

Le dimensioni del suono. Musica, frontiera e identità

José Juan Olvera Gudiño*

Traduzione di Erminio Corti

In questo lavoro esploro i modi in cui la musica popolare contribuisce ai processi di costruzione delle identità sociali nel Nordest messicano e nel Sud statunitense. Sono stati selezionati otto interlocutori di spicco legati alla produzione, alla distribuzione e al consumo di questo tipo di musica, quattro per ciascun versante della frontiera. Quelli del lato messicano risiedono a Monterrey o lungo il confine (Laredo, Coahuila, Tamaulipas e Nueva Rosita); quelli del lato statunitense vivono a San Antonio e lungo la fascia di frontiera. Con loro ho analizzato la costruzione delle narrazioni e la loro articolazione mediante determinate tassonomie. Attraverso interviste focalizzate ho chiesto di definire, sul piano musicale, i concetti di *norteño* e *tejano*,¹ indicandone le differenze. Con alcuni degli interlocutori ho affrontato specificamente il tema della musica regionale appartenente a due generazioni e a due tipi di pubblico: la musica *norteña* e *grupera* per il versante messicano; i generi *tejano* e *conjunto* per il versante statunitense. In questo contesto ho cercato di capire quali meccanismi portano le persone di un lato e dell'altro della frontiera a sentirsi diverse, attraverso quali elementi identitari avvertono questa differenza o, al contrario, si sentono parte di uno stesso gruppo. In sintesi: che cosa li fa sentire diversi? Perché alcuni, pur essendosi allontanati dalla frontiera, si sentono messicani e *norteños*, mentre altri che vivono lungo il confine, da un lato o dall'altro, si sentono per certi aspetti più uniti tra loro piuttosto che con il resto dei messicani o dei messicani americani?

Mi concentrerò sulla dimensione musicale delle loro identità sociali perché, a mio avviso, esse svolgono una funzione importante per le persone che dedicano la loro vita alla musica. È impossibile fare un riassunto delle differenze e delle somiglianze poiché, come sostiene Pablo Vila,² in questo illusorio gioco di specchi ciascuno assume, in relazione alla propria posizione, quegli elementi identitari che meglio si confanno alla propria trama narrativa, oppure adegua quest'ultima al fine di includerli. Tali riferimenti identitari nazionali, etnici e musicologici vengono messi in risalto secondo le convenienze.

Le culture musicali *norteña*

Il termine musica *norteña* evoca una delle espressioni culturali messicane che ha mantenuto ed esteso la sua influenza lungo gli stati di frontiera e anche oltre. In parte, questa vitalità si deve al dialogo costante che essa mantiene con le culture di frontiera degli Stati Uniti – così come con altre culture dell'interno delle due nazioni – presenti nel Nord del Messico in virtù di fattori quali l'evoluzione economica, l'emigrazione e l'influenza dei mezzi di comunicazione di massa.

La varietà delle culture musicali nella regione è la prova della diversità dei “Nord” cui fa riferimento Pedroza³ o delle diverse “frontiere settentrionali” di cui parlano Vila⁴ e Zuñiga.⁵ Sarebbe quindi prudente evitare di riferirsi al Nord come se fosse uno solo; dovremmo invece parlare di musiche *norteña* o di culture musicali *norteña*. A tale proposito, possiamo citare la musica colombiana di Monterrey,⁶ la musica di banda, la *tecnobanda*,⁷ il movimento *nortec*,⁸ il rock tijuanaense degli anni Sessanta o il complesso multiforme costituito da musica *norteña*-musica *grupera*/ musica *de conjunto*-musica texana. Tutti questi generi costituiscono un ampio mosaico che, per ovvie ragioni, gli studiosi preferiscono studiare separatamente e che è legato al fatto che negli ultimi cinquant’anni ha avuto luogo un cambiamento qualitativo nell’appropriazione e valorizzazione dello spazio geografico del Nord messicano e della fascia di frontiera, sia dal punto di vista strumentale-funzionale sia da quello simbolico, per usare la terminologia proposta da Gilberto Giménez.⁹ Rispetto alla densità abitativa e alla mobilità attuali, mezzo secolo fa questa regione era molto più “vuota” di gente, relazioni sociali, intrecci e conflitti di potere, così come delle loro espressioni simboliche.

In questo saggio prendo in esame alcune espressioni musicali popolari del Nordest messicano e del sud del Texas, intendendo per “popolari” quei generi contraddistinti da seguito molto vasto, accento urbano e carattere commerciale.¹⁰ Una di esse è la musica *de conjunto* (di gruppo) *norteña* o semplicemente musica *norteña*, i cui strumenti fondamentali sono la fisarmonica e il *bajo sexto*,¹¹ e che si accompagna secondo varie combinazioni con batteria, sassofono, clarinetto e basso elettrico o acustico. La sua controparte, dall’altro lato della frontiera, è la musica *de conjunto tejano*, detta anche *conjunto music*. A prescindere da alcune differenze di ritmo, cadenza e strumentazione, ambedue si fondano sull’uso della fisarmonica e del *bajo sexto* quali elementi centrali. Nel corso della loro storia, che va dalla fine del diciannovesimo secolo ai giorni nostri, i generi preferiti sono stati la polka, il *chotis*, la *redova*, il *huapango*, il *corrido* e la *cumbia*. Secondo Peña,¹² la *conjunto music* è la musica della classe lavoratrice messicana.

