblo, en cuna humilde. Por consiguiente, encuentra en sus letras sencillez, dolor y esperanza. Dice que: “La canción, para que pueda llamarse así, debe ser una melodía fácil al oído y tan sencilla que pueda ser cantada por cualquier persona después de oírla una o dos veces”¹³. Su definición de canción popular es un tanto romántica:

Es la expresión del sentimiento de cada época. Va de acuerdo con el momento en que surgió, y su principal característica es su brevedad y, dentro de esta, encierra el estado de ánimo de su autor, genuino intérprete del sentir popular. Se condimenta indistintamente con la gracia, la ironía, la sensibilidad o la angustia que sus autores quieran imprimirle, elementos indispensables en el arte lírico¹⁴.

Yolanda Moreno Rivas ubica a finales del siglo XIX el surgimiento de expresiones musicales que buscaban la conservación del “alma nacional”. El México de ese entonces —más bien la capital mexicana— estaba entrando en la modernidad: “Aceptaba con entusiasmo todo lo que simbolizara el adelanto técnico: el alumbrado eléctrico de 1881,

¹³ Juan S Garrido, *Historia de la música popular en México*, México, editorial Extemporáneos, 1974, p. 189.

¹⁴ Juan S Garrido, *ibid.* p. 12.

el uso del automóvil en 1892, la adquisición del fonógrafo en 1897, o el disfrute del tranvía eléctrico en 1900”¹⁵.

Es en este contexto que el “alma nacional” surgía como una defensa ante los modelos extranjeros que amenazaban con deformar “lo nuestro”. Manuel M. Ponce comienza a hacer varios estudios sobre lo que considera canción mexicana. En 1913 publica arreglos a canciones tradicionales como “Mañanitas mexicanas”, “Cielito lindo” y “La Valentina”. De acuerdo con Rivas Moreno, “[l]as colecciones de Manuel M. Ponce pretendían preservar y codificar —fijar reglas inmutables— de lo que él consideraba la única y auténtica canción mexicana”¹⁶.

Sin embargo, poco a poco fueron penetrando en el gusto de la gente ritmos extranjeros —gracias al teatro de revista y el fonógrafo— como el cake-walk, el fox-trot y el tango con letras de añoranza y queja amorosa. A la par del avance de estas formas musicales, el periodo revolucionario (de 1910 a 1917) favoreció la culminación del cantar de gesta mexicano —descendiente del romance español— como género popular: el corrido.

Por su parte, Monsiváis afirma que la tradición de la música popular mexicana se localiza de fines del siglo XIX hasta la década de 1960. Apunta, además que lo quejumbroso, las canciones de soledad, de dolor, de lamentación, cuyo énfasis está en la voz —que tenía la pretensión de hablar por el dolor de todos—, después se transformaría en la canción ranchera, cuando la gente comienza a abandonar el rancho y se traslada a la

¹⁵ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza editorial / CONACULTA, 1989, p. 17.

¹⁶ Yolanda Moreno Rivas, *ibid.* p. 18.

ciudad. No se trata de un canto que describe al campo, sino de nostalgia por ese suelo campirano¹⁷.

El avance de diversas industrias propias de la gran ciudad durante la década de los veinte —como la fonográfica, la radiofónica, la cinematográfica y la editorial—, así como el influjo del caribe, la música tropical, la introducción del danzón y la influencia de las letras del Modernismo permitieron el desarrollo del bolero.

Monsiváis señala a la música ranchera y al bolero como las dos grandes corrientes de lo que se entiende por canción popular. Para él la canción popular —junto a los grabados de José Guadalupe Posadas, el teatro político y de revista, el cine y las historietas— es un formato donde se fusionan cultura popular y cultura de masas, y por tanto reelabora la tradición:

Las canciones se vuelven forma de vida y además la tradición se reinventa, se elabora. Un ejemplo: el corrido. El corrido es la forma épica, el cantar de gesta de la Revolución mexicana. Pero ya para 1930 la industria decide que ningún corrido puede pasar de tres minutos, porque eso es lo que permite el *track*, y todo lo que ha sido la canción mexicana se reduce a la proporción de tres minutos, para que quepa. Entonces, el corrido de Cananea, que es un corrido célebre de las vísperas de la Revolución Mexicana, tiene 40 estrofas, queda reducido a tres o cuatro. Y así sucesivamente. Todo lo que había sido la tradición de la canción mexicana se reelabora, se comprime. Y la sensibilidad se reorienta hacia el ama de casa, que es la gran proposición de la radio de los años 30¹⁸.

El desarrollo de la música popular mexicana coincide con las condiciones políticas y económica que determinaron la migración del campo hacia la capital: la época

¹⁷ Luis Mengs, entrevista a Carlos Monsiváis para el programa de radio El estado mental, subida a la web el 16 de junio 2014. Disponible desde Internet en: <https://elestadomental.com/radio/carlos-monsivais/sobre-la-musica-popular-mexicana> [Acceso el 04 de julio de 2021].

¹⁸ Ricardo Bedoya e Isaac León, “Cultura popular y cultura masiva en el México contemporáneo: conversación con Carlos Monsiváis”, en *Diálogos de la Comunicación*, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social–FELAFACS, Perú, 1988. Disponible desde Internet en: <http://repositorio.ulima.edu.pe/handle/ulima/7050> [Acceso el 04 de julio de 2021].

posrevolucionaria (1910–1930), así como el boom económico tras la Segunda Guerra Mundial, conocido como “Milagro Mexicano”.

En conclusión, la canción popular es un género que surge como forma de expresión del pueblo —entendido este como la colectividad compuesta por la clase trabajadora, de origen rural, asentada en la ciudad tras el impulso que dieron los gobiernos revolucionarios a las industrias; que rápidamente y sin oportunidad de asimilación se transformó de campirano a urbano de forma violenta; sin acceso a la alta cultura, poco letrada y educada—. Se identifica por sus letras sencillas, que reflejan ansias, deseos y vivencias de esa colectividad; así como por su brevedad, resultado de la reelaboración que hacen de esta manifestación cultural la industria musical y los medios electrónicos.

1.4 DEFINIENDO LA CANCIÓN POPULAR URBANA

Esta noción de canción popular no varía mucho del concepto de canción popular urbana. Para Juan Pablo González, la música popular urbana constituye uno de los mayores aportes realizados por América Latina en su conjunto a la cultura occidental moderna. De acuerdo con González, de todas las expresiones producidas en la región durante el siglo XX: “La canción popular urbana sobresale por su carácter masivo, sirviendo de vehículo de modernidad para una vasta región en desarrollo con su integración racial,

incorporación de la mujer, valoración de la diversidad y democratización de la expresión y del consumo”¹⁹.

Ricardo Salton separa la canción popular urbana de otras expresiones populares.

La define a partir de la forma en que comenzó a ser consumida:

Con el tango, como con el jazz, nació lo que hoy conocemos como música popular urbana: expresiones que nos llegan a través de las actuaciones en vivo y de los fonogramas y no desde partituras (como sucede con la música clásica) ni desde la exclusiva tradición oral (como ocurre con el folclore en su sentido antropológico o con las expresiones de los pueblos originarios)²⁰.

En América Latina a finales del siglo XIX, se inicia la producción fonográfica. Primero en Río de Janeiro, Buenos Aires, México, La Habana y Santiago se graban chorôes, música criolla, corridos, danzones y repertorio de salón; después, a partir de 1910, se une el resto de la región. La música comienza a estar al alcance de muchas personas. Ya no se necesita saber leer notas musicales, tocar un instrumento o esperar a que una orquesta esté presente. Ahora solo hay que comprar un disco para colocarlo en el reproductor y oír la pieza. Con la consolidación de las industrias del disco, la radio y el cine a comienzos de los años veinte, se crea la industria musical moderna que potencia la difusión de bienes culturales nacionales e internacionales.

Quien ofrece una definición más concreta sobre canción urbana es Tanius Karam. No descarta su perfil popular y coincide con Salton al reconocerla como un tipo de canción no culta que tiene como antecedente la transmisión oral, el relato inmediato y el carácter comunitario. Entiende la canción urbana como “[u]n tipo de música vernácula

¹⁹ Juan Pablo González, “Música popular urbana en la América Latina del siglo XX”, en *A tres bandas Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Colombia, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior / Ediciones Akal, 2010, p. 205.

²⁰ Ricardo Salton, “Tango: música de muchas naciones”, *ibidem*, p. 243.

que de manera explícita o implícita alude a la ciudad, a sus espacios y tiempos, a sus escenarios y personajes. La canción nos ayuda vincularla [*sic*] con alguna dinámica de la vida en la ciudad y el mundo urbano”²¹.

La canción popular urbana entonces es una expresión compuesta de letras y música que no pretende provocar un gozo estético en el escucha —como las manifestaciones de la alta cultura—, sino producir un efecto inmediato relacionado con instintos primarios (tristeza, alegría, enojo, etcétera). Por su carácter comercial es distribuida a través de la industria de la música y los medios masivos de comunicación, incluidos nuevos canales de acceso a la información, como el Internet. En sus letras el escritor narra los modos de actuar y de pensar de los personajes urbanos en circunstancias que determinan su realidad y existencia dentro de la gran ciudad. Es así que este género sirve como instrumento de narración a los propios miembros de la comunidad urbana. Y como está ligado a la experiencia de vida de la clase trabajadora en la urbe, nos lleva a pensar en lo ciudadano, lo urbano, la capital y a identificarnos con los temas que hacen referencia a ella, como el chilango, los personajes de barrio, el flujo migratorio de las zonas rurales debido al crecimiento de la ciudad y también en el transporte público: el metro. Las letras de la canción popular urbana apelan a la emocionalidad, de ahí que haya identificación con sus letras, con los diferentes ritmos que tiene (bolero, rock, trova, hip-hop, cumbia, cumbia urbana, ritmos tropicales y de fusión, entre otros), con los intérpretes y con otras personas que también se sienten atraídas por esta manifestación cultural. En otras palabras, la canción popular urbana se pone al servicio de la emoción .

²¹ Tanius Karam, “Estrategias informales en las canciones de Fernando Delgadillo”, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (UAM- Xochimilco), núm. 33, mar-abr. 2014, p. 169.

2. SEGUNDA PARTE. LA CRÓNICA CANTADA

2.1 LA CANCIÓN POPULAR URBANA COMO CRÓNICA

“La crónica es un cuento que es verdad”. Esta frase se le atribuye a Gabriel García Márquez. En parte tiene razón: se trata una narración que cuenta y registra la realidad y el mundo; en ella está presente la capacidad neurológica que tiene el ser humano para narrar. Sin embargo, la crónica es más que un género periodístico.

Hayden White señala que en la narración se recrea un fragmento de lo real, además de ser un instrumento que ayuda a comprender la realidad. La narración no es solo la representación de acontecimientos reales en un texto; están estructurados de tal forma que tienen sentido y significado para un grupo humano específico²². Podemos decir, entonces, que la narración que se lleva a cabo en un relato reduce el caos de la realidad a una forma que posee sentido para una comunidad humana. La narración es la consecuencia de haber sometido al entendimiento una parte de la realidad, pues en un relato hay valores, ideología, sistemas de relaciones sociales establecidos entre personajes, relaciones de tiempo y espacio, etcétera. Mientras más parecidos sean la representación escrita y los acontecimientos que representa, más cerca estaremos de una narración de la verdad. Es entonces que hablamos de crónica

Por otro lado, retomando las ideas de Bajtín expuestas anteriormente, podemos ubicar a la crónica como un enunciado discursivo secundario o complejo aprendido tanto

²² Hayden White, *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, p. 43.

en la institución periodística como en la literaria, que “surge en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada”²³.

Para Juan Villoro, por ejemplo, la crónica posee características de varios géneros —como la novela, el reportaje, el ensayo, el cuento, la entrevista, el teatro, la autobiografía, entre otros— y esta particularidad la hace constituirse a sí misma. Por eso, la llama el ornotorinco de la prosa²⁴.

Dicho de otro modo: la crónica es un texto que en su construcción integra tanto enunciados simples —los diálogos cotidianos, la memoria o el testimonio, entre otros— como enunciados complejos —la entrevista, el ensayo, el reportaje o el teatro, por mencionar algunos—. Es un enunciado complejo que busca intervenir en la sociedad y orientar al lector en la realidad humana y su contexto social.

La crónica también es un enunciado que responde a otro enunciado y provoca con eso el surgimiento de uno nuevo. Por tanto tiene una intención en el sistema de interacción de los seres humanos en un tiempo histórico, social y político. De ahí que Martín Caparrós defina a la crónica “por ocuparse de lo que no es noticia, de lo que no nos enseñaron a considerar noticia [...] A veces es más importante [...] para mucha gente enterarse de lo que pasa con unas personas en una plaza cualquiera que leer las declaraciones de un ministro. Puede hablar más sobre su vida, su país y sus

²³ Mijail Bajtín, *op.cit.*, pág: 251.

²⁴ Dice Villoro: “La crónica reclama un símbolo más complejo: el ornotorinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de los testigos, los parlamentos entendidos como debate [...]; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. [...] La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser”. Juan Villoro, *Safari accidental*, México, Joaquín Mortiz, 2006, p. 14.

circunstancias”²⁵. Claramente nos deja ver que en el proceso constructivo de la crónica interviene el contexto sociocultural, los medios, la política.

Por su parte, Jezreel Salazar observa que:

La crónica es un género que hace de la representación de las transformaciones del mundo su quehacer básico, pero a diferencia de la historia transmite la experiencia volviendo vívidos los sucesos, construyendo una retórica de la presencia que recrea, desde un punto de vista subjetivo, lo que le ocurre a una sociedad. Registrar el presente (narrarlo y describirlo), pero al mismo tiempo valorarlo críticamente, parece ser lo que caracteriza no la forma de la crónica sino su voluntad testimonial²⁶.

Volver vívidos los sucesos, construir una retórica y la subjetividad del texto son algunas de las propiedades que dan identidad a la crónica como género. Aún más: son recursos lingüísticos —entendidos como convenciones institucionales propias de la literatura— de los que se vale esta modalidad del discurso llamada crónica, para construir una narración que permita comprender la realidad.

Así pues, el grupo de canciones populares urbanas sobre el metro de la Ciudad de México elegidas para este trabajo pueden ser leídas como crónicas porque, para registrar el presente y relatar acontecimientos que afectan a un gran número de personas de una comunidad, absorben y reelaboran diversos enunciados simples o primarios, como frases populares, conversaciones u onomatopeyas; así como elementos de enunciados complejos, como la nota periodística; usan recursos lingüísticos para su elaboración e

²⁵ Martín Caparrós. *Taller de periodismo y literatura*, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano y Corporación Andina de Fomento. Cartagena, 16 al 20 de diciembre de 2003. Disponible desde internet en: <https://fundaciongabo.org/es/recursos/relatorias/taller-de-periodismo-y-literatura-con-martin-caparros> [Acceso el 09 de marzo de 2021].

²⁶ Jezreel Salazar. “Trances y trasiegos de la crónica”, en *La Jornada Semanal, suplemento de La Jornada*, 19 de marzo de 2017, p. 10.

interviene el contexto social, la política, la cultura, así como los medios masivos en la construcción de estas narraciones que funcionan como instrumento de comprensión de la realidad.

