



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE POSGRADO

PARRANDERA, REBELDE Y ATREVIDA

Un análisis feminista de la música de la “Diva de la banda” Jenni Rivera

Tesis para optar al grado de Magister en Estudios de Género y Cultura, mención
Ciencias Sociales

ANA LAURA GAMBOA MUÑOZ

Directora: Sonia Montecino

SANTIAGO DE CHILE, 2017

RESUMEN

La presente investigación es *un análisis feminista de la música de la “diva de la Banda, Jenni Rivera*, que fue realizado por Ana Laura Gamboa Muñoz bajo la guía académica de la Dra. Sonia Montecino, para la obtención del grado de Magister de Género y Cultura mención en Ciencias Sociales.

Actualmente en México y en la comunidad chicana, la música regional mexicana es considerada uno de los géneros musicales con mayor popularidad y uno de los más masculinizados dentro de la industria musical. Por ello esta tesis surge de la necesidad de rescatar desde la musicología feminista la propuesta musical de esta cantante chicana, pues su presencia ha logrado tensionar el androcentrismo suscrito en este género musical altamente masificado.

De ahí que esta tesis pretenda develar desde una perspectiva de género, como en las letras de sus canciones - entendidos como discursos culturales – se diluce un proceso de toma de consciencia feminista orientado a la integración de experiencias y a la necesidad de hablar desde otros sentí-pensares femeninos y otros lugares de identificación en pos de subjetividades femeninas heterogéneas que ponen en tensión aquella feminidad hegemónica por la cual aboga el patriarcado. Para ello, se analizaron 36 canciones, videos musicales, conciertos en vivo, entrevistas periodísticas y datos autobiográficos de Jenni Rivera.

Datos personales: ana_gamboa@icloud.com

Palabras clave: Género, Jenni Rivera, Música Regional Mexicana, Banda, Chicanismo, Toma de Consciencia.

DEDICATORIA

*Para mí
Y todas las versiones de mi vida.*

*Para todos las y los que disfrutamos
de la música de Jenni Rivera*

AGRADECIMIENTOS

Gracias infinitas a la vida, a todos los caminos y procesos que tuvieron que suceder en mi vida para que pudiera realizar este magister en esta tan linda Tierra del Sur. Gracias a la Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AGCID) y a la Secretaria de Relaciones Exteriores de México por el otorgamiento conjunto de la Beca, sin su apoyo económico no hubiera podido lograr la realización de estos estudios. Gracias Sonia por creer en esta idea a desarrollar desde su inicio y por tus enseñanzas otorgadas como fundadora de este magister. Gracias a mis ancestros, a mis padres y todo el linaje que llevo en mí. Gracias a mi madre y a todas las mujeres, maestras y despertadoras de consciencia que me han enseñado tanto. Parte de mis aprendizajes de ustedes, están escritos en esta tesis. Gracias a mi familia y a mis amigos que celebraron conmigo esta beca. Por su amor, por su apoyo para emprender este viaje y por todas esas muestras de cariño que sobrepasaron barreras, fronteras y distancias físicas. Puebla siempre está conmigo y con ello, todos ustedes. Gracias C. Cuellar por tu apoyo incondicional desde las primicias de esta idea de tesis, por creer en este proyecto y compartir conmigo esta música que tanto gozamos, nos mueve y nos transporta. Gracias a toda mi familia mexicana en Chile con quienes tejí lazos de amistad y viví momentos especiales y tradiciones entrañables; por las ricas comidas y fiestas interminables. Su presencia y compañía fue de mucha ayuda para no extrañar tanto a mi México querido. Los llevo conmigo. Gracias a mis queridas amigas con quienes compartí este magister, a ti Monse, Cony, Alejita y Yaho; por todas nuestras pláticas y el cocktail de emociones experimentadas en esa aventura que finalmente concluimos. ¡Lo logramos!. Mi encuentro con cada una de ustedes hicieron de mi experiencia y estancia en Chile única. Mi amistad y gran cariño siempre con ustedes. Y finalmente gracias a ti Karen, por tu hermandad, amistad y confianza, por todas nuestras lecciones y risas compartidas. Gracias por tu humito y por esa multidimensión y multiversos en donde sin duda nos seguiremos encontrando corazonadamente por siempre. ¡Porque esto sigue, sigue y sigue!.

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN.....	1
	Pertinencia.....	2
II.	ANTECEDENTES.....	6
	Música, cultura e identidad	6
	Musicología feminista	7
III.	PROBLEMATIZACIÓN	13
IV.	OBJETIVOS.....	16
	Supuestos.....	16
V.	MARCO TEÓRICO- CONCEPTUAL.....	17
	Género y feminidad	17
	Tocando emociones: la música y sus discursos	21
	El cuerpo y el performance musical en escena	23
VI.	MARCO METODOLÓGICO	26
VII.	ANÁLISIS.....	30
	1. PRIMEROS ACERCAMIENTOS	30
	1.1 ¿Quién es Jenni Rivera?	30
	1.2 Jenni en concierto.....	34
	1.3 Elementos musicológicos	37
	2. MÚSICA DE BANDA E IDENTIDAD CHICANA	40
	2.1 La influencia de la música regional mexicana en Estados Unidos.....	40
	2.2 Mechicana, Jenni “la diva de la banda”.....	43
	2.3 Los corridos, “también las mujeres pueden plebes”	48
VIII.	PROCESO PSICOVOLUTIVO.....	55
	Propuesta de lectura.....	55
	FASE UNO. LA IDENTIFICACIÓN DE LA NORMA Y SUS IDEOLOGÍAS	57
	El marianismo y “la buena mujer”	57
	FASE DOS. LOS SÍNTOMAS DEL DESACUERDO	62

Primer síntoma: la mujer tiene cara de rebeldía, “Jenni la rebelde de Long Beach”	62
La “mala mujer”, Doña marina, la Malinche	63
¿Dónde están mis parranderas?	67
¡Salud a todas mis tequileras!.....	69
A. ¿Mesurado, privado y recatado?	70
B. El tequila y la leyenda de Mayahuel, las lágrimas de la apropiación sexual	73
C. ¿El tequila tiene clase?	78
Segundo síntoma: el enojo	80
Groserías e ironía	83
FASE TRES. EL DEVELAMIENTO DE LOS DESEOS	87
A. Deseo de la reivindicación de la autoridad corporal	87
B. Deseo de libertad y autonomía.....	94
C. El deseo de elegir ser la mujer que se quiera ser.	102
La polivalencia en la construcción de subjetividades.....	102
IX. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES.....	108
Como proceso psicorevolutivo.....	108
En relación a la música, cultura y género	113
Desde mi oralidad y mis emociones	119
X. REFERENCIAS BIBLIOGRÀFICAS	122
XI. ANEXO 1	131

“Hay una historia que no está en la historia y que sólo se puede rescatar agudizando el oído y escuchando los susurros de las mujeres”
Marissa Manchado

I. INTRODUCCIÓN

En la cultura patriarcal en la que estamos inmersos, la aceptación de la mujer en la vida cultural no ha sido fácil, ya que a través del sistema patriarcal sexo/generizado, se ha relacionado a la mujer con la naturaleza y al hombre con la cultura determinando y permeando la configuración dicotómica societal actual (Ortner,1979). Bajo este constructo cultural, la oposición mujer- cultura ha permitido que se privilegien y se valoren ciertos conocimientos, saberes y discursos masculinos sobre los femeninos. En la música, este hecho no ha sido la excepción.

Los discursos de las mujeres, a lo largo de la historia, ha aparecido en un segundo plano. La historia, la oralidad y el lenguaje femenino bajo los términos de la dicotomía sexo genérica han sido desvalorizados, acallados, soterrados e invisibilizados. Y cuando los discursos femeninos han logrado emerger, se les ha catalogado de irracionales, acientíficos, emocionales e instintivos únicamente porque surgen de una clara condición subordinada: la de ser mujer. Por tanto, ser mujer, bajo los términos del patriarcado, ha significado exclusiones y/o omisiones de lugares importantes dentro del lenguaje.

Es así que, en la presente investigación, se aborde una de las expresiones culturales de oralidad artística poco retomada en las ciencias sociales y con perspectiva feminista, a saber, la música. La música como forma de expresión, necesita rescatar la oralidad y las experiencias femeninas de quienes crean música.

De ahí que, el objetivo de esta investigación consista en entender las letras de las canciones como discursos culturales que pueden ser usados como forma de expresión de un proceso de toma de consciencia feminista.

El poder de la música, los significados y valoraciones suscritas en las canciones; los discursos y mensajes que se transmiten a través de ellas, necesitan ser abordados desde distintas perspectivas académicas e investigativas. Por ello la perspectiva teórica propuesta para abordar este trabajo es mediante la construcción simbólica y la musicología feminista.

Pertinencia

Al ser estudiante de la Maestría en Género y Cultura, es de mi interés rescatar a íconos femeninos musicales que, gracias a sus destacadas carreras artísticas populares, han creado desde lugares y propuestas musicales distintas comunidades de afinidades¹.

Si bien, la musicología feminista ha abierto caminos en el mundo académico del continente europeo, no ha sido así en Latinoamérica y específicamente, como lo es en este caso, desde espacios regionales y mexicanos-chicanos. Por ello, se torna pertinente que las feministas retomemos académicamente espacios de transmisión cultural y popular para re-pensar la cultura mediante expresiones artísticas como la música. El género, la cultura y la psicología tienen y deben ser abordados desde las bondades y cualidades que la música intrínsecamente posee, la de tocar cuerpos, mover sensaciones, emociones e ideologías. Pues es en ella, se suscriben una infinidad de contenidos y significados culturales que son necesarios de rescatar. Entendiendo que la popularidad de los géneros musicales que en cada sociedad se masifican y se popularizan no es arbitraria, pues es a partir de la música donde constantemente se expresa lo que se vive dentro de cada sociedad, incluyendo por su puesto, las vivencias de género y constructos identitarios femeninos y masculinos ahí representados.

¹ “El termino afinidad en un nivel superficial indica semejanza; aquellos que tienen una afinidad son quienes comparten alguna similitud, asociación o correspondencia. En otro nivel, afinidad se refiere a aquellos lazos o sentimientos de afecto, cercanía, apego, gusto, asociación o correspondencia. Finalmente, en un nivel más profundo, afinidad implica parentesco, un lazo fuerte o unión, un sentimiento de conexión o una verdadera relación en el sentido más profundo de la palabra” (Vela, 1999, p.8).

Siendo así que, tanto los estudios de género y la música sean elementos indispensables para converger y dialogar en torno a nuevas series de preguntas y reflexiones en torno a la actividad musical femenina de México, de Estados Unidos y de Latinoamérica.

Finalmente, como investigadora situada, desde mi gusto por la música y la cultura mexicana y como material análisis de primera mano, dentro del desarrollo del análisis de esta tesis he incluido de manera implícita mis propias percepciones y emociones vividas a partir de mi asistencia al Palenque² en vivo de Jenni Rivera sucedido el 9 de noviembre del 2012, a un mes de su muerte. Pues a pesar de que en ese momento conocía únicamente dos o tres canciones de ella, haber asistido aquella noche a ese concierto, no sólo me permitió conocer la importancia de su música en México y en la comunidad chicana, sino también cambió la percepción previa que tenía de su música y el gusto por ésta. Resultando así esta experiencia, clave importante para el desarrollo de este trabajo.

Por ello, a continuación, un pequeño relato de lo sucedido esa noche.

Me encontraba ahí, cerca de la una de la mañana, formando parte del sold out³ de su concierto, con otras casi 4999 exclusivamente mujeres que cantaban, coreaban con ella sus canciones, lloraban con ella, tomaban cerveza o tequila; gritaban fuertemente el nombre de Jenni, se reían de sus comentarios y se convertían en verdaderas cómplices de ella en el escenario.

Por supuesto que como melómana de música vernácula, ya había asistido con anterioridad a otros conciertos y palenques de diversos artistas de la música

²Palenque significa en español “cerca de estacas de madera” en referencia de una fortaleza o a un sitio cercado. Espacio dispuesto por un escenario circular con gradas, al estilo del circo romano y directamente influenciado por la arena de toros. La pista para los espectáculos musicales tiene dimensiones más pequeñas y admite una afluencia de público mucho menor a la de la fiesta brava. Estos escenarios musicales son característicos de las conocidas ferias populares en todo México, y que cada estado, capital o región lleva a cabo una vez al año por motivo de la celebración de la fiesta patronal de la comunidad, y con una duración aproximadamente de 1 mes o 20 días. En general los palenques dan inicio a las 9 de la noche con peleas de gallos, después continúan con juegos de bingo, y pasada la media noche finalmente concluyen con la presentación del artista en turno. Una de las principales características del palenque, es la cercanía que el público tiene con el artista, pues gracias a esta, la presentación musical se envuelve dentro de un espacio “más íntimo”, más festivo y popular que cualquier otro concierto.

³ Término anglosajón que refiere a las entadas o boletos que se agotan antes del inicio de un concierto

regional mexicana; sin embargo, esta vez era diferente, aquella noche sentía una energía femenina que nunca antes había sentido, unas vibraciones que me emocionaban y me erizaban la piel. Recuerdo, haber deseado saberme todas las letras de todas sus canciones para también cantarlas al unísono con Jenni, tal y como cada una de sus fans lo hacía.

Si bien, la tuba y los distintos instrumentos musicales característicos de la música de banda⁴ siempre me habían emocionado profundamente escucharlos en vivo, esa era mi primera vez que los escuchaba acompañados de una voz femenina. La fuerza de la voz de Jenni compaginaba perfectamente con la energía musical proveniente del escenario de cada uno de los instrumentos de su *Banda Divina* y que permitía la interlocución fluida entre Jenni y todas las que estábamos ahí.

Recuerdo que, cuando Jenni se encontraba cantando su última canción - *no llega el olvido*- decidí acercarme un poco más a su escenario, el cual estaba diseñado de forma circular frente a todas las butacas del recinto. Después de un poco de complicación, logré llegar a primera fila y ver frente a mí a Jenni, una mujer que me proyectaba ser fuerte, sentimental y segura de sí.

De pronto y unos segundos después de encontrarme frente a Jenni, una señora, calculo aproximadamente de 50 años, bajó corriendo las escaleras de las gradas superiores y de forma inofensiva me desplazó del lugar del cual yo me encontraba, lanzándose enérgicamente a los brazos de Jenni. Un abrazo al que Jenni respondió inmediatamente de la misma forma. Gracias a que yo me encontraba junto a ellas, logré escuchar en palabras de aquella señora: ¡Jenni, todas estamos

⁴ Acompañada por música de banda, ésta se distingue por ser una música basada en instrumentos de viento, tanto de bronce como de madera. Las bandas, son agrupaciones integradas únicamente por hombres entre 10 y 20 músicos. La sección de vientos se integra por trompetas, clarinetes, trombones de válvulas, y la tuba-instrumento característico de este género musical. En la percusión están presentes una especie de timbales conocidos como tarola, tamboras, platillos, armonía y congas. Algunas bandas tienen una voz líder, otras recurren a tríos.

La difusión de este género musical ha encontrado una forma especial de presentar su música a través de los famosos bailes y palenques que se llevan a cabo en las ferias tradicionales de distintas ciudades mexicanas. En estos palenques, los espectadores sentados alrededor del cantante y con distancias menores a los de un concierto, pueden escuchar y disfrutar de su espectáculo enmarcados en una fiesta tan tradicional como son estas "ferias del pueblo".

contigo, ese cabrón no te merece! (Jenni en ese momento estaba preparando su divorcio de Esteban su tercera pareja amorosa).

El abrazo y la vibración que ambas se dieron junto a mí, fue algo que se me quedó grabado en mi mente y en mi corazón; estoy segura que Jenni no conocía a aquella señora y probablemente, nunca la había visto en su vida; sin embargo, eso no resultó como impedimento para que ambas se abrazaran como si se entendieran perfectamente, como si fueran cómplices de lo que vivían y como si a través de ese abrazo, quisieran curar una herida que como mujeres compartían.

Y así fue que después de haber presenciado ese momento, volteando mi mirada hacia todas las butacas que rodeaban el escenario en 360° y escuchando el grito unísono ¡Jenni, Jenni! (que pedía que no se fuera del escenario y que no acabara el concierto); fue entonces que me pregunté ¿qué es toda esta energía?, ¿qué pasó aquí?, ¿quién es esta artista que causa todo este revuelo y conmueve a tantas mujeres? Sentires, recuerdos y preguntas que tres años después, y siendo ahora seguidora de su música, me llevan a plantearme éste trabajo; o al menos la primera parte de éste, el análisis de su vida y los discursos culturales detrás de las letras de sus canciones.

II. ANTECEDENTES

Música, cultura e identidad

En nuestra vida, constantemente nos encontramos rodeados de distintas expresiones culturales que nos muestran cómo ciertos símbolos, prácticas e ideologías se ordenan y se actualizan espiralmente dentro y fuera de los cuerpos sociales en los que nos suscribimos. La música es un claro ejemplo de ello. Ésta, a lo largo de la historia de la humanidad, ha sido un elemento vital para entender distintas configuraciones de la sociedad; siendo que la música sea considerada una expresión sintética de cultura y civilización, un sistema complejo y dinámico, inseparable de las percepciones, usos, funciones, valoraciones y significaciones que le otorgan los seres humanos y, por lo tanto, inseparable de los sistemas sociales en los que se inserta (Merriam, 1964).

Múltiples estudios desde la etnomusicología⁵ demuestran la relación entre cultura, constructo social e identidad. Arboleda (2010); Pelinski, (1997); Castillo, (1998) y Tagg (1982) mencionan cómo la cultura, ofrece sentido y pertenencia en la medida en que el individuo se identifica con una colectividad y sus acciones tienen correspondencia en dicho contexto. La música, es un lugar ideal para el establecimiento de las identidades pues, en su relación con el cuerpo, en su elaboración y “performatividad”, se condensa una multiplicidad de mensajes susceptibles de ser reelaborados y utilizados diferencialmente en la construcción y reafirmación identitaria.

En relación con las implicaciones acerca de música e identidad, los estudios de Frith en Pelinski (1997) indican que la música posee el poder de ofrecer a la gente la experiencia corporal de sus identidades imaginadas en el momento de la performance. La performance no reenvía a un sentimiento de identidad que estaría

⁵ La etnomusicología está orientada al estudio de la sistemática de las músicas étnicas (o tradicionales) en su contexto cultural, esto es, en los lugares en que son practicadas, teniendo en cuenta todo aquello que pueda esclarecerlas desde el interior, esto es, las voces y los instrumentos que las producen, así como también las representaciones que de ellas hacen sus usuarios" (Arom 1985, p. 878 en Pelinski, 2010).

detrás de la misma, sino que es la realidad propia de la identidad. De suerte que, hacer música no es una manera de expresar ideas sino una manera de vivirlas. Por ello, “si el posmodernismo elimina al sujeto como lugar y origen del discurso. Y el mismo pensamiento no es más que una construcción lingüística, nos encontramos frente a una crisis de representación. Por eso es necesario analizar distintos sistemas de significación o textos vinculados a la expresión verbal” (Pelinski, 1997, p.2). Teniendo en cuenta que la música, en sus múltiples mensajes, provoca diversas interpelaciones que mueven y conmueven a los individuos permitiendo crear geografías morales.

Al respecto, Devoto (2004) afirma que la música popular es uno de los espacios privilegiados para construir y marcar itinerarios de la cultura; aun cuando ésta ha sido frecuentemente usada por los nacionalismos, está por encima de las concepciones de lo propio y lo ajeno, de los purismos y del folklore, siendo anterior y posterior a las conceptualizaciones de fronteras y de Estado-nación.

Por tanto, para Montoya (2013) hablar de que existe gusto musical como algo innato es erróneo, por el contrario, éste es aprendido del entorno cultural donde se desarrolla el ser humano. Siendo así que la música sea parte importante de la construcción de la identidad de una cultura, pues esta es transmitida de generación en generación. Dicho de otra manera, Castillo (1998) en su texto *Epistemología y Construcción Identitaria en el Relato Musicológico Americano* releva que “la identidad de un fenómeno musical, su estructura, su textura y sus límites, está determinada por la identidad que le ha asignado previamente el relato musicológico; por el nombre que le otorga, pero también por la manera de nombrar” (p.1).

Musicología feminista

Una vez evidenciada la relación de la música y la identidad, se torna pertinente mencionar que influenciado por los distintos constructos culturales promovidos por el patriarcado, a lo largo de la historia de la música se ha devaluado e invisibilizado propuestas musicales femeninas sobre todo de aquellas que son

cantautoras y/o productoras de su propia música. Ante este panorama, el surgimiento de la musicología feminista ha sido un gran acierto, ésta definida como la rama de la musicología que estudia de forma científica a la música, ubicando a la mujer como sujeto central. La musicología feminista es considerada una de las corrientes emergentes más fuertes del posmodernismo, sobre todo en el mundo anglosajón. Es también, conocida dentro del concepto de <música de género> y revisa conceptos como objetividad, progreso, obra artística, autonomía del arte, estabilidad identitaria y canon histórico (Fernandez,2003).

Algunos de los estudios ubicados en esta área señalan cómo en la música “la predominancia del discurso masculino en los medios se puede atribuir al dominio cualitativo y cuantitativo de los hombres en su producción. Los discursos son los responsables de la historia, y la sospechosa ausencia de menciones acerca de mujeres en la música no es de extrañar”. (Van Zoonen,1994 en Becker,2010, p.110)

Una de las autoras más importantes con respecto a la musicología feminista es la musicóloga española Pilar Ramos, la autora en su texto (2003) *Feminismo y Música* sugiere que la musicología universal no puede tener una perspectiva única ni puede abordarse de una sola manera, ya que las historias de la música por lo que respecta a las mujeres, han sido historias de ausencias que necesitan ser rescatadas y nombradas mediante la musicología feminista. “La tardía incorporación del feminismo a la musicología supone la enorme desventaja de no contar con una tradición y un conjunto de estudios sobre las mujeres comparable al de otras disciplinas” (p,26).

De ahí que el estudio de la actividad musical en la histografía de las mujeres, no sólo sea una necesidad moral o política sino una necesidad racional (Nochlin en Ramos, 2003, p.14), por ello en su trabajo, Ramos recoge y hace un recorrido de la presencia de las mujeres en la música, nombrando a instrumentistas, directoras, compositoras occidentales y primordialmente europeas. Para la autora, la mirada hacia el pasado no es un gesto nostálgico o compensatorio, sino necesario para la

construcción de la posibilidad de la mujer como creadora musical en nuestro imaginario.

En los estudios de la musicología feminista se destacan autoras como Susan McClary, Catherine Clément, Suzanne Cusick, Paula Higgins, Rose Subotnik, Marcia Citron. Éstos trabajos y aportes académicos han sido fundamentales para abrir brechas en estudios feministas musicales que, en su mayoría, surgen a partir del interés y posicionamiento teórico-musicológicos, -especialmente de la música clásica y contemporánea- planteándose la necesidad de nombrar, recuperar la historia de la música femenina y cuestionar la jerarquía entre la música de los grandes compositores e intérpretes.

Para McClary (1992), una de las preocupaciones de la musicología feminista es poder colaborar con un discurso abierto acerca de la música y sus interacciones. La musicología para la autora, ha sido una disciplina dominada por el pensamiento patriarcal y por ende, la crítica feminista sería la llave para abrir la puerta prohibida de los discursos musicales. En este sentido, Pelinski (1997) plantea que la crítica feminista exige el reconocimiento de los derechos de las mujeres a representarse a sí mismas en aquellos dominios de la vida de los cuales fueron excluidas por un patriarcado, que usurpó sus funciones significativas y representativas erradicando de esta manera, su presencia histórica. “Las teorías posmodernas del feminismo contribuyen a situar las políticas de la representación discursivas de la identidad étnica y de género en el centro del debate musical crítico”(p.5).

Dentro de este marco, Sosa (2013) en su *estudio Iconografías de Propuestas Artísticas*, afirma que “las mujeres artistas en su deseo de auto representación utilizan procedimientos que les permitirán no sólo reflexionar sobre su cuerpo y sexualidad, sino reelaborar su propia biografía e investigar sobre asuntos tan variados como el patriarcado y la política, por lo que estas estrategias se convierten para muchas de ellas en una forma predominante de expresión” (p.1005). Para la autora, muchas de las imágenes creadas por las artistas, exploran la construcción cultural de la identidad femenina tomando al cuerpo como

referente principal, posicionando de esta manera la propia vida de las artistas y/o sus iconografías como símbolos artísticos feministas.

Visto desde la perspectiva contextual y de acuerdo con el estudio de Fernández (2003) existe una larga nómina de un fenómeno que ha conmocionado los estudios sobre música, especialmente en países de influencia inglesa, hasta el punto de que en menos de 25 años el porcentaje de tesis doctorales en departamentos de música americanos y canadienses, con interés en la musicología feminista, ha sobrepasado un cuarto del total de las tesis.

De ahí que, los aportes y marcos académicos de la musicología feminista provengan en su mayoría de países occidentales como España, Inglaterra, Estados Unidos y los Países Nórdicos. En cuanto a Latinoamérica se refiere, las investigaciones han sido escasas debido a que, la musicología muy recientemente, como se había mencionado con anterioridad, ha sido abordada por las ciencias sociales como metodología en investigaciones multidisciplinarias, contribuyendo paulatinamente con aportes y acercamientos feministas a realidades socio-artísticas-culturales.

Dicho esto, y en contextos latinoamericanos, existen escasas aportaciones académicas en donde se indaga sobre la influencia de la música en distintos espacios sociales femeninos. Tal es el caso del estudio realizado por Banderas (2006) *Música de la cotidianidad, su protagonismo en la reparación psicológica de mujeres violentadas*, donde muestra la vinculación entre la experiencia musical y la reconstrucción de mujeres violentadas sexualmente a partir de un proceso terapéutico de acompañamiento de reparación de víctimas. Por su parte en estudios de investigación cualitativa de género demuestran la persistencia de desigualdades en muchos estilos musicales como el rock en Becker (2010) y el hip hop femenino español en Corral (2015). En ellos se muestra cómo para la mujer artista para poder recuperar una condición perdida (la oralidad), le ha sido necesario adquirir una voz potente y una presencia intensa dentro de un entorno opresivo.

Identidad femenina y música

Ahora bien, debido a que es menester de esta investigación hablar de identidades femeninas mexicanas, y en relación a apartado de música, cultura e identidad al inicio de este texto, Rosario Castellanos (1992) en su texto *Eterno Femenino* afirma que hay que concebir a la identidad femenina mexicana como una doble condición: la de ser mujer y ser mexicana. Hablar de identidad mexicana implicaría en términos de la autora, pensar en aquello que a lo largo de la historia se ha construido culturalmente por hombres y mujeres como encarnaciones de la feminidad. "En México, cuando pronunciamos la palabra mujer nos referimos a una criatura dependiente de una autoridad varonil: ya sea del padre, la del hermano, la del cónyuge o la del sacerdote. La mujer mexicana no se considera a sí misma, - ni es considerada por los demás- como una mujer que haya alcanzado su realización si no ha sido fecundada en hijos, si no la ilumina el halo de la maternidad" (p.289).

Dichas encarnaciones femeninas se han construido a partir de figuras míticas-reales mexicanas que han servido como modelos o ejemplos de feminidad desde la colonia, tales como: la Malinche, la Llorona, la Virgen de Guadalupe etc.

En relación a los aportes académicos con respecto a éstas figuras míticas-reales, destacan los estudios de Serna (2014), González (2002) y Franco (2005), quienes afirman que la Malinche se ha construido como un mito institucional enmarcado en el paradigma de la conquista que ha sido creado y difundido por el Estado-mexicano a través de una retórica nacionalista impuesta por medio de la historiografía, la enseñanza escolar, la literatura y el folklore formando parte de la memoria histórica y conciencia colectiva de los mexicanos. Por tanto, para autoras mexicanas como Milagros Palma, Rosario Castellanos, Laura Esquivel y Margo Glantz, el estudio y la comprensión de la figura de la Malinche serviría a las mujeres mexicanas para ayudarlas a entender la identidad perdida desde el reposicionamiento feminista de su papel en la historia de la conquista.

En relación con la identidad femenina mexicana y la música popular, poco se ha investigado en Latinoamérica, por ello destaco la aportación de Bléser y Salas

(2003). En su estudio *la figura de Selena en la película de Gregory Nava* a partir del personaje de Selena interpretado en la película biográfica estadounidense, y tomando símbolos de la numerología, las autoras conciben a dicha artista como ícono y pieza fundamental para entender la identidad chicana femenina a partir de su análisis como “Mujer-Malinche”. En palabras de ella, “Selena podría haberse convertido en una de las pocas encarnaciones de la Malinche capaz de abrir el camino que permita reunir a todos los <hijos perdidos> y borrar un trauma que divide a mexicanos y mexicano-estadounidenses atrapados por ambos lados de una frontera que llega a ahogarlos más que el fuerte caudal del río que la traza”(p.141).

También existen las investigaciones que analizan de manera general la narco cultura vivida en México; poniendo énfasis en el estudio de los narcocorridos desde diferentes ejes de análisis, brindando así algunas pistas acerca de la importancia del papel femenino en el mundo del narcotráfico. (Valenzuela,2002; Giacomello y Ovalle,2006; Córdoba, 2005; Herrera-Sobek,1990; Martínez,2010; Mondaca Cota,2012; y Ramírez-Pimienta, 2010).

En virtud de lo antes expuesto, es posible distinguir que muy poco se ha hecho desde la musicología feminista y la identidad mexicana, específicamente desde el género regional mexicano⁶, lo cual se presenta como una omisión, pero también se constituye como una oportunidad para realizar un análisis, en donde la categoría de género permita visibilizar a las mujeres en su actividad musical creativa y activa. En otras palabras, identificar qué mujeres, qué música y qué identidad mexicana se está proyectando a través de esta música.

⁶ Es importante mencionar que cuando hablo de música regional mexicana, hago referencia a la música perteneciente a este género que se ha masificado y popularizado en México mediante la radio, la televisión y las distintas redes sociales. Pues si bien, existen similitudes musicales respecto a los instrumentos indispensables en la ejecución de las melodías (como la tuba, el clarinete, entre otros); existen también otras propuestas musicales que no se han mediatizado ni reconocido de la misma forma y que varían tal y como su nombre lo dice, desde características más “regionales”.

III. PROBLEMATIZACIÓN

En la última década en México y en la comunidad Latina de Estados Unidos, la música regional mexicana en especial la banda, ha proliferado en distintos sectores de la población; la popularidad de este tipo de música, en los últimos años, se ha incrementado de manera considerable, no sólo en el Norte de México, de donde culturalmente se le ha posicionado, sino también se ha masificado notoriamente con los continuos lanzamientos de nuevas bandas, tríos, dúos y solistas que conquistan a diversos públicos de múltiples regiones de México y Estados Unidos.

Según datos de Solís (2016) y de Arteaga (2013) de la revista Forbes México, los géneros más escuchados en la plataforma virtual Deezer⁷, ubican en primer lugar a la música de Banda/ Regional mexicana, en segundo lugar, a la música pop y en tercero a la música electrónica. La música regional mexicana, en radiodifusoras y televisoras ha alcanzado lugares no antes vistos, inclusive ha ocupado espacios, estaciones de radio y escenarios que años atrás se dirigían exclusivamente a otro tipo de géneros musicales.

La música regional mexicana al igual que cualquier otro tipo de género, posee rasgos distintivos y específicos en cuanto identidad popular-tradicional refleja. Por ello es importante destacar que, de acuerdo a la industria musical, la música regional mexicana incluye el género banda, lo norteño, lo sierreño y el mariachi/rancho. En estos subgéneros puede distinguirse variaciones en instrumentos, compases, y ensambles musicales distintos, pero que en conjunto responden a un estilo musical fácilmente distinguible impregnada por el carácter de “música mexicana”.

Esta “música mexicana”, especialmente la música de banda y la música norteña, se han convertido en un estampa del nacionalismo especialmente por las prácticas

⁷ Deezer es considerada una importante plataforma virtual en México, en la que según datos de Forbes (2016) se encuentran inscritos 100 millones de mexicanos. Deezer es una empresa francesa que nació en el 2007, y que actualmente se encuentra presente en 182 países con un catálogo de 25 millones de canciones y 30,000 radios que pueden ser escuchados desde dispositivos móviles, computadoras y automóviles como Volvo y BMW en donde se encuentra integrado esta plataforma en su sistema de sonido.

culturales populares que este tipo de música retoma, asimilando su importancia con la música del mariachi, cuya representación de lo “mexicano” se proyecta desde un área socio-espacial⁸ importante no sólo en México sino también de manera globalizada.

