

Los Tigres del Norte: *corridos* e musica *norteña* nella costruzione dell'esperienza migratoria attraverso il confine Messico-Stati Uniti

"None of our songs are fictitious. We ourselves have very similar stories to so many in our audience - we are immigrants, we crossed the border; we left family behind, we experienced conflicts within our own families, we struggle for success here in the United States", Jorge Hernandez, Los Tigres del Norte, 2007.

Summary: LOS TIGRES DEL NORTE: *CORRIDOS* AND *NORTEÑA* MUSIC IN THE MAKING OF THE MIGRATORY EXPERIENCE ACROSS THE US-MEXICO BORDER

Corridos, the typical musical forms of the Mexican tradition, in the border areas have been often used to express the desire of defying the legal impositions of the boundary. In the first half of the Twentieth century, they were typically used to exalt the deeds of social bandits and other local outlaws. Starting from the Seventies, a sort of corrido renaissance has seen them turned into a popular cultural expression for Mexican immigrants in the US. The paper focuses on the production of the most celebrated norteña band, Los Tigres del Norte, and on their role in singing and codifying the migratory experience.

Keywords: *corrido, Los Tigres del Norte, US-Mexico border, migration.*

Introduzione

Los Tigres del Norte sono un gruppo musicale attivo negli Stati Uniti che, dopo aver inciso oltre 500 canzoni, venduto 35 milioni di dischi e ricevuto 150 dischi d'oro, è stato insignito, nell'agosto del 2014, di una "stella" lungo l'*Hollywood Walk of Fame*. Quasi interamente sconosciuti alla maggioranza della popolazione statunitense non ispanofona, Los Tigres devono primariamente il loro successo agli immigrati di origine messicana¹, anche se sono in seguito divenuti molto noti in Messico e in buona parte dell'America Latina e persino in Spagna. Giunti dal Messico (e per la precisione dalla Provincia di Sinaloa) alla fine degli anni Sessanta, Los Tigres sono diventati un punto di riferimento per la comunità degli immigrati messicani, sia per i contenuti delle loro ballate, tramite cui hanno variamente espresso la difficoltà della condizione migratoria, soprattutto per quanto riguarda i migranti senza documenti, sia per lo stile musicale, la musica *norteña*, divenuta a sua volta strumento di identificazione e di riconoscimento². Per questo, costituiscono un ottimo esempio di come la canzone popolare, sia come

forma di racconto testuale, sia come scelta sonora, sia come momento di ascolto collettivo, possa acquisire un significato fondamentale nel processo di costruzione di una identità collettiva.

Di fronte a una carriera durata oltre quaranta anni, non ci si prefigge qui di prendere in esame tutta la produzione musicale de Los Tigres³; dopo una breve ricostruzione della storia del *corrido* come forma di espressione popolare, e del percorso artistico del gruppo, lo scopo è quello di analizzare i più significativi testi da loro dedicati all'esperienza migratoria. Lo sguardo verrà poi allargato al ruolo che può essere attribuito alla musica, de Los Tigres e di altri gruppi, nei confronti della realtà, percepita e vissuta, del confine.

'Voz de nuestra gente. Grito reprimido. Un canto valiente eso es el corrido'⁴

Storicamente, parlare di musica, nell'area di frontiera fra Messico e Stati Uniti, significa parlare di *corrido*, una sorta di ballata che costituisce, almeno dalla prima metà dell'Ottocento, il



genere musicale tipico della regione. Il corrido ha una forma poetica chiusa, caratterizzata da stanze di quattro ottosillabi ciascuna⁵, in rima (A-B-C-D, ma anche A-B-A-B), ma è piuttosto libero per quanto riguarda lo stile musicale; può essere cantato o, in alcuni casi, solo recitato, può essere accompagnato da un singolo strumentista (in genere alla chitarra), oppure da un gruppo di *mariachi*, tipico del Messico centrale, o ancora da un diverso tipo di *conjunto*, come avviene nella regione di frontiera.

Molti corridos sono storie d'amore, oppure narrano di episodi di rilievo solo per la vita di un singolo individuo. Accanto ai contenuti di tipo personale, tuttavia, questo tipo di ballata è stato utilizzato, dalla sua prima diffusione, anche per diffondere notizie importanti per la comunità e, soprattutto, per commentarle, trasformandosi in questo modo in una fonte di consapevolezza collettiva e di condivisione di valori (McDowell, 1981, p. 46). Inoltre, dai tempi alla Guerra per l'Indipendenza messicana (1810-1821), il corrido è stato utilizzato per diffondere notizie relative ai fatti bellici e nel contempo per cantare le gesta di eroi locali, funzionando, in questo modo, come una sorta di testo di storia non scritto per le classi popolari, una specie di "archivio della memoria" (Chew Sánchez, 2006, p. 8). Per questo, si può dire che il corrido sia sempre stato "un genere musicale dalla forte carica politica" (Herrera-Sobek, 2012), capace di trattare di oppressione e di sofferenza, ma anche di ribellione e di riscatto, e quindi di trasformarsi in una espressione di identità e di resistenza.

