

RECENSIONI



J. M. Valenzuela Arce, *Corridos Tumbados. Bélicos ya Somos, Bélicos Morimos*, NED Ediciones, Barcellona, 2024, 166 pp., ISBN: 978-8419407238

Con il tempismo che contraddistingue la sua ricca produzione monografica, Valenzuela Arce torna a parlare della frontiera Messico-Stati Uniti attraverso la musica dopo il suo volume *Jefe de Jefes: Corridos y Narcocultura en México*¹. Nei vent'anni intercorsi dalla prima opera, con *Corridos Tumbados. Bélicos ya Somos, Bélico Morimos* l'autore offre l'unico aggiornamento ad oggi disponibile sulla musica popolare più longeva e in voga del Messico settentrionale (e oltre): i *corridos*.

Il volume si pone in continuità con il lavoro intellettuale dell'autore su gioventù e violenza rivolgendosi – per stile di scrittura e quantità di riferimenti teorici – anche a un pubblico intellettuale ma non accademico, incuriosito dal successo dalla nuova versione giovanile di un genere musicale tradizionalmente custodito ed eseguito dagli adulti in Messico. Il libro – pur da una prospettiva non etnografica – descrive un quadro esteso, organico ed esaustivo sul fenomeno, da cui è verosimile aspettarsi che nel prossimo futuro si ispireranno molte ricerche di campo. Attraverso un'alternanza di descrizione, analisi e trascrizione di testi di *corridos tumbados*, l'autore elabora un crescendo descrittivo che dal contesto generale arriva a considerare alcune caratteristiche peculiari del nuovo genere.

Nel primo capitolo proietta il lettore direttamente nel fenomeno attuale, partendo dalla necessaria definizione di *tumbado*, l'aggettivo che rinnova una musica popolare diffusa nel nord del Messico sin dai primi incontri coloniali con gli europei anglofoni. Valenzuela ricostruisce il significato del termine (come sostantivo e verbo) a partire dell'assonanza etimologica con oggetti e pratiche mortifere quali: «tombe», «fosse», «ferire», «uccidere», già diffusi nel linguaggio di strada dei messicano-americani dagli anni Ottanta. Questo generale campo semantico è posto in dialogo con lo stato di abbandono esistenziale in cui versa a suo avviso la gioventù latino-americana cresciuta tra «codici consumistici neoliberali e i reticolari del narcotraffico»² (21). Seppur facce della stessa moneta tardocapitalista, Valenzuela legge la

¹ Valenzuela Arce, J.M. 2002. *Jefe de Jefes. Corridos y Narcocultura en México*. Città del Messico: Plaza & Janés.

² Le citazioni del testo sono state tradotte dall'autore al fine di questa recensione.

seconda come rifugio popolare all'inaccessibilità della prima nelle esperienze precarie dei giovani messicani.

Introdotti i protagonisti del genere musicale (tra tutti Peso Pluma, Natanael Cano e Junior H), i rispettivi brani e case di produzione, il socio-logo messicano descrive la contaminazione espressiva e performativa che la *black music* statunitense contemporanea (rap e trap) esercita sui *corridos tumbados*, segno delle biografie *transfronterize* dei giovani protagonisti della scena: emigrati in tenera età in USA o nati da famiglie di ex migranti che tuttavia mantengono forti legami con il nord del Messico. Valenzuela individua nella «narcocultura» il ponte immaginativo ed emancipatorio con cui connettere i codici rurali ereditati dalla cultura *norteña* messicana e le retoriche urbane di scalata socioeconomica tipiche del rap afroamericano.

