CUESTIONES CULTURALES Y LINGÜÍSTICAS EN LA VIDA PERSONAL Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE SELENA QUINTANILLA PÉREZ Y JENNI RIVERA

CULTURAL AND LINGUISTIC THEMES IN THE PERSONAL LIFE AND ARTISTIC PRODUCTION OF SELENA QUINTANILLA PÉREZ AND JENNI RIVERA

José Alejandro Hernández

Recibido: 12 de octubre de 2018. Aceptado: 15 de noviembre de 2018

Resumen: Selena Quintanilla Pérez, la Reina del Tex-Mex, y Jenni Rivera, la Reina del Corrido o de la Banda, se han dado a conocer en el ámbito artístico como una de las figuras femeninas de la cultura de los chicanos. Estas cantantes han logrado plasmar su identidad y experiencias en la temática de su producción artística en base a teoría de la liminalidad de van Gennep y Turner y el concepto del Nepantla o "nepantleo" de Anzaldúa. Probaremos también la influencia que han tenido estas mujeres en la comunidad actual chicana.

Palabras clave: Selena Quintanilla, Jenni Rivera, liminalidad, Nepantla, chicanismo femenino, ritos de pasaje.

Abstract: Selena Quintanilla Pérez, the Queen of Tex-Mex, and Jenni Rivera, the Queen of Corridos or Banda, were renowned in the music industry as one of the key female figures of the Chicano culture. These singers have captured their identity and experiences in the themes of their production, which we will analyze by referring to van Gennep and Turner's theory of liminality and Anzaldúa's concept of Nepantla or "nepantleo". This work will also prove how these icons have influence the women of the current Chicano community.

Key words: Selena Quintanilla, Jenni Rivera, liminality, Nepantla, feminine *chicanismo*, rites of passage.

Introducción y objetivo

Las artistas de ascendencia mexicana, Selena Quintanilla y Jenni Rivera, "La Reina del Tex-Mex" y "La Reina o Diva de la Banda", respectivamente, siempre han mantenido su notoriedad tanto por su trayectoria musical como por ser representantes de la comunidad mexicoamericana. Gracias a esto, han sido fuente de inspiración para la audiencia chicana, la cual ha logrado identificarse con ellas. En este trabajo, se realiza una comparación de estas dos figuras femeninas con el propósito de examinar su producción artística, la cual incluye canciones, entrevistas, comerciales televisivos, telenovelas y obras fílmicas, en base a la teoría de la liminalidad, la marginación y el nepantleo. Asimismo, se logrará este objetivo integrando el punto de vista del chicanismo, haciendo hincapié en cuestiones de identidad, lenguaje y temática. Se plantea como hipótesis de este trabajo que las cantantes Selena y Jenni incorporaron en la mayor parte de su producción artística la temática liminal con el único propósito de transmitir algunos momentos determinantes de su vida íntima y también asuntos relacionados y relevantes a la cultura de las mujeres mexicoamericanas. A través de esta incorporación temática lograron de esta manera simpatizar en otro nivel con sus fanáticos.

Métodos de la investigación

Es fundamental para este trabajo emplear como metodología la compilación de estudios y artículos académicos fidedignos que se centran en la identidad, el chicanismo, la liminalidad y la marginalidad para tener una visión completa de la temática que le interesa al autor. Dentro del surgimiento de los estudios de los ritos de pasaje y las experiencias humanas, se encuentra Arnold van Gennep, el precursor de esta teoría. Víctor Turner, intrigado e inspirado por el etnógrafo y folclorista francés van Gennep, emprendió sus propios estudios para poder ampliar el concepto de los rituales de pasaje y la liminalidad; Gloria Anzaldúa, por su parte, pudo vincular esta temática con las experiencias de los chicanos a través de dos de sus obras *Borderlands: The*

New Mestiza = La frontera y *The Gloria Anzaldúa Reader.* Quedando en claro algunas fuentes base para este trabajo de investigación, el autor ha considerado que, para poder identificar los asuntos liminales que tienen en común las producciones musicales, es crucial el análisis de la letra de algunas de las canciones de dichas cantantes. El propósito de la inclusión de fuentes biográficas, como el libro que el esposo de Selena le dedicó y la novela autobiográfica y biográfica de Jenni Rivera, tienen como intención entender con más profundidad el ambiente social en que estas chicanas se desenvuelven y detallar aquellos momentos transitorios. La bioserie de Univisión, *Su nombre era Dolores, la Jenn que yo conocí* y la de Telemundo, *Mariposa de Barrio* en el caso de la cantante de banda, también serán de gran apoyo al realizar este trabajo de investigación. Se debe agregar que, mientras las fuentes relacionadas con la vida y la producción musical de Jenni abundan, las de Selena escasean. Esta falta de recursos podría ser, puesto que Jenni tuvo una trayectoria muchísimo más extensa que la de Selena, la cual murió a una edad prematura en la que su éxito apenas estaba en pleno auge. Hay que recalcar que, aunque se hará mención a los sucesos más relevantes de ambas, los que predominarán en este trabajo serán los de Jenni.

Teoría de la liminalidad y el chicanismo

Hablar de liminalidad es hablar de las experiencias, los ritos de pasaje y las transiciones del ser humano. Como punto de partida, resaltaremos el historial que este concepto ha tenido dentro de la antropología y la filosofía. Por ello, es fundamental definir este término y todos aquellos relacionados con él. No podemos profundizar el asunto de la liminalidad sin antes tener un conocimiento generalizado de lo que es un "rito de pasaje", que Arnold van Gennep define como "a passage from one situation to another or from one cosmic or social world to another" (10). De la misma forma, en *Crossroads: The Quest for Contemporary Rites of Passage,* se hace referencia a *The Encyclopedia of Religion,* en la cual se define el concepto de van Gennep como, "a category of rituals that mark the passage of a per-

son through the life cycle, from one stage to another over time, from one role or social position to another, integrating the human and cultural experiences with biological destiny: birth, reproduction, and death" (5). A su vez estos ritos de pasaje implican tres períodos distintos: separación (preliminar), margen o *limen* (liminal) y agregación (postliminal). El primero de ellos comprende una conducta simbólica representativa del desapego de un individuo o grupo o de un punto fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones culturales, o ambas; el segundo, una ambigüedad mediante un reino cultural que no tiene propiedades del estado pasado o el que está por venir. En el último es donde, por fin, se lleva a cabo el consumo del pasaje (Turner 94). Vale la pena mencionar que algunos movimientos de transición o ritos de pasaje en la vida del ser humano en los que hace hincapié van Gennep en *The Rites of Passage* incluyen, pero no se limitan al nacimiento, paternidad, pubertad, matrimonio, avance de una clase socioeconómico baja a una más alta y la muerte. El mismo autor añade también que "for every one of these events there are ceremonies whose essential purpose is to enable the individual to pass from one defined position to another which is equally well defined" (3).

El concepto de *ritos de pasaje* después fue retomado, desarrollado y propagado por el antropólogo francés Víctor Turner, cuyo enfoque principal fue el de la misma liminalidad. Este último término hace referencia a un estado paradójico, de ambigüedad y ambivalencia y se suele conectar con la marginalidad, la inferioridad y también los poderes rituales (Peralba Introducción); es "the experience of finding oneself at a boundary or in an in-between position, either spatially or temporally" (Horvath 40). En mismas palabras de Turner, en *The Ritual Process,* "liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial" (95). Podríamos añadir también la definición de Thomassen, que se ha dedicado a estudiar minuciosamente las obras de van Gennep y Turner: "Liminality refers to moments or periods of transition during which the normal limits to thought, self-understanding and behavior are relaxed,

opening way to novelty and imagination, construction and destruction" (1). Para tener una estructuración, Turner recurrió a nombrar la diferente tipología liminal, que a su vez contiene subcategorías como sujeto, tiempo y espacio (Horvath et al. 48-49). A partir de esta base teórica, proponemos que las experiencias plasmadas en las creaciones artísticas de Selena y Jenni poseen varios de estos atributos haciéndolas una *personae liminal.*

Otro concepto que va de la mano con el de la liminalidad aparece en la autohistoria de la escritora chicana Gloria Anzaldúa. Conviene para este trabajo definir a lo que nos referimos con Nepantla: "the Náhuatl word for an in-between state, that uncertain terrain one crosses when moving from one place to another, when changing from one class, race, or sexual position to another, when traveling from the present identity into a new identity" (*Anzaldúa Reader* 180). Basándose en esta teoría, la editora de *Nepantla: Liminalidad y transición,* que conforma una recopilación de varias escritoras chicanas, propone que el "nepantleo" es un "término, tal y como lo reconfigura y teoriza Anzaldúa dentro de un marco histórico cultural, se refiere al *in-betweenness,* al estado entre-fronteras, entre-lugares, entre-cambios, incluso entre-colocaciones, medular para las experiencias de las chicanidades en general" (36). La conexión entre lo liminal y lo chicano nos queda bien definida gracias a Joysmith. De igual modo, podemos deducir que la diferencia entre el concepto de la liminalidad y del nepantleo está en que este último está vinculado con figuras mexicoamericanas, tal como la herencia cultural de la misma académica Anzaldúa, aunque hoy en día su uso se ha expandido y abarca más que a la sociedad chicana. En lo posterior, identificamos las diferentes características artísticas que marcaron la vida de estas dos figuras femeninas y, a partir de esta sección, usaremos "liminalidad" y "nepantleo" como términos intercambiables en el transcurso de este trabajo.

El significado de ser chicana

Para poder adentrarnos a este trabajo es importante tener contemplado la herencia cultural de las cantantes y

cómo esta influyó notoriamente en su creación artística. Mientras una de ellas nació en Long Beach, California la otra en Lake Jackson, Tejas, lo cual quiere decir que nos enfrentamos a dos tipos de chicanas diferentes: una chicana californiana y la otra tejana. A todo esto, el Diccionario de la Real Academia Española define a un chicano como "una persona que es de origen mexicano y vive en los Estados Unidos de América, especialmente en las áreas fronterizas con México". Queda claro que ambas cantantes se identificaban con la cultura chicana y una de ellas, Jenni, tomó al chicanismo como fuente de inspiración para una de sus creaciones musicales. Es decir, este concepto se volvió en sí un tema principal de una de las interpretaciones de Jenni Rivera. Con su tema "Chicana jalisciense" observamos cómo Jenni comunica su hibridación cultural inclinándose más por la cultura de sus padres, la mexicana. Nos queda claro que la mujer de la que habla es una representación de ella misma; la mujer a quien está dirigida la canción no es una chicana cualquiera, sino que es una con raíces de Jalisco, México. Aunque, efectivamente, es bien sabido su ciudad de nacimiento, el énfasis en ésta está plenamente puesto en la cultura de los mexicanos, ya que menciona géneros musicales como el norteño, los corridos y la banda. Curiosamente, estos géneros son en los que ella se ha destacado en su carrera artística. Con este tema Jenni intenta transmitir su orgullo de ser parte de la cultura que sus padres le han heredado e inculcado: "Yo soy chicana, californiana/ Y de Jalisco mis padres son/ Y mis costumbres son mexicanas/ Mi sangre es brava y le canto al amor". Para el chicano, es esencial considerar los lazos familiares y el ambiente social al hablar de identidad porque tienen una gran influencia en ella. La identidad del chicano se moldea a través de la figura materna y paterna y, por ende, se identifica y siente una comodidad al estar con los que son de su misma raza, con aquéllos que tienen descendencia mexicana: "Salir de noche y andarme paseando/ Con los de mi raza me siento feliz". Esa identificación con su cultura mexicana le provoca a la cantante emociones de alegría, orgullo y satisfacción personal. Éste no es ese sentimiento típico que usualmente se relaciona con el retrato del chicano que reniega de sus raíces mexicanas.