Questo ruolo si è fatto particolarmente significativo in seguito alla guerra messicano-statunitense e alla spartizione di quella che è diventata la regione di frontiera⁶. Infatti, nonostante il trattato di Guadalupe Hidalgo (1848) sancisse il rispetto della lingua, delle proprietà e dei diritti civili della popolazione ispanofona, di fatto la cessione di oltre un milione di chilometri quadrati di territorio dal Messico agli Stati Uniti ridusse i messicani rimasti nella regione al rango di cittadini di seconda classe, trasformandoli in una sorta di "colonia interna" (Chew Sánchez, 2006, p. 16), soggetta ad una rappresentazione fortemente stereotipata e negativa da parte della cultura maggioritaria⁷. Nella zona, venne così ben presto a crearsi una tradizione in cui il corrido si configurava come un testo atto a rielaborare il conflitto interculturale (Paredes, 1993, pp. 27-28), rappresentando da una parte il messicano come vittima/eroe, capace di difendere i propri diritti, e dall'altra l'ordine stabilito dagli Stati Uniti, variamente simboleggia-

to dalle imposizioni legali connesse alla presenza del confine, o dalle guardie di frontiera. L'eroe di questi corridos era inizialmente il fuorilegge di frontiera, che si dimostrava capace di infrangere le regole imposte dal confine e dall'autorità anglo-americana, o di vendicare i torti subiti dalla propria famiglia e dalla comunità messicana, o addirittura di configurarsi come "bandito sociale", moderno Robin Hood capace di ergersi di fronte alla umiliazione palese come mito di redenzione. Alla costruzione di figure di questo tipo contribuirono non solo i famosi corridos specificatamente dedicati a Juan Nepomuceno Cortina ("El Bandido Rojo del Rio Grande")⁸, Joaquín Murrieta⁹ o Gregorio Cortez (Paredes, 1958), ma anche quelli dedicati all'ancor più amato Pancho Villa. A questi, in particolare, vennero adattate numerose delle molteplici versioni di quello che è forse il corrido più celebre della storia, *La Cucaracha*¹⁰.

La figura del *bandolero* divenne così espressione di una forma di protesta collettiva, capace di offrire la possibilità di identificazione del "povero" nei confronti del "ricco". Accanto ai protagonisti epici, si moltiplicarono gli eroi quotidiani, anch'essi capaci, a loro modo di sfidare il potere e l'imposizione dell'autorità statunitense. Come scrive Valenzuela Arce (2002, p. 11), "la storia del contrabbando, in questo spazio, è antica come la frontiera stessa. A partire dal Trattato di Guadalupe-Hidalgo, la popolazione venne divisa..., ma mantenne vincoli familiari ed economici, che includevano il commercio transfrontaliero di prodotti. In alcune delle nuove città che crebbero lungo la linea di confine, questo era il solo commercio possibile". Insieme al commercio transfrontaliero, crebbe ovviamente anche il contrabbando, portato avanti in alcuni casi per solidarietà, in altri per lucro. Se nel periodo della guerra di Secessione si contrabbandava il cotone, in seguito, durante il Proibizionismo, si contrabbandavano l'alcol, e soprattutto la tequila, e in seguito, al posto della tequila, la droga. Si affermarono così le ballate dedicate ai nuovi protagonisti della trasgressione del confine, ossia i contrabbandieri, accettati come nuovi "fuorilegge" (Ragland, 2009). Il primo corrido dedicato al contrabbando fu probabilmente quello di *Mariano Reséndez*, un celebre contrabbandiere di tessili ucciso dalle guardie di confine, che risale ai primi anni del Novecento. In seguito, i *tequileros* divennero i protagonisti di nuovi corridos, come *Los bootleggers*¹¹; accanto ai *tequileros*, apparvero poi anche i trafficanti di droga (i corridos dedicati al *El Pablote*, o *El contrabandista*, registrati negli anni Trenta sono considerati i primi, all'interno di un filone che si sarebbe poi sviluppato sino ad

diventare oggi quasi maggioritario, il *narcocorrido*)¹² (Ramirez-Pimienta, 2010). A partire dalla fine della Prima guerra mondiale, quando vennero imposte le prime norme mirate a controllare l'immigrazione dal Messico, accanto a quella del contrabbandiere, si configurò ben presto un'altra figura di messicano che infrangeva le regole ed attraversava senza permesso il confine, il migrante illegale.

'Desafiando fronteras'¹³

I primi corridos dedicati all'esperienza migratoria risalgono alla seconda metà dell'Ottocento, quando la manodopera messicana era coinvolta nella realizzazione delle infrastrutture del Sud degli Stati Uniti e in seguito il sottogenere fiorì, registrando i diversi momenti delle relazioni migratorie fra Messico e Stati Uniti (Herrera-Sobek, 1993)¹⁴. Anche assistere ad una rappresentazione dove si suonavano corridos, dal lato statunitense del confine, era un modo per sentirsi culturalmente ancora "messicani". In quel caso, accanto ai corridos "migranti", e forse in misura ancora maggiore, si sentivano corridos tradizionali, come ad esempio il vecchio canto rivoluzionario *La Cucaracha*, caricandoli di nuovi significati che convogliavano un sentimento di nostalgia e di appartenenza identitaria, accanto ad una sorta di ribellione nei confronti degli Stati Uniti (*La Cucaracha*, in particolare, poteva svolgere un ruolo perfettamente adeguato in questo senso, a causa dell'accenno alla marijuana nelle strofe iniziali)¹⁵.