Las famosas bandas musicales norteñas, son quienes lideran este género musical. Bajo un concepto regional y norteño⁹, los cantantes y músicos, que integran estas bandas, proyectan una imagen masculina mexicanizada bastante comercializada y difundida por el imaginario cultural del “hombre macho” que rodea a este estereotipo de varón. Vistiendo pantalones ajustados, chalecos de piel, botas, sombreros con “pinta de ranchero”, forman parte de un continuo prototipo de cuerpos que aparecen en escena cada vez que surge un nuevo artista dentro de este género musical. Confirmando así, el interés de las casas productoras musicales apoyadas por la massmedia- a que este género continúe masculinizándose y siga siendo funcional dentro de una sociedad patriarcal.

Contra poniéndose a este panorama musical masculinizado, en la última década, Janney Dolores Rivera Saavedra, o también conocida como “Jenni Rivera” (1965-2012), se ha consolidado como la más grande artista femenina¹⁰ dentro del género regional mexicano, quien con su presencia irrumpió el androcentrismo de este género musical. Jenni Rivera, según datos de la Revista Billboard citados en su propia página web¹¹, ha vendido más de 20 millones de discos, por ello, distintos medios de comunicación incluyendo CNN, Billboard, Fox News y New York Times

⁸ Frith y González (2002) mencionan que, gracias a la radio y el estéreo, la música se ha convertido en la banda sonora de la vida diaria y que se torna sumamente difícil apartarla por tanto de nuestras vidas, pues los diversos formatos multimedia en los que se reproduce, (radiodifusoras, videos, cds, internet, formatos mp3, etc.) permiten que la música transite por lugares tan infinitos e imaginables de escucha dejando ver el enorme impacto que la música tiene sobre la sociedad. Resaltando de esta manera la virtualidad y la potencia que hay detrás de ella.

⁹ Lo norteño para Montford en González, (2013) se convierte en una más de las “estampas del nacionalismo popular mexicano en las que se resguarda un estereotipo encapsulado de la identidad regional.

¹⁰ Águila, Justino (2013) Jenni Rivera's Second Life: The Billboard Cover Story. Revista *Billboard*. Disponible en internet: <http://www.billboard.com/articles/columns/latin-notas/5748049/jenni-riveras-second-life-the-billboard-cover-story>

¹¹ Rivera, Jenni (2015) *Jenni Rivera music*. Websquareinfotech. Recuperado de: <http://jenniriveramusic.com/home/>

la consideran como la figura femenina más importante y de mayor venta en el género de la música regional mexicana de todos los tiempos. Rivera ha ganado 22 premios Billboard Latino , 11 premios Billboard en la categoría de música mexicana, 8 premios Lo nuestro y fue nominada a 4 Premios Grammy Latino. Fue artista, productora y compositora de la mayoría de sus discos a la venta.

Las evidencias anteriores señalan cómo Jenni, ha sido una artista femenina pionera dentro de este género musical y se ha posicionado de tal forma que, gracias a sus seguidoras - en su mayoría mujeres-, logró en vida e inclusive después de su muerte, alcanzar una popularidad similar o mucho mayor que a la de sus contrapartes masculinos. De ahí, que el fundamento que me lleva a plantear este trabajo, es que la historia de la música se ha sustentado sobre la elaboración de discursos bien formulados que, dentro de un sistema, responden a ideologías, instituciones, historicidades y regímenes sociales que permean en nuestros cuerpos y en nuestros sentí-pensares.

Por ello, se torna pertinente rescatar a cantantes e intérpretes que, tanto en su propuesta musical como compositora de sus canciones, sus discursos dejan entrever representaciones y expresiones artísticas de problemas sociales, estructurales y transversalizados por las ideologías identitarias de género dentro de estas comunidades de afinidad femeninas mexicanas y chicanas. Considerando de esta forma a la música como una herramienta informal para transmitir valores normativos y comportamientos específicos de género (Boutin-Foster et al.2010 en Fernández, 2003).

De ahí que la pregunta que guía esta investigación se oriente a conocer si las letras de las canciones de Jenni Rivera se pueden leer desde un proceso de toma de consciencia feminista que permita mostrar la necesidad de salir de una feminidad única y homogénea, dando cabida a subjetividades femeninas polifórmicas y polifónicas.

IV. OBJETIVOS

Objetivo general

Develar como en las letras y datos biográficos de Jenni Rivera entendidos como discursos culturales se puede dilucidar un proceso de toma de consciencia feminista.

Objetivos específicos

1. Indagar como se expresan los *cautiverios de la mujer* tanto en sus canciones como en su historia autobiográfica.
2. Identificar elementos de enojo, rebeldía, burla y polivalencia emocional existentes en las canciones que interpreta.
3. Analizar las propuestas musicales (canciones y performances) de Jenni Rivera como proceso de toma de conciencia que se encuentra en relación a la polivalencia de subjetividades femeninas.

Supuestos:

1. Al igual que un proceso psicoterapéutico posee elementos emocionales y racionales que pueden llevar a una toma de consciencia, las canciones de Jenni podrían seguir la misma lógica.
2. Detrás de la rebeldía y el enojo expresadas en las canciones de Jenni Rivera, se logran activar los deseos de salir de la mascarada de la feminidad normada y homogénea construida por el patriarcado
3. La burla cuando es iterativa, ya no es ofensa, sino que se convierte en una bandera de lucha.

V. MARCO TEÓRICO- CONCEPTUAL

La orientación teórica-conceptual al realizar esta investigación con perspectiva de género tiene como base fundamental la construcción simbólica, entendiendo desde esta visión, que tanto lo femenino y lo masculino contienen significados que se construyen culturalmente desde ciertos momentos, contextos y rasgos distintivos. Para ello, la lectura del material de análisis estará guiada bajo conceptos y marcos teóricos que en este apartado se plantean y que se entrecruzarán con la musicología feminista. Tales como, el género, el lenguaje, el discurso, la identidad femenina, el cuerpo y la performatividad.

Género y feminidad

Hablar en esta investigación desde una perspectiva feminista de género, significa concebir a ésta como un sistema sexo/género y un conjunto de arreglos por los cuales la sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana. Es decir, el conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres. Por esta clasificación cultural se definen no sólo la división del trabajo, las prácticas rituales y el ejercicio del poder, sino que se atribuyen características exclusivas a uno y otro sexo en materia moral, psicología y afectiva (Rubin,1986; Lamas 1986).

En materia social y de poder, para autoras como Scott (1988) y Lagarde (1996), el género opera en los sujetos como un elemento constitutivo de acuerdos sociales, siendo éste la forma primaria de las relaciones significantes y con sentido de poder. De tal forma, es posible vislumbrar como el género se establece dentro de un sistema de jerarquías y escalas de valores entre los sujetos que, a lo largo de la historia, se ha posicionado y anclado en las sociedades patriarcales a través de las distinciones del sexo biológico y su relación con la naturaleza y cultura (Ortner, 1979), brindándoles a los sujetos, valores subordinados y hegemónicamente masculinos.

Para Sonia Montecino (1993) el género se define como “la construcción social y cultural de las diferencias sexuales, implicando que el género será el entramado de representaciones y posiciones que las distintas culturas bordarán a partir de las diferencias biológicas” (p.167). Para la autora es necesario pensar el género a través cuatro principales características. Primero, a partir de un carácter “relacional” establecido entre lo femenino lo masculino. En segundo lugar, a partir de la noción de “variabilidad” que supone este mismo término en tanto transformación y constante reordenamiento semántico. En tercer lugar, pensarlo a partir desde una “multiplicidad” de género donde es necesario entender que éste se encuentra transversalizado por distintas categorías que suponen un posicionamiento intrapersonal desde lo femenino hacia lo masculino y viceversa. Y finalmente a partir de su carácter situacional desde contextos espaciales y temporales distintivos.

Ahora bien, si el género constituye categorías simbólicas que delinean lo femenino y masculino y que ordenan una realidad situada, estructuras y organizaciones sociales; es entonces que a partir del análisis de la construcción de identidades y su comprensión de modelos identitarios-normativos, inconscientes colectivos y expectativas socioculturales -constantemente reforzados a través de distintas instituciones de poder posibles tales como: nacionalismos, religión, medios de comunicación etc.- es posible conocer la manera en cómo las identidades se construyen.

Si bien, el tema de la constitución de la identidad de un sujeto es un tema que se encuentra frecuentemente rodeado de mucha controversia para diferentes autoras feministas, por la inmovilidad que este concepto puede encerrar. En la presente investigación no se abordará a la identidad como un concepto unificador, homogenizante y cerrado, sino como un devenir, como un proceso en constante movimiento y que responde a múltiples factores inter-retro-relacionales¹² ; por ello,

¹² Este concepto es utilizado por Leonardo Boff (2004) en su *libro femenino y masculino* y lo define como “el proceso de energías originarias y eternas que solo existen en la medida en que son la una para la otra, con la

a pesar de que en algunas ocasiones se use el término de identidad por cuestiones de fuerza semántica, el concepto que hay detrás de éste será el de subjetividades femeninas, ya éstas llegan a existir y descomponerse conforme a las prácticas subjetivas específicas que las hacen posibles (Butler, 1990, p.70).

Dicho esto, y comprendiendo de esta forma a la subjetividad femenina, Marcela Lagarde (1996) menciona que este término puede ser comprendido a partir de los complejo mecanismos de opresión de las mujeres a los cuales llama cautiverios¹³, estos a su vez definidos por sus normas, instituciones, modos de vida y cultura. “La tipología de los cautiverios: *madresposas, monjas, putas, presas y locas*, hacen referencia a personas concretas y simbólicas; a los indumentarios femeninos que proyectan las expectativas y cánones sociales asociados a las mujeres mirándolos desde la dominación de las mujeres cautivas y cautivadas, es decir, de quienes viven la opresión y desde los espacios vitales en que ocurren” (Lagarde, 2015 p. 284).

Algunos de estos estereotipos culturales mexicanos o cautiverios de las mujeres se han reforzado mediante figuras míticas-reales, en los cuales se construye las subjetividades femeninas. Cristina González (2002) en su texto *Doña Marina (la Malinche) y La Formación de la Identidad Mexicana*, retoma algunas de las principales posturas críticas feministas¹⁴ que giran en torno a las figuras de La Malinche, la Llorona y La Virgen de Guadalupe. Estas posturas por una parte conciben a la Virgen de Guadalupe como el modelo femenino ideal que se rige en la sociedad mexicana: la abnegación, la pureza, la castidad y la ternura. Los

otra por la otra y jamás sin la otra; un juego de relaciones tan complejo que se construyen siempre mediante el juego de reciprocidades y de inclusiones” (p.83).

¹³ Marcela Lagarde en su libro *Los Cautiverios de las Mujeres* y con el objetivo de definir contenidos y dimensiones de la opresión de género, y analizarlos teóricamente en la condición de la mujer para aproximarse a la situación de las mujeres “investigó biográficamente y etnográficamente las múltiples y variadas formas de opresión experimentadas por mujeres de carne y hueso y se sumergió desde la etnología en el análisis de concepciones, mitos e ideologías para elaborar la teoría expuesta en su libro (Lagarde, 2015, p.283).

¹⁴ Estas críticas feministas tales como el poema de “La Malinche” de Rosario Castellanos pertenecen a un grupo de textos de escritoras que comenzaron a reescribir los signos más visibles del orden socio-simbólico patriarcal durante los años setenta en México, y que fueron reacciones ante un modelo heredado desde la colonia y ratificado por la colonia (Serna, 2014).

aspectos plenamente positivos que representa la Virgen de Guadalupe, como sustentadora de vida amparo y protección, se contraponen a los elementos negativos encarnados en la Malinche, representación de la sexualidad femenina y concebida como traidora, prostituta, y seductora y en quien se encarna todo lo indeseable dentro de los valores morales de la cultura¹⁵. Y finalmente a partir de la figura de la Llorona se representa la simultánea dicotomía de la “buena mujer” y de la “mala mujer” por su transgresión a los principales papeles tradicionales de la mujer esperados: el de esposa y el de madre, pero que gracias a su eterno arrepentimiento y culpa, logra salvarse de la abyección con la que es señalada la Malinche.

Así, desde estas posturas, es posible comprender cómo estas figuras han cumplido la función de definir el papel de la mujer mexicana y han sido utilizadas por la sociedad patriarcal como modelos éticos controladores de su conducta (González, 2002). Por ello es preciso comprender como estas figuras míticas-reales coinciden con los cautiverios de las mujeres de los que habla Lagarde, y que representan simbólicamente los lugares en donde se encuentran las mujeres mexicanas. Pero que el patriarcado y la hegemonía androcéntrica constantemente se encarga de ocultarles y negarles los deseos de salir de estos marcos y modelos mediante las múltiples voces utilizadas para endulzar estos cautiverios y convertirlos en virtudes femeninas tales como: la entrega, el deber moral, la obediencia, la pasión, y el amor (Lagarde,2015).

La Malinche de esta forma, ya no es concebida como víctima o traidora, sino como símbolo transfigurado de la identidad fragmentada y del multiculturalismo” (Franco, y Bernal, 1995).

¹⁵ Octavio Paz en su texto *Los hijos de la Malinche*, menciona que “por contraposición a Guadalupe, la chingada es una de las representaciones mexicanas de la maternidad, como la Llorona o la “sufrida madre mexicana”. Doña Marina o la Malinche, se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Así como de la misma forma el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado y los símbolos antagónicos femeninos” (Paz, 1992, p .35).

Tocando emociones: la música y sus discursos

Una vez entendido el género desde la construcción simbólica, el análisis del lenguaje, se torna fundamental para la codificación de símbolos y significados. Cuando el lenguaje nombra, inevitablemente delimita, ordena clasifica y valora; generando de esta forma significaciones que existen por el lugar que ocupan entre otras significaciones, produciendo de esta manera, una realidad cultural. La lengua en ese sentido re- produce la realidad. Una realidad que contiene símbolos representativos de lo real, de experiencias colectivas y en donde los sujetos son clave para la interpretación de estos. Si los símbolos en el lenguaje sólo existen en la medida que un grupo dicen que existe, por tanto estructuras, imaginarios, constructos culturales e ideologías son elementos que indudablemente a parecen en los discursos musicales (Serret ,2006; Vega, 1995).

El lenguaje ha sido abordado teóricamente desde diferentes marcos, uno de los más usados en las ciencias sociales es desde la semiótica, concibiendo a éste como un universo de las señales o acciones comunicativas y fenómenos culturales que implican la individualización de su estructura elemental (Eco, 2015). Esta estructura elemental es usada tanto por estructuralistas como post estructuralistas partiendo de la idea que el lenguaje contiene símbolos y significados que adquieren valor y se organizan mediante cualquier sistema verbal o cualquiera de otro tipo. Para Scott (1988) y Deleuze (1983) sólo se puede significar a través de una estructura y de su posición en relación a otra.

En la música, algunas de las manifestaciones de cómo el lenguaje de signos opera, es mediante el lenguaje musical. Por tanto, para Mc Clary (1992) es necesario utilizar la música como un traductor de sentimientos, emociones e ideologías propias que pasan por un proceso de identificación en los auditores de ésta.

De ahí que la importancia del lenguaje en la musicología feminista adquiere sentido cuando se comprende que las mujeres tienen parvedad de palabras, necesidad de producir contenidos simbólicos en donde las palabras logren posicionar y representar la experiencia femenina y su propia realidad cultural, en el

más simple y el más complejo de los sentidos. Esta necesidad, Lucy Irigaray (2009) la hace evidente cuando afirma que una mujer debe poder hablar de sí, sin pasar necesariamente a través del imaginario masculino, de ese patriarcado y hegemonía masculina que constituyen parte fundamental y simbólica en la creación de géneros musicales y en los múltiples aparatajes lingüísticos de poder en los que éstos se reafirman. Por tanto, para esta autora, el lenguaje debe ser de construido de manera que deleve el carácter falsamente neutro, para que pueda comenzar a convertirse en un nuevo lenguaje portador de nuevos valores e imaginarios de género.

Para Kramer citado en Ramos (2010) si se aprende a reconocer los actos expresivos de la música y sus estrategias armónicas, rítmicas, lineales y formales, es posible entonces interpretar el significado musical de alguna obra en concreto. El análisis de estos actos expresivos y las interpretaciones de estos significados musicales cobran fuerza si se contextualizan y se escuchan no sólo con el oído, sino con todos los sentidos posibles, de manera multidimensional e inter-retro-relacional.

Por consiguiente, resulta indispensable en la música abordar al lenguaje emocional y resaltar la potencia de la semántica compleja que proyecta un artista y es expuesta ante el auditor. Tagg (1989) afirma que en "la música, los tonos, los instrumentos musicales, evidencian que el lenguaje trasciende fronteras corporales para llegar a espacios psíquicos e íntimos subjetivos" (p.13). Siendo estos espacios, realidades que se construyen dinámicamente fuera y dentro de ellos gracias a las emociones, sensaciones y sentimientos que en ellos se experimentan, de modo que "en la experiencia subjetiva compartida de nuestro entorno socio-natural, el lenguaje existe en niveles de consciencia más profundos y posiblemente más -arcaicos- que los símbolos visuales y verbales" (Tagg,1989 p.18).

En esta línea argumental, dichas emociones al ser experimentadas como experiencias compartidas muestran como la música se torna una práctica discursiva que construye realidades propias y concretas. Dicho de otro modo, "es

en el terreno de estos discursos donde los modelos alternativos de organización del mundo social son presentados y negociados, donde sucede el continuo proceso de formación social” (McClary citado en Viñuela, 2003, p.12). Así, el lenguaje sirve como punto de partida para entender cómo son concebidas las relaciones sociales, cómo funcionan y se establecen identidades colectivas dentro de ellas.

El cuerpo y el performance musical en escena

*“Hacer música no es una
manera de expresar ideas
sino una manera de vivirlas”
Simon Frith*

En relación a lo anteriormente expuesto, cabría preguntarse ¿cómo es el cuerpo que transmite ese lenguaje y cuál es su relación con la performance musical?, para ello, es menester plantear primero algunas aportaciones teóricas feministas respecto al cuerpo.

Francoise Heritier (2007) en su libro *Masculino y Femenino* afirma que en el cuerpo de la mujer se encuentran inscritos símbolos universales de desigualdad y de violencia, pues en él se ha legitimado la dominación masculina a través de su explotación. Por ello, para Connel en Esteban (2004) es necesario ver al cuerpo y su interacción personal como una experiencia corporal reflexiva que tome en cuenta la manera en que los discursos y las prácticas responden a seguimientos culturales, pero que también pueda develar, como el cuerpo opera como recurso de contestación en fenómenos de resistencia y de creación cultural encarnados en él. De esta forma, es necesario “poner énfasis en el análisis de la realidad social, en pro de la transformación y empoderamiento de los sujetos en situación de subordinación o discriminación, como es el caso de las mujeres” (p.27).

Mari Luz Esteban (2004) afirma que para feministas de la diferencia como Luce Irigaray, Helene Cixous y Monique Witting, el cuerpo es un elemento crucial para entender la existencia social y psicológica de las mujeres ya que éste a lo largo de la historia, ha sido objeto de economía, de consumo y de objetivación-

visualización que ha perpetuado en el inconsciente colectivo tanto de hombres como de mujeres. Por ello para estas autoras, “el cuerpo lejos de ser una entidad ahistórica y biológicamente dada, se ha constituido en el orden del deseo, de la significación, de lo simbólico y del poder” (p.37).

Estas significaciones de poder, mediante instituciones concretas, como los medios de comunicación, la moda, la religión, la escuela y yo añadiría también la música (entre otros) construyen cuerpos que constantemente se encuentran regulados, condicionados y normativizados por un sistema de género diferenciador y discriminador para las mujeres. Por ello, el cuerpo es un lugar social que propone un modo de comprender el significado social y establece físicamente el espacio para encarnar ideologías de género y discursos que buscan apropiarse de un lugar performático para representar una realidad socio-cultural. Y por consiguiente es que “en esta materialidad corporal en lo que somos y tenemos, el cuerpo puede ser un agente perfecto en la confrontación en la contestación, en la resistencia y en la reformulación de nuestras relaciones de género” (Estebán ,2004, p.42).

De ahí que, hablar de la relación entre cuerpo, mujer y música adquiere un gran valor, pues referirse al cuerpo desde la musicología feminista significa conceptualizarlo en cuanto condición y potencia para toda experiencia musical posible, apelando a la performatividad de la música por cuerpos y voces reales que participan en prácticas cotidianas (McClary, 1992). Siendo así que el cuerpo de la mujer-músico actúe como la encarnación del lenguaje mismo y que a través de la performatividad de su cuerpo el mensaje logre transmitirse. De esta manera, corporizando la voz, se toma al cuerpo como una fuente constante de emisión y recepción de mensajes.

Esto lo explica Lucy Green en Viñuela (2003) en su texto *Música, género y educación* donde introduce la noción de display (exhibición) como un aspecto fundamental en la percepción de la música de las mujeres. La interpretación musical para la autora forma parte de una presentación en donde se ubican dos elementos: la del displayer (intérprete) y la del espectador. Entre estas dos subjetividades, se establece siempre una relación de poder mediatizada por una

máscara que se ejerce desde ambas posiciones. Por un lado, el displayer tiene poder sobre el espectador pues es capaz de decidir lo que quiere ofrecerle al espectador, pero, por otro lado, su posición se encuentra vulnerable ya que el espectador puede utilizar el poder que le otorga su mirada subjetiva para ver a través de la máscara con que se protege el displayer. Así, para las mujeres intérpretes, los factores externos que se le proporcionan por el hecho de ser mujer, tales como su posicionamiento en un ámbito público y la encarnación de distintas connotaciones sexuales culturales que hacen referencia a un cuerpo femenino, afectan fuertemente a la percepción de los significados "inherentes" (intramusicales) de su música, ya sea positiva o negativamente.

Por ello, la dimensión corporal femenina en la música ha sido un tipo de funcionalidad comercial bastante evidente. Para Arboleda (2010), esta dimensión se evidencia en los movimientos corporales de las artistas, en las maneras de bailar, de moverse en el escenario y en la presentación general del cuerpo incluyendo estilos personales, colores de vestimentas y peinados. Ofreciendo a los espectadores experiencias corporales de sus identidades imaginadas en el momento en que las performances musicales se llevan a cabo. Así, la performance no referiría a un sentimiento de identidad que estaría detrás, adelante, arriba o abajo de la performance, sino que éste es en sí la realidad misma de la identidad. (Becker, 2011; Frith, 1996). Una identidad que puede ser entendida mediante el contenido y performance corporal que la música transmite.

Finalmente, ante estas ideas expuestas teóricamente, entender la inter relación entre música, el cuerpo, lenguaje e identidad se traduciría en develar los sistemas que hay detrás de ellos y por tanto las torsiones y subversiones que podrían haber a partir de éstos.

VI. MARCO METODOLÓGICO

La orientación epistemológica de este trabajo rescata características de epistemología feminista, a partir de la propuesta de la musicología feminista que se encamina a visibilizar al sujeto femenino dentro de la música. La epistemología feminista para autores como Harding (1987) y Guzenhauser (2006) la definen como aquellos rasgos metodológicos que se encuentran apartados de teorías de conocimiento tradicionales. Los cuales, mediante la subjetividad es posible generar teorías éticas desde experiencias particulares, dentro de las cuales las mujeres se encuentran incluidas. “Un rasgo distintivo de la investigación feminista es que define su problemática desde la perspectiva de las experiencias femeninas empleando estas experiencias como un indicador significativo de la “realidad” contra la cual se deben contrastar las hipótesis” (Harding ,1987, p.21).

Por ello, abordar esta investigación bajo la musicología feminista tiene mucho sentido, ya que en la presente me posiciono desde una crítica al androcentrismo que omite al sujeto femenino dentro de espacios de creación de conocimiento, y de espacios culturales y sociales como sucede dentro de la música. Abordar esta investigación a través de esta mirada epistemológica se entiende a favor de una creación de conocimiento, alejado de lo hegemónicamente masculino y patriarcal, dándole voz a la mujeres-artistas y cantautoras. Entendiendo a su vez, que no existe una única manera de representar a la mujer mexicana o chicana, y que por tal razón, es necesario rescatar propuestas específicas de índole musical tal y como sucede en este caso.

La metodología de investigación usada es de corte cualitativo, ya que si el campo social de las investigaciones en ciencias sociales está integrado por acuerdos sociales, en los cuales se ponen en escena caracteres simbólicos, individuales y colectivos; entonces es de entenderse que este enfoque de carácter cualitativo, me condujo a la aproximación de estudio, recopilación de datos y su interpretación a partir de las construcciones que aparecieron primero desde mi subjetividad como investigadora mexicana y con ello, los distintos elementos culturales, individuales y contextuales que me conforman. Tal y como lo afirma Canales (2006) pues “el

enfoque cualitativo integra la dimensión subjetiva del investigador. La recuperación de esa dimensión es lo que permite la emergencia del hablar, o el significado social, como cara observable de la sociedad” (p.14).

El presente estudio es exploratorio¹⁶ en tanto Jenni como artista perteneciente a este género musical regional mexicana, no han sido objeto de análisis en otras investigaciones, sin embargo, rescato y tomo en consideración los estudios que desde la etnomusicología y musicología se han realizado.

Dicho esto, en la presente, se abordó la metodología de análisis musical feminista¹⁷ debido a que mi interés se encuentra en analizar, descubrir y entender significados y discursos que giren alrededor de la representación de las identidades femeninas representadas en Jenni Rivera. Citando a Ruwet (1972) el análisis musical tiene como objetivo demostrar la coherencia, genialidad, y profundidad de una obra o artista mediante la investigación histórica, la aproximación estética, y la forma en como estos productos responden a una determinada coyuntura socio-cultural de un momento histórico o un lugar determinado.

Ahora bien, como técnica de análisis de las propuestas musicales- discursos y performatividades, uso como primera herramienta de acercamiento, el análisis por categoría. Para Quivy (2005) “este tipo de análisis consiste en calcular y comparar las frecuencias de algunas características reagrupados previamente en categorías significativas. Este se funda, en la hipótesis de que la frecuencia con la que se cita a una característica se relaciona con la importancia que le concede el interlocutor” (p.227).

¹⁶ Para Sampieri (2006) este tipo de investigaciones indagan en problemas poco estudiados, y desde una perspectiva innovadora, ayudan a identificar conceptos promisorios y preparan el terreno para nuevos estudios.

¹⁷ Esta propuesta de análisis la he nombrado así porque es un intento innovador de conjuntar la perspectiva de musicología feminista, aspectos culturales, análisis del discurso e interpretación desde conocimientos psicológicos. Retomando la libertad del investigador a la técnica de *análisis ad hoc* que menciona Javier Bassi (2015) en su libro *Formulación de proyectos de tesis en ciencias sociales*.

El material de análisis estuvo integrado por entrevistas y especiales televisivos de formato multimedia que periodistas, comunicólogos, etc. le realizaron a Jenni Rivera aún en vida; una exhaustiva lectura de su libro autobiográfico titulado *Inquebrantable, mi vida, mi historia*¹⁸, conciertos, videos musicales y letras de canciones. Se analizaron 36 canciones¹⁹ las cuales se seleccionaron después de escuchar sus 13 de sus álbumes grabados en estudio²⁰ que me dieron un amplio panorama acerca de cómo su música fue cambiando y sucediendo en diferentes plataformas musicales. La selección de las canciones se llevó a cabo en base a dos condiciones: aquellas que pudieran estar relacionadas con las categorías desarrolladas en mi marco teórico y planteadas en mis objetivos, y/o aquellas que se consideran éxitos de su carrera artística.

Para analizar estos materiales, las técnicas de análisis musical empleadas tuvieron como objetivo codificar significados, encontrar categorías o propiedades desde la teoría que me pudieran ayudar a leer las canciones o el material biográfico como discursos culturales. Sin embargo, debido a que mi interés consistió en flexibilizar el carácter deductivo de la investigación, les di cabida a indicadores de categorías que surgieran a partir del material de análisis. Por tanto, una vez seleccionadas las canciones comencé a subrayar en cada una de ellas y de manera diferencial, las frases u oraciones que pudieran hacer referencia a alguna categoría que no había planteado en mi marco. Así al finalizar las treinta canciones, agrupé las características de las categorías obtenidas.

Posteriormente ya organizadas éstas, me di a la tarea de contar la frecuencia de cada categoría, seleccionando aquellas que habían aparecido con mayor frecuencia y/o haciendo nuevas categorías que abarcaran 1 o 2 subcategorías. Y que al final resultaron ser los temas desarrollados en el análisis realizado.

Para la selección de las canciones de cada apartado del análisis, seleccione la canción o las canciones que a mi parecer fueron las más representativas o tenían

¹⁸ Y a partir del cual me referiré como sus citas autobiográficas textuales en la presente investigación.

¹⁹ Véase la lista detallada de canciones en anexo 1.

²⁰ Jenni grabó 13 discos en estudio, 4 cds en vivo y 2 discos de recopilaciones.

la mayor cantidad de elementos a rescatar/analizar y que se resumieron en quince canciones.

Una vez que inicié el análisis, comencé a integrar la información con trozos biográficos relevantes en cada sección. Siendo hasta ese momento en que vislumbré una nueva orientación de mi trabajo que se materializó finalmente en la lectura de las canciones de Jenni Rivera como un proceso de toma de consciencia feminista. De ahí que el desarrollo de las categorías se encuentre acorde a las distintas fases identificadas de esta propuesta desarrollada en la presente investigación y que considero que indudablemente surgió por la influencia de mis conocimientos en psicología.

VII. ANÁLISIS

1. PRIMEROS ACERCAMIENTOS

1.1 ¿Quién es Jenni Rivera?

Jenni Rivera, llamada “la diva de la Banda” es considerada la figura femenina más importante del género regional mexicano de la industria musical en Estados Unidos y en México. Fué cantante, compositora, empresaria, productora, madre soltera de 5 hijos y la cuarta hija (de seis) del matrimonio mexicano de Rosa Amelia Saavedra (originaria de Hermosillo, Sonora) y Pedro Rivera (originario de la Barca, Jalisco).

Su historia comienza en el año de 1968, cuando su padre, Don Pedro Rivera debido a las difíciles condiciones económicas que vivían en México, y en busca de mejores oportunidades de trabajo, decide emigrar ilegalmente a los Estados Unidos junto con su familia integrada hasta ese momento por sus dos hijos Pedro y Gustavo y por su esposa Rosa, quien se encontraba embarazada de Jenni. Es ahí, en territorio estadounidense donde nace el 2 de Julio de 1969 en Long Beach, California la primera “Rivera” en territorio mexicano con el nombre de Dolores Janney Rivera Saavedra.

La infancia de Jenni tal y como ella lo recuerda, estuvo llena de amor y de gratos momentos muy a pesar de las carencias económicas que la familia Rivera pasó al ser una familia migrante mexicana en Estados Unidos. Jenni, al ser la única mujer entre cuatro hermanos varones (dos mayores y dos menores que ella), su convivencia infantil más cercana fue primordialmente masculina, siendo sus hermanos sus principales compañeros de juego durante sus doce primeros años de vida, hasta el nacimiento de su hermana Rosie. Cuando Jenni jugaba con sus hermanos, la trataban como una igual a ellos y no hacían ningún tipo de discriminaciones por el hecho de ser mujer, sin embargo si esto sucedía al jugar con otros niños, Jenni se defendía de todo aquél que quisiera aprovecharse de ella.

“En vez de muñecas le pedía carritos y canicas a mi madre, igual que los muchachos, aprendí a jugar béisbol, a luchar y defenderme a mí misma y a no aguantar chingaderas de nadie, igual que los muchachos” (Rivera, 2013,p.12).

Jenni, al ser hija de padres mexicanos, fue criada bajo costumbres mexicanas; el interés por parte de ambos padres de conservar sus raíces mexicanas, se vería expresado en la prohibición de no hablar inglés en la familia, el lenguaje en la casa de los Rivera era el español, la música y la televisión solo se podía escuchar en ese idioma. (De ahí su influencia musical hacia la música mexicana). El inglés sólo le era permitido a ella y a sus hermanos únicamente fuera de casa. Siendo así que Jenni desde pequeña adquiriría la habilidad de ser bilingüe, dominando fluidamente ambos idiomas para toda su vida.

