

Los bocineros hacen ruido en el metro ¿Y la música? ¹

León D. Enríquez Macías ²
leonenriquezm@gmail.com

Resumen

Este artículo expone los avances de una investigación etnográfica y musicológica que he realizado desde 2013 sobre los *bocineros* de la red del metro de la Ciudad de México, con el objetivo de conocer y comprender su práctica y el uso que le dan a la música. En la primera parte del artículo, considero las perspectivas disciplinarias para poder tomar a los *bocineros* como un caso de estudio musicológico y cultural. Apoyado en la tesis de Jacques Attali, de que la música es “un signo del orden político y económico de una sociedad”, propongo que el uso estratégico que los *bocineros* le dan a la música los sitúa en un lugar ambiguo entre productores y consumidores musicales. Después, analizo algunos de los discursos políticos en torno al metro y los *vagoneros*, con el fin de mostrar una institución gubernamental (el Sistema de Transporte Colectivo Metro) cuyo doble discurso legitima, al mismo tiempo que denuncia, el ambulante y el comercio informal. Al final del artículo, me enfoco en el valor cultural y creativo de las transgresiones de los *bocineros* para sugerir que su *ruido* podría considerarse una nueva música.

1. Fecha de recepción: 19 de diciembre, 2014. Fecha de aceptación: 2 de marzo, 2015.
2. Cursó la licenciatura en Composición Musical en el Instituto de Artes de California, y la Licenciatura en Educación Artística en la Escuela Superior de Artes de Yucatán; actualmente estudia la Maestría en Musicología, PMDM -UNAM, Coyoacán, Distrito Federal.

Palabras clave: *bocineros*, *vagoneros*, metro, transporte público, música, ruido.

Abstract

This article presents the progress of an ethnographic and musicological investigation I develop since 2013 on the *bocineros* (loudspeakers carriers) of the subway system Metro, in Mexico City, with the aim of studying and understanding their practices and the use they give to music. In the first part of this article, I display the disciplinary perspectives useful to take the *bocineros* as a case of musicological and cultural study. Based on Jacques Attali's thesis (1977) that music is "a sign of the political and economic order of a society", I put forth that the strategic use the *bocineros* give to music, places them in an ambiguity between producers and consumers of music. Then I analyze some of the political discourses around the Metro and the *bocineros*, to show how a governmental institution (the *Sistema de Transporte Colectivo Metro*) legitimizes, but at the same time denounces informal commerce within its facilities. At the end of the article, I focus on the cultural and creative value the *bocineros* employ as a transgression to suggest their *noise* could be thought of as a new music.

Keywords: *bocineros*, *vagoneros*, metro, public transportation, music, noise.

Introducción

Los usuarios del metro de la Ciudad de México conocemos a los *bocineros* como actores recurrentes en el drama de ir de un lugar a otro en la urbe: hemos escuchado sus bocinas, cargadas en el hombro o la espalda, resonando en el espacio cerrado del vagón; sabemos que su reproducción de fragmentos musicales anuncia una selección de canciones en un disco compacto, en venta por diez pesos, y que, cuando la compramos, infringimos por lo menos alguna ley. Al vender música ahí, los *bocineros* operan de una forma doblemente ilícita: venden música sin los derechos para hacerlo y comercian en los vagones del metro, donde está prohibido hacerlo. Como todos los *vagoneros*, los *bocineros* hacen de los vagones y

andenes su espacio de trabajo, forjando alianzas con los elementos de seguridad (quienes también trabajan ahí) para evitar ser detenidos y remitidos a la delegación. Este trance se torna mucho más difícil cuando el Sistema de Transporte Colectivo (STC) renueva su resolución administrativa en contra del ambulante.

Una mirada superficial sobre el metro puede llevarnos a catalogar a los *bocineros* como lacras de la sociedad; no solamente operan ilícitamente, sin pagar impuestos, sino que, debido al alto volumen de sus bocinas –una molestia para muchos usuarios– son considerados como el tipo de *vagonero* más irritante. No fue ninguna sorpresa que la campaña del STC en contra del comercio informal en el metro (a partir del aumento de dos pesos al precio del boleto, el 13 de diciembre de 2013) se enfocara en ellos utilizando sus imágenes en pósteres y señales de prohibición (STC, 2013).³ Pero cuando miramos con mayor detenimiento, es posible reconocer la complicidad que los usuarios y las mismas autoridades sostienen con ellos, invitándonos a reflexionar sobre el sentido de su participación en la sociedad, en la economía, y la vida musical en esta ciudad. Al analizar y contextualizar el ruido que los *bocineros* hacen en el vagón, podemos darnos cuenta que su práctica también hace *ruido* en los discursos oficiales sobre el ambulante y la piratería, cuyas contradicciones descubre. Y al estudiar la performance del *bocinero* desde su musicalidad, se torna evidente que ésta hace *ruido* en la música –haciendo ruido *con* la música– apuntando a transformaciones en los modos en que la creamos y consumimos.

La música y el ruido de los *bocineros*

Estudiar a los *bocineros* desde las perspectivas disciplinarias de la musicología y la etnomusicología presenta de inicio ciertas disonancias. Tradicionalmente, la musicología ha tenido por objeto de estudio la música clásica occidental, a veces denominada “docta”, “cultura” o “académica”, y se apoya en metodologías sistemáticas e históricas, críticas y hermenéuticas, para construir conocimiento y valores en torno a ciertos cánones musicales (cf. López Cano y Sans, 2011); mientras que la etnomusicología se ha dirigido a estudiar las músicas populares de comunidades urbanas y rurales, occidentales y no-occidentales,

3. Una de las imágenes, accesible desde la página oficial del STC metro, muestra un bocinero desvaneciéndose, con el mensaje: “Si no les compras, desaparecen.”

entendidas como “culturas musicales” (cf. Nettl, 1983), desde metodologías etnográficas, afines a la antropología social. Los *bocineros*, en este sentido, no representan –al menos no tradicionalmente– un fenómeno para el estudio musicológico o etnomusicológico. Es decir, en el ámbito académico del estudio de la música, los *bocineros* hacen *ruido* y no facilitan una comprensión inmediata. Para pensar en los *bocineros* como un fenómeno musical, se hace necesario construir perspectivas teóricas interdisciplinarias, y en cierta medida, *indisciplinadas*, capaces y dispuestas a reconocer en su práctica los códigos emergentes en la producción y consumo de la música, y las marcas del deterioro de los existentes.

En las últimas décadas, el estudio de la música ha establecido precedentes que posibilitan acercamientos a los *bocineros* como parte de la vida musical, en lo que algunos autores han definido como “tiempos posnacionales” (Corona y Madrid, 2008). Asimismo, otros desarrollan lo que llaman “estudios de sonido” (*sound studies*), a partir de una perspectiva interdisciplinar dirigida a “re-describir lo que el sonido hace en un mundo humano, y lo que los humanos hacen en un mundo sónico” (Sterne, 2012b); y aún otros, desde una perspectiva antropológica, trabajan bajo los conceptos de “escucha cultural” o “culturas de la escucha” (*hearing cultures*), enfatizando la escucha, la música, el sonido y el ruido como elementos importantes, y a veces desatendidos, en el estudio e interpretación de las culturas (Erlmann, 2004).