Nelle sue prime fasi, il passaggio di manodopera attraverso il confine era sostanzialmente libero. I messicani andavano a lavorare nelle ferrovie o nelle grandi fattorie a nord del confine quando serviva e, tendenzialmente, rientravano in patria, quando il loro lavoro non serviva più. Nel 1917, l'Immigration Act introdusse una tassa di ingresso di otto dollari e in seguito iniziarono ad essere implementate forme di regolamentazione, che innescarono il fenomeno dei "clandestini"; nel 1924, venne poi istituito il corpo dei *Border Patrol*, ossia della polizia di frontiera e nel 1929 l'ingresso illegale nel Paese venne dichiarato "reato". Come nel caso dei corridos tragici, o dei corridos del contrabbando, anche per quanto riguarda l'esperienza migratoria, il primo elemento con cui confrontarsi divenne così la frontiera (dell'Agnese, 2015). Di fronte a chi proveniva dal Messico, oltre alle "frontiere sociali" e "razziali" erette dalla maggioranza "anglo" nei riguardi dei messico-statunitensi¹⁶, veniva infatti ad ergersi anche il con-

fine politico, una barriera imposta non tanto per prevenire l'immigrazione, quanto per renderla "illegale", regolando in quel modo la possibilità di partecipazione alla vita economica e politica degli immigrati, utili all'economia locale, sia nell'agricoltura sia nel settore dei servizi, ma sottopagati e senza diritti¹⁷.

Come Paul S. Taylor, uno dei padri fondatori della ricerca sui movimenti migratori negli Stati Uniti (Durand, 2000), sottolineava già nel 1935 (p. 221), "gli immigrati negli Stati Uniti hanno sempre composto canzoni in cui cantavano da un lato l'esperienza di tagliare i ponti con la casa e con il loro paese, dall'altro quella di adeguarsi al nuovo contesto...I messicani, come gli irlandesi, hanno composto e cantato ballate in cui esprimono le loro esperienze legate all'addio, all'amore, al lavoro. Questi testi non sono interessanti solamente per chi si occupa di folklore, ma sono utili anche agli scienziati sociali, perché rispecchiano in modo semplice, ma molto vivido, gli atteggiamenti dei migranti". Il ruolo della canzone popolare nella rappresentazione dell'esperienza migratoria fra Messico e Stati Uniti è stato, a questo proposito, fondamentale, perché il corrido ha registrato molti momenti centrali del processo migratorio, dalla crisi del 1929, alle deportazioni degli anni Trenta, al programma *bracero*, portato avanti dal 1942 al 1964 (Valenzuela Arce, 2002), talora accentuandone alcuni aspetti "di stigmatizzazione", in altri casi alimentando (e alimentandosi di) stereotipi già presenti nella stessa tradizione musicale.

Secondo Herrera-Sobek (2012), il primo corrido dove viene menzionata la necessità di superare un controllo alla frontiera (o meglio, il fatto di averlo superato in modo illegale) è del 1917. Si tratta tuttavia di un caso abbastanza isolato. Anche corridos successivi, come *Los betabeleros* (1923), pur essendo dedicati al tema della migrazione degli Stati Uniti, non fanno menzione a controlli, perché in quegli anni vi era ancora una forte domanda di manodopera dal Messico e dunque il movimento era ancora piuttosto libero. Solo negli anni Trenta, quando la disoccupazione negli Stati Uniti rese invece superflua la manodopera messicana, i corridos iniziarono invece a toccare in modo massiccio il tema della clandestinità.

Presentato inizialmente come un personaggio tragico, il migrante senza documenti andò poi acquisendo i caratteri tipici del feroce messicano, in grado di superare i controlli delle guardie di frontiera e di sfidare la sorte (Ragland, 2009). Accanto alle difficili condizioni di lavoro, i corridos iniziarono dunque ad offrire una visione più



articolata del fenomeno, rappresentando anche la capacità di affrontare una condizione avversa, di trarne vantaggio e spesso anche profitto (salvo poi sentire nostalgia nei confronti della casa) (Chew Sánchez, 2006).

Il processo di rappresentazione, e di autorappresentazione dell'esperienza migratoria tramite la canzone popolare ha svolto un ruolo fondamentale nella costruzione della memoria migrante già ai tempi del cosiddetto "corrido popolare", ossia quando la diffusione di queste ballate era legata solamente alla loro esecuzione in pubblico. In seguito, l'avvento della tecnologia e della possibilità di effettuare registrazioni (prima su disco¹⁸ e su nastro, poi in versione digitale) e la conseguente diffusione del "corrido commerciale" da un lato ha offerto la possibilità di costruire e mantenere anche connessioni a lunga distanza fra chi era partito e chi invece era rimasto a casa, facendo della musica uno degli elementi portanti della diaspora messicana transnazionale, dall'altro ha portato il corrido messicano a far parte della costruzione identitaria di una componente più ampia della popolazione, accomunata dall'esperienza migratoria e non solo, o necessariamente, dalla provenienza nazionale, facendone in tal modo "uno dei più importanti generi musicali per l'espressione del conflitto interetnico e della resistenza" (Peña, 1992).