3. TERCERA PARTE. EL METRO Y SUS CANCIONES

3.1 DE QUÉ ESCRIBEN LOS CANTAUTORES DEL METRO

Antes de iniciar el análisis del grupo de piezas que identificamos como canción popular urbana inspirada en el metro, hay que decir que todas tienen un común denominador: textualizan el cambio acelerado de un sector de la sociedad capitalina —históricamente afectada por la migración, el crecimiento poblacional y la economía— a partir de la creación y uso del metro. Este espacio es un mundo nuevo que exige a la clase trabajadora de la ciudad —sus usuarios— modificar y crear prácticas, como comprar un boleto para ingresar, saber que el timbre del vagón indica el cierre de puertas o quedarse dormido en un asiento.

Nace una forma de comportamiento propia del lugar y de relacionarse con los otros bajo sus muros, como el de las mujeres, quienes alteran su forma de vestir y viajan más atentas que los hombres para disminuir la posibilidad de acoso sexual. O la resignación de todo usuario al perder el espacio personal por la gran cantidad de gente que se transporta en un vagón. Incluso afecta prácticas fuera del espacio, como terminar una actividad nocturna antes de las doce de la noche para tener la opción de abordar el último tren en alguna estación y poder ir a casa.

También se crean roles cada vez que se viaja en sus instalaciones, como el usuario protector, que cede el asiento a quien considera más vulnerable. El metro, además, forma parte del lenguaje: sus sonidos se vuelven onomatopeyas, surgen el verbo “metrear” para referirse a escarceos sexuales en vagones y andenes entre el colectivo gay; y frases que hacen referencia al espacio, como el grito “avance, avance” de los policías y “nos vemos

debajo del reloj” de usuarios que se citan dentro de las instalaciones de este sistema de transporte.

Asimismo, podemos notar que las canciones populares urbanas del metro personifican a la población que Monsiváis llamó “actores de las nuevas formas de vida urbana”²⁷, personajes que se suman a la narrativa contemporánea mexicana luego de un cambio social y cultural generado tras un suceso, como la construcción y puesta en funcionamiento del metro. Así surgen, entre otros, las figuras del vagonero —el vendedor ambulante del metro—, la taquillera malhumorada, el ciego que pide una ayuda, el músico urbano, el usuario que viaja en la puerta y estorba la entrada y salida de otros.

Dicho de otra manera, las letras de la canción popular urbana del metro son la construcción narrativa de una realidad afectada por el cambio demográfico y económico de la ciudad. Son, además, hechas con el propósito de integrar símbolos, figuras y prácticas que no existían anteriormente en las representaciones simbólicas del espacio urbano. Suma a nuevos actores sociales, así como hábitos, formas de relacionarse con los otros, modos de hablar y de percibir sensorialmente el mundo.

3.2 QUÉ DICEN LAS CANCIONES POPULARES URBANAS DEL METRO

El 4 de septiembre de 1969, los periódicos de la Ciudad de México anunciaron que se terminarían los desplazamientos lentos que provocaba el tránsito vehicular. Ese día el metro corrió oficialmente sus primeros kilómetros y transportó en su primer viaje a

²⁷ Monsiváis menciona a algunos personajes que regularmente eran invisibles o innombrables en la literatura de país antes de los sucesos de 1968: “Las mujeres que ya no son símbolos ni víctimas ni devoradoras; los marginados, los jóvenes despojados de cualquier porvenir, los homosexuales, los nacos que desafían e interiorizan sin quererlo el racismo en su contra”. Carlos Monsiváis, *Lo fugitivo permanece, 21 cuentos mexicanos*, México, Aeroméxico S.A., 1984, p. 23.

Gustavo Díaz Ordaz, entonces presidente de México, y su comitiva. Desde ese momento, el metro se convirtió en un nuevo espacio narrativo para contar la Ciudad de México.

La construcción y puesta en marcha del metro se da en una época en que la urbanización de la ciudad se incrementó de manera exponencial debido a la sobrepoblación. Esto trajo como consecuencia que en 1970 el antiguo Distrito Federal fuera dividido en 16 delegaciones políticas. La gente migraba desde sus estados y desde zonas rurales. Tanto que en esta década la ciudad duplicó el número de habitantes. Por supuesto, a mayor población, los servicios se vuelven insuficientes. Los migrantes que buscaban mejores condiciones de vida muchas veces empeoraban su situación.

La primera canción ambientada en el metro la escribió y popularizó Chava Flores, el llamado cronista musical de la ciudad. *Voy en el metro* (1975) es la historia del propio cantautor, quien viaja por primera vez en este transporte barato: “Ya me voy, me lleva el metro por un peso hasta Taxqueña”, nos informa en las primeras líneas. El cantante se encuentra con un espacio mucho más amable (aunque pronto se convierte en el Hades) que los camiones guajoloteros²⁸ en los que suele transportarse:

*Voy en el Metro, ¡qué grandote,
rapidote, qué limpiote!
¡Qué deferencia del camión
de mi compadre Jilemón
que va al panteón!*

²⁸ En los años 50 y 60 del siglo XX buena parte de los camiones que integraban el transporte público de la ciudad eran muy viejos o estaban averiados. Comparados con los autobuses de primera clase, estos eran de tercer nivel y permitían abordar a la gente con costales llenos de madera o carbón, huacales con verduras y frutas y aves enjauladas como gallinas, tórtolas o guajolotes. Gracias a este último animal se bautizó de manera peyorativa a estos camiones.

Como se puede observar, el autor narra con versos de ocho o menos sílabas fonéticas agrupadas en estrofas de cinco versos y rima asonante, es decir, la forma del corrido; también utiliza figuras retóricas como la comparación y construye imágenes. De igual forma podemos identificar personajes (como el narrador y el compadre), el espacio donde se desarrolla la historia (el metro), y la historia misma (el metro como un nuevo espacio).

Hay que notar que usa las palabras “grandote”, “rapidote”, “limpiote”, así como las pronunciaciones “deferencia”, en lugar de diferencia, y “Jilemón”, en vez de Filemón. Incluso líneas abajo, cuando enumera las estaciones por las que pasa llama a una estación “Colegio Melitar” y no Colegio Militar. De esta forma el cantautor muestra el lenguaje, o más bien las variaciones que presenta en la realidad el español en su pronunciación, sin que eso impida que se pierda el mensaje. Se trata de enunciados simples que han sido reelaborados en una canción

Líneas más adelante el narrador recibe indicaciones —otro enunciado simple— para abordar y permanecer en los andenes:

*Al bajar a los andenes
escuché esta cantaleta:
“al mirar llegar los trenes
no se aviente para entrar”.*

Sin embargo, también cuenta los inconvenientes del viaje: primero, el conflicto entre pasajeros que quieren bajar y otros que estorban el paso, ya sea porque les gusta viajar en la puerta o porque no hay para donde moverse. Para expresar esta situación, recurre a una breve conversación, la cual, como ya hemos visto, es una forma de enunciado simple:

*¡Que se quite de la puerta!,
y luego luego que me quito.
Y siguió la señorita:
¡que se arrime más pa' allá!*

Segundo. El metro carece de un área indispensable para todo ser humano: no hay baños y lo expresa en una frase popular:

*Ya me estoy arrepintiendo
no haber hecho de las aguas.*

Esta pieza de tono humorístico muestra características que comparte el conjunto de canciones populares urbanas inspiradas en este medio de transporte seleccionadas para este trabajo: absorbe y rehace diversas modalidades de enunciados simples para construir un enunciado complejo; tiene como referente a la realidad; en la construcción narrativa usa recursos lingüísticos, como la narración en primera persona, la creación de imágenes a través de la descripción del espacio, la reproducción de diálogos a la manera del teatro; y crea personajes a partir de los nuevos actores sociales que nacen tras el uso frecuente del metro, como el usuario que viaja a la defensiva o el que se pierde a pesar de transportarse constantemente en el metro. Estos y otros elementos se juntan para construir una forma narrativa compleja que se presenta a través de un corrido, con una estructura en verso de arte menor y un compás musical de 1/2. Así es como el cantautor Chava Flores ordena el caos de la realidad —provocado por la llegada del metro a la ciudad—, le da sentido y lo explica.

3.2.1 PRÓXIMA ESTACIÓN: SUFRIMIENTO

La simple acción de trasladarse en metro se ha convertido es uno de los temas que han abordado los cantautores urbanos. Está muy lejos de ser un viaje de iniciación. Como se ha mencionado, moverse en metro es una actividad que se sufre. Se trata de una experiencia que lleva a los personajes a enfrentarse tanto a su realidad como a la de la ciudad. Una de estas circunstancias es la sobrepoblación. En el metro se transportan diariamente alrededor de 4.6 millones de personas²⁹, lo que provoca problemas para abordar o descender de los carros. Además, en vagones y andenes se pierde el espacio personal. Carlos Monsiváis plasma el sentir de los millones de pasajeros: “En el metro de la Ciudad de México me siento atrapado, al borde de la angustia. No me refiero sólo o principalmente a los apretujones sino al temor metafísico, el de perder para siempre el gusto por el espacio, y ya nunca más sentirme a mis anchas”³⁰.

El grupo Botellita de Jerez en la canción “Heavy Metro” (1984) narra cómo se vive la sobrepoblación en una estación en particular: Pino Suarez, una de las más concurridas por ubicarse en el Centro de la ciudad. Es interesante el uso del ritmo de rock en las canciones —o guacarock, en el caso de Botellita de Jerez— pues se trata de una música nacida en la urbe, que de alguna forma reproduce los sonidos propios de la ciudad. En esta canción hay cierta angustia y frustración del personaje que cuenta la

²⁹ De acuerdo con cifras del Transporte Urbano de Pasajeros difundidas por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI, este es el promedio de viajes que se realizaron en metro durante 2019. Tomo de referencia este año pues en 2020 el comportamiento de la gente que viaja en metro fue afectado por la pandemia por coronavirus. Instituto Nacional de Estadística y Geografía, México, [web en línea], disponible desde internet en: <https://www.inegi.org.mx/programas/transporteurbano/?init=1> [Acceso el 19 de julio de 2021].

³⁰ Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos*, México, Ediciones Era, 1995, p. 166.

historia por no abordar o no bajar del vagón. Observamos el uso de la primera persona pues la narración está presentada a manera de testimonio:

*Hoy me encuentro entre gente perdida
que ha olvidado que debo salir.
¡Quiero salir! ¡Quieren entrar!
¡Quieren subir! ¡Quiero bajar!*

La angustia del narrador resalta gracias al uso de exclamaciones contradictorias que manifiestan la situación desesperada en la que se encuentra (¡Quiero salir! ¡Quieren entrar! / ¡Quieren subir! ¡Quiero bajar!). Además ese recurso impulsa al lector a imaginar cómo aumenta el sufrimiento del narrador y el sonido del timbre que anuncia el cierre de puertas. Para controlar a la gran cantidad de gente que transita por esa estación, sobre todo en las llamadas horas pico, la policía diariamente tiene que intervenir y dirigir a la muchedumbre con gritos y silbatazos para que puedan avanzar. La angustia del narrador entonces se convierte en indignación pues se da cuenta que él y los demás pasajeros son tratados como reses y sus corrales son los andenes. El escritor construye una imagen con la comparación de policías con arrieros y pasajeros con ganado. Al mismo tiempo usa la expresión popular “bueyes” —un enunciado simple— utilizada como insulto:

*Policías arrieros, pasajeros bueyes,
los andenes llenos ¡qué horror!*

También la canción “El metro” (1994) de Café Tacvba expresa la frustración que provoca no lograr descender del vagón debido al choque entre pasajeros.

*He querido salir por la puerta
pero siempre hay alguien que empuja
para adentro.*

Otra vez en la construcción el escritor usa frases contradictorias (siempre hay alguien que empuja / para adentro) para enfatizar el enfrentamiento que se da en los andenes cada vez que el vagón abre las puertas. Es curioso que el ritmo de esta canción, una mezcla entre *soul* y *grove* que incita mover los hombros y bailar, nos remita a la gente que camina de prisa dentro del metro gracias al protagonismo de un piano tocado de forma acelerada. En un cuarteto de rimas consonantes (que podemos calificar como enunciado simple porque guarda similitudes con una carta de amor) expresa sensaciones básicas —extrañar, llorar, recordar, besar— que esconden el verdadero mensaje de esos versos: el tiempo. Son tantas las horas que el personaje pasa dentro del metro, que comienza a olvidar a la persona que ama.

*Y hay veces que te empiezo a extrañar
y me dan ganas de llorar,
pues tu cara no puedo recordar
y no sé si te vuelva a besar.*

Para recalcar que dentro del metro no hay definición del tiempo también el escritor recurre a la figura de la anáfora:

*no sé cuando es de día o de noche,
no sé si llevo cien años aquí dentro*

El cantautor exagera su travesía en metro. Explica que lleva varios meses desaparecido porque se metió a un vagón del metro del que no ha podido salir. Es tanto el tiempo que lleva dentro, que ha envejecido y el pelo y la barba le han crecido. Y se resigna a no saber si un día saldrá de ahí. En realidad el cantautor se burla de sí mismo, porque se ha pasado varias estaciones debido a la cantidad de gente que entra al vagón. De hecho, las menciona para darnos información de su viaje.

*Zócalo, Hidalgo, Chabacano
he cruzado un millón de veces*

Y en medio de su queja expone una de las problemáticas más notables de este sistema de transporte: el comercio ambulante, pues da a entender que ha comprado varios productos. Para ello integra en la construcción de su narración el pregón, el tipo de enunciado simple que usan los vendedores ambulantes:

*Como pastillas, paletones, chocolates,
chicles y salvavidas;
tengo ya seis juegos de agujas,
ocho cuters y encendedores me sobran.*

En su canción “Desempleado” (1988), José Luis D.F. explica una de las razones por las cuales hay vendedores ambulantes en el metro: la falta de empleo formal. En la pieza el cantautor narra a manera de testimonio su desventura. Primero se queda sin trabajo, el contrato que tenía se le acabó y le informan que no lo renovarán. Tampoco le dan un finiquito. Después va a buscar empleo pero no lo consigue porque no cubre los numerosos requisitos que solicitan los empleadores —aunque el cantautor no indica si le piden grado académico, experiencia o alguna documentación—. Además es víctima de

líderes sindicales a quienes acusa de corruptos, pues da a entender que le piden dinero para ocupar una plaza laboral. Es entonces que decide convertirse en vagonero —un vendedor ambulante de los vagones— o pasillero —que ofrecen su mercancía en andenes y pasillos— en el metro. Se trata de un nuevo personaje en la narrativa de la Ciudad de México:

*Hoy salto allá en el metro
evitando el apañón,
la poli me anda siguiendo
entre estación y estación;
si chicles me ven vendiendo
me los quitan de volón.*

Observemos: el escritor usa enunciados simples en la forma de expresiones populares en la construcción de la narración (“apañón”, “de volón”, “hoy salto allá en el metro”, “la poli”). También rimas consonantes. Con ellas da voz al personaje —sencillo, poco letrado y educado— que debe esconderse de la policía porque si lo sorprenden vendiendo su mercancía entre los vagones o los andenes se la decomisan, perdiendo así el dinero invertido. Y es que el comercio ambulante está prohibido en el metro³¹. El vendedor ambulante del metro viola las reglas pero también, por lo menos el cantautor de esta historia, sufre el viaje. El efecto de frustración que provoca la letra de esta canción se intensifica con la música: un rock clásico de guitarras impregnadas de blues.