In seguito appaiono la musica chicana e la musica texana e, sul versante messicano, la musica *grupera*. In queste tre nuove espressioni, che si diffondono nel periodo che va dagli anni Sessanta del ventesimo secolo sino a oggi, vengono inseriti strumenti elettronici, quali le tastiere, o anche ritmi urbani di moda, quali la ballata e la *cumbia*. La musica chicana, secondo la definizione di Peña,¹³ è un’evoluzione della musica per orchestra sviluppata dai messicani americani sin dagli inizi del secolo scorso, con influenze culturali del movimento chicano degli anni Sessanta e della musica *de conjunto*. Un processo analogo avviene sul versante messicano, dove appare la musica *grupera* quale movimento successivo all’epoca delle orchestre. Le orchestre riducono il numero dei musicisti,¹⁴ anche a causa dell’evoluzione tecnologica che permette di riprodurre “artificialmente” parte della strumentazione. Più che un genere, la musica *grupera* è una categoria performativa usata dall’industria culturale per definire certi gruppi che suonano generi musicali diversi, contrapponendosi ai solisti che interpretano invece la musica pop urbana. L’industria culturale di Monterrey è stata la catalizzatrice delle più varie espressioni

regionali, urbane e semiurbane, della musica *grupera*, e per questa ragione spesso possiede un certo accento *norteño*.¹⁵

A mio avviso, la musica *norteña*-musica *grupera* e la *conjunto music*-musica *tejana* devono essere considerate come un insieme transnazionale di espressioni creative che vivono all'interno di una regione socioculturale e, in quanto tali, costituiscono uno "spazio sociale che, mantenendo dei vincoli con la dimensione geografica, si caratterizza per un gioco aperto di relazioni sociali storicamente radicate e in costante evoluzione".¹⁶ Questo spazio sociale e geografico, che si estende tra il nord-est del Messico e il sud degli Stati Uniti (il sud del Texas), ha come punti nevralgici le città di Monterrey, San Antonio e Houston; è incessantemente alimentato, da un lato e dall'altro della frontiera, da processi economici, mediatici, migratori o di inurbamento; vive un processo di costante espansione sovrapponendosi ad altre regioni socioculturali. È in questo ambito che, giorno dopo giorno, si costruiscono le identità sociali, e tra esse quella identità regionale, che Giménez definisce come il "complesso di saperi che ci permettono di decodificare le forme oggettivate della cultura regionale".¹⁷

Musica e identità

Le peculiarità e le potenzialità della musica quale fenomeno culturale dotato di un potere esplicativo riguardo alle relazioni sociali, sono state segnalate da diversi autori che ne sottolineano la facilità con cui viene prodotta e trasmessa, la capacità di materializzarsi, i vari usi e funzioni.¹⁸ Vila¹⁹ mette in rilievo la proprietà della musica di mettere in sintonia molteplici codici (relativi al ballo, all'abbigliamento, al linguaggio) all'interno di uno stesso evento. La sua capacità di trasformarsi nel punto di convergenza di un fascio luminoso che proietta dimensioni umane – quali la lirica, il suono, la performance, la narrativa visuale e le forme di consumo – rende il fenomeno musicale un soggetto difficile da affrontare ma che, nondimeno, può essere usato per comprendere la stessa complessità umana.²⁰ In particolare, è stato messo in rilievo il ruolo giocato dalla musica popolare nella costruzione delle identità collettive. Frith,²¹ per esempio, suggerisce di studiare non tanto ciò che la musica comunica agli individui, ma piuttosto in quale misura essa contribuisce a "costruirli". Di conseguenza, a prescindere dai significati immanenti che la musica può possedere, dovremmo occuparci dei significati che la gente le attribuisce attraverso i propri discorsi e le proprie azioni.

Helena Simonett²² riconosce l'impatto metodologico che per i suoi studi sulla musica da banda sinaloense e sulla *tecnobanda* hanno avuto le riflessioni di Paul Ricoeur, nel senso in cui il filosofo francese considera gli atti di discorso come testi significativi e le pratiche discorsive come strumenti che formano la cultura: "individuo e comunità si costituiscono nella loro identità ricevendo certi racconti che diventano per l'uno come per l'altra la loro storia effettiva".²³ Nel suo studio sulle narrazioni identitarie e i meccanismi di classificazione lungo la frontiera settentrionale del Messico, Vila²⁴ ripropone l'idea secondo cui le persone prendono coscienza di ciò che sono a partire dalle loro stesse narrazioni. Queste narrazioni devono articolarsi necessariamente con sistemi classificatori della realtà sociale

che sono costantemente in lotta sul senso da dare alle parole: si scontrano con il significato stabilito dal sistema di classificazione egemonico delle società in cui vivono, quel significato che il potere ha fissato e che determina un certo ordinamento della sfera sociale. Anche quando l'attore sociale sfida fin dalla nascita questi sistemi "dati", tali classificazioni e definizioni vengono chiamate in causa, sono modificate e sono in costante movimento.²⁵ Vila²⁶ suggerisce inoltre che le persone costruiscono le loro identità attraverso l'intreccio complesso delle narrazioni che formulano per dire chi sono e quali sistemi classificatori usano.

Questo saggio si ispira al lavoro di Vila e si propone di esplorare i processi di negoziazione del senso che gli intervistati mettono in luce costruendo le loro narrazioni e articolandole mediante determinate tassonomie. Intervistate tra il 1999 e il 2002, queste otto persone possono essere considerate interlocutori di primo piano per il loro ruolo nel campo musicale e per la loro esperienza.²⁷

Norteño e tejano sul versante statunitense

La narrazione di Alfonso Luna, speaker della stazione radiofonica musicale Radio Jalapeño, è quella di un *fronterizo* che ha svolto la sua carriera professionale a San Antonio, dove giunse alla fine degli anni Settanta. All'epoca dell'intervista, Luna aveva alle spalle trent'anni di professione. Forse perché originario della Valle del Río Grande, egli definisce quel territorio come "magico".

– Che cosa ha di "magico" la Valle del Texas?