En la obra seminal en los estudios de sonido, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música* (1985), Jacques Attali investiga el ruido y lo “molesto”, lo que se desea evitar, así como aquello que la música ordena y regula. Para Attali, la música ha tenido ese papel histórico, de ser “canalizadora de la violencia, creadora de diferencias, sublimadora del ruido [...]” (Attali, 1985: 23). En *Ruidos*, Attali ofrece una historia alternativa de la música de la tradición occidental, y propone que la música, en su permanente transformación, ha tenido diferentes “usos estratégicos”, dentro de lo que llama “redes” (*réseau*) de significación: *la escucha, el sacrificio, la representación y la repetición* (op. cit.: 19).⁴ Estos conceptos le sirven para argumentar que la música, y su uso por quienes la producen y controlan, es capaz

4. Attali las sintetiza de este modo: “Cuando el poder quiere hacer a la gente *olvidar*, la música es *sacrificio* ritual, el chivo expiatorio; cuando quiere hacerlos *creer*, la música es encantamiento, *representación*; cuando quiere *silenciarlos*, se reproduce, normaliza, *repetición*.”

de anunciar el orden económico y político que ha de instaurarse después del debilitamiento y la crisis del orden actual. Attali relaciona la *representación* con la entrada de la música al sistema de intercambio comercial, y el advenimiento de las leyes de derechos de autor en Europa, en los siglos XVIII y XIX; y a la red de *repetición* con la adquisición de poder comercial de las industrias de música en masa, en el siglo XX. Si hemos de aceptar su tesis, la música se mueve hoy en las redes de la *repetición*, la cual vive una crisis, caracterizada en parte por la pérdida del sentido en la producción y reproducción en masa de la música. Esta crisis anuncia una “nueva red”⁵ (*ibídem.*: 35): *la composición*, en la cual, utópicamente –concede Attali– la gente hace y disfruta su propia música, inventa y crea nuevos instrumentos, y, entre otras cosas, se sirve libremente del sinfín de grabaciones de obras musicales disponibles gracias a las tecnologías de grabación y reproducción de sonido, para componer, no obras musicales a ser producidas, repetidas y almacenadas en masa, sino prácticas e instrumentos que hacen de la música un “juego colectivo” (*ibídem.*: 140-1).

Pero bien, ¿es posible decir que los *bocineros* son músicos (intérpretes y/o compositores)? No sé. La respuesta no es tan sencilla como puede parecer. Sin duda, hacen uso de la música. En términos del compositor y musicólogo Christopher Small, los *bocineros* claramente *musican* (Small, 1998: 9); es decir, realizan una actividad o performance en la que la música juega un papel significativo. Asimismo, los *bocineros* de algún modo componen: producen organizaciones musicales mediante la reproducción de fragmentos de obras musicales empleando un instrumento diseñado y construido específicamente para su quehacer: lo que llamo aquí la *bocina-mochila*. Pero, de nuevo, ¿es la *bocina-mochila* un instrumento musical? Durante esta investigación he descubierto que, cuando músicos y estudiosos de la música responden estas preguntas con un “no”, tampoco aclaran decisivamente la cuestión, sino la confunden más. Por ejemplo, una idea recurrente al distinguir los *bocineros* de los músicos, es que lo que los *bocineros* hacen no es crear (en el sentido de componer) la música, sino meramente seleccionarla para que pueda venderse dentro de un cierto mercado; sin embargo, es fácil reconocer que esto es algo que se puede decir de los músicos intérpretes de algunas tradiciones. Otra idea común es que no hay una disciplina práctica en lo que hacen,

5. “Cada red empuja su organización al extremo, hasta que crea las condiciones *internas* para su propia ruptura, sus propios ruidos. Lo que es ruido para el viejo orden es armonía para el nuevo [...]”.

o una consideración estética, acústica o musical en su emisión de sonido. Sin embargo, al dialogar con algunos *bocineros*, especialmente quienes han trabajado muchos años en el metro, demuestran una conciencia musical y sonora que les ayuda a realizar mejor su trabajo, nada fácil en sí mismo; y se muestran sensibles a las preferencias musicales de los usuarios en sus zonas de trabajo, y a la sonoridad de sus bocinas para que el balance de frecuencias en la ecualización sea lo menos molesto para el oído.

Parece, entonces, que en el reconocimiento de diferencias hay la posibilidad de ver semejanzas también. Ocurre algo parecido con una distinción frecuentemente establecida en las ontologías musicales, y que es reveladora en el caso de los *bocineros*: la que hay entre emisores musicales y escuchas, entre los músicos y la audiencia (cf. Pareyon, 2011: 192-202). Es decir, ¿son los *bocineros* emisores musicales, o son parte de la audiencia? De nuevo, la respuesta no es clara, quizás porque el paradigma que informa la pregunta no comprende del todo al caso; como el DJ de radio, los *bocineros* se sitúan en un lugar ambiguo en esta dicotomía, lo que sugiere encontrar concepciones alternativas.

“Piratería”, *composición* y apropiación

La *composición*, tal como la entiende Attali, es una de estas “concepciones alternativas”. Para él, *la red de la composición* puede ser vislumbrada hoy en la música, a través de “desviaciones” en el orden de la *repetición*, como “la circulación proliferante de grabaciones piratas” (1985: 132). Attali escribe sus ideas en *Ruidos* en 1977, por lo que resulta sorprendente la fuerza con la que resuenan con los *bocineros* y su práctica musical (Attali: 144-5):

La composición pertenece a una economía política que es difícil de conceptualizar: la producción se funde con el consumo, y la violencia no es canalizada hacia un objeto, sino se invierte en el acto de hacer, un sustituto de la acumulación de la labor que simula el sacrificio. Cada entidad de producción-consumo (*composición*) puede cuestionar su programa en cualquier momento; la producción no se prevé antes de su conclusión.

Es posible ver algunas correspondencias. Como mencioné, el uso que le dan los *bocineros* a la música los sitúa en un lugar ambiguo dentro del modelo de comunicación musical de la tradición del concierto clásico, característico de la red de *representación*: la audiencia escucha en silencio mientras los músicos tocan. En la red de *repetición*, músicos-

emisores y audiencias-receptoras se convierten, respectivamente, en entidades de producción y de consumo de los productos de la industria musical. El *bocinero* rompe este esquema al jugar a ser ambas (una “entidad de consumo-producción”), en una performance que canaliza la violencia de una comunidad jugando un cierto papel social. Antes de abordar este papel, me enfoco en la idea de que su práctica carga con las semillas de la *composición*, de que el *bocinero* representa una subversión al orden de la *repetición*, una transgresión al poder de la música en masa.