³¹ El Reglamento de la Ley de Movilidad del Distrito Federal dice en la fracción XIV del Artículo 230 que esta prohibido ejercer el comercio ambulante en unidades, vagones, andenes, estaciones, túneles, corredores, escaleras, entradas salidas y demás zonas. Incluso no permite la venta fuera de accesos y salidas de las estaciones en un polígono de 25 metros. Reglamento de la Ley de Movilidad del Distrito Federal, Gaceta Oficial de la Ciudad de México, 15 de septiembre de 2017, disponible desde internet en: <http://www.paot.org.mx/centro/reglamentos/df/pdf/2017/REGLAMENTO%20DE%20LA%20LEY%20DE%20MOVILIDAD%20DEL%20DISTRITO%20FEDERAL.pdf> [Acceso el 30 de septiembre de 2021].

En su canción “DF” (2004), Antonio Lira y su banda Lira’n Roll describen, también con blues, el recorrido que hace el cantautor hacia el trabajo. Aunque no especifica la hora, es probable que viaje entre las siete y de las diez de la mañana, precisamente el lapso de tiempo en que se concentra más gente en el metro. Cuando entra a una de las estaciones se topa con la masa de gente. El cantautor describe en dos líneas lo que pasa cada mañana: pasajeros que quieren bajar del vagón en alguna estación empujan tanto que se llevan a quien se cruza en su camino, así que el sujeto que involuntariamente abandonó el tren tiene que luchar por volver a subir.

*Que me trepo al metro
y ese mar de gente
que me vuelve a bajar.*

Este escritor recurre al uso de un expresión popular (“me trepo al metro”) y de un enunciado más complejo para crear una imagen: “Y ese mar de gente / que me vuelve a bajar”. Vale la pena notar que la frase “mar de gente”, es una imagen recurrente en las canciones del metro. Por lo menos antes que Antonio Lira ya la había usado en 1984 Rodrigo Gonzáles en la canción “Estación del Metro Balderas”. En ella canta “una ola de gente se la llevó”, en referencia a la novia que lo dejó y se perdió entre la muchedumbre en esa estación del metro. En 1987 Alejandro Lora reescribe la pieza y la llama solo “Metro Balderas”. En ella se deshace de la imagen del mar por una amasijo de personas. Así canta: “una bola de gente se la llevó”. Más adelante, en el apartado “Ahí dejé embarrado mi corazón: amor y desamor en el metro”, se ahondará sobre estas dos canciones.

La masa de gente en el metro también ha sido descrita por Chava Flores en el chotis “No es *justu*”, donde habla de los inconvenientes del transporte público de la Ciudad de México. Usa la figura de la comparación para destacar el amontonamiento de las personas y la pérdida del espacio personal en los vagones del metro. Así crea la imagen de las sardinas enlatadas. Expone la injusticia y lo incómodo que es para los usuarios viajar de esa forma. Incluye, entre otros enunciados simples, el testimonio y variaciones de las palabras “justo” y “disgusto” —expresiones de los habitantes de las periferias, barrios y de personas provenientes de zonas rurales—, así como el recurso lingüístico de la narración en primera persona.

*Los trolebuses pa estorbar llevan el cetro
y veinte latas de sardinas es el metro.
No es justu, no es justu
viajamos tan a disgustu.*

Más adelante en esta canción se pueden reconocer líneas que recuerdan la nota periodística —un enunciado complejo—. Curiosamente estos versos están integrados por expresiones populares —enunciados simples— pero han sido reelaboradas para ofrecer información sobre problemáticas que sufrió la ciudad en los años 70, época en que fue escrita la canción y en la que el metro irrumpió en la vida de los capitalinos.

*Las avenidas ya se ven pavimentadas:
las angostitas 'ora fueron ensanchadas
[...]
Ya los mercados están rete nuevecitos,
por veinte pesos te dan dos aguacatitos,*

Otro cantautor que también sufre el metro para ir al trabajo es el rapero Calaquín Cruz. En su “Canción del metro de la CDMX” (2019), narra que los problemas para él

comienzan en cuanto mete el boleto al torniquete y se da cuenta que el metro está repleto de gente, lo que significa que tendrá que luchar para entrar a un vagón:

*El metro no pasa
y en la estación
se juntó un chingo de gente.
Me ensuciaron los zapatos,
me rompieron mi traje
y ya me despeinaron.*

La música base o el beat de la canción le agrega emoción a la pieza y despierta una sensación de angustia. La historia está llena de imágenes y recursos lingüísticos —las groserías, las descripciones sencillas del espacio y la circunstancia que vive— que caen en el humor crudo pues la situación del personaje, aunque dolorosa, provoca risa. Al personaje nada le sale bien en su travesía por el metro. No bien libra un obstáculo cuando otro se le presenta. Sin embargo, la risa provocada por esta letra humorística, no tiene que ver con la burla; el usuario del metro encuentra identificación con la letra y con el intérprete. Por eso al escuchar la canción, todo el que viaja frecuentemente en el metro ríe³². Para lograr este efecto el cantautor utiliza, entre el lenguaje directo, realista y popular, la figura del oxímoron (“Al salir casi me vuelven a meter”) y de la anáfora con la frase “ya nos”:

³²Al respecto, el psicólogo José Alfonso Jiménez Moreno analiza por qué el humor nos da la posibilidad de reírnos de lo que no es divertido: “El humor es un tema epistemológico que permite conocernos y entender la verdad y da razón a lo que nos rodea; pero además es catártico, es placentero y divertido. No es que forme parte de la categoría ‘diversión’ como ya Freud decía, dado que podemos reírnos de lo que no es divertido y no con fines de entretenimiento, como cuando reímos para aceptar la muerte de un ser querido o nos burlamos de una crisis política o económica. Es catártico porque nos libera de lo oculto de la verdad, implica vaciar el propio ser de una verdad que es incongruente y/o insoportable”. José Alfonso Jiménez Moreno, “Reflexiones epistemológicas sobre el humor”, en *Eikasia: revista de filosofía*, (Oviedo, Eikasia Ediciones), núm. 48, marzo 2013, pp. 189-195.

*Al salir casi
me vuelven a meter otra vez.
Me voy por la escalera eléctrica.
Arriba está hasta la madre de gente
y la escalera sube y sube.
Ya nos atoramos,
ya nos encimamos,
ya nos caímos.*

Esta canción, además de la sobrepoblación, muestra el tiempo como otro elemento de conflicto para quien viaja en metro. Si bien el tiempo es una característica importante en la crónica, en esta pieza es trascendental pues su referencia transmite la angustia y ansiedad que causa la movilidad en la Ciudad de México. Asimismo, integra un aviso — una forma de enunciado simple— muy escuchada por los usuarios del metro: “la marcha será lenta”.

*Se cierran las puertas,
vamos bien apretados.
A los veinte segundos
se detiene el metro
y ya no avanzamos.
Se escucha una voz que dice:
la marcha será lenta.*

Los capitalinos en promedio pasan dos horas y media en viajes de ida y vuelta de sus casas a sus lugares de trabajo. No importa que se haga en transporte público o en automóvil. Para quienes viven en los municipios de la zona conurbada —como Ecatepec, Nezahualcoyotl, Tlalnepantla, Texcoco y demás demarcaciones del Estado de México, así como de Tizayuca, en el estado de Hidalgo— el tiempo es mayor. Por eso, la gente usualmente sale de sus casas una hora antes. Si se va con el tiempo justo cualquier suceso inesperado, como que la marcha del metro sea lenta, tiene como consecuencia llegar tarde

al destino. Por ello, el estribillo de esta canción parece más una súplica que un mantra (ambos enunciados sencillos):

*Voy con tiempo. Sí llego.
Voy con tiempo. Sí llego.*

En su canción “La cumbia del metro” (1984), José Luis Hernández y su conjunto tropical La Tropa Loca también cuentan los sinsabores del viaje al metro rumbo al trabajo. Que sea una cumbia, con un ritmo que hace la piezaailable transformalos hechos que observa el narrador en situaciones chuscas, graciosas:

*La gente me saca siempre
donde no voy a bajar.
Y por no subirme al metro
ya no quiero trabajar.*

Hernández es otro escritor que construye el texto con frases contradictorias y crea imágenes usando lenguaje coloquial, a partir de la descripción de los apretones, las caídas por la aglomeración y los pisotones.

*La gente sube con aventones,
mis callos sienten los pisotones.*

Hace visible además un par de problemas que arrastra el metro desde hace muchos años. La primera son las riñas. El narrador enuncia un testimonio usando expresiones populares en la construcción de su narración:

*Estamos en Zaragoza,
qué dura se ve la cosa
porque la chava de enfrente
a un muchacho descontó.*

Las riñas en el metro son frecuentes y participan por igual hombres y mujeres. Para crear la escena, el autor nos ubica en una de las estaciones más congestionadas del metro: Zaragoza. No sabemos aún el motivo de la pelea, aunque hace pensar en varias posibilidades: ganar un asiento, recibir un empujón, una mirada que a alguno no le gustó; viajar frente a la puerta del vagón obstruyendo así la entrada y salida de personas (ya Chava Flores en “Voy en el metro” menciona este hecho como motivo de conflicto), o el acoso sexual. Y esta es la segunda problemática: el abuso hacia las mujeres.

*Le puso sus tres patadas
y también dos cachetadas:
“soy una chica decente
y me doy a respetar”.*

Vuelve el escritor a construir la letra de la canción con expresiones populares y un diálogo cotidiano, ambas formas de enunciados simples. Aunque en la canción no se explica, es probable que el hombre hiciera alguna insinuación de índole sexual a la chica. De ahí su reacción. El acoso en el metro, hay que decirlo, ha existido prácticamente desde su inauguración, por eso se han tomado medidas para que las mujeres viajen seguras, como la asignación de vagones exclusivos³³.

³³ El 12 abril 2011 el Sistema de Transporte Colectivo Metro informó en un comunicado que México fue pionero a nivel mundial aplicando esta medida desde 1970. La asignación exclusiva de vagones para las mujeres era los días hábiles de la semana, de seis a diez de la mañana y de cinco de la tarde a diez de la noche, las horas en que hay mayor concentración de gente en el metro. A partir de julio del año 2000 de manera oficial se asignó los dos primeros vagones de cada tren, para uso exclusivo de mujeres y menores de 12 años, y en 2007 se agregó un carro más. Actualmente el uso exclusivo de vagones para mujeres está señalado en el Reglamento de la Ley

La escena termina con un diálogo de la chica, que al mismo tiempo es una frase de uso popular.

Panteón Rococó también exhibe el acoso sexual en el metro. En la construcción de la canción “La ciudad de la esperanza” (2004), reelabora formas de enunciado simple como rimas consonantes de palabras coloquiales —el nombre de la pieza en sí mismo es otro enunciado simple pues se trata de un lema— para exponer cómo la aglomeración que se forma en el metro, sobre todo en las llamadas horas pico, es usada por sujetos para tocar a las mujeres y no ser detectados.

*Más aprisa
el mundo se alista,
y va en el metro
con tanto aprieto;
y a las mujeres
les meten mano
hasta en lugares
que pa que te cuento.*

Vale la pena notar cómo la mezcla del ska, el rock y las poderosas trompetas acentúan la prisa, la aglomeración, el ruido de la ciudad en todo el texto.

3.2.2 A OTRO LADO FUI A PARAR: MIGRANTES EN EL METRO

Los cantautores también han recogido la experiencia del migrante³⁴ en su primer viaje en

de Movilidad del Distrito Federal y las sanciones a quienes los invadan están contempladas en el Artículo 29 Fracción XI y el Artículo 31 de la Ley de Cultura Cívica.

³⁴ En este trabajo se entiende por migrante a toda persona que se traslada fuera de su lugar de residencia habitual, ya sea dentro de un país o a través de una frontera internacional, de manera temporal o permanente, y por diversas razones. Esta definición es usada por la Organización Internacional para las Migraciones (OIM, por sus siglas en inglés), parte del Sistema de las Naciones Unidas. Sobre la migración, disponible desde internet en: <https://www.iom.int/es/sobre-la-migracion> [Acceso el 16 de agosto de 2021].

metro. En la canción “La ciudad de la esperanza” (2002), el conjunto de música popular mexicana Bola Suriana, recupera diversos enunciados simples, como exclamaciones, el caló de los ladrones y gritos de los policías que “arrear” a la muchedumbre, para narrar que entre empujones y apretones un turista michoacano llega a la estación Tepito.

*Y sin cambiar de opinión
¡ay! con intenciones de ahorrar
el metro me fui a tomar.
¡Ay! Y sin saber de direcciones,
entre gritos y empujones
a Tepito fui a parar.*

En esta canción el hombre de extracción rural que vive la experiencia del metro rompe con el estereotipo del migrante campesino que llega a la urbe a buscar empleo. Este personaje se establece de forma temporal en la capital; está de vacaciones, ilusionado por conocerla. Decide trasladarse en metro porque es barato y puede ahorrar los pocos pesos que le quedan, pues en cuanto salió de la terminal de autobuses lo asaltaron. Sin embargo, no sabe moverse en el metro, desconoce las diferentes líneas que componen el sistema y sufre su travesía subterránea. Siente angustia porque se pierde y sin proponérselo llega a la estación Tepito, el emblemático barrio bravo. Ahí, al salir del metro, lo asaltan otra vez. Al final regresa a su pueblo decepcionado de la “Ciudad de la Esperanza”.

“La cumbia del metro” (1983), de Ángel Montiel y su Grupo Zafiro, presenta otra mirada del migrante y su experiencia en el metro.

*El metro está a la medida,
lo dicen todos ya por ahí,
pero cuando me subí
luego yo me arrepentí.*

No sabemos de qué sitio proviene el sujeto, ni tampoco si es de extracción rural o urbana, o si llegó a la ciudad para trabajar o está de visita. Lo que nos queda claro es que en su lugar de origen ha escuchado hablar del metro y su expectativa es grande. Sin embargo, cuando viaja en él se arrepiente de usarlo. En las siguientes líneas la canción está construida con información real a la manera del enunciado simple testimonio: hay mucho desorden por la cantidad de gente que se transporta, por eso el cantautor se queja de los inevitables apachurroneos. Nos hace suponer que viene de una zona con menos población que la capital y por tanto el transporte público no está tan saturado.

Más adelante, la pieza introduce a los adultos mayores migrantes.

*Toditas las ancianitas
empiezan a criticar,
que están muy arrepentidas
por venirse a la capital*

No queda muy claro si son mujeres que migraron en algún momento de su vida a la ciudad y han permanecido en ella hasta envejecer, o son ancianas que están de visita. Lo que es un hecho es que el viaje en metro es el detonante para arrepentirse de su estancia en esta urbe. Es notable que de todo el corpus, esta es la única canción que hace visibles a los ancianos como usuarios del metro y de alguna forma les da voz.