Los Tigres del Norte, 'the leading voice of the immigrant community'

Intorno agli anni Cinquanta del Novecento, la fine del corrido come forma di intrattenimento popolare sembrava vicina (Mendoza, 1954). Effettivamente, ai tempi, il genere subiva una sorta di declino, che sarebbe durato per tutto il decennio successivo. A partire dagli anni Settanta, tuttavia, il corrido ha vissuto una sorta di "rinascimento". Protagonista principale di questo rilancio è stato il gruppo de Los Tigres del Norte, che ha riportato il corrido alla sua classica funzione di "prodotto della cultura popolare, capace di riflettere le esperienze dei gruppi marginalizzati" (Chew Sanchez, 2006, p. XIII).

Immigrati negli Stati Uniti da giovanissimi, alla fine degli anni Sessanta, Los Tigres (un gruppo costituito da quattro fratelli e un cugino), divennero famosi con una canzone registrata a Los Angeles nel 1974, *Contrabando y traicion (Camelia la Tejana)*, che ebbe un enorme successo, segnando l'avvio della loro carriera stellare. La canzone è oggi celebrata come un pezzo antesignano dei

narcocorridos, ossia dei corridos che esaltano le gesta dei narcotrafficanti, e che sono oggi popolarissimi in Messico, ma anche in Colombia, in Russia (vedi Montoya Arias, 2012), a Los Angeles (dell'Agnese, 2015). Tuttavia, ben presto l'attenzione dei Los Tigres si orientò verso l'altra grande questione relativa alle relazioni fra Messico e Stati Uniti: l'immigrazione.

A partire dalla fine del decennio, si affidarono in particolare alle composizioni di Enrique Franco, caratterizzate da un "eccezionale livello di consapevolezza sociale nei confronti di migranti messicani" (Martínez-Saldaña, 1999, p. 377). A metà degli anni Ottanta, si erano già messi in luce come la voce dell'esperienza migratoria messicana, con oltre una dozzina di pezzi che da un lato evidenziavano la durezza della politica migratoria degli Stati Uniti, dall'altro davano luce alle esperienze autobiografiche e personali dei migranti, denunciando le difficoltà della loro vita dall'altro lato del confine, le discriminazioni, il duro lavoro, la nostalgia di casa, la difficoltà di essere accettata nella duplice identificazione creata dalla condizione di migrante, e anche il rischio collegato all'attraversamento del confine (ne *La tumba del mojado*¹⁹, un pezzo inciso nel 1976, dalla prospettiva assai pessimista, la linea del confine veniva comparata con la tomba dell'immigrato senza documenti: 'Y la línea, divisoria, es la tumba del mojado'). Direttamente alla linea di confine si rivolge anche *Frontera Internacional*, del 1989, in cui il protagonista, il cui fratello è già morto attraversando la frontiera, le domanda di aprirsi, almeno per lui, per lasciarlo passare ('Frontera, frontera internacional, abre que voy a pasar, con el amor de mi vida / Frontera, frontera internacional, si somos hombres igual, ¿por qué divides la tierra?'). In altri casi, tuttavia, accanto alle difficoltà, venivano messe in evidenza anche le possibilità offerte dal denaro guadagnato negli Stati Uniti, come si evince dal testo di *El mojado acaudalado*, 1997, ossia "l'immigrato arricchito", che tuttavia vorrebbe spendere i suoi soldi in Messico ('De los Estados Unidos Yo no me voy olvidar / Quise tener buen dinero / Y me lo vine a ganar / Pero en mi tierra querida / Yo me lo pienso a gastar'). La cosa, tuttavia, non è facile, in quanto, se è difficile entrare negli Stati Uniti, è problematico anche uscirne, se non si hanno i documenti in regola.

In quella che è forse la più celebre delle canzoni scritte da Enrique Franco per Los Tigres, *La Jaula de Oro*, 1983, il testo narra del dolore di un padre, immigrato illegalmente e arricchitosi in qualche modo, senza tuttavia che gli sia possibile mantenere una propria identità culturale, mentre i figli

si allontanano sempre più dal loro *heritage* messicano ('De que me sirve el dinero / si estoy como prisionero'). Sul versante più politico, i loro pezzi hanno toccato varie volte anche la politica statunitense nei confronti degli immigrati e il mancato riconoscimento del loro contributo economico e militare (*Los hijos de Hernández*, 1986). A fine anni Novanta, la collaborazione fra Enrique Franco e Los Tigres terminò. Il gruppo tuttavia non smise di affrontare questioni legate alla migrazione, con pezzi come *De paisano a paisano* (2000), o *El muro* (2007), una aperta critica nei confronti della realizzazione della barriera muraria lungo il confine ('Oiga señor presidente/mejor construya un puente').

Oltre ai dischi e ai concerti, l'impegno dei Los Tigres si esprime anche attraverso la presenza in produzioni cinematografiche, come *Bajo la misma luna*, 2007 (ed. it. *La stessa luna*) di Patricia Riggen, una pellicola drammatica che rappresenta la difficile relazione fra una madre, emigrata negli Stati Uniti, e il suo bambino, rimasto in Messico (che poi fugge di casa per raggiungerla). Per questo, è possibile credere alle dichiarazioni di Jorge Hernández, il leader vocalist del gruppo, quando dice che "Ho cantato canzoni per la gente senza documenti, per chi ha attraversato illegalmente – e legalmente – il confine per molto tempo. Il nostro ruolo è quello di cantare questa realtà, di quante persone prive di documenti ci sono in questo paese, che ne fanno parte, e che sono brave persone. Quasi tutte le canzoni che abbiamo registrato hanno a che fare con il confine. La gente che viene a lavorare negli Stati Uniti si identifica così fortemente con noi, perché cantiamo della loro vita. Loro ci hanno fatto quello che siamo. Mi piace pensare che quello che diamo loro indietro siano speranza e felicità" (Kun, 2007, p. 57). L'impegno si manifesta anche in modo concreto. Nel 2000, Los Tigres hanno infatti istituito un Fondo presso la UCLA (Los Tigres del Norte Fund at the Chicano Studies Research Center), mirato a finanziare la ricerca sulla musica di ispirazione messicana.