Da tale articolazione si sviluppa la descrizione degli elementi di continuità e frattura tra il movimento *tumbado* e la tradizione *corridista* messicana. L'apologia della narcocultura di cui i giovani *tumbados* si incaricano non è cosa nuova nel genere: «la relazione tra ricchi, politici e narcotrafficanti con le e i *corridistas* si è realizzata lungo vari decenni e continua ancora oggi» (30). In questo quadro i giovani artisti che intrecciano temi romantici, narrazioni dell'autorealizzazione e celebrazioni dei narcotrafficanti messicani non sarebbero così diversi dai musicisti che cantavano le gesta eroiche dei rivoluzionari messicani (Pancho Villa, Emiliano Zapata) d'inizio secolo, età d'oro dei *corridos* classici. Tuttavia, se la funzione di cantori popolari rimane, Valenzuela individua un decadimento sociopolitico della funzione «resistenziale» sia dei giovani che del corrido stesso in questa nuova *vague*. I *corridos* che durante la rivoluzione servivano come «notiziari» per una popolazione analfabeta, per cantare le proprie necessità e le gesta dei «banditi sociali»³ (Hobsbawm 1971), oggi – eredi dei *narcocorridos* degli anni Novanta – sarebbero piuttosto i riproduttori dei desideri effimeri dell'etica neoliberales. Allo stesso modo, ma interno al campo della gioventù, Valenzuela traccia una discontinuità piuttosto netta tra la funzione di resistenza sociale delle subculture musicali del secondo XX secolo e l'attuale scena *tumbada*.

Dal terzo capitolo, insieme al legame tra desiderio neoliberales e narcocultura come vettore per accedervi, Valenzuela individua il secondo concetto portante del nuovo genere attraverso la definizione di «presentismo intenso»: una condizione generazionale che determina «vita al limite, che

³ Hobsbawm, E. 1969. *Bandits*. Londra: Weidenfeld & Nicolson.

si aggrappano agli elementi di sopravvivenza disponibili» (59), dai ritmi accelerati e «in costante dialogo con la morte» (31). Tale concetto ricongiunge il libro con le influenti teorie di Valenzuela su gioventù latino-americana e neoliberismo. Il presentismo intenso descrive un ritmo con cui leggere i testi *tumbados* e i valori promossi dagli artisti accennando, senza tuttavia articolare, l'intrigante dissonanza tra vite giovani «rapide» e un genere la cui novità – rispetto ai *corridos* precedenti (*narcocorridos*, *alterados*, *ondeados* etc.) – è proprio combinare ritmi lenti e atmosfere depressive, temi romantici e celebrazione di sostanze stupefacenti non-eccitanti.

Ciò che emerge come interessante livello di novità e d'analisi nel libro – e che ha portato i giovani *tumbados* a dominare le classifiche musicali continentali – sono piuttosto i canali di amplificazione del nuovo genere. Social network come Instagram, e ancora di più TikTok, sono i palinsesti con cui creare linguaggi, performance e stili musicali condivisi tra i giovani di quello che Ramírez-Pimienta nel prologo al volume chiama il «Gran México» (14): l'immensa area che comprende territorio nazionale e luoghi della diaspora messicana a nord del confine dove in quattro anni (le prime canzoni di *corridos tumbados* escono nel 2020) il genere ha creato un'inedita cultura popolare giovanile transnazionale.

Dall'analisi del ruolo dei media contemporanei si apre la parte forse più interessante del volume a partire dal sesto capitolo. I social network sono indispensabili per osservare l'ascesa fulminea dei *corridos tumbados* ma anche, e soprattutto, le dinamiche culturali, di potere e produzione culturale intorno ai suoi autori e alle relative biografie migratorie. A differenza di generi musicali giovanili contemporanei facilmente riproducibili con mezzi digitali, il virtuosismo e gli strumenti tradizionali usati dai *tumbados* (tuba, tromba, trombone, basso sesto, basso quinto, fisarmonica) rendono molto difficile improvvisarne delle imitazioni. Pertanto, gli esecutori rimangono spesso i famosi e giovani artisti dell'industria musicale, elemento che rende particolarmente complesso immaginare un'indagine etnografica della loro produzione. Tuttavia, proprio l'uso dei social network da parte degli artisti è una via alternativa d'indagine tramite quella che nelle scienze sociali e negli studi culturali si sta popolarizzando recentemente come «netnografia»⁴.