Los *bocineros*, según algunos usuarios y *vagoneros*, empiezan a aparecer en los vagones del metro hace un poco más de diez años. En encuestas y entrevistas, el cálculo común es entre trece y quince años, o sea, alrededor del año 2000. La emergencia del *bocinero* en el metro coincide, entonces, con la reducción en el costo de grabadoras (o “quemadores”) de CD (CD-R, CD-RW), cuyos precios no descendieron por debajo de los mil dólares, sino hasta 1995 (Starrett, 2000). Asimismo, aumentó la velocidad de quemado, facilitando considerablemente la duplicación. Fue también en la segunda mitad de la década de los 90 que el formato MP3 de audio se popularizó y se estableció como “el formato preferido para compartir archivos por internet” (cf. Sterne, 2012a). Los *bocineros* –y sus CD con cientos de canciones en MP3– entran a escena en las redes del transporte colectivo metro aproximadamente en los mismos años que Napster⁶ lo hace en las redes de la *World Wide Web*, en 1999; ellos, como muchos otros fenómenos en que proliferan las prácticas de piratería musical, reconfiguran los circuitos en la *red de repetición*: hay grandes pérdidas en las ventas de discos (Smith, 2009); aunque al mismo tiempo –y paradójicamente– aumentan las ventas en boletos de conciertos, como eventos únicos, de experiencia no repetible; asimismo, la piratería difunde y populariza artistas y músicas de formas que algunos músicos empiezan a capitalizar (cf. McCormick, 2013).

De cierto modo, los *bocineros* capitalizan los residuos industriales de los procesos en la *red de repetición*, puesto que se apropian de las tecnologías y medios de producción y distribución masiva que han sido instrumentales en el éxito comercial de la industria musical. En este sentido, la práctica del *bocinero* es sólo una en una gran cantidad de prácticas

6. Napster es el nombre de aquel paquete de software para compartir música por internet con otros usuarios de forma *peer-to-peer*, y que fue un gran dolor de cabeza para la industria musical al disparar el flujo de contenidos musicales.

musicales en que los escuchas y las audiencias se apropian de herramientas tecnológicas musicales y asumen, con mayor frecuencia, un papel activo en la forma en que se relacionan con la música en masa: ésta se selecciona, se comparte, se escucha, y se reproduce en formas no previstas y/o autorizadas. La práctica del *bocinero*, sin embargo, es particularmente efectiva en mostrar la subversión al código de la *repetición*, ya que aprovecha sus esfuerzos publicitarios y su producción de demanda (Attali, 1985: 106-9), para sus propios fines comerciales; y al vender su música, comercia bajo la misma lógica: venden *hits* musicales popularizados en un soporte que permite su fácil difusión y distribución. Los *bocineros* emulan, a la vez que violentan, la base de la industria musical, utilizando la música como si fuera suya, transgrediendo la ley como si no les aplicara y evidenciando su artificialidad.

Sin duda, los *bocineros* rompen las leyes de derechos de autor, pero estas leyes también han caído bajo fuerte crítica, puesto que en muchos casos, más que cumplir su objetivo original (el de fomentar la creatividad musical al proteger el trabajo de músicos y artistas), se han convertido en excusa para salvaguardar la capacidad de empresas transnacionales (con los derechos, más no la autoría, sobre catálogos musicales enteros) para recaudar dinero por interpretaciones y reproducciones protegidas por la ley (cf. Gaylor, 2012). Una idea es que los derechos de autor no deberían ser un impedimento cuando las personas, artistas o no, desean hacer uso de muestras de audio o video de obras existentes, para construir obras nuevas, o meramente para comunicarse creativamente en las redes sociales, como ocurre en los *remixes*, los *mashups*, los *tributos de fans*, y otras expresiones emergentes, que sin más se apropian de materiales protegidos (cf. Lessig, 2010). El argumento es que “representan nuevas y valiosas formas de comunicación e intercambio social”, y que, más que transgresiones a la ley, apuntan la necesidad de mejorar la ley (cf. Falkvinge, 2012).

Ahora bien, es difícil comprender a los *bocineros* como artistas, ya que la apropiación que hacen de la música no se conforma en los criterios artísticos de *originalidad* y *creatividad* característicos de las tradiciones académicas y profesionales del arte y la música. Pero, de nuevo, una vez planteada la pregunta, no es tan fácil acusar su práctica como un simple robo, mezquino, nulo de creatividad o valor cultural. La estrategia comercial de los *bocineros* le sirve a muchos para solventar situaciones de pobreza y con pocas opciones laborales. Los *bocineros* pertenecen al gran sector de comercio informal del país, el cual rechaza las opciones formales de trabajo que ofrece su entorno socioeconómico y produce nuevas prácticas con

valor cultural; es un sector que ha logrado proporcionar a México una cuarta parte del PIB (Producto Interno Bruto) (Rodríguez, 2014). En este sentido, los *bocineros* construyen y expresan identidades en su participación en la sociedad; proponen una alternativa laboral que, además de ofrecerles sentido vivencial, es capaz de comunicar –a quien escuche con simpatía– un mensaje crítico sobre el estado actual de la sociedad y su economía política. Pero si bien es posible ver en los *bocineros* la posibilidad de la *composición*; es decir, de una práctica de uso espacial y musical capaz de ofrecer sentido vocacional y vivencial, su dominio por la *repetición* es aún palpable:

[...] en la composición, ya no es, como en la representación, una cuestión de marcar el cuerpo; ni tampoco una cuestión de producirlo, como en la repetición. Es una cuestión de disfrutarlo. Eso es a lo que tiende la relación entre personas. Un intercambio entre cuerpos –mediante el trabajo, y no objetos (Attali, 1985: 143).

Lo que hace que los *bocineros* no se muevan plenamente en una red de *composición*, entonces, no es para nada su carácter ilícito e informal –que más bien los acerca a dicha red– sino precisamente que siguen operando dentro de la misma lógica comercial de la *repetición*, y que los diferentes intereses políticos en su entorno utilizan sus figuras, producen y reproducen sus identidades, marginadas y estigmatizadas, para ejercitar su poder, justificar el aumento en la tarifa del transporte público y reabastecer sus presupuestos. Quienes trabajan como *vagoneros*, disfruten o no hacerlo, lo hacen porque tienen necesidad. Es decir, la identidad de los *bocineros* no sólo puede entenderse como una creación autónoma por un grupo social que sobrevive en una ciudad, que se apropia de una estrategia comercial y la reconfigura, resistiendo a un poder, sino como la producción seriada de cuerpos, cuya existencia y manipulación conviene a ese poder.

Cómplices en el aumento y la transgresión

Inicié mi investigación musical sobre los *bocineros* del metro en agosto de 2013, cuando comenzaban a circular rumores de un aumento en la tarifa del transporte. Me interesé en ellos a partir de una envidia mal situada: como músico, deseé tener una audiencia tan amplia

y diversa como la de los *bocineros*; y como artista, me pareció que lo que hacían tenía esa cualidad transgresora y crítica que algunas propuestas artísticas contemporáneas alcanzan. En otras palabras, los idealicé; lo confieso, me parecieron exóticos.⁷ Reconocí en su escenario y su performance diversas posibilidades para el arte y, claro, el estudio musical.