– Tutto è verde, la temperatura non scende mai sotto i 20 °C. E andando da San Antonio verso sud, a cinquanta miglia dalla frontiera, si possono trovare le palme, cosa che non capita di vedere altrove, né in Messico né negli Stati Uniti, soltanto nella magica Valle del Río Grande. La gente che vi abita è più tranquilla, tradizionale; rimangono a vivere lì, lì nascono e lì rimangono. Lo so perché io provengo da lì. [Le persone sono] più messicanizzate che qui [a San Antonio]. Osservano ancora il lutto, recitano ancora il novenario quando c'è un funerale, quando c'è un morto in famiglia, cose così.

Ma per definire la musica *tejano* Luna fa riferimento a San Antonio, dove lavora e ha sede gran parte dell'industria culturale:

Per darti una spiegazione di che cosa rappresenta il genere *tejano* o la musica *tejano*, come li vediamo oggi qui, dirò che c'è meno fisarmonica, che costituisce lo strumento principale dei gruppi, e più tastiere (piani elettrici, sintetizzatori). Il ritmo è sempre lo stesso, ma si usano meno la fisarmonica e di più le tastiere.

Quando parla del *tejano* "come lo vediamo oggi", Luna sembra ritenere che il genere musicale sia una costruzione immaginaria in movimento, poiché non solo cambia dal punto di vista dell'osservatore, ma anche in accordo con le pratiche dei suoi esecutori, ascoltatori e consumatori. Nel quadro di continuità che caratterizza questa musica popolare, i sintetizzatori rappresenterebbero un'innovazione rispetto alla musica *de conjunto*.

L'intervista con Luna si è svolta nel contesto del Festival de Música de Conjunto, evento che si ripete annualmente a San Antonio. In sottofondo, ascoltavamo il cantante *tejano* Rodrigo Herrera, che stava interpretando in inglese Carlos Santana ("con qualche variazione, perché così piace alla gente"). Gli ho chiesto quale fosse la differenza rispetto alla musica *norteña* e ha risposto:

...il linguaggio, semplicemente. La *cumbia*, principalmente... quella *norteña*..., è cantata in spagnolo. Ogni canzone ha un suo significato, ma la differenza non la fanno le parole, bensì chi la interpreta. Il ritmo comunque è uguale e, molto spesso, [i cantanti] classici come Roberto Pulido, che si esibirà tra poco, hanno anche loro le loro *cumbias* ma un pochino più *norteño* perché ci mettono più fisarmonica.

Ciò che Luna sembra voler intendere è che, sebbene ogni canzone debba essere ancorata a una precisa matrice culturale – incentrata sulla lingua –, al tempo stesso le peculiarità tecniche dell'interpretazione le conferiranno un'impronta distintiva. Vale a dire: la fisarmonica è un elemento che accentua la "mexicanità" nel genere *norteño*, mentre l'uso delle tastiere accentua la "texanità" nella musica messicana.

Inoltre, Luna ha messo in relazione la fisarmonica con il *conjunto* texano (*conjunto music*), quei primi gruppi musicali che evolvendosi giunsero a introdurre le tastiere. Anche il genere *norteño* è concettualmente legato alla tradizione, ma ciò non costituisce un carattere necessariamente peggiorativo, tant'è che Pulido viene riconosciuto come un "classico". Quando ho parlato con questo cantante, che viene considerato un interprete texano, Pulido ha sottolineato la componente etnica della sua messicanità, disprezzata dalle rispettive visioni nazionali sia da un lato che dall'altro del confine. Nato negli Stati Uniti e poi cresciuto in un ranch dello stato messicano di Nuevo León, Pulido si era guadagnato da vivere come bracciante agricolo tra la California e la Florida:

Francamente, abbiamo solo un fiume che ci divide, e in fondo siamo la stessa gente. La faccenda è che le culture sono state diverse [a causa] delle influenze che abbiamo ricevuto da questo lato della frontiera. Bisogna considerare che allora la televisione, la radio, le scuole non volevano che si parlasse spagnolo... ma bisogna essere giusti con tutti, tanto quelli di qua che quelli di là, perché loro sono davvero miei fratelli. Tutto quello che chiedo è che siano uguali a noi, che abitiamo qui [nel territorio statunitense]. Insomma, non è colpa nostra se siamo nati da questa parte per X ragioni, i miei nonni vennero qua [gli Stati Uniti] molto prima della Depressione del '33, e poi tornarono indietro... io mi sento più messicano di chiunque altro, perché gran parte dell'infanzia l'ho passata in Nuevo León.

L'espressione "siamo la stessa gente con culture diverse" ci parla di questa costruzione strategica dell'identità, i cui limiti vengono stabiliti dall'attore sociale a prescindere dalle caratteristiche "oggettive" che si manifestano attraverso istanze razionali: politiche, linguistiche e culturali.²⁸ Il suo discorso implicitamente costruisce la "frontiera", e questa non equivale a un "limite", ma a un contenuto. Pulido la fissa nello stato di Nuevo León.

Quando chiede equità (“bisogna essere giusti, tanto con quelli di qua che con quelli di là”), Pulido allude alle difficoltà che musicisti *tejanos* di frontiera come lui avevano avuto per entrare nel mercato messicano. Nondimeno, quando si chiede la sua opinione circa le differenze tra la musica che si suona da un lato e dall’altro del confine, risponde “io sono rimasto fedele alla musica *norteña*”.

Ciò che mi pare interessante è il modo in cui difende questa identità musicale. Quando gli chiedo che cosa distingue i vecchi interpreti della musica *de conjunto*, quali Valerio Longoria o Flaco Jiménez, dai nuovi, quali suo figlio Bobby Pulido, Emilio Navaira o Selena, risponde così:

Apparteniamo alla vecchia scuola perché quando abbiamo iniziato le abitudini erano diverse. Oggi i nuovi gruppi usano molti strumenti elettronici, noi no. Noi usiamo strumenti acustici, che sono quelli veri. E la differenza è che oggi questa musica è molto più avanzata, ma si sta allontanando abbastanza da ciò che viene da qui, dal cuore, perché, a mio giudizio, la musica che si interpreta con uno strumento elettronico non viene dal cuore.