Dalle interviste raccolte ai loro concerti, l'adesione del pubblico sembra totale. Secondo quanto riporta Rohterjune (2014), recensendo una performance del gruppo, ad esempio, uno degli ascoltatori, immigrato illegalmente dal Messico, poi regolarizzato e divenuto insegnante di spagnolo, dichiara "Sono cresciuto ascoltando i Los Tigres, e sono venuto al concerto per [ascoltare] tutte le canzoni sull'immigrazione, vedo me stesso in loro...". Per questo, grazie alla loro capacità di "far sentire potente la gente di cui cantano...

[sono probabilmente] la voce più autorevole della comunità degli immigrati" (Wilkinson, 2010).

La voce dei Los Tigres, tuttavia, non è ascoltata solo dai migranti di origine messicana e a loro volta i Los Tigres amano rivolgersi ad un pubblico più ampio, sollevando questioni ancora più radicali. A volte, si rivolgono ai messicano-statunitensi, nella speranza di ricucire i rapporti fra le diverse componenti del "Messico di fuori", ossia fra questo gruppo, ormai di fatto profondamente inserito nella società statunitense, e gli immigrati appena arrivati (per esempio, con *El otro México*, 1995 o con *Somos Mas Americanos*, 2001); in altri casi, ampliano il loro raggio, e si rivolgono all'intera America Latina, sollecitando l'appartenenza comune, piuttosto che le divisioni linguistiche (ad esempio, con *America*, un pezzo composto da Enrique Franco: 'Yo he nacido en América y no veo/ Porque yo no he de ser Americano/ Porque América es todo el continente/ Y el que nace aquí, es Americano/ El color podrá ser diferente/ Más como hijos de Dios, somos hermanos'). Anche l'attenzione alle sofferenze dei migranti non si limita a quella dei messicani. In *Tres veces mojado* (1991), il testo fa riferimento al dramma dei migranti senza documenti che arrivano dall'America centrale, traversando in modo illegale non uno, ma almeno tre confini di Stato (quello del Guatemala, quello del Messico meridionale, quello che separa il Messico dagli Stati Uniti). In questo modo, "andando a toccare anche le lotte di chi deve affrontare sia l'ingresso illegale nel Messico, sia quello negli Stati Uniti, presentano al loro pubblico un'esperienza più generalizzata della migrazione senza documenti" (Rodríguez, 2009). Per questo, il gruppo è amato dai messicani immigrati negli Stati Uniti, ma anche da molti messicano-statunitensi, da chi è rimasto in Messico e anche da chi invece si immedesima nella loro musica pur essendo al di fuori della regione del confine fra Messico e Stati Uniti e vive in Colombia o in Guatemala.

'Yo no crucé la frontera, la frontera me cruzó'²⁰

Al Museo dell'immigrazione di Ellis Island, vi è un pannello dedicato alla musica della regione di frontiera, intitolato "a border music with two names". Leggendolo, si apprende che l'arrangiamento con la fisarmonica, strumento importato dagli immigrati tedeschi nel corso della seconda metà del Diciannovesimo secolo, è tipico di tutta la musica della regione di frontiera, che a nord del confine si chiama *conjunto* e a sud *norteña*. In realtà, pur essendo simili, i due stili musicali



non sono esattamente sovrapponibili; infatti, anche se la composizione dei gruppi è la stessa e, in entrambi i casi, oltre alla fisarmonica, che ha una importanza primaria, vi sono basso elettrico, batteria e chitarra, l'arrangiamento è differente, in quanto nella *música norteña* si dà meno spazio alla fisarmonica solista, più alla voce e ai testi, e il ritmo è in genere più veloce. Inoltre, ciò che più conta, il discriminante non è dato dalla localizzazione geografica, perché la *norteña* è assai diffusa anche nord del confine, ma piuttosto dalla identificazione culturale di chi li ascolta.

Il *conjunto*, particolarmente popolare soprattutto nella prima parte del secolo Ventesimo, era la musica tipica dei messicano-statunitensi, in particolare per quanto riguarda la working class; nei decenni successivi, a causa dell'intenso processo di "americanizzazione" e dalla notevole mobilità sociale di questa comunità²¹, è poi passato un po' di moda, e solo di recente è stato parzialmente recuperato, in seguito all'emergere "di una specie di etno-nazionalismo messicano-statunitense" (il cosiddetto *tejanismo*) (Limón, 2011, p. 111).