Este orgullo de Jenni difiere un poco del retrato que Elena Poniatowska tiene de las chicanas, a las cuales describe como aquéllas que no son ni aceptados en su propio país natal ni en su tierra mexicana: "Rejected by both Mexicans and Americans, they had no one to turn to except themselves, their backs always wet (that is why Gloria Anzaldua's book's title, *This Bridge Called My Back*, is so good), their back or neck always hurt, and their ribs, over which the bridge can be built, is also a passage across the border" (Poniatowska 42). No obstante, las chicanas que nos competen no siguen esta descripción, sino a la que se refiere Elena Poniatowska en su artículo "Mexicanas and Chicanas", en donde pinta las cuantiosas cualidades que caracterizan a las chicanas como Selena y Jenni: "Freshness, spontaneity, sense of humor, freedom, are on the side of the Chicanas" (46).

Género musical de hombres para mujeres

La cuestión de ser mujeres chicanas les cerró muchas puertas a las cantantes en múltiples ocasiones, pero eso no presentó un obstáculo para ellas. La música regional, como los corridos y la banda, siempre fue liderada por una figura varonil: "Mexican ballads are generally written by males...And these male authors have incorporated mostly masculine-oriented themes and a strongly patriarchal ideology" (Herrera-Sobeck xviii). En *Inquebrantable: Mi historia, a mi manera* Jenni incluye en la primera página de su autobiografía el mensaje siguiente: "Soy una mujer de Long Beach. La que triunfó en un mundo de hombres". Aunque la lucha para darse a conocer en estos géneros resultó un reto para las cantantes, ellas resultaron victoriosas hasta hoy en día convirtiéndose en un ícono de la cultura mexicana y mexicoamericana. Tuvieron la difícil tarea de demostrarle a la sociedad machista de México y Estados Unidos que las mujeres cuando así lo desean pueden romper con las normas impuestas por la sociedad. Tomemos por ejemplo cuando Jenni tomó cartas en el asunto y, al percatarse que los corridos y narcocorridos simplemente estaban dirigidos hacia la población varonil

y únicamente hablaban de ellos, en forma de rebelión, ella decidió hacer lo que muy pocas mujeres dentro de su ámbito musical se habían atrevido a hacer: "I wrote my first corrido in '94 because I knew it would catch attention. All the men were doing it and girls are bad girls too, you know. Not only do they like to listen to the music, but there are women drug dealers. So I figured we were being left aside" ("Jenni Rivera"). Además cuando le preguntaron en una entrevista que por qué sería reconocida, ella respondió: "They'll think about a woman who went through hell and back and never gave up. No one else has ever opened doors for me, I opened them myself. And people have a problem with women who do that. They have a problem when were no longer as passive and submissive as, say, their mothers were growing up. Too bad. I say what I say, and I do what I do. I'm me" (Arellanos).

A diferencia de los corridos de Jenni Rivera, Selena también se destacó en un ámbito musical dominado por los hombres, como son el género del tejano y la cumbia. Los cantantes del tejano son uno de los principales innovadores de una amplia gama de estilos musicales como el corrido, el conjunto y la orquesta (Paredez 11). Gracias a que estuvo expuesta desde muy pequeña al rock 'n' roll, funk afroamericano, cumbia colombiana y música pop en inglés y otros estilos de música, Selena pudo ingeniárselas para darle un sello propio y particular a la música tejana. Por consiguiente, Selena se destacó en un género que era exclusivamente para hombres, al igual que Jenni, utilizando su talento, su carisma y figura como armas a su favor: "But unlike other young Tejano musicians of her generation, Selena reinvented the male-dominated genre with performances that highlighted the racialized and sexualized Tejano body" (Paredez 11). Su figura llamó la atención de inmediato así convirtiéndose en un modelo a seguir para las mujeres que querían lucir su misma silueta y un atractivo visual para los caballeros: "Porque no me veo a mí misma así, este, yo creo que cualquier persona, es una cosa natural, cualquier persona que sea feos o feas, o guapos o guapas, son sexys, depende que cómo la gente lo recibe, lo vea, es una opinión. Bueno no, no me veo a mí misma así" ("Selena en Cristina"). Aunque su imagen pública está sexualizada, ella misma recono-

ce que no se siente de esa manera, reflejando así su sencillez; no obstante, en la música fue una de las pocas, sino la única mujer tejana que pudo compaginar su cuerpo sensual y voluptuoso con su talento musical. Otra característica de Selena es que tenía una gran versatilidad musical "that she could speak to Tejano audiences in *quebradita* and Tex-Mex, to Mexican audiences in *ranchera* and *norteña,* to Latino audiences in *cumbia* and *salsa,* as comfortable in love ballads as she was in rock in *español*" (De Alba 110).

El espanglish de las intérpretes

El modo de comunicación de las intérpretes, especialmente en las entrevistas y en algunas de sus canciones, jugó un papel crucial en su estado liminal y, por eso, pasaremos a discutir cuestiones lingüísticas. Como se ha dicho con anterioridad, la liminalidad implica asociaciones con aspectos culturales, y, el habla de la frontera o *lingua franca*, como se le nombra en *Los retos del español,* es una manifestación elemental de la identidad: "Spanglish es, en general, para la mayoría de la población, más un modo de vida que un comportamiento lingüístico, aunque, en el mundo del español, haya predominado este aspecto" (Marcos Marín 144). Aunque ambas figuras femeninas dominaban el inglés a la perfección, cuando tenían que entrelazar los dos lenguajes, el español y el inglés, lo hacían con una espontaneidad que las caracterizaba. Como modo de ejemplo del uso del espanglish de Selena, en una entrevista, ella replicó de la siguiente manera:

> Pues del vídeo "Bi di bi di bom bom" estuvimos grabándolo, en Los Ángeles, California, *in the* Santa Mónica, en la playa de Santa Mónica, y este, pues, lo único que me acuerdo es que estaba muy caliente, pero nosotros *'stábamos* que el sol no íbamos a quemarnos. Nos *ponimos sunblock,* nada de eso, y después del *photo shoot,* estábamos rojos como…ahhh nos dolió, nos quemamos ("Última entrevista").

En el Show de Cristina, la conductora cuestionó a la intérprete sobre su experiencia como niña y, con su espa-

ñol pocho, Selena intercaló el inglés con el español y su creatividad la llevó a crear palabras inexistentes en el español estándar:

> Mi papá vio el talento en nosotros, y trató de, ¿cómo se dice?, cultivarlo. Este y tratar de *ser* algo pero no era en esa manera. Era para nosotros, para ayudarnos y para ser algo en la vida. No era en así, este, y yo pienso que es una cosa muy triste porque no todos los padres son así. Y aunque el papá de Michael Jackson hizo eso, tienes que amar a tu padre y tu mamá aunque *sean hechan* malas cosas, *you know.* Y es como los, los *roles,* es como decir, han *reversado,* me entiendes*, like if they're reversed* ("Selena en Cristina").

Selena solía recurrir a la alternancia de código, las muletillas, las apócopes y las conjugaciones incorrectas de los verbos, que son algunos rasgos del espanglish. La mexicoamericana se valía de su gracia para disfrazar su deficiencia lingüística, tal como lo notamos en la escena de su película, en donde la prensa se rio junto con ella cuando respondió con su frase pocha "Estoy muy *excited*": "Selena se sirve de su propia política de las emociones, a través de la cual sus supuestas "insuficiencias" lingüísticas se enmascaran, reconfiguran o transforman en complejas negociaciones de carisma, contacto físico y entusiasmo" (La Fountain-Stokes 145). Para ilustrar el uso de conmutación de código de Jenni, al ser entrevistada en el programa latino El Gordo y la Flaca, arremetió contra los productores de éste, ya que cuando estaba teniendo una discusión con la cantante grupera Joana Seoane, se cortó el satélite y la siguiente fue su respuesta ante dicho acontecimiento:

> *I got something else right here*...No tengo idea...*I have no idea*...Pues la verdad yo no vi todo esto, porque obviamente yo no tenía *monitor* delante de mí, sólo las cámaras, *so* yo no miraba las caras de idiota que me estaba haciendo, ni estaba viendo lo que estaba sucediendo. *Fine.* Pero las palancas yo no las necesito. Y en ese caso, y en caso de que haya sido así, tengo una canción en este disco que se llama "La Mentada Contestada", en caso de que lo hayan sido así, en caso de que lo hayan cortado, no

> estoy diciendo que lo hicieron porque soy incapaz de acusar gente: "Este verso es pa'tu abuela, y los que llevan su sangre. Agarrados de la mano, chinguen todos a su madre". *Thank you. And I'm done* ("Jenni walks off").

Jenni Rivera, al igual que Selena, compartían esa facilidad de recurrir al espanglish y desenvolverse elocuentemente con éste, fenómeno de la lengua que se asocia con los chicanos, también conocidos como pochos, y a su vez con la marginalidad: "Pocho no longer connotes a marginal position in a culture that was never fully ours but a growing pride in Mexican American hybrid status and the ability to sample and absorb the best from both sides of the border" ("Selena: A Symbol"). No cabe duda que ambas frecuentaban el uso del cambio de código con el propósito de evidenciar el biculturalismo y otros aspectos a los que se refiere Cecilia Montes-Alcalá: "Code-switching may also communicate biculturalism, humor, criticism, ethnicity, and other stylistic purposes such as identity, alienation, or characterization" (Martín-Juquera 214). En una de las escenas del filme biográfico de su hija, el padre de Selena, Abraham Quintanilla, incluso indica que su español no era tan perfecto como el de los mexicanos y que ellos tenían altas expectativas en cuanto a sus habilidades lingüísticas. El testimonio de su mismo padre prueba que el español de Selena flaqueaba:

> They don't accept us. They never have. No, we are Mexican Americans! And they don't like Mexican Americans. And they can be mean and they can tear us apart over there. Selena's Spanish is…singing yes, but when you speak it, you speak a little funny…I have been there. You've got to speak perfectly, or the press will eat you up; spit you alive—I have seen them do it (Nava).

En resumidas cuentas, el padre de Selena, conocía las circunstancias difíciles en las que se hallan los chicanos, que deberían tener una doble perfección cultural para poder mantenerse en el gusto de ambas comunidades. Nos queda claro que las presiones culturales tanto de los mexicanos como de los estadounidenses obligan a que el chicano intente lograr esa adquisición cultural, aunque no siempre sea el caso:

> Listen, being American is tough. Anglos jump all over you if you don't speak English perfectly. Mexicans jump all over you if you don't speak Spanish perfectly. We've got to be twice as perfect as anybody else. Our family has been here for four centuries, yet they treat us as if we just swam across the Río Grande. I mean we got to know about John Wayne and Pedro Infante. We got to know about Frank Sinatra and Agustín Lara. We got to know about Oprah and Cristina…And we got to prove the Americans how American we are. We gotta be more Mexican than the Mexicans and more American than the Americans! Both at the same time! It is exhausting! Man, nobody knows how tough it is to be Mexican American! (Nava).