Por otra parte, Alejandro Lora en “Chilango exiliado” (2000), narra la historia de un sujeto que ha dejado la Ciudad de México para establecerse en otra urbe no especificada. Es un migrante que probablemente vive en una ciudad de Estados Unidos, el país al que migran más mexicanos. El escritor usa en la construcción de su narración alegorías (“la tierra del águila y el nopal”) y enunciados simples en la forma de frases

populares, (“a tratar de hacerla”, “yo soy chilango”) palabras coloquiales (“me vine pa acá”) y lugares comunes (“la ciudad más grande del mundo”):

*Soy de la ciudad más grande del mundo,
la tierra del águila en el nopal.
Aunque me vine pa acá a tratar de hacerla
y ya me acostumbré a la vida de acá,
pero yo soy chilango.*

La pieza es narrada en primera persona y usa otros recursos lingüísticos como la comparación de partes de su cuerpo y funciones del mismo con elementos de la ciudad, como vialidades y, por supuesto, el metro. De esa forma potencia el sentimiento de nostalgia:

*Mi sangre corre a ritmo del metro,
mis pulmones son como Chapultepec,
[...]
Mi piel es como los baches del metro,*

3.2.3 HUELE A PATAS Y ES SENSACIONAL: EL METRO PERCIBIDO CON TODOS LOS SENTIDOS.

Para que el receptor visualice estas narraciones, los cantautores del metro también han recurrido a los sentidos para crear imágenes. Es un recurso muy utilizado en la crónica pues el escritor “observa” con todo el cuerpo. Con los empujones, pisotones y demás choques que provoca la aglomeración y la pérdida del espacio, según narran los cantautores, queda clara la referencia al tacto. Sin embargo, el contacto es con la gente y no precisamente con el espacio. En la canción “El metro” (1990), Francisco Amaya

Flores, al frente de su banda de punk Síndrome, habla con enunciados simples de una característica del metro que puede sentirse a través de la piel:

*El metro está caliente
y es sensacional.*

El narrador ya no depende del choque con otra persona para contar qué se siente viajar en metro; ahora observa con todo el cuerpo. Él mismo experimenta la temperatura del vagón. La sensación incómoda y sofocante de calor se hace presente. En esta misma canción, Síndrome crea imágenes que aluden al olfato con la palabra coloquial “patas”. Apela a dos aromas que la gente considera repulsivos. El primero es el de los pies sudorosos:

*El metro apesta a patas
y es sensacional.*

El segundo es el de las heces:

*El metro apesta a mierda
y es sensacional.*

Intensifica la sensación de mal olor usando la palabra “apesta”. Se experimenta entonces lo insalubre, el olor nauseabundo, la peste. Además, utiliza la ironía para enfatizar lo desagradable de su percepción: el calor asfixiante y denso; el repugnante olor a patas y a excremento humano son sensacionales. Es interesante que todo esto se intensifica gracias a la música dura y un tanto invasiva del punk. Pareciera que lleva de la mano al escucha para ponerlo en el centro de los olores y las sensaciones.

Una vez más, en “La cumbia del metro”, de La Tropa Loca, hay una marca sobre el olfato:

*A guacamole ya huele usted
es que llegamos a La Merced.
A longaniza ya huele usted
es que llegamos a La Merced.
A quesadillas ya huele usted
es que llegamos a La Merced.
A nopalitos ya huele usted
es que llegamos a La Merced.*

A diferencia de la canción de Síndrome, que habla del olor del metro en general, esta describe a que huele específicamente la estación Merced. Emplea la anáfora (“ya huele usted”) y un coro (“es que llegamos a La Merced”). Afuera de las instalaciones se encuentra el mayor mercado minorista de toda la ciudad: la Merced, de ahí el nombre de la estación. La pieza menciona los diferentes aromas que se pueden percibir en el sitio. Y aunque son en apariencia diferentes, en realidad se trata de un olor global: comida. Hay un juego irónico con esta descripción, pues pareciera que la intención es antojar los platillos que se mencionan. Sin embargo, todos los olores en esa estación del metro se revuelven y el resultado es un penetrante tufo a grasa quemada y rancia, humedad, al aliáceo que despiden el ajo y la cebolla, la carne cruda. Huele a todo y nada en específico. El aroma no es agradable. No hay antojo ni ganas de comer en esa estación del metro.

El oído es otro de los sentidos con los que se describe al metro. Síndrome se apropia del grito característico de los policías —un enunciado simple— que vigilan las estaciones:

¡Avance, joven, avance!

Se trata de un enunciado simple que, apoyado con la acelerada y enérgica música de punk, es reelaborado para visualizar a los policías que tratan de distribuir a la gente a los largo de los andenes, a la multitud que camina a prisa —o eso intenta— por los pasillos del metro en hora pico, a la gente que sale entre empujones y trompicones del vagón para transbordar en otra línea.

Estas tres poderosas palabras que nos remiten al metro solo son opacadas por una notas que se han convertido en uno de los sonidos característicos de la Ciudad de México: el timbre que anuncia que va a hablar el conductor del tren. Es tan peculiar que Botellita de Jerez, en “Heavy metro”, y Café Tacvba, en “El metro”, lo han reproducido en una onomatopeya —otro enunciado simple—, mientras que Síndrome lo hace a través de la guitarra eléctrica: ¡Tu-ru-rú! ¡Tu-ru-rú!

3.2.4 AHÍ DEJÉ EMBARRADO MI CORAZÓN: DESAMOR EN EL METRO

El tema amoroso es ineludible en las canciones populares y en las urbanas. El amor y, en especial su desventura, es un tópico universal. Estas piezas muchas veces evocan la historia personal de quién las escucha; en una ciudad donde la columna del transporte público es el metro, no es extraño que las relaciones amorosas pasen tiempo ahí³⁵. Incluso que se inicien o terminen. Los cantautores del metro lo narran. El enamoramiento y todas sus consecuencias están al alcance de un boleto que cuesta cinco pesos. Andenes y

³⁵ De acuerdo al Informe de Transporte Público Global realizado por la empresa Moovit, en la Ciudad de México las personas dedican en promedio 88 minutos diarios a viajar en el transporte público. El 30 por ciento pasa más de dos horas, mientras que la espera en estaciones del metro es de 11 minutos. Informe de Transporte Público Global [web en línea], disponible desde Internet en: https://moovitapp.com/insights/es-419/Moovit_Insights_%C3%8Dndice_de_Transporte_P%C3%BAblico-countries [Acceso el 12 de julio de 2021].

vagones son espacios donde el amor se sufre, ya sea por una ruptura o por la nostalgia de aquello que se vivió.

En la canción “Metro busco amor” (1996), del grupo de rock Los Lagartos, el narrador cuenta que tiene intenciones de subir para enamorarse y de esa forma olvidar a una mujer indecisa que lo abandonó. Sin embargo, solo consigue incrementar el dolor que siente. Aquella imagen, tan difundida por el cine y la televisión, del despechado que trata de olvidar a la mujer emborrachándose aquí se rompe. Ahora solo hay que subir al metro.

*Voy a subirme al Metro
a ver si así te puedo arrancar de mí,
porque entre tanta gente
sé que mil historias voy a inventar.*

Enamorarse en el metro es una posibilidad pues en él viajan miles de personas. Por eso, el cantautor lo escoge, porque este espacio le permite imaginar tantas historias de amor como gente que se transporta. El escritor construye un relato de fácil empatía recurriendo a la repetición, sobre todo de tres palabras: amor, corazón y dolor, todas relacionadas con el enamoramiento.

*Voy a subirme al Metro
a ver si de ti me puedo olvidar
y de tu amor
y tu maldita indecisión, corazón,
y del amor
que hubo, la máxima expresión del dolor.*

Sin embargo, en las canciones de letra amorosa hay un fondo más amplio. En esta misma canción, “Metro busco amor”, el escritor recurre a la enumeración para informar sobre el tipo de gente que viaja en este transporte.

*Hay gorditas y flaquitas,
morenitas, chaparritas y güeritas
y punketas, jipiositas y darketas, fresitas.
De todo hay en el metro del Señor.*

Si bien el cantautor señala directamente a las mujeres —él se quiere enamorar de una de ellas—, intenta mostrar que todo grupo social, más allá de su ropa, color de piel dinero, viaja en el metro. Pero no es así. Inevitablemente llega a las tribus urbanas que surgen precisamente entre las clases populares de la década de los 90, época en que fue escrita la canción. Se trata de personajes que se han agregados a la narrativa mexicana tras los cambios sociales y culturales de la ciudad. En su enumeración el escritor incluye fisonomía, color de piel, así como la ropa que identifica a las mujeres que observa. Cierra esta estrofa con la reescritura de un enunciado simple, un proverbio con referencias bíblicas: “De todo hay en la viña del Señor”. Es decir, para el narrador en el sistema de transporte colectivo aparentemente viajan todo tipo de personas —aunque no es así— por eso, con un toque de humor, cambia la palabra “viña” por “metro”.

Otro tema que se cuela entre el la letra amorosa en esta canción es el suicidio.

*Hoy en el Metro busco amor.
Lo que el suicida se perdió.
[...]
Hoy en el metro empiezo a buscar amor,
si no el suicida seré yo, amor.*

El suicidio por amor es un lugar común en las manifestaciones de la cultura popular y un tópico en la literatura; únicamente recordaremos a obras como *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, y *Las penas del joven Werther*, de Goethe. En la primera parte de la canción, el cantautor se burla de quien se ha quitado la vida en el metro por amor al hacer referencia de que en ese transporte hay tantas opciones para enamorarse que el suicida se las pierde. Sin embargo, más adelante muestra cierta preocupación por encontrar alguien a quien amar, pues de lo contrario él mismo acabará con su vida, tal vez aventándose al paso del tren, la forma más común de suicidio en el metro³⁶.

En su canción “Metro Insurgentes” (2013), Amandititita expone entre el tema amoroso un fenómeno del Sistema de Transporte Colectivo: el espacio se ha extendido hacia a fuera de sus instalaciones. En la pieza, la cantautora narra la historia de una joven vendedora ambulante que vende pay de piña y café soluble afuera del metro Insurgentes. Ella está enamorada de un pasajero que todos los días al salir de las instalaciones le compra pay. Sin embargo, él no la ve como una posibilidad amorosa y ella sufre porque debido al tipo de trabajo que hace no puede arreglarse para llamar la atención del tipo.

*Cuando todavía no amanece,
antes de que sean las seis
mi puesto ya está armado
y yo esperando a que él
salga del metro Insurgentes
y venga a comprarme
una rebanada de pay de piña
y agua pa Nescafé.*

³⁶ Según datos del Sistema de Transporte Colectivo (SCT) y el Instituto Nacional de Ciencias Forenses (INCIFO), de 2009 a 20018 se registraron 306 muertes en el metro, que van desde accidentes, arrollados, suicidios, muertes naturales y homicidios. De ellas, 160 casos son de personas que decidieron terminar su vida aventándose al paso de un convoy del metro. Monserrat Peralta y Edgar Tequianes, “Hombres, 80% de los que se suicidan en el Metro”, *El Universal*, 08 de junio de 2019, disponible desde internet en: <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/cdmx/hombres-80-de-los-que-se-suicidan-en-el-metro> [Acceso 30 de agosto de 2021].

La cantautora usa como recurso lingüístico la primera persona para reelaborar una serie de enunciados simples y contar la historia a manera de testimonio. Al mismo tiempo proporciona datos de la hora en que comienzan a instalarse los vendedores ambulantes de los alrededores del metro y detalles complementarios de ese trabajo, como ir a la Central de Abastos por los insumos para elaborar el pay o que ella no usa uñas ni zapatillas porque no son óptimos para su labor. Estamos ante una narración que sabemos viven miles de personas en esta ciudad. Es verdad lo que ella cuenta, aunque no sea precisamente quien lo viva.

Hay que decir que tanto la pieza “Metro Insurgentes” como “De Ecatepec a Atizapán”, que se tratará a continuación, son las únicas en el corpus, encontradas hasta el momento en esta investigación, escritas y cantadas por mujeres. Pareciera que la experiencia de viajar en metro es masculina. Sin embargo, de sobra sabemos que no es así³⁷.

El metro está presente en la obra de escritoras mexicanas. Señalemos a tres. En la novela *El Huesped*, de Guadalupe Nettel, el Sistema de Transporte Colectivo es una metáfora de la otra ciudad, la que está oculta junto a sus habitantes marginados. En su libro *Historias del metro*, la escritora Beatriz Zalce entrevista a trabajadores, usuarios, músicos, pintores, ingenieros, arqueólogos, entre otros personajes típicos de este medio de transporte, y con estos testimonios entreteje relatos donde muestra que la vida en los vagones y andenes no es una práctica tan común como pudiéramos pensar. La cronista

³⁷ La Encuesta Origen-Destino 2017, del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), arrojó que 7.91 millones de mujeres se transportan a diario en la Zona Metropolitana del Valle de México; de ellas 3 millones 950 mil usan el transporte público³⁷, donde está incluido el metro. Encuesta Origen-Destino en Hogares de la Zona Metropolitana del Valle de México 2017, disponible desde Internet en: https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/eod/2017/doc/resultados_eod_2017.pdf [Acceso 10 de octubre de 2021].

Magali Tercero relata en *Seco estudio de yeguas en el Centro Histórico* su viaje en los vagones exclusivos para mujeres, donde le toca reñir a palabra limpia con otra usuaria que intenta entrar al vagón excedido de gente, hasta presenciar el intento de suicidio de un muchachito.

A primera vista no hay una razón que permita determinar por qué las escritoras de canciones escriben menos letras sobre su experiencia transportándose en metro. Si bien las mujeres están incluidas en algunas piezas, donde son presentadas como migrantes, ancianas, vendedoras, pasajeras que se defienden del acoso sexual, prospectos para noviazgo y motivo del desamor, están sujetas a la mirada masculina. A excepción de las dos letras presentadas en este trabajo, el punto de vista de las mujeres prácticamente está fuera del mundo construido a través de las canciones populares urbanas del metro.

La canción “De Ecatepec a Atizapán” (2019) también de Amanditita, habla sobre el declive de una relación de dos personas. Estas viven al norte, en la zona conurbana de la Ciudad de México, cada uno en un extremo: ella en Ecatepec y él en Atizapán, municipios del Estado de México. Ella lo va a buscar para aclarar en qué situación está su relación. Debe atravesar los 23 kilómetros que hay entre estos dos puntos y para lograrlo tiene que usar varios tipos de transporte público, incluido el metro. La escritora usa reiteradamente en la construcción de la letra una anáfora para medir el amor entre los dos personajes.

*Yo te quiero desde Ecatepec a Atizapán
¿y dime tú, dime tú, dime qué me das?*

Entre el tema amoroso presenta una situación que todo pasajero de este transporte ha vivido: dormir mientras se realiza el viaje. Es una escena común, pues como ya se ha

dicho, los tiempos de traslado en la ciudad suelen ser largos y cualquier contratiempo tiene como consecuencia llegar muy tarde al lugar de destino. El sueño interrumpido para alistarse para el trabajo o la escuela en las mañanas y el cansancio tras las actividades diarias provocan que la gente duerma durante su viaje.

*Llego al metro Indios Verdes,
me duermo desde Potrero o Tlatelolco
En Hospital General
me empiezo a acercar a la salida,
en la siguiente me toca transbordar.
Me voy por la nueve hasta Pantitlán;
no sé porque me entran ganas de llorar.
Me diluyo en este mar de gente
entre puestos, sueños rotos, sueños vigentes*

Con enunciados simples la escritora construye una descripción de hábitos en el metro: la narradora duerme por el cansancio, pero también como una consecuencia de, probablemente, la depresión desatada por el conflicto amoroso. Al final del verso la construcción de la narración se hace más compleja al crear imágenes con recursos lingüísticos que recuerdan a la poesía, como la anáfora (“sueños rotos, sueños vigentes”) y la metáfora (“Me diluyo en este mar de gente”). Si bien crea la imagen de la chica que llora mientras transborda de una línea a otra, nos señala dos elementos que caracterizan al metro de la Ciudad de México: la cantidad de gente que viaja en él —usa la imagen del mar de gente, muy recurrente en las canciones del metro— y los comerciantes, tanto los que rentan un local en las instalaciones, como los vendedores ambulantes que tienden sus puestos en pasillos con todo tipo de mercancía, desde comida hasta accesorios de celular y cubrebocas en pandemia.