Luna e Pulido definiscono la regione della frontiera come il luogo in cui si sono create le loro identità musicali. Ambedue si considerano messicani, e la visione di Pulido, che identifica nella tecnologia un elemento che altera lo spirito della canzone, è condivisa nell’intervista anche da Luna. In definitiva, la costruzione identitaria espressa da Pulido nell’intervista si può così riassumere: uno è *norteño* e può essere arcaico e mal compreso dai messicani, però è autentico, poiché usando strumenti acustici, “quelli veri”, parla con il cuore. Questi argomenti di un musicista di umili origini, “che non ha studiato”, sembrano ricondurci alle divisioni di classe quali elementi che plasmano narrazioni caratterizzanti.

Dwight Sullivan è il padre e l’agente artistico di Jennifer Montiel, la quale occupa un posto sempre più di rilievo tra le interpreti femminili della musica *tejana* e che ha ottenuto una nomination ai Grammy Awards per il miglior album del 2005. La famiglia si trasferì a San Antonio (“la capitale della musica *tejana*”) per consentirle di avere migliori opportunità di carriera. Originario del New México e discendente di una famiglia di musicisti, Sullivan considera il *tejano* un tipo di musica influenzata da vari generi quali il rock and roll e il jazz, i cui esponenti fanno ibridazioni da oltre mezzo secolo, e cita come esempio l’orchestra di Beto Villa e i *conjuntos* di Little Joe, Sunny Ozuna e Steve Jordan. Contrappone questo elemento a quello che identifica la musica *norteña* e che, secondo lui, “è in buona misura lo stesso, in tutte le canzoni”. Altri aspetti distintivi della musica *tejana* che Sullivan segnala sono lo stile sincopato, la presenza di strumenti a fiato e l’uso della tecnologia, che è “più evoluta”.²⁹ Il suo punto di vista è legato al fatto di provenire da una famiglia di musicisti e, soprattutto, di avere avuto, come molti altri artisti negli anni Sessanta, una formazione musicale professionale nelle università che gli ha permesso di entrare in contatto con un ambiente in cui l’uso della lingua spagnola non è preponderante (la nostra intervista è stata fatta in inglese) e con un mondo più vasto rispetto a quello dei generi musicali statunitensi.

Un punto di vista molto diverso è quello espresso da Valerio Longoria, considerato per il suo genio creativo e le sue innovazioni, uno dei principali rappresen-

ti della cosiddetta musica *de conjunto*. Nato nel 1924 nei pressi di Corpus Christi, in Texas, Longoria esordì suonando polke alla fine degli anni Trenta e iniziò a registrare dischi dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Manuel Peña³⁰ lo colloca fra due generazioni di musicisti: gli iniziatori del genere, come Narciso Martínez, e i giovani, come Tony de la Rosa o Paulino Bernal.

L'esempio di Longoria indica come l'ibridazione sia stata nel corso di vari decenni una pratica per molti aspetti "naturale" fra i musicisti della zona di frontiera del Texas meridionale. L'esperienza trascorsa come bracciante agricolo in Mississippi e Arkansas, il trasferimento in prossimità del confine da cui poteva ascoltare le stazioni radio messicane e la sua collocazione generazionale ci aiutano a spiegare e comprendere il punto di vista di Longoria. Quando gli feci osservare che dopo svariati giorni al Festival de la Música de Conjunto di San Antonio la maggior parte della musica tropicale suonata era *cumbia*, mi disse:

No, no; quella non è musica tropicale... Sarà magari tropicale, ma quella che io definisco musica tropicale sono i *boleros* e cose come quelle che cantavano Agustín Lara e Los Hermanos Martínez Gil. A me piaceva la musica che suonavano Los Bribones... Qui si ascoltava la radio messicana, il trio [Hermanos] Martínez [Gil], Los Panchos, i vecchi interpreti classici messicani cantavano bellissimi *boleros*. Io li sentivo alla radio e a volte mi stregavano, e li registravo... Guarda, noi qui suonavamo *cumbias* e non sapevamo che erano *cumbias*. Avevo un amico che aveva composto tre o quattro *boleros* e [poi abbiamo scoperto] che erano *cumbias*...

In sintonia con quanto affermato, Longoria riconosce che il Texas rappresenta il centro di varie influenze: "Qui in Texas tutto è sempre in movimento, tutto cambia. E ti tocca suonare di tutto". E della musica *tejana* dice:

– Molti chiamano *tejana* quella musica che ha iniziato a usare le tastiere. Ma quella non è musica *tejana*, la musica *tejana* usa la fisarmonica. Come mai tutte le orchestre che usano le tastiere, il sassofono e altro hanno una fisarmonica? Tutte hanno una fisarmonica!

– Ma allora, come la chiamiamo la musica che usa fiati e tastiere?

– Chi lo sa come verrà chiamata; ma la musica *tejana*, autenticamente *tejana*, è quella che usa la fisarmonica, il *bajo sexto*, le percussioni e la batteria. Questo io l'ho sempre detto. Io qui sono il musicista più vecchio. La musica che chiamano musica *tejana* ormai è finita. Sta scomparendo...

Nel modo in cui Longoria definisce i due generi musicali, è palese il ruolo giocato dalla sua marcata appartenenza generazionale, poiché ciò che per lui è musica *tejana*, per altri è musica *de conjunto*, mentre la classificazione che io e altri facciamo della *cumbia* quale musica tropicale, lui preferisce riservarla ai *boleros*. L'aspetto interessante non è che ambedue le affermazioni sono vere in senso stretto, ma piuttosto il modo in cui Longoria le usa per costruire la propria identità musicale.