Formar parte de la cultura mexicana y la estadounidense resultó ser un desafío para estas mujeres, puesto que tuvo repercusiones en el acto comunicativo oral: "[El espanglish es uno de los] recursos variables de comunicación para resolver situaciones según las necesidades variables de los individuos que recurren a ellos" (Marcos Marín 143). Es indiscutible que, al emplear el espanglish, ellas vivían en un estado conocido por Gloria Anzaldúa como "Borderlands", y valiéndose de metáforas e incorporando productos representativos de la cultura mexicana, la académica nos escribe: "To live in the Borderlands means to/put *chile* in the borscht,/ eat whole wheat *tortillas,/*speak Tex-Mex with a Brooklyn accent" (*Borderlands* 216). Anzaldúa, quien comparte la lengua franca con las artistas que nos interesan, reconoce que los individuos que conversan de esta manera están "deslenguadas" porque "somos los del español deficiente. We are your linguistic nightmare, your linguistic aberration, your linguistic mestizaje, the subject of your *burla.* Because we speak with tongues of fire we are culturally and linguistically *somos huérfanos*—we speak an orphan tongue" (*Borderlands* 80). Los puristas de la lengua española desaprueban la utilización de este híbrido y, por eso mismo, Selena y Jenni, al emplear este fenómeno lingüístico a menudo, están posicionadas como figuras liminales. Esto se debe a que ambas no podían entablar una conversación totalmente en español, especialmente cuando se trataba de llevar a cabo un diálogo en entrevistas de programas televisivos mexicanos

y estadounidenses. Claro está, que el español de Jenni era mucho más sólido que el de Selena, quien se veía obligada a practicarlo previamente a una entrevista con un reportero o conductor de televisión. En referencia a lo anteriormente comentado, con respecto a que las cantantes apreciaban el idioma español, pero su situación cultural las conducía a articular esta mezcla con naturalidad. El español es una de las lenguas minoritarias de EE.UU. y, al añadirle peculiaridades del inglés, la coloca en una posición liminal al no ser ni un idioma ni el otro. De acuerdo a Yanira Paz, quien expresa que el español de EE.UU. se trata de una lengua marginada la cual nos lleva hacia el momento histórico en donde se firmó el Tratado de Guadalupe Hidalgo y, a partir de este suceso, ésta permaneció en el limbo: "Sin poder retornar a sus antiguas heredadas donde serían considerados como anglicanizados y sin poder compartir enteramente eso que consagraba el tratado de "paz y amistad" de 1848" (58).

Sus raíces familiares

La inmigración nace de la necesidad de los que están situados del otro lado, que ven en EE.UU. como un país lleno de oportunidades académicas y laborales. Los inmigrantes son una de las figuras liminales por excelencia, así, como lo menciona Anzaldúa, "the Mexican immigrant at the moment of crossing the barbed wired fence into a hostile "paradise" of el norte, the U.S., is caught in a state of Nepantla" (*Anzaldúa Reader* 180). Teniendo en cuenta esto, los padres de Jenni Rivera no fueron la excepción de esta tradición migratoria a la que se refiere Anzaldúa, de la población mexicana: "We have a tradition of migration, a tradition of long walks. Today we are witnessing *la migración de los pueblos mexicanos,* the return to the historical/mythological Aztlán" (*Borderlands* 33). En primer lugar, los padres de Jenni tuvieron una vida llena de carencias estando en México y al arribar a EE.UU. Su padre, Don Pedro se mudó de La Barca, Jalisco a Hermosillo, Sonora, donde vendía quesos, carnes y boletos de lotería; en una ocasión, mientras vendía boletos en un res-

taurante, se quedó viendo un concurso de canto y fue ahí donde conoció a su esposa, Doña Rosa Saavedra. Pronto surgió el amor entre ellos y Doña Rosa quedó embarazada de Jenni, sin embargo, ella ya había intentado abortarla sin éxito alguno. Ésta pareja migró a EE.UU. en 1966, y, aunque les costó trabajo adaptarse a la cultura estadounidense, Don Pedro pudo fundar su propia disquera Cintas Acuario. El padre de Jenni siempre le inculcó buenos valores a su hija y en *Inquebrantable: Mi historia, a mi manera* la cantante expresó que su padre le "enseñó que no había sólo un sueño americano. En una nación de inmigrantes, hay chingo de versiones del sueño: el sueño mexicoamericano, el sueño afroamericano, el sueño cubanoamericano, etc." (Rivera y Matteo 18).

Los Quintanilla, en comparación a los Rivera, tuvieron mucha más suerte y, casi en su mayoría, mantuvieron su posición socioeconómica íntegra. Abraham Quintanilla mantuvo un empleo decente como encargado de envíos y operador de maquinaria para la compañía petroquímica Dow Chemical (Arrarás 39). No tardó mucho tiempo en fijarse en el talento vocal de Selena orillándolo a abrir el restaurante mexicano Papagallos, y así, unir el negocio con el grupo de su hija y los Dinos. Abraham Quintanilla optó por dejar en definitiva el empleo y dedicarse al cien por ciento al restaurante; desgraciadamente, el restaurante quedó en bancarrota dejando a los Quintanilla en una dura crisis económica: "La familia tuvo que mudarse un sinnúmero de veces [Abraham], sin capital, sin ninguna entrada fija y sin ninguna profesión, tuvo que echar mano a lo que se le presentó" (Arrarás 41). Todo esto parece confirmar que la familia se encontró al margen de la sociedad, forzándolos a sufrir un estado liminal espacial temporáneo. Aunque la familia Quintanilla no tuvo que emigrar hacia EE.UU. como los Rivera, ellos inculcaron a sus hijos su herencia mexicana, resultando en esa hibridez cultural. De igual forma, ambas familias tuvieron que vencer diversos obstáculos para poder brindarles a sus hijos el sustento necesario y, por consiguiente, situándolas en este contexto socioeconómico marginado.

Los padres de Selena Quintanilla, de forma similar, empezaron desde abajo, en especial cuando se trata de los

padres de Abraham Quintanilla que laboraron en el campo. Por su parte, los padres de Marcella Samora también representaban esa misma hibridez que la de sus suegros, ya que su madre era de procedencia estadounidense, mientras que su padre provenía de Texas La misma Selena fue adquiriendo características de una mujer de barrio humilde, pese a su fama, nunca abandonó sus raíces, y es así como la gente le dio apodos como *la reina del pueblo* o *la gran muchacha del barrio Molina,* puesto que permaneció viviendo después de casada en en el barrio donde se crio, al lado de sus padres: "She often discussed her love of fast food or her shopping excursions to Payless Shoes, a discount franchise frequented by and often located within working-class communities. She thereby gained a reputation as a genuine, wholesome, barrio girl "who never lost touch with her roots"" (Paredez 12). Esto, aunque puede tener un tono biográfico, en realidad, nos sitúa a los padres de estas dos cantantes en una proximidad a la frontera entre EE.UU. y México y, además, nos habla de su identidad y experiencias como mexicoamericanos.

Para apoyar la idea antes mencionada de la inmigración de Don Pedro Rivera, en *Borderlands* se menciona que *"cada mexicano siempre sueña de la conquista en los brazos cuatro gringas rubias, la conquista del país poderoso del norte, los Estados Unidos. En cada Chicana y mexicano vive el mito del tesoro territorial perdido*" (33). Estas familias han demostrado que se puede perseverar siempre y cuando haya ganas y esperanza, ya que el éxito no conoce barrera alguna. Estas experiencias familiares tienen conexión con la cercanía fronteriza que después veremos influirán en las de Selena y Jenni porque esa "idea de frontera como hibridación, como espacio liminal, espacio no tanto geográfico como mental, esa conciencia de ser mestizo dondequiera que el chicano se encuentre" (García Martínez 251). Notamos entonces que Jenni y Selena han desarrollado una conciencia mestiza que rebasa los límites geográficos a partir de sus experiencias como entidades chicanas: "The new mestiza copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity…she learns to juggle cultures. She has a plural personality, she operates in a pluralistic mode—nothing is thrust out, the

good the bad and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned" (*Borderlands* 101).

Las mujeres modelo en sus canciones

La tracalera

Las cantantes han integrado en sus producciones imágenes de diferentes tipos de mujeres: fugitivas, enamoradas, empoderadas y las marginales. Una de las primeras modelos femeninas que analizaremos aparece en la canción "La Tracalera", en donde la mujer tejana que nos presenta Selena es aquélla que vive una liminalidad espacial permanente. Ésta intenta salir de su situación económica precaria a través del escape, evadiendo a toda costa dar su cara ante la sociedad por sus acciones. Pero, sin importar en qué locación se encuentra ella, va generando más deudas en cada una de estas ciudades. Después de analizar su estado marginal, la imagen de la mujer que se retrata en esta canción es de aquélla que no alcanza superar su estatus económico. Ésta está viviendo como un nómada que va de lugar en lugar, sin poder permanecer permanentemente en uno de ellos ni saldar las deudas acumuladas. También es importante recalcar que esta mujer limita su estancia a ciudades tejanas con presencia marcada mexicoamericana. Como se ha dicho, ella se rehúsa a abandonar su estado marginal y liminal. Para poder llevar el estilo de vida que la distingue, Deborah Vargas, en "Cruzando frontejas: Remapping Selena Tejano Music "Crossover"", nos afirma que "La Tracalera" y "La Carcacha" ejemplifican "negotiations of space, resources, social class, movement, and racialization—whether it's running from city to city in avoidance of debt or lovers or the reclamation barely functioning old cars in the barrios as "smooth", these were negotiations of the everyday that working-class Tejanas/os could relate to" (230-231).

La malandrina

Jenni, por otro lado, expone a una mujer conocida como la malandrina, que es "mala, perversa y ruin" (Diccionario

de la Real Academia Española). Sin embargo, en el contexto que la cantante emplea la palabra, ésta no es una mujer malévola, sino que todo lo contrario; es una mujer relajada, autónoma y libertina. A diferencia de la tracalera que escapa de sus deudas, ésta goza de la vida de forma deliberada: "Porque hacemos mucho ruido/ Porque tomamos cerveza/ Y nos gusta el mejor vino". Es claro que a la malandrina le encanta estar involucrada en cualquier tipo de fiesta porque todas las que son iguales a ella, "en los salones de baile/Siempre pedimos corridos". A pesar de ser fiesteras, algo que las distingue es su humildad y su sencillez, que difiere un poco con la mujer apretada catalogada como "fresa": "No somos como las popis / Que se paran mucho el cuello /Nos gusta la rancherada/ De nada tenemos miedo/ Y le damos gusto al gusto/ Aunque otras no estén de acuerdo". En los últimos versos de la canción, la malandrina expresa el tipo de hombre por el que se siente atraída: "Nos gustan muy bien vestidos / Con sus botas y tejana / Elegantes y atrevidos". Irónicamente esta representación masculina es el tipo de hombre que se asemeja a la figura de la malandrina: vestido de ranchero, con botas y sombrero, y, además, lanzado. Después de enumerar las características de cada una de ellas, podemos concluir que la imagen de la tracalera es totalmente distante a la de la malandrina: mientras una tiene raíces humildes y disfruta de los placeres la otra está en constante movimiento.