Algo similar sucede en la canción “Metro Balderas” (1984), de Rodrigo González, una pieza cuyas raíces musicales están en el folk. El tema de la ruptura amorosa es lo primero que viene a la mente cuando uno la escucha:

*En la estación del metro Balderas,
ahí fue donde yo perdí a mi amor.
En la estación del metro Balderas
ahí dejé embarrado mi corazón.*

Rodrigo González construye la narración con los recursos de un enunciado complejo: un cuarteto con decasílabos e imágenes metafóricas (“perdí a mi amor”, “deje embarrado mi corazón”). Consigue así que se asome la crisis psicológica por la que pasa el protagonista, que es el propio narrador.

*Mejor haga caso o le doy un balazo
¿no se ha dado cuenta que estoy muy alterado?*

Suma a la construcción enunciados simples para crear una descripción. Pistola en mano el personaje intenta secuestrar un convoy del metro para que no pase por la estación Balderas, donde perdió a la novia. Y de nuevo presenta el rasgo del tumulto de personas, una característica del viaje en el metro.

*Hace cuatro años que a mi novia perdí
en estas muchedumbres que se forman aquí.*

Aquí adquiere mucho sentido la pérdida de la chica en medio de la gente. Balderas es una de las estaciones de gran afluencia del sistema, con casi tres millones de personas al

año³⁸. No es para menos: está ubicada en el Centro Histórico de la Ciudad de México y en ella se encuentran dos líneas del metro: la Línea 1, que va de Pantitlán a Observatorio (recorre la ciudad de Oriente a Poniente), y la Línea 3, de Indios Verdes a Universidad (de Norte a Sur). Por lo tanto, la estación Balderas es un punto donde se topa población de los cuatro puntos cardinales de la capital.

Esta canción fue reescrita por Alejandro Lora con el mismo nombre, “Metro Balderas” (1985), e interpretada por su banda El Tri. Deja el folk a un lado y le da un ritmo más acelerado privilegiando el rock. El tema amoroso permanece, así como la historia de la amada que se pierda en la estación Balderas y el sujeto que narra no quiere regresar al lugar. Incluso la imagen de la multitud:

*En la estación del metro Balderas
una bola de gente se la llevó*

Sin embargo, la letra en general es diferente y por tanto el sentido del mensaje. Mientras la acción en la canción de Rodrigo pasa en la cabina del convoy que está secuestrando, la de Lora sucede en un auto, al parecer un taxi. El narrador sugiere al chofer que pase por diferentes colonias para evadir la estación Balderas. El personaje nunca entra al metro. La construcción de esta parte de la narración es más elaborada porque recurre a la figura de la anáfora (la reiteración de la frase “Ilévame a”), un recurso de un enunciado complejo.

³⁸ De acuerdo a los números sobre afluencia de estación por línea proporcionados por el metro, en 2019 pasaron dos millones 29 mil 507 personas por la estación Balderas en la Línea 1, mientras del lado de la Línea 3 lo hicieron 726 mil 707. Afluencia de estación por línea 2019, Sistema de Transporte Colectivo [web en línea], disponible desde Internet en: <https://metro.cdmx.gob.mx/afluencia-de-estacion-por-linea-2019>. [Acceso 10 de agosto de 2021].

*Oye chofer llévame a donde quieras:
llévame a la Villa o la San Simón;
llévame a Copilco o a Contreras,
pero no me lleses hacia el metro Balderas.*

La versión de Rodrigo lamenta la pérdida de la amada —“ahí dejé embarrado mi corazón”, dice en una línea—, mientras la de Lora, herido en su amor propio, reprocha:

*Fue en la estación del metro Balderas
donde quedó embarrada mi reputación.*

Y al final el dolor se vuelve rencor y revela con el uso de una expresión popular (“se metió al talón”) que la novia que lo dejó se volvió prostituta en la estación de metro por la que no quiere pasar.

*Allá en la estación del metro Balderas
ahí fue donde ella se metió al talón.*

Esta actitud de resentimiento construida a través de la enunciados simples en la forma de expresiones populares y palabras coloquiales también está presente en la canción “Ese güey” (2004), de Enrique Quezadas.

*Que ya supe que andas con ese cuate
que ni el metro conoce de Bellas Artes.
[...]
Tú andas con ese güey.*

El personaje revela de nuevo el resentimiento por la herida del amor propio. Para insultar o incomodar a la chica critica los defectos del nuevo novio, quien aparentemente no viaja en metro. Por eso no conoce la estación Bellas Artes, donde se ubica el edificio del

mismo nombre, el recinto cultural más importante de la ciudad. Si alguien desconoce esa estación del metro implica para el cantautor que esa persona no ha ido alguna vez a Bellas Artes y, en consecuencia, es un inculto, aunque no sea así.

3.2.5 RATAS POR DONDE QUIERA: LA DELINCUENCIA EN EL METRO

Las canciones del metro también exponen otra problemática que sufren los pasajeros del transporte público: el robo de sus pertenencias. Botellita de Jerez en su canción “Heavy metro” hace una advertencia: entre la muchedumbre no solo es posible que al viajero-le toquen alguna parte del cuerpo de forma lasciva; también que le roben la cartera que, generalmente, los hombres llevan en la bolsa trasera del pantalón. En la construcción de la narración el escritor reúnen y reelabora una serie de frases y expresiones populares: enunciados simples.

*En las colas te aprietan, te pican
la cartera te van a volar.*

Lo mismo hace Rodrigo González en su canción “Ratas” (1984). Construye el texto con la expresión “rata”, usada de forma coloquial como referencia a los ladrones y asaltantes. Además de recurrir al oxímoron en la frase “arriba y abajo en el metro”. En ella el cantautor usa a este roedor como una metáfora para denunciar que en la sociedad mexicana impera la delincuencia: en los niveles altos la corrupción y en los bajos, los robos y asaltos. Por supuesto no es una generalidad. Se trata de casos en los que la gente por falta de un trabajo que pague lo suficiente para resolver necesidades económicas

diarias decide practicar otras actividades que de manera rápida y sin mucho esfuerzo les proporcione dinero. En este sentido, la pieza habla de los ladrones o rateros.

*Ratas entre el comerciante,
sacándote la cartera,
arriba y abajo en el metro,
ratas por donde quiera*

La palabra “rata” se refiere al ladrón que hurta objetos de poco valor³⁹. Es un término, un enunciado simple, que proviene del lenguaje de la cárcel pero se ha integrado al habla cotidiana de los habitantes de la ciudad, es decir, se trata de. Esta definición se ajusta muy bien a los ladrones que operan en el metro, pues sus víctimas, los pasajeros, no cargan objetos ni valores que hagan que un golpe sea suficiente para vivir con ello durante un buen periodo de tiempo. Por eso tienen que realizar varios robos al día durante toda la semana. Paradójicamente, esta acción tiene tintes de un trabajo, pero es deshonesto.

Para robar, los ladrones han perfeccionado su técnica —artegio, le llaman—. En la canción “El Roberto”, de Barrio Pobre, se narra el día a día de un “Roberto”, otra forma —también con origen carcelario— de llamar a los ladrones. El metro es uno de los escenarios donde delinque. La canción nos ilustra la forma en que lo hace y las razones de su actuar. Construye la narración con frases populares (“le hecha un ojo”, “el dos de bastos”, “algunos varos”

*Le echa el ojo a una cartera
de un viajero que va en metro,
pues el hambre traicionera
no puede aguantar.*

³⁹ J. L. Franco. *El canerousse*, México, Producciones el salario del miedo / UANL, 2014, p. 87.

*Aplicando el dos de bastos,
con habilidad siniestra,
ha sacado algunos varos
para ir a gastar.*

El ladrón emplea el artemio de los carteristas, la técnica conocida como el dos de bastos —en clara alusión a la carta de la baraja española—. Consiste en colocar el dedo medio sobre el dedo índice e introducirlos de forma discreta en el bolsillo del pantalón, en la bolsa de mano, en la mochila y demás cavidades donde la víctima pueda guardar la cartera, los billetes y otros objetos. Conseguido el botín, el ladrón se va a adquirir comida, pues ese fue el motivo del robo. Sin embargo, queda la duda ya que el cantautor indica que el sujeto la va a ir a gastar, es decir, empleará el dinero para comprar algo, cualquier cosa.

3.2.6 MI SANGRE CORRE AL RITMO DEL METRO: LOS ACCIDENTES

El tema de los accidentes en el metro ha sido poco tratado en sus canciones. El rapero José Luis Hernández, mejor conocido como Danger Alto Kalibre, en su canción “Rap Línea 12 metro CDMX”, aborda el accidente ocurrido el lunes 3 de mayo de 2021, cuando colapsó el paso elevado entre las estaciones de Olivos y Tezonco.

*¡Increíble! El metro se cayó.
En su tramo elevado la estructura colapsó.
Aún no queda claro qué fue lo que pasó,
acusaciones van y vuelven pero los muertos no.*

Como se puede observar, el autor narra en verso libre, usa rimas asonantes para darle musicalidad a su relato; también utiliza figuras retóricas como la prosopopeya (“el metro se cayó” y “acusaciones van y vuelven”) y construye imágenes (“en su tramo elevado la estructura colapsó” y “acusaciones van y vuelven pero los muertos no”). También podemos identificar personajes (como el narrador), el espacio donde se desarrolla la historia (el tramo elevado de la Línea 12 del metro), y la historia misma (la caída del tren). En la construcción de la narración, el escritor va orientando la canción hacia un discurso que está frente a la negligencia de las autoridades del metro:

*Ahora dirigen peritajes de gran talla,
el pueblo exige que se hagan caiga quien caiga,
aunque no falta el político gandalla
que pone un te lo dije pa colgarse de esa cadena de fallas.*

Estos versos reúnen enunciados simples —las frases populares (“gran talla”, “caiga quien caiga”, “político gandalla”, “pa colgarse de esa cadena de fallas”)—, que han sido reelaboradas por el autor en una canción (otro enunciado simple), para construir un enunciado más complejo. Suma a la construcción del discurso recursos lingüísticos, como la narración en presente, la ficcionalización de la realidad (imagina a los obreros que volvían del trabajo) y el giño al oxímoron (los opuestos arriba y abajo en la misma frase para resaltar el mensaje).

*Hablo de esto pues se debe decir ¡alto!:
eran obreros que volvían de su trabajo.
¡Alto a que el pueblo pague el desfalco!
A que los fallos de arriba
siempre se paguen abajo.*

En otros fragmentos podemos reconocer elementos de la nota periodística, pues nos ofrece datos e información recabada en los diferentes medios sobre los problemas que la línea venía arrastrando desde su construcción:

*Esta línea siempre tuvo muchos fallos:
curvas cerradas, trenes no adecuados,
desgaste de las vías, desgaste acelerado
[...]
En 2012 se inauguró la línea,
pero a ese metro le faltaron medidas.*

La construcción de la narración se hace más compleja cuando el escritor reúne en una misma frase tanto rasgos de la nota periodística con una imagen retórica:

*La inversión fue alta, les paso la cifra:
26 mil millones punto 26 vidas.*

CONCLUSIONES

Como se ha mostrado a lo largo de este trabajo, las letras de canciones sobre el metro, insertas en el texto literario que hemos identificado como canción popular urbana inspirada en la Ciudad de México, no persiguen los valores de la literatura canónica, sino que pretenden ordenar el caos de la realidad para comprenderla. Estas letras y sus autores están fuera de la institución literaria porque no encajan con las leyes estilísticas del canon. Podemos observar que los escritores de canciones sobre el metro son ajenos a las artes canónicas al momento de crear, pues su obra no persiguen un fin estético sino producir un efecto relacionado con una emoción, como el enojo. Viajar en este sistema de transporte es una práctica común para la colectividad a la que pertenece el escritor de letras sobre el metro. Esta esfera social nació de la fusión del mundo de los marginados de la urbe y de los inmigrantes de zonas rurales. Las canciones sobre el metro son por lo tanto, manifestaciones de la cultura popular, creadas y consumidas por este numeroso grupo de personas —poco letradas y con acceso limitado a la alta cultura— y difundidas por lo medios masivos de comunicación. De ahí que narren la vida de los usuarios en el metro, sus hábitos, las prácticas propias del lugar, el tipo de convivencia que se da entre las personas que viajan en él, todo en un tiempo determinado: desde su inauguración hasta el momento actual.

Por supuesto las canciones del metro incorporan a los actores típicos a las historias escritas con el nacimiento de este transporte, como los vendedores ambulantes, los desempleados, las mujeres como integrantes de tribus urbanas y como sujetos de cambio social; los migrantes, los habitantes de las periferias, los estudiantes, los jóvenes que viven en municipios violentos, los delincuentes del transporte público y más. En

estas narraciones no se exponen como víctimas, sino como sujetos que están sumergidos en las circunstancias del metro y la ciudad.

Por esta razón el conjunto de textos presentados como canciones del metro se revelan como una narración del presente. El metro es un microcosmos de la urbe; lo que pasa en la capital pasa también en el subterráneo; es un símbolo que se integra a la representación de la ciudad, tal como se expuso en este análisis.

Las canciones cuentan la vida cotidiana de las miles de personas que viajan en metro. Y ese evento, que aparentemente carece de importancia, se convierte en un suceso significativo para esas personas, porque habla de sus circunstancias, del contexto político y social en que viven y su posición ante el hecho. Es su voz que se deja escuchar en cada canción. Por consiguiente, las canciones urbanas del metro son un discurso y tienen una intencionalidad: participar en el ámbito público. Están insertas, además, en contextos discursivos propios de la sociedad capitalina en los últimos 50 años, como el desempleo, la migración, la violencia de género, la negligencia del Estado contra la sociedad civil. Por eso son comprensibles y legibles para los habitantes de la ciudad que suelen moverse en este sistema de transporte. Por lo tanto, la canción popular urbana es el género que se construye como forma de expresión de este grupo social. Lo anterior no lleva a decir que literatura y sociedad no se pueden disociar y menos cuando la literatura se convierte en una literatura de masas.

Esta tesina ha propuesto también que el conjunto de canciones urbanas del metro conforman una crónica, que al contar ese espacio se está narrando la propia capital. Tomando los elementos que ofrece Juan Villoro para definir la crónica —ese ornitorrinco de la prosa— encontramos en las letras la subjetividad de la novela. Es decir, está en todo

momento la mirada del narrador y demás personajes sobre los hechos que se cuentan. Es así como sitúan al lector, no solamente en el metro, sino en el mundo en que viven.

De manera sutil, se pudo notar algunos rasgos de la nota periodística en las canciones, entre ellos datos concretos, verificables, que nos indican que eso que se cuenta en la canción es verdad, como nombres de estaciones, los horarios de servicio, el contexto en que narran los hechos, el nombre de algunos personajes públicos; características de ciertos andenes, como olores o los gritos de policías que arrean a la gente tal si fuera ganado; situaciones que cualquiera puede observar en un viaje como las peleas, el exceso de gente, la venta ilegal de todo tipo de productos, la propia descripción del ambiente.

Los diálogos que se reproducen en las canciones y la forma en que son colocados dentro de cada pieza nos llevan directamente a la teatralidad. Es clara la representación de los personajes en el escenario del metro y sus discusiones. Por supuesto, la narración en primera persona y esa voz que nos acerca a la memoria nos conduce a la autobiografía. Mientras el uso de palabras y frases extraídas de la lengua popular, como “deferencia” en lugar de diferencia, “ratas” para referirse a ladrones, “me van a torcer” como una frase de uso común, entre otras, nos aproxima al testimonio y el habla de la gente. También encontramos los sonidos propios del metro, como el famoso timbre “tu-ru-rú” y otras onomatopeyas como recursos lingüísticos.