En la escuela, Jenni en toda su trayectoria escolar fue una alumna destacada que se caracterizó por siempre sacar buenas notas académicas, desde la primaria hasta el último grado escolar que cursó, la licenciatura en Administración de empresas. Y cuya carrera profesional la prepararía para más adelante para ser agente de bienes raíces, y cuyo trabajo le permitió, hasta el inicio de su carrera artística profesional, tener el sustento económico para mantener a sus cinco hijos. En 1984, a los quince años, Jenni decide dejar su casa familiar, al inesperadamente quedar embarazada de su primer novio, José Trinidad Marín (Trino) con quien vivió durante ocho años y tuvo a sus tres primeros hijos: Janney (1984), Jacqueline (1989) y Trinidad Angelo (1991). En esta relación sentimental, - “tormentosa” en sus propias palabras – Jenni vivió algunos de los episodios más sombríos de su vida, no sólo por la violencia intra-familiar vivida en ella, sino también porque años más tarde de separarse de él, Rivera se enteraría que su ex pareja, había abusado sexualmente por varios años tanto de su hija primogénita Chiquis y de su hermana menor Rosie. Motivo por el cual, Jenni lucharía para que se hiciera justicia, siendo que después de un largo proceso jurídico, finalmente en el año 2006 logró que el gobierno estadounidense sentenciara a su ex pareja a 31 años en la cárcel.

A pesar del dolor sufrido con su primera pareja, las experiencias difíciles vividas en esta relación fueron el motivo para que en el año del 2006 creara su propia fundación *JR love Foundation* dedicada a 1) apoyar a madres solteras, de origen latino y erradicadas en Estados Unidos, que han sido víctimas de violencia intrafamiliar, brindándoles asesoría psicológica, jurídica y material, y a 2) niños y niñas que han sufrido de algún tipo de abuso sexual.

Su segunda pareja sentimental fue Juan López con quien engendró a sus últimos dos hijos Jenicka (1997) y Johny (2001). Con quien se separaría 6 años más tarde, después de conocer la infidelidad por parte de él. En año del 2010, Jenni conoció a su tercera pareja, el beisbolista Esteben Loaiza, con quien por primera vez se casó por la Iglesia pero que dos años más tarde, en el mismo año de su muerte, ella misma fuera quien interpusiera una demanda de divorcio por motivos irreconciliables con él.

La vida personal de Jenni Rivera concebida para muchos medios de prensa, estuvo llena de tropiezos, escándalos y de momentos difíciles, sin embargo, como ella lo decía constantemente en sus entrevistas: *“el número de veces que me he caído es igual al número de veces que me he levantado”*. Siendo que sus vivencias personales formaran sin duda el carácter de Jenni Rivera como una mujer “inquebrantable”²¹, característica que logró plasmar en algunas de sus canciones de autoría.

Respecto a su carrera artística, en el año de 1993 Jenni comenzó a cantar y a conocer la industria de la música, mientras ayudaba a su padre en su casa productora musical llamada "Cintas Acuario" y que algunos años antes su padre había fundado. Incentivada por Don Pedro, fue que ese año, Jenni junto con sus hermanos Pedro, Gustavo y Juan formaron una agrupación llamada *La Güera Rivera* e iniciaron a grabar canciones populares de la música regional mexicana. En el año consecutivo, los Rivera repitieron la misma fórmula música, pero ahora

²¹ Título de su autobiografía publicada en el año del 2013.

acompañados por la agrupación *Viajeros del Norte*, sin embargo ninguna de las dos producciones tuvo la difusión comercial necesaria para lograr algo de éxito.

Siendo así que seis años más tarde y después de algunas producciones musicales pero ahora ya como solista, que en 1999 con su álbum *Que me entierren con la banda*, su primer álbum completamente de banda, fue que comenzaría verdaderamente el inicio de su carrera artística profesional, llamando la atención por ser la primera voz femenina que incursionaba cantando corridos y música de banda, pues ambos géneros hasta en ese momento habían sido únicamente interpretados por voces masculinas.

Siendo así que, a partir de ese álbum y otras producciones más, Jenni se dio a conocer paulatinamente no sólo en el Sur de Estados Unidos, donde ella radicaba, sino también para el año 2005 y con su álbum *Parrandera, rebelde y atrevida* incursionara en territorios mexicanos y ganara terreno en ese país. Siendo Estados Unidos y México plataformas cruciales para el ascenso y desarrollo de su éxito musical.

En el año 2007 su álbum *Mi vida loca* se ubicó en la posición número dos de la lista top Latin Álbum; un año después, su álbum *Jenni* se convirtió en su primer disco número uno en la lista Billboard Top Latin en los Estados Unidos. Siendo que a partir de ese año, los próximos álbumes *La gran señora* (2009), *Joyas prestadas* (2011) y la *Misma gran Señora* (2012) continuaran consiguiéndole preseas en premios importantes de la industria disquera en Estados Unidos y México como los Premios Billboard (ganando 11 nominaciones), en Premios Lo Nuestro y en los Grammy Latino (inclusive tres años consecutivos después de su muerte).

Como figura mediática, desde el año 2010 hasta el 2012, apareció y produjo su propio reality de televisión: *I Love Jenni*. También trabajó como coach en la segunda temporada del programa televisivo de talento *La Voz México*. En octubre del 2012 *People en Español* la nombró una de las 25 mujeres más poderosas de la comunidad Latina en Estados Unidos. Y en diciembre de ese mismo año, Rivera fue la tercera cantante latina en toda la historia de la industria musical en colocar

tres álbumes en los tres primeros lugares de la tabla de Billboard Top Latin Álbumes de los Estados Unidos.

Además de la música, Rivera era activa en su comunidad y donó su tiempo a causas cívicas. La Coalición Nacional contra la Violencia Doméstica, la nombró su portavoz en los Estados Unidos y el Ayuntamiento de Los Ángeles declaró oficialmente el 6 de agosto el "día de Jenni Rivera" por todo su trabajo de caridad y ayuda a la comunidad latina de esa ciudad.

El 9 de diciembre del 2012 Jenni falleció en un accidente aéreo después de su concierto realizado en la Ciudad de Monterrey, México. Su muerte fue noticia nacional por reiteradas semanas tanto Estados Unidos y México tanto por las diversas interrogantes alrededor de este accidente, como por la gran conmoción en la industria musical de ambos países. Dos años después en diciembre de 2014, las autoridades mexicanas sin haber llegado a un resultado concluyente sobre la causa que originó el desplome de avión, cerraron la investigación.

1.2 Jenni en concierto

Las noches de concierto de Jenni Rivera son muy esperadas para todos su fans, ya sea en un escenarios mexicanos como en palenques, en auditorios, en ferias, o en los famosos bailes, etc.; y en Estados Unidos en el Teatro Kodak, en el Nokia de los Ángeles, en el Staples Center, el Gibson Amphitheatre o en el Teatro Dolby, o en cualquiera de sus presentaciones masivas; las noches de Jenni son garantía de pasarla bien. Con sus famosos *sold outs*, la euforia y la emoción de sus fans de poder escuchar y ver a la "diva de la banda" crece conforme la hora de inicio del concierto se acerca. El juego de las luces provenientes del escenario, recorren las butacas de sus fans, que dejan entrever que el público en su mayoría son mujeres posiblemente entre 18 y 65 años de edad. Amigas, primas, familiares, amas de casa, profesionistas, casadas, empleadas, divorciadas, solteras etc., gritan a una voz unísona: ¡Jenni, Jenni!, todo se encuentra listo para la salida al escenario de Jenni.

De pronto, y cinco minutos después de la hora anunciada del concierto, las luces se apagan y la gente calla al escuchar un fuerte estruendo en las pantallas del recinto, en las cuales aparece una semblanza musical de su carrera artística acompañada por la proyección de distintas grabaciones de sus conciertos que dejan entrever el fenómeno musical que es.

“Su verdadera razón de ser sólo su gente la conoce, porque lo de ella, lo de ella es cantar y cantar con el alma - “ y basta ya de tu inconsciencia, de esta forma tan absurda” (estrofa de su canción basta ya); a cambio de que, de despertar en mí, de recorrer mi cuerpo cada madrugada“ (estrofa de su canción a cambio de que) - Muchos dicen que es polémica, otros dicen que su historia está llena de tropiezos: - “es difícil, es difícil ser Jenni Rivera porque la vida ha sido muy difícil para mí” (Voz de Jenni).- Pero ella, simplemente contra todo y todos los que la critican, sigue de pie: -“si se descuida Don Julio me lo echo con limoncito y al que se queje del Jimador ...”- (estrofa de su canción chuper amigos).

Es una gran señora le pese a quien le pese “se necesita más que una cara bonita, se necesita más un cuerpo sin estrías “- (estrofa de su canción la gran señora). La verdadera reina de la banda y con muchos ovarios, “que alboroto traen conmigo (se escuchan clics de cámaras fotográficas), como les está calando que en el negocio de grandes, la señora este rifando sigan poniéndome peros síganme buscándome el clavo, búsqúenle hasta que se encuentren los ovarios que me cargo” (estrofa de su canción ovarios). Nació en Long Beach, pero nunca niega su origen orgullosamente mexicano, (se escucha mariachi de fondo). Ella es la diva de la banda, ¡ella es simplemente, Jenni Rivera! (se escuchan ovaciones del público).”

Es así que con esta presentación Jenni iniciaba todas y cada una de sus presentaciones, exponiendo de manera general su vida artística como una mujer cantante, retomando algunas estrofas de canciones de su autoría que la caracterizaban y resultaron éxitos importantes en su carrera artística.

En primer lugar, decir que *canta con el alma*, hará mención a la gran interprete que es, y con ello la importancia del vínculo emocional que hay detrás de sus canciones al ser compositora de la mayoría de ellas.

En segundo lugar, enunciar que ha tenido *una vida polémica*, hablará de la tensión entre su vida pública y su vida privada “*contra todo y todos lo que la critican se ha puesto de pie*”, de ahí que no sea arbitrario que suene inmediatamente después de estas afirmaciones la canción de su autoría *chuperamigos*; pues es una canción vinculada a “echarse sus tequilas” en pleno concierto, y que junto con otros temas relacionados, fueron motivo de distintas críticas de algunos medios de comunicación.

Enseguida hablar de que es *una gran señora*, hará mención al nombramiento que a la par de “la diva de la banda” artísticamente se le llamó Jenni Rivera. Y por último para cerrar su introducción del concierto, termina con la oración “*cómo les está calando que en negocio de grandes la señora esté triunfando,*” evidenciando de esta forma, las dificultades que tuvo enfrentar para llegar a posicionarse como una artista triunfadora en un género tan masculinizado como lo es la banda, y afrontar críticas y obstáculos que tanto con la industria musical, como los medios de comunicación fomentaban (de ahí los clics de cámaras que se escuchan, como alegoría de la prensa).

Desde esta presentación y con el objetivo de rescatar estos elementos importantes en la carrera artística de Jenni, estos temas se abordarán con más detenimiento a lo largo de esta tesis.

Y finalmente a manera de introducción de este análisis, debido a que la música en tanto género tiene relación dependiendo de quien canta, dentro del análisis, se hablará de la propia subjetividad de Jenni, esa identidad cultural y constitutiva provenientes de sus experiencia como mujer -artista, mujer-chicana, mujer-tequilera, mujer-madre, mujer-señora, mujer-inquebrantable que sin duda influenciaría de manera importante en las producciones musicales que Jenni compondría y pusiera en el escenario.

1.3 Elementos musicológicos

El concierto de Jenni se estructura bajo una producción musical de un promedio de cuarenta y cinco canciones totalmente en vivo, divididas en tres secciones musicales, interpretando en cada una de ellas aproximadamente quince canciones e incluyendo en cada sección cambio de vestuario y en ocasiones de también de escenografía.

Jenni comienza sus presentaciones vistiendo ropa casual, pantalones ajustados de su propia marca, usando gorras con las siglas de su nombre incrustadas en diamantes, chamarras de cuero y tacos altos; y acompañada de su *Banda Divina*²² de Mazatlán, Sinaloa integrada aproximadamente por diecisiete músicos, interpreta temas bastante festivos y uno que otro corrido.

Para su segunda sección, vestida con vestidos coloridos largos, ajustados a su figura física, con flores y con detalles de folklore mexicano, interpreta canciones de música ranchera, acompañada de su mariachi en vivo integrado por 12 músicos. Y finalmente para concluir sus presentaciones con una vestimenta más bien *huchi* tal y como ella la llama- con vestido corto negro, o con calzas negras y zapatillas muy llamativas- al ritmo de la música norteña y sobresaliendo un estilo de acordeón y sierrreño, Jenni se despide de su público cantando sus éxitos norteños más bien tranquilos y con tintes nostálgicos.

Ahora bien, respecto a su voz, desde el lenguaje musical ésta se ubica bajo la categoría de *mezzasoprano*. Esta voz se caracteriza por ser más grave que la de soprano y más aguda que la de contralto. Respecto a la forma musical en la que están escritas sus canciones es posible identificarla como música del siglo XX y XXI dentro del dominio popular, de ahí que sus canciones posean una estructura ABA, es decir, que el coro (B) se encuentra entre dos intermedios de estrofas llamadas (A). Si bien, dentro de esta estructura en algunas canciones es posible distinguir algunas modulaciones y cambios de tono, la mayoría de ellas siguen la misma estructura.

²² “La banda Divina”, su grupo musical oficial son los que ejecutan las melodías que acompañan la voz de Jenni Rivera mediante instrumentos de aire, trompetas, tambora, clarinete, tuba, etc.

La intensidad vocal²³ de las canciones de Jenni Rivera ocurre principalmente en la parte AB, donde es posible ubicar las emociones más fuertes que ocurren en ellas. Cuando aparecen frases más bien recitadas que cantadas, éstas forman parte de una técnica musical adoptada desde siglos pasados de los recitales del teatro griego, y que posteriormente la música, en especial la popular, la incluyó dentro de sus repertorios musicales. De ahí que estas partes recitadas en su mayoría funcionan en la música de Jenni para afirmar una emoción que interesa destacar. Las emociones que con más frecuencia se encontraron en sus canciones hacen referencia a la ironía, burla, nostalgia y rebeldía.

Desde la musicología, la voz cantada, es un elemento de diferenciación entre hombres y mujeres; es decir, la dicotomía sexo-género se inscribe también en el tono o tesura de la voz²⁴, pues culturalmente los tonos graves, se consideran tonos masculinos, mientras que los tonos agudos están en relación a lo femenino. Si bien, existen especificidades que tienen correspondencia con la voz y que dan cuenta de la carga ideológica esperada para ambos géneros, no sólo esta dicotomía ocurre con respecto a tono de la voz, sino también a las emociones que una voz “masculina o femenina” evoca en tanto expresión-emocional estereotipada como tal²⁵.

Por ejemplo, la voz de una cantante mujer, casi sin importar el género musical, generalmente atañe a emociones ligadas a la ternura, a la pasión y al amor romántico; mientras que la ira o la expresión del enojo socialmente son

²³La intensidad musical es la cualidad que diferencia un sonido suave de uno fuerte. Depende de la fuerza con la que el cuerpo sonoro sea ejecutado y de la distancia del receptor de la fuente sonora. Acústicamente la intensidad depende de la amplitud de las vibraciones y particularmente está conectada a una magnitud definida como intensidad acústica, que se mide en W/m² o más comúnmente en decibelios (dB) cuando se mide logarítmicamente (Nivel de presión sonora)

²⁴Es importante rescatar que, si bien se habla de una generalidad, es posible distinguir que existen excepciones en donde el tono de voz no coincide con el sexo-género visualmente explícito. Tal es el caso por ejemplo en personas transexuales o personas con problemas en cuerdas vocales.

²⁵Al respecto Marcel Mauss en su texto *La Expresión Obligatoria de los Sentimientos*, analiza, por un lado, como en la voz y la emoción de las mujeres en especial el duelo, se encuentra vinculada a la tradición de contratar en funerales a “mujeres lloronas”, práctica que sigue vigente en algunas sociedades. Mientras que, por otro lado, la expresión del llanto para los hombres de la antigua Grecia, les estaba censurada de manera cotidiana y solo permitida en el teatro antiguo.

consideradas como expresiones “no muy femeninas” y por tanto poco abordadas en canciones interpretadas por mujeres. Siendo que si una cantante mujer retoma estos sentimientos de enojo, desacuerdo y rebeldía en sus canciones, como es en el caso de Jenni, corre el riesgo de que se le inscriba a su música, desde miradas patriarcales, como “música de mujeres ardidadas”.

Por tanto, es interesante rescatar la fuerza vocal que subscribe Jenni Rivera en sus canciones, y su relación con el género musical con el que se acompaña. Visto desde ahí, es posible distinguir en Jenni una fuerza que a simple oído posee una fuerza vocal que elude a emociones distintas que varían entre la denuncia, el cansancio de una relación, la puesta de límites al poner en escena no solo las heridas femeninas a través de las experiencias vivencias de lo femenino, sino también la fuerza impresa en su propio juego vocal que permite en conjunto transitar también en el goce de la transgresión de la norma.

De ahí que, como se ha hablado en este apartado, hablar de música sin tener en cuenta las emociones que en ella se transmiten resulta imposible, pues los ritmos, los instrumentos, la voz, las interpretaciones, las puestas en escena en donde suceden estas interacciones músico-espaciales, son elementos esenciales para entender el mundo emocional que la música despierta tanto en el cantante como en el espectador.

Por tanto, en el análisis de Jenni Rivera que a continuación se presenta, las emociones aparecerán de manera transversal en cada apartado. Sin embargo, no es hasta el capítulo 2 en donde se retoma a las emociones con más fuerza, no como estados independientes y materiales del sujeto que las experimentan, sino por el contrario, como propone David Le breton (2012), abordando “las emociones como modos de afiliación a una comunidad social, una forma de reconocerse y de comunicar juntos bajo un emocional próximo. A través de los signos que traducen los demás, las emociones informan mutuamente a los actores en presencia sobre sus sentimientos mutuos y son así vectores esenciales de la interacción” (p.73).

Un ejercicio interesante intentare mostrar a lo largo del presente escrito.

Por último y a partir de estos acercamientos a Jenni Rivera, la intención del presente análisis, tiene como intención “poder levantar hipótesis y acercamientos que permitan leer la identidad desde el marco de las diferencias, de la particularidad más que de la universalidad. Eso no significa que no reconozcamos la existencia de una relación y de una tensión entre lo universal y lo particular, sino más bien se trata de un intento por especificar, por nombre y producir en el discurso de las mujeres latinoamericanas una silueta que defina su territorio, y que al hacerlo defina los otros espacios y siluetas que la acompañan en su constitución como género” (Montecino,1993, p.35). Por ello, se reconoce que la experiencia de Jenni proviene desde una geografía, desde un territorio que intentaremos especificar, nombrar y develar como discurso de una mujer que habla de su constitución como mujer chicana.

2. MÚSICA DE BANDA E IDENTIDAD CHICANA

2.1 La influencia de la música regional mexicana en Estados Unidos

La comunidad México-estadounidense llamada también comunidad chicana²⁶, se posiciona como una de las comunidades latinas más importantes de Estados. La frontera territorial que comparte México y Estados Unidos, ha permitido con mucha más fuerza desde los años 90's, el tránsito migratorio a este país (en su mayoría de forma indocumentada), ya que muchos mexicanos debido a las distintas crisis económicas sucedidas en México, han tenido que migrar hacia los Estados Unidos; país que les ha brindado a muchos de ellos oportunidades laborales que si bien, en su mayoría no suceden bajo las mejores condiciones, con el tiempo, deciden permanecer en ese país durante varias décadas con miras a obtener su residencia americana y poder así acceder ya como ciudadanos americanos, a mejores trabajos y condiciones de vida.

²⁶ Para la Real Academia de la lengua española la palabra chicano es el ciudadano de los Estados Unidos de América perteneciente a la población de origen mexicano allí existente.

Dichas condiciones migratorias, dificultan que muchos de los migrantes puedan regresar a México durante un largo periodo de tiempo y poco hacedero como sucede en la mayoría de los casos. Por lo que naturalmente, terminan erradicando en Estados Unidos para toda su vida, formando generaciones chicanas de segunda y tercera generación. Consolidando de esta manera y cada año con mucha más fuerza, las comunidades chicanas ubicadas principalmente en los estados de California, Nueva York y Florida.

Lejos de lo que se pueda pensar, la influencia de estas comunidades no sólo se da de manera local ni únicamente al interior de la comunidad latina de Estados Unidos, sino también permea en las representaciones culturales que la comunidad chicana consume y traslapa hacia fuera de ella, tal y como sucede con la música. De ahí que datos de la BBC mundo, basados en la Asociación de la Industria de la Grabación de Estados Unidos menciona que, más del 50% de la música latina comercializada en ese país pertenece a la música regional mexicana. Pues la música nortea citando a Catherine Ragland (2009) se desarrolló en el siglo XX con el crecimiento masivo de mass media y la integración de mexicanos migrantes a Estados Unidos, vinculando a esta música como un símbolo de identidad mexicana. Siendo que “la música nortea no solamente representa significados que la comunidad transmite a través de su voz y su experiencia, sino que también enriquece la tradición oral poética, un elocuente historial del pasado que se derrama en el presente. No es solo una historia de experiencias de migrantes mexicanos en Estados Unidos, sino experiencias intimas compartidas y entendidas por familias, amigos, y vecinos en México también” (p.6)²⁷. Para la autora, es importante entender a la música nortea en tanto proyecciones no sólo

²⁷ “Música nortea not only represents a means by which this community can have a voice and speak out about its experiences; it is also a uniquely rich poetic oral tradition, an eloquent record of the past that spills over into the present. It is not only a history of the Mexican migrant experience in the United States but one that is intimately shared and understood by families, friends, and neighbors in México as well. Everything about nortea reflects not only how life is lived within this community but also how it is both remembered and imagined.” (Ragland, p.6) Traducción propia

de vivencias aisladas de la comunidad, sino también de los imaginarios y recuerdos de la nación en la que se vive y de la que se procede.

Así, el público migrante mexicano o migrantes de segunda o tercera generación se ha convertido desde más de una década, un fuerte mercado para la industria de la Regional Mexicana fuera de México. Pues en este género musical, donde es posible identificar distintos símbolos mexicanos que se encuentran inmersos en los ritmos, las canciones, los instrumentos, las voces etc. que constantemente se reproducen en la música y que se convierten en anclajes emocionales conectados a sus propias raíces mexicanas. De allí que la industria de la música regional mexicana encuentre en esta comunidad plataformas artísticas de gran valor.

Por tal motivo, resulta importante hablar de la influencia musical que desde sus inicios Jenni Rivera adquirió al ser hija de migrantes mexicanos pero nacida en Estados Unidos, pues este hecho forma parte de la identidad chicana que se reflejaría en la consolidación de su propuesta musical dentro de este género y que a continuación analizaremos.

De acuerdo a su biografía, el gusto de Jenni Rivera por la música siempre estuvo presente, la influencia musical la distingue especialmente de su padre Pedro Rivera, quien gustaba de la música popular mexicana, la música ranchera y de la banda norteña. Con su padre compartió estos gustos musicales, acompañándolo en algunas ocasiones, al swap meet (mercado de variedades) a vender cassettes musicales de diferentes géneros y a algunos concursos de cantantes aficionados de música mexicana, en donde a propósito, fue en uno de ellos donde a los 11 años y motivada por su padre que subió por primera vez a cantar frente a un público a un escenario. Motivo por el cual en algunas canciones de su autoría Jenni Rivera haría mención a su padre, llamándole “Don Pedro”, posiblemente no sólo como una hija que busca la aprobación de su padre, sino como una alianza que Jenni fundiría con él a través de la música y su legado en la regional mexicana.

Este hecho es muy interesante, pues su padre aun sabiendo de la masculinización de este género, siempre creyó en Jenni Rivera como cantante de este género

musical, posiblemente viendo en ella la posibilidad de brindarle una nueva mirada narrativa a este género musical, pues ya era sabido que los temas de este género interpretados por hombres poseían características como supramensaje del machismo, ubicando a la mujer en segundo plano desde su cosificación y sexualización como objeto de intercambio.

2.2 Mechicana²⁸, Jenni “la diva de la banda”

*“Tu idioma es la casa de tu alma.
Ahí viven tus padres y tus abuelos.
En esa casa milenaria, hogar de
tus recuerdos permanecen en tu palabra.
Por eso, no llores la muerte de tu cuerpo,
ni llores la muerte de tu alma;
Tu cuerpo permanece en el rostro de tus hijos,
Tu alma, entenece en el fulgor de las estrellas”.*
Jorge Miguel Cocom Pech
Escritor maya

El primer elemento a analizar será a partir de su identidad mexicana-chicana que es clave para entender la elección de este género musical en su carrera artística y que se encargaría de reafirmarlo en cada una de sus presentaciones antes de salir al escenario: *“Jenni Rivera nació en Long Beach, California, pero nunca niega su origen orgullosamente mexicano, ella es la diva de la banda”.*

Gracias a ser heredera de raíces mexicanas, Jenni se ubica ante el público como una digna representante de este género musical. La identidad chicana, californiana y nortea que alberga, si bien son categorías que constantemente aparecerán en diversas canciones de su autoría, es en su canción *Chicana Jalisciense*²⁹ donde aparecen sintetizados:

“Cuanto me gusta cantar con la banda/
que se oiga esa tuba muy cerca de
mi/, salir de noche y andarme paseando/
con los de mi raza me siento feliz./
Yo soy chicana, californiana y de Jalisco mis padres son/
y mis costumbres

²⁸Palabra que retoman autores chicanos para nominar a la poesía realizada por ellos mismos en donde se plantea la creación de una frontera sin fronteras.

²⁹Rivera, J (2001) Chicana Jalisciense. En se las voy a dar a otro. [CD]. Estados Unidos: Cintas Acuario

son mexicanas, mi sangre es brava y le canto al amor./ Tóquenme ahorita el abandonado, el despreciado, el billete también/ quiero cantarle a todos mis paisanos como jalisciense³⁰ no me rajaré. / “Y no seré una reina Don pedro, pero no me le rajo señor” (hablado). / Brinden muchachos que el son de la banda y conjunto norteño les voy a cantar / para que no añoren a su pueblo querido si aquí por mi tierra en México están / viva Jalisco y los Sonorenses es gente alegre que sabe gozar / porque de ahí viene esta hembra valiente / que estos corridos se atreve a cantar / Las malandrinas, reina de reinas, /mi vida loca y la chaca también/ y que la banda siga tocando/ que sea chicana yo les cantare/ ¡Sale!

A partir de esta canción se despliegan elementos característicos del estilo proveniente de la Regional Mexicana del que la autora forma parte al decir *brinden muchachos que el son de la banda y conjunto norteño les voy a cantar*. Pues Jenni ubica su música no sólo dentro de un género específico, sino también geográficamente dibuja su influencia musical a través de su *banda divina*, proveniente de Sinaloa. *¡Por favor démosle un aplauso a mi banda Divina, lo mejorcito de Mazatlán Sinaloa. (concierto)*. Con estas palabras Jenni afirma la calidad musical de su Banda para interpretar las melodías de sus canciones al ser un grupo originario de Mazatlán, Sinaloa, la ciudad de mayor influencia de música de Banda en México, y lugar de nacimiento de las bandas más conocidas y con mayor reconocimiento musical en la industria musical de este género, tales como Banda MS, Arrolladora Banda el limón y Banda el Recodo. Por tanto, explicitar que su música está acompañada por una banda de Sinaloa consistiría en mostrar que al igual que las otras grandes bandas, Jenni no deja a un lado la importancia de

³⁰ Jalisciense es el gentilicio del Estado de Jalisco, su capital es Guadalajara y se ubica en la zona occidental del país. Es el Estado de la República Mexicana mejor conocido por albergar en él tradiciones íconos del nacionalismo mexicano, tales como el mariachi, la charrería, el jarabe tapatío, el jaripeo etc., además de ser considerada como la tierra del tequila, pues en ella se cultiva y se produce la mayor cantidad de agave del País.

esta ciudad, por el contrario denota su interés y reconocimiento al también ella cantar acompañada de una buena banda sinaloense.

Sin embargo el Estado de Sonora no es el único lugar de México que aparece reiteradamente en sus canciones, sino también Jalisco y Sonora son mencionados con frecuencia e importantes en tanto la importancia del mapa corporal-identitario que en ellos reside por 1) la tradición familiar que alberga (su padre nacido en la Barca , Jalisco y su madre nacida en Hermosillo, Sonora); por 2) la escuela musical que en ellos se encuentra al ser lugar de origen de canciones rancheras populares tales como *el abandonado, el despreciado, el sauce y la palma, el jarabe tapatío, el rey*, etc.; y por 3) la gran tradición cultural y simbólica que estos Estados promueven de la cultura norteña, y que se encarnan en acciones que al igual que ella muchos mexicanos que gusten o formen parte de esta cultura norteña realizan: *“asistir a unas rancheradas, cantar corridos, andar paseado con los de la raza y como buena mexicana tomar tequila”* tal y como lo afirma en esta canción.

Otro itinerario geográfico en el que se ubica Jenni es al expresar *“brinden pueblo querido para que no añoren su tierra, aquí en México están”*. Pues es ella quien hace un llamado a todos sus “paisanos” y a los de su raza, que al igual que ella se encuentran lejos de México recuerden a su tierra, su herencia mexicana y a su Patria a través de la experiencia musical que Jenni les propone llena de símbolos provenientes de esta cultura norteña.

En otra palabras, no sólo el interés de Jenni en esta canción es hablar desde su experiencia como una mujer con raíces mexicanas, sino también de ofrecerle a su público migrante, experiencias corporales- subjetivas-emocionales que le permitan a su público transmutar sentimientos de añoranza, tristeza o nostalgia por encontrarse lejos fuera de su tierra, en pos de sentimientos de alegría por ser partícipes de un espacio musical con aires mexicanos, de goce, de disfrute y de fiesta tal y como se viviría en Jalisco o en cualquier otra ciudad de este País. Pues “una comunidad y una nacionalidad se construye a través de simbolismos y referencias experienciales a la mexicanidad mientras que esto a su vez implica

una fuerte resistencia a la dominación social de Norte América y a la aculturación que proviene de esta” (Ragland,2009, p.18)³¹.

Referirse a sus paisanos como *los de su raza*, resulta interesante pues esta palabra visto desde la sociología se refiere al grupo de individuos de una misma especie que se distinguen por determinados caracteres que se transmiten por herencia o por linaje. Sin embargo, para Anzaldúa (2004) este término va más allá, pues éste se encuentra fuertemente en relación a un carácter identitario “si le preguntas a mi mama, ¿quién eres?, ella te dirá, soy mexicana. Mis hermanos y mis hermanas dirían lo mismo. Yo a veces contestaría “soy mexicana” y otras veces diría “soy chicana” o soy “tejana”. Pero yo me identifico como la “raza” antes de identificarme como “mexicana” o “chicana” (p.1029).³² Así, hablar de raza no solo resulta interesante por los enraizamientos, ancestralidades y tradiciones que en este término se alberga, sino también por el fundamento teórico del cual se desprenderían el movimiento chicano³³ como una manera de autonombrarse y referirse al proceso cruzar la frontera de ida y vuelta que Gloria Anzaldúa (1987) llamaría mestizaje. Dicho esto, es posible leer bajo esta mirada que Jenni al usar la palabra raza poseerá un carácter de similitud, de identificación posiblemente de experiencias y emociones compartidas a través de la música.

Por tanto, si las expresiones musicales de este género responden a un conjunto de experiencias culturales, e históricas pertenecientes a un grupo y que son resultado de una gran complejidad de procesos identitarios territoriales, entonces se podría pensar que la música de Jenni al considerarse nortea, se constituye

³¹ “The norteño songs constructs an imagined community and nationality through both symbolic and experiential references to mexicanidad while implies strong resistance to North American social domination and acculturation”. Traducción propia

³² “ Si le preguntas a mi mama, ¿quién eres?, ella te dirá, soy mexicana. My brothers and sisters say the same. I sometimes will answer “soy mexicana” and otre will say “soy chicana” o “soy tejana”. But i identified as “raza” before i wver identified as mexicana or chicana (p.1029). Traducción propia.

³³ “Chicanos did not know we were a people until 1965 when Ceasar Chavez and the farmworkers united and / Am Joaquin was published and la Raza Unida party was formed in Texas. With that recognition, we became a distinct people. Something momentos happened to the Chicano soul - we became aware of our reality and acquired a name and a language (Chicano Spanish) that reflected that reality. Now that we had a name, some of the fragmented pieces began to fall together - who we were, what we were, how we had evolved. We began to get glimpses of what we might eventually become” (Anzaldúa, 2004, p 1029).

como una identidad regional que evoca a un lugar común, a una imagen y sonoridad específica (González, 2013, p.21.). Y a pesar de que este lugar evocado discursivamente es México, no es el único lugar simbólico desde donde Jenni se nombra ni interpreta su música, ya que al ser chicana deja ver en su herencia musical, y en su subjetividad, el constante flujo de ambos lugares de identificación (lo mexicano y lo estadounidense) a pesar de que esta biculturalidad al principio no fuera bien recibida por la industria musical.

“Mucha gente me había dicho que una cantante que no había nacido en suelo mexicano no podía entrar en este mercado. La gente en la industria me decía que era imposible, así que puedes imaginar lo emocionada que estaba por haberles comprobado una vez más ¡que se habían equivocado conmigo” (Rivera, 2013, p.158).