I *corridos* di ogni stagione hanno sempre funzionato come canzonieri, riproducendo quella che Valenzuela chiama «mistica popolare *transfrontera*-

⁴ Kozinets, R.V. 2019. *Netnography. The Essential Guide to Qualitative Social Media Research*. Los Angeles: Sage.

*riza»⁵ (2023). Sin dagli albori la musica popolare di frontiera ha funzionato da palinsesto alternativo per sviluppare le figure di santi «apocrifi» non riconosciuti nei culti cattolici. Con i *corridos tumbados* assistiamo a uno sviluppo d'intensità di questo fenomeno grazie ai social network come vettori di contatto culturale. I testi *tumbados* sono densi di rimandi non solo alla classica mistica della narcocultura ma anche, e soprattutto, alla tradizione *santéra* e alla religione Yoruba afrocaraibica; culture di origine coloniale risalite fino al confine con gli USA tramite i recenti flussi migratori dal centro-america (Haiti, Cuba, El Salvador, Venezuela etc.). Santi sincretici come *El Eleguá* (anche Liguá, San Niño de Atocha, San Martín Porres) sono presenti nel vestiario dei *tumbados* (cappelli, simboli, collane) e nei testi e vengono spesso celebrati come protettori delle rischiose vite criminali degli artisti. Alcuni giovani cantanti nati negli USA meridionali da famiglie nord-messicane (tra tutti El Padrinito Toys, 17 anni) sono addirittura sacerdoti *babalawo* che hanno convertito altri artisti *tumbados* agli stessi culti. In uno scenario di sincretismo giovanile, i social network come TikTok sono gli unici vettori per gestire attraverso la spiritualità i conflitti della scena musicale *tumbada*. Così, giovanissimi cantanti afferenti a case discografiche rivali si contendono le risorse economiche e la fama dell'industria musicale con attacchi stregoneschi annunciati di fronte a milioni di utenti, mentre artisti cristiani sfogano i propri timori e la rabbia di «essere stati costretti» a cantare i santi Yoruba tradendo la fede.*

Il volume si conclude recuperando le analisi già presentate su neoliberismo, necropolitiche, presentismo intenso e narcocultura. Tuttavia, parte preziosa del libro sono il prologo e l'epilogo rispettivamente dalla penna del Prof. Juan Carlos Ramírez-Pimienta e del Dott. Christian Fernández Huerta che per dimensioni complessive del testo rendono il volume una sorta di opera collettiva.

Entrambi forniscono due inviti con cui integrare le prospettive e l'impianto analitico di Valenzuela. Fernández, nel sottolineare il valore controculturale del genere, pone l'accento sull'«amalgama tra il tradizionale e il moderno» che emerge dai *corridos tumbados*. Nonostante una gran parte della letteratura sul tema si sforzi di ricostruire la continuità tra forme musicali tradizionali e contenuti contemporanei, è proprio posizionandosi

⁵ Valenzuela Arce, J.M. 2023. *Todo lo santo es profano. Mística popular transfronteriza: Jesús Malverde, Santa Muerte, Niño Fidencio y Juan Soldado*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

nella loro mancata sintesi che si possono leggere i *corridos* come specchi delle frizioni sociali del Gran México contemporaneo⁶. Ramírez invita invece a un'inversione di causalità passando dall' «influenza che [il *corrido*] ha sulla vita quotidiana, a ciò che esercita la vita quotidiana sui *corridos*» (13).

Integrando queste due note di apertura e di chiusura al corpo del libro, l'analisi dei *corridos tumbados* ne esce arricchita: capace di dialogare con, ma senza riprodurre, il «panico morale» che il genere sta suscitando in Messico e a cui anche *Corridos Tumbados: Bélicos ya Somos, Bélicos Morimos* vuole contribuire a rispondere.

Andrea Buchetti

⁶ Edberg, M.C. 2011. Narcocorridos: Narratives of a Cultural Persona and Power on the Mexico Border, in *Transnational Encounters: Music and Performance at the U.S. Mexico-Border*, a cura di A.L. Madrid, 67-82. Oxford: Oxford University Press.