La *norteña* si è invece affermata come la musica degli immigrati messicani. Infatti "mentre i messico-statunitensi andavano trovando un proprio posto all'interno della società e della cultura degli Stati Uniti, un numero crescente di immigrati messicani stava varcando il confine [...] Questi immigrati rappresentano una nuova classe lavoratrice, discriminata sia dai loro datori di lavoro anglofoni sia dai residenti chicano/tejanos, tutti bilingui e altamente mobili dal punto di vista sociale" (Ragland, 2009, p. 24). A causa del costante afflusso di immigrati, che costituiscono il pubblico cui si rivolgono preferibilmente le radio di lingua spagnola della regione di confine, la musica *norteña* ha così preso il sopravvento anche a nord della frontiera, aiutando a forgiare una nuova identità messicana "configurata dall'esperienza collettiva del viaggio" (Ragland, 2009, p. 17).

La distinzione fra i due stili musicali è dunque importante, in quanto aiuta a mettere in evidenza il ruolo del confine, "sovrapposto" su un unico "paesaggio culturale" al momento in cui venne tracciato, nel costruire progressivamente due comunità separate (i messico-americani da un lato, i messicani dall'altro), che oggi fanno apparentemente fatica a ricongiungersi, anche una volta riattraversato il confine.

Conclusioni

Los Tigres del Norte e i gruppi di *conjunto* non

sono certo gli unici musicisti attivi nell'area di frontiera. Al contrario, a livello locale, il tema è così importante, e il corrido così diffuso come forma di cultura popolare, da venir utilizzato persino dal Border Patrol statunitense, per lanciare una campagna di monito, contro i pericoli dell'immigrazione illegale²². A parte questa operazione di "propaganda grigia", e a parte la produzione degli epigoni de Los Tigres, vi sono poi numerosissimi gruppi e artisti singoli che affrontano con forme musicali differenti la questione dell'incontro/scontro, non solo culturale, che si svolge intorno al confine. Fra coloro che hanno affrontato il tema, meritano di essere ricordati un certo El Vez, che imita Elvis Presley, cambiando tuttavia le parole dei suoi testi e adattandole alle questioni delle gang o dell'immigrazione²³, il gruppo punk dei Tijuana No!, i diversi gruppi di reggae chicano, o afro-messicano, e quelli che fanno "nortec" (*norteña techno*) (Aldama, 2008). Celebri anche al di fuori della scena locale, sono poi i Calexico, un gruppo di Tucon che mescola sonorità regionali a jazz e ad altri stili musicali e che derivano il loro nome proprio da quello di una città di frontiera (Calexico, situata di fronte alla messicana Mexicali). Se tramite i testi e la musica de Los Tigres, l'esperienza migratoria diventa un'esperienza condivisa anche dal punto di vista culturale, e quella dei gruppi di conjunto tende invece a sottolineare la specificità identitaria dei messico-americani, la produzione musicale fortemente ibrida di questi altri gruppi è altrettanto importante, in quanto riesce a testimoniare la fluidità culturale dell'area, quasi a voler riunire ciò che nel passato è stato forzatamente diviso.

Bibliografia

- Aldama F.L., *Why the Humanities Matter: A Commonsense Approach*, Austin, The University of Texas Press, 2008.
- Behnken B.D. Smithers, G.D. *Racism in American Popular Media: From Aunt Jemima to the Frito Bandito*, Santa Barbara, Praeger, 2015.
- Chew Sánchez, M.I., *Corridos in Migrant Memory*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006.
- Cune L., *Los Tigres Del Norte Breaks Boundaries*, in «New York Times», 29 giugno 2014, on line.
- dell'Agnese E., *The US-Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective*, in «Geopolitics», 10, 2005, 2, pp. 204-221.
- dell'Agnese E., "Welcome to Tijuana": *Popular Music on the US - Mexico Border*, in «Geopolitics», 20, 2015, 1, pp. 171-192.
- Durand J., *Un punto de partida. Los trabajos de Paul S. Taylor sobre la migración Mexicana a Estados Unidos*, in «Frontera Norte», 12-25, Enero-Junio, 2000, pp. 51-64.
- Guevara-Cruz G., *El Hombre Mexicano Inmigrante através de las canciones de los Tigres del Norte*, paper, National Association for Chicana and Chicano Studies Annual Confer-