Por tanto afirmar en esta canción *“que sea chicana yo les cantaré”* deja claro que al contrario de los pronósticos, no ser “cien por cierto mexicana” en vez de cerrarle puertas en éste género musical, le permitió crear acercamientos y popularidades distintas tanto en México como en Estados Unidos (inclusive aún después de su muerte).

Una de estas diferencias que me interesa rescatar es el idioma. Si bien, como se había mencionado en su biografía, Jenni dominaba a la perfección el inglés y el español, pude observar que a partir de sus conciertos grabados en territorio estadounidense, si bien, no habla enteramente en inglés en ocasiones sí entre canción y canción se dirige a su público con pequeñas frases o palabras en inglés o en spanglish³⁴, tales como *chaineada*³⁵; *in da´ house*; *you wish baby*; *bye*, entre otras. Evidenciando al lenguaje como una forma de expresión de su identidad chicana y de su relación intrínseca con el público al que se dirige. “El español chicano es una lengua de la frontera que se desarrolla naturalmente.

³⁴ Es la fusión morfosintáctica y semántica del español con el inglés estadounidense usada especialmente por la comunidad Latina en estados como California, Nueva York, Florida, Nuevo México y Texas.

³⁵ Proveniente de la palabra estadounidense *shine* que significa brillo en español; por tanto, el término *chainear* significa darle brillo a algo

Cambia, evoluciona, se enriquece de palabras nuevas por invención o adopción crea nuevas variantes de español chicano; un nuevo lenguaje. Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir. No es incorrecto, es un lenguaje vivo” (Andaldúa,2004, p.1024).

Así , el spanglish o lo bilingüe Jenni lo retoma desde un posicionamiento de tensión a una respuesta identitaria, a una forma de resistir a pertenecer a una única identidad, o americana o mexicana, y mas bien perteneciente a una identidad mestiza, aquella que se construye de mixturas, “*soy mestiza porque continuamente camino de una cultura a otra, porque yo soy todas las culturas al mismo tiempo, alma entre dos mundos, tres, cuatro [...]*” (Anzaldúa,1987, p.77).³⁶ Camino identitario que a mi parecer fue precisamente un valor diferencial respecto a otros artistas pertenecientes a este género musical.

2.3 Los corridos, “también las mujeres pueden plebes”

Como se dijo en un principio de esta tesis, desde la musicología feminista no sólo rescatar las voces femeninas es importante, sino que también resulta interesante evidenciar la forma en que el patriarcado se ha apoderado de la industria musical específicamente de este género musical. Si tenemos en cuenta que la música norteña un lugar musical en donde se incorporan nociones tradicionales de roles de género que marcan las distintas formas de comportamiento de hombres y mujeres desde el machismo y el marianismo; no es de asombrarse que para Jenni Rivera buscar un lugar artístico dentro de la música regional mexicana le supusiera bastantes dificultades por una doble condición, ser mujer y ser chicana. La industria de la música regional mexicana fue clara con ella, no estaba interesada en apoyar a una mujer que quisiera incursionar en este género musical de manera profesional, pues para ellos esta nueva propuesta supondría el fracaso total.

³⁶ “Because I, a mestiza, continually walk out of one culture, and into another, because i am in all cultures, at the same time” Traducción propia.

“Ya me había hecho a la idea de que no se me iba a tomar en serio. Y me gustaba demostrarles a los que no creían en mí que estaban equivocados. Sabía que no era nada fácil para mí. Me consoló saber que mis canciones se habían convertido en éxitos en ciertos círculos, pero me frustraba que ninguna de las estaciones de radio tocara mi música. Estaba encabronada con toda la industria musical” (Rivera, 2013, p.103).

Si para Jenni luchar por un lugar en la industria musical resultaba complicado, lo era más difícil al querer ser cantante de este género musical. Sin embargo, sería precisamente el hecho de ser mujer, lo que la llevaría querer incursionar en este género y comenzar su carrera musical irónicamente desde el sub género de la música regional mexicana más difícil y más masculinizado de todos, un álbum de corridos.

El corrido mexicano es un género musical desarrollado en el siglo XVIII. Se trata de una narrativa popular en forma de canción, poesía y balada. Las canciones tratan de temas políticos, eventos históricos y relaciones sentimentales. El corrido jugó un papel importante en la historia de México como una fuente de información sobre los movimientos, las victorias, y las pérdidas de la revolución. Los corridos en la actualidad siguen siendo muy populares en México, y se han posicionado como una a música de la frontera, pues en sus canciones se cuentan experiencias migratorias y experiencias narrativas de narcotraficantes (estos también llamados narcocorridos).

La historia del corrido demuestra como en las narrativas descritas en ellos, se ensalza la figura masculina arquetípica mexicana, omitiendo casi de manera generalizada a las mujeres, y si aparecían en ellos, lo hacían desde un papel secundario, desde su rol tradicionalmente reproductor como esposas, como amantes, o novias del protagonista en cuestión. Sin embargo, estudios respecto al corrido mexicano Herrera-Sokek (1993), Mondaca (1994) y Ramirez-Pimenta (2010) coinciden que esta presencia invisibilizada de la mujer no fue estática en el tiempo, ya que “la imagen entre el viejo y el nuevo rol de género de la mujer en la música nortea resultó con la aparición de la *mujer brava* que aparece como figura

popular en las narrativas del corrido. Así, corridos populares como *Camelia la Texana*, *Laurita Garza*, *La Adelita*, *Rosita Álvarez*, entre otros, formarían parte importante en la construcción de esta categoría de “*mujer brava*” en el imaginario colectivo musical. Las mujeres bravas serían aquellas mujeres de carácter fuerte, que en el corrido tradicional formarían parte del regimiento de batalla en la revolución mexicana y quienes en el nuevo corrido formarían parte del negocio del narcotráfico, consolidándose en ambos casos como mujeres respetables y valientes, pero en ocasiones vengativas.

Si bien, la aparición de esa *mujer brava* subvertiría el papel previamente invisibilizado de la mujer en temas políticos y sociales, los corridos durante décadas seguirían siendo interpretados por hombres. Por tanto, bajo este contexto, resulta interesante como Jenni Rivera inició precisamente su carrera musical en 1999 con un álbum de corridos, titulado *Reina de reinas*. Álbum mayoritariamente formado con canciones de propia autoría en las cuales retomaría la imagen de ésta *mujer brava* emitiendo un claro mensaje, ser mujer no le era impedimento para cantar corridos, “también las mujeres pueden”

“En 1999 me sentí bien al saber que Rubén Espinoza, José Rosario y otros ejecutivos de la disquera creían en mí, por lo menos un poco. Rubén quería que nos concentráramos en el álbum de corridos porque ninguna otra mujer estaba grabando corridos en ese tiempo. Para el productor, para mi padre y para mí creíamos que era la mejor manera de lanzarme. [...] lo que me importaba era que alguien finalmente estuviera dispuesto a escuchar y a promover mi música”. (Rivera, 2013, p. 100).

Si bien, este álbum sería el inicio de su carrera artística, fue un año después y en siguiente álbum titulado *Que me entierren con la banda*, en donde combinaría los corridos con música de banda, una versión distinta a la forma de interpretar antiguamente corridos. En este álbum fue donde aparecieron canciones de su autoría como *jefa de jefas*, *reina de reinas*, *mi vida loca* y *la chacalosa*. Canciones importantes para su iniciación artística y a partir de las cuales se dio a conocer

gracias a sus presentaciones en locales clásicos de música norteña en Estados Unidos, como el Farallón, el Parral y la Sierra, plataformas artísticas en donde paulatinamente su nombre tomaría fuerza.

“El Farallón es donde uno va a pasar el rato con sus amigos y a perderse en la música, olvidándose de todo por unas pocas horas. Es donde muchos cantantes del género regional mexicano iniciaron sus carreras, y donde decidí grabar el primer video musical de mi canción “la chacalosa” (Rivera, 2013, p.1).

“ [...] donde quiera que las malandrinas se tocara era bien recibida, lo que me dió un poco de satisfacción, ya que era el resultado de mi trabajo, de mis letras, mis ideas y mi propia promoción. Se convirtió en un éxito underground³⁷ en el sur de California”(Rivera, 2013, p.103).

Así, la forma en que Jenni comenzó su carrera musical visto desde la musicología feminista, no solo resulta valioso por su aparición en una industria musical masculinizada, sino también por porque se encargaría de difundir la imagen de la *mujer brava*, y hablar de la presencia de las mujeres en el negocio del narcotráfico con su canción *reina de reinas* y *la chacalosa*:

“Yo soy la reina de reinas/ y soy del mero Jalisco/ mi corona es de la blanca/ de esas que llaman perico/ y la acarreo a todas partes no le sacateo al peligro/ gran línea de San Isidro que he cruzado más de cien [...] / Yo soy la reina de reinas y con orgullo lo digo/ aunque me dicen trencitas algunos de mis amigos/ ven algo raro en mi pelo quieren saber el motivo/ mi arma es más peligrosa pero no contiene polvo/ cuento con otro atractivo y hago que muerdan el polvo/ ya con esta me despido, yo soy la reina de reinas/ pero ninguno se agüite y suspire con tristeza/mejor aviéntese un pase de lo que traigo en mis trenzas ”. (Rivera, 1999)³⁸

³⁷ *Adjetivo/ [movimiento, obra] que tiene un carácter contestatario, crítico o experimental y se encuentra al margen de los circuitos comerciales habituales.*

³⁸ Rivera, J (1999) *Reina de reinas*. En *Reina de reinas*. [CD]. Estados Unidos.Cintas Acuario

“Me buscan por chacalosa, soy hija de un narcotraficante/ conozco bien las movidas, me crie entre la mafia grande/ de la mejor mercancía me enseñó a vender mi padre/ Cuando cumplí 15 años no me hicieron quinceañera/ me heredaron un negocio que buen billete me diera/ celular y también beeper para que todo atendiera/ Corro el negocio completo, tengo siembras en Jalisco/ laboratorio en Sonora, distribuidores al brinco/ mi triunfo se mira limpio [...] ; Y también las mujeres pueden raza” (Rivera,2000)³⁹

Discursivamente hablando, estas canciones muestran el interés de Jenni de poner a la mujer como protagonista del corrido, evidenciando la deuda de la industria musical de tener una voz femenina que hablara de las mujeres con poder en distintos contextos sociales. Mostrando de esta forma que para poder recuperar una condición perdida, se hace necesario en ocasiones adquirir una voz potente y una presencia que violente el entorno opresivo, como un contraataque con la intención de recuperar algo” (Becker, 2011), en este caso la descentralización de este género musical hacia los hombres.

Sin embargo, desde mi punto de vista, este esfuerzo probablemente no logró la orientación que Jenni verdaderamente deseaba para su carrera artística, pues durante los años 1999-2003, la figura de una mujer cantando corridos era demasiado fuerte para ese momento para la industria musical, las portadas de sus álbumes habían sido para muchos demasiadas “masculinas”; usando paliacates, peinada con trenzas, vistiendo pantalones aguados y overoles, formaban parte de una imagen cercana una mujer chola⁴⁰. Esta adopción de imagen inicial, considero

³⁹ Rivera, J (2000) *La chacalosa*. En Que me entierren con la banda [CD] Estados Unidos. Cintas Acuario

⁴⁰ En Estados Unidos este término popularmente posee una connotación negativa, se usa para nombrar a una persona típicamente asociada con pandillas latinas, vestido/a con pantalones muy sueltos, camisetas blancas bajo camisas planchadas, usando tenis o zapatos, de pelo rapado, de trenzas o con un paliacate en la cabeza. Los Cholos/las surgen a raíz de diversas luchas de identificación y representación colectiva; herederos directos del movimiento chicano de los años 60 en Los Ángeles. Surge como una marca de identidad nacional y resistencia social, cultural y política de la población mexicana con el objetivo de defenderse frente a la cultura anglosajona fuertemente racista con la población latina en Estados Unidos.

que estuvo fuertemente influenciada por la necesidad de querer ser tomada en serio por la industria musical, si bien el costo que Jenni había aceptado para iniciar su carrera artística consistió en masculinizar de alguna forma su imagen, esté tenía como objetivo alejarse de la cosificación de su cuerpo como objeto sexual al que como mujer posiblemente estaba expuesta y más bien, concentrarse en el reconocimiento de su potencia vocal y una música y estilo dirigido claramente a un mercado específico, el chicano.

Si bien, a mi parecer si logró con éxito esos objetivos, considero que el corrido a ser el género con el que inició su carrera, no pudo lograr inmediatamente ni en tan poco tiempo tensionar completamente este género, pues aunque hablaba de la mujer tabú del narcotráfico, el camino aún era largo para dejar un legado en este género tal y como si lo haría en de la banda.

Por tanto, considero que si bien, los corridos le abrieron puertas y paso en la industria del género regional mexicano, con el tiempo y posiblemente como una estrategia de orientación artística, los corridos comenzaron a disolverse poco a poco en sus álbumes, dando paso más bien a álbumes fuertemente ubicados dentro del género de banda, dejando la influencia de sus corridos como el inicio de su carrera artística.

Sin embargo, no todo de esa propuesta quedaría en el olvido, pues a pesar del cambio de imagen que tuvo Jenni, la *mujer brava* de la que hablaba en sus canciones, la retomaría ya no en relación a los corridos, sino más bien como una forma de ser, como una personalidad que iría muy ligada a “ser una hembra valiente, una mujer con sangre brava” que se encargaría de plasmar en la mayoría de sus canciones.

Debido a que la valentía y la bravura son adjetivos que se encuentran ligados a la música norteña y en relación a distintas estampas del nacionalismo como lo rancheradas; éstos adjetivos hablarían de constructos culturales primordialmente

Por otro lado, este término rescatado del cronista Andino Huamán Poma citado en Montecino (1993) habla del “mestizo como “el cholo”, el origen de esta palabra remite al quiltro, al cruce de un perro fino con un corriente, es decir de un perro sin raza definida” (p.48).

masculinos patriarcales bajo los cuales Jenni fue criada. Por tanto, hablar de valentía o de ser una mujer fuerte, significaría mostrar el deseo de Jenni por retomar este rasgo característico en su personalidad y despojar a éste de la masculinización socialmente impuesta. De ahí, que decirle a su padre Don Pedro, “pero no me le rajo señor” fungiría como la contestación al lugar simbólico que el padre ocupa como lo Uno y que impone normativas no solo de feminidades o “cualidades” consideradas como tal, sino también de acciones permitidas o prohibidas especialmente para las mujeres.

Así, expresar mediante su voz experiencias de ser una mujer que gusta de la música “que sale de noche, se anda paseando y se siente feliz” permite develar acciones y comportamientos de los cuales no se hablaba en la industria musical masculina y que las ha acaparado como propias y que Jenni demuestra que no debiera ser así. Poniendo por tanto en escena a la mujer como protagonista de las experiencias abordadas en sus canciones.

VIII. PROCESO PSICOVOLUTIVO

Propuesta de lectura

Una vez mostrando la relación de Jenni con su género musical y chicanismo, a continuación, se hará una lectura de sus canciones y de sus datos biográficos mucho más específica y bajo la siguiente hipótesis.

Si las normas de lo que significa ser mujer surgen a partir de una femineidad que se ha construido bajo ciertos modelos, arquetipos y estereotipos en donde el script femenino es claro, la femineidad se construye bajo una máscara. La *mascarada*, concepto tomado de Joan Riviere (2007) desde un mundo normativo, es todo aquello que hacen las mujeres para tomar parte en el deseo del hombre, pero a expensas de prescindir del propio y convertirse así en una mujer sexualizada-erotizada-emocional-delicada-sumisa-etc., situada en un cuerpo femenino, en un territorio de conquista masculino. Convirtiendo desde este lugar a la femineidad (mascarada) como uno de los conceptos más unificadores, homogenizantes y normativizadores dentro de la sociedad patriarcal en donde vivimos.

Ahora bien, si las mujeres son clave fundamental para el reflejo del poder masculino y el reflejo ilusorio de su poder; o así como el amo necesita del esclavo para seguir siendo amo, así el hombre para seguir teniendo poder sobre la mujer, necesita que ella siga reafirmando, pues su deseo produce el papel. Planteamiento que me lleva a pensar ¿es posible salir de la mascarada?

Creo que sí, y la salida que propongo es mediante el lenguaje. Si las mujeres desde el estructuralismo son como las palabras que se intercambian en una estructura en el pacto hombre-hombre, la propuesta sería poder analizar cómo el lenguaje si bien, puede aparecer como un signo de opresión en tanto normatividad dictada, también puede aparecer como un elemento potencial de liberación o un punto de fuga si las mujeres comenzaran a construir un pacto y una fuerza lingüística mujer-mujer. Un lenguaje que pueda ser usado para alzar voces de inconformidad, que logre poco a poco identificaciones femeninas que despierten el deseo de salir de la femineidad una, primero desde la propia experiencia individual.

Si el deseo entendido por Lacan (1987) es siempre “deseo de alguna otra cosa”, es imposible desear lo que ya se tiene. El deseo surge originalmente, en el campo del Otro; es decir, en el inconsciente, en el mundo simbólico. El deseo expresado como la falta de. Mientras que el goce, es entendido como la transgresión de la norma, trasgredir los límites.

Para ello, propongo plantear un *proceso psicorevolutivo*, tal y como lo llamo. *Psico* porque albergaría elementos psicológicos, *re* porque se encuentra en constante movimiento y *volutivo* por el término usado desde la psicología que atañe a un acto voluntario de consciencia que se encuentra estrechamente ligado a la actividad cognitiva, a la afectividad y a la motivación.

Así, este proceso de toma de consciencia feminista encuentro que fue el camino metafórico que Jenni Rivera transitó desde el *embracement*⁴¹ de sus propias experiencias de vida plasmadas en canciones de su autoría, permitiendo de esta manera, que tanto el lenguaje de inconformidad y de rebeldía explicitadas en ellas, le permitieran posicionarse paulatinamente como una mujer dueña de sí y en pro de sus propios deseos sentipensantes. Experimentando así a través de su vida y su música, distintos puntos de fuga para salir de la mascarada.

Para hablar detalladamente de esta propuesta, he distinguido cuatro fases analíticas que abordaré de la siguiente manera y que al final retomaré en conjunto:

1. La identificación de la norma y sus ideologías
2. Los síntomas del desacuerdo:
 - a. La mujer tiene cara de rebeldía
 - b. El sentimiento del enojo
3. El desenmascaramiento de los deseos
4. La acción hacia subjetividades polifórmicas y polifónicas

⁴¹ Término anglosajón que significa simultáneamente abrazar, aceptar, aprovechar, adoptar.

FASE UNO. LA IDENTIFICACIÓN DE LA NORMA Y SUS IDEOLOGÍAS

*“En cada casa hay un cuarto oscuro
enclaustrado entre paredes de otros cuartos,
a los hombres no les parece molestar,
lo consideran lo más normal de la vida
pero viven ahí en esa mazamorra sin ventanas
la madre, la hija, la esposa”
Alarcón, Cuarto oscuro.*

El marianismo y “la buena mujer”

Siguiendo las ideas de Marcela Lagarde, los cautiverios de las mujeres operan como categorías que sintetizan hechos culturales que definen los estados de las mujeres en el mundo patriarcal y que permiten reconocer los mecanismos de opresión que como mujeres se viven, especialmente desde el ser *madre-esposa*. Ante ello, es necesario reconocer la genealogía del poder sociocultural en donde se encarnan las construcciones culturales, religiosas y psíquicas de la feminidad normada que permiten catalogar características propias de una “buena mujer” y otras como excluidas y propias de una “mala mujer”. Por ello para conocer como operaron estas ideologías en la vida de Jenni, retomaremos algunas citas autobiográficas de ella.

Tomando en cuenta de que Jenni Rivera fue criada por una familia tradicional, su principal referencia femenina introyectada desde pequeña fue desde el rol de *madre-esposa* que su madre albergaba:

“Mi mamá, aunque ella no lo sabía era una perfecta esposa “gángster” como solíamos decir en el barrio. Mi padre fue su primer novio, su primer amor, el primer hombre al que se entregó y el hombre con el que se quedó. Ella no iba a criar a sus hijos sin un padre, me deslumbraban su fuerza y su determinación para hacer que su matrimonio funcionara. Me prometí que cuando creciera, sería como ella. Me dio un ejemplo al cual seguir, un ejemplo que me afectaría mi vida más de lo que podía haberme imaginado (Rivera, 2013, p.33).

Este texto resulta revelador en tanto Jenni reconoce las ideologías y sistemas de valores que a partir de esta figura materna estarían presentes en su vida más de lo que ella imaginaba. Si bien, Rosa Saavedra, la madre de Jenni, encarnaría este cautiverio de manera clara, no solo este cautiverio se encontraba proyectado en ella, sino que la interiorización de esta “esposa perfecta” le afectaría toda su vida, pues a pesar de la condición de soltería, de divorciada o en concubinato que Jenni vivió en diferentes etapas de su vida, por el simple hecho de ser mujer también ella encarnaría de igual forma este cautiverio, pues hay que recordar que “la maternidad y la conyugalidad son las esferas vitales que organizan y conforman los modo de vida femeninos”(Lagarde,1996, p.349).

Cumplir con el ejemplo de su madre de ser una “perfecta esposa gánster”, sería parte esencial del aprendizaje de la *lengua materna* aprendida por ella, es decir “del conjunto de signos, mensajes, y símbolos gestuales y verbales, conscientes e inconscientes con los cuales expresa y comunica su propia elaboración de la concepción del mundo para ese sujeto que es su hija o hijo” (op.cit, 362). Si bien, este lenguaje Jenni lo aprendería en los primeros años de su vida mediante prácticas concretas, también lo haría mediante formas más profundas e intangibles de concebir el mundo, en la forma de aprender a sentir, de amar, de callar, de vivir y de “aguantarse” de las distintas dificultades, esfuerzos y costos que la maternidad y el matrimonio traían consigo.

Por tanto, no es de extrañarse que como modelo a seguir, durante su infancia y aun viviendo en su casa materna, estos aprendizajes y búsquedas de ser una esposa y madre perfecta no le supusieran rechazo alguno; por el contrario, eran para ella motivo de admiración y de orgullo por la determinación y fuerza que veía en su madre al cumplir el rol socialmente esperado. De ahí que, la única manera de corresponder a este ejemplo, fuera actuar de la misma forma que su madre, buscando replicar el mismo modelo de *madreesposa* en sus futuras experiencias amorosas⁴².

⁴² Dato curioso, a diferencia de Jenni, las tres parejas sentimentales más importantes en su vida, Trino, Juan y Esteban nacieron en México, pero vivieron en Estados Unidos desde temprana edad.

Sin embargo, a los quince años un hecho irrumpe este deseo al quedar embarazada de su primer novio, Trino. Desde la mirada patriarcal, Jenni había sido partícipe de una acción “prohibida” inconcebible tanto para su madre como para su padre, y por tanto el costo que debía pagar por ello, era dejar su casa materna e irse a vivir con el futuro padre de su hija. Situación que le provocó emocionalmente sentimientos de tristeza, de frustración y decepción profunda no sólo por dejar su casa tan querida para ella, sino también por la culpa dirigida hacia su madre por no haber logrado seguir el modelo enseñado y esperado para ella.

Ya no era digna de vivir en su casa y por tanto era momento de empezar ahora por su propia cuenta su primera experiencia amorosa, que por su puesto como era de pensarse, por un buen tiempo se rigió bajo los roles tradicionalmente femeninos aprendidos por Rosa. Posiblemente como medida de compensación del castigo simbólico de no haber hecho “lo correcto” y tratando de suprimir su error, se esforzó con mucha más fuerza en convertirse en una buena esposa, y - en sintonía de sus propios mecanismos del súper yo-y normativos en ella -, continuó desplazando esta feminidad aspiracional no sólo con Trino, sino, también con su segunda pareja amorosa:

“Me esforcé para seguir siendo una buena esposa para Juan. Todavía vendía bienes raíces y trabajaba de tiempo parcial en el negocio de mi padre, como lo había hecho cuando estaba embarazada. Limpiaba la casa y me despertaba a las 4 am para preparar el desayuno y el almuerzo de mi esposo antes de que él se fuera a trabajar a las 5 am. Me ocupaba de sus necesidades lo mejor que podía. Quería que estuviera orgulloso de mí. Necesitaba su amor y su apoyo más que nunca, y no quería fallar como esposa una vez más” (Rivera, 2016,p.89).

Para Jenni, ser una buena esposa al igual que a su madre significaba ser una mujer para los otros, seguir con un modelo mariano que se ha posicionado desde sus orígenes, como un mecanismo idóneo de control, obediencia y sujeción del sujeto femenino a merced del masculino. Así, en este texto Jenni muestra como la

entrega y el sacrificio expresado en labores domésticos como limpiar la casa, preparar el desayuno y ocuparse de las necesidades de su esposo antes que las de ella, serían los “sacrificios” y costos que necesitaba vivir para convertirse en una mujer digna de serlo, resignificando estas labores sólo a través del amor hacia su pareja.

Un amor expresado como una necesidad y una dependencia vital enraizado con el mito del amor romántico y que la convertía en un objeto, mas no en un sujeto de las experiencias amorosas culturalmente aprendidas, en pro de la simbiosis, la fusión absoluta, el rompimiento de límites y la entrega virginal. Características por su puesto promovidas por Iglesia católica a través de la figura de la Virgen María. Tal y como lo había aprendido como lengua materna de su propia madre al ser Don Pedro, *“el primer novio, el primer esposo y el primero a quien se le entregó”* (Rivera, 2013, p.33).

Sin embargo, esta fantasía de la esposa perfecta no duraría tanto tiempo, pues esta “perfección” expresadas en el cumplimiento de las expectativas de una buena mujer y el sacrificio de ponerse en segundo, en tercer lugar, o en cualquier otro lugar de la relación con sus parejas, menos en el de su propio *self*, parecían no haberle resultado beneficios y suficientes ni para ella ni para sus parejas. Pues el sacrificio y la dependencia vital, se habían traducido en su primera experiencia amorosa en violencia doméstica y en Juan con su segundo esposo, en distintas infidelidades.

Como es de pensarse, ambas experiencias vividas con ellos, fueron para Jenni bastantes fuertes por la carga emocional que le significaron; los constantes intentos de convertirse tal como su madre, oficialmente habían fracasado. Sin embargo, y muy a pesar de que Jenni se había dado cuenta de los costos tan altos de haber callado y haber intentado seguir este modelo, le resultaba difícil separarse de ellos, por la enorme presión y carga psíquica que este modelo estaba arraigado en su vida.⁴³

⁴³Modelo que incluso a su madre le resultaría complicado de seguir, pues en el año 2010, dos años antes de la muerte de Jenni, sus padres deciden separarse después de casi cincuenta años de matrimonio. Suceso que

“Un día me dije, hasta aquí llegué. No puedo soportarlo más. Tengo que huir desesperadamente de este cabrón. Lo amo, pero me lastima demasiado. Quería desesperadamente terminar la relación, pero también quería seguir los pasos de mi madre. Quería estar con él y hacer que funcionara nuestra relación para el bien de mi hija, pero también sabía que tenía que vencer mi propio orgullo estúpido de tener la creencia anticuada de que debía estar con la misma persona el resto de mi vida. Al igual que mi madre” (Rivera, 2013, p. 45).

La lucha constante entre el deber ser y querer alejarse de sus parejas fluctuaron en conflicto interno emocional. En este texto observamos como el mandato del deber ser al tener una pareja, está implícitamente investido para la eternidad, del “para siempre” y con ello la propiedad privada y la monogamia que de ellos se deriva. Así Jenni, aun posiblemente sabiendo que al emparejarse con Trino, Juan o con Esteban, años más tarde, no iba a resultar acorde a la fantasía del amor romántico internalizado en ella, eso no significaba que no tenía el deseo y la esperanza de que así fuera. De ahí que afirmar en la anterior cita textual “tenía que vencer mi propio orgullo” resulta interesante en tanto muestra un ejercicio de conscientización ante la fantasía presente frente a ella y en contraposición a sus propias experiencias vividas, rechaza estos mandatos e ideologías considerándolas como “anticuadas como su madre”, perteneciendo Rosa a una generación distinta, en donde la separación o el divorcio resultaban impensables para el matrimonio.

Por tanto, resulta claro, que desear salir del estereotipo de perfección de madre-esposa tan vinculado culturalmente a lo femenino, resultara altamente costoso y castigado. Ya no sólo haberse embarazado a los quince años, sino también las condiciones de madre soltera, mujer divorciada y separada que Jenni encarnaría a lo largo de su vida; y pese a sus esfuerzos de seguir el *script femenino* normado, la condujeron después del divorcio de su segunda pareja, a constituirse desde la

fue motivo de inspiración para Jenni para escribir las canciones: *La Gran Señora*, y *Resulta*, en honor a su madre.

otredad y desde lo abyecto. Una otredad que Jenni comenzó a construir como efecto de su propia inconformidad de la feminidad enmarcada en el cautiverio de *madreesposa* y que a continuación leeremos desde la figura de la Malinche.

FASE DOS. LOS SÍNTOMAS DEL DESACUERDO

Primer síntoma: la mujer tiene cara de rebeldía, “Jenni la rebelde de Long Beach”

Volviendo la mirada hacia lo antes planteado desde su autobiografía, cuando una persona ha intentado seguir la norma impuesta, seguir el script femenino del que hablamos en un principio, vivenciarlo y a pesar de haber vivido esas experiencias, sentir que algo no está funcionando de la forma que se había planteado que iba a suceder. Pueden aparecer un sin fin de emociones al respecto, emociones que nos interesa rescatar al ser plasmadas en las canciones de Jenni Rivera y que ponen en tensión a la feminidad Una, a esa única forma de constituirse como mujer.

Si bien, estas canciones a analizar poseen elementos diferenciales y pueden ser leídas desde distintas maneras, tienen una similitud, son interpretadas en la primera parte de su concierto, en la sección de Música de Banda. Su importancia radica en que pueden ser vistas psicológicamente como un mecanismo de defensa, desde un síntoma de desacuerdo con cara de rebeldía y de contestación discursivo-musical ante el Padre (simbólicamente hablando) que es estricto, el padre normativo, el padre que acepta solo la perfección.

Antes de iniciar este apartado, cabría mencionar que Jenni desde pequeña como ella lo refiere en su autobiografía, construyó un temperamento fuerte y un carácter un tanto rebelde ante ambiente patriarcal en el que creció. Características que a mi parecer fueron condiciones internas y subjetivas que posiblemente motivaron a Jenni a reconocer que en el cautiverio de *madreesposa* no se encontraba la vida que ella deseaba, y que si bien no deseaba vivir bajo este, esto no significaba que

no hubiera sido parte de este, ni tampoco que saliera libre ni inmediatamente o para siempre de esta opresión.

La “mala mujer”, Doña marina, la Malinche

Para Milagros Palma (1992) la tragedia de la conquista está encarnado en el hombre y la mujer mestiza. Si la malinche aparece simbólicamente como el objeto de traición, el hombre se plantea como el conquistador/el chingón y la mujer como la conquistada/la chingada. Desde una mirada patriarcal, la Malinche por tanto sería la traidora, la amante, la mujer que “nos chingó” a la raza mestiza, una suerte de traición no solo a la patria, sino también hacia el deber ser femenino y por tanto desplazada de su categoría de sujeto. Por ello, para la autora, es menester visibilizar a la Malinche no sólo como una intérprete en la historia en las crónicas de la conquista de México, sino como la lengua misma y a partir de la cual se pueda re-posicionarla como una mujer que renace desde el lugar que la historia la ha simbólicamente negado, como una mujer-palabra.

Por tanto, a partir de esta postura es que me interesa leer a Jenni, como un eco de la palabra, siendo ella lengua que encarna desde su experiencia a una mujer “reina, potranca y atrevida” pero que la mirada patriarcal, al igual que la Malinche, la coloca únicamente desde “la mala mujer” recordándonos que “sobre la desvalorización femenina, se alza la supremacía masculina” (Palma,1992 p.147).

Retomar a la Malinche como figura importante para entender la música y vida de Jenni, tiene sentido mi parecer, desde dos lecturas que comparten a) “la traición” a la patria y b) la tensión explícita de la lógica arquetípica de madre-esposa. Respecto a la primera, recordemos que la identidad chicana de Jenni tal y como lo mencionamos en el apartado anterior, muestra una identidad mestiza, un símbolo de la unión de dos culturas, pero que vista desde el malinchismo⁴⁴, Jenni albergaría al ser producto del mestizaje de dos padres migrantes y haber nacido

⁴⁴ “Palabra usada para denunciar cualquier actitud <extranjerezante> siendo opuesta al nacionalismo cerrado y conservador que ha venido cultivando el mundo criollo y mestizo en América Latina frente al imperio norteamericano” (Palma, 1992, p.146).

en territorio estadounidense; un malinchismo, que llevaría impregnado en su chicanismo.