La parrandera, rebelde y atrevida

En "Parrandera, rebelde y atrevida", Jenni retoma la figura de la malandrina en una representación del estilo de vida que ella llevaba. El orgullo de tener raíces rancheras quedan plasmadas claramente en los versos siguientes: "Soy rancherota y lo llevo en el corazón". Jenni vivió en carne propia esa lucha que sus padres emprendieron hasta llegar a la cima y ella está enorgullecida de la crianza que le dieron. Así como enaltece sus orígenes, ésta pasa a arremeter contra las mujeres que no se asemejan a su carácter, a aquéllas que son creídas y pedantes. De este modo genera una crítica que invita a las mujeres llamadas

fresas y popis a que dejen las extravagancias, que la vida la pueden disfrutar con simplicidad. La terminología a la que recurre la intérprete, que incluye varios mexicanismos, nos deja ver que, efectivamente, proviene del rancho, pero aun así, se ha convertido en la reina de sus seguidoras: "Hay muchas morras de que ya se les hace tarde /de que no exista una rebelde como yo /la neta yo de todas soy su madre /Reinas, potrancas, peligrosas /aquí estoy". Jenni narra que está lejos de ser la mujer ideal, mas que hay mujeres que aparentan ser buenas cuando en realidad son mucho peor: "No soy perfecta/Tampoco soy de lo peor/ mas me defiendo como gata boca arriba/ y échense un grito las mujeres como yo". Cabe recalcar que, con su interpretación, Jenni trata de mostrar el lado fuerte y guerrero de la mujer. Podemos observar aquí la audacia de una hembra que no se deja domesticar por las costumbres machistas. Es interesante, como su carácter altanero y, hasta cierto punto desafiante, llega a provocar la admiración y respeto tanto entre el público femenino, como al que ella misma contradice: el masculino.

Algo que llama la atención es que una vez más hay una alusión al alcohol. Las bebidas alcohólicas y la embriaguez se convierten en un tema principal de sus composiciones. En su artículo "Intoxication as Feminist Pleasure: Drinking, Dancing, and Un-Dressing with/for Jenni Rivera", García-Hernández arguye que los fanáticos de la intérprete han acogido la incorporación del alcohol en las letras y las actuaciones de Jenni, a lo que esta autora llama "intoxicating feminist pleasures": "Fans' responses to Jenni (drinking Jenni Rivera's brand of tequila, La Gran Señora, along with partying, celebrating, singing, undressing, and mourning Jenni) perform a working-class feminism that expresses a love and pleasure for oneself that is not typically sanctioned for women in Latina immigrant spaces" (para. 5). Era típico ver donde iba a presentarse una mesita en el escenario con una botella de tequila de la cual bebía en el transcurso de sus conciertos. Es importante recalcar que, entre su repertorio, se encuentra una canción dedicada a sus "chuper amigos", a quienes les fascina chupar, mexicanismo que significa ingerir bebidas alcohólicas según el Diccionario de la Real Academia

Española. Sin embargo, vemos a una mujer que se refugia en el alcohol y la parranda, como ella así las llama, para poder olvidar al hombre que alguna vez fue suyo, pero que ahora ya lo arrancado por completo de su vida. Esta mujer observa en sus chuper amigos una sustitución del dolor provocado por el hombre porque está consciente que ellos le pueden brindar el apoyo moral que necesita: "Y con estas parrandeadas para que vuelvo contigo /No pa'que te quiero tengo a mis chuper amigos". García Hernández asevera que "the woman recognizes that all her friends like *el chupe*, which motivates her to *echarse a toditos* "throw herself to all of them" as a form of freedom, agency, empowerment, and validation" ("Intoxication Feminist"). En efecto, ese sentimiento, para la hembra, ha quedado en el olvido. En su canción también se aluden a varias marcas de tequila con nombres de varón al que ella domina con su insaciable conocimiento: "Esta noche me hecho a Pedro /Le sigo con José Cuervo /Y si llega el presidente pues también". Se muestra la imagen de una mujer que es indiferente a lo que la gente piense o diga de ella; es, desde luego, una mujer autónoma y segura de sí misma que no necesita a un hombre en su vida.

La chacalosa

Como se ha dicho con anterioridad, una de las primeras canciones de "La Reina del Corrido", título del que fue acreedora por sus inicios en este tipo de género, fue el de "La Chacalosa". El nombre de la canción alude a una muchacha, "who likes to have fun, party, drink, and at times is known to be involved in some sort of illegal activity, especially associated with drugs" ("Un Desmadre Positivo" 287-288). Las características del personaje denominado como la chacalosa igualan al de la malandrina. Lo cierto es que la chacalosa es mucho más liminal que la malandrina. Una de las razones es que la chacalosa nació en ambiente del narcotráfico y ella acepta su título de hija de un traficante de drogas: "Me buscan por chacalosa soy hija de un traficante / Conozco bien las movidas/ Me crié entre la mafia grande / De la mejor mercancía me enseñó a vender mi padre/ Me heredaron un negocio que buen

billete me diera". La malandrina solamente saca la garra cuando es necesario mas la chacalosa, en cambio, desde los quince años ya tenía lujos y ya sabía portar y manejar un arma de fuego: "Celular y también beeper para que todo atendiera/ Los amigos de mi padre me enseñaron a tirar/ Me querían bien preparadas soy primera al disparar/ La casas de mí pistola de buen oro han de brillar". Jenni nos presenta a una jovencita a la que sus padres le han heredado su posición social como narcotraficante, pero también la idea de ser precavida al entablar una relación amorosa con el hombre: "Mexican working-class/immigrant women who have survived bad relationships and who have little trust in men" ("Un Desmadre Positivo" 288). Esto significa que todas estas descripciones de esta mujer la ponen en una situación más propensa a la liminalidad al estar involucrada directamente con el narcotráfico. Pese a los peligros a los que se está arriesgando, la chacalosa ve en este negocio algo atrayente: "They are also perceived as dangerous, uncomfortable, rejected, or representing the rejected, but at the same time attractive" (Peralba Introducción). Aunque se reitera en la canción que la chacalosa es una mujer intocable, a la que nadie podrá hacerle daño, estamos conscientes que los narcos, y los más cercanos a ellos, viven en constante adrenalina, debatiéndose entre la vida y la muerte. Este personaje se crió en ese mundo del crimen organizado y no queda libre de los peligros de la narcocultura porque está "directly related to drug trafficking, as its members daily commingle with danger and death" (Peralba Capítulo 4).

La decidida

"¿Qué creías?", otra de las composiciones de Selena, aborda nuevamente el tema de una mujer dispuesta a olvidar su pasado con el hombre que amaba y a aprender a vivir sin él: "Pero yo aprendí a vivir sin ti/ Ya no haces falta aquí/ Así es que puedes irte". Es evidente que el destinatario es el mismo hombre que prefirió abandonarla en búsqueda de un mejor amor que el que ella le podía ofrecer. No obstante, éste regresa esperanzado con la ilusión de otra oportunidad, de revivir ese amor, esos sentimien-

tos guardados del pasado: "Que te ibas a encontrar/ Un amor mejor que el mío/ Qué te hiciera más feliz?/ Pues ya ves, no es tan sencillo". La canción narra cómo la mujer se entregó por completo en la relación y dio todo de sí, pero él la despreció, dejándola. El mensaje que la intérprete nos quiere dar está dirigido a demostrar que el valor de una mujer se demuestra no aceptando ser una opción más para el sexo opuesto; en otras palabras, el hombre devalúa su condición dejándola como a una simple alternativa entre otras mujeres. Selena hace hincapié en el autorespeto de la mujer contra cualquier intento de menosprecio del hombre. Ella se enfoca en reforzar el valor de la mujer, como único objetivo de enaltecer la feminidad por sobre todas las vicisitudes que se presentan, pero especialmente en el amor, ya que, en este caso, es donde se pierde la identidad de ellas. Por ello, el constante uso de interrogaciones en la letra nos comunica un sentido de decisión y determinación: "¿Tú qué creías, tú que creías?, ¿Que me iba a olvidar del daño que me hiciste?, ¿Que creías/ Que ibas a regresar/ Y me ibas a encontrar/ Contenta al recibirte?". Podemos decir, entonces, que la mujer representada es decidida y quiere poner límites a las acciones que el hombre ha tomado con la finalidad de ratificar el daño que le ha causado, sin dejar ninguna huella para seguir adelante, con la frente en alto y su dignidad intacta.

La humilde enamorada

El tema de la liminalidad y marginalidad se expresa de forma implícita en una de las composiciones emblemáticas de Selena, "La Carcacha". Pese a que la canción contiene un toque humorístico, ésta rebasa una simple letra simplista que puede vincularse con la vida sentimental de la cantante. La intérprete se vio involucrada en una relación sentimental, en donde su novio pertenecía a una clase socioeconómica media trabajadora y del cual ella no se avergonzaba, tal como lo menciona la canción: "Miren muchachas que no me arrepiento/ Y tampoco me avergüenzo yo de mi galán/ Aunque sea pobre y tenga un carro viejo/ Me trata como reina/ Un hombre de verdad". Lo que realmente le importaba a Selena era que su amado Chris

Pérez la tratarán como se lo merece, como una reina. Son obvias las similitudes que comparte esta canción con "Amor Prohibido", donde se retoma la cuestión de que lo material queda en segundos términos, que el amor es lo que prevalece cuando se tiene un sentimiento verdadero.

La dolida y culpable

"Cobarde", canción de Selena, narra las emociones de una mujer que sufrió un engaño amoroso. Ésta relata el remordimiento que una mujer puede llegar a generar en contra del hombre, su ex-pareja: "Tú me prometiste que pronto ibas a volver/ Que ya nunca más recordarías el ayer/ Que no pensarías más en aquella mujer/ Y hasta me juraste que mío querías ser". A esta mujer el hombre le endulzó el oído, creando falsas esperanzas en ella y, asimismo, la utilizó para poder borrar las huellas del pasado, de su ex-pareja: "Me dijiste que sentías un inmenso amor/ Que era yo la medicina para tu dolor/ Me envolviste dentro de aquella linda ilusión". No obstante, ella estaba consciente de que ella era la "medicina" del dolor de su supuesto amado. Ella aceptó estas condiciones para estar a su lado, se creyó absolutamente todo y accedió a ser la mujer que iba a ayudarle al hombre a olvidar a la otra. Por eso mismo, esta mujer se halla en esa fase liminal, puesto que, este rencor, no la deja superar el pasado. Está estancada en un estado que no le permite mirar hacia adelante y reanudar su vida amorosa. No es mujer de un hombre, pero aún sigue siéndolo en sus pensamientos. En otras palabras, pertenece a él sin serlo ya. El simple hecho de seguir recordando el pasado la convierte en un ser liminal. Al no poder olvidar las promesas o las palabras de su ex-pareja, no puede abrirse a la búsqueda de un hombre que llene ese hueco que ha dejado el otro. Para resumir, la mujer se autoculpabiliza por haber permitido creer en las palabras de un hombre, que desde el principio le advirtió que ella sería usada para "olvidar", por el simple hecho de ser, tal vez diferente a quien lo lastimó; mas él nunca le dijo que la quería, ella quiso creer y se equivocó.