- ence, (March 16, 2012). <http://scholarworks.sjsu.edu/naccs/2012/Proceedings/1>.
- Herrera-Sobek M., *Northward Bound: The Mexican Immigrant Experience in Ballad and Song*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- Herrera-Sobek M., *The Border Patrol and Their Migra Corridos: Propaganda, Genre Adaptation, and Mexican Immigration*, in «American Studies Journal», 57, 2012, online.
- Kun J., *Artists in Conversation: Jorge Hernandez*, in «Bomb Magazine», 98, Winter 2007, pp. 54-59, <http://bombmagazine.org/article/2878/>
- Limón J.E., *This is our Música, Guy. Tejanos and Ethno/Regional Music Nationalism*, in A.J. Madrid (a cura di), *Transnational Encounters, Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 111-26.
- López Castro G., *El Río Bravo es charco: cancionero del migrante*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, 1995.
- Marez C., *Drug Wars: The Political Economy of Narcotics*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2004.
- Martínez-Saldaña J., *La frontera del Norte*, in V.J. Matsumoto e B. Allmendinger (a cura di), *Over the Edge: Remapping the American West*, Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 370-383.
- McDowell J.H., *The corrido of greater Mexico as discourse, music, and event*, in R. Abrahams, R. Bauman (a cura di), «*And Other Neighborly Names*»: *Social Process and Cultural Image in Texas Folklore*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 44-75.
- Montoya Arias L.O., *Músicas Mexicanas in Bogotá. De la región a la internacionalización*, in M. Olmos Aguilera (a cura di), *Músicas Migrantes. La movilidad artística en la era global*, San Antonio del Mar, El Colegio de La Frontera Norte, 2012, pp. 137-179.
- Paredes A., *With his pistol in his hand: A border ballad and its hero*, Austin, University of Texas Press, 1958.
- Id., *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border*, Austin, University of Texas Press, 1976.
- Id., *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*, Austin, University of Texas at Austin Center for Mexican American Studies, 1993.
- Peña M., *The Texas-Mexican Conjunto: History of a Working-Class Music*, Austin, University of Texas Press, 1985.
- Id., *Música fronteriza/Border Music*, in «Aztlán: A Journal of Chicano Studies», 21, 1-2, October 1992, pp. 191-225.
- Pretelli M., *Dal trattato di Guadalupe-Hidalgo al Secure Fence Act*, in «Memoria e ricerca», 2012, 39, pp. 123-137.
- Ragland C., *Música Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation Between Nations*, Philadelphia, Temple University Press, 2009.
- Ramírez-Pimienta J.C., *En torno al primer narcocorrido: arqueología del cancionero de las drogas*, in «A Contracorriente. Revista de Historia Social y Literatura en América latina», 7, 3, Spring 2010, pp. 82-99, www.ncsu.edu/project/accontracorriente.
- Rodriguez M., «*¿Somos Más Americanos!*»: *The music of Los Tigres del Norte as Grass Roots Activism*, in «Transforming Cultures eJournal», 4, 1, April 2009, <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/Tf>.
- Saldívar R., *Chicano Narrative: the Dialectics of Difference*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1990.
- Saldívar J.D., *Border Matters. Remapping American Cultural Studies*, Berkeley and Los Angeles University of California Press, 1997.
- Schmidt Camacho A., *Migrant Imaginaries: Latino Cultural Politics in the U.S.-Mexico Borderlands*, New York, New York University Press, 2008.
- Spener D., *Some Reflections on the Language of Clandestine Migration on the Mexico-U.S. Border*, paper presented at the XXVIII International Congress of the Latin American Studies Association, Rio de Janeiro, June 11, 2009, on line
- Taylor P.S. *Songs of the Mexican migrations*, in J.F. Dobie (a cura di), *Puro Mexicano*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1935, pp. 221-245.
- Valenzuela Arce J.M., *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2010.
- Wilkinson A., *Immigration Blues. On the road with Los Tigres del Norte*, «The New Yorker», 24 May 2010, online.

Note

¹ Los Tigres “sono sostanzialmente invisibili alla maggioranza anglofona degli americani. Ma per il crescente numero di americani che parlano spagnolo...sono degli idoli, che cantano, per esperienza personale, quanto sia difficile provare a costruirsi una nuova vita in un paese strano e differente”, *New York Times*, 29 giugno 2014. Tutte le traduzioni dall'inglese e dallo spagnolo sono dell'autrice, se non altrimenti specificato.

² Los Tigres non solo l'unico gruppo che, nella regione della frontiera, si occupa di migrazioni: l'argomento è comune e le band che se ne occupano sono numerose (ad es. Ramón Ayala y sus Bravos del Norte, Dueto Voces del Rancho y Los Rieleros del Norte). Tuttavia, Los Tigres sono il gruppo più celebrato e famoso.

³ Un elenco commentato di tutte le loro registrazioni si trova in http://es.nortenopedia.wikia.com/wiki/Anexo:Discograf%C3%ADa_de_Los_Tigres_Del_Norte, consultato il 1 agosto 2015.

⁴ ‘Voce della nostra gente/ grido represso / un canto coraggioso / questo è il corrido’, verso tratto da *El Corrido*, 1991, Los Tigres del Norte.

⁵ La stanza di apertura di solito introduce la scena, il momento storico e il tema degli eventi narrati...L'ultima offre un commento generale e presenta i saluti del cantante al pubblico.

⁶ Per una ricostruzione della storia del confine fra Messico e Stati Uniti e delle politiche migratorie statunitensi, “dal trattato di Guadalupe-Hidalgo al *Secure Fence Act*”, vedi Pretelli 2012.

⁷ Behnken e Smithers (2015) scrivono in proposito che “la rappresentazione dei messicano-statunitensi si poggiava su basi pseudoscientifiche che davano credibilità alla visione anglo-americana, secondo la quale erano un avanzo degenerato di umanità, a causa della lunga storia di matrimoni interrazziali che li caratterizzavano. Come altre razze miste, i messicano-statunitensi erano usualmente rappresentati come stupidi e privi di morale e conseguentemente pronti alla violenza e al crimine... ai tempi della guerra messicano-statunitense 1846-48, un fiume di romanzi pieni di pregiudizi popolari contribuirono a consolidare questa immagine negativa”. Ai romanzi, hanno poi fatto seguito i film (dove il messicano era spesso chiamato *greaser*; vedi dell'Agnese, 2005), le serie televisive, i cartoni animati.