En relación al segundo punto, y lo que compete a este apartado, podemos observar que gracias a las experiencias vividas desde su ser *madresposa*, y desde el desacuerdo anteriormente abordado de la normatividad sociocultural impuesta, Jenni después de divorciarse de su segundo matrimonio en el 2007, saca a la producción su álbum titulado *Mi vida loca*⁴⁵.

“(Hablando) Hoy en el show de carolina. Mujeres, señoras y jóvenes que no se resignan a lo que ser lo que ellas llaman Mujeres MB, mujeres básicas, el tema de hoy, mujeres que viven la vida loca.”

Que viva una vida loca, soy hembra muy diferente/ que vivo mi vida recia, quien sabe que hay en mi mente / que ya está bien el desorden que he vivido desde siempre / porque tanto les molesta que me quera divertir,/ que goce de todo a todo mis verdades no fingir,/ quiero contar mis parrandas antes que vaya a morir./ Que de parranda en parranda, vergüenza tengo muy poca,/ que a lo grande me divierto, corro de una fiesta a otra,/ y sepan que es muy mi gusto el vivir mi vida loca./ Es mi muy gusto jaaaa arriba la barca Jalisco, ¡señores! / Para que quieran que este encerradita en mi casa, / yo no soy una santita, les rompo más que una taza, / si no les sirvo para tortear para que me compran la masa. / No nací para sirvienta, de ningún perro soy la gata/ desde niña fui rebelde y no soy ama de casa/ en eso me saco un cero, ya déjenme de dar lata. / Yo seguiré en mis parrandas, pidiendo un puño de tierra/ que me entierran con la banda y me canten los Rivera/ yo vivo mi vida loca, aunque así nadie me quiera.

El primer elemento a considerar será el público al que está dirigida esta canción: todas las mujeres que se resignan a ser *mujeres básicas*. Término que aludirá a la

⁴⁵ Existen dos versiones sobre esta canción, una más corta que la otra. Esta es la versión original y que a su vez, es la versión extendida.

Rivera, J (2006) Mi vida Loca. En Besos y copas desde Hollywood. [CD] Estados Unidos. Fonovisa

resignación de un cumplimiento social mediante la sujeción de lo femenino únicamente desde su función reproductora, y que a lo largo de la canción describe como tal. Estar “*encerrada en la casa, tortear para hacer masa y ser una santa*”, resultan importantes en tanto símbolos de reconocimiento de opresión que se traducirían en la servidumbre voluntaria, que se contrapondrían al afirmar que “de ningún perro soy la gata”. Frase que contiene en sí bastante carga simbólica pues retoma dos maneras populares que describen ciertas características. Ser perro aludiría a un hombre que es un mujeriego, que es “vivo y avisado”, celoso y territorial, mientras que ser gata en ese contexto, haría referencia a una actitud servil. Ambas descripciones como alegoría de las vivencias extrapoladas al ser ama de casa. Por tanto, la “mala mujer” surgiría como la cara antagónica de este rol a través de *las mujeres que viven la vida loca*.

El segundo elemento que abordaremos gira en torno al término loca que aparece en el título de la canción. Podemos analizar que esta palabra no es arbitraria, pues, en primer lugar, éste término evoca a alguien que transgrede o está fuera de la norma; y en segundo lugar porque usar esta palabra remitirá por sí sola tensionar la carga simbólica negativa que en ésta se adscribe. Vista desde significados más populares, una persona loca para el diccionario de la Real academia española, acuñe a quien ha perdido la razón, quien es de poco juicio e imprudente y que funciona sin control.

Ahora bien, si “la historia de la locura es la historia de un juicio, consecuentemente es la historia de la evolución gradual de los valores, las reglas, las creencias, los sistemas de poder sobre los cuales se fundamenta un grupo social”. (Basaglia,1983, p.59), la locura por tanto recaería de manera diferencial tanto en hombres como en mujeres.

Entorno a este tema, hay que recordar que la oposición público/privado no sólo hace referencia a lugares normados femeninos y masculinos, sino también a los sistemas de valores suscritos en quienes ocupan estos espacios. Así para lo privado, se encontrarían los modelos marianos, mientras que en el espacio público se relacionaría a modelos *otros*, a la mujer de la calle, a la mujer loca. Y por tanto

toda aquella mujer que pretenda desarrollar una actividad fuera del espacio doméstico llevará consigo este estigma detrás de la mujer-esfera pública.

En este sentido, desde miradas patriarcales, una mujer loca sería una mujer que se encuentra en espacios públicos, aquella que no le pertenece a nadie y que por necesidad o decisión sale del espacio privado para construir una vida allí. Dicho de otra manera y de manera más general, una mujer loca sería una mujer que se encuentra en el límite de la rareza y lo indebido por transitar en un espacio social fuera de aquél que por “deber” y condición le había sido asignado, el privado.

De ahí que en esta canción Jenni plasme algunas de las características que la llevan a considerarse como “una mujer que vive la vida loca”. Una mujer que es poco predecible y por eso “*que quien sabe que hay en su mente*”, quien vive de manera “*desordenada*” respecto al orden hegemónico establecido; quien tiene poca vergüenza de divertirse excesivamente al “*ir de una fiesta a otra*” y que su comportamiento y locura es motivo de incomodidad y de molestia para aquellos que no están de acuerdo con estas prácticas, es decir, aquella que los “chinga” con su actitud.

Llama la atención por tanto que afirmar ser una mujer “*parrandera, divertirse y gozar de todo a todo*” tal y como Jenni lo describiría en esta canción, subvierte la categoría de loca desde una condición estigmatizada, hacia una condición que aparece desde una decisión personal no sólo que sucede en torno a un desacuerdo, sino que también permite develar el goce de la transgresión de la norma al afirmar “*y es muy mi gusto*” y en consecuencia ya no sea necesario “ *fingir sus verdades*”. Posicionándose con esto, desde la conflictividad, desde un cruce negado y abyecto con un estilo provocador muy peculiar que es posible ver en la siguiente canción a analizar: *Parrandera, rebelde y atrevida*⁴⁶

⁴⁶ Rivera, J (2005) Parrandera, rebelde y atrevida. En Parrandera, rebelde y atrevida. [CD]Estados Unidos. Cintas Acuario

¿Dónde están mis parranderas?

“(Hablando)¿Ya escucharon lo que escuchan las fresas?...seré una niña buena...¡ay sí! (risas). Esto es lo que escuchan las parranderas”.

Eso de ser niña muy buena no apetece/ como que aburre y a veces son lo peor/ser parrandera la neta si me orgullece/ noche tras noche sea por gusto o por dolor/. Hay muchas morras que se les hace tarde/ el que no existe una rebelde como yo/ y es que la neta de todas yo soy su madre/ Reinas, potrancas peligrosas, aquí estoy. / Soy atrevida el que me gusta me le aviento/ lo que yo quiero lo consigo si señor/ un hombre macho y muy valiente es lo que pienso/ que necesita una mujer tal como yo/. Soy parrandera, soy rebelde y atrevida/ soy rancherita y lo llevo en el corazón. / Champaña amarga es para las viejas presumidas/ quiero tequila con su sal y limón/ Soy parrandera,soy rebelde y atrevida./ No soy perfecta pero tampoco soy de lo peor/ más me defiendo como gata boca arriba y échense un grito las mujeres bravas como yo, las tequileras” (Rivera,2005)⁴⁷

Comenzar esta canción con la frase “seré una niña buena” hará referencia a la canción titulada “*me equivoqué*”⁴⁸ de Mariana Seoane, artista nominada para Premios Latino, en el género tropical en el año 2004. La estrofa principal de la canción es la siguiente: “*Me voy a morir de amor, por todo lo vivido/ y ahora vivo en el temor de seguir en el error. / Todo fue culpa mía, me di cuenta que tengo miedo de perderte,/ es la hora de volver, me equivoque, me equivoque,/ castígame, castígame, seré una niña buena.*”

Podemos observar que Jenni comience refiriéndose a esta canción, tiene como objetivo mostrar diferencias y tensión entre ambos discursos inscritos en estas canciones. Es interesante notar como por un lado la canción de Seoane, refiere a una niña que necesita y desea ser castigada por no haberse comportado acorde a una “niña buena”, una suerte de infantilización en donde reconoce y pide al

⁴⁷ Rviera, J (2005) Parrandera, rebelde y atrevida. En Parrandera, Rebelde y Atrevida. [CD]Estados Unidos:Cintas Acuario.

⁴⁸ Seoane, M (2004) Me equivoqué. En seré una niña buena. [CD] Estados Unidos. Universal Estudios

hombre que imponga un castigo ante esta falta. Mientras que por el otro lado a Jenni eso parece “aburrirle”, se mofa de la situación y a diferencia de Seoane se nombra y se refiere a sí misma como toda una mujer en vez de una niña; y no cualquier mujer, sino una mujer “**madre de todas las rebeldes**”.

Situarse desde esta categoría de madre significa ubicarse desde un escalón jerárquico, es decir, Jenni al nombrarse de esta forma, no se refiere precisamente a una madre que cuida (aunque también podría leerse de tal forma), sino a que ella es la más rebelde de todas las rebeldes y que por tanto posee dos características principales: 1) es líder de todas ellas y 2) entiende a las mujeres que son como ella desde su propia experiencia, dirigiéndose a ellas con la seguridad de que no están solas, “reinas potrancas y atrevidas aquí estoy”

Siendo así que las categorías mujer-malandrina, mujer-tequilera, mujer-rebelde, etc. permitan distintos flujos emocionales hacia su público. Salir al escenario gritando: *¿dónde están mis malandrinas?*, *“salud a todas las tequileras como yo”*, *“esta va para todas mis rebeldes”*, sean detonadores para generar una suerte de fusión entre su público y ella. Pues de pronto los gritos, la euforia y la energía cohesional que se siente en el público cada vez que Jenni dice *“échense un grito las mujeres como yo”* (a lo que ellas responden inmediata y positivamente), genera una misma sonoridad energética-emocional-identificativa que invita, promueve y comprende como una forma de ser mujer.

Provocando de esta manera a partir de las categorías conflictivas que expone, una estrategia de interpelación efectiva para todas aquellas mujeres que gustan de su música Jenni Rivera, pues es a partir de esta, la empatía se convierte en clave fundamental en los discursos musicales que Jenni propone en el escenario, especialmente cuando habla de esta personalidad rebelde que avanza sobre una misma línea discursiva en otras de sus canciones de su autoría tales como *las malandrinas, la reina de reinas, las tequileras, las potrancas, peligrosas, las chacalosas*.

Pues Jenni, posiblemente al igual que sus fans, no es que todo el tiempo se posicionen en esta identidad rebelde, sino más bien ser malandrinas, chacalosas,

atrevidas, etc., aparecen como lugares simbólicos que le permiten experimentarse desde otra posición, como síntomas de desacuerdo ante el sistema y expectativas sociales construidas hacia mujer.

Por tanto al cantar estas canciones en el bloque del género de banda tiene mucho sentido pues es precisamente en este género musical en donde se potencian este discurso tanto por la fuerza rítmica y musical que en este se imprimen, como por la sonoridad proveniente de la tuba, la tambora y la trompeta. Pues estos instrumentos serían musicalmente hablando, el acompañamiento perfecto para la creación de un ambiente de rebeldía, de fiesta, de soltura, de un espacio “sin críticas”, libre de juicios morales y por tanto de un lugar de goce al poner encarnarse, (Jenni y todas sus fans) - al menos durante las canciones de banda- como la “otra mujer” aquella que no busca la perfección femenina culturalmente esperada.

¡Salud a todas mis tequileras!

*“Si la vida te da limones,
pide sal y tequila”*
Dicho popular mexicano

Un elemento que resulta importante analizar en esta canción de *parrandera*, *rebelde* y *atrevida*, y en el cual me detendré un poco más, es el tema del alcohol, específicamente del tequila al afirmar “*quiero mi tequila con limón y sal*”, pues ésta será una de las muchas frases que constantemente expresará a lo largo de sus conciertos, tales “*como que me dio sed*”, “*que me traigan agua porque si no, le sigo con el tequila*”, “*tequileras in ´da house, ¿where are you?*”⁴⁹, “*salud a todas*”, “*¿dónde están mis chuperamigas*”⁵⁰, etc.

⁴⁹ Tequileras en la casa, ¿dónde están? Traducción propia

⁵⁰ Este término es usado por Jenni a partir de un programa de comedia en el que participó como artista invitada en un capítulo, en el cual la protagonista principal llamada “chupitos”- una mujer que gusta de tomar alcohol y protagonizada por la comedianta mexicana Liliana Arriaga- conoce a Jenni y ambas después de unos tragos comienzan a llamarse mutuamente *chuperamigas*. En vez de usar el superlativo “super” utilizan “chuper” como término que alude al verbo “chupar” que popularmente en México, refiere a la acción de beber alcohol.

A partir del análisis realizado, se distingue que Jenni utiliza el alcohol no sólo como un elemento potencializador de esta identidad parrandera, rebelde y atrevida que proyecta a partir de sus canciones y de la que se habló anteriormente, sino que también se encuentra con base en a) posicionarse como una mujer públicamente tequilera, b) el alcohol y su relación con el libido- goce sexual y c) la clase como categoría entrecruzada. Temas se analizarán a continuación.

A. ¿Mesurado, privado y recatado?

Como es sabido, no sólo la práctica de tomar alcohol supone diferencias por género, sino también culturalmente los tragos y las bebidas alcohólicas socialmente están masculinizados o feminizados. Existen los tragos “feminizados” que son de sabor dulce, con ligero sabor a alcohol y estéticamente agradables a la vista, tales como los martinis, la champaña, los vinos espumosos blancos o rosados, los licores con sabor a café o vainilla, o licores frutales con aromas a coco, piña, rosas, cerezas etc.; mientras que la masculinización de los tragos estaría relacionada a una alta concentración de alcohol con tonos de sabor amargo y con sabor “fuerte” por su alta concentración alcohólica, tales como el whisky en las rocas, rones, brandys, coñac, piscos, vinos tintos, aguardientes y destilados tales como el tequila. Siendo este último, el trago del cual hablaremos.

Si bien es cierto que en cuanto bebida el tequila se asocia a constructos identitarios de la masculinidad mexicana, también es necesario decir que el patriarcado se ha encargado de ocultar la presencia de la mujer en torno a esta práctica socio cultural, por ello, el hecho de que Jenni se posicione como una mujer tequilera tanto en sus canciones como en sus conciertos, resulta altamente valioso.

Si bien es cierto Jenni Rivera no es la única artista dentro de la música mexicana que habla en sus canciones sobre mujeres que toman alcohol, su puesta en escena de este elemento en su carrera artística, es con bastante fuerza y de manera reiterativa. Posiblemente como resultado de la influencia musical del género ranchero que adquirió desde pequeña, “*de niña mientras mi madre*

limpiaba la casa, ponía sus discos y cantaba con Chayito Valdéz, Chelo, Lola Beltrán, Rocío Dúrcal y Yolanda del Río. Aprendí sus letras y a los siete años me gustaba cantar canciones que decían que la borrachera era buena para olvidarse de los pinches hombres o que hablaban de las noches en el bar” (Rivera,2013, p.25).

Dicha influencia musical Jenni la expresa en la segunda parte de su concierto cuando sale al escenario acompañada de su mariachi, rescatando en éste una tradición musical ranchera que a lo largo de la historia mexicana se ha formado como una estampa del nacionalismo. Pues musicalmente hablando, el mariachi se ha consolidado popularmente dentro la cultura mexicana, como uno de los acompañantes culturales -en binomio con el tequila- más permitidos para “llorar por un amor”.⁵¹ Y aunque el dolor, la nostalgia y el desamor son características sobresalientes de las canciones rancheras casi sin mucha diferencia si quien interpreta estas canciones sea un hombre o una mujer; no pasa lo mismo en relación con el consumo del tequila.

Para los hombres, expresar dolor, desamor o tristeza cantando canciones rancheras y bebiendo tequila de manera pública y a veces de manera desmedida en cantinas, bares o fiestas, no se considera una práctica anormal ni tampoco una práctica socialmente castigada. Es más, beber junto al mariachi y al son de la guitarra, del violín y de la trompeta es uno de los pocos espacios sociales culturalmente permitidos en los que los hombres pueden expresar este tipo de emociones e irónicamente poder permitirse “llorar como los machos” o “llorar como los hombres”.

Sin embargo, no pasa lo mismo para las mujeres, pues los códigos culturales entrecruzados con el alcohol funcionarían de manera inversa para ellas por distintas razones, frases como “una señorita no se ve bien tomando” por la imagen de descuido y desaliño que puede proyectar, o “¿quién te va a cuidar”, ¿qué va a

⁵¹ De hecho, la primera canción que por primera vez cantó frente a un público, fue a los 11 años, un clásico de música ranchera: *besos y copas* del compositor Víctor Cordero Aurrecochea y quien haría famosa Chayito Valdéz en 1970.

decir la gente si te ve con una copa en la mano?, se han forjado a lo largo del tiempo como motivos suficientes para ejercer restricción moral para el consumo de alcohol para muchas mujeres. Dejando así para aquellas que lleguen a consumir alcohol, dos condiciones claras bajo las cuales realizar esta acción: mesuradamente y de manera privada.

Al respecto, podemos ver como en su canción *hermano amigo*⁵², Jenni reclama un derecho femenino de poder también expresar emociones de tristeza, dolor y nostalgia acompañada con el tequila, una demanda que estaría orientada a la apertura de espacios de expresión sin restricciones por género:

“Ven hermano sírveme unas/ pero dobles que ahora traigo a lo macho de tomar y emborrachar/ brother siéntate conmigo/ yo sé bien que eres mi amigo/ y mis penas y pesares te las quiero platicar/. Y esta pena que yo traigo/ es por un cariño ingrato que queriéndolo yo tanto el mi amor no valoró/ ven y siéntate conmigo, sírveme por favor más vino/ a ver si entre copa y copa olvido a ese gran amor/ pues que acaso las mujeres no tenemos el derecho /de también como los hombres embriagarnos para llorar/ y es que también las mujeres, encerramos en el pecho /el dolor que con tequila solo podemos quitar./

En relación con las implicaciones, debido a que la oposición entre espacio público y espacio privado sobre la que se asiente el patriarcado es de gran relevancia y ha sido tema importante para el feminismo, hablar de que Jenni Rivera posea en su escenario musical una mesa especial en donde siempre haya una botella de tequila y una copa, se tome unos tragos de tequila en sus presentaciones, (en ocasiones directamente de la botella o aceptando un par de tragos de público femenino) y decir *“hoy no voy a tomar porque me voy a portar bien , jajajaja (risas burlonas), no es cierto, salud pues”*. Son elementos que ejemplifican la tensión de condiciones y expectativas sociales asignadas a la mujer desde un espacio privado y dirigidos más bien hacia el espacio público. Ya que nombrarse tequilera

⁵² Rivera, J (2007) *Hermano amigo. Mi vida Loca*. [CD]. Estados Unidos: Cintas Acuario

no sólo es meritorio desde una forma descriptiva de esta práctica sino también por el re-posicionamiento femenino que visibiliza esta práctica desde una voz que aboga contra la censura.

B. El tequila y la leyenda de Mayahuel, las lágrimas de la apropiación sexual

Para hablar de la relación entre el alcohol y el libido-goce sexual, me parece importante retomar una figura mítica de la cual poco se ha hablado desde la academia, “Mayahuel, la diosa mexicana de maguey”, pues al igual que las otras figuras míticas-reales asociadas a la feminidad mexicana y retomadas anteriormente como la Virgen de Guadalupe y la Malinche; la leyenda de Mayahuel, al ser parte de la tradición indígena de México Tenochtitlán forma parte del imaginario e inconsciente colectivo de las construcciones femeninas identitarias como se verá a continuación:

Cuenta la leyenda que hace muchos años, los hombres a pesar de tener comida o maíz que aseguraba su sustento, nada alegraba su corazón, ni les hacía bailar, cantar o poseer algo que les pudiera proveer placer o gozo. Un día, los dioses sintieron lástima por ellos y comenzaron a discutir sobre que les podían regalar a los hombres, unos pensaron en telas para que les dieran calor en las noches y alegría en los días por sus colores; otros pensaron en comida dulce, y otros más en un delicioso néctar, sin embargo por mas propuestas, no se podían poner de acuerdo hasta que el Dios Quetzalcóatl recordó a Mayahuel.

Mayahuel era una joven diosa que vivía lejos, retirada del resto de los dioses, quien a pesar de ser muy bella y deseable estaba encerrada y apartada de la mirada de los demás, pues su abuela era una “Tzitzimitl” es decir un demonio celestial de la oscuridad, que cuidaba celosamente de la virginidad de su joven nieta. Además de sus virtudes personales “Mayahuel” tenía una planta mágica que daría alegría, techo, comida, bebida y muchos otros dones a los hombres, tal era su magia que los dioses le encomendaron a Quetzalcóatl la misión de

llevarla con ellos. Esté transfigurándose en viento fue hasta donde estaba encerrada Mayahuel y con suaves palabras la convenció que la acompañara al mundo de los hombres y compartiera con ellos su planta mágica; el riesgo era alto ya que su nieta no sólo se enfrentaría a la ira de su abuela, sino también a la de sus hermanos vengativos y poderosos, pero la postura de Quetzalcóatl logro entrar en el corazón de la doncella, quien finalmente aceptó fugarse de su prisión y en su huida ambos dioses, jóvenes y bellos se enamoraron y se prometieron entonces amor eterno en cuanto cumplieran la misión de dar la planta mágica a los hombres.

Pero la dicha duraría muy poco, ya estaban en la tierra cuando se percataron que eran perseguidos por los hermanos de Mayahuel y desesperados buscaron donde esconderse, Mayahuel hizo que tanto ella como Quetzalcóatl tomaran la forma de su planta mágica, y esperaban no ser encontrados, los hermanos de Mayahuel solo veían plantas y piedras, buscaron y buscaron, pero no hallaron el rastro de los fugitivos. Cuando estaban por retirarse el hermano menor notó una planta diferente a las demás, cuando la vieron de cerca, reconocieron a su hermana y cruelmente arrancaron la parte de la planta en que estaba convertida y la destrozaron. Cuando su furia cesó, los hermanos de Mayahuel se marcharon. Quetzalcóatl se había salvado, puesto que su parte de planta no había sido dañada, entonces recobro su forma, tomo los restos de Mayahuel y con sumo cuidado y cariño la sembró, regándola todos los días con su llanto.

De esos restos resurgió una planta mágica que no pudo cobrar jamás su forma humana divina, quedando Mayahuel convertida para siempre en el sagrado "Maguey" y desde entonces, se dice que el maguey llora lágrimas por amor.

Con referencia a esta leyenda tomaremos elementos que aparecen interesantes de plantear ya que Mayahuel al ser la diosa del maguey -es decir del tequila y del mezcal - surge como una divinidad desde ella y para los otros, pues ella misma es quien daría alegría y gozo para cantar y bailar al pueblo asignado. Resurgida como una planta divina, se posiciona a Mayahuel como la fuente de uno de los

simbolismos nacionalistas mexicanos, el tequila. Pero que el patriarcado se ha encargado de omitir o marginalizar a las mujeres de la construcción de la identidad nacional.

Así, el mito de Mayahuel, demuestra una paradoja en la representación de mujeres: están imprescindibles en el patrimonio cultural de la industria, pero están en los márgenes de la evolución y organización de la industria actualmente. Como consecuencia, esta invisibilidad de las mujeres en estos espacios, las despoja de su desempeño promoviendo una memoria colectiva del tequila y de la nación masculinizada. Una masculinización que abstrae a la figura de Mayahuel (desde las posturas clásicas) como en los códices del Vaticano y de Fray Bernardino de Sahún, como la “madre” que se encargaría de alimentar a sus hijos. Y la despoja de su condición de “mujer de poder” posicionando su feminidad desde una clara relación entre biología, reproducción y naturaleza.

Por ello, es menester retomar la figura de Mayahuel desde lecturas menos androcentristas y más bien subversivas y feministas de los símbolos de feminidad que a primera vista Mayahuel albergaría al ser virgen, enamorándose y llorando eternamente por su gran amor.⁵³

Lo que propongo es ensalzar a la figura de Mayahuel desde su propio poder (**su sexualidad**), desde la capacidad de decidir sobre éste a pesar de los costos que le significaron posteriormente, la quietud y la muerte. Es decir, si el poder que le estaba vedado para usarlo antes de bajar a la tierra y con el objetivo de conservar su identidad virginal y santa, al usarlo en la tierra se activó y transmutó en ésta como *fruto de alegría*, entonces este acto en sí, se convertiría simbólicamente en el despojamiento de los dioses de la apropiación de la virginidad de Mayahuel que previamente poseían. Pues hay que recordar que “la virginidad más que una

⁵³ Montecino (1993) en su libro *Madres y Huachos: Alegorías del Mestizaje Chileno*, habla de cómo en los códigos mestizos de la virginidad expresadas en la virtud y el honor, se define una parte de la identidad de las mujeres. Y que evoca también al modelo mariano y a la resolución de la “falta” a partir del amor de un hombre que la redime” (p.166).

condición física es un atributo que le pertenece a los hombres, por tanto, es sagrada por manifestarse como forma compleja y evidente del derecho de la propiedad” (Monsivais,2013, p.26). Por tanto, realizar esta acción y tránsito entre lo divino y lo terrenal, significaría una doble apropiación: su virginidad “simbólica” y su poder-cuerpo sexual.

Si bien, este desplazamiento para la narrativa de la leyenda sería causa de condena, es posible considerar desde otra lectura, que sus acciones no resultaron en vano, pues gracias a que ella había “compartido su planta en la tierra”, convirtiéndose en maguey para siempre, sus lágrimas, usadas para la fabricación del tequila y del mezcal, eternamente comunicarían un mensaje. Pues éstas lágrimas serían simbólicamente hablando, el fruto latente, para todas aquellas mujeres que quisieran probar las mieles de su piel, un alimento que pudiera darles el valor de apropiarse de su sexualidad, y liberarlas de la presión social del estereotipo santo-virginal impuesto⁵⁴.

Invitaciones a partir de las cuales es posible entender los discursos y prácticas que Jenni Rivera refiere en sus canciones en relación al tequila, a la sexualidad y al espacio público.

Al igual que la práctica del alcohol, la sexualidad también pertenece culturalmente y prioritariamente al espacio privado y con vivencias diferenciales en hombres y mujeres. Para el hombre, la vivencia de su sexualidad se expresa como ser soberano sus deseos y desde un reforzamiento constante (social y persona) de su “gran capacidad erótica” que le sostiene con fuerza y poder como sujeto sexual; mientras que la mujer desde el androcentrismo al considerarse, objeto y no sujeto,

⁵⁴Una interesante reflexión al respecto, es el del autor Carlos Monsivais (2013) quien a través de su libro *Misógino Feminista* afirma que “no hay libertad sexual porque no se conciben (ni si quiera se visualizan) las relaciones igualitariamente, porque la virginidad sigue siendo un fetiche a partir del cual se definen las vidas (y por su puesto las honras); porque no se reexaminan radicalmente teorías y situaciones como lo “licencioso, lo “indebido,” lo “antinatural”, lo “pervertido”; porque el acto sexual sigue inmerso en nociones de culpa y sensaciones de pecado que ahora se transfieren a referencias de conveniencia social , de interés carrerista o de la distinción entre libertad y libertinaje (p.42).

difícilmente puede manifestar su vivencia sexual sino en cualidades pasivas y desde el ámbito privado.

Visto desde esta perspectiva, Jenni Rivera al manifestar claramente expresiones de carácter sexual en sus presentaciones en vivo tales como *“y bailando ya bien entrada, puede que la ropa me estorbe”*, *“¡borracha y encuerada, que bonita vida caray!”*; *“salud por el afloje, a mí también me pasa no crean que sólo a ustedes”*; son expresiones que si bien, estarían influenciadas por el carácter desinhibidor del alcohol, estas sin duda alguna se enmarcan desde una vivencia de su sexualidad que la muestra sin culpa, una forma de mostrarse públicamente como una mujer orgullosa de su faceta sexual en las cuales incluye sus propias experiencias “privadas” compartiéndolas públicamente. Siendo así, el “afloje” el término usado para pasar de la vergüenza al goce sexual.

Desde el análisis de sus conciertos y su interlocución con su público, se observa, que estas frases de carácter sexual no sólo se dirigen a la tensión que estas frases provocan con respecto a las expectativas sociales de comportarse, de pensar y de hablar públicamente de un tema “impropio” para una mujer, sino también permiten también trastocar a partir de su música, las propias exigencias subjetivas y auto normativas que cada una de las mujeres, es decir sus fans, poseen en torno a la sexualidad. Y que operan de manera interna como mecanismo auto regulador en cada uno de sus cuerpos y de sus mentes, como reproductores inconscientes de la culpa y el castigo que se encuentra impregnado a todo lo relacionado como vivencia sexual femenina.

Por ello se rescata cómo Jenni uniría esta tensión social y personal al afirmar que *“a ella también le pasa”* logrando poner-se en el escenario desde sus emociones y sensaciones vinculadas a su propia vivencia sexual para lograr identificación por parte de su público y junto con ellas crear espacios de goce, de permisividad social y de apropiación de su ser sexual, al menos desde su expresión discursiva cantando junto con ella sus canciones. Todo esto, por su puesto acompañado por el susurro de Mayahuel que nos recuerda que *“la mujer ni como madre, ni como virgen, ni como prostituta, la mujer tiene derecho a su goce”* (Irigaray,2009, p.139).

C. ¿El tequila tiene clase?

El último tema que se abordará respecto al alcohol, será el cruzamiento de este con la clase, a través de frases como “champaña amarga es para las viejas presumidas, yo quiero tequila con su sal y su limón”. Pues la elección de los tragos y las bebidas alcohólicas, se encuentra influenciada por cargas ideológicas que suponen una distinción entre clases sociales. Así por ejemplo, tomar champaña o tomar un Martini no sería lo mismo que tomar cerveza, tomar pulque o tepache en México. Mostrando de esta manera que las preferencias gustativas no se conformarían mediante elecciones personales, sino que también se encuentran entrecruzados por distintas condiciones sociales en donde nos desenvolvamos como marcas identitarias-geográfica-espaciales, que como sucede en el caso de Jenni, se enmarcan por su identidad chicana.

Esto es posible observarlo en su video musical *Las Malandrinas*, en el cual, la intención de Jenni fue darle espacio de participación a sus propias fans chicanas, quienes replicaron en él, una crestomatía de dos grupos de mujeres: 1) las que toman cerveza y tequila y 2) las popis⁵⁵, quienes toman vino.

Al inicio del video se puede observar como las mujeres del primer grupo se encuentran en una tienda de discos buscando cds de Jenni rivera, sus vestimentas son diversas pero se distinguen algunos tatuajes, gorras, playeras pegadas, pantalones ajustados y de complexión mediana-grande. Tan pronto adquieren sus cds, salen de la tienda suben a una “troca”, a una camioneta 4x4 Chevrolet Ram y comienzan a beber cerveza directamente de las latas.

Mientras que el segundo grupo de mujeres, las popis (de cabello lacio y delgadas) entran a la tienda y preguntan al encargado sobre la existencia de materiales discográficos de Luis Miguel y Thalía, a lo que él responde con negativa, sin embargo, les ofrece posters de Jenni Rivera y de Lupillo Rivera⁵⁶. Ante esto, ellas

⁵⁵ Término popular usado para referirse a las mujeres que se creen mucho o quienes pertenecen a una clase social alta.

⁵⁶ Guadalupe Rivera Saavedra, mejor conocido como Lupillo Rivera es hermano de Jenni Rivera, el primer hijo de la familia Rivera quien comenzó su carrera artística en el género regional mexicano, especialmente

respondiendo con una expresión de desprecio y diciendo ¡eso no nos gusta!, rompen los posters e inmediatamente salen de la tienda de discos, iniciando así una riña entre ambos grupos de mujeres. Desacuerdo que curiosamente, concluye en una fiesta organizada por Jenni, en donde todas, por incentivo de ella, terminan tomando tequila.

A partir de este video se puede observar una clara distinción de clases con respecto a la bebida. Mientras que la cerveza estaría en relación a las mujeres parranderas, arrabaleras y “del pueblo”; la champaña estaría en relación a mujeres de clase alta y considerada para Jenni como un símbolo de presunción. Por tanto, concluir el video musical en donde ambos grupos de mujeres terminen tomando tequila, permitiría posicionar al tequila como una bebida que admite la unión de clases.