Sí, fue entonces que me acerqué por primera vez con mirada etnográfica al metro, sólo seis meses antes lo había empezado a usar rutinariamente: me mudé al D.F. en febrero de 2013. Había viajado en metro unas cuantas veces, en visitas previas a la ciudad, pero fue hasta que viví aquí que conocí a los *bocineros*. Por seis meses, de agosto 2013 a enero 2014, mi rutina fue viajar en la línea 3, de la estación Coyoacán a Balderas, y transbordar a la 1, en dirección Observatorio. Una vez ahí, atravesaba la zona de puestos de venta, típicos de las terminales de metro junto a terminales de autobuses del D.F.; caminaba sobre la explanada, a un lado de las personas con carteles ofreciendo trabajo, para tomar el autobús a Toluca. Hacía este viaje redondo dos veces a la semana por motivos de trabajo. Aproveché la situación, que me colocó en el papel de un usuario regular, viajando con energía en la mañana y volviendo a casa en la noche hecho polvo.

Además de esa primera experiencia, recorro regularmente, sin rumbo, líneas completas, de terminal a terminal. Por más de un año, he realizado una o dos salidas a la quincena que, dependiendo la ruta, duran de 2 a 5 horas, en las líneas 1, 2 y 3, y algunas veces en la 5 y la 7. También, sigo utilizando el metro para otras cosas, menos regulares, como visitar amigos, salir de compras o de paseo, llegar a clases o reuniones. De todas, la 3 es la línea que más frecuente, por tener la estación más cercana a mi casa.

Recuerdo la impresión al observar, durante esos meses antes del aumento de tarifa, un colectivo de *bocineros* que operaba a partir de la estación de Tacubaya en la línea 1. En el paso por ahí, era común encontrarse con sus grupos, de tres a cuatro hombres y dos a tres mujeres, jóvenes todos, entre 18 y 24 años, reunidos, platicando en los andenes de esa estación, penúltima en dirección Pantitlán. Supuse que era un lugar de descanso, de relevo; la estación no tenía gran concentración de elementos de seguridad, como la de

7. He averiguado, por supuesto, que no soy el único en sentirse así en el contacto con la otredad de los *bocineros*. Hay personas que, como yo, nos asumimos cómplices con ellos y, en lugar de desear que “desaparezcan”, de hecho, tenemos la esperanza de que no lo hagan.

Observatorio, y parecía fácil iniciar desde ahí un recorrido de venta sobre esa línea. El humor que el grupo proyectaba era jovial. Bromeaban entre ellos, con gritos y groserías; a veces se perseguían, jugando; a veces sonaban sus bocinas. En alguna ocasión, un par de ellos se desprendieron del grupo y se subieron juntos al tren en el que yo viajaba, pero en vagones adyacentes. En esos meses, antes de los operativos más agresivos a principios de 2014, grupos de *bocineros* se movían de vagón a vagón sin mucho impedimento, sonando con fuerza sus bocinas. Llegué a ver grupos de tres haciendo esto; otros me aseguran haber visto grupos más grandes. Este colectivo de Tacubaya llamó mucho mi atención, ya que se movía con mayor seguridad que otros, pienso, porque sus integrantes eran más jóvenes, agrupados por motivos que evidentemente trascendían un interés meramente laboral. Más bien, socializaban juvenilmente, como lo hace cualquier “banda de chavos”, donde trabajar juntos se vuelve excusa para disfrutar la amistad.

Relato esto en tiempo pasado, no por evitar un presente etnográfico, sino porque al año de iniciar mi observación, se mostró un tanto distinto el panorama del ambulante en el metro. Después de muchos operativos de remisión, a partir del aumento en el precio del boleto, de una mayor presencia de elementos de seguridad, y del entonces reciente compromiso político de eliminar el ambulante en el metro, se tornó más difícil encontrarse con *bocineros*.

Cuando empezaron los operativos, a principios de 2014, un *bocinero* me dijo dudoso que, con poco tiempo, las cosas se volverían a calmar. Cinco meses después, cuando volví a tocar el tema con él, aceptó que no fue tan rápido como había predicho. Habló de temporadas largas –de uno, dos, tres años– en las que había sido más fácil o difícil trabajar. Se entiende bien que los cambios en su entorno de trabajo coinciden con las variaciones en su entorno político. Grupos de *bocineros* operando con tanta libertad, como aquél de Tacubaya, en otoño de 2013, no aparecieron de nuevo en el metro sino hasta otoño de 2014. Por casi un año, pasaron de ser un foco de atención pública, a uno de acción institucional. Fue importante para mi entender entonces que no desaparecían los *bocineros*, sino que, por un momento, se adaptaban a *vagonear*, o a conseguir otra “chamba”, quizás en el ambulante, fuera del metro, o un trabajo fijo, el cual quizás no les ofrezca la flexibilidad de horario que les ofrece el metro.

Al poco tiempo de haber empezado mi estudio, mirando con detenimiento las dinámicas en torno a los *vagoneros* y *bocineros*, me di cuenta que, más allá de los roces, llenos de

tensión, de sus repentinas desapariciones y reparaciones en el metro, según los operativos de remisión, se observaban, entre autoridades y *ventas* –como se identifican los *vagoneros* que venden artículos comerciales– complicidades, simpatías, codependencias, incluso en las formas que se ejecutaban los desalojamientos. Ese carácter “codificado y ordenado” que Marc Augé reconoce en el metro parisino, el cual “impone a cada cual comportamientos de los que no podría desviarse sino exponiéndose a ser sancionado” (Augé, 1998: 54), se manifiesta de una forma particularmente distinta en el metro mexicano. Los códigos y órdenes que permiten el ambulante acá, operan paralelamente con los códigos que lo prohíben. Se genera ahí un conflicto entre lógicas comerciales formales e informales, en el que prevalece un tipo de *capitalismo amarillo*,⁸ fuente de una *efervescencia colectiva* (Delgado, 2007: 46)⁹ que nace de las necesidades económicas reales de un sector marginal en la economía capitalina. El conflicto se resuelve a través de concesiones ilícitas, “bajo la mesa”, que al ser evidenciadas públicamente, promueven la tolerancia a transgresiones reiteradas a leyes sin eficacia de ejecución, ofreciendo a los usuarios la capacidad de colaborar al hacer nada; es decir, la incapacidad de no colaborar.

Los *vagoneros* transgreden la ley, quizás porque ésta parece no tener sentido en su situación. Los que supuestamente están en contra de ellos –usuarios y autoridades– son también sus clientes y socios. Cuando escuchamos sus opiniones públicas, como que “sus mercancías [son] en apoyo [...] de la economía de los capitalinos” (*La Jornada en línea*, 2014), que “el disco pirata fue hecho para la gente que no cuenta con los recursos económicos” (Cadín, 2011), y que “si las autoridades ya no nos dejan vender, el miércoles estaremos robando, a eso nos orillan...” (SDPnoticias.com, 2014), es posible echar luz sobre el argumento general con el cual intentan racionalizar sus actividades y ganar simpatía social: *nuestra labor aquí es positiva*, e inclusive, *necesaria*. Este argumento, puesto que contradice públicamente el discurso oficial del poder, puede entenderse como un acto de resistencia ante él.