Norteño e tejano sul versante messicano

Originario di Nueva Rosita, nello stato di Coahuila, Beto Villa, omonimo del leggendario musicista padre storico del genere *tejano*, è considerato il creatore in Messico della *cumbia norteña*. Nato nel 1947, Villa formò il suo gruppo nel 1964 e quando realizzò la sua prima incisione, nel 1968, con la casa discografica Discos Norteños di Monterrey, già da diversi anni aveva iniziato a praticare nell'ambito della musica da ballo i suoi "esperimenti" di *cumbia norteña*, riconoscendo l'influenza ricevuta dal gruppo colombiano Corraleros de Majagual. Quando questa orchestra, alla fine degli anni Sessanta, tenne una serie di concerti nella città messicana di Nuevo Laredo, Villa riscuoteva già l'interesse del pubblico proponendo tali melodie, interpretate secondo uno stile *norteño*. Tuttavia, i gruppi più influenti della città riuscirono a tenere lontane dal casinò locale queste 'contaminazioni'.

Il gruppo di Villa, come tanti altri, offriva un repertorio vario costituito da polke, *chotices*, *redovas*, *huapangos*, *corridos* eccetera. Ciò che narra riguardo ai suoi primi tentativi di innovazione musicale, tuttavia, presenta delle analogie con quella del texano Longoria e mette in luce l'atteggiamento con cui i musicisti della fascia di frontiera rispondevano alle molteplici influenze a cui erano esposti:

Dicevo ai miei: "Avanti, suoniamo!". Senza che avessi un obiettivo preciso, mi venne spontaneo suonare una *cumbia*. E loro mi dicevano: "Ma tu sei matto! Con il *bajo sexto*, con il sassofono? Quelli sono strumenti da polka!". "Sì certo!" ribattevo, "ma chi lo ha detto che si devono usare solo per le polke e le *rancheras*?". E loro ridevano. Mi davano sempre retta, ma comunque gli sembrava un'idea molto strampalata. Allora andava molto la *cumbia* intitolata "La gallina colorada". "Però non la facciamo come una *cumbia*", dissi io. "Ma come si fa? Una *cumbia* che non sia *cumbia*?". Allora gli accennai un motivo di bossanova. "Ma così è una bossanova!", dicevano. "Certo, ragazzi. Però noi la facciamo diventare una *cumbia*". "Va bene, attacchiamo!". E così iniziammo...

L'accelerazione dei flussi di persone e di capitali – aspetto messo in rilievo da alcuni studiosi – che caratterizza la globalizzazione, è stato un fattore comune in tutte le zone di confine; forse la frontiera messicana, dove dialogano intensamente non solo messicani e statunitensi, ma anche nordamericani, sudamericani e caraibici, è più peculiare rispetto ad altre. Vediamo cosa dice Villa a proposito delle differenze tra il genere *norteño* e quello *tejano*:

– Cosa mi può dire dello stile musicale sui due versanti della frontiera, della musica *de conjunto* e di quella *norteña*?

– Si dice sempre che quando qualcuno vuole imitare la musica altrui, questa non viene mai uguale all'originale; il genere *norteño* è nato qui, nel nord del Messico, a Monterrey e nella regione circostante. Poi i musicisti texani hanno voluto suonare nello stesso modo senza riuscirci, nonostante il fatto che probabilmente la maggior parte di loro, se non tutti, siano gente che ha studiato musica. In tutte le scuole degli Stati Uniti si insegna la musica, qui da noi no. Noi qui siamo più "alla buona", non crede? Quindi può essere che noi la sentiamo di più, abbiamo qualcos'altro... abbiamo più *feeling* per questa musica.

- A lei sembra che in Texas non abbiano il giusto *feeling*...?
- Sì, esattamente. Non hanno il *feeling*... quello che c'è qui da noi; loro suonano alla loro maniera. La *cumbia*, per esempio, come la suonano? La suonano in modo diverso, è più tecnica, molto tecnica; qui da noi invece la si suona più alla buona, però viene meglio, la si ascolta più volentieri.
- Ma oltre a metterci più tonalità e più tecnica, come la usano la fisarmonica [i musicisti texani]?
- È un suono più pieno, più “ruffiano”, c'è un gran lavoro di dita, insomma, ci mettono più accordi; qui da noi non è così, la suoniamo in modo più semplice, schietto.

Come il texano Roberto Pulido, così anche il messicano Villa mette in risalto la semplicità interpretativa quale fattore estetico che rende i musicisti messicani migliori rispetto a quelli texani, quando questi ultimi cercano di eseguire la musica messicana o la *cumbia*. Secondo Villa, il tecnicismo e lo studio sarebbero per i musicisti texani un “intralcio” che impedisce loro di avere quel *feeling* che, invece, i loro colleghi messicani, con la loro “rusticità”, possiedono e trasmettono.

L'idea che la “buona” interpretazione della *cumbia* sia una prerogativa messicana è emersa anche in altre interviste, come per esempio quella realizzata con Nano Vázquez, rappresentante del sindacato dei musicisti di Nuevo Laredo. Suo padre, Ascensión Vázquez, suonava nelle orchestre di Monterrey durante gli anni Trenta e, nel decennio seguente, si trasferì a Nuevo Laredo. Lì nacque Nano, la cui formazione fu analoga a quella dei musicisti messicani americani della sua epoca, nel senso che ha assimilato molteplici influenze. Aperto a ciò che proponevano i Beatles, alla scena di Chicago, alla *cumbia*, al bolero, al jazz, al soul, Vázquez dovette vedersela con suo padre, il quale voleva che lui assimilasse e padroneggiasse lo stile di “Amorcito corazón”.³¹ Per questa ragione riconosce Nuevo Laredo come il luogo in cui si incontrano le influenze del sud e del nord; influenze che qualcuno, da un lato e dall'altro della frontiera, crede abbiano ricevuto soltanto i musicisti texani.