Un mensaje interesante como representación de lo sucedido en sociedades con raíces mexicanas, pues el tequila es una bebida que se consume tanto en clases bajas, como en clases altas, permitiéndole el flujo entre distintas diferencias y matices socio-económicos. Concibiendo así al tequila, como una bebida sin pertenencia a una clase social y más bien perteneciente a unas raíces, a una raza mexicana por la que Jenni aboga y pertenece.

Finalmente, y de manera crítica, es importante reconocer que, desde hace algunos años, el consumo de alcohol en las mujeres ha ido en aumento⁵⁷ posiblemente incentivada por el deseo de muchas mujeres por igualar esta práctica entre hombres y mujeres. Sin embargo, el objetivo de este apartado no fue de carácter moral pues si bien el alcohol es un elemento que está presente en sus conciertos, no se pretendió analizarlo de manera aislada; al contrario, se reconoce que éste adquiere sentido a partir de una serie de elementos significativos que junto con la

en los corridos. Si bien, es una figura pública conocida en Estados Unidos y México a partir del despunte de la carreta artística de Jenni Rivera, Lupillo no llegaría a alcanzar el éxito musical que su hermana.

⁵⁷Según datos en su libro autobiográfico, en su presentación del 14 de noviembre del 201 en el teatro Kodak se presentaron las ventas más altas de alcohol de toda la historia de ese recinto. (p.157)

fuerza vocal y discursiva, la música, y las condiciones festivas dentro de los conciertos de Jenni Rivera, permitieron su aparición como un síntoma de rebeldía con respecto a la norma, y que por tanto era necesario reconocerlos y darles sentido desde ese lugar.

De ahí que hablar del alcohol de ninguna manera tuvo como objetivo universalizar esta práctica para todo el público que asiste a sus conciertos, ni tampoco la promoción de su consumo como una práctica exclusivamente liberadora.

Segundo síntoma: el enojo

Las emociones surgen como una respuesta significativa en el reconocimiento de un flujo de emociones en un *alba emoting*, del cual hablaría Humberto Maturana (1996). El lenguaje, entendido como el cuerpo de la emoción, permite abrazar y darle forma a aquello que sentimos por medio de la música. Por ello, si constantemente nos encontramos inmersos en alguna emoción o en varias emociones a la vez, podemos entender a nuestro sentir como una dinámica relacional de vivencia en respuestas a un estímulo y a un conjunto de reflexiones intra-intersubjetivas que suceden en nuestro ser emocional y actual.

De ahí que las emociones contengan un carácter biológico indudablemente significativo que se expresen corporalmente de manera verbal y no verbal. Por tanto, si las emociones y las acciones van siempre de la mano, no se puede entender una sin la otra. Por ello, si en el apartado anterior se abordó a la rebeldía en cuanto forma de actuar, lo que se pretende en este apartado, es rescatar la emocionalidad, específicamente desde el enojo, como un síntoma de desacuerdo.

El enojo es una emoción que culturalmente no es muy deseable, posiblemente por la conflictividad que en muchos de los casos ésta alberga. Si bien de manera cotidiana la expresión de esa emoción sucede de la misma forma en hombres y mujeres, no sucede lo mismo en la música interpretada por hombres que interpretada por mujeres, pues para estas últimas el enojo no tiene mucha cabida para su expresión y por tanto sea una emoción que fuerte y contundente se evite la expresión de ésta. Y si esta aparece en propuestas en donde se presenta el

desacuerdo de vivencias machistas o de canciones que “les dicen a los hombres sus verdades”, es posible que se cataloguen como “música de mujeres ardidas”⁵⁸.

De ahí el interés de recopilar esta emoción en algunas canciones de Jenni Rivera desde su historia, su personalidad y su presencia en el escenario pues hay que recordar que “en la música dependiendo de quién, cómo o donde se cante, un texto puede adquirir distintos significados, una voz insolente o altanera, una trayectoria personal particular o una instrumentación o un arreglo irónico, puede subvertir el texto más sumiso” (Ramos,2010, p.15).

Por un lado, de manera general para Jenni irrumpir en un espacio patriarcal y opresivo hacia la mujer se expresaba en la necesidad de exponer la desigualdad de género introyectada en ella desde de las distintas dificultades experimentadas a lo largo de su vida, como mujer-cantante, mujer-pareja, mujer-hija, mujer-empresaria, mujer-madre etc. Así esta emoción en distintas ocasiones se observa que Jenni la expresaba mediante una actitud clara, marcando límites, sin temor a decir lo que pensaba y a través de gestos y posturas corporales que denotaban una mujer de carácter fuerte, cuando alguna situación o persona intentaba sacar ventaja de ella. Esto se pudo observar como lenguaje corporal a partir de su performance en canciones impregnadas de esta emoción y en entrevistas periodísticas en las cuales se le cuestionaba algún comportamiento de ella o declaraciones con respecto algún evento o chisme particular en donde se le involucraba.

Por otro lado, y más específicamente desde el análisis de sus canciones, se distingue que principalmente el sentimiento del enojo está orientado hacia la deconstrucción de la ideología del amor romántico, especialmente centralizado en a) la crítica de actitudes y comportamientos de su pareja amorosa en relación a

⁵⁸ Una de las artistas femeninas mexicanas que aborda esta emoción con bastante fuerza en su propuesta música (y diría yo, casi de manera exclusiva) es Paquita la del Barrio, ícono del bolero ranchero y conocida internacionalmente por sus canciones como : *rata de dos patas, tres veces te engañé, cheque en blanco*, me saludas a la tuya etc. Gracias a estas canciones en la industria musical se le la considerado a Paquita, “la defensora de las mujeres”.

mentiras e infidelidades amorosas, y por ende b) en la manifestación de molestia por no sentirse valorada.

Como muestra de ello, he seleccionado la canción de su autoría titulada: se las voy a dar a otro⁵⁹.

“Te lo dije, me tenías tan olvidada/ me tenías tan arrumbada, era poco para ti. /Te lo dije, me engañaste y te burlaste/ te sentías tan importante, como te burlabas de mí./ Y de veras, te pasaste de veras, te aguante tus fregaderas / y hoy te pongo un hasta aquí/ te lo dije, sobre aviso no hay engaño/ y si en tu frente hay algo extraño/ fue por tu gusto y fue por ti/. Se las voy a otro, porque tu no las mereces/ mis caricias valen mucho y me sobra quien las quiera./

En esta canción se puede observar como el sentimiento de tristeza expresada en la sensación de estar “arrumbada y olvidada”, al entrecruzarse con una situación externa a ella como el engaño, se transforma poco a poco en enojo, y en sensaciones de burla y ultraje por el abuso desmedido por parte de su pareja y de “aguantar sus fregaderas”, es decir, sus infidelidades. Así a partir de estos sentimientos es que surge la necesidad de “poner un hasta aquí”, una acción que constantemente Jenni tuvo que establecer luego del engaño vivido con sus parejas sentimentales, un proceso narrativo que Jenni experimentó en carne propia:

“¡Cuando mi papá se enteró sobre el engaño de Juan, mi esposo, le dije, voy a arreglar esto papá! Me haré cargo de este hijo de la chingada. En cuanto dije estas palabras, pasé inmediatamente de estar de triste a encabronada” (Rivera, 2013, p.9).

Es a partir de este texto que podemos ver como Jenni como compositora de sus canciones ocupa el uso de groserías, como medio de expresión del enojo. Al respecto interesa resaltar como culturalmente, las groserías como uso discursivo y como expresión aprendida -y para muchos permitida-, éstas se han consolidado

⁵⁹ Rivera, J (2001) *Se las voy a dar a otro*. En *Se las voy a dar a otro*. CD. Estados Unidos. Fonovisa

para muchas culturas como propios estados emocionales que denotan niveles mayores de las emociones que se desean expresar. En este caso, no es lo mismo que Jenni afirme que estaba enojada, a decir, que estaba “encabronada”, pues este último referirá a un nivel mayor de enojo.

Groserías e ironía

Si bien, respecto a las groserías se podrían abordar distintos temas, lo que me interesa mostrar es que a pesar de que las groserías forman parte en sí mismos de un lenguaje popular y coloquial, para muchas personas aún son consideradas como un lenguaje “inapropiado” y soez tanto para hombres como mujeres. Sin embargo, el castigo social no funciona de la misma forma desde el género, ni tampoco desde distintas marcas de identificación geográficas, raciales, de clase. etc. Por ello es importante decir que Jenni al ser chicana el uso de las groserías no se considera algo fuera de lo común, ni tampoco visto desde su ascendencia sonoreense representa una extrañeza, pues en México es sabido que “la gente del norte usa malas palabras”, es decir, para muchas personas norteadas las groserías son usadas casi de manera natural y cotidiana.

En relación al género, si bien se podría decir las groserías son usadas casi con la misma frecuencia por hombres y por mujeres, desde miradas conservadoras, éstas siguen siendo mal vistas cuando son dichas por las mujeres, en especial para los algunos hombres, que las consideran no muy “femeninas” y dignas de una mujer.

Dentro de este marco, Jenni ocupa las groserías como forma de expresión sin rechazo alguno, arbitrariamente y sin culpa alguna ya sea arriba del escenario o en algunas canciones suyas. Tal y como como lo muestra en la canción de su autoría *la mentadita contestada*⁶⁰ que analizaremos a continuación:

(Hablando) Con que quería jugar a las mentaditas, ahí le va su contestación mijo:

“Ya recibí aquella carta en cual me mientas la madre/ vengo a decirte en tu cara/ vas y chingas a tu madre/ no quise seguir contigo porque eres un cobarde/ pues

⁶⁰ Rivera, J (2005) La mentada contestada. En Jenni [CD]. Estados Unidos: cintas Acuario

ya lo traías de herencia igualito que tu padre/ según mucho me querías/ tú no has querido a nadie/ por eso y por todas tus mentiras/ vas y chingas a tu madre/. Acepto la mentadita a las 4 de la tarde/ las otras 23 horas, vas y chingas a tu madre/ (Hablando) Jajajaj ¡ay wey! que gacho ¡y arriba Sonora Jefa!

La postura usada en el escenario al cantar esta canción, llama la atención por la energía impresa en ella, Jenni se muestra desde una postura corporal firme y distintas actitudes desvergonzadas. Bailar al ritmo de la música y hacer groserías con sus brazos, forman parte de un performance alegórico del momento en que una persona te “manda a chingar a tu madre”, una expresión comúnmente usada como una “frase imperativa con que le indicamos a alguien que desacreditamos de manera terminan su actitud o acción” (De Oca,2010, p. 72).

De esta forma afirmar que “vengo a decirte en tu cara” sería una muestra de la expresión del enojo en su máximo nivel, pues el mensaje no es indirecto ni impreciso, por el contrario, es claro, contundente y sin miedo de la reacción que esto pueda provocar.

Es interesante como discursivamente hablando, Jenni no sólo desacredita la acción de a aquel a quien le dirige la canción, sino también a lo que hay detrás de las masculinidades patriarcales que necesitan reafirmar su hombría a través de infidelidades y la poligamia; estos a su vez reforzados por distintos constructos culturales que afirman que los hombres simplemente por el hecho de serlo, son infieles, naturalizando la infidelidad tanto en diversos comportamientos en torno a estos, tales como la coquetería y ser “ojo alegre”, así como también en ideas arraigadas popularmente aceptadas como “no poderse aguantar las ganas” y que constantemente se repiten en chistes y en infinitos dichos populares, tales como “gallineros cuiden a sus pollitas porque mis gallos andan sueltos”.

De ahí que Jenni diga, “ya lo traías de herencia, igualito que tu padre” sea una forma de expresar su molestia ante este tipo de masculinidad hegemónica exponiendo desde su tono vocal y postura corporal su inconformidad ante la aceptación, la esencialización y la naturalización de esta práctica.

Si bien el enojo se expresa discursivamente en esta canción, también es posible evidenciar que este sentimiento (como también se puede observar en otras canciones) no surge de manera única ni independiente, sino que se observa que paralelamente al enojo, la burla, la risa e ironía se configuran como expresiones que Jenni retoma a través de expresiones sonrientes, con pequeñas risas entre estrofa y estrofa o con comentarios en tono de burla que ocupa al final de sus canciones y que Jenni parece disfrutarlas. Expresiones que pueden ser leídas desde una provocación al poder machista reducido al ámbito del ridículo que pone en tensión símbolos que desde el patriarcado se han consolidado como herramientas del poder sobre las mujeres, tales como poder sexual.

De esta forma, se plantea el modo irónico como un modo orquestado de provocación que marca cierto tipo de violencia simbólica desde las ideas de la filosofía del “como si”, pues este aparece como una forma de rechazo a un sujeto esencializado (Braidotti, 2004). Posibilitando de esta manera rescatar la fuerza del modo paródico, convirtiéndola en una práctica políticamente potenciadora y de agencia feminista que apunte a subvertir los códigos dominantes (Braidotti, 2004, p114).

“(Hablando) *Esta va para todos los habladores:*

Le vas contando a todo el mundo las peores cosas de mí/ que he sido tuya, que fui tu amante la que más te adora/ malos ratos si los tengo, pero malos gustos no/ y tú no eres de mi gusto/ tú no eres de mi gusto eso es lo que te dolió/ brincos dieras de alegría si yo me fijara en ti/ brincos dieras si en mis brazos te pudieras tu dormir/ (Hablando) you wish you could get this, but no, viejo piojo.”

En esta canción de su autoría titulada *brincos dieras*⁶¹ se observa como Jenni ocupa la ironía y tintes burlones en sus expresiones como muestra de inconformidad y molestia hacia aquellos hombres que, por su condición favorable en la sociedad patriarcal, utilizan como medio de supremacía la presunción o

⁶¹ Rivera, J (2008) Brincos dieras. En Si quieres verme llorar. Estados Unidos. Cintas Acuario

haber salido “trionfador” al haber tenido el cuerpo sexual de una mujer piedad. Y por tanto tener la autoridad moral de poder jactarse de atributos culturalmente “femeninos” que con respecto al amor romántico se tiene de la mujer, como ser la que persona que más quiere en una relación y la que implora eternamente por amor.

Así, al afirmar “*brinco dieras si yo me fijara en ti*” Jenni se muestra como una mujer que emplea su capacidad de elección y lejos de lo que se espera culturalmente, ella también rechaza a aquel que no es de su gusto. Siendo que en conjunto esta canción tenga como objetivo exponer las mentiras en relación a la exposición pública como una mujer que “alguna vez estuvo con él” y como herramienta contestataria. Siendo que Jenni utilice a la música como herramienta para no quedarse callada, contar la versión de las cosas y subvertir el poder que creía tener el hombre sobre ella.

Finalmente como se planteó en este apartado, Jenni al cantar estas canciones desde emociones que oscilan entre el enojo, la molestia, la burla e ironía; Rivera confronta, responde, reta y en muchas ocasiones también contradice actitudes y comportamientos provenientes de la “autoridad” machista de la que muchos hombres se privilegian, se enorgullecen y desde los cuales muchos hombres ocupan para someter a una mujer. Mostrando de esta forma que la expresión de la ironía realmente puede ser un elemento” políticamente potenciador, con la condición de estar sostenida por una conciencia crítica que apunte a subvertir los códigos dominantes (Braidotti, 2000, p.115)

FASE TRES. EL DEVELAMIENTO DE LOS DESEOS

A partir de la acción y expresión de sentimientos y comportamientos de los síntomas de desacuerdo en tensión a la norma, con cara de rebeldía, de enojo, burla e ironía, es posible que los deseos ocultos detrás de la mascarada comiencen a develarse y con ello el deseo de la construcción de una feminidad otra. Si bien dentro de las canciones se vislumbraron distintos deseos de los cuales se pudiera hablar, el interés radicó en retomar aquellos que aparecieron con más frecuencia: a) el deseo de la reivindicación de la autoridad corporal, b) el deseo de libertad y autonomía c) y el deseo de elegir ser la mujer que se quiere ser

A. Deseo de la reivindicación de la autoridad corporal

Al platear el cuerpo de Jenni como discurso mismo, es precisamente en este dónde se comprende que la exposición de su cuerpo en el escenario no refiere a una construcción de un personaje que se despliega para su público, sino por el contrario, se presenta como un cuerpo que habla por sí solo que marca itinerarios personales de todas y cada una de las experiencias subjetivas que Jenni vivió a lo largo de su vida.

Por ello, para hablar del cuerpo de Jenni, es necesario comprender su historia biográfica pues en ella se entiende como paulatinamente su cuerpo se fue constituyendo en todas las etapas de su vida como una respuesta a las distintas condiciones intra-interrelacionales que como mujer chicana encarnó.

Dicho esto, el primer elemento que analizaremos en relación a su cuerpo, es el hecho de haber crecido rodeada de sus cuatro hermanos hombres, pues recordemos que como se había mencionado en el apartado de biografía, los aprendizajes , experiencias de juego y convivencia dentro de su casa materna si bien fueron recuerdos positivos, no fueron igualmente recordados en espacios escolares y fuera de su hogar, pues los contextos que la rodeaba de pequeña, en

muchas de las ocasiones eran hostiles y violentos, tal y como ella lo narra en su libro:

“Crecimos en West Side Long Beach, el lado que estaba racialmente dividido, lo cual significaba que pelear era parte de la vida diaria, era una zona donde había regularmente conflictos de pandillas. Era la única manera de sobrevivir en el barrio. Desde muy joven recuerdo haber visto los pleitos pandilleros en las calles. También recuerdo como trataban y perseguían a las muchachas en el barrio. En mi primer día de clases en la escuela primaria Garfield, vi como los niños perseguían a las niñas y cuando ellas se inclinaban para tomar de la fuente de agua ellos las agarraban por la cintura y se hacían como las estuvieran cogiendo por detrás. Se parecía mucho a lo que los perros les hacían a las perras en nuestro vecindario. ¡Qué asco!, y que las muchachas no hicieran nada al respecto lo hacía aún peor. Me dije que si algún chamaco trataba de hacerme eso a mí le partiría su madre, así como mis hermanos me habían enseñado. Nadie iba a tocarme las nalgas y salirse con la suya” (Rivera, 2013, p.13).

Como podemos ver en este testimonio, el cuerpo de Jenni desde su historia personal fue motivo de conflicto, por la constante violencia simbólica ejercida por sus compañeros varones hacia sus compañeras mujeres. Estos hechos hablan de como a pesar de que Jenni al contrario de sus compañeras, no “se iba a dejar”, sabía que al tener un cuerpo femenino, la ponía en una condición vulnerable, pues también ella corría peligro de ser ultrajada y violentada en cualquier momento.

Ante esta situación, Jenni como mecanismo de defensa protector, Jenni tuvo que adquirir cierta masculinización de su carácter tratando con esto, de evitar de alguna forma, los riesgos ya no solo vivir violencia simbólica por parte de sus compañeros o de cualquier hombre del barrio, sino también en actos materialmente violentos que atentaran contra su cuerpo.

De ahí que *“aprender a luchar, a defenderse por ella misma y a no aguantar chingaderas de nadie igual que los muchachos”* (Rivera, 2016, p.12) serían

resultado de este contexto y que se vería reflejado en la construcción de personalidad construida a lo largo de su vida. Por tanto, bajo este contexto se comprende el ambiente de violencia intrafamiliar que Jenni vivió con su primera pareja sentimental, Trino. Siendo ella misma quien en repetidas ocasiones en entrevistas periodísticas de su vida, contantemente repitiera que ella se defendía ante los golpes de su ex pareja.

Elementos complejos que se entretajieron en su personalidad, pues como afirma Le Breton (2012) “el individuo al verse en relación con el mundo problemático, busca sus marcas a tientas, se esfuerza por enfrentar su malestar y fabricarse una identidad más propicia, por consiguiente, presenta atención a su cuerpo, justo ahí donde se separa de los otros y del mundo” (p. 49).

Así, su cuerpo como resistencia a este ambiente de violencia, introyectando su cuerpo de mujer como territorio de conquista y de expropiación fueron las bases fundamentales de aprendizajes que lograría plasmar en las canciones de su autoría en donde habla no desde una condición de víctima, sino desde otro lugar, desde la defensa y apropiación de su cuerpo sexual y afectivo.

Otro tema que aparece constante tensión respecto a su cuerpo, son las exigencias socioculturales estéticas que giran alrededor de un cuerpo femenino. En las sociedades patriarcales y occidentales en las que vivimos, las exigencias para cumplir ciertos estereotipos con medidas específicas y bajo cánones de belleza orientados casi de manera exclusiva hacia la delgadez, son claros y contundentes para todas las mujeres, sobre todo para aquellas que se desenvuelven en un medio artístico. Pues la dimensión corporal femenina en estos espacios, es usado como un tipo de funcionalidad comercial bastante evidente y buscada por la industria musical. Por tanto, no es de sorprenderse que Jenni Rivera al no cumplir con en esos cánones de belleza, su cuerpo fuera constantemente sometido a críticas y le significara, sobre todo, al inicio de su carrera, constantes conflictos personales.

“Tenía que ser una talla cero, una Jenni Rivera no cabía en lo que la industria pensaba lo que era una artista. Pensé, voy a cantar, lo voy a hacer un par de años para demostrarle a todos esos que creen que manejan y son los sabiondos de la industria de la música, que, si puede hacer música una mujer con historia, una mujer con hijos y que no es perfectamente físicamente a la idea de ellos”. (Rivera en Historias engarzadas, 2014)

No ser una talla cero y luchar contra el cuerpo normado, no fueron los únicos códigos con los que tuvo que enfrentarse Jenni en la industria musical. Pues como ella lo expresa, su cuerpo mostraba a una “mujer con historia” es decir, a una madre que había dado a luz a 5 hijos y por ello, esto le significaba tener en su cuerpo marcas de maternidad que inmediatamente la despojaban de un cuerpo atractivo, de un cuerpo de deseo y de exhibición que la industria musical busca explotar en artistas femeninas.

Sin embargo, estos cambios en su cuerpo no fueron únicamente motivo de crítica en su faceta artística, sino también lo fueron en su vida personal: *“durante mi primer embarazo, subí 80 libras y Trino me dijo que ahora estaba demasiado gorda para ser su mujer. Constantemente me insultaba, me humillaba por mi aspecto. Me sentía fea, gorda y sin valor, pero nunca quise que nadie más lo supiera”* (Rivera, 2013, p.44).

Mostrando de esta forma que, en ambas facetas, su cuerpo femenino constante y reiteradamente estaba intervenido por la mirada a patriarcal, que le otorgaba tanto a la industria musical como a su esposo, una autoridad moral investida de poder soberano que les permitía simplemente por el hecho de ser hombres, criticar el cuerpo de Jenni Rivera. Ésta mirada androcéntrica decidía si su cuerpo era conveniente o no, si era bello o carecía de valor.

En otras palabras, la violencia simbólica expresada en las experiencias expresadas anteriormente en la vida de Jenni, muestran como ésta se encontraba claramente focalizada en su cuerpo y que repercutía evidentemente en su estado

emocional, en su autoestima y en creencias desvalorizadas de su propia autoconcepción corporal sobre todo al principio de su carrera artística, pues más adelante transpolaría estas experiencias.

Debido a que la violencia simbólica y el poder de la mirada masculina, se encuentra tan introyectada en los cuerpos de las mujeres, podemos ver desde el testimonio anterior, que las experiencias emocionales que surgieron al no coincidir con los estereotipos de belleza impuestos oscilaron desde la experiencia de Jenni, entre sentimientos frustración, culpa y tristeza.

Estos sentimientos vistos desde una mirada crítica, a mi parecer, son los efectos emocionales que justamente el poder hegemónico de quien critica o mira el cuerpo, espera que sucedan en su oprimido; siendo así la sumisión, la crítica, el silenciamiento y la violencia emocional alimentos importantes en la constitución y reforzamiento de su poder. Por ello, situarse desde emociones que resulten fuera de la culpa de no tener estos cuerpos esperados y subvertir la desvalorización en sentimientos de aceptación, auto-cuidado, apropiación y reconciliación del propio cuerpo, resultan elementos cruciales en el debilitamiento de estos ciclos de violencia corporal, permitiendo desde la aceptación propia, posicionarse desde un lugar diferente primordialmente intrapsíquico⁶².

De ahí la importancia de que hablemos de la siguiente canción compuesta de Jenni, titulada *Dama Divina*⁶³.

“Yo no he ganado coronas ni concursos de belleza/ sin tener joyas muy finas/ soy una dama divina/ no soy bombón succulento/ no presumo de buen cuerpo/ no me parezco a Shakira/ no tengo nada de la Ninel/ no tengo nada de la Beyonce/ y tampoco de la bella Maribel/ no tengo aires de la Doña/ y con Thalía nada que ve/

⁶² Y digo intrapsíquico porque resulta sumamente complicado controlar las críticas externas provenientes de las personas de las que nos rodeamos; no así la permisividad y/o afectación que éstas pueden tener en nuestra propia salud emocional.

⁶³ Rivera, J (2010) Dama Divina. La Gran señora.[CD]Estados Unidos. Fonovisa

no tengo bubis de la Tetanic/ ni el trasero de la López/ no tengo fama de la Trevi/ y estrella porno no quería ser.”

En su conjunto, se observa como esta canción se constituye como una crítica de la imagen objetivizada, corporizada y con ciertas características que la industria musical esperaba de Jenni como mujer, pero que las distingue en distintas mujeres del medio del espectáculo nacional e Internacional. Hacer una diferencia entre estas artistas y su propio cuerpo sería el primer indicio de esta crítica. Por un lado, nombrar los atributos físicos distinguibles en cada una de las artistas que menciona, no solo significaría diferenciarse de ellas sino también mostrar a primera vista que no es de su interés mediatizar su figura corporal mediante rasgos de carácter visiblemente sexual. Por tanto, desde una visión de crítica a las expectativas sociales que recaen en su cuerpo, parece que logra evidenciarlo con éxito. Así, llamarse a sí misma una *dama divina* significaría nombrarse desde la diferencia, desde otro lugar, sin embargo, no deja muy claro si desde lo excluido o desde una aceptación real.

Por otro lado, desde otra lectura, la crítica a esta canción es que la comparación que Jenni hace de su cuerpo con el de estas otras mujeres artistas, lo que continúan mostrando es la localización casi exclusiva de alguna parte de los cuerpos de estas mujeres, como una suerte de mutilación de ellos, sincretizando su ser mujer únicamente desde su cuerpo físico o desde una condición específica, y que por tanto continuarían reforzando la importancia del cuerpo estético normado. Pues si bien, el mensaje de la canción muestra reiteradas negaciones de aquello que Jenni “no desear tener”, es precisamente esta constante negación discursiva en donde subyacería una posible afirmación que haría que Jenni diera un mensaje contrario. Mostrando de esta forma la constante lucha interna entre desear inconscientemente cambiarlo y aceptar su cuerpo tal y como es. Siendo este último desde el análisis realizado, por el cual Jenni abogaría con mayor interés tanto en sus conciertos como en sus propias experiencias relatadas.

Por consiguiente, llama la atención como sus atributos corporales fueron de alguna forma, elementos de identificación para muchas mujeres latinas, especialmente aquellas que como ella poseían caderas y bustos grandes y eran voluptuosas. Siendo así estas características corporales que la llevaron a dar distintos mensajes:

“al escribir esta canción quería que las mujeres se dieran cuenta que podían ser bellas a su modo, dama divina fue un himno para motivar a las mujeres para que se sientan orgullosas de sus cuerpos y su sexualidad, aunque no parecieran modelos” (Rivera, 2013, p.193), mensajes que inclusive retomaría como eslogan de su propia marca de jeans al afirmar “no necesitas el cuerpo perfecto, necesitas el jean perfecto para tu cuerpo”.

Sabiendo que su cuerpo transmitía un mensaje, esto le permitió poder expresar sus experiencias al encarnar un cuerpo diferente, desde otra mirada que le posibilitara a ella y a las mujeres que escuchan su música, la certeza de vivir-se cómo un cuerpo en donde esos atributos “imperfectos” se desplazarán como características diferenciales y de resistencia ante el cuerpo normado. Permitiéndole en vez de sentirse avergonzada e insegura, orgullosa de estos al resaltarlos constantemente a través de su vestuario, usando escotes y ropa ceñida a su cuerpo. O inclusive también en algunas ocasiones jugando con su cuerpo en los escenarios.

“En mi concierto Ford yo llevaba muchos vestidos hermosos de mariachi y me cambiaba de ropa en los intermedios. Uno de ellos se rompió por la espalda mientras cantaba, así que terminé la canción y luego anuncié lo que me había sucedido. Llamé a mi estilista al escenario para arreglarlo, vino con una aguja e hilo, comenzó a coser mi vestido y bromeé con él: ¿es culpa de mi trasero? -le pregunté- Sé honesto, ¿engordé? Siempre he creído que es mejor dar frente a la vergüenza que huir de ella” (Rivera,2013, p.130).

Haciendo así su propio cuerpo un escenario escritural de disidencia, una táctica y un ejercicio de sensibilidad dispuesta a exponerse al propio límite, y desde el cual su deseo de apropiación corporal tenía cabida.

B. Deseo de libertad y autonomía

*“Mi primer amor, la violencia doméstica, la viví, la sufrí,
la aguanté y me cansé. Al final a la cárcel lo mande, para
cuando el salió ya era tarde, ya me había gustado estar sin él”
(Rivera, 2007)⁶⁴*

¿Cómo encontrar la independencia en el seno de la dependencia?, a mi parecer, primero proyectándose libre a través de la experiencia de la consciencia que surge mediante la acción, pues cuando la mujer se piensa libre accede a un nivel de consciencia donde pueda reconocer que ella no es la opresión, ella no es la situación de la que vive, sino por el contrario, ella es el deseo de libertad, el deseo de transformarse a través de la acción, y del dibujamiento de los límites del estado opresivo en el que vive.

Para abordar este tema, la canción que se analizará en este apartado es la canción *ahora que estuviste lejos*⁶⁵ pues a pesar de no ser de la autoría de Jenni Rivera y más bien de Lucha Villa, es importante retomarla por los temas que en esta se subscriben y que giran en torno al deseo de concebirse libre.

*“Ahora que estuviste lejos/ ya probé la libertad y me gustó/ y ahora bien
cuando regreses/ quiero hablar tranquilamente/ sobre el tema del adiós/
ahora que estuviste lejos/ se nos apagó la lumbre/ me di cuenta que es
costumbre/ lo que existe entre los dos/. Ahora que estuviste lejos/ sucedieron
cosas buenas/ se rompieron las cadenas/ que arrastraba el corazón/ no me*

⁶⁴ Rivera, J (2007) *Intro: Mirame*. En *Mi vida Loca*. [CD]. Estados Unidos: Cintas Acuario

⁶⁵ Rivera, J (2007) *ahora que estuviste lejos*. En *mi vida loca*. [CD]. Estados Unidos: Cintas Acuario

*hizo daño tu ausencia / y aprendí que a tu regreso/ así nos demos mil besos,
no nos daremos amor/. Ahora que estuviste lejos/ pude ver tranquilamente
/que nos une solamente el miedo a la soledad/ ni te extraño ni me extrañas/
ni te amo ni me amas/ y a esta historia tan rara/ pongámosle punto final/.
Ahora que estuviste lejos/ ya probé la libertad y me gustó/ ¡y mucho! ”*

El primer elemento a analizar es la relación entre “*la costumbre*” y el rompimiento de “*cadena que arrastraba el corazón*”. Ya que estas dos afirmaciones aluden desde una mirada psicológica, a aquellas condiciones o estados principalmente psíquicos y emocionales que una persona siente en relación a una situación de amorosa especialmente complicada. En estas relaciones la persona experimenta la sensación de haber perdido su libertad y autonomía, y por tanto sintiéndose emocionalmente sujeto a la persona que ama, provocándole estados de depresión, ansiedad y pérdida de energía vital. Para autores como Silvia Congost (2013), Walter Risso (2003) y Jorge Castelló (2005), dichos síntomas atañen a la llamada dependencia emocional, definiendo a ésta como la necesidad o vinculación extrema afectiva y emocional de una pareja; y que apela a la incapacidad de su renuncia a pesar del daño emocional y físico provocada por esta situación.

Dicho esto, el deseo de libertad que atañe a este apartado, surgirá como resultado de la vivencia de esta situación opresiva, pero que la costumbre, es decir, la repetición sin sentido, impiden alejarse de ésta. Tal y como Jenni lo expresa al interpretar esta canción, pues es gracias a la separación física y energética de la relación de simbiosis y dependencia que vivió en una de sus relaciones, pudo después de mucho tiempo, volverse a sentir libre: “*algo en mí finalmente dijo: ¡no más! Ahora que él ya no me estaba diciendo cómo vivir mi vida, pude recuperar algo del tiempo perdido. Aprendí a divertirme y a dejarme llevar. Me encantó poder volver a bailar como cuando era joven, sin preocupaciones* (Rivera, 2013, p.61).