8. El concepto refiere al ambulante informal que compite con el formal, bajo la misma lógica de costos de producción, de oferta y demanda, y genera competencia suficiente en un mercado transnacional.
9. Delgado escribe sobre la vida de las calles: “De [la] conceptualización de la solidaridad mecánica como algo que no existe sino eventualmente, que aparece de forma súbita como la evidencia a una sociedad amorfa o en formación, se deriva sin duda la noción de *efervescencia colectiva* [...]”

Lugar de resistencia, no de inocencia

“Para ellos somos lo peor,” dice el *bocinero* con quien me he encontrado debajo del reloj de los andenes de la estación Potrero, con el fin de comprarle una mochila-bocina. Después del intercambio, platicamos un rato. Él, asegurándose de que los policías seguían lo suficientemente lejos para hablar con calma, explicaba cómo cargar la pila de la *bocina-mochila* –una batería de motocicleta– y dónde podía comprar el cargador: un lugar cerca de la estación Guerrero. Era febrero de 2014, precisamente cuando empeoró el ambiente para los *vagoneros*: entendí por qué mostraba tanta duda y precaución sobre quién era yo; por qué le parecía tan sospechoso que hiciera preguntas, en fin, que los investigara. A pesar de esto, se ofreció al diálogo y expresó apertura hacia la continuación de nuestra amistad. Yo, por mi parte, expresé solidaridad, o al menos lo intenté. Torpemente, nervioso y ante la distancia entre nuestras situaciones económicas, me sorprendí confesando que mi padre fue socialista. Al tratar de mostrarle mi frustración y decirle que no estaba de acuerdo con lo que sucedía con los operativos, él me interrumpió para asegurarme que todo esto que hacía el gobierno era para “taparle el ojo al macho”; es decir, que las razones que las autoridades publican sobre por qué los desalojan son deshonestas. Creo entender su postura: el GDF (Gobierno del Distrito Federal) no tiene real interés, o al menos no suficiente resolución, para en verdad mejorar el servicio del metro; más bien, lo que espera es legitimar un aumento de dos pesos sobre el boleto del metro, mediante una campaña en contra de personas con las cuales usualmente colabora. Esto es precisamente intentar (y fallar en) *taparle el ojo al macho*: un conveniente y patente doble discurso. En una línea semejante, otro *bocinero* aseguraba que aquél programa de apoyo, en el cual el gobierno invirtió 40 millones de pesos (Romero, 2014), era de algún modo para el beneficio del presidente de la República, “...sí, Peña Nieto,” aseguró, y no para ayudar a los *vagoneros*.

Más allá de haber sido construido siguiendo el modelo parisino, el metro mexicano inscribe en sus espacios y duraciones su historia e identidad, su propia memoria y

10. “[...] todas las relaciones inscritas en el espacio se inscriben también en la duración y las formas espaciales simples [que tienen como núcleo a la identidad y la relación] no se concretan sino en y por el tiempo. Ante todo su realidad es histórica [...]”; *vid.*, para una comparación con el metro de París (Augé, 2008).

temporalidad (Augé, 2008).¹⁰ Sin embargo, en nuestro metro encontramos un campo de algún modo parecido al que describe Augé en su *Etnólogo en el metro*. Las lógicas del transporte público en masa para un área metropolitana instalan una infraestructura que dirige flujos humanos a través de circuitos diseñados desde una visión particular de desarrollo urbano. Es decir, el espacio del metro lleva inscrita la concepción de la interacción social que ha de llevarse a cabo ahí. Los usuarios se orientan por la información oficial que tapiza el espacio, sin entrar en contacto significativamente con otros usuarios, y entran en un tipo de “contractualidad solitaria”. Sus interrelaciones están prescritas por medios que disuaden el contacto con otras personas. Al describir “los no lugares de la sobremodernidad,” Augé (98-100) evoca esta condición del metro:

Así son puestas en su lugar las condiciones de circulación en los espacios donde se considera que los individuos no interactúan sino con los textos sin otros enunciadores que las personas “morales” o las instituciones [...] cuya presencia se adivina vagamente o se afirma más explícitamente [...] detrás de los mandatos, los consejos, los comentarios, los “mensajes” que forman parte integrante del paisaje contemporáneo.

Para saber si es la prescripción oficial de la conducta lo que hace al metro del D.F. un *no lugar*, tenemos que preguntar si es a partir de las interacciones que ocurren en el vagón por convenciones sobreentendidas, que las identidades históricas y sociales, colectivas e individuales, que dialogan ahí, se ven diluidas de sentido. Augé habla de “relaciones contractuales”, “institucionalizadas”, para apuntar a la comprobación de la inocencia del usuario en un no lugar. Este usuario demuestra su capacidad de obedecer y no desviarse del guión oficial (*op. cit.*: 106). Y, ¿cómo ocurre esto aquí? Enfrentados a la contradicción de un *vagonero* trabajando sin impedimento en el vagón, los usuarios tienen dos posibles formas de inocencia. Si no se les compra, se es inocente ante el gobierno y la autoridad del discurso oficial. Y si les compramos, entonces, ¿ante quién somos inocentes? ¿Ante un gobierno incompetente, ante un sector social marginal? O, desde otra perspectiva, ¿a qué poder superior responde el usuario que obedece la imperativa del contrato informal cuando le compra a los *vagoneros*? ¿No es, en última instancia, el mismo contrato, el mismo poder? ¿No también lo prescribe la autoridad institucional? No hago con esto responsable al gobierno de las infracciones que concede a sus ciudadanos, pero se puede argumentar que la condición social que soporta a los *vagoneros* evidencia un contrato, alterno al oficial, pero de

igual eficacia, entre *vagoneros* y autoridades. Y si es así, si es el mismo poder que opera en los dos contratos, en los dos discursos, público y oculto (cf. Scott, 2000), ¿de qué realmente somos inocentes cuando no les compramos a los *vagoneros*?

Es que, si se brinda apoyo a la misma comunidad a la cual se mantiene en una condición precaria, obligando la necesidad de su apoyo, lo que se está legitimando es más bien la autoridad del discurso oficial para (sobre)determinar una realidad social, que se conserva (sub)desarrollada en beneficio del poder. La clave está precisamente en que discurso y realidad no coincidan; en generar indiferencia ante la obvia contradicción. En el discurso público de las autoridades del metro, el *vagonero*, y en particular el *bocinero*, se convierten en los chivos expiatorios de males que sobrepasan su verdadera huella; es decir, se les pinta como los culpables de un problema social complejo y amplio, y terminan pagando por su complicidad con quienes los acusan y castigan. Esto le permite al STC y al GDF realizar los cambios institucionales deseados –para aumento en presupuesto y prestigio político– sin necesidad de procurar una solución funcional.

Las campañas de los “11 compromisos de mejora de servicio”, así como la previa de “¿Sabías que...?”, que pretendían informar cómo los costos reales del metro sobrepasan por mucho la entrada en la venta de boletos, y qué tipo de beneficios se obtendrían al aumentar dos pesos al precio, construyeron poco a poco la ilusión de un contrato y consenso social donde todos tenían parte: los usuarios pagarían más por un mejor servicio, las autoridades, a cambio, modernizarían y eliminarían el ambulante, y los comerciantes informales se retirarían, apoyados por el GDF. Este discurso público, como plan institucional impuesto a través de estrategias de propaganda, se volvió omnipresente en el metro meses antes de poner todos los programas y operativos en marcha. En un rato, parecía haber acuerdo: aumento y mejora de servicio.

