

Laberinto de espejos: estereotipos latinos, blanquitud y memoria colectiva estadounidenses a través de *El Mariachi* (1992)

JM. Persánch*
[perezsanchezj@wou.edu]
Western Oregon University
Estados Unidos de América

Resumen

Este ensayo tiene por objeto ofrecer respuestas a cuál ha sido el discurso hacia el latino en Estados Unidos. Concretamente, este ensayo se plantea qué revelan los estereotipos acerca de la posición del latino en el imaginario colectivo estadounidense. Con dicho fin, y con la perspectiva que nos ofrecen veinticinco años desde su estreno, este ensayo revisita *El Mariachi* (1992) de Robert Rodríguez con la intención de ofrecer respuesta a la pregunta planteada rastreando la presencia de estereotipos latinos. Con ello, reflexionaremos sobre la forma en que se invoca la memoria social compartida, se selecciona y se ejecuta el recuerdo cultural en relación con la blanquitud.

Palabras clave: *El Mariachi* (1992); Representación; Cine U.S. latino; Estereotipos latinos; Memoria colectiva; Estudios de género; Estudios de etnicidad; Estudios hispanos de la blanquitud.

Abstract

Mirrors' Labyrinth: Latino Stereotypes, Whiteness and Collective Memory in *El Mariachi*.

This essay has the goal to offer responses to how the discourse toward Latinos has been in the United States. Specifically, this essay sets out what Latino stereotypes may reveal about their location in the American collective memory. With this objective in mind, and with the perspective that twenty-five years offer to us since the film first came out, the paper revisits Robert Rodríguez's *El Mariachi* (1992) to trace the presence of Latino stereotypes. In this way, this essay reflects upon the form in which these stereotypes invoke a type of social memory, selecting and exercising shared cultural memories in relation to whiteness

Keywords: *El Mariachi* (1992); Representation; U.S. Latino Films; Latino Stereotypes; Collective Memory; Gender Studies; Ethnic Studies; Hispanic Whiteness Studies.

Recibido: noviembre 2017
Aprobado: febrero 2018

* Dr. José María Pérez Sánchez (JM.Persánch). Para citaciones emplear Persánch, JM. Actualmente es Profesor en Western Oregon University, editor de *Nuestra Andalucía*, revisor en revistas académicas; director fundador del proyecto de humanidades digitales de entrevistas *Persona, Personae*.

Introducción: estereotipos y memoria colectiva

Los estereotipos conforman un modelo fijo de cualidades y conductas. En su uso cotidiano, estos suponen una simplificación de la realidad que establece una distorsión cultural. Son, pues, un mecanismo que identifica y acentúa diferencias, apoya la subjetividad del grupo mayoritario, refuerza su visión dominante del mundo y justifica el tratamiento hacia el diferente. Por tanto, los estereotipos son el resultado de una ideología regulatoria de diferencias y de un discurso de control sobre ‘el diferente.’ En consecuencia, los estereotipos contribuyen a mantener el *Statu Quo* de una sociedad mediante la estigmatización de la disidencia. Es decir, operan en favor del mantenimiento de sus reglas, de su correlación de fuerzas y de sus convenciones hegemónicas. Siendo así, como indica Arthur G. Miller en *In the Eye of the Beholder: Contemporary Issues in Stereotyping* (1982), sin una mente crítica, los individuos de una nación, de un pueblo, de un grupo:

[a]doptamos lo que nuestra cultura ha definido por nosotros que somos de antemano, y tendemos a percibir que lo que seleccionamos, en forma de estereotipo, por y para nosotros, por nuestra cultura¹.