A proposito delle differenze che ci sono tra i musicisti messicani e quelli texani circa il modo di suonare le *cumbias*, Vázquez afferma:

Le loro sono più monotone, sono troppo lente; la *cumbia tejana* è sempre stata una musica molto, molto lenta; o, al contrario, molto veloce, dico bene? O è troppo veloce, e non permette alle persone di ballare come si deve – in altre parole, non si riesce a seguirla; oppure è troppo lenta, e non coinvolge. C'è sempre stata una grande differenza tra i musicisti che suonano in Messico e quelli che suonano negli Stati Uniti. I musicisti statunitensi sono fantastici. Niente da dire; però non hanno lo spirito giusto per suonare la musica messicana. Non può esistere al mondo un buon gruppo di musica *mariachi* che non sia costituito da messicani.

Vázquez fa appello all'etnicità per sottolineare una qualità artistica che “quelli dall'altra parte della frontiera” non sono in grado di “imitare” e, provocatoriamente, si appropria della *cumbia* come fosse qualcosa di “nostro”, di autenticamente messicano: “non hanno lo spirito giusto per suonare la musica messicana”, dice riferendosi alla *cumbia*. D'altro canto, “parlando da musicista”, Vázquez preferisce

chiamare bolero ritmico ciò che nell'intervista io definivo bolero *norteño* e *cumbia* ciò "che voi chiamate *cumbia norteña*". In questo modo, oltre all'appartenenza etnica, la sua identità musicale ne accoglie un'altra di tipo musicologico, che dà maggiore importanza alla forma espressiva piuttosto che al contesto sociale. Un giudizio analogo al suo, rispetto all'interpretazione "carente" della *cumbia*, viene espresso da Óscar Flores, direttore di Representaciones Artísticas Apodaca, una delle principali imprese di promozione musicale del Messico settentrionale:

La *cumbia* che suonavano i gruppi texani... era chiamata musica *zapatera*. Non era *cumbia*, almeno fino a quando sulla scena non apparve il gruppo La Mafia. I *pochos*³² venivano qua [in Messico], assistevano agli spettacoli e assimilavano lo stile. Ormai non ci sono quasi più differenze perché i texani hanno imparato a messicanizzare i loro prodotti. I messicani non studiavano la musica.

E così, semplicità intesa come qualità, povertà tecnica, mancanza di studio della musica e *feeling* sono diventati, benché in diversa proporzione, gli elementi costitutivi di un'identità musicale che accomuna vari personaggi intervistati.

Margarita Robledo, che ha cinquantacinque anni, proviene da una famiglia che da oltre mezzo secolo si dedica al commercio della musica, dalla produzione alla distribuzione. Negli anni Cinquanta i suoi genitori si trasferirono a Tampico, dove gestivano un negozio di apparecchi radiofonici e fonografici, tornando a Monterrey negli anni Sessanta. Lei afferma che la società di suo padre (Roble) fu la prima casa discografica di Monterrey a produrre musica *norteña*, che in passato veniva incisa dalle industrie fonografiche di Ciudad de México (Orfeón e RCA) o da quelle del Texas (Ideal, Falcón, Del Valle). La sua vita è indissolubilmente legata al marchio di incisione fondato dal padre e all'agenzia di distribuzione musicale che dirige insieme alla sorella. È stata testimone diretta dell'evoluzione della musica popolare regionale e del successo di artisti quali Rigo Tovar e Selena. Margarita racconta delle difficoltà che, negli anni Sessanta, suo padre dovette affrontare per introdurre la musica *tejana* (musica *de conjunto*) sul mercato di Monterrey, dopo avere ottenuto l'esclusiva della casa discografica texana Ideal di San Benito.

– Quella musica non piaceva. Alla gente non andava a genio il genere *tejano*; piacevano invece cose tipo i Gorriones del Topo Chico, Los Hermanos Prado, Los Alegres de Terán, Juan Salazar...

– Ma lei che differenze trova tra l'uno e gli altri?

– Avevano un suono diverso, perché negli Stati Uniti usavano molto le tastiere. Era un altro suono, uno stile diverso dal nostro, uno stile più marcato; da noi non era così, [qui era] uno stile più vicino al genere *ranchero*, al valzer.

Conclusioni

In questo saggio ho esplorato, a partire da alcune narrazioni, la costruzione delle identità sociali di persone legate all'ambito della musica popolare lungo la fascia di confine tra il Messico e gli Stati Uniti. I frammenti di interviste presentati voglio-

no mettere in evidenza il fatto che tale regione è stata a lungo lo scenario di molteplici processi di ibridazione culturale e di costruzioni identitarie che infrangono le frontiere politiche. Al tempo stesso, però, qui si è verificato anche un processo di natura opposta: costruzioni di identità che mantengono e alimentano gli immaginari separativi tra gli esseri umani (che, pur essendo immaginari, non sono meno reali ed effettivi); identità che sono in sintonia con il carattere bi-nazionale della vita quotidiana di alcuni o che rispondono al profondo sradicamento di altri.

Questi processi si producono attraverso narrazioni che gli attori sociali sviluppano usando sistemi classificatori egemonici o alternativi al fine di costruirsi in quanto persone, in relazione sia a ciò che li differenzia tra loro sia a ciò che li rende simili: Chi sono io dal punto di vista musicale? Chi sono gli altri? Che cosa suonano, cantano o ballano e perché lo fanno in quel modo? La ricerca ha mostrato uno spettro molto variegato di situazioni legate alla musica nel nordest messicano e nel sud del Texas che richiedono di essere affrontate nella loro specificità.