En la realidad, los resultados son dudosos. Sin mencionar el escándalo de los problemas de diseño de la línea 12 (Rueda, 2014), las rehabilitaciones de trenes no parecen mejorar el servicio en horas pico y otros trenes se averían continuamente; los *vagoneros* siguen trabajando y la gran cantidad de elementos de seguridad se adecúa poco a poco a la realidad

11. Esto se hace evidente cada vez que regresan los *vagoneros* al metro después de un tiempo de que el STC intensifica sus esfuerzos en contra del comercio informal. Esta vez, a mitad de 2014, era notable que la presencia de los *vagoneros* había crecido gradualmente; y en

en el metro, donde se vuelve imposible impedir del todo que trabajen los *vagoneros*.¹¹ Asimismo, puesto que el programa de apoyo se ofrece solamente a quienes no hayan sido remitidos a la delegación previamente (cuando una gran cantidad lo ha sido), éste es visto por los *vagoneros* como una mala broma, o peor aún, como un gran fraude.

Este programa parece más bien tener por objeto eufemizar el ejercicio del poder sobre los dominados: generar la ilusión de consenso para validar la represión institucionalizada (cf. Scott, 2000: 82). Decía el previo director del SCT, Francisco Bojórquez, que “la solución de fondo” al “problema” de los *vagoneros* debería incluir “una gran dosis de visión social” (en Cadín, 2011), además de las remisiones y arrestos. En el programa de apoyo mencionado arriba, a cargo del nuevo director, Joel Ortega, hay la misma idea: si se les desaloja, hay que ayudarlos a encontrar otros trabajos. Pero esto no deja de resonar como no más que un discurso; como cortina de humo ante los usuarios, para que se acostumbren a la nueva condición, en lo que esperan por una “mejora de servicio”. La nueva condición es muy parecida a la anterior, excepto por el costo del boleto y el ambiente laboral de los *vagoneros*.

Todo lo anterior me parece con mayor probabilidad de generar esa propiedad de *no lugar* en el espacio del metro del D.F., que una (sobre) determinación mediada de la conducta, aunque de un modo es precisamente lo que es. En la lógica circular lo formal e informal se funden en un acto ilícito pero legítimo, en la que se rinde al “es así, y ya”; a un estado de corrupción y contradicción perpetua que: a) elimina el sentido histórico que puede gozar el metro y b) aplanar y acartonar las identidades de los *vagoneros* y *bocineros*. Por otro lado, pienso que la transgresión al contrato oficial del metro en la performance de los *vagoneros* y *bocineros* es capaz de reintroducir sentido social e histórico al vagón y otorgarle identidad a los que se encuentran *practicando vidas* en ese espacio, *construyendo ese lugar* (cf. de Certau, 1984). Lo que veo en los *vagoneros* es un tipo de resistencia ante un discurso que intenta y falla –aunque no del todo sin éxito– en decidir por ellos quiénes son, su historia y su relación con el resto de los ciudadanos.

la Asamblea Legislativa del D.F., el 17 de octubre de 2014, el diputado del PAN, Orlando Anaya González, dio finalmente por fracasado los programas de retiro y apoyo de *vagoneros*. Para más detalles ver el reporte de Anaya, *vid.*: (ALDF, 2014).

Evidencias de una ideología del metro

Claramente, como en todo campo social, en torno al metro hay discursos contradictorios y mecanismos escondidos. Ahí se da una lucha que organiza las relaciones de poder entre usuarios, *vagoneros* y autoridades: un juego de poder que estructura dicho campo (*cf.* Bourdieu, 1984).¹² Si bien los *vagoneros* son comúnmente atacados e insultados en los medios digitales y las redes sociales, no reciben suficiente hostilidad en su trabajo como para dejar de hacerlo, por supuesto, salvo en aquellos momentos en que las autoridades llevan a cabo operativos para removerlos. Fuera de estas excepciones, cuando cierran las puertas del metro, la ley es la de los *vagoneros*.

La corrupción, el doble discurso que denuncia con una cara y la consiente con la otra, son rasgos ideológicos en la interacción que como ciudadanos tenemos con las instituciones del Estado. Para el mexicano, para el usuario del metro, éstas son de esas cosas que “son así y seguirán así”. Pueden incluso ser consideradas necesarias para el “buen funcionamiento” de ciertas interacciones sociales. No por nada, en una entrevista, un vendedor ambulante describía la función social de los *vagoneros* como “una válvula de escape” para la “olla exprés” que es la Ciudad de México (Galindo Calderón, 2011). Es posible entonces dar cuenta que su práctica, aunque ilícita, es cultural y socialmente legítima. Como argumentan Aguado y Portal, “Todas las prácticas sociales se fundamentan en evidencias culturalmente significativas” (1992: 63).¹³ La venta musical del *bocinero* se presenta como evidencia de un proceso ideológico cuando rompe las leyes del Estado enfrente de sus representantes en el campo, rara vez sufriendo la pena prescrita, e implicando un pago por concesión o “mordida.” Se genera así un discurso oculto que se ve apoyado por evidencias ideológicas, expresadas pragmáticamente en el campo; que median en las interacciones entre usuarios,

12. “La estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores.”

13. “Sin evidencias no hay acción, ya que las evidencias constituyen un presupuesto básico, empírico y funcional, no necesariamente falso, que establece las mediaciones sociales entre los individuos, entre éstos y los grupos sociales y entre los grupos sociales entre sí, en un contexto determinado.”

vagoneros y autoridades. En el campo del metro, en el contexto que establece la normalidad de la venta ambulante, la contradicción legal de la corrupción se disuelve en su eficiencia simbólica y práctica. Prevalece ahí una ideología que opera en “su capacidad de múltiple interpelación” (*op. cit.*: 66): *la ley de los vagoneros es ley para todos, aunque sólo en el vagón.*

Para un usuario habitual, la realidad del metro se presenta como una escena que es lo suficientemente evidente para sugerir un sentido social y cultural, una realidad accesible a la “experiencia inmediata” y que “posibilita la acción” (*op. cit.*: 63) a usuarios, *vagoneros* y autoridades. *Vagonear*, como acción posible en el vagón que regularmente se toma, evidencia que, aunque se prohíbe formalmente, se permite informalmente; es decir, la autoridad en la decisión de que alguien pueda entrar o no a trabajar como *vagonero* en los vagones del metro, no recae en el STC, sino en el poder mismo *vagoneros*, quienes regulan desde adentro, y han hecho suyo ese lugar.