Sin embargo, hay que notar que los escritores de estas canciones no siguen precisamente las reglas de un género, pues su obra está fuera del canon literario. El escritor está labrando un camino que probablemente no ha notado. Construye a través de las letras una figura de autor de carácter testimonial y periodístico. Es indiferente de las

nociones de belleza impuestas por la literatura canónica y se inclina por la comunicación de masas a través de discursos que provocan empatía y son de fácil decodificación con un público masivo.

En suma, pudimos notar en esta tesina que las canciones del metro absorben diversos discursos primarios, así como discursos secundarios para construir esta forma narrativa. Sin embargo, este trabajo permitió observar que lo narrado en las canciones urbanas sobre el metro no puede recibir el nombre de crónica, pues rebasa al propio término. Si bien el pacto de lectura, determinado por la propia construcción del texto, nos lleva a distinguir que todo lo narrado en la canción es verdad, los elementos de la canción popular urbana sobre la Ciudad de México la colocan como un género.

Por lo tanto, al igual que formas genéricas complejas como el reportaje, la novela de testimonio, la reseña científica y la propia crónica, podemos vislumbrar que la canción popular urbana sobre la Ciudad de México —al menos las que hablan del metro— se mueven en el espacio de la no ficción.

BIBLIOGRAFÍA

- Bedoya, Ricardo y León, Isaac. “Cultura popular y cultura masiva en el México contemporáneo: conversación con Carlos Monsiváis”, en *Diálogos de la Comunicación*, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social–FELAFACS, Perú, 1988. Disponible desde Internet en: <http://repositorio.ulima.edu.pe/handle/ulima/7050> [Acceso el 04 de julio de 2021].
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI editores, 1999.
- Cuesta, Oscar Julián y Gómez, Alberto. “La presencia del pensamiento narrativo en la letra de las canciones”, en *Poliantea* (Editorial Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano), núm.17, vol. IX, jul-dic, 2013.
- Franco, J. L.. *El canerousse*, México, Producciones el salario del miedo / UANL, 2014.
- Garrido, Juan S. *Historia de la música popular en México: 1896-1973*. México, Extemporáneos, 1974.
- González, Juan Pablo. “Música popular urbana en la América Latina del siglo XX”, en *A tres bandas Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Colombia, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior / Ediciones Akal, 2010.
- Jiménez Moreno, José Alfonso. “Reflexiones epistemológicas sobre el humor”, en *Eikasía: revista de filosofía*, (Oviedo, Eikasía Ediciones), núm. 48, marzo 2013.
- Karam, Tanius. “Estrategias informales en las canciones de Fernando Delgadillo”, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (UAM- Xochimilco), núm. 33, mar-abr. 2014.
- Lanzuela Corella, María Luisa. “La literatura como fuente histórica: Benito Pérez Galdós”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*, vol. 2, 2000.
- Marco Gonzáles, Ana. *Aquí me siento a contar: presencias de la canción popular mexicana en la narrativa hispánica contemporánea*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada, 2010.
-
- _____. “La que (no) se fue. La canción popular mexicana en el panorama narrativo contemporáneo”, en *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento. México. Literatura y arte contemporáneos*, (Torremolinos, Málaga), núm. 251, enero, 2011.

Mosiváis, Carlos. *Lo fugitivo permanece, 21 cuentos mexicanos*, México, Aeroméxico S.A., 1984.

_____. *Los rituales del caos*, México, Ediciones Era, 1995.

_____. “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”, en *Cuadernos Políticos*, núm. 30, editorial Era, oct.-dic. 1981.

Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza editorial / CONACULTA, 1989.

Nieto Rueda, Jesús. *Una poética de la crisis. Aproximación sociocultural a la canción urbana de Rodrigo González*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2016.

Oliveira Mattos, Anna Paula. “La transposición musical-narrativa en la literatura latinoamericana contemporánea”, en *Cuaderno de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (Universidad del Atlántico - Universidad de Cartagena), núm. 25, enero-junio, 2017.

Peralta, Victoria. “La cultura popular posmoderna”, en *Memoria y sociedad*, (Pontificia Universidad Javeriana), Vol. 1, núm. 1, nov. 1995.

Salazar, Jezreel. “Trances y trasiegos de la crónica”, en *La Jornada Semanal, suplemento de La Jornada*, 19 de marzo de 2017.

Salton, Ricardo. “Tango: música de muchas naciones”, en *A tres bandas Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Colombia, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior / Ediciones Akal, 2010.

Schaeffer, Jean-Marie. *Pequeña ecología de los estudios literarios*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, S.A., 1988.

Vergara Figueroa, Abilio. “Metro-Medusa, metro-Perseo: diversidad, ritmos y densidad urbana”, en Olivia Domínguez Prieto, *Trovadores posmodernos: músicos en el Sistema de Transporte Colectivo Metro*, México. UNAM, 2010.

Villoro, Juan. *Safari accidental*, México, Joaquín Mortiz, 2006.

White, Hayden. *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992.

PÁGINAS WEB

- Afluencia de estación por línea 2019, Sistema de Transporte Colectivo [web en línea], disponible desde Internet en: <https://metro.cdmx.gob.mx/afluencia-de-estacion-por-linea-2019> [Acceso 10 de agosto de 2021].
- Caparrós, Martín. Taller de periodismo y literatura, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano y Corporación Andina de Fomento. Cartagena, 16 al 20 de diciembre de 2003, disponible desde internet en: <https://fundaciongabo.org/es/recursos/relatorias/taller-de-periodismo-y-literatura-con-martin-caparros> [Acceso el 09 de marzo de 2021].
- Encuesta Origen-Destino en Hogares de la Zona Metropolitana del Valle de México 2017, disponible desde Internet en: https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/eod/2017/doc/resultados_eod_2017.pdf [Acceso 10 de octubre de 2021].
- Informe de Transporte Público Global [publicación en línea], disponible desde Internet en: https://moovitapp.com/insights/es-419/Moovit_Insights_%C3%8Dndice_de_Transporte_P%C3%BAblico-countries [Acceso el 12 de julio de 2021].
- Ley de Cultura Cívica de la Ciudad de México, publicada en la Gaceta Oficial de la Ciudad de México, 07 de junio de 2019, disponible desde internet en: http://www.paot.org.mx/centro/leyes/df/pdf/2019/LEY_CULTURA_CIVICA_CDMX_01_08_2019.pdf [Acceso el 11 de octubre de 2021].
- Mengs, Luis. Entrevista a Carlos Monsiváis para el programa de radio “El estado mental”, subida a la web el 16 de junio 2014, disponible desde Internet en: <https://elestadomental.com/radio/carlos-monsivais/sobre-la-musica-popular-mexicana> [Acceso el 04 de julio de 2021].
- Peralta, Monserrat y Tequianes, Edgar. “Hombres, 80% de los que se suicidan en el Metro”, *El Universal*, 08 de junio de 2019, disponible desde internet en: <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/cdmx/hombres-80-de-los-que-se-suicidan-en-el-metro> [Acceso 30 de agosto de 2021].
- Reglamento de la Ley de Movilidad del Distrito Federal, publicado en la Gaceta Oficial de la Ciudad de México, 15 de septiembre de 2017, disponible desde internet en: <http://www.paot.org.mx/centro/reglamentos/df/pdf/2017/REGLAMENTO%20DE%20LA%20LEY%20DE%20MOVILIDAD%20DEL%20DISTRITO%20FEDERAL.pdf> [Acceso el 30 de septiembre de 2021].
- Sobre la migración [web en línea], disponible desde internet en: <https://www.iom.int/es/sobre-la-migracion> [Acceso el 16 de agosto de 2021].

Transporte Urbano de Pasajeros [publicación en línea], disponible desde internet en:
https://www.inegi.org.mx/progr_amas/transporteurbano/?init=1 [Acceso el 19 de julio de 2021].

ANEXO

Letras de canciones y discografía por año de publicación

“Voy en el metro”

Intérprete: Chava Flores.

Disco: *Mi pueblo*. Ediciones Ageleste, 1975.

Letra y música: Salvador Rivera Flores.

Adiós mi linda Tacuba
bella tierra tan risueña,
ya me voy de tu Legaria,
tu Marina y tu Pénsil.
Ya me voy, me lleva el metro
por un peso hasta Taxqueña,
si en dos horas no regreso
guardarme una tumba aquí.

Al bajar a los andenes
escuché esta cantaleta:
“al mirar llegar los trenes
no se aviente para entrar.
Si en diecisiete segundos
no ha podido, ni se meta
ni se baje la banqueta
que se puede rostizar”.

Voy en el Metro, ¡qué grandote,
rapidote, qué limpiote!
¡Qué *deferencia* del camión
de mi compadre Jilemón
que va al panteón!
Aquí no admiten guajolotes,
ni tamarindos, zopilotes,
ni huacales con elotes,
ni costales con carbón.

“¡Que se quite de la puerta!”,
y luego luego que me quito.
Y siguió la señorita:
“¡que se arrime más pa allá!”,
“¡qué no fume!” , si ni fumo,
ya me trae de su puerquito;
yo por más que me la busco
no la *jallo* donde está.

Adiós mi linda Tacuba,
ya pasamos por Cuitláhuac,
ya pasamos por Popotla
y el Colegio *Melitar*.

Ya me estoy arrepintiéndome
no haber hecho de las aguas.
Si me sigue esta nostalgia
yo me bajo en la Normal.

Voy en el Metro, ¡qué grandote,
rapidote, qué limpiote!
¡Qué *deferencia* del camión
de mi compadre Jilemón
que va al panteón!
Aquí no admiten guajolotes,
ni tamarindos, zopilotes,
ni huacales con elotes,
ni costales con carbón, ¡ojón!

“No es justu”

Intérprete: Chava Flores.

Disco: *Mi pueblo*. Ediciones Ageleste, 1975.

Letra y música: Salvador Rivera Flores.

Son las gladiolas, con las fuentes y las rosas,
las que embellecen la ciudad con mucho *gustu*.
Los tamarindos ahora son viruelas locas;
qué de aburrida se han de dar en el *Viaductu*.

No es *justu*, no es *justu*
soliarlos así a lo *bruscu*.
No es *justu*, no es *justu*,
sombrilla no les tocó.

Los tamarindos hoy se acuestan a sus horas,
como a las nueve ya nos bajan la cortina;
después de su hora qué relajo en las esquinas,
no falta cafre que nos pise las gladiolas.

Mitotes, borlotes,
gladiolas en vez de elotes;
chicotes ojetotes
de gente que las miró.

Las avenidas ya se ven pavimentadas:
las angostitas ´ora fueron ensanchadas,
los trolebuses pa estorbar llevan el cetro
y veinte latas de sardinas es el metro.

No es *justu*, no es *justu*,
viajamos tan a *disgustu*.
No es *justu*, no es *justu*,
morirse es ir en camión.

La Luz y Fuerza ya es todita mexicana;
hoy me doy toques cuando a mi me da la gana.
De nuestras casas ya quitamos los diablitos,
hay que cuidarse de otros diablos más malditos.

No es *justu*, no es *justu*
que le hagan esto a Uruchurtu;
no es *justu*, no es *justu*,
con tanto que le costó.

Ya los mercados están rete nuevecitos,

por veinte pesos te dan dos aguacatitos,
las verduleras hoy se llaman verduristas,
los cargadores son guías para turistas.

No es *justu*, don Justu,
que le hagan nomás un *bustu*;
su Tláloc a su *gustu*
por Dios que se lo ganó.

“La cumbia del metro”

Intérprete: Ángel Montiel y su Grupo Zafiro.

Disco: *Hoy quieres saber de mí*. Cobra/Discos Cardenal, 1983.

Letra y música: Ángel Montiel.

El metro está a la medida,
lo dicen todos ya por ahí,
pero cuando me subí
luego yo me arrepentí.

No quiero viajar en metro,
se los pido por favor,
porque luego es un desorden,
mucho fuerte apachurrón.

Toditas las ancianitas
empiezan a criticar,
que están muy arrepentidas
por venirse a la capital.

No quiero viajar en metro
se los pido por favor.
Y ya no me empujen fuerte;
se me cae el pantalón.

No, no, amor mío.
No empujen.

“Estación del metro Balderas”

Intérprete: Rockdrigo González.

Disco: *Hurbanistorias*. Ediciones pentagrama, 1984.

Letra y música: Rodrigo Eduardo González Guzmán.

Sáquese de aquí, señor operador,
que este es un secuestro, yo manejo el convoy.
Mejor haga caso, para usted es mejor,
así es que hágase un lado porque ahí le voy.

Hace cuatro años que a mi novia perdí
en estas muchedumbres que se forman aquí.
La busque en andenes y en salas de espera,
pero ella se perdió en la estación de Balderas.

En la estación del metro Balderas,
ahí fue donde yo perdí a mi amor.
En la estación del metro Balderas,
ahí deje embarrado mi corazón.
No, no, no, no, no, no, no, no.

En la estación del metro Balderas
una ola de gente se la llevó.
En la estación del metro Balderas,
vida mía, te busque de convoy en convoy.

Mejor haga caso o le doy un balazo
¿no se ha dado cuenta que estoy muy alterado?
Ya lo dijo Freud, no me acuerdo en que lado,
“solo es la experiencia que experimentado”.

Aunque esta es la ruta que me lleva al trabajo
hoy estoy dispuesto a mandarla al carajo.
Llévame hacia Hidalgo o hacia donde quieras,
pero no me cruces, no, por la estación de Balderas.

En la estación del metro Balderas,
ahí fue donde yo perdí a mi amor.
En la estación del metro Balderas,
ahí deje embarrado mi corazón.
No, no, no, no, no, no, no.

En la estación del metro Balderas
una ola de gente se la llevo.
En la estación del metro Balderas,
vida mía, te busque de convoy en convoy.

“Heavy metro”

Intérprete: Botellita de Jerez.

Disco: *Botellita de Jerez*. Polydor, 1984.

Letra y música: Alfonso Sergio Arau Corona, Francisco Arturo Barrios Martínez, Armando Vega-Gil Rueda.

Cruel destino que arrojas mi vida
a otras rutas que no son de mí.
Hoy me encuentro entre gente perdida
que ha olvidado que debo salir.
¡Quiero salir! ¡Quieren entrar!
¡Quieren subir! ¡Quiero bajar!

Pino Suárez tu estación
del metro es mi prisión.
Pino Suárez tu reventón
me oprime el corazón, son, son, son.

Suena la chicharra ¡chirrin-tu-ru-rú!
Las puertas se cierran, me van a torcer.
Policías arrieros, pasajeros bueyes,
los andenes llenos ¡qué horror!

Pino Suárez tu estación
del metro es mi prisión.
Pino Suárez tu reventón
me oprime el corazón, son, son, son.

En las colas te aprietan, te pican,
la cartera te van a volar.
Sudas, pujas, te arrimas, me alejan;
ya ni modo, me voy a quedar.
¡Quiero salir! ¡Quieren entrar!
¡Quieren subir! ¡Quiero bajar!

Pino Suárez tu estación
del metro es mi prisión.
Pino Suárez tu reventón
me oprime el corazón, son, son, son.

¡Turu-ru! ¡Turu-ru! ¡Turu-ruuuu!

“La cumbia del metro”

Intérprete: La tropa loca.

Disco: *Duro, duro Durazo*. Discos Orfeón, 1984.

Letra y música: José Luis Hernández.

No quiero ir a trabajar
porque pánico me da,
subirme otra vez al metro
me provoca malestar.
Subirme otra vez al metro
me provoca malestar.

Estamos en Zaragoza,
qué dura se ve la cosa
porque la chava de enfrente
a un muchacho descontó.