Se l'identità è per definizione contingente ed esige una riflessione del soggetto su se stesso; se i dati oggettivi sulla sua appartenenza etnica, lingua e cultura sono relativizzati, ciò non significa che si debba ignorare il contesto materiale ed enunciativo nel quale tali narrazioni si esprimono. Un lavoro che segua questa direzione dovrà prendere in esame la specifica articolazione tra cultura ed economia che produce tali accomodamenti di identità nella regione. Dovrà cioè studiare quali fenomeni migratori, industriali e di adattamento al contesto lavorativo rispondono a questo identificarsi del soggetto come *fronterizo*, *norteño*, *texano*, *messicano* oppure *messicano americano*.

Secondo Peña,³³ per esempio, la musica *de conjunto* è un'espressione culturale che la classe operaia messicana americana ha usato per costruire una struttura simbolica di comunità dai limiti più o meno definiti: un'arma potente nella "guerra di posizione" successiva all'invasione militare statunitense del Texas. Ciascun genere musicale, dal *corrido* alla cosiddetta musica *tejana*, rappresenta un adattamento di questa lotta in termini di cambiamento negli schemi delle relazioni sociali, e per la produzione di ricchezza, tra *anglos* e messicani americani, termini che, a loro volta, si riflettono nei processi di trasformazione dell'industria culturale.

Un'utile periodizzazione dello sviluppo economico e politico della regione di frontiera fra il Messico e il Texas, potrebbe essere così articolata: 1) indipendenza messicana dalla Corona spagnola (tra il 1821 e il 1835); 2) indipendenza della Repubblica del Texas dal Messico e guerra tra Stati Uniti e Messico (1836-1848); 3) le diatribe interne e le crisi nazionali che, tra il 1860 e il 1880, investono il Messico e gli Stati Uniti, ritardando l'integrazione economica della zona di frontiera (secondo Alejandro Canales, il suo relativo abbandono contribuì "a creare un'immagine della regione di confine come 'terra di nessuno', luogo di conflitti e violenza");³⁴ 4) epoca porfirista, che favorisce l'integrazione economica attraverso la ferrovia; 5) decennio della Rivoluzione messicana (1910-1920), che si chiude con la partecipazione statunitense alla Prima guerra mondiale e apre l'era del Proibizionismo (1919-1933); 6) crisi economica del 1933, che negli Stati Uniti generò un nuovo modello economico di pieno impiego; 7) periodo 1940-1964, quando prende avvio il nuovo modello economico messicano e l'intervento degli Stati Uniti nel Secondo

conflitto mondiale incentiva i programmi di lavoro avventizio; 8) anni Settanta, durante i quali la fine del piano di “Desarrollo Estabilizador” – il cosiddetto “miracolo messicano” – coincide con il boom dell’industria petrolifera a Houston;³⁵ 9) anni Ottanta, quando il sistema delle *maquiladoras* si estende negli stati settentrionali del Messico e il “cartello del Golfo” si consolida quale organizzazione internazionale del narcotraffico (un fenomeno interessante a questo proposito è la rifunzionalizzazione del *corrido*); 10) anni Novanta, durante i quali il PRI (Partido Revolucionario Institucional) perde la sua egemonia politica nella regione nordorientale del Messico, l’emigrazione centroamericana aumenta sensibilmente e il narcotraffico diventa una delle principali attività economiche lungo tutta la fascia di frontiera.

Attualmente, i gruppi egemoni messicani hanno cercato invano di trovare una via d’uscita dalla crisi strutturale dell’economia attraverso la riconversione industriale, la flessibilità lavorativa e il Trattato di Libero Commercio con Stati Uniti e Canada, mentre vasti settori della popolazione, urbani e rurali, cercano risposte nel lavoro migrante, l’economia informale e il traffico di stupefacenti, persone e merci. Pertanto, dobbiamo chiederci quale relazione abbiano questi fenomeni con le culture e le identità musicali nella regione oggetto di questo studio. Sino a oggi sembra chiaro che, in un contesto in cui la relazione tra cultura e territorio risulta sempre meno forte,³⁶ messicani del nord e cittadini statunitensi di origine messicana (*norteros* e *fronterizos*) che vivono in prossimità del confine hanno alle spalle una lunga esperienza di dislocazioni; ciò è parte della loro essenza, poiché hanno vissuto tale processo nel corso di tutta la loro esistenza.

NOTE

* José Juan Olvera Gudiño insegna presso il Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Unidad Noreste con sede a Monterrey). Sociologo specializzato in Comunicazione e Studi Culturali è membro del Sistema Nacional de Investigadores del Messico. Si è occupato, tra le altre cose, di musica popolare e attualmente lavora al progetto di ricerca “Procesos regionales de construcción de la cultura en el noreste de México y sur de Texas: Los casos del hip hop y la música norteña”. Tra i suoi ultimi lavori pubblicati segnaliamo il volume (con J. Doncel e C. Muñiz) *Indígenas y Educación. Diagnóstico socioeducativo en el nivel medio superior* (UANL/UR/Fondo Editorial Nuevo León 2014) e il saggio “Transnacionalismo y frontera cultural en el surgimiento del hip hop: el caso de la ciudad de Monterrey, México” (*ArtCultura*, XVII, 31, 2015).

1 Nel presente saggio si applica una distinzione tra il termine *texano*, che si riferisce alla regione geografica o ai suoi abitanti, e il termine *tejano*, che indica lo stile musicale così come lo identificano i suoi fruitori.

2 Pablo Vila, “Sistemas clasificatorios y narrativas identitarias en Ciudad Juárez y El Paso”, in Víctor Zúñiga, a cura di, *Voces de frontera*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey 2000, pp. 137-220.