Lo anterior me quedó claro en una entrevista, cuando le expuse a un ex-*vagonero* la idea de que yo entrara a *bocinear* al metro, lo que para mi ilusa sorpresa, le pareció insultante. “¿Tienes la necesidad?”, me cuestionó, con su dedo índice en mi cara, retándome. No pude en ese momento calificar mi necesidad intelectual como la necesidad económica a la que se refería; dije que no, que simplemente deseaba entender y conocer. Era la tarde después de un fiestón de barrio, con carpa y sonidero, atrás de su casa, y él me explicó varias veces, al calor de unas cuantas cervezas, que para entrar al metro como *vagonero*, primero, tienes que “tener la necesidad [económica]”, y segundo, “te la tienes que rifar”; no solamente el trabajo es duro, requiere de largas horas para hacer dinero decente, sino que reina en él una ideología de la calle, la ley del más fuerte, en sus palabras, “la ley de la cárcel.” No es tan fácil como entrar así, y ya. Si te metes y no te conocen, no tienes amigos ahí, o no vienes apadrinado, no te van a dejar. Si vas así, nada más, alguien te va sacar del vagón, y te va quitar lo que estés vendiendo, y tu dinero; y si te resistes, te van a golpear, “dejarte un poco más feo”, y si te pones bravo, hasta “la puedes dejar” ahí mismo. Le aclaré que no tenía la intención de vender, que no le estaría quitando ni un peso de ventas a nadie con mi bocineo –como parecía preocuparle– que sería más bien una performance artística. Por supuesto, se rio de mí; me dijo que no importaba, y le pareció aún más insultante; dijo que si me veía ahí tratando de bocinar, él mismo me bajaba a golpes, aclaró después, si me negaba a bajarme

por las buenas. De hecho, durante nuestra larga, amena y a veces intensa conversación, se rieron muchas de mis preguntas y alusiones; creo que le parecía ridículo y patético que alguien pudiera creerle al gobierno cuando dice que va eliminar el ambulante en el metro, a sacar por completo a los *vagoneros* y pasilleros, y al mismo tiempo de lo más normal, esto es, para el “ciudadano [iluso]”. A diferencia de otras entrevistas, seguramente por la presencia de la cerveza, se hizo palpable el gozo que hay en sostener esta verdad, que elude a las clases más altas; en ser parte de un juego en el que ellos son, legítimamente, los poderosos y dominantes, aunque sea en el espacio del vagón, y el tiempo de un viaje entre estación y estación. Casi al final de nuestra plática, le pregunté qué le gustaba más, su trabajo actual como profesor, o su trabajo en el metro. Sin titubear, y con rotundo orgullo, contestó que prefiere por mucho el segundo, pero que el primero le da mayor seguridad económica, y que su familia necesita ahora eso. Sin embargo, dejó abierta la posibilidad de regresar al metro, si es que lo llegaban a despedir en algún momento. Fue por esto que no me permitió grabar su voz, para “no comprometer” a su grupo de *vagoneros*.

Son intercambios como el anterior que me convencen de que, en la transgresión de *vagonero*, hay agencia crítica; y que en su práctica musical, el *bocinero* “canta” un verso popular mexicano que, además de cobrar por la canción, se burla en ella, con el doble sentido del albur, de quienes se dejan “tapar el ojo”, y no les compran por principio moral. Hay suficiente clientela, y suficiente simpatía social, para poder reírse de los demás.

Los *vagoneros* hoy persisten con resiliencia, se mueven en los vagones a sabiendas del peligro que corren, siempre vigilantes y sospechosos de la mirada que se enfoca en ellos, defensivos a las voces que los critican. Pero también saben que el espacio, en condiciones habituales, es suyo; es decir, su derecho de piso ha sido pagado y apalabrado, sus actividades han sido social y culturalmente legitimadas. Como personajes del metro, los *vagoneros* son portadores de un tipo de ambivalencia cívica, son signos culturales en un proceso complejo de reproducción de identidades sociales. En una palabra, son tradición (*op. cit.*: 65).¹⁴

14. “Cuando se habla de ‘tradición’ o de ‘costumbres’ pareciera que se hace referencia precisamente a este cúmulo ordenado de evidencias que todos los individuos de una cultura conocen pero que no ven, no saben cómo ni cuándo las aprendieron, y sin embargo les son útiles para organizar su vida, sin tener la necesidad de definir las.”

Conclusiones

Vuelvo a la pregunta, ¿son o no los *bocineros* músicos? Es una de esas preguntas que dicen tanto de sí que de lo que cuestionan. Ante las respuestas, empiezo a creer que es sólo desde una música que se puede hablar del código que la ordena, de la red en que se mueve, del poder que la gobierna y de su deterioro. En este sentido, los *bocineros*, más que músicos, son una música. Como toda nueva música, los *bocineros* representan una desviación en el uso aprobado de la música, muestran la posibilidad de un nuevo orden en la música.

Se dice que la música de la tradición occidental logra emanciparse de lo extra-musical, bajo la idea de una obra musical autónoma, en un proceso que culmina al iniciar el siglo diecinueve (Goehr, 1992: 115), a la par de la emergencia de las leyes que otorgan derechos a los autores sobre sus obras musicales (Attali, 1985: 46-81). Hoy, después de la caída de la *representación*, y la instauración del sinsentido en la *repetición*, la música se emancipa de los músicos, en manos de una audiencia que al consumir la música, no sólo la reproduce, sino la produce; que empieza a *componer*, más que obras, prácticas, instrumentos, e igual que el músico, producciones musicales que otros gozan escuchar lo suficiente para pagar por ellas.

En todo nuevo sonido hay ruido, y en toda nueva música hay sonido nuevo. Como atestiguan los conciertos de música nueva, se espera que esta última alcance sonidos que nunca habíamos escuchado, que sus ruidos provengan del dominio sónico, y no necesariamente de uno práctico, económico, político. Los *bocineros* rompen esta expectativa: hacen ruido con sonidos que sí hemos escuchado, creo, porque hacen música –*musicar*– de forma que no habíamos experimentado. Ellos crean, a través de transgresiones, sentido vivencial en un campo por el cual luchan, en el que han desarrollado una práctica de sobrevivencia, un arte de resistencia.

Como un tipo de *vagonero*, el *bocinero* toma por asalto al vagón con su ruido y sus fragmentos musicales; es su intención llamar la atención. Pero también, a veces, y con cierto grado de intencionalidad, logra exponer contradicciones en los discursos oficiales sobre el ambulante y la piratería. Los *vagoneros* saben bien que el gobierno intenta taponar el ojo al macho, y que hay muchos ilusos en esta ciudad que se la creen. Entonces, los *bocineros*, además de dominados, son también cómplices en el engaño colectivo que los hace indeseables, en el que también nosotros, que usamos el metro, somos cómplices: les compramos o no.

Los *bocineros* revelan que no es posible ser inocente en el metro, y de algún modo, que “la música [tampoco] es inocente” (cf. Attali, 1985: 112); es decir, su performance “descubre una tendencia no confesada del texto oficial” en los ámbitos de la música y del metro, revela en ambos un “interés de poder inconfeso” (Žižek, 2003: 17), en una múltiple interpelación. Los *vagoneros*, en este sentido, realizan una suerte de crítica ideológica, y sin embargo, la forma en que descubren lo que según es oculto, así tan cotidianamente, sin más, lo esconde de nuevo, haciendo de su práctica una evidencia, no de un crimen, sino de una operación ideológica.