Le puso sus tres patadas
y también dos cachetadas:
"soy una chica decente
y me doy a respetar".

Y así llegamos a Pino Suarez
oliendo aromas de buenos aires.
La gente sube con aventones,
mis callos sienten los pisotones.

Para llegar a Salto del Agua
yo ya no traigo ni pantalón.
La gente me saca siempre
donde no voy a bajar.
Y por no subirme al metro
ya no quiero trabajar.

A guacamole ya huele usted
es que llegamos a La Merced.
A longaniza ya huele usted
es que llegamos a La Merced.
A quesadillas ya huele usted
es que llegamos a La Merced.
A nopalitos ya huele usted
es que llegamos a La Merced.

Estamos en Zaragoza,
qué dura se ve la cosa
porque la chava de enfrente

a un muchacho descontó.

Le puso sus tres patadas
y también dos cachetadas:
"soy una chica decente
y me doy a respetar".

A guacamole ya huele usted
es que llegamos a La Merced.
A sopa de ajo ya huele usted
es que llegamos a La Merced.
A queso añejo ya huele usted
es que llegamos a La Merced.
A tripa gorda ya huele usted
es que llegamos a La Merced.

“Ratas”

Intérprete: Rockdrigo González.

Disco: *Hurbanistorias*. Ediciones pentagrama, 1984.

Letra y música: Rodrigo Eduardo González Guzmán.

Veloces sombras se escurren silenciosas
al amparo de la oscuridad.
Veloces sombras se adueñan de las calles
y las cloacas de la gran ciudad.

Voraces e inteligentes,
gustan vivir entre gentes;
contándolas por millones
y de especies diferentes.

Cinco por cada persona,
robándose el alimento,
propagando enfermedades,
haciendo oler mal el viento.

Asesinando a los niños
sin que nadie haga nada,
escondidas en la matas,
enseñándonos sus dientes
llegan hambrientas
las ratas.

Ratas saliéndose por mis ojos,
enredadas entre mis pestañas,
contándolas por manojos,
dotadas de millones de mañas.

Ratas entre comerciantes,
sacándote la cartera,
arriba y abajo, en el metro,
ratas por donde quiera
sacándote una charola,
cayéndote encima como ola,
vestidas con trajes finos,
vestidas con cualquier quimera.
Ratas por todas partes,
ratas los lunes y martes,
ratas mientras entro y salgo,
royéndote las noticias,
queriendo quitarte algo,
contándote cosas ficticias,

queriendo quitarte algo,
contándote cosas ficticias.
No, no, no.

Veloces sombras se escurren silenciosas
al amparo de la oscuridad.
Veloces sombras se adueñan de las calles
y las cloacas de la gran ciudad.

“Metro Balderas”

Intérprete: El Tri.

Disco: *Simplemente*. Warner Music México, 1985.

Letra y música: Rodrigo Eduardo González Guzmán, Alejandro Lora Serna.

Fue en la estación del metro Balderas
donde quedó la huella de nuestro amor.
Allá en la estación del metro Balderas,
ahí quedó embarrado mi corazón.

Oye, chofer, llévame a donde quieras:
llévame a la Villa o a la San Simón,
llévame a Copilco o a Contreras,
pero no me lleves hacia el metro Balderas, porque

allá en la estación del metro Balderas,
ahí quedo embarrada mi reputación.
En la estación del metro Balderas,
ahí quedó la huella de nuestro amor.

Oye, chofer, llévame a donde quieras:
llévame a La Curva o a la Escandón;
llévame a Copilco o a Contreras,
pero no me lleves hacia el metro Balderas,
porque allá fue donde...

En la estación del metro Balderas
una bola de gente se la llevó.
Fue en la estación del metro Balderas
donde quedó embarrada mi reputación.

En la estación del metro Balderas,
ahí quedó la huella de nuestro amor.
Fue en la estación del metro Balderas
donde quedó embarrado mi corazón.

En la estación del metro Balderas
una bola de gente se la llevó.
Allá en la estación del metro Balderas,
ahí fue donde ella se metió al talón.

“Desempleado”

Intérprete: José Luis D.F.

Disco: *Rock para todas las bandas*. Phoenix, 1988.

Letra y música: José Luis Díaz Frausto

Me siento de la patada
porque no la veo llegar,
ya me la hicieron cansada:
soy un desempleado más
pues la chamba en que jalaba
me la acaban de quitar.

Me dijo el sindicato
te vamos a despedir,
no la hagas de tos al rato
porque no hay feria pa ti,
se te acabó tu contrato,
no te quiero ver aquí.

Hoy vago tocando puertas
tratando de conseguir
otro jale y entre encuestas
nunca me dicen que sí.
Un chorro de requisitos
me piden a donde voy.
Los líderes son corruptos,
no quieren darme el avión.

Hoy salto allá en el metro
evitando el apañón,
la poli me anda siguiendo
entre estación y estación;
si chicles me ven vendiendo
me los quitan de volón.

Me siento de la patada,
no tengo a quien recurrir,
no tengo feria pa nada
y duermo en cualquier jardín.
Qué gacha es la arrastrada
que me está poniendo a mí.

Hoy vago tocando puertas
tratando de conseguir
otro jale y entre encuestas
nunca me dicen que sí.

Un chorro de requisitos
me piden a donde voy.
Los líderes son corruptos
no quieren darme el avión.
Soy un desempleado más.

“El metro”

Intérprete: Síndrome.

Disco: *Síndrome*. Discos y cintas Denver, 1990.

Letra y música: Francisco Amaya Flores.

El síndrome del punk viaja en el metro,
la maquina donde se maquila el sexo,
se fabrica y se regala el sudor.
El bip para poder llegar a tu destino ocasional.
Cadenas que nos atan, jornada laboral.

¡Hey, metro!
¡Hey, metro!
¡Hey, metro!
El metro está caliente
y es sensacional.
¡Avance!

El síndrome del punk viaja en el metro,
la maquina donde se maquila el sexo,
se fabrica y se regala el sudor.
El bip para poder llegar a tu destino ocasional.
Cadenas que nos atan, jornada laboral.

¡Hey, metro!
¡Hey, metro!
¡Hey, metro!
El metro apesta a patas
y es sensacional.

El síndrome del punk viaja en el Metro,
la maquina donde se maquila el sexo,
se fabrica y se regala el sudor.
El bip para poder llegar a tu destino ocasional.
Cadenas que nos atan, jornada laboral.

¡Hey, metro!
¡Hey, metro!
¡Hey, metro!
El metro apesta a mierda
y es sensacional.

¡Avance, joven, avance!

“El metro”

Intérprete: Café Tacvba.

Disco: RE. Warner Music México, 1994.

Letra: Emmanuel del Real Díaz.

Música: Isaac Rubén Albarrán Ortega, José Alfredo Rangel Arroyo, Enrique Rangel Arroyo.

Me metí en un vagón del metro
y no he podido salir de aquí.
Llevo más de tres o cuatro meses
viviendo acá en el subsuelo,
en el metro.

Zócalo, Hidalgo, Chabacano
he cruzado un millón de veces.
He querido salir por la puerta
pero siempre hay alguien que empuja
para adentro.

Y cuando en las noches pienso yo en ti,
se que tu te acuerdas de mi,
pero aquí, atrapado en este vagón,
no sé si volveré a salir.

Tururú.

Como pastillas, paletones, chocolates,
chicles y salvavidas;
tengo ya seis juegos de agujas,
ocho *cuters* y encendedores me sobran.
Creo que me ha crecido ya el pelo
con la barba y las arrugas;
no sé cuando es de día o de noche,
no sé si llevo cien años aquí dentro.

Y cuando en las noches pienso yo en ti,
sé que tu te acuerdas de mí,
pero aquí atrapado en este vagón
no sé si volveré a salir.
Y hay veces que te empiezo a extrañar
y me dan ganas de llorar,
pues tu cara no puedo recordar
y no sé si te vuelva a besar.

Tururú. Tururú. Tururú.

“Metro busco amor”

Intérprete: Los Lagartos.

Disco: *Pelotas*. BMG / Culebra, 1996.

Letra y música: Paco Finomori, Luis Estrada, Adrián Rubio.

Voy a subirme al metro
a ver si así me vuelvo a enamorar.
Voy a subirme al metro
a ver si de ti me puedo olvidar
y de tu amor
y tu maldita indecisión, corazón,
y del amor
que hubo, la máxima expresión del dolor.

Voy a subirme al metro
a ver si así te puedo arrancar de mí,
porque entre tanta gente
sé que mil historias voy a inventar.
Debo olvidar
a tu sonrisa y su luz
¡oh, su luz!
Y de tus ojos,
el negro brillo de tus ojos.

Hoy en el metro busco amor.
Hoy en el metro busco amor.
Lo que el suicida se perdió.

Voy a subirme al metro
a ver si te puedo arrancar de mí,
porque entre tanta gente
sé que mil historias voy a inventar.
Debo olvidar
a tu sonrisa y su luz
¡oh, su luz!
Y de tus ojos,
el negro brillo de tus ojos.

Hoy en el metro busco amor.
Hoy en el metro busco amor.
Hoy en el metro busco amor,
amor, amor, amor, amor, amor.
Hoy en el metro empiezo a buscar amor,
si no el suicida seré yo, amor.

Amor, hoy en el metro busco amor.

Hoy en el metro busco amor,
amor, amor, amor, amor, amor.

Hoy en el metro empiezo a buscar
a una chavita que esté muy rica,
que esté muy rica, sí, que sepa bien.

Hay gorditas y flaquitas,
morenitas, chaparritas y güeritas
y punketas, jipiositas y darketas, fresitas.
De todo hay en el metro del Señor.

Amor, amor, amor, amor, amor,
a toda hora y en todo lugar
desde el Toreo hasta Taxqueña,
de Indios Verdes a Universidad,

en Guerrero, Tlatelolco, en Insurgentes,
Pino Suárez, Auditorio, Nativitas,
Camarones y Tepepan ¡Tepepan!
te gusta más en Tepepan.
¡Ay! ¡Ay! Amor.

“Chilango exiliado”

Intérprete: El Tri.

Disco: *No podemos volar*. Warner Music Latina, 2000.

Letra y música: Alejandro Lora Serna.

Soy de la ciudad más grande del mundo,
la tierra del águila y del nopal.
Aunque me vine pa acá a tratar de hacerla
y ya me acostumbre a la vida de acá.

Pero yo soy chilango.
Yo soy chilango.
Soy chilango
y no lo puedo negar.

Mi sangre corre a ritmo del metro,
mis pulmones son como Chapultepec,
mi corazón es Periférico,
mis intestinos son como el Viaducto-Piedad

Soy de la ciudad más grande del mundo,
la tierra de las tranzas y el smog;
no existe nada que pueda espantarme,
la calle ya todo me lo enseñó.

Y es que yo soy chilango.
Yo soy chilango.
Soy chilango
y no lo puedo negar.

Mi sueño recorre todo Insurgentes,
Reforma es como mi espina dorsal,
de día y de noche siempre tengo prisa
y mis entrañas son como el Eje Central.

Espero algún día poder regresar
a la tierra que me vio nacer,
pues aunque soy un chilango exiliado
sigo siendo rata de ciudad.

Y quiero darme un rol en el metro,
quiero volver a respirar el smog,
quiero sentir el acelere de la gran ciudad
y dar un rol en el Distrito Federal.

Yo soy chilango.

Soy chilango.
Yo soy chilango
y no lo puedo negar.

Mi piel es como los baches del metro,
mi mal humor es por la contaminación,
mi ojos brillan como los semáforos
y mis resfriados son como una manifestación.

Soy chilango de la gran Tenochtitlán.
Yo soy chilango, Dios te lo puede jurar.
Soy chilango y no lo puedo negar.
Yo soy chilango.

“La ciudad de la esperanza”

Intérprete: Bola suriana.

Disco: *No se hagan bolas... ésta es la Bola*. Bola suriana, 2002.

Letra y música: José Luis López Pedraza.

¡Ay! al Distrito Federal
me fui a tomar vacaciones.
¡Ay! yo quería descansar
y regresé si calzones.

¡Ay! rayando el sol, tempranito,
cuando llegué a la Central,
¡ay! que me dicen: “carnal
¿por qué vienes tan solito?
No la hagas de tos, manito.
¡Ay! Presta pa ca tus cositas,
te voy a enfierrar si gritas.
¡Ay! Carnal, te habías de cuidar,
no te vayan a robar.
¿O qué, mi ñero, te agüitas?”

¡Ay! por una premonición
que tuve antes de llegar
¡ay! y se me ocurrió guardar
una lana en el calzón.
Y sin cambiar de opinión
¡ay! con intenciones de ahorrar
el metro me fui a tomar.
¡Ay! Y sin saber de direcciones,
entre gritos y empujones
a Tepito fui a parar.

¡Ay! en medio de tanta gente
no supe pa donde agarrar.
¡Ay! Y las gana se llorar
me cruzaron por la mente.
¿A dónde vas penitente?
¡Ay! Me dijeron dos fulanos
que andaban re marihuanos:
“¡Ay! Presta pa ca tu lanita,
necesitamos ahorita
comprar un toque, mi hermano”.

¡Ay! pa consolarme un poco
me encaminé hacia la Villa.
¡Ay! Virgen de la maravilla

ya quería volverme loco:
otra vez que me equivoco.
¡Ay! Ayúdame, Virgencita,
pues no sé ni dónde ando ahorita.
¡Ay! Andaba en la Buenos Aires.
Y entre chingaos y desaires
hasta el nombre que me quitan.

¡Ay! Ya me voy, ya me despido
cansado de tanta transa.
¡Ay! Por fin he conocido
la ciudad de la esperanza.

Ya me voy, ya me despido,
voy por donde las aves van
en busca del paraíso,
que es mi lindo Michoacán.

“D.F.”

Intérprete: Lira ´n Roll.

Disco: *DF*. Discos y cintas Denver, 2004.

Letra y música: José Antonio Lira Rostro.

Caminando de prisa
sobre una avenida
de la gran ciudad,
esperando el tranvía
que me lleve a la cita
y a la chinga a chambear.
Sí, así es mi ciudad.
Sí, otra historia mas.

Sin un peso en la bolsa,
caminando en Reforma
yo me puse a observar
a aquel niño sentado
con su mona en la mano
listo para viajar.
Sí, que bonita ciudad.
Sí, que inseguridad.

¿Quién hará algo para salvar
a nuestro Distrito Federal?

Que me trepo al metro
y ese mar de gente
que me vuelve a bajar.
Fatigado de tanto
caminar por las calles
me decido a escapar.
Sí, así es mi ciudad.
Sí, otra historia mas.

Que me topo dos tipos,
andaban bien grifos,
de cachucha azul,
que por sospechoso
y andar fachoso
me iban a remitir.
Sí, así es la ciudad.
Sí, que inseguridad.

¿Quién hará algo para salvar
a nuestro Distrito Federal?

“Ese güey”

Intérprete: Enrique Quezadas.

Disco: *Del mismo lado*, Enesma Entertainment, 2004.

Letra y música: Enrique Quezadas.

Que se comporta como un magnate
tal como si fuera el hijo del rey.
Ya supe que andas con ese cuate,
ya supe que andas con ese güey.
Ese güey.

Tú andas con ese güey,
con ese güey,
Tú andas con ese güey.

Ya supe que andas con ese güey
que le gusta ser el empleado del mes,
que de todo tiene su membresía,
que de todos se siente la medicina.
Ya sé que andas con ese güey
que no lee pero ya sabe hablar inglés,
que canta de colores en la estudiantina,
que pa todo siempre llama a la policía:
es ese güey.