Los comerciales de Selena

Además de destacarse en los auditorios, Selena también lo hizo en la televisión gracias al sinnúmero de comerciales que grabó en su trayectoria, incluyendo los de Coca-Cola, productos higiénicos, programas televisivos y de radio y de artículos electrónicos. Los que valen la pena analizar son los que contienen un valor moral y didáctico. Éstos contienen mensajes dirigidos hacia su público chicano y, así, como portavoz de ellos logró alentar a niños, adolescentes y adultos por igual. Selena tenía especial interés en extenderle la mano a las mujeres latinas y, por lo tanto, se convirtió en un símbolo de empoderamiento femenino. Uno de sus comerciales más conocidos es, indudablemente, aquél que trata el tema de la violencia doméstica. En él, ella invita a las mujeres a denunciar el abuso del que están siendo víctimas: "Cada semana más de 100.000 mujeres son víctimas de la violencia familiar en su hogar y sin que un ser amado pueda maltratarla, pero es posible que usted sea víctima de la violencia familiar. Si a usted la golpean, la insultan o la maltratan Ud. no está sola. La violencia familiar nos afecta a todos" ("Contra Violencia"). Nuevamente, nos encontramos con esta figura artística que simpatiza y se sensibiliza ante la causa de las mujeres que son víctimas del abuso físico y emocional. Ella exhorta a las mujeres a no dejarse llevar por las emociones sentimentales y olvidar que son seres autónomos que no necesitan de la aceptación de otros, para ser valorados por lo que son y a que alcen la voz. Este mismo tema de la opresión hacia la mujer lo captura Sandra Cisneros en una de sus narraciones incluida en *Living Chicana Theory*: "I don't want to be silent again. I want to make up for all those years that I was afraid to speak, and I want to speak for those still afraid to speak…. I am not tolerant towards those who prey on the weak of society, the powerless, the oppressed, I am not tolerant and compassionate towards those who do not understand nor love me (Trujillo 82). El segundo comercial que trascendió fue aquél dirigido hacia la población adolescente. En él, Selena les habla a los jóvenes acerca de su propia experiencia educativa, los motiva a que continúen sus estudios de preparatoria y que, por

ningún motivo, abandonen una de las facetas más importantes de su vida, la adolescencia y su identidad, ya que sí lo hacen causará repercusiones en su futuro: "My life has been filled with blessings and good fortune, but the smartest thing I ever did is to stay in school and get my diploma. No matter what happens in the future, no one can take away my education. It gives me the power and the confidence to know that I can give to my family and community. Use your head. Stay in school" ("Stay In School"). Selena desde muy jovencita tuvo que descuidar sus estudios para darle prioridad a su carrera artística, pero ella es el claro ejemplo de que se puede reivindicar y reanudar lo que ya se había iniciado. Por este motivo, ella fue pieza clave para concientizar a la población juvenil. En ambos comerciales televisivos, podemos ver que Selena se transformó en la voz de estas figuras consideradas vulnerables, las mujeres maltratadas y los jóvenes.

Su papel en el cine y la televisión

Selena debutó en la pantalla chica interpretándose a sí misma. La Reina del Tex-Mex apareció en varias escenas de la telenovela "Dos Mujeres un Camino", clasificada como pueblerina, donde su papel fue meramente secundario y como una participación especial. El romanticismo de sus canciones se llevó a la televisión en la cual interpretó el papel de una jovencita que se enamora de un cantante de Ramiro, integrante de un grupo musical norteño llamado "Bronco". Aunque su papel fue fugaz, se nos presenta a una Selena a la cual la audiencia ya estaba acostumbrada a ver: sonriente, humilde y con su estilo tejano. El espectador puede deducir que el papel que hizo fue compatible con la personalidad de Selena y, gracias a esto, también pudo armonizar en el ámbito social de los demás personajes, provenientes de la misma clase socioeconómica, con el mismo interés en la música regional y en acciones relacionadas con la cultura mexicana (la charrería y el rodeo).

Por otro lado, Jenni Rivera incursionó en la obra cinematográfica independiente *Filly Brown* interpretando el papel de María, una mujer chicana de barrio que, además

de tener problemas de drogadicción, se encuentra tras las rejas. Ésta es una mujer totalmente distinta a la imagen que tenemos de Jenni como madre que estaba dispuesta a darlo todo por sus hijos. En la primera escena, María intenta reconciliar la relación ya quebrantada con su hija con modo de reproche: "Hey mija, I know it's been a long time since we talked liked this and I know I haven't done right by you. It's not like we are gonna start all over. Maybe you don't need a momma no more. Maybe you need to know your mom, maybe I need to know you". Aunque puede percibirse el arrepentimiento de María, la verdad es que ella está haciendo todo lo posible por manipular a su hija Majo con el único propósito de conseguir lo que verdaderamente procura: poder adquirir drogas. Nos percatamos a simple vista que María se encuentra alejada de los barrios bajos de California, empero ella aún mantiene su estatus marginal relacionándose dentro de la cárcel con proveedores de drogas y otros maleantes. En la segunda visita a la prisión, María le reclama a su hija Majo por no haber podido conseguir el monto que necesitaba: "I told you how dangerous it is in here...Cesar knows what's up, he knows the right people. He can help me out and he has been for a while. I made promises, promises that make people angry if they don't happen. You need to get that money to Cesar. You have to". Poco a poco podemos observar a una María que actúa con astucia para únicamente aprovecharse del buen corazón y las buenas intenciones de su hija con tal de saciar sus necesidades; es decir, María antepone su vicio sobre todas las cosas, incluyendo sus propias hijas. Al final, el padre de Majo muestra su lado sensible al decirle a sus hijas que siente una gran culpabilidad que lo acecha por haber involucrado a su esposa María en el negocio de la droga, del cual él sí supo salir pero María se quedó atrapada en este estado: "She got me out of a lot of trouble, she believe in me even when I didn't. I've done terrible things, worse things than her. She loved me so much she wanted me to experience my world, God forgive me, I wanted her to. Back then it was fun, dangerous, she wasn't cut out for it. By the time I noticed something was wrong it was too late. Everything changed when you showed up, you changed my life, Majo. Black love she was to forgot. What happened in your moth-

er is my fault and I'm hiding from that like a coward". En la escena más perturbadora de la película se expone a una madre comportándose de una forma inusual, mucho más agresiva verbalmente y, así, le demuestra a sus hijas quién es en verdad. Para el espectador es evidente que María estaba bajo la influencia de estupefacientes cuando ella misma les confiesa que lo hace para poder sobrellevar el encierro: "It's a hard life in here, mija. There are ways to cope...You did good baby, thought you would. I know you would". El peor error que María pudo haber cometido es el de haberle regalado a su hija Majo la letra de una canción que supuestamente ella había compuesto para ella. Si bien, después nos enteramos que en realidad pertenecía a otro compositor causándole a Majo problemas con la producción y poniendo en riesgo su carrera como cantante. Al final, María, con lágrimas en los ojos, se manifiesta arrepentida y les pide perdón a sus hijas y su marido de implicarlos en asuntos turbios. En definitiva, la escena más emotiva de la cinta es el momento en que Majo le canta su éxito musical que narra la vida marginal que su padre y su madre eligieron en un momento determinado de su vida:

> Yes mother I still love you oh how it hurts
> Tears falling down my face
> Writing my own verse
> Dad told me the real story
> I understand you took the role of a man
> Addiction at forced hand
> Walked the streets all alone
> Gripped and ripped the microphone
> Product of a broken home
> My pops was a rolling stone
> Been to war with no guns
> No pain no glory
> The last one standing
> Filly Brown story

La última entrevista de Jenni

La última rueda de prensa fue el último momento en que se vio a Jenni con vida ante los medios de comunicación. El tema en el que ella hace énfasis es en los problemas que

enfrentan las mujeres como ella. La cantante se humaniza, comparándose e identificándose con cualquier otra mujer de la sociedad, sea o no sea una figura pública. Nos dice que, por encima de ser cantante, ella es una mujer que lleva todos sus sentimientos hacia el escenario mostrando la talla de artista que era y su autenticidad peculiar: "Que puedan saber que yo en el escenario sigo siendo mujer que la artista se trae a la mujer al escenario, se trae a la madre y se trae esos sentimientos. Entonces es importante que el público vea la mujer que yo soy, el ser humano que yo soy, no perfecta, no la mejor pero sí con sentimientos y que sepan que hay ciertas cosas o momentos que sí me llegan" ("Última conferencia"). Aunque ella menciona que es una figura del mundo del espectáculo, ella expresa que este simple hecho no la exenta de los problemas que les suceden a cualquier otra persona; de lo contrario, lo que le ha sucedido son hechos fuertes que la han marcado de por vida: embarazo y casamiento a una temprana edad, intento de suicidio, violencia doméstica, fracasos laborales, abuso sexual que sufrieron sus hijas y su hermana por parte de su primer esposo Trini, infidelidades, mentiras y secretos de su último marido. Pese a todos los episodios abrumadores que tuvo que enfrentar, ella irradiaba un optimismo sólido y una gran fuerza de voluntad para salir adelante:

> Pero, no puedo apendejarme, o sea, no puedo enfocarme en lo negativo porque eso te derrota, eso destruye. Y yo tengo hijos, yo tengo nietos, yo tengo padres, yo tengo hermanos, yo tengo un público que me espera. Y entonces quizá esté tratando de alejar los problemas y enfocarme en lo positivo, en lo positivo. Y es lo mejor que yo puedo hacer. Soy mujer como cualquier otra y quizá también me suceden cosas más fuertes que a cualquier otra mujer y que cualquier otra artista. Pero tengo que seguir adelante. Las veces que me he caído son las veces que me he levantado. Y no porque yo sea fregona, no porque Dios es muy bueno porque no me suelta de la mano y porque tengo un público que me levanta, que está viviendo conmigo y que quiere verme bien ("Última conferencia").

Con estas palabras Jenni nos proporciona un resumen general de su vida poniéndose en los zapatos de las mujeres que siguen muy de cerca su carrera artística. Es así que se

muestra a Jenni como una mujer vulnerable y sin máscara alguna, a la que no le da miedo hablar de su vida de una manera reflexiva. Su forma de ser tan original, sin duda alguna, era lo que sus fanáticos apreciaban sobre todas las cosas:

> Hay mucha fiesta, hay mucha diversión, yo, a mí me pagan por entretener a la gente que se atreve a comprar un boleto para vivir la experiencia de Jenni Rivera en concierto y esa experiencia incluye todo lo que es la artista y también la mujer entonces me entrego completamente, soy muy apasionada, mi público, como lo pueden ver son exageradamente apasionados, sentimentales. Ellos viven mi vida y saben que yo no les tengo que decir nada. Ellos me están viendo. Saben qué canción me queda, saben qué canción estoy no solamente cantando sino interpretando. Se meten en mi vida, y yo como intérprete tengo que meterme en lo que estoy haciendo, para que queden contentos ("Última conferencia").

La pasión que propagaba Jenni en el escenario era tan transparente que terminaba por contagiar a su audiencia invitándolos a la parranda y al alcohol, la cual era una característica singular de las presentaciones de la Diva de la Banda. Las mujeres que formaban parte de estas fiestas percibían el acto de beber alcohol como una forma de liberarse ante la opresión de los hombres, ya que el hecho de embriagarse forma un acto meramente asociado con el hombre. Ahora bien, en las parrandas que resultaban los conciertos de Jenni, ellas podían ser quien realmente eran sin filtro alguno y sin tener que pedir permiso a nadie: "Therefore, *parrandiando,* "partying with Jenni" was and continues to be a radical act that shamelessly seeks pleasures without being concerned about depending on or satisfying men" ("Intoxication as Feminist"). Como Jenni ha dicho, el público quedaba satisfecho con su actuación porque se demostraba tal cual era: una mujer, más que una artista, entregada y apasionada a lo que hacía.