No podemos pedirle a los *bocineros* que compongan música como académicos, ni tampoco les podemos pedir que critiquen la cultura como académicos. Lo que sí podemos hacer, como académicos, es prestar oído a su *ruido*. Se produce en él un contrapunto, más que una causación, una coincidencia, una coexistencia entre lo informal y formal, entre el ruido y el arte, los músicos y los escuchas, el productor y el consumidor. Su *ruido* es capaz, como dice Attali, de ser heraldo de un nuevo orden musical: en su transgresión cotidiana, lo ilícito se legitima; pero también, es el ruido de una maquinaria social que empieza hacer otra cosa que lo planeado (como la línea 12 del metro, “la de Oro”), revelando los síntomas de una posmodernidad (sub)desarrollada, que de forma sistemática naturaliza la contradicción cotidiana en la corrupción mexicana.

En el juego del *bocinero* y su doble transgresión, el silencio de sala de concierto se vuelve el bullicio de un mercado, los vagones del metro en celdas de una prisión, y una lata de sardinas humana en una sala de juegos, con música, juguetes y diversión. En la *composición* no se predetermina el resultado de la producción, pues, se requiere experimentar. Es muy temprano para decir qué devendrá del experimento de los *bocineros*, y qué será de los *vagoneros* del metro. La opinión común: se va a quedar así por mucho tiempo; lo que puede ser tanto una fortuna como una desgracia. Depende a quién le preguntes y en qué humor lo encuentres. Y bien, llegado el momento de proponer soluciones desde la academia, hay que preguntar con qué objetivo. ¿Preservar su memoria? Sólo si creemos que desaparecerán. ¿Legalizarlos? No con tanto ruido al Estado. ¿Para dejarlos trabajar en paz?

Referencias

- Aguado, J. C., y Portal, A. M. (1992). *Identidad, ideología y ritual* (1a. ed.). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- ALDF. (2014, 27 de octubre). Sigue sin cumplirse retiro de vagoneros del metro [página oficial de gobierno]. Consultado el 1° de noviembre, 2014, de <http://www.aldf.gob.mx/comsoc-sigue-sin-cumplirse-retiro-vagoneros-metro-19756.html>
- Attali, J. (1985). *Noise. The Political Economy of Music*. (B. Massumi, Trad.) (Vols. 1-16, Vol. 16). Minneapolis, MN: The University of Minnesota Press.
- Augé, M. (1998). *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. (A. L. Bixio, Trad.) (2da ed.). Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Augé, M. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Bourdieu, P. (1984). *Sociología y cultura*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, S.A.
- Cadín, I. (2011). *Así trabajan los vagoneros del metro*. Consultado en http://www.youtube.com/watch?v=fD0fZihOY4E&feature=youtube_gdata_player
- Corona, I., y Madrid, A. L. (2008). *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*. Lanham, MD: Lexington Books.
- De Certau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley y Los Ángeles, California: University of California Press.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama, S.A.
- Erlmann, V. (Ed.). (2004). *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford, Nueva York: Berg, Oxford International Publishers Ltd.
- Falkvinge, R. (2012). *I am a pirate*. TED Talk presentado en the TED Talks, TEDxObserver, London. Consultado en http://www.ted.com/talks/rick_falkvinge_i_am_a_pirate
- Galindo Calderón, J.; Jara, M., y Becerril, J. C. (2011, 4 de septiembre). *Capitalismo amarillo*. Consultado en <http://capitalismoamarillo.net/>

- Gaylor, B. (2012). *RiP! - A Remix Manifesto (subtítulos en español) HD*. Consultado en http://www.youtube.com/watch?v=Q-I5m3Sl_Gk&feature=youtube_gdata_player
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Kindle). New York, NY: Oxford University Press, Inc.
- La Jornada en línea. (2014, 19 de marzo). Impiden policías marcha de “vagoneros” al Zócalo. *La Jornada en línea*. México, D.F. Consultado en <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/03/19/impiden-policias-marcha-de-vagoneros-al-zocalo-7159.html>
- Lessig, L. (2010, abril). *Re-examining the remix*. TED Talk presentado en the TED Talks, TEDxNYED, NY. Consultado en http://www.ted.com/talks/lessig_nyed
- López Cano, R., y J. F. Sans (Eds.). (2011). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas, Venezuela: Fundación de Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- McCormick, R. (2013, 25 de diciembre). Iron Maiden makes millions of dollars by playing live for pirates (update). Consultado el 15 de septiembre, 2014, de <http://www.theverge.com/web/2013/12/25/5244204/iron-maiden-responds-to-piracy-by-planning-tours>
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*. Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Pareyon, G. (2011). *On Musical Self-Similarity*. Yliopistopaino, Helsinki: The International Semiotics Institute Imatra (ISI).
- Rodríguez, K. (2014, 30 de julio). Informales generan 25% del PIB de México-Economía-CNNExpansion.com. *CNNExpansión*. Ciudad de México. Consultado en <http://www.cnnexpansion.com/economia/2014/07/30/informales-el-60-de-los-mexicanos>
- Romero, G. (2014, 7 de febrero). GDF destinará 40 mdp para integración de vagoneros a economía formal. *La Jornada*. Ciudad de México. Consultado en <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/02/07/gdf-destinara-40-mdp-a-programa-de-integracion-de-vagoneros-a-economia-formal-5991.html>

- Rueda, A. (2014, 24 de marzo). Nadie sabe cómo reparar la Línea 12. *Excélsior*. Ciudad de México. Consultado en <http://www.excelsior.com.mx/opinion/adrian-rueda/2014/03/24/950208>
- Scott, J. C. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. (J. Aguilar Mora, Trans.). México, D.F.: Ediciones Era, S.A. de C.V.
- SDPnoticias.com. (2014, 7 de marzo). “Autoridades nos orillan a robar”, replican vagoneros. Recuperado 28 de febrero, 2014, Consultado en <http://www.sdpnoticias.com/local/ciudad-de-mexico/2014/01/07/autoridades-nos-orillan-a-robar-replican-vagoneros>
- Small, C. (1998). *Musicking: the Meanings of Performance and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Smith, E. (2009, 2 de enero). Music Sales Decline for Seventh Time in Eight Years. *Wall Street Journal*. Consultado en http://online.wsj.com/news/articles/SB123075988836646491?mod=rss_whats_news_technology&mg=com-wsj&mg=reno64-wsj&url=http%3A%2F%2Fonline.wsj.com%2Farticle%2FSB123075988836646491.html%3Fmod%3Drss_whats_news_technology%26mg%3Dcom-wsj
- Starrett, B. (2000, 17 de enero). Roxio | The History of CD-R. Consultado el 12 de septiembre, 2014, de <http://web.archive.org/web/20030202233907/http://www.roxio.com/en/support/cdr/historycdr.html>
- STC. (2013). Campañas del STC. Consultado el 8 de enero, 2014, de http://www.metro.df.gob.mx/campanas2/campanaDetalle1.html?id_campana=120&pagina=1
- Sterne, J. (Ed.). (2012a). *MP3. The Meaning of a Format*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Sterne, J. (Ed.). (2012b). *The Sound Studies Reader* (Kindle). Londres y Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Žižek, S. (2003). *Ideología: Un mapa de la cuestión*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.