De ahí que para activar el deseo de libertad como punto inicial consista primeramente en poder alejarse de la situación que oprime, ya sea de manera real o simbólica (a través de la fantasía). Pues como plantearía de manera general Hegel en Kojeve (1971) en su texto *La dialéctica del amo y esclavo en Hegel* cuando el esclavo a través de la acción reconoce que es capaz de transformar el objeto que está en sus manos, es cuando puede trasladar esa transformación hacia sí mismo, y por tanto imaginarse libre del yugo en el que se encuentra.

Siendo así que utilizar a la música como expresión de un proceso de desapego emocional ante una situación opresora, resulta de suma importancia que tomemos en consideración que la música al ser un lenguaje que los seres humanos aprendemos aún antes del lenguaje y desde el útero materno- a través de nuestro propio ritmo, nuestras propias vibraciones y mediante los tonos musicales y vocales que suscitan en el exterior-. La música opera bajo un orden arcaico que nuestro inconsciente recibe de forma directa desde el inicio de nuestra existencia, y que posiblemente sin darnos cuenta, opere continuamente trabajando en nuestra forma de entender y concebir al mundo.

Por tanto, es ahí donde radica la importancia de escuchar este tipo de canciones dirigidas al inconsciente de cada una de sus auditoras, pues al igual que esta canción y en otras canciones en las que Jenni aborda el deseo de liberarse de una opresión emocional como tema principal, tales como *Basta ya, Cuanto te debo, Juré que nunca volveré, Ni tu esposa ni tu amante ni tu amiga*. En ellas, la interpelación afectiva del discurso funciona como vehículo de acceso a nivel psíquico de sus auditoras de manera importante (que pocas veces se logra de manera tan natural). Pues Jenni no sólo canta estas canciones como una forma de proyección de su vida personal sino también como una manera de identificarse con ellas y despertar sensaciones de esperanza al afirmar: “ya probé la libertad y me gustó”.

Siendo paralelamente esta afirmación una invitación, a quien cante junto con ella, sentir la experiencia de bienestar de una mujer que ya se encuentra libre, de

permitirse sentir, verse y pensarse desde un lugar diferente. Instigando a su vez de manera indirecta, a transpolar el miedo culturalmente aprendido como lengua materna y que se nos ha enseñado a las mujeres, el miedo a la soledad.

Al respecto y siguiendo las ideas de Lagarde (2012) “a las mujeres se nos han enseñado a tener miedo a la libertad; miedo a tomar decisiones, miedo a la soledad. El miedo a la soledad es un gran impedimento en la construcción de la autonomía, porque desde muy pequeñas y toda la vida se nos ha formado en el sentimiento de orfandad; porque se nos ha hecho profundamente dependientes de los demás y se nos ha hecho sentir que la soledad es negativa, alrededor de la cual hay toda clase de mitos” (p,571).

De ahí que afirmar en esta canción que *“solamente nos une el miedo a la soledad”* hablaría de la necesidad lidiar con la soledad, no como un estado que hay que evitar a toda cosa, sino por el contrario desde el trabajo subjetivo y constante, de los múltiples mecanismos que tenemos las mujeres para no estar solas y que sin darnos cuenta funcionan como mecanismos auto-reproductores de la opresión y de la propia inquisición interna.

Por tanto, desde esta perspectiva, “probar la libertad” significaría trabajar desde la apropiación de sí, poner nuestro yo en el centro de las aspiraciones para convertir la soledad en un estado de bienestar y de apertura de la propia consciencia que active paralelamente el deseo de la autonomía:

“yo aprendí a quererme mucho, cuando pasa eso, quieres lo mejor para ti y cuando ya sabes que es lo que quieres tienes que buscar las 3´s en tu vida: deseo de lograr algo, determinación para lograrlo y disciplina constante” (Rivera en Univisión,2013)

Siendo así, que el deseo de autonomía sea entendido como el anhelo de que las mujeres reencuentren o re-construyan otro significado de lo femenino fuera de la mascarada (con todo lo sencillo y complejo que significa esto), a partir del

reconocimiento del propio poder interno encaminado a la toma de decisiones de acuerdo a los propios intereses, gustos, deseos y liberaciones.

La gran señora

Para hablar del deseo de autonomía en las canciones y vida de Jenni Rivera, lo abordaré desde un término que resulta interesante plantear porque desde mi punto de vista, es a partir del cual Jenni se muestra discursivamente hablando, desde una postura de consciencia de sí misma al llamarse a sí misma una “*Señora*”. Una propuesta que rescato y que puede ser leída como un término/vocablo significativo al final de su carrera artística al inscribirse como título de dos de sus principales álbumes: *La gran señora*, (2009) y *La misma gran señora* (2012), último álbum discográfico en vida.

Ser una *señora* visto desde un sentido popular, es quien pertenece a una situación clara respecto a un estatus civil, es decir, alguien que se dice ser “la señora de Marín” o la “señora de la casa” es quien le pertenece a alguien, específicamente a un hombre, o quien desde su rol reproductor ejecuta distintas actividades entre ellas, organizar y administrar el hogar. Por tanto, para muchas mujeres que gustan de mostrar esta pertenencia por el estatus jurídico y social que representa, ser llamadas *señoras*, es motivo de orgullo y de presunción pues responde a un estereotipo de feminidad altamente aceptado por la sociedad, siendo éste la representación tangible de la feminidad normada de la cual hablamos en el apartado de identificación de la norma de este texto.

De ahí que a partir del momento en que una mujer deje de estar en pareja, se divorcie o enviude, se le llame de nuevo “señorita” como una suerte de retorno a su estatus de soltería y de una virginidad social que la enviste al no “pertener a un hombre”.

Ahora bien, analizando éste término desde una mirada feminista, la palabra *señora* en el diccionario de latín significa *domina*, que a su vez como un verbo pronominal refiere a quien es dueña o a quien ejerce el dominio de sí mismo. Significados interesantes pues bajo esta perspectiva podemos ver que Jenni al

nombrarse y posicionarse ante su público como “la gran señora” (tal y como lo afirma en cada apertura de su concierto), significaría desde el análisis realizado – a partir de sus canciones y biografía-, un desplazamiento semántico de esta propia categoría de lo concebido “popularmente” hacia una nueva propuesta como se verá a continuación desde la canción *La misma gran señora*⁶⁶. Un tema musical que, a pesar de no ser de su autoría, desde la década de los 70’s lo hicieron famoso dos de las artistas que curiosamente escuchaba en su infancia: Yolanda del Río y Lola Beltrán.

“Para que, para que haces tanto drama sin motivo/ para que si tú sabes que sin ti igual yo vivo/ para que se tropiezan las palabras en tu boca/ y te inventas fantasías para dejarme/ y no pienses que yo sin ti voy a enfermarme/ no te apures que tú no eres lo importante/. Yo sin ti seguiré siendo la misma gran señora/ tu sin mí, nada vales en el mundo desde ahora/ vete ya y me cierras esa puerta por afuera/ y no pienses que yo sin ti me moriría/ si yo fui la que te dio categoría/ como crees que por tu amor voy a sufrir./.” “Nel mijo” (hablado).

A partir de esta canción es posible identificar lo que, a mi juicio, Jenni toma como elementos importantes en la re-significación detrás de ser una señora.

Por un lado, ser *señora* es quien “llevará la dignidad no caer en los juegos” en relación al amor romántico en los que se inscriben la feminidad normada; y quien “hará de todo su interior nuevos senderos” que se verá expresado en una nueva forma de amar, ya no desde la dependencia emocional, sino desde la reciprocidad libre y amorosa. Por otro lado, ser *señora* es quien reconoce que su valor como mujer no se encuentra en dependencia del otro, ni en el estatus otorgado por éste; por el contrario, nombrarse una señora sería una categoría y una significación desde sí y para sí tal y como lo asevera al decir “yo sin ti seguiré siendo la misma gran señora”.

⁶⁶ Rivera, J (2012) *La misma gran señora*. En *La misma gran señora*. CD. Estados Unidos. Universal y Fonovisa

Sin embargo, ser una *señora* no significaría con esto, negar su historia erótica, amorosa o de pareja, ni tampoco los lugares que como mujer-madre, mujer- hija, mujer-amante, mujer-amiga etc. haya vivido. En efecto, una señora es quien logra integrar las vivencias que le han suscitado -a partir de estos lugares- como aprendizajes a lo largo de su historia femenina, pero que a diferencia del significado popular de *señora* que alude a una vida para los otros, este re-significación se orienta a una vida para ella misma tal y como ella lo plantea en su libro: *“empecé a ser feliz porque me empecé a amarme más a mí que a él y es el amor más bonito que uno puede sentir”* (Rivera,2013, p.54).

En virtud de lo previamente expresado, es desde esta re significación que también se entiende la importancia de sus otros temas musicales tales como *ni princesa ni esclava, simplemente mujer, por qué no le calas, no vas a creer, yo soy una mujer;*. Inscritos en el álbum de “La gran señora”. Pues en ellos resuena una actitud distinta respecto al constructo de amor romántico impuesto en la mascarada y desde la feminidad normada. Pero ya en este álbum no desde una actitud o síntomas de rebeldía o de enojo (tal y como lo vimos en las canciones de *Parrandera, rebelde o atrevida o Mi vida loca*) sino ahora desde el reconocimiento, enfrentamiento e integración de experiencias difíciles en su vida.

“El chiste no es cuantas veces te caigas, sino como te levantas de cada caída, nunca me he quedado viendo para arriba, no es mi costumbre” (Rivera, 2013, p.1). Por tanto, ser señora es un sinónimo de poseer habilidades resilientes⁶⁷, al considerarse inquebrantable⁶⁸, transparentando en su vida las adversidades que

67 Elisardo Iglesias (2006) autor español conocido por su trabajo en temas de resiliencia, retoma principalmente dos definiciones de este término. Para Mastel y Powell (2003) la resiliencia se refiere a patrones de adaptación positiva en el contexto de riesgo o adversidades significativas. Es la descripción de un patrón más que un diagnóstico. Para Bartlett (1996) la resiliencia es un rasgo psicológico, que es visto como un componente del self que capacita para el éxito en condiciones de adversidad y que puede ser desgastado o paradójicamente, reforzado por la adversidad

68 La gente contará la historia de la diva de la banda, la reina de reinas, la rebelde de Long Beach, la mariposa de barrio, la señora que nunca dejó de ser inquebrantable. (Rivera, 2013, p. 235)

en ella habitaron, habitan y habitarán, y por tanto no hablar desde su victimización de estas experiencias, sino desde el poder interno de afrontarlas y salir adelante, desde su propia autonomía tal y como lo expresa en la canción de su autoría: *mariposa de barrio*⁶⁹ (canción que refiere haber escrito como una canción autobiográfica)

“ (Hablado) Mi vida no ha sido nada fácil, ha sido muy difícil podría comprar yo mi vida como una oruga que se arrastra por los suelos y que sufre mucho. Que no es bonita y que le suceden muchas cosas pero Dios es tan grande que a través de la metamorfosis esa oruga se convierte en una mariposa. Y llega el momento en que esa mariposa puede llegar a volar libre con todos sus colores como lo estoy haciendo ahora yo. Esta canción la compuse pensando en mi propia vida.

(Cantado) Aquí estoy, vengo desde muy lejos/ el camino fue negro pero al fin ya triunfé/ me arrastré, viví todos los cambios / y aunque venia llorando mis alas levanté. / Mariposa de barrio, la que vive cantando/ la oruga transformando su dolor en color/. Mariposa de barrio que vuela del aplauso/ y ahora vive cantando porque el amor conoció a todos ustedes en el escenario./ Thank you

De ahí que éste desplazamiento semántico del término señora pueda entenderse como una evolución personal y profesional que aparece en los discursos musicales a lo largo de su trayectoria musical, pues al principio, desde el marianismo, Jenni por el hecho de ser mujer encarnaba desde lo simbólico “la chingada”. Posteriormente, al presentarse desde otra cara de feminidad siendo la *otra mujer*- al igual que la Malinche- encarnaría a la mujer que “chinga”. Y que a partir de las rancheradas y de su influencia de la música norteaña retomaría la imagen de la *mujer brava*, aquella quien defiende su honor, es valiente y aguerrida. Características que finalmente las consolidaría al llamarse *la gran*

⁶⁹ Rivera, J (2007) Mariposa de barrio. En Mi vida loca. Estados Unidos. Cintas Acuario

señora, entendiendo este último como la que tiene dominio de sí, la que es resiliente y reconoce la polivalencia de su ser.

En resumen, Jenni gracias a sus experiencias vividas y de la apropiación de su deseo de libertad y autonomía, se puede decir que Rivera sería simbólicamente aquella mujer que logró dejar de ser “la chingada” para convertirse en “la chingona”, este último entendido como una mujer que tiene la posibilidad de elegir ser aquello que se quiere ser.

Siendo así que Jenni al nombrarse “señora” se contrapondría a lo que Ortner en Montecino (1993) afirma “en la cultura occidental, los hombres serán definidos en términos de su status -jefe, sacerdote, presidente- y las mujeres en términos relaciones” (p.183) . Pues ella, al ser mujer ya no solo se definiría en tanto términos relacionales, sino también lograría definirse a través de su status, pero ya no a partir del estatus impuesto por el otro o de pertenencia a alguien, sino esta vez desde un “auto-status” que surge de ella y para ella.

C. El deseo de elegir ser la mujer que se quiera ser. La polivalencia en la construcción de subjetividades

*“(…)nunca la vida es nuestra, es de los otros,
la vida no es de nadie, todos somos
la vida —pan de sol para los otros,
los otros todos que nosotros somos”
Octavio Paz, Piedra de Sol*

Y finalmente el deseo de elegir ser la mujer que se quiera ser, sería a mi parecer el deseo más grande que la mujer alberga detrás de las mascarada y a su vez el deseo por el cual,- siguiendo las ideas de Riviere (2007) los hombres tendrían miedo si las mujeres se dieran cuenta de la posibilidad que tienen de alcanzarlo. Pues desde una perspectiva general, este deseo le significaría a la mujer la capacidad de elegir, de tener frente a ella todas las infinitas posibilidades de poder comportarse y sentí-pensar, emocionarse y permitirse auto construirse tal y como ella desee subvirtiendo la identidad femenina única, fija y normada.

Para la apropiación de este deseo se reconoce primero la importancia de romper y des-aprender las distintas dicotomías albergadas en la mujer que se han construido de forma cultural y subjetiva tales como virgen/puta, buena/mala mujer pues estas ambivalencias polarizan sus experiencias internas, la catalogan y clasifican haciéndola creer que su identidad femenina únicamente puede ser experimentada o nombrada desde un polo, siempre opuesto, siempre ambivalente. Si la ambivalencia desde Carl Jung (2011) es la añoranza de aquello que no aceptamos o no sabemos encontrar en nosotros mismos, entonces lo primero que hay que hacer es reconocer esa dicotomía como sombra de nosotros mismos. Pues el conflicto de la ambivalencia no trabajada se manifiesta de manera inconsciente en la proyección de nuestros propios deseos hacia los otros, como un efecto de la no aceptación de estos como nuestros.

De ahí que el conflicto de la ambivalencia encarnada en los cuerpos físicos y psíquicos de la mujer sea un trabajo esencial y altamente potenciador para el rompimiento de la feminidad normada.

Por ello, para hablar de este deseo inscrito en la vida y obra musical de Jenni, resulta muy pertinente considerar el tema del mestizaje. Pues ella al ser una mujer mestiza, chicana y californiana, participa en la co-creación constantemente de varias culturas a la vez, teniendo la posibilidad de “reinterpretar su historia y usar nuevos símbolos, nuevas formas y nuevos mitos” (Anzaldúa,1987, p.7)⁷⁰, en pos de darle voz a distintas subjetividades femeninas.

Es decir, su propia consciencia mestiza es la que le permitió trascender de la dualidad y la dicotomía hacia la polivalencia identitaria y emocional. Siendo así que desde su propia vivencia al haber nacido en Estados Unidos pero con raíces fuertemente enraizados a la cultura mexicana, su pertenencia a una sola cultura no tuvo sentido, pues su biculturalidad, bilingüismo y chicanismo fueron elementos que a lo largo de su vida le posibilitaron reconocerse, nombrarse y vivirse desde distintos lugares. Siendo de esta forma que su mestizaje se convirtiera en la

⁷⁰ “ She reinterprets history and using new simbols, she shapes new myths”. Traducción propia

herramienta y/o vehículo de consciencia feminista que le permitió darle voz a sus propias experiencias, síntomas, actitudes y comportamientos que desde distintos lugares logró imprimir en sus canciones y en las tres distintas secciones de sus conciertos.

Tal y como lo expresa en la canción de su autoría titulada *soy una mujer*⁷¹:

“Yo soy como me ves, paloma en libertad/ yo soy la que tú crees, no tengo que ocultar/ no vivo con prejuicios ni temor a los demás/ yo soy una mujer de carne y hueso/ yo soy una mujer que se enamora/yo soy una mujer apasionada, que ríe y que también a veces llora/ no sé si soy mejor o peor, tan solo soy/ una sencilla soñadora. (hablado) “Y es todo lo que soy, soy una mujer como muchas de ustedes, ni más ni menos”. /Amo mi soledad no le temo al reloj/ me siento realizada y feliz tal como soy/ soy feliz como soy con mi forma de actuar y no voy a cambiar. /

Tal y como se puede observar en esta canción, el reconocimiento de llamarse una *“mujer de carne y hueso, una mujer apasionada que a veces ríe o que a veces llora”*, nos lleva a subrayar la importancia que en su discurso musical se subscribe, en tanto su *ser mujer* alude a una subjetividad que no se construye únicamente desde una condición, un estado emocional específico, desde un lugar dicotómico o desde categorías jerárquicas. Por el contrario, al afirmar *“no sé si soy una mujer mejor o peor que las demás tan solo soy”*; reconoce que ella se considera ni tan solo buena, ni tan solo mala; ni tan sólo rebelde, ni tan solo *madreesposa* o tan solo cantante; etc. sino que deja entre ver que su construcción subjetiva al decir *“tan sólo soy”*, se orienta desde distintas disonancias, tránsitos emocionales y experienciales.

Esto es importante rescatarlo y señalarlo, ya que constantemente para muchas mujeres, su feminidad se ve reafirmada mediante el papel, rol o trabajo que

⁷¹ Rivera, J (2009) Soy una mujer. En La gran señora. CD. Estados Unidos Fonovisa

desempeña en un momento determinado o en relación a un sentimiento o patrón inamovible que cree que define su *ser mujer* (y por tanto su identidad) casi de forma imperecedera y aislada, negándose así a la integración de su propio self.

Por tanto, el hecho de que Jenni Rivera mediante esta canción distinga distintas facetas de su vida, tales como madre-esposa, mujer-rebelde, mujer-tequilera, mujer gallarda, atrevida, una mujer que se enamora, que ríe, que tiene defectos y virtudes e.t.c; significa que a partir de distintas vivencias, procesos de individuación y ciclos de vida, éstos le permitieron 1) la integración subjetiva de su propio ser integrado de distintos lugares de identificación y voces polifónicas; y 2) la aceptación de su propia humanidad referida como de “carne y hueso”. Una humanidad que vista desde un lenguaje implícito, aboga por la propia aceptación e “imperfección” de su ser sin intenciones jerárquicas ni horizontales, mientras que sí cambiantes y polivalentes.

De ahí que Jenni como mujer mestiza, “tenga personalidades plurales y opere de una forma flexible, no se empuje hacia lo bueno, lo malo y lo feo, no lo rechace, pero tampoco lo abandone. No solo sostiene contradicciones, sino que convierte lo ambivalente en algo más (Anzaldúa, 1987, p.83). Yo diría en la polivalencia de su ser. Una polivalencia y una polifonía que le permitieron la integración de manera simbólica de las experiencias, los lugares, los sonidos y los múltiples sentipensares, sonidos y vibraciones que a lo largo de su vida vivió y que la llevaron poder integrar-se con sonoridad y reactualización de su propio ser.

Permitiéndose finalmente cesar de definir su subjetividad lineal, construyéndose y de-construyéndose las veces que fuera necesario pues el poder de su propia humanidad femenina a mi parecer, radicó precisamente en el poder de “convertirse en un nahual capaz de transformarse en un árbol, en un coyote, en otra persona. Aprendiendo a transformar el minúsculo Yo, en un total self. Haciéndose moldeadora de su alma. Pues según la concepción que tiene de sí misma, ¡así será! (Anzaluda,1987, p.83)⁷².

⁷² “Deconstruct, construct. She becomes a nahual, able to transform herself into a tree, a coyote, into another person. She learns to transform the self "I" into the total Self." Traducción propia

Y vaya que lo logró, transmitiendo también ese mensaje a todas sus seguidoras:

“Regresaba a mi casa y me puse a escuchar mis propias canciones. Me di cuenta de que yo no había escrito estas canciones sólo para otras mujeres, las escribí para mí también. Había empezado a escribir canciones porque quería que el mundo supiera lo divino que es ser mujer y que no tiene nada de malo no tener una vida perfecta. Quería que la gente supiera que una puede ser bella a su manera, que una puede ser fuerte, educarse, luchar por tener su propia carrera. Y que ser una madre soltera no es algo para avergonzarse. Quería que todo fuera reconocido y aceptado, quería que las mujeres en todas partes pudieran decir: Oye, ¡yo puedo hacer esto!. (Rivera, 2013,p.228)

Y eso es lo que Jenni quiere transmitir en su música como compositora de sus canciones, en sus presentaciones en vivo y también en sus entrevistas y su relación con todo “su público que la levanta, que la quiere” (Rivera,2014) y con quienes creó distintas comunidades de afinidad. Con todos que de algún modo fueron cómplices de sus historias, de sus experiencias, de sus desacuerdos, de su rebeldía, de su tristeza, y nostalgia. Pues sus experiencias personales fueron precisamente el mensaje a transmitir, la necesidad de crear comunidad a través de la música, de sentirse cobijadas, de “traer una intencionalidad de ese dolor y sentimientos para la liberación y emancipación de la vida que nos abre a las mujeres el sentir, el deseo, la posibilidad de desear lo que se nos ha tenido como negado. Por eso el deseo de conocer a otras mujeres desde otras experiencias” (Cabnal en UChileindígena, 2016). Y en ese sentido Jenni pudo lograrlo con su música, ser una mujer despertadora de conciencias.

“Cuando volví de viaje entre a mi casa nueva y lo que me dió la bienvenida fue mi primer montón de cartas de mis admiradores. La gente me escribió bellas palabras de apoyo y de inspiración; hablaban de lo mucho que apreciaban mi música, de haberle dado a las mujeres una voz fuerte y de que mis canciones les ayudaron en

momentos difíciles. Me dijeron que me habían visto con Don Francisco hablando de mis cosas personales les hizo sentir que ellos no estaban solos con sus problemas. Lo que estos fans no sabían era que sus palabras me hicieron que yo tampoco estaba sola (Rivera,2013,p.114).

O tal y como lo afirmó en su mensaje a la comunidad hispana como portavoz de la Coalición Nacional en Contra de la Violencia Doméstica, en la Convención nacional en Anaheim, California, 2010.

“es momento para salir adelante, de tomar uno la decisión de decir, me tengo que amar a mí misma, ya el túnel donde estábamos ya no es oscuro ya estoy al final, ya veo la luz. Sí fue muy desafortunado todo lo que viví, pero si a mí me tocó vivirlo y ahora tengo la oportunidad de hablar de todo esto y poder ser ejemplo para todas las víctimas de violencia doméstica, estuvo bien. Así puedo ser una forma de inspiración para mis compañeras, para mi gente, para las mujeres que también creo que pueden acompañarme al final de ese túnel. Las invito a ver la luz” (Rivera,2010 en Washington Hispanic).

IX. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

Como proceso psicorevolutivo

Leído desde el proceso *psicorevolutivo* que se propuso en esta investigación, desde el análisis de la interpretación de la realidad y a partir de la concepción de la música como discursos culturales, se entiende que este fue el proceso por medio del cual Jenni pudo transformarse “de oruga a mariposa” tal y como lo expresa en su canción autobiográfica *mariposa de barrio*. Un proceso de consciencia feminista que le permitió la integración de sus experiencias y el desplazamiento categórico del término señora que unido a su condición de mestiza chicana, se dirigió a su propia concepción y vivencia desde una subjetividad heterogénea y en pos de sus propios deseos. Una estrategia de resistencia a la feminidad única y normada por la que Jenni abogó mediante su legado musical, artístico y personal.

Para ello, se abordaron tres fases en este proceso y que a su vez se desarrollaron como subcapítulos de análisis. En la primera fase, titulada identificación de la norma, se develaron las ideologías, introyectos personales y morales que operaron en Jenni desde pequeña y que se leyeron desde el marianismo y el cautiverio de *madreesposa*. Ambos entendidos como lengua materna y ejes importantes en la construcción de su feminidad y en la forma de vivir sus primeras experiencias amorosas. Sin embargo, estas experiencias paulatinamente le suscitaban conflictos internos entre el deseo de querer salir de estos cautiverios femeninos y la culpa de abandonarlos.

Un elemento clave para la comprensión de esta fase fue el papel de su madre como portadora simbólica y real de estas normas e ideologías femeninas en relación a su rol reproductor esperado, las características deseablemente femeninas y concepciones alrededor del amor romántico que reforzaban a la “mujer chingada” que desde la construcción simbólica de la feminidad se entiende como tal.

De ahí que a partir del reconocimiento del poder hegemónico que le había permitido la reproducción y la introyección inconsciente de este cautiverio, y de

advertir lo que desde su experiencia esta reproducción le había significado (violencia intrafamiliar e infidelidades amorosas por parte de sus parejas, y con ello decepciones y momentos supremamente difíciles). Es que se abordó en la fase dos, de este proceso, una lectura de sus canciones como síntomas de desacuerdo expresados en ella desde el enojo emocional y la rebeldía manifestada en distintas formas de actuar.

En esta fase se profundizó en un elemento que surgió en el análisis de las canciones con mucha más fuerza de lo que se había pensado, el alcohol como la mayor expresión de su cara de rebeldía. Y que junto con la burla y la ironía Jenni logró una dislocación y tensión sumamente valiosa en tanto desacuerdo, logrando impregnarla fuertemente en sus canciones y en sus presentaciones en vivo. Mostrando que la ironía en el caso de Jenni, fue un elemento políticamente potenciador de consciencia crítica de códigos dominantes, tal y como lo afirma Braidotti (2004).

Siendo que, desde la figura de la Malinche y de la Leyenda de Mayahuel se comprendieron estos síntomas de desacuerdo como el inicio de una construcción de una mujer otra, una mujer que “chinga” con su actitud.

Si bien, estos síntomas de desacuerdo le permitieron a Jenni tensionar constructos de género en tanto mujer se le imponía y por tanto se esperaba que cumpliera, no fue hasta el develamiento de los deseos expresados en sus canciones que en la fase tres de este proceso, logró la integración de sus experiencias a partir del desplazamiento de la categoría *señora*.

Para esta última fase bajo el argumento de que todo tipo de deseos responde a una *una falta de*, a una carencia. Cada uno de los deseos analizados surgieron desde la necesidad que Jenni expone detrás de las canciones elegidas para cada apartado, primero desde su necesidad de apropiarse de su cuerpo y con ello su autoridad y goce sexual. Para el segundo deseo, se abordó la importancia de la puesta de límites y el cansancio de la opresión manifestado como el deseo de recobrar el poder de decisión y autonomía. Los cuales se plantearon en torno al

término *señora* y la propuesta de resignificación que esbozamos y que se entiende como las encarnaciones de “una mujer chingona”.

Finalmente, para el desarrollo del último de deseo, desde los planteamientos de Gloria Anzaldúa a través de su chicanismo y su consciencia mestiza, se analizó como estos elementos internos fueron sumamente importantes para que Jenni pudiera hablar desde distintos lugares de identificación y desde su construcción subjetiva no polarizada y más bien polivalente y múltiple.

Siendo así que, a través de su música, de su propia vida biográfica y de la integración de sus distintas vivencias y ciclos vitales que encarnó a lo largo de su existencia, Jenni pudo desenmascarar a la feminidad hegemónica como lugar de opresión en su vida. Tema que se planteó como inicio de este proceso *psicorevolutivo*.

Si la consciencia para la Perls (1973) o el «aware», «be aware» y "awareness", que se traduce como el "darse cuenta" se conforma por ideologías, sentimientos y acciones que el sujeto integra como un todo y que considera como más que la suma de todas sus partes (y que explicita en el mismo término como fluidez y dinamismo). Es que a partir de este proceso *psicorevolutivo* explicado en sus distintas fases, se permite vislumbrar experiencias de consciencia no de forma aislada únicamente desde sus ideas, o desde sus emociones, o desde las prácticas concretas expresadas en sus canciones o en su libro autobiográfico. Sino más bien desde la integración de estos tres elementos en su estructura psíquica, la comprensión de su consciencia, y los cambios paulatinos intra-interrelacionales que vivió a lo largo de su tránsito de ser una mujer concebida como <la chingada> a ser una mujer <chingona>. Como se expresa a continuación en la figura 1.

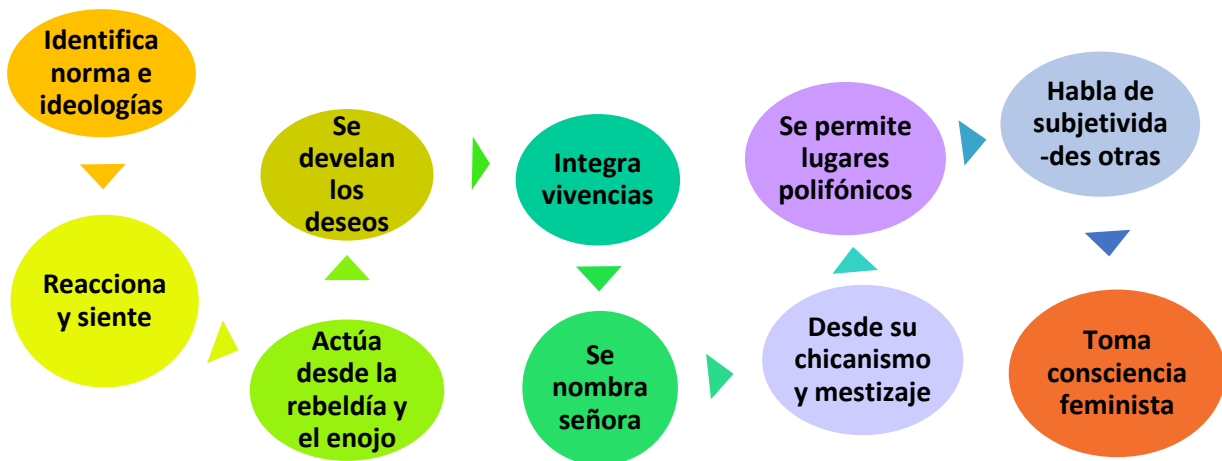


Figura 1. Proceso psicoevolutivo propuesto

Como podemos observar este proceso de consciencia también se consideró como feminista en tanto se reconoció en Jenni una crítica ante el patriarcado y símbolos de poder y control androcentrista que recaían constantemente en su cuerpo físico y psíquico. Por ello se discurrió que para las mujeres la oralidad es un elemento primordial tanto para la expresión de la tensión de la feminidad hegemónica y normada, como para el develamiento de los deseos de salir de la mascarada. De ahí que la forma de expresarse de Jenni tan peculiar tanto en sus canciones, en sus presentaciones en vivo, como en sus entrevistas, le permitiera consolidarse desde un inicio de su carrera artística como una marca diferencial y bastante potencializadora como representación de experiencias femeninas y como un lenguaje entre mujeres, del cual habla Irigaray (2009) sin pasar por el imaginario masculino y convirtiéndose en un nuevo lenguaje portador de nuevos valores e imaginarios de género.

Por ende, una de las intenciones principales en esta investigación consistió en recobrar la palabra en el sentimiento, el sentimiento en la palabra y en la acción al usar la palabra sentipensar que Orlando Fals (2015) define como alguien que combina la razón y el amor, el cuerpo y el corazón para deshacerse de todas las (mal) formaciones de poder decir la verdad. O también como afirma Eduardo

Galeano en su frase célebre “*el lenguaje que dice la verdad, es el lenguaje Sentipensante. El que es capaz de pensar sintiendo y sentir pensando*”.

De ahí que con la intención de poder cambiar el lenguaje para oír con otro significado y comprender desde los sentimientos que la música trae consigo, se entendió que pensarse desde la palabra, desde los sentimientos, desde la emotividad, desde los ritmos, y desde los movimientos (que la propia música usa mediante sus distintos símbolos), permite la apertura de espacios de expresión, creatividad y también de transgresiones tal y como se pudo ver en esta proceso psicorevolutivo. De ahí la intención de que este proceso al ser feminista, posicione a la mujer como fuente de producción de signos y de discursos sociocríticos.