3 Gabriela Pedroza, “La radio comercial en Monterrey, apuntes para caracterizar una región”, *Anuario de la Investigación de la Comunicación*, 11, (2004), pp. 131-50.

4 Pablo Vila, "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", *Revista Transcultural de Música*, 1996, <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>, ultimo accesso il 20 aprile 2008.

5 Víctor Zúñiga, "Prólogo", in *Voces de frontera*, cit.

6 Si veda José Juan Olvera Gudiño, *Colombianos de Monterrey. Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad*, Consejo para la Cultura de Nuevo León, Monterrey 2006; Darío Blanco, *La relación música e identidad. El movimiento regio-colombiano, sincretismo en México de la música de la costa atlántica colombiana*, tesi di MA, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México 2003.

7 Helena Simonett, *Banda. Mexican musical life across borders*, Wesleyan University Press, Middletown 2001.

8 Alejandro Madrid, "Navigating Ideologies in 'In-between Cultures': Signifying Practices in Nor-tec Music", in *Latin American Music Review*, XXIV, 2, pp. 270-86.

9 Gilberto Giménez, "Territorio, cultura e identidades. La región sociocultural", in Gilberto Giménez, a cura di, *Culturas contemporáneas*, vol. V, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México 2004.

10 Più avanti definirò alcuni dei generi musicali della regione di confine tra il Messico e il Texas; non sarò però esaustivo poiché il mio interesse si concentra sulle definizioni che ne danno gli attori sociali che la producono e la fanno circolare, piuttosto che sulle proposte dagli accademici. Bisogna però considerare che la definizione dei generi musicali è una complessa costruzione sociale condizionata dai processi storici (si veda Carolina Santamaría, "De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y la construcción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX", in *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, IASPM-AL, Buenos Aires 2006, pp. 1-12). L'industria musicale, il pubblico e la gente comune, i musicisti e gli studiosi definiscono quotidianamente che cosa è musica *norteña*, *corrido* o *cumbia*.

11 Chitarra a dodici corde tipicamente usata nella musica popolare messicana (N.d.T.).

12 Manuel Peña, *The Texas-Mexicanconjunto*, University of Texas Press, Austin 1996.

13 Manuel Peña, *Músicatejana*, University of Houston Press, Houston 1999.

14 Alfonso Ayala, *Músicos y música popular en Monterrey (1900-1940)*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey 1998.

15 Tra i gruppi rappresentativi della musica *norteña* vi sono Los Alegres de Terán, mentre Valerio Longoria e Roberto Pulido sono esponenti della musica *de conjunto*; inoltre, Little Joe and The Family sono rappresentanti della musica chicana, mentre Selena e Bobby Pulido della musica *tejana*. Infine, Rigo Tovar, Bronco e Los Bukis sono esempi di musicisti *gruperos* messicani.

16 Gabriela Pedroza, "La radio comercial en Monterrey, apuntes para caracterizar una región", *Anuario de la Investigación de la Comunicación*, 11, (2004), p. 148.

17 Gilberto Giménez, "Territorio, paisaje y apego socioterritorial", in *Regiones culturales, culturas regionales*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México 1999, p. 43.

18 Alan Merriam, "Usos y funciones", in Francisco Cruces, a cura di, *Las culturas musicales*, Trotta, Madrid 2001, pp. 275-96.

19 Pablo Vila, "Identidades narrativas y música", cit.

20 Manuel Peña, *The Texas-Mexican conjunto*, cit.

21 Simon Frith, "Hacia una estética de la música popular", in *Las culturas musicales*, cit., pp. 413-35.

22 Helena Simonett, *Banda*, cit.

23 Citato in Ivi, p. 11 (Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, tr. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1988, vol. III, p. 376).

24 Pablo Vila, "Identidades narrativas y música", cit.

25 La difficoltà che, sul piano della competizione sociale, comporta l'uso corretto dei termini "texano" e "tejano", è un esempio delle connotazioni con cui gli attori 'giocano' ascoltando e pronunciando le parole.

26 Pablo Vila, "Identidades narrativas y música", cit.

27 Alcune interviste con artisti, direttori artistici e fruitori esperti sono state condotte in occasione del XX Conjunto Festival di San Antonio, Texas, tenutosi nel 1999.

28 Ugo Fabietti, "Los límites en antropología: prácticas y representaciones", *Alteridades*, XV, 30, (2005), pp. 11-17.

29 In altre interviste i fruitori hanno definito questo insieme di caratteri come *progressive*.

30 Manuel Peña, *The Texas-Mexican conjunto*, cit.

31 La canzone è un *bolero ranchero* reso celebre dall'interpretazione del cantante e attore messicano Pedro Infante alla fine degli anni Quaranta (N.d.T.).

32 *Pocho* è termine gergale connotato in senso negativo che indica una persona di origini messicane nata o emigrata negli Stati Uniti, di cui ha assimilato i modelli culturali e che non parla uno spagnolo fluido (N.d.T.).

33 Manuel Peña, *The Texas-Mexican conjunto*, cit.

34 Alejandro Canales, "Culturas demográficas y poblamientos modernos. Perspectivas desde la frontera México-Estados Unidos", in José Manuel Valenzuela Arce, a cura di, *Por las fronteras del norte*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2003, p. 95.

35 Varrebbe la pena di studiare se l'auge della musica messicana a Houston, rappresentata da gruppi quali Renacimiento 74 o interpreti come Rigo Tovar, così come dallo sviluppo di studi di registrazione o di case discografiche quali Novavox e Ramex, sia legata all'ondata immigratoria messicana innescata all'espansione dell'industria petrolifera che investì la città.

36 Ugo Fabietti, "Los límites en antropología: prácticas y representaciones", cit., p. 15.