⁸ Juan Nepomuceno Cortina fu il capo di una banda che, nel 1859, in opposizione all'autorità statunitense, occupò la città di Brownsville per qualche mese (Saldívar, 1990). Altri eroi del genere furono Gregorio Cortez (1901), che sparò a due sceriffi del Texas, dopo che uno di loro aveva ucciso ingiustamente suo fratello, Rito Garcia (1885), che uccise diversi ufficiali, dopo che questi erano entrati nella sua casa senza un mandato, e Aniceto Pizana, protagonista di numerosi raid oltreconfine nel 1915 e ricordato in un corrido significativamente intitolato *Los Sediciosos* (una raccolta dei testi di questi corridos, provvista di una traduzione in inglese e della strofa musicale, è offerta da Paredes, 1976).

⁹ Il romanzo *The Life and Adventures of Joaquín Murrieta. The Celebrated California Bandit*, pubblicato nel 1854 dallo scrittore



cherokee John Tollin Ridge, contribuì a creare la fama di questo personaggio, anche se, lungi dall'essere realistico "quello che Ridge creò fu una caricatura dell'insieme di stereotipi sui messicani che già circolavano e che guadagnarono così l'attenzione di un vasto pubblico" (Behnken e Smithers, 2015). Il romanzo ebbe infatti un enorme successo, venne tradotto in francese e spagnolo e ispirò molti altri testi di cultura popolare, tra cui la novella *The Curse of Capistrano*, del 1919, da cui l'anno successivo venne tratto il film *The Mark of Zorro*.

¹⁰ *La Cucaracha* è ancora così popolare, e così globalmente connesso all'identità messicana, da dare il nome a locali dove viene servita "tipica cucina messicana" in tutto il mondo, da San Pietroburgo, Russia, a Waikiki, Hawai'i, nonostante il termine *cucaracha* significhi, in spagnolo, "scarafaggio", e dunque sembri essere un nome assai poco appropriato a denotare l'igiene e la cura del servizio di una struttura per la ristorazione.

¹¹ "Desde que hay prohibiciones, nos dejó sin licores/ lo venden con más cinismo, los viejos revendedores" (*Corrido de los bootleggers*, citato da Valenzuela Arce, 2002).

¹² Va tuttavia sottolineato che, mentre nel *narcocorrido* contemporaneo vi è l'esaltazione della figura del trafficante, in questi primi corridos vi era un atteggiamento misto, fra l'accettazione del ruolo del contrabbandiere e il monito nei confronti dei rischi comportati dal contrabbando stesso.

¹³ 'Sfidando le frontiere', verso tratto da *De paisano a paisano*, Los Tigres del Norte.

¹⁴ Come si può vedere, oltre che dalla citata raccolta di Herrera-Sobek (1993), anche da quella di Lopez Garcia (1995).

¹⁵ Proprio la possibilità offerta dal testo di inserire riferimenti capaci di giocare con immagini stereotipate relative alla criminalità, ma anche alla sensualità, messicana, spiegherebbero l'enorme successo della ballata anche presso il pubblico non messicano. Come testimoniato da Marez (2004), *La Cucaracha*, fra il Trenta e il Quaranta, entrò nella colonna sonora di decine di film prodotti a Hollywood.

¹⁶ Anche se, ad indicare la popolazione discendente da coloro, pur essendo ispanofoni come lingue e messicani come cultura, rimasero dalla parte statunitense del confine, ossia quelli che

si autodefiniscono "chicanos", si usa spesso la dizione "messico-americani", la forma "messicano-statunitensi" deve essere ritenuta più corretta (perché in effetti tutti i messicani sono anche "americani").

¹⁷ Scrive per questo Martha Chew Sánchez che "istituire una guardia di frontiera e realizzare una spettacolare infrastruttura lungo il confine è una forma di disciplina e di divisione del lavoro" (2006, p. 20).

¹⁸ Il primo corrido ad essere registrato fu proprio *El Lavaplatos*, una ballata dedicata ad un immigrato impegnato come lavapiatti in un locale, suonata dal gruppo de Los Hermanos Banueols, e venne inciso a Los Angeles in 1926 (Schmidt Camacho, 2008).

¹⁹ *Mojado* traduce *wetback*, il termine offensivo con cui negli anni Cinquanta venivano designati gli immigrati senza documenti. Inizialmente ritenuto offensivo anche dalla comunità ispanofona, è poi divenuto, come *chicano*, un termine non solo utilizzato correntemente, ma in qualche modo addirittura "identitario". Vedi Spener, 2009.

²⁰ 'Io non ho attraversato la frontiera, la frontiera ha attraversato me', *Somos mas Americanos*, Los Tigres del Norte, 2001.

²¹ Come suggerisce Peña (1985, p. 148), sono diventati *agringados*.

²² "Non più croci sulla frontiera", o anche "non più attraversamenti sulla frontiera". Vedi anche Herrera-Sobek (2012). I testi di questi corridos possono essere letti sul sito <http://www.nomascrucis.org>. Il sito si apre con questa definizione "Cos'è il Nord? La scuola ci ha insegnato che un punto cardinale. I detti popolari che è una metafora per l'orientamento. Queste testimonianze ci dicono che è un miraggio nel deserto, che è costato molte vite". Al che fa seguito una lunga lista di vicende tragiche di attraversamenti conclusisi con la perdita della vita dei protagonisti.

²³ Così, "It's now or never / Come hold me tight / Kiss me my darling / Be mine tonight" diventa "It's now or never / Please no more gangs / People are dying / Don't you understand", mentre *Suspicious Minds* diventa *Immigration times*. Vedi Saldivar, 1997.