En este sentido, la construcción de este proceso, considero que fue una manera que me permitió articular los distintos mensajes que a lo largo de esta investigación quise exponer y que plasmo a manera de resumen y de manera gráfica y lógica (ilustración 1). Sin embargo, al tratarse de una estructura me parece necesario seguirla re-pensando y actualizarla con el tiempo, para que los elementos que hay dentro de ella (significantes, significados y lenguaje) vayan re-significándose y moviéndose de sedimentaciones y sujeciones violentas que pudieran de pronto aparecer sin esa intención.

Si bien como ejemplo se tomó a Jenni Rivera, considero que este proceso *psicorevolutivo* pudiera también aplicarse principalmente desde dos formas que hasta el momento alcanzo a distinguir. Primero como una propuesta encaminada para el análisis de otras propuestas musicales ya sea de otras artistas femeninas en la música mexicana o desde otro género musical.

Y segundo, como una herramienta autogestiva para ser usada por mujeres que estén interesadas en un proceso de toma de consciencia feminista, pues hacer este ejercicio de ubicarse en distintos lugares de las fases de este proceso pudiera darles pistas de los deseos que se encuentran albergados desde su propia subjetividad.

Luego de la serie de reflexiones anteriormente expuestas, finalmente como proceso *psicorevolutivo* se intentó reconocer la importancia de hablar desde el discurso y desde la oralidad donde haya cabida a la multiplicidad de formas de ser, actuar y pensar, y porque no, de encontrar en el goce una fisura en la matriz de normatividad impuesta por el patriarcado. De ahí que este proceso *psicorevolutivo* también se pueda entender como un proceso de reconocimiento, deseo y goce; o dicho en otras palabras, de reflexión, introyección e incorporación de sí mismo para potenciar un espíritu nómada, entrando y saliendo de infinitos lugares subjetivos.

En relación a la música, cultura y género

Respecto a la música y la cultura inserta en la música de Jenni rivera, fue necesario la contextualización de ésta mediante el género de la banda y el mariachi, entendidos ambos como estampas del nacionalismo en México. Permitiendo de esta manera comprender la razón de la gran popularidad de esta música dentro de la comunidad latina de Estados Unidos. Pues es mediante la música que la cultura pasa de una palabra a una experiencia, tal lo pudimos ver a lo largo de la presente investigación.

Los símbolos musicales dentro de la música de Jenni, y los mapas identitarios-geográficos de los que constantemente retoma en su música permitieron ubicar a Jenni desde un contexto y posición bastante significativa. Pues recordemos como afirma González (2013) lo norteño se constituye una identidad regional que evoca a un lugar común, a una imagen y sonoridad específica. De ahí que, al hablar de la música regional mexicana, de ninguna manera se pretendió universalizar este tipo de música, por el contrario, se intentaron detallar las características particulares que aún en la música de Jenni propone desde música.

También es importante decir que si bien la música sobre todo la mainstream por sí sólo no es tan transgresora porque se dirige a un mercado de consumo específico.. Es precisamente ahí donde radicó la importancia de entender a la música como un discurso cultural que tiene la posibilidad de brindar distintas

interpelaciones que de acuerdo a la geografía funcionan como importante material de análisis para entender la cultura que proyectan y viceversa. En este caso, al público mexicano y chicano.

En tanto género musical me parece que la presencia de Jenni al ser considerada “la diva de la banda” realmente tensionó un género musical bastante masculinizado, dejando entrever a través de su biografía las dificultades con las que se tuvo que enfrentar a lo largo de su trayectoria artística. Pues no sólo su presencia en este género resultó importante, sino también porque fue gracias a que fue compositora de la mayoría de sus canciones, al retomar la imagen de la <mujer brava> permitió develar acciones y comportamientos de los cuales el patriarcado de industria musical ha acaparado como propias de los hombres. Mostrando así, a través de sus canciones, en especial de los corridos y de la primera sección musical de sus conciertos, que las mujeres también pueden ocupar un lugar protagonista tanto en narrativas musicales como en el legado musical que responde a una cultura nortea.

Y por ello invitar a abrir espacios de nuevos discursos elocuentes para conocer diversas propuestas de las mujeres músicas que hoy forman parte del repertorio músico-cultural que se reproduce en nuestras sociedades mestizas.

Como compositora de la mayoría de sus canciones se consideró que Jenni es un sujeto activo con voz propia que, desde un género musical y un espacio poco asiduo se dirige a otras mujeres desde lo público poniendo su cuerpo, su sentir y toda ella desde lo privado y lo convierte en público. Mostrando el carácter relacional de la música, apelando a distintas formas de comunicar, siendo Jenni capaz de transformar el dolor vivido personal en una experiencia compartida que permita hablar en comunidad hacia distintos ciclos vitales y emocionales de la vida.

Teniendo en cuenta que hoy en día los cantautores siguen siendo en su mayoría hombres, el hecho de que Jenni fuera compositora, sin duda me parece que sin duda se torna una marca diferencial, un sello propio y posiblemente una de las razones a las que se debe su gran éxito en Estados Unidos y México.

De manera más específica, en esta tesis también se rescataron rasgos de personalidad y de carácter a partir de los cuales Jenni retoma en su propuesta musical desde distintas categorías como mujer-tequilera, mujer-parrandera, mujer-atrevida- la gran señora, la guerrillera etc. Pues estas se entendieron como estrategias interpelativas que demostraron actitudes y comportamientos sobre todo resilientes y no victimizables respecto las experiencias difíciles que tuvo a lo largo de su vida. Siendo que a partir de la resiliencia y este proceso de memoria o recapitulación emocional, visiblemente en sus canciones y su libro autobiográfico, en donde a mi parecer Jenni reconstruyó y resignificó su poder femenino alejado de su rol únicamente reproductor y ligado a la naturaleza del que habla Orter (1979).

Si desde la musicología feminista es necesario darle voz a cantantes y a artistas productoras de su propio contenido musical tal y como lo afirma Pilar Ramos (2003), me parece interesante relevar que a pesar de que casi de manera exclusiva las producciones de Jenni fueron inéditas, el hecho de que dos álbumes haya rescatado su influencia musical de grandes artistas, íconos de distintos géneros musicales de México tanto en su álbum *Joyas Prestadas y Homenaje a las Grandes*. Deja entrever el reconocimiento al esfuerzo y homenaje a aquellas mujeres que al igual que ella incursionaron desde otros géneros en la música mexicana.

En cuanto respecta al género, se mostró cómo a través de este género musical se tensionaron constructos de géneros en relación al amor romántico y a comportamientos asociados a la feminidad. De ahí que otra de las tareas prioritarias en esta tesis fuese mostrar algunos de los constructos de identidad femenina que en América Latina y desde la colonia, se han construido a partir de **figuras-míticas reales** como la Virgen María, la Malinche y Mayahuel y su relación especialmente con el cautiverio de *madreesposa* introyectadas como figuras de feminidad Rescatando desde lecturas críticas y subversivas la

importancia de posicionarlas desde otros lugares que la propia historia ha invisibilizado. Siendo estas necesarias para que se aborden entrecruzadas por el estudio del mestizaje.

De ahí que situar a Jenni como una mujer californiana, chicana y con raíces mexicanas haya tenido el objetivo por una parte de mostrar como **el chicanismo** y con ello el mestizaje le significaron elementos importantes para valorar su triunfo como una mujer hija de migrantes mexicanos ilegales en Estados Unidos. Y por otra parte como ser una mujer chicana fue lo que le permitió que como cuerpo mestizo luchara discursivamente en la resistencia a la no censura y a la lucha contra la homogeneidad. Ambas características se consagraron como fundamentales para leer su propuesta desde la propia conflictividad, el propio caos, los cruces negados y residuales que emergen de prácticas culturales como son las musicales.

Siguiendo con el tema del chicanismo abordado desde Gloria Anzaldúa, y especialmente desde apartado de *mechicana* de esta investigación, se dejaron entrever múltiples posibilidades de investigaciones que pueden surgir en torno a la migración y música en Estados Unidos. Pero que por cuestiones de tiempo y de orientación no se abordaron a profundidad.

No por ello dejo de rescatar la necesidad de realizar trabajos e intervenciones que desde estudios multidisciplinarios que tenga como eje principal, a la comunidad chicana como una comunidad migrante fuerte y cada vez más consolidada en Estados Unidos. Una temática que desde categorías entrecruzadas entre raza y clase serían de suma importancia y pertinencia de investigar en tanto los distintos escenarios de discriminación que actualmente están ocurriendo en ese País.

La música desde ella y para ellas

Considerando los contextos ya espacios de toma de consciencia feministas que poco a poco aparecen en nuestra sociedad. Pareciera que la mujer ya no está dispuesta a fingir ser lo que tiene que ser, se comienza a rechazar las imágenes únicas de representatividad, y más bien a apostar por construcciones de

subjetividades femeninas diversas. Visto desde ahí, Jenni como artista, cantante, interprete y compositora de sus producciones dejó un gran legado que evidencia que las mujeres en la música comienzan a estar dispuestas a crear **música real**, música que aborde diferentes temáticas de las que tradicionalmente se han abordado, desde diferentes lugares de identificación y creando comunidades de afinidad que permitan dialogar a las propias mujeres.

Pues es un hecho que la mujer desea y pide ser escuchada. Por eso la música como forma de expresión debe de ser revalorada y reconfigurada desde y para las mujeres.

Por consiguiente, resultó tan importante rescatar sus experiencias biográficas y sus canciones desde su voz femenina como un eco que resuena por para alzar la voz, para no callarse y para hablar de las heridas femeninas que como mujeres latinas aún siguen doliendo a consecuencia del patriarcado. Y que a la luz de estas experiencias se visibiliza las deudas que el patriarcado aún tiene hacia las mujeres como política desde, hacia y para ellas.

Es decir, ya no es solo Jenni Rivera la que habla a través de sus canciones, sino son todas las voces que se unen bajo una misma voz de protesta, de experiencia y de identificación. Pues “ el silencio de las mujeres no podrá jamás ser una forma de resistencia cultural, su silencio es parte de la invisibilidad a la cual han sido sometidas las mujeres y de la complicidad de la que goza el poder masculino” (Palma, p.22).

Si la subversión de la estructura tiene que venir de la producción discursiva, entonces es a través del lenguaje entre mujeres, donde puede aparecer una posibilidad de salir de la universalidad y normatividad de la femineidad de esa economía falocéntrica. Es necesario reencontrar la singularidad y encontrar la colectividad femenina para ir en pro de una economía de flujos. De ahí que sea necesario que las mujeres para proyectar opciones fuera de la mascarada rescaten experiencias y figuras femeninas que puedan servir de ejemplo y muestren que salir de la mascarada es un proceso que requiere de luchas constantes con lo establecido, de dar pasos pequeños pero consistentes para

caminar juntas, redescubriendo la potencia latente de poder ser mujer desde otro lugar, desde otros lugares en donde todo sea posible.

Otra tarea primordial de esta investigación consistió en reconocer la necesidad de abrir nuevos espacios alternativos musicales que sean investigados por las ciencias sociales. Los paisajes nacionales, sociales y de resistencia se encuentran en constante cambio y movimiento. Por ello, los discursos, las emociones y las puestas en escena que en la actualidad están apareciendo en el mundo músico-artístico de distintas formas, tienen que ser abordadas desde el feminismo. Pues si bien algunas propuestas musicales son claras por la posición de resistencia con la que se dirigen, también existen otras que desde las contradicciones, la multiplicidad, la cotidianidad y otras tesuras, que son negadas por el feminismo por no tratarse de propuestas claramente “feministas”, devaluando así objetos de investigación ricos en contenido de representatividad cultural y por ende de construcciones de género.

Ahora bien, respecto a las investigaciones que ya se han hecho, si bien, me parece la musicología feminista ha abierto caminos, ha puesto interrogantes y se ha interesado por retomar estos espacios desde la academia, desafortunadamente en su mayoría provienen de Europa, dejando entrever las escasas aportaciones desde espacios académicos del sur, desde América Latina. En ese sentido, me parece que la consigna es contundente para todos los que vivimos en estos países del sur, para que más investigaciones con perspectiva de género se interesen por la música, y que a partir de la interdisciplinariedad se retome la necesidad de darle voz a las mujeres en la música, y de hablar de las diferencias de género que se encuentran en la música popular, la música moderna o cualquier otro tipo o subtipo musical.

Finalmente, como un ejercicio de mirada hacia atrás y regresando al momento en que encontraba aquella noche en un concierto de Jenni que me llevó a plantearme la realización de esta investigación, me parece que, como primer acercamiento, haber analizado sus canciones y adentrarme en su vida, me ayudó a entender

mucha de la energía cohesional femenina que sentí en ese concierto. Sin embargo, a medida que me fui adentrando en su trayectoria artística, pude descubrir más aristas de Jenni, como mujer, como productora musical, como vocera de la coalición nacional contra la violencia intrafamiliar en la ciudad de los Ángeles, como diseñadora, como fundadora de su propia fundación, etc. Aristas que no se pudieron abordar en esta tesis, pero que me parecen importantes retomar en una futura investigación, pues sin duda todavía hay mucho que decir de Jenni Rivera.

Desde mi oralidad y mis emociones

Dicho esto, y de una manera más personal y más interpelativa, quisiera decir que esta tesis me llevó a pensar a la música como un viaje multidimensional emocional, que abre consciencias e inconsciencias, que abre deseos, despierta emociones y que permite proyecciones que se encarnan en nuestro cuerpo de mujeres, en nuestra forma de sentir, de pensar y de corporizarse a través de esta. Y por tanto es el vehículo a través del cual comprendo mi humanidad carnal, soy yo la protagonista de aquello que escucho, yo soy la parrandera, yo soy la rebelde, yo soy la atrevida, yo soy la que siente tristeza, soy la que se emociona, la que ama, la que es fuerte, la que lucha contra el qué dirán, yo soy la madre-esposa, la loca, la tequilera, soy el enojo, soy la tristeza, soy el dolor, pero también soy la guerrillera, soy todo porque soy voz.

Reconozco en mí la humanidad, los quiebres, las incongruencias en mí pero también reconozco mis deseos de apropiarme de mi cuerpo, de ser libre, de ser autónoma. Deseo no sentirme oprimida, ultrajada, controlada y silenciada de todas las formas posibles. Escucho mi voz interior y reconozco que esas luchas han sido generacionales porque el lazo del patriarcado se ha tejido fuertemente bajo la culpa y el control de mi mente y de mi cuerpo. El miedo al castigo, a la culpa, a la angustia de sentirme desolada, cada vez se va difuminando cuando me permito verme en esas mujeres, que como Jenni han logrado que logró decir no a una imposición cultural, a las exigencias sociales de ser, sentir y querer, no ser una

mujer perfecta, Así la homogeneidad, ni la perfección tiene sentido porque el proceso se convierte en una interlocución de mi pasado, de mi presente y de mi futuro, no como temporalidades sino como sincronías que suceden al mismo momento en cada suspiro de nuestra vida. Me encuentro ahí, pero cada vez que me encuentro, te encuentro a ti, y cuando te encuentro me veo a mi misma también.

Por tanto, la palabra dicha, la voz se convierte en la resonancia de saberme que no soy solo yo la que se encuentra sola, pues la música permite que se entrecrucen los caminos para darme fuerza, para darme valor para comprender que no existe solo “un camino” por seguir, pues soy la constructora de mi vida en cada decisión que tomo.

Convertir la ambivalencia en la polivalencia de su humanidad identitaria y emocional vivida desde diferentes lugares, desde la contradicción, la duda, el miedo, en donde la integración de mi ser permite enfrentar contradicciones, sombras, un self de encuentro para el amor a mí, el amor a los otros, un self de encuentro que eternamente camina, avanza, regresa para tomar impulso y seguir adelante.

Finalmente me gustaría concluir afirmando que los procesos de toma de consciencia cada vez están siendo más latentes, el eco está llegando más fuerte. Por tanto, apuesto en que la música, la literatura y todas las artes posibles puedan lograr una consciencia colectiva, activación de pasos al caminar más firmes, en conjunto, respetando diferencias, pero encontrando igualdades en humanidad. Permitiendo esta manera concebir a la música como un acto de resistencia, como un proceso activo y creativo a la vez, cuya principal herramienta estaría en aquellas prácticas que permitan desprenderse de sí mismo y transitar de un lado a otro.

Pues soy el discurso y el movimiento de sonoridades musicales en mis cuerpos, mis corazones, mis lugares que resuenan que me recuerdan mi capacidad infinita de ser todo lo que yo quiero ser por instantes, por días, por meses, por vidas.



Figura 2. Jenni Rivera en concierto

X. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arboleda, D. (2010). *Transformaciones y continuidades en las elaboraciones identitarias a partir de la música y el baile: los fenómenos de los sonideros y los “saludos” tras 200 años de fiesta popular*. En R Bancarte (Ed.), *Los grandes problemas de México. Culturas e identidades*. T-XVI (pp. 351–378). Colegio de México. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1657trq.16>
- Águila, J. (2013) *Jenni Rivera's Second Life: The Billboard Cover Story*. Revista billboard. Disponible en internet: <http://www.billboard.com/articles/columns/latin-notas/5748049/jenni-riveras-second-life-the-billboard-cover-story>
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderland/La Frontera. La nueva mestiza*. San Francisco: Aunt/Lutte
- Anzaldúa, G. (2004) *Bordeland/La Frontera. La nueva mestiza*. En Rivkin, J & Ryan, M (2004) *Literary theory: an antropology*. (pags.1017-1030). Estados Unidos: Blackwell
- Arteaga, R. (4 de julio del 2013) *El emprendedor detrás de Deezer. México*. Forbes México. Recuperado en: <http://www.forbes.com.mx/el-emprendedor-detras-de-deezer-mexico/>
- Banderas, D. (2007). *La experiencia musical como parte del proceso de reparación en mujeres víctimas de agresión sexual*. Revista musical chilena, 61(207), 117-118.
- Basaglia, F. (1983) *Mujer, locura y sociedad*. México. Universidad Autónoma de Puebla
- Bassi, J (2015) *Formulación de proyectos de tesis en ciencias sociales. Manual de supervivencia para estudiantes de pre y posgrado*. Ocho libros. Chile
- Becker, G. (2011) *Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder*”. Trans-Revista Transcultural. Sibe Sociedad de etnomusicología. Disponible en internet en: www.sibetrans.com/trans.
- Bléser, N; Salas, G. (2003) *De mito musical a icono femenino chicano: La figura de Selena en la película de Gregory Nava*. La Revista

Bilingüe, 27(2), 132–142. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/25745788>

- Boof,L; Muraro, R. (2004) *Femenino y masculino. Una nueva conciencia para el encuentro de las diferencias*. Madrid: Trotta
- Butler, J. (1990) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Madrid:Gedisa.
- Canales, M. (2006) *Metodologías de investigación social*. Santiago de Chile: LOM
- Castelló, J. (2005). Dependencia emocional. Características y tratamiento. España: Alianza Editorial SA.
- Castellanos, R. (1975). *El eterno femenino: Farsa*. México:Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos, R. (1992). La abnegación: una virtud loca. *Debate Feminista*, 6, 287-292.
- Castillo, G. (1998) *epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano*. *Revista musical Chilena*, Año LII Julio-diciembre . Num.190,pp.15-35. Chile
- Congost, S. (2013) *Cuando amar demasiado es depender*. Planeta. España
- Córdoba, N. (2011) *La narcocultura : simbología de la transgresión , el poder y la muerte*. Tesis de doctorado de Ciencias Políticas y sociales con orientación en comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México. Mexico, Distrito Federal
- Córdoba, N. (2012) La narcocultura: poder, realidad, iconografía y mito” *Cultura representaciones sociales*, Vol 6, 209-237 México
- Corral, A. (2015) *Empoderamiento en el Hip hip femenino. español: Una aproximación desde los Estudios De Género y la Semiótica al Rap mainstream*. Tesis de posgrado de comunicación. España: Universidad Pompeu Fabra.

- De Oca Sicilia, M. (2010). *El Chingonario. Uso, reuso y abuso del chingar*. México: Otras Inquisiciones.
- Deleuze, G. (1983) *¿En que se reconoce el estructuralismo?* Madrid: Espasa-Calpe
- Devoto, D. (2004) *Expresiones musicales; sus relaciones y alcance en las clases sociales*”, en Isabel Aretz (relatora). *América Latina en su música*. México: Siglo XXI Editores - UNESCO, pp. 20-3
- Eco, U. (2015) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Disponible en internet: <http://ley.exam-10.com/law/772/index.html?page=5>
- Esteban, M. (2004) *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellatierra
- Fals Borda, O. (2015) *Una sociología sentipensante para América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Franco, J., & Bernal, G. (1995). *La Malinche: Del don al contrato sexual*. *Debate Feminista*, 11, 251-270. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/42625352>
- Fernández, Jorge (2003) *Música, mujer y posmodernidad*. Periódico digital *El País*. Consultado en http://elpais.com/diario/2003/09/13/babelia/1063407981_850215.html
- Frith, S. (1996). *Music and identity. Questions of cultural identity*. En: S. Hall, ed., 1st ed. [online] pp.108-127.
- Frith, S., & González, M (2002) *Música y vida cotidiana*. *Guaraguo*, 6(15), 9–19. Consultado en <http://www.jstor.org/stable/25596292>
- Giacomello, C; Ovalle, L. (2008) *La mujer en el narcomundo. Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino*. *Revista de estudios de género la ventana*, 24, 297-318
- González, C. (2002) *Doña Marina (la Malinche) y la formación de la identidad mejicana*. Madrid: Encuentro
- González, I. (2013) *¿Qué es la música norteña mexicana?* En *Arriba el Norte*. Tomo II. México: INAH.

- Gunzenhauser, M. (2006). *A moral epistemology of knowing subjects*. En: *Qualitative Inquiry*. Vol 12 (3). Sage Publications.
- Herrera-Sobek, M. (1990) *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. USA: Indiana University Pres.
- Heritier, F. (2007) *Masculino/femenino II. Disolver la jerarquiza*. Argentina: Fondo de Cultura económica.
- Harding, S. (1987) *¿Existe un método feminista? En: Harding, S. (ed.) Feminism and Methodology*. USA: Indiana University Press. Traducción de Gloria Elena Bernal.
- Iglesias, E. (2006) *Resiliencia: definición, características y utilidad del concepto*. *Revista de psicopatología y psicología clínica*, 11(3), 125-146.
- Irigaray, L. (2009) *Ese sexo que no es uno*. España: Akal.
- Kojève, A. (1971) *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*. Barcelona: La Pléyade.
- Lagarde, M. (1996). *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas* (Quinta edición.). México, D.F) Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Lagarde, M. (2012) *De la soledad a la desolación* En Lagarde, M. *El feminismo en mi vida* (págs. 571-574). Distrito Federal : Instituto de las Mujeres -Corporación mexicana de Impresión y Gobierno del DF.
- Lagarde, M. (2015). *Presentación de los cautiverios de las mujeres*. En E., Concheiro, A, González, A., Guevara, J; Ortega y Pacheco, V. *Antología del Pensamiento crítico mexicano contemporáneo* (pp. 283-318). México: CLACSO.
- Lamas, M. (2000). *Diferencias de sexo, género y diferencia sexual*. Cuicuilco, 7(18) Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35101807>.
- Le Breton, D. (2012) *Por una antropología de las emociones en Revista Latinoamericana de Estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad-RELACES*.4 (10) 69-79. Recuperado de: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/208>

- Maturana, H; & Bloch, S (1996). *Biología del emocionar y alba emoting: Bailando juntos*. Madrid: Ed. Dolmen.
- Monsiváis, C. (2013). *Misógino feminista*. México: Océano.
- Mondaca-Cota, A. (2012). *Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa, México*. Tesis doctoral, Doctorado en Estudios Científico Sociales. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO.
- Mondaca-Cota, A. (2014) *Las mujeres también pueden*. México: Universidad de Occidente.
- Montecino, S. (1993) *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Montoya, L. (2013) *El bajo en la invención de la música nortea mexicana. En Arriba el Norte*. Tomo II. México: INAH.
- McClary, S. (1992) *Femine endings, music, gender and sexuality*. Estados unidos : Universidad de Minessota.
- Merriam, A. (1964) *The Anthropology of Music*. USA: Evanston.
- Ortner, S. (1979) *¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?. Antropología y feminismo(109-132)*. Barcelona: Anagrama,
- Palma, M. (1992). *Malinche, el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza*. Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad.
- Paz, O. (1992) *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura económica
- Pelinski, R. (2010) *Etnomusicología en la edad posmoderna*. Recuperado de: <http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm>.
- Perls, F. (1973) *The Gestalt approach & eye witness to therapy*. USA: Science & Behavior Books.
- Quivy, R.; Campendhout, L.V. (2005) *Manual de investigación en Ciencias Sociales*. México: Limusa. p.24-40

- Ragland, C. (2009) *Música Norteña: Mexican Americans Creating a Nation Between Nations*. USA: Temple University Press.
- Ramírez-Pimienta, J. (2010) *Sicarias, buchonas y jefas: perfiles de la mujer en el narcocorrido* San Diego State University–Imperial Valley. *The Colorado Review of Hispanic Studies*. Vol. 8–9, Fall 2010–11 | pages 327–352. Recuperado de: http://spanish.colorado.edu/sites/default/files/images/stories/pdf/colorado_review_pdfs/Volume_8/pimienta.pdf
- Ramos, P. (2003) *Feminismo y música. Introducción crítica*. España: Narcea.
- Ramos, P. (2010). *Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música*. *Revista musical chilena*, 64(213), 7-25.
- Riso, W. (2003) *Amar o depender?: cómo superar el apego afectivo y hacer del amor una experiencia plena y saludable*. Madrid: Norma.
- Riviere, J; Velásquez, A; Ponce de León, M. (2007). *La femineidad como máscara*. *Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social*, (11), 219-226.
- Rivera, J (2013) *Inquebrantable, mi historia a mi manera*. Nueva York: Grijalbo.
- Rivera, J.(2015) *Jenni Rivera music*. Websquareinfotech. Recuperado de: <http://jenniriveramusic.com/home/>
- Rubin, G. (1986) *El tráfico de las mujeres: notas sobre la “economía política del sexo*. *Nueva Antropología*. Vol. VIII, núm. 30, pp.95-145.
- Ruwet, N. (1972) *Métodos de análisis en musicología*. *Language, musique, poésie*. pp.100-134 Paris, Seuil. Traducido por Guadalupe, Lucero.
- Sampieri, R; et al (2006) *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Serna, M. (2014) *Rosario Castellanos y el eterno femenino*. Universidad de Barcelona. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. nº. 9, junio de 2014 (40-52) Consultado en: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n9/MercedesSerna\(40-52\)n9.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n9/MercedesSerna(40-52)n9.pdf)

- Serret, E. (2006) *El género y lo simbólico. La construcción imaginaria de la identidad femenina*. México: IMO Instituto de la mujer oaxaqueña
- Scott, J. (1988) *Igualdad vs diferencia: los usos de la teoría posestructuralista*. *Feminist Studies* , Vol. 14, núm 1
- Solís, A. (22 de mayo del 2016) *Banda, el género más escuchado en México por streaming*. Solís, Arturo. Tecnología. Disponible en internet: <http://www.forbes.com.mx/banda-el-genero-mas-escuchado-en-mexico-por-streaming-2/>
- Sosa, R. (2013) *La construcción cultura de la identidad femenina: la iconografía del cuerpo como propuesta artística desde la sociología del género*. *Estudios feministas* Vol.21 no.3 pp-1001-1013. Instituto de Estudios de Género de la Universidad Federal de Santa Catarina. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/24328075>
- Tagg, P. (1982) *Analising popular music. Theory, method and practice*. Disponible en: [http://tagg.org/articles/ Analising popular music. Theory, method and practice](http://tagg.org/articles/Analising%20popular%20music.%20Theory,%20method%20and%20practice)
- Tagg, P. (1989) *An Anthropology of Stereotypes in TV Music?*. Disponible en: <http://tagg.org/articles/tvanthro.html>
- Valenzuela, J. (2002) *Jefe de jefes, corridos y narcocultura en México*. México: Plaza y Janés.
- Vázquez, R. (2014) *¿Qué música escuchan los mexicanos?* Forbes México. Recuperado de: <http://www.forbes.com.mx/que-musica-escuchan-los-mexicanos/>
- Vega-Centeno, I. (1995) *Sistemas de creencia: entre la oferta y demandas simbólicas*. Nueva Sociedad.Num. 136, p. 56-69.
- Vela, J.(1999) *Who is my neighbor?. Social Affinity in a modern world* Estados unidos: State University of New York Press.
- Viñuela, L. (2003) La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes*, 7, 11-31.

VIDEOS CONSULTADOS

- Alex XD (2016,Enero,28) *Jenni Rivera-concierto completo (Zacatecas 2010)* [archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0C18AL6JWkY&t=936s>
- CNN MÉXICO. (2012, Diciembre, 10) *Jenni Rivera en su última aparición en Monterrey.* [archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dueYKSKCaGg>
- Canalestrellatv (2013, Enero 4) *Jenni Rivera-Inolvidable (Full)* [archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qM3VTZjZ1TM>
- Canalestrellatv (2014,Mayo, 10) *Jenni Rivera Concierto-Part 1*[archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EWnu-cRuMN8&list=PLkeKQN9PYzrLEllxTnZoZt3iTh9Y7mvYG&index=4&t=426s>
- Canalestrellatv (2014,Mayo, 11) *Jenni Rivera Concierto-Part 2* [archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pPU9sUCPZNE&t=629s>
- Jung, C; Casa Jung Medellin (2011, Agosto,3) *Cara a cara con CG Jung* [archivo de video].Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QxL5Jx4QKRQ>
- DamaDivina (2013, Abril, 14) *Mi vida loca 1 y 2-Jenni Rivera.* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dUMtYzXiVew>
- Historias Engarzadas-Jenni Rivera (2014, Febrero,12) *Historias Engarzadas-Jenny Rivera.*[archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1lc3BTdMleY>
- ImagenFicción (2012,Diciembre,24) *En compañía de Jenni Rivera 09/12/12.* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=TSvOz5qNolc&list=PLkeKQN9PYzrLEllxTnZoZt3iTh9Y7mvYG&index=7>
- JenniRiveraVEVO (2011,Enero, 31) *Jenni Rivera-En vivo Nokia Theater Los Angeles.* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8DJ6S8UYxJc>

- Jenni Rivera (2014, Julio, 20) *Jenni Rivera-En vivo desde Hollywood (completo)*. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UGcOOJTGaY4&t=1250s>
- Jenni Rivera (2014, Noviembre,4) *Jenni Rivera-arena Monterrey (agradecimientos/fans)* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9SbdVGXohFA>
- Juanito1606 (2015, Mayo,4) *Un día con Jenni Rivera* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Xlu8hfGbmvc&list=PLkeKQN9PYzrLEllxTnZoZt3iTh9Y7mvYG&index=6>
- Uchileindigena (2016) *Entrevista/Lorena Cabnal, feminista comunitaria indígena maya-xinka (parte 1)*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=1Wo-JK4Uddk&feature=youtu.be>
- Univisión (2013, Febrero, 23) *Jenni Rivera...La Diva vive con Don Francisco*. [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SoQcdzm9e-8&list=PLkeKQN9PYzrLEllxTnZoZt3iTh9Y7mvYG&index=9>
- Washington Hispanic (2010, Agosto 6) *Mensaje de Jenni Rivera* [archivo de video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_bUHHTKpTLU&list=PLkeKQN9PYzrLEllxTnZoZt3iTh9Y7mvYG

XI. ANEXO 1**CANCIONES CONSULTADAS**

1. Ahora que estuviste lejos
2. Ajustando cuentas
3. Basta ya
4. Brincos dieras
5. Chuper amigos
6. Chicana Jalisciense
7. Cuando muere una dama
8. Cuanto te debo
9. De contrabando
10. Dama divina
11. El nopal
12. Fraude
13. Hermano amigo
14. Juré que nunca volveré
15. La chacalosa
16. La gran señora
17. La misma gran señora
18. Las malandrinas
19. La mentada contestada
20. La reina del palenque
21. La tequilera
22. Ni tu esposa, ni tu amante, ni tu amiga
23. Mariposa de barrio
24. Mírame
25. Mi vida loca
26. Monedita de oro
27. Parrandera, rebelde y atrevida

28. Reina de reinas
29. Resulta
30. Querida socia
31. Se las voy a dar a otro
32. Soy una mujer
33. Soy madre soltera
34. Trono caído
35. Yo soy una mujer
36. Ovarios