Las metáforas en sus canciones

En el repertorio de canciones Selena y Jenni, hay unas melodías, que, por su temática y dedicatoria, sugerimos

categorizarlas como liminales. Lo que diferencia a estas canciones de las otras es que éstas simbolizan hechos o sentimientos de su propia vida. En otras palabras, las canciones sirven como una fuente biográfica. "Amor Prohibido", por ejemplo, es uno de los éxitos más emblemáticos de la intérprete del Tejano. En los primeros versos de la canción, la autora narra los sentimientos encontrados que tiene hacia este muchacho que no la dejan vivir. Esta joven ansia demasiado verlo y amarlo, pero hay un gran impedimento en su relación: el qué dirán. Este obstáculo es el que tiene más peso, ya que involucra indirectamente a los pilares de su vida: sus padres. La muchacha, aunque manifiesta que no le importa lo que la sociedad dice, sí influye en su amorío porque en realidad ella no se encuentra al lado del hombre que ama. Ella vive un amor secreto y, por eso, la muchacha se encuentra entre la espada y la pared: necesita estar a su lado sin poder estarlo. Nos indica que cuando al fin puedan estar juntos, su amor se podrá consumar en su totalidad: "Y cuando al fin estemos juntos, los dos/ No importa qué dirá, también la sociedad/ Aquí sólo importa nuestro amor, te quiero". Esta misma canción alude al estado liminal de la joven con la incorporación del vocablo "prohibido"; lo desea y anhela con mucha pasión, pero ésta no tiene la capacidad de estar con él. Ese "Amor Prohibido" para Selena, fuera de la ficción, fue Chris Pérez, obtuvo oposición rotunda de su padre Abraham Quintanilla desde que se percató de sus amoríos: "This over right now. This you and him it's over...I'm not going to have this in my family. Of course he does [loves you], you're young, beautiful, and rich.." (Nava). Si analizamos este evento en cuanto al tripartito de estructuración de van Gennep, la separación, la primera etapa, ocurrió cuando Selena se enteró de lo que sentía hacía el guitarrista y, como consecuencia, fue alejándose del resto de la agrupación Los Dinos. Lo liminal nos lleva hacia ese estado en el que ella no pudo ocultar más el amor que sentía por Chris y mucho menos verlo a escondidas: "Human experiences of freedom and anxiety (they do belong together) are condensed in liminal moments" (Thomassen 1). Al no poder soportar más la situación, Selena, llena de desesperación, arribó al cuarto donde se hospedaba Chris

diciéndole: "No quiero que nadie más nos impida estar juntos. Casémonos ya…No hay otra forma tenemos que casarnos a escondidas…Vamos a donde el juez civil y nos casamos. Lo podemos hacer ahora mismo" (Pérez 101). La agregación se representa con múltiples eventos: la boda fugaz, la fuga de los novios y la aceptación de la familia de Selena a Chris. Esta aceptación se captura cuando Selena tuvo una conversación seria y emotiva con su padre: "Listen, it may sound a little strange but I'm glad you did what you did, it took a great weight off my shoulders. And I know I forced you into it. I know. Listen, I can be very stubborn and you did what you had to do. But I just wanted what best for you. You know the day on the bus when Chris said that he loved you, well I know he meant it. But it scared me, I don't know how to let you go. I just want you to be happy" (Nava). Al rebelarse contra su padre, casarse en secreto y seguir lo que su corazón le dictaba, Selena definió su destino: "Liminality also involves a peculiar kind of unsettling situation in which nothing really matters, in which hierarchies and starting norms disappear, in which sacred symbols are mocked at and ridiculed, in which authority in any form, is questioned, taken apart and subverted" (Thomassen 1). Por las razones estipuladas, esta melodía es fiel a la historia de amor de Selena y cumple con las diferentes etapas de la liminalidad.

Nepantla también se convirtió en una fuente de inspiración para Jenni, quien compuso una canción titulada "Mariposa de Barrio" como una metáfora de su propia vida y "es un coro de esperanza para todas las personas que afirman que es posible cambiar, que es posible levantarse" (Cobo Capítulo 14): "Mi vida no ha sido nada fácil, ha sido muy difícil, podría comparar mi vida a la de una oruga que se arrastra por los suelos y que sufre mucho y que no es bonito y que le pasan y suceden muchas cosas...se convierte en una mariposa y ya en el momento en el que esa mariposa puede volar libre con todos esos colores como lo estoy haciendo yo ("Mariposa de Barrio" VEVO). Keating, en "From Borderlands and New Mestizas to Nepantlas and Nepantleras", indica que el nepantleo, como el que vivió Jenni conlleva experiencias dolorosas, conflictivas e inclu-

so indeseables: "Nepantla is painful, messy, confusing, and chaotic; it signals unexpected, uncontrollable shifts, transitions, and changes. Nepantla hurts!!!!" (9). Jenni tuvo que lidiar desde muy joven y aún como una mujer adulta con la pobreza, el abuso, el sexismo laboral, el machismo y la infidelidad para poder convertirse en una hermosa mariposa, la cantante exitosa que todos conocemos: "Aquí estoy/ Vengo desde muy lejos/ El camino fue negro/ Pero al fin ya triunfé/ Me arrastré viví todos/ Los cambios/ Y aunque venía llorando/ Mis alas levanté/ Mariposa de barrio/ La que vive cantando/ La oruga ha transformado/ Su dolor en color" ("Mariposa de Barrio" VEVO). Las experiencias liminales, formaron la mujer guerrera en la que ella finalmente llegó a ser. En *Su nombre era Dolores: La Jenn que yo conocí* los sufrimientos referidos en la canción se encuentran encarnados por el excremento animal. Las dolencias que conllevaba cada uno de los cambios (el estiércol) ahormaron la mujer independiente, luchona y "fregona" en la que se transformó. La transición de la mariposa (las diferentes etapas de su vida) era uno de los temas recurrentes de preferencia de Jenni. Esta canción le provocaba sentimientos encontrados porque era una forma de recordar y revivir todo lo que había pasado:

> ¿Sabías que antes de que una oruga teja su capullo y comienza su metamorfosis, una parte de la fertilización proviene del estiércol? Así que, básicamente, este gusano de seda necesita estiércol para sobrevivir, necesita vivir entre excrementos para transformarse en una mariposa. Creo que eso es representativo de mi vida porque he vivido en la mierda. Antes de convertirme en una mariposa he tenido que vivir en la mierda en un capullo. Solo entonces pude llegar a donde estoy ahora" (Salgado y Vázquez 157-158).

La intérprete es un símbolo femenino liminal de una mujer enorgullecida de la cultura que le heredó de sus padres y su transformación ejemplifica solamente un período estacional: "Liminality is thus the…marginal state, in which an individual resides before becoming integrated into his or her new position in society. It is a temporary, interstitial residence used to mark the transformation of

an individual into a part of a whole" (Decker y Winchock 4). A simple vista podríamos deducir que ella estuvo en la cúspide de su carrera, que ya había logrado la metamorfosis por completo, pero la verdad, es que no lo consiguió: "[Vivo en una] casa de mariposas, para una mujer mariposa que todavía está pasando por una metamorfosis" (qtd. in Salgado y Vázquez 223). Dicho de otra manera, la intérprete murió consciente de que no pudo cumplir una metamorfosis plena.

Muertes sin esclarecer

En su álbum discográfico *Adiós a Selena* Jenni le rindió homenaje a una de las artistas que más admiraba con una canción que lleva el mismo título del disco: "La vida no es para siempre/ es un préstamo no más/ tú cumpliste tu destino/ aunque querías hacer más /pero sólo Dios sabe por qué te quiso llevar". Estos versos que hablan de la muerte comunican la temática que abordaremos en esta sección y para poder profundizar en los ritos asociados con la muerte, es necesario saber cómo fallecieron estas intérpretes respectivamente. Por un lado, Selena fue asesinada en Corpus Christi a sangre fría por Yolanda Saldívar, la gerente de su Club de Fans, quien llevó a Selena a base de mentiras hacia el hotel en donde ella se hospedaba. Actualmente, Saldívar sigue tras las rejas, y además asegura que el incidente simplemente se trata de un accidente; sin embargo, no se ha corroborado su inocencia. Un presagio que ya había comunicado a Chris Pérez que pronto se avecinaba la muerte de su esposa fue cuando Selena le informó que días antes, Saldívar le había mostrado un arma de fuego. Chris, a pesar del tiempo, todavía, siente un gran sentimiento de culpa y remordimiento por no haberla prevenido ni acompañado la mañana que su vida fue arrebatada.

Los pronósticos también acecharon la muerte trágica de la cantante de banda. Como ejemplo, el día de su concierto en Monterrey, la Diva de la Banda se presentó en un auditorio que, por primera vez e irónicamente, tenía una forma de cruz. Otra coincidencia fue que antes de morir Jenni se

tomó un *selfie* con sus compañeros y colaboradores: abogado, periodista y maquillista personal. En *Su nombre era Dolores,* Salgado y Vázquez exponen que no aceptaban la idea de que la causa de la muerte hubiese sido un accidente aéreo, sino que se trataba de algo premeditado. Se descubrió que Mario Macías, su abogado de México y quien viajaba en el avión con Jenni, tenía vínculos con los miembros de los narcoterroristas llamados Zetas y, además, curiosamente, hallaron $200.000 dólares en su coche en la Ciudad de México: "Tal vez Mario había sido el objetivo principal, y Jenni y el resto del equipo eran simplemente daños colaterales" (Salgado y Vázquez 254). No hay que dejar fuera el hecho de que Jenni, por el estilo de música que cantaba, atraía a las mujeres de los narcotraficantes y a ellos mismos, viéndose así involucrada indirectamente en un ambiente liminal que en algún momento podía quitarle la vida. Otra teoría acerca de su muerte era que "los funcionarios afirmaron que lo que causó la caída del avión fue un "torbellino holandés", una condición en la que el avión pierde el control estabilizador y se estrella contra la ladera de una montaña" (Salgado y Vázquez 251). Cabe recalcar que, aunque sabemos de qué murieron gracias a los medios de comunicación y obras literarias, la forma en cómo perecieron y lo que realmente sucedió en la escena de los hechos aún se encuentra en el limbo, puesto que no hay pruebas contundentes que muestren con certeza el desenlace funesto. Entonces, lo planteado anteriormente se trata de una cuestión liminal que probablemente jamás se podrá esclarecer y quedarán muchas preguntas sin contestar.

El último de los rituales que analizaremos en este trabajo, es el del triste e inesperado camino hacia la muerte, claro está, que éste sólo puede emplearse en ambas representantes de la música femenina: Jenni y Selena. La relación existente entre lo liminal con la muerte es irrefutable e inevitable: "Es pues un período que, por su misma ambigüedad, la indefinición a qué pasa la persona muerta, lo que la ausencia puede representar para los que quedan, contiene en sí una mayor posibilidad de cambio" (Del Valle 10). Los ritos de pasaje vinculados con la muerte incluyen funerales, ceremonias, entierros y conmemoraciones.

Cada una de estas cantantes tuvieron sus propias ceremonias, reconocimientos y homenajes póstumos. Exploremos ahora un poco la idea de van Gennep acerca del luto, que sostiene que, mediante este duelo, los dolientes y el muerto constituyen un grupo especial, que se sitúa entre el mundo de los vivos y los muertos, y que tan pronto los vivos dejan el grupo, depende de la cercanía de la relación que se tenía con la persona muerta (147). Dicho de otra manera, hay que hacer referencia a la característica de la ausencia del período liminal de la muerte, en donde las personas, sean cercanas y que varía según el grado de vínculo, asumen el luto (Del Valle 10) y esto se puede observar en el momento en que cada uno de los miembros de la familia Rivera se presentó en la ceremonia, entierro y luto. Para añadir, Jenni había declarado en una entrevista que ella ya estaba plena y contenta con las vivencias que había tenido en el transcurso de su vida, y que estaba preparada para partir en el momento que Dios lo quisiese:

> Le temo a la muerte no por mí, um, por mis hijos. A mí me da miedo pensar que vaya faltar yo, que qué va a pasar con mis hijos, no sé, o mi mamá, mi papá, no le temo por mí yo siento que he vivido tantas cosas a mis 42 años que salí de la pobreza, que saqué adelante a mis hijos, que viví todas las dificultades que he vivido, pero me siento plena, me siento realizada, me siento hecha, me siento feliz, pudiera morir ya y decir aquí descansa Jenni Rivera ("Jenni Habla de Muerte").