Tú andas con ese güey
con ese güey,
Tú andas con ese güey.

Que se enchina el pelo y lo tiene lacio,
que su jefa es netamente Palacio,
que en la prepa nunca se fue de pinta
y a los churros nomás les hace la finta.
Ya supe que andas con él, mi niña,
y que no te lleva ni a una cantina,
que chilla si no compra sus camisas nuevas,
que se tiene prohibido echar la hueva:
es ese güey,

Supe que andas con el Mamuel,
con ese güey.
Tú andas con el culey.

Que ya supe que andas con ese cuate
que ni el metro conoce de Bellas Artes.
Ya vi que andas con ese animal

que la Ley de Herodes aplica por igual.
Ya supe que andas con ese pingo
que daría lo que fuera todo por ser gringo.
Ya supe que andas con ese güey:
El que tiene una carnala que parece Lyn May.

Tú andas con ese güey,
con ese güey,
Tú andas con ese güey.

Que toma puros cursos de liderazgo
y los tacos del güero ya le dan asco,
que le mete duro a la sopa de lata
pues resulta que los sopes la saben a caca.
Ya supe que andas con él, mi niña,
dizque muy tranquilo pero es bien ladilla.
Es ese que a su nave ya le puso jetas
porque quiere parecerse al Schwarzenegger:
es ese güey,

Supe que andas con ese güey,
con ese güey.
Andas con el mamey.

Que ya supe que andas con ese cuate
que ni el metro conoce de Bellas Artes.
Ya vi que andas con ese animal
que la ley de Herodes aplica por igual.
Ya supe que andas con ese pingo
que daría lo que fuera todo por ser gringo.
Ya supe que andas con ese güey:
El que tiene a su carnala que parece Lyn May.

Tú andas con ese güey,
con ese güey.
Tú andas con ese güey.

Que espera que sus cuates ya estén ebrios
Para entonces recitarse "Por mi madre, bohemios".
Ya supe que andas con ese cuate,
ya supe que andas con ese güey.
Ese güey.

“La Ciudad de la Esperanza”

Intérprete: Panteón Rococó.

Disco: *Tres veces tres*. BMG, 2004.

Letra y música: Darío Alfredo Espinosa Luna , Francisco Javier González Barajas, Guillermo Hiram Paniagua Luna, León Felipe Bustamante Báez, Leonel Andrés, Rosales García, Luis Román Ibarra García , Marco Antonio Huerta Heredia, Omar Missael Oseguera Cortes, Rodrigo Joel Bonilla Pineda

Es la ciudad de la esperanza,
es un perro que nunca me alcanza,
que me tira la mordida
mientras corro por mi vida,
es la trinchera que me convierte en fiera.

Cárcel gigante de millones de habitantes
que no quieren saber nada de nada,
con el reloj corriendo por sus venas
y la vida que se va con tantas penas

más aprisa. El mundo se alista
y va en el metro con tanto aprieto.
Y a las mujeres les meten mano
hasta en lugares que pa que te cuento.

Y en la calle el despapaye:
trafico intenso, ambiente denso,
no se pasa un alto,
otro comete un asalto,
la gente amontonada
en los servicios y en la embajada.
Y en las instancias de gobierno
todas las colas son un infierno.

Y no hay nadie que no vea,
y no hay nadie que no vea,
y no hay nadie que no vea,
y no hay nadie que no vea

el descontento social
ya no es nada anormal,
hasta en un hospital
te tratan como un animal.

El descontento social
ya no es nada anormal,
hasta en un hospital

te tratan como un animal.

Es la ciudad de la esperanza,
donde extorsionan a toda la raza,
donde todo el mundo se rasca la panza,
donde todo el mundo se pasa de lanza,

donde los sueños se han vuelto pasajeros
inocentes, temerosos, en un microbús.
Y para que se haga justicia
tú tienes que caerte siempre con una luz.

Así funciona la cosa.
Así de loca la cosa.
Así funciona la cosa.
Así de loca la cosa.

¡Oh, oh, oh! Es lo que traigo aquí:
un sentimiento que me quiere salir.
Vivo en México, Distrito Federal,
donde unos la pasan chido
y el grueso la pasan mal.

Sin embargo,
lo que aprendo a diario
es a entender, solucionar,
sobrevivir y expandirme
para poder comprender,
para poder entender

que es la ciudad de la esperanza,
donde el dinero nunca te alcanza,
donde la banda se pasa de lanza.
Ahí viene el perro ¡corre que te alcanza!

Es la ciudad de la esperanza,
llena de angustia y también de ansia.
Treinta millones de cabezas
buscando la fortuna entre la desventura
de haber nacido aquí,
de haber dejado todo allá
y venirse para acá,
entre el asfalto y el esmog,
entre el estrés y la extorsión.

“El Roberto”

Intérprete: Barrio Pobre.

Disco: *Los choros del DF, Vol. 1. Discos y cintas Denver, 2005.*

Letra y música: José Luis Díaz Frausto.

Por las calles retorcidas de esta gran ciudad
va el Roberto, chavo paria de la vecindad.
Empotra entre la maraña, tramando alguna patraña,
que la sociedad huraña le pone demás.

Él guía siempre a los machines de un barrio triunfal.
Entre vagos, malandrines y, para variar,
se asoció con los azules, con los tiras más gandules,
pues si les da su mochada lo dejan trincar.

Le echa el ojo a una cartera
de un viajero que va en metro,
pues el hambre traicionera
no puede aguantar.

Aplicando el dos de bastos,
con habilidad siniestra,
ha sacado algunos varos
para ir a gastar.

Es amante de lo ajeno, como el Barrabas,
y vive del poco y el mucho que puede transar.
Evasor es del impuesto, siempre vaga insatisfecho
entre el dedazo y acecho de algún chivatón.

No le teme a los azules
ni a los tiras más gandules,
pues si les da su mochada
lo dejan robar.

Lo dejan robar,
ya lo dejan robar
y lo dejan robar.

“Metro Insurgentes”

Intérprete: Amanditita.

Disco: *Mala Fama*. Terrícolas imbéciles, 2013.

Letra y música: Joaquín Ulises Lozano Aguirre / Amanda Lalena Escalante Pimentel

Cuando todavía no amanece,
antes de que sean las seis
mi puesto ya está armado
y yo esperando a que él
salga del metro Insurgentes
y venga a comprarme
una rebanada de pay de piña
y agua pa Nescafé

Mi madre vende tamales,
mi hermano piratas CDs
y yo estoy enamorada
del hombre del traje beige.
Pero él a mí no me mira
pues no estoy a su nivel
y yo en secreto lo quiero
y sufro mucho por él.

Tú no me correspondes;
estoy enamorada,
solo pienso en ti
y tú no me quieres nada.

Siempre lo veo
con mujeres bellas
que usan minifalda
tacones y medias.

Y yo tengo que trabajar,
en zapatillas yo no sé andar
porque tengo que cargar
muchos fierros para armar
mi puesto en metro Insurgentes.
Y luego ir a la Central
para conseguir la fruta
que uso para mi pay.

Cuando ya me agarra la noche
estoy cansada hasta pa llorar,

al instante quedo dormida
y siempre empiezo a soñar
que trabajo en oficina,
que uso uñas de gel
y me regala una rosa
el hombre del traje beige.

Tú no me correspondes;
estoy enamorada,
solo pienso en ti
y tú no me quieres nada.

Siempre lo veo
con mujeres bellas
que usan minifalda
tacones y medias.

Mi madre me quiere casar
con el viejo de don Román
porque tiene mucho dinero
y cree que me puede comprar.
Pero él a mí no me gusta
y le dije a mi mamá:
"yo no soy interesada
y prefiero trabajar".

La vida no siempre es tan dulce
como la chantilly del pan,
ni tampoco tan amarga
como el Nescafé sin mezclar.

Y yo no tengo tiempo
para ponerme a llorar,
estoy muy ocupada,
mañana hay que madrugar

Tú no me correspondes;
estoy enamorada,
solo pienso en ti
y tú no me quieres nada.

“Canción del metro de la CDMX”

Intérprete: Calaquín Cruz

Publicada en el canal *Historias impactantes* el 17 marzo 2019. Disponible desde internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=MAuaGkGUV8g>

Son cuatro de la mañana,
la alarma del cel ha sonado.
Otro día; hay que trabajar.
Bañado y bien peinado,
mi traje bien planchado,
mis zapatos bien boleados.

Salgo de mi casa,
agarro la combi
que me lleva de volada
al metro Tacubaya.
Saco mi boleto,
lo meto al torniquete.
¡Oh, no! ¡El metro
está repleto de gente!

Caminamos muy lento.
Voy con tiempo. Sí llego.
Voy con tiempo. Sí llego.

El metro no pasa
y en la estación
se juntó un chingo de gente.
Me ensuciaron los zapatos,
me rompieron mi traje
y ya me despeinaron.

¡Ya viene el metro!
¡Ya viene el metro!

Abre las puertas
y entramos como en manada.
A mí ya me empujaron,
me aventaron y ya me pisaron.

¡Ya no cabemos! ¡Ya no empujen!
¡Ya no cabemos! ¡Ya no empujen!

Se cierran las puertas,
vamos bien apretados.
A los veinte segundos

se detiene el metro
y ya no avanzamos.
Se escucha una voz que dice:
“la marcha será lenta”.

La marcha será lenta.

Voy con tiempo. Sí llego.
Voy con tiempo. Sí llego.

Llega a la otra estación
y hay un chingo de gente.
Abre las puertas
y se meten como en manada
y otra vez la voz que dice:
“la marcha será lenta”.

¡Ya no cabemos! ¡Ya no empujen!
¡Ya no cabemos! ¡Ya no empujen!

Llego a mi estación,
abre las puertas
y hay mucha gente.
Al salir casi
me vuelven a meter otra vez.
Me voy por la escalera eléctrica.
Arriba está hasta la madre de gente
y la escalera sube y sube.
Ya nos atoramos,
ya nos encimamos, ya nos caímos.
Mis rodillas se rasparon,
los zapatos me robaron,
la cartera y el celular
ya me los chingaron.

Voy con tiempo. Sí llego.
Voy con tiempo. Sí llego.

“De Ecatepec a Atizapán”

Intérprete: Amanditita.

Disco: *Pinche amor*. King Kong records, 2019.

Letra y música: Joaquín Ulises Lozano Aguirre / Amanda Lalena Escalante Pimentel / Antonio Hernández.

Yo soy de Ecatepec y tú de Atizapán.
Nada me das.

Yo te quiero desde Ecatepec a Atizapán
¿y dime tú, dime tú, dime qué me das?
Yo te quiero desde Ecatepec a Atizapán
¿y dime tú, dime tú, dime qué me das?

Abro los ojos aún estoy molesta,
la noche de ayer se puso violenta.
Me mandas un texto que me quieres ver,
estoy triste y enojada pero también te quiero ver.

Espero media hora en la parada,
el estómago me duele, desde ayer no comí nada.
Llegó el microbús que me lleva hasta las Palmas
y ahí me bajo y tomo otro por Granadas.

Paso por Las Torres, Isidro de Fabela,
Canal del desagüe, me bajo en Nogales.
Tomo otro pesero que se va por la autopista.
Me apaño un asiento, se lo gano a un machista.

Llego al metro Indios Verdes,
me duermo desde Potrero o Tlatelolco.
En Hospital General me empiezo a acercar a la salida,
en la siguiente me toca transbordar

Me voy por la nueve hasta Pantitlán;
no sé porque me entran ganas de llorar.
Me diluyo en este mar de gente
entre puestos, sueños rotos, sueños vigentes

Yo te quiero desde Ecatepec a Atizapán
¿y dime tú, dime tú, dime qué me das?
Yo te quiero desde Ecatepec a Atizapán
¿y dime tú, dime tú, dime qué me das?
Yo te quiero desde Ecatepec a Atizapán
¿y dime tú, dime tú, dime qué me das?

Yo te quiero desde Ecatepec a Atizapán
¿y dime tú, dime tú, dime qué me das?

Me bajo en el metro, en la Agrícola Oriental,
tomo un camión hasta Lomas de Sotelo.
Ya estoy en Naucalpan, ya casi nos vemos,
me pinto los labios pa' bajarme del pesero.

Camino por la calle del Piñón,
paso Cenzontle, doy vuelta en Acolman.
Llego a tu casa y me sales a abrir,
me dices que en diez minutos te tienes que ir.
Me siento muy mal, nos ponemos a discutir,
me dejas hablando sola y lo entiendo por fin:

Tú me quieres desde Martín Carrera a Atizapán,
que son diez minutos por el Eje 6.
Tú me quieres desde Martín Carrera a Atizapán,
que son diez minutos por el Eje 6.
Tú me quieres desde Martín Carrera a Atizapán,
que son diez minutos por el Eje 6.

Yo te quiero desde Ecatepec a Atizapán
¿y dime tú, dime tú, dime qué me das?
Yo te quiero desde Ecatepec a Atizapán
¿y dime tú, dime tú, dime qué me das?
Yo te quiero desde Ecatepec a Atizapán
¿y dime tú, dime tú, dime qué me das?

Yo soy de Ecatepec y tú de Atizapán.
Nada me das.
Yo soy de Ecatepec y tú de Atizapán.
Nada me das.

Mejor yo me quedo con el vecino
porque él siempre fue bueno conmigo
¿Qué me das?
¿Dime tú, tú, tú qué me das?
¿Qué me das?

Yo soy de Ecatepec y tú de Atizapán.

“Rap Línea 12 metro CDMX”

Intérprete: Danger Alto Kalibre

Publicada en el canal *De buena fe* el 27 mayo 2021. Disponible desde internet en:

<https://www.youtube.com/watch?v=vUdNQo2tXPg>

Letra y música: José Luis Hernández.

¡Increíble! El metro se cayó.
En su tramo elevado la estructura colapsó.
Aún no queda claro qué fue lo que pasó,
acusaciones van y vuelven pero los muertos no.

Hablo de esto pues se debe decir ¡alto!:
eran obreros que volvían de su trabajo.
¡Alto a que el pueblo pague el desfalco!
A que los fallos de arriba
siempre se paguen abajo.

Esta línea siempre tuvo muchos fallos:
curvas cerradas, trenes no adecuados,
desgaste de las vías, desgaste acelerado
porque vibraba alto, como un hippie acomodado.

En 2012 se inauguró la línea,
pero a ese metro le faltaron medidas.
La inversión fue alta, les paso la cifra:
26 mil millones punto 26 vidas.

Hay 26 ciudadanos muertos
por el mal uso de sus impuestos.
No están claros los culpables, es cierto,
de lo que estoy seguro es que no viajan en metro.

Los responsables de obra subrayan
que todo está auditado y certificado,
que no fingen. Pero con la caída
esa pantalla tiene rayas... (Fallas de origen).

Ahora dirigen peritajes de gran talla,
el pueblo exige que se hagan, caiga quien caiga,
aunque no falta el político gandalla
que pone un te lo dije pa colgarse de esa cadena de fallas.

¿Fue el diseño o fue la construcción?
¿Fue el mantenimiento o la certificación?
¿Fue la ineptitud o fue la corrupción?
Y si todos comparten culpa pues que compartan prisión.

Hay que esperar a que los peritos nos digan
que los materiales y que los costos coincidan,
Porque ahorrar en calidad es suicida
y no hay obra más cara que la que nos cuesta vidas.

Hay 26 ciudadanos muertos
por el mal uso de sus impuestos.
No están claros los culpables, es cierto,
pero estoy seguro de que no viajan en metro.