En una de sus canciones, "Cuando Muere una Dama", ella quería que su pasaje de vida no fuese un rito como cualquier otro, sino que deseaba una celebración en grande, con su público y sus padres, en donde todos bebieran alcohol, en especial tequila y vino tinto: "Quiero una última parranda/ Por allá en mi funeral/ Todos los que me quisieron/ La tendrán que celebrar/ Recordando mi sonrisa/ Y mi forma de llorar/ Tomen tequila y cerveza/ que toquen fuerte las bandas/ suelten por mis mariposas/ apláudanme con sus palmas/ porque así es como celebran/ cuando se muere una dama". Y de esta manera fue cómo su familia cumplió sus últimos deseos y le efectuaron un gran homenaje, a través de la cadena televisiva

Telemundo, en donde todos vistieron de blanco, desde sus hijos, sus hermanos, compañeros del medio artístico y su público siempre fiel.

Consideremos ahora la forma en que lucía el funeral de Selena, que, por otra parte, no tuvo ninguna petición para la sorpresiva llegada de su muerte, a diferencia de como lo hizo Jenni en una de sus melodías. Después de que Selena pereció a causa de un disparo que recibió, su cuerpo fue velado y esta ceremonia marca un rito de pasaje. Aunque la vida de Selena llegó a su final, su cadáver, su presencia física, todavía permanecía en el mundo terrenal esperando pasar la noche resguardada por los seres que más la amaban. Entonces, el entierro conforma el último rito del ser humano porque es el período transitorio que marca la incorporación a un mundo ajeno para los que aún seguimos vivos. Examinaremos brevemente este momento crítico en el cual Chris, por su testimonio, fue el mejor testigo de lo que aconteció, en el que se llevó a cabo un ritual simbólico y del cual los fanáticos formaron parte en donde la familia cedió a su participación: "Sus fans hicieron cola a todo lo largo de Shoreline Boulevard por casi una milla para ver el ataúd cerrado de Selena de cinco mil rosas blancas, su flor preferida. Pedimos además a quienes fueron al funeral que pusieran flores blancas sobre el ataúd. Para cuando fue enterrada, había una pila de casi un metro de alto de rosas blancas sobre el ataúd" (Pérez 304). A esta ceremonia también se le unieron los californianos en donde "la arena deportiva de Los Ángeles-el Coliseo-en donde se suponía que Selena cantaría ese fin de semana en que falleció, fue transformada en una gigantesca iglesia donde 4.000 seguidores oraron por ella durante una misa" (Arrarás 17). Después de este luctuoso rito de la muerte, Selena consiguió, sin estar presente físicamente, su gran sueño: tener éxito en su más reciente *crossover* álbum discográfico. *Dreaming of You* apareció en primer lugar en la lista Billboard 200 de EE.UU. y, asimismo, vendió más de 175.000 copias el día en que se lanzó y, por consecuente, se vendieron millones de copias en tan sólo un año de su lanzamiento (Pérez 310).

Conclusiones

Con este trabajo hemos descubierto la forma en la que la liminalidad de van Gennep y Turner y el coinciden con el Nepantla de Gloria Anzaldúa cuando se aplica a las producciones de las intérpretes: "Transformations occur in this in-between space, an unstable, unpredictable, precarious, always-intransition space lacking clear boundaries" (*Anzaldúa Reader* 243). Selena y Jenni reflejan el nepantleo a través de sus canciones, entrevistas, telenovelas y películas, puesto que demostraron que triunfar es posible, en un mundo difícil para la figura femenina. Ambas rompieron las barreras sexistas hasta convertirse en efigies que hoy conocemos de la cultura mexicoamericana: "With enough talent and tenacity, her icon suggests it is possible to cross the class, color, and gender lines and achieve the mythical 'American Dream'" (De Alba 111). Mientras la mayor parte de la producción de Selena se centra en el amor y el desamor brindando así el apoyo a personas vulnerables de la sociedad. La de Jenni, se enfoca en el amor, la ruptura amorosa, la desilusión, la imagen corporal, el divorcio, la autonomía y rebeldía de la mujer, la fiesta y el tráfico de drogas ("Intoxication Feminist"). Su creación artística funcionó como puente para una concientización social, cuya finalidad era alentar a las mujeres a perseverar, a nunca darse por vencidas y en todo momento, cumplir las metas que se propongan. La figura que ellas transmitían a su público, aunque aparenta ser el de una liminalidad permanente, lo cierto es que ellas pudieron superarla sin abandonar su esencia: "The Chicana perspective, according to Anzaldúa, is a permanently liminal location of silence and obscurity for the racially "prohibited and forbidden" within both the United States and Mexico" (Decker y Winchock 4). Por ello, podemos llegar a una conclusión similar a la planteada en *Fierce Feminine Divinities of Eurasia and Latin America*, en que las cantantes son percibidas como figuras femeninas atractivas, aunque con virtudes y flaquezas, pero aun así personifican la verdadera condición de la mujer mexicana y mexicoamericana (Peralba Introducción).

Es esencial subrayar que escuchar, mirar y apreciar las presentaciones de Jenni ayuda a las jóvenes a canalizar

aprendizajes llamados "Jenni's sonic pedagogies", en los cuales "the girls have negotiated surviving "real problems," which they identified as dealing with working-class struggles, relationship" (García-Hernández 428). La enseñanza que Selena le dejó a sus fanáticos fue la siguiente: "To Tejanos, Chicano/as, and US Latino/as, she represents the power to succeed in the white world without losing one's innate humanity and family values. To working-class Mexicanos across the border, Selena signifies Pocha power, the ability of an assimilated Mexican American to return to her cultural roots and her native language" (De Alba 111). La similitud está en que, por un lado, "Tejano music, embodied through Selena, validated a differently gendered working-class racialized aesthetic that uniquely represented Mexican Americans in Texas" ("Cruzando frontejas" 232), mientras que Jenni "played her music to transmit undisciplined desires, endorse immigrant civil rights, and protest women's abuse" ("Un Desmadre Positivo" 286). Los fanáticos se identifican hasta hoy con los asuntos que trataban en sus interpretaciones como, por ejemplo, los problemas a los que se enfrentaban en su vida y las garra con las que lucharon para salir de ellos con la frente en alto y victoriosas. Ambas supieron mantenerse en el agrado de sus fans a través de su propia historia, con su estilo de música, como bien lo afirma Deborah R. Vargas en "Cruzando frontejas", la música popular es un fenómeno crítico mediante debates políticos, conflictos y expresiones sociales sobre identidad, sexualidad, comunidad, lugar, historia, género, placer y política que son puestos en escena y efectuados (225).

Con sus interpretaciones, Selena y Jenni consiguieron identificarse con miles de fanáticos que pudieron percibir muy de cerca su vulnerabilidad, así como la representación de sus orígenes, su herencia bicultural, que les fue inculcada por su familia trabajadora de clase media y la cual nunca perdieron. Gracias a sus seguidores, estas grandes mujeres han logrado el éxito que muchos otros cantantes admiraban: "The seeming inability of celebrities to fully transcend their class backgrounds to embrace new social/economic statuses and levels of social visibility becomes for the public their key to success and the foun-

dation of their mobility narrative" (Morrisey 412). Aunque las cantantes sufrieron de períodos marginales y liminales momentáneos no tan gratos, esto no presentó un inconveniente para ellas ni mucho menos frenó sus aspiraciones como artistas; por lo contrario, estas caídas sorpresivas las impulsó a demostrarle al mundo que nada es imposible, especialmente el hecho de ser mujeres y de venir de una familia inmigrante. Mediante sus creaciones artísticas, su carácter único y personalidad cautivadora, plasmaron de forma efectiva y real sus experiencias biculturales; las características significativas amorosas, de desamor, de muerte en sus canciones y los medios de comunicación. Ellas representaron, y lo seguirán haciendo, con el legado que dejaron y que aún sigue vigente, lo complejo que es ser una mujer chicana en una sociedad que alguna vez le dio la espalda (el sexismo y la discriminación). Las Reinas probaron ser multifacéticas, puesto que cantaron, actuaron en telenovelas, cintas cinematográficas y fueron partícipes de entrevistas y comerciales, pero siempre siendo fieles a su identidad: "When we claim an identity, what we are doing is declaring that we are the same as others who go by the same label (not necessarily exactly the same, but the same culturally, politically, linguistically, and/or historically)" (De Alba 107). Ellas demostraron una entrega completa en los escenarios cantándoles un SÍ SE PUEDE a sus seguidores que conforman grupos liminales como los inmigrantes, las malandrinas, las chacalosas, las tracaleras, las mujeres maltratadas y las dolidas y, por supuesto a los jóvenes. Para ellos y para nosotros, Selena y Jenni vivirán por siempre en nuestros corazones como las Reinas que fueron: La del Tex-Mex y la del Corrido y la Banda.

Nota final

Quisiera tomar este espacio para agradecerle a la Dra. Małgorzata Oleszkiewicz-Peralba por haberme apoyado e impulsado a dar lo mejor de mí en esta investigación. Le agradezco a la Dra. Peralba por ser paciente y comprensiva, ya que siempre estuvo disponible en su oficina para

orientarme con su experiencia en este campo que tanto le apasiona. Con sus consejos tan acertados y su constante retroalimentación pude sacar adelante este trabajo cuando pensaba que no lo iba a lograr. Asimismo, sus últimos cursos culturales en los que estuve matriculado influyeron enormemente mi inclinación por enfocarme en un asunto de índole cultural, como los fueron el de Literatura de la Narcocultura, Women Writers of Latin-America y Brazilian Culture Through Film. Los temas de sus cursos, los trabajos de investigación y las ponencias orales que realicé en estas asignaturas me ayudaron a tener las armas necesarias para completar satisfactoriamente esta investigación. Quiero también expresar mi más sincera gratitud hacia la Dra. Melissa Wallace y el Dr. Francisco Marcos Marín por aceptar gustosamente ser lectores de mi trabajo y por creer en mí desde que inicie mis estudios de posgrado hasta este momento. Gracias.

OBRAS CITADAS

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands: La Frontera. The New Mestiza*. 4th ed. San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 2012. Print.

ANZALDÚA, Gloria, and Keating, AnaLouise. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Dunham: Duke University Press, 2009. Web.

ARELLANO, Gustavo. "La Diva de la Banda: How Jenni Rivera Changed Mexican Culture Forever." *OC Weekly*, lafemmelatina.tripod.com/id144.html.

ARRARÁS, María Celeste. *El secreto de Selena: La reveladora historia detrás de su trágica muerte*. Nueva York, NY: Atria Español, 2015. Print.

CALDERÓN, Carlos, director. *Jenni Rivera Walks off the Gordo y La Flaca Show*. Performance by Jenni Rivera, *Youtube*, El Gordo y La Flaca, 12 May 2010, www.youtube.com/watch?v=lyjL_ufj9Kc.

COBO, Leila. *Jenni Rivera: La increíble vida de una mariposa guerrera.* New York, New York: C.A. Press & Penguin Group (USA), 2013. Web.

DE ALBA, Alicia Gaspar. "The Chicana/Latina Dyad, or Identity and Perception." *Latino Studies,* vol. 1, no. 1, 2003, pp. 106–114., doi:10.1057/palgrave.lst.8600002.

DECKER, Jessica Elbert, and Dylan WINCHOCK, editors. *Borderlands and Liminal Subjects: Transgressing the Limits in Philosophy and Literature*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017. Print.

DELARA, Youssef and Michael D. OLMOS, directors. *Filly Brown.* Cima Productions, Olmos Productions & Silent Giant Entertainment.

DEL VALLE, Teresa. "La liminalidad y su aplicación al estudio de la cultura vasca'." *KOBIE (Serie Antropología Cultural) Bilbao*, 11 Apr. 1983, pp. 8–12.

GARCÍA-HERNÁNDEZ, Yessica. "Intoxication as Feminist Pleasure: Drinking, Dancing, and Un-Dressing with/for Jenni Rivera." *NANO: New American Notes Online*, no. 12, Apr. 2016.

GARCÍA HERNÁNDEZ, Yessica. "Sonic Pedagogies: Latina Girls, mother daughter Relationships, and Learning Feminisms through the Consumption of Jenni

Rivera." *Journal of Popular Music Studies*, vol. 28, no. 4, 2016, pp. 427-442.

García Martínez, Isabel. "Abriendo puertas, cerrando heridas: la legitimación de la frontera como espacio de identidad para la comunidad méjico-americana." *Travelling across Cultures / Viaxes Interculturais. The Twentieth-Century American Experience» Actas IV Congreso Spanish Association for American Studies, Santiago de Compostela, marzo de 1999*, Edited by Constante González Groba et al., 200AD, pp. 249–260.

Garza, Mónica. "Historias Engarzadas | Jenn, El Fatídico Día Parte 2". Performance by Jenni Rivera, *Youtube*, 9 Sept. 2017, www.youtube.com/watch?v=s7hssCJwe6M.

Herrera-Sobek, María. *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. Web.

Horvath, Agnes, et al. *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality*. New York: Berghahn Books, 2015. Print.

"Jenni Rivera 'Habla de la Muerte.'" Performance by Jenni Rivera, *Youtube*, Argelis Rosado, 11 Dec. 2012, www.youtube.com/watch?v=el6puRKm1fc.

Johannessen, Lene. *Threshold Time: Passage of Crisis in Chicano Literature.* Amsterdam: Rodopi, 2008. Print.

Joysmith, Claire. *Nepantla: Liminalidad y transición*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2015. Print.

Keating, AnaLouise. "From Borderlands and New Mestizas to Nepantlas and Nepantleras Anzaldúan Theories for Social Change." *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, vol. 4, no. 3, 21 June 2006.

La Fountain-Stokes, Lawrence. "La política queer del espanglish." *Debate Feminista*, vol. 33, 2006, pp. 141–153. *JSTOR*, JSTOR, www.jstor.org/stable/42625460.

Mahdi, Louise Carus, et al., editors. *Crossroads: The Quest for Contemporary Rites of Passage*. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court, 1996. Print.

Marcos Marín, Francisco A. *Los retos del español. Lengua y Sociedad en el Mundo Hispánico,* Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2006.

Martín-Junquera, Imelda. *Landscapes of Writing in Chicano Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. Web.

MORRISSEY, Marietta. "Marginality and Narratives of Success: The Jenni Rivera Story." *Celebrity Studies*, vol. 5, no. 4, 2014, pp. 410-422.

NAVA, Gregory, et al. *Selena.* Warner Bros., 1997.

OLESZKIEWICZ-PERALBA, Małgorzata. *Fierce Feminine Divinities of Eurasia and Latin America: Baba Yaga, Kālī, Pombagira, and Santa Muerte*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2015. Web.

PAREDEZ, Deborah. "Remembering Selena, Re-Membering 'Latinidad.'" *Theatre Journal*, vol. 54, no. 1, Mar. 2002, pp. 63–84., www.jstor.org.libweb.lib.utsa.edu/stable/25069021.

PAREDEZ, Deborah. *Selenidad: Selena, Latinos, and the Performance of Memory.* Durham: Duke University Press, 2009. Print.

PAZ, Yanira B. "Inglés, español, o spanglish" en los Estados Unidos: un largo debate para el siglo XXI." *Estudios de lingüística aplicada* 41 (2005): 55-66.

PÉREZ, Chris. *Para Selena, Con Amor*. New York, New York: Celebra, 2012. Print.

PONIATOWSKA, Elena. "Mexicanas and Chicanas." MELUS 21.3 (1996): 35–51.

Q-Productions Inc. "Selena Quintanilla - Última entrevista inédita en diciembre de 1994." Performance by Jenni Rivera and Ana María Carrasco. *Youtube*, Selfanáticos Online, 2 Oct. 2016, www.youtube.com/watch?v=hbGhxH0w1ug.

QUINTANILLA, Selena. "Amor Prohibido." *Amor Prohibido*, San Antonio, Texas, 13 March 1994.

QUINTANILLA, Selena. "Cobarde." *Amor Prohibido*, San Antonio, Texas, 13 March 1994.

QUINTANILLA, Selena. "La Carcacha". *Entre a Mi Mundo*, 6 May 1992.

QUINTANILLA, Selena. "La Tracalera." *Ven Conmigo,* 1 Sept. 1990.

QUINTANILLA, Selena. "¿Qué Creías?". *Entre a Mi Mundo*, 6 May 1992.

RIVERA, Jenni. "Adiós a Selena (feat. La Rebelión Norteña)." *Adiós a Selena*, 12 Dec. 2011.

RIVERA, Jenni. "Chicana Jalisciense." *Se Las Voy a Dar a Otro*, 17 Mar. 2001.

RIVERA, Jenni. "Cuando Muere Una Dama." *Parrandera, Rebelde y Atrevida*, 20 Sept. 2005.

Rivera, Jenni. "Jenni Rivera - Mariposa de Barrio (En Vivo Nokia Theater Los Angeles 2010)." Youtube & JenniRiveraVEVO, 13 Jan. 2011, www.youtube.com/watch?v=p4Tj5u4gacM.

Rivera, Jenni. "La Chacalosa." *La Chacalosa,* 4 Sept. 2001.

Rivera, Jenni. "Las Malandrinas." *Que Me Entierren Con La Banda*, 16 May 2006.

Rivera, Jenni. "Mariposa de Barrio." *Mi Vida Loca*, 3 Apr. 2007.

Rivera, Jenni, and Marissa Matteo. *Inquebrantable: Mi historia, a mi manera*. New York, NY: Atria Español, 2013. Print.

Rodríguez, Gregory. "'Selena': A Symbol of Today's Cultural Ties." *Los Angeles Times*, Los Angeles Times, 7 Apr. 1997, articles.latimes.com/1997-04-07/entertainment/ca-46202_1_mexican-american-identity.

Salgado, Pete, and Gabriel Vázquez. *Su nombre era Dolores: la Jenn que yo conocí*. HarperCollins Español, 2017. Print.

"Selena en El Show de Cristina COMPLETO Y EN HD MEGRA ULTRA RARE FULL SHOW." *YouTube*, SELENA3D Official, 7 June 2016, www.youtube.com/watch?v=qCBS6hME-kw.

"Selena Quintanilla - Contra Violencia Familiar (Comercial)". Performance by Selena Quintanilla. *Youtube*, Selfanáticos Online, 4 Sep. 2015, https://www.youtube.com/watch?v=3QrAH5hdiKI&feature=youtu.be

"Selena Quintanilla - Presenting Stay In School (RARE)". Performance by Selena Quintanilla. *Youtube*, Selfanáticos Online, 24 Sep. 2015, https://www.youtube.com/watch?v=9kMJrhNFF_Y&feature=youtu.be

Thomassen, Bjørn. *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between.* London and New York: Ashgate Publishing, 2016. Print.

Trujillo, Carla Mari. *Living Chicana Theory*. Berkeley, Calif.: Third Woman Press, 1998. Print.

Turner, Victor W. *Ritual Process: Structure and Anti-Structure.* Chicago: Aldine Publishing Company, 1969. Print.

VAN GENNEP, Arnold. *The Rites of Passage*. Translated by Monika B. Vizedom and Gabrielle J. Caffee. Chicago: The University of Chicago Press, 1960. Print.

VARGAS, Deborah R. "Un Desmadre Positivo: Notes on How Jenni Rivera Played Music." *Contemporary Latina/o Media: Production, Circulation, Politics*, edited by Arlene Dávila and Yeidy M. Rivero, NYU Press, 2014, pp. 285–302. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt9qfn6s.17.

OBRAS REVISADAS

ANDRONE, Helane. *Ritual Structures in Chicana Fiction.* New York: Palgrave Macmillan US, 2016. Print.

ANZALDÚA, Gloria, and Keating, ANALOUISE. *Light in the Dark : Luz en lo oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. North Carolina: Duke University Press, 2015. Web.

CANTÚ, Norma E., and Najéra-Ramírez, Olga. *Chicana Traditions: Continuity and Change*. Urbana: University of Illinois Press, 2002. Print.

CANTÚ, Norma E., et al., editors. *El Mundo Zurdo: Selected Works from the Meetings of the Society for the Study of Gloria Anzaldúa 2007 & 2009*. 1st ed. San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 2010. Print.

CASTILLO, Ana. *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*. 20th Anniversary Updated Edition. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2014. Print.

CASTRELLÓN, Cristina. *Selena: Su vida después de su muerte*. Punto de Lectura, 2007. Web.

COBO, Leila. "Jenni: In Her Own Words." Billboard - The International Newsweekly of Music, Video and Home Entertainment, vol. 124, no. 46, 29 Dec. 2012, pp. 12–12.

COTERA, Martha P. *The Chicana Feminist*. Austin, Texas: Information Systems Development 1977. Print.

ESKINAZI, Ilay, et al. *Jenni Rivera: Mariposa de Barrio, la serie*, Telemundo, 27 June 2017.

GASPAR DE ALBA, Alicia. *[Un]framing the "Bad Woman": Sor Juana, Malinche, Coyolxauhqui, and Other Rebels with a Cause*. First edition. Austin: University of Texas Press, 2014. Print.

Hale, Beatrice, Barrett, Patrick, and Gauld, Robin. "TRANSITION INTO AN AGE OF SUPPORTED INDEPENDENCE: A RITE OF PASSAGE?" International Journal of Religion and Society 3.3/4 (2012): 271–287.

Keating, AnaLouise, and González-López Gloria. *Bridging: How Gloria Anzaldua's Life and Work Transformed Our Own*. 1st ed. Austin: University of Texas Press, 2011.

Mahdi, Louise Carus, Foster, et al. *Betwixt & Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*. La Salle, Ill.: Open Court, 1987. Print.

Martínez, Bárbara. "La liminalidad revisitada: Ciclos y sucesiones en El Cajón (Catamarca, Argentina)." *Sociedad y Religión*, vol. 24, no. 42, 2014, pp. 12–33.

Pineda Ulloa, Alfonso, et al., directors. *Su nombre era Dolores, La Jenn que yo conocí*, Univision, 15 Jan. 2017.

Turner, Victor W. *The Anthropology of Performance*. 1st ed. New York: PAJ Publications, 1986. Print.

Young, David B. A. *Chicanismo, Indigenous Identity and Lateral Violence: A Qualitative Study of Indigenous Identified Individuals in Colorado*, Colorado State University, Ann Arbor, 2011. *ProQuest*, https://login.libweb.lib.utsa.edu/login?url=https://search-proquest-com.libweb.lib.utsa.edu/docview/870755844?accountid=7122.