Con esta afirmación, Miller nos alerta acerca de la cualidad intrínseca de circularidad en los estereotipos. Una cualidad, por la cual, una idea se convierte en espiral, en un círculo vicioso que, al expresarse, es también aprendida, reforzada y perpetuada. A su vez, dicha perpetuación sugiere la validez y mutación de la percepción dominante en normas implícitas de tratamiento hacia individuos de grupos concretos. Prueba del poder real de la circularidad y la validación de los estereotipos, es que, en mayor o menor medida, todos compartimos imágenes mentales e ideas preconcebidas sobre cómo ‘son’ tal y cual grupo étnico; incluso aun sin tener contacto directo con ninguno de ellos. De hecho, cuanto mayor es el desconocimiento del ‘Otro,’ más se tiende a transformar ese entramado de creencias en afirmaciones tajantes. En palabras de Walter Lippmann, esto ocurre porque:

[i]maginamos la mayoría de las cosas antes de experimentarlas. Y esas preconcepciones, a menos que la educación lo detecte haciéndolas visible, gobiernan profundamente todo el proceso de percepción².

Los estereotipos son pues, asimismo, un mapa mental de las relaciones humanas, un imaginario colectivo que media entre los deberes y derechos de algunos individuos y los privilegios de otros. Dicho diferente, la solidificación de estereotipos en un imaginario colectivo contribuye a regular tanto el nivel de visibilidad como el grado de legitimidad de los diferentes grupos de una sociedad. Según lo expresado, los estereotipos:

[s]on virus culturales muy persistentes que condicionan, inconscientemente, el comportamiento de las personas³.

Desde dicho inconsciente de la percepción, los estereotipos invocan una memoria social compartida o, para ser más exactos, ejercitan un recuerdo cultural selectivo. En tal sentido, los estereotipos reflejan una selección social del recuerdo cultural que forma parte del proceso de selección para la narración histórica de una nación. Para ilustrar cómo funciona la concepción de esta narración histórica, sugerimos el siguiente ejemplo de Ulric Neisser sobre la relación de la memoria con el pasado:

¹ Miller, Arthur G. “Historical and Contemporary Perspectives in Stereotyping” en *In the Eye of the Beholder*. New York: Praeger, 1982. Impreso. P.27 (Todas las traducciones encontradas en este ensayo han sido realizadas por JM. Persánch si no se indica otra fuente de procedencia).

² Lippmann, Walter. *Public Opinion*. NuVisions Publications LLC. [1922] 2007. Impreso. P. 55

³ SOS África. “Estereotipos racistas”, *Sosafrica.org*, 2001. Web. [Último acceso: 31 de Julio de 2013]

[r]econstruimos un evento del pasado de la misma forma que un paleontólogo reconstruye un esqueleto de unos pocos fragmentos de un hueso. Y, sin embargo, recordamos un dinosaurio⁴.

Huesos y dinosaurio, la parte y el todo, lo real y lo imaginado, al igual que los estereotipos, pasan a constituir un discurso conjeturado pero compacto. Sin embargo, para que el paleontólogo concluya que se trata de un dinosaurio, éste, por ejemplo, habrá de aprender y recordar la diferencia de los huesos de dinosaurios con los de mamuts. De igual forma, la relación del conocimiento entre el pasado y el presente respecto a las diversas identidades no solo es aprendida socialmente sino, también, invocada, seleccionada y ejercitada a través de los estereotipos.

En dicha relación del conocimiento entre el pasado y el presente respecto a las diversas identidades, los estereotipos suponen el reflejo superficial de las estructuras sociales profundas de una sociedad y de sus actitudes históricas aún latentes. Su existencia habla de la persistencia de una memoria común, una memoria colectiva. Pero ¿cómo opera esta memoria? ¿Cómo se transmiten y cómo se replican dichas estructuras profundas transgeneracionalmente? Maurice Halbwachs razona que ello se produce de acuerdo con diversos marcos sociales. Concretamente, distingue entre marcos específicos (familiares, religiosos, étnicos y clase o estatus social), y marcos sociales de carácter más general (el espacio, el tiempo y el lenguaje). En cualquier caso, ambos tipos de marcos conjeturan construcciones sociales que no responden, en exclusiva, ni a conceptos ni a imágenes, sino a nociones: una mezcla de conceptos, ideas e imágenes que desembocan en la plasmación de correspondencias representativas a partir de una parte sensible (perceptible por los sentidos) y otra de mayor o menor abstracción. En síntesis, Halbwachs plantea que:

[e]l «yo» y su duración se sitúan en el punto de encuentro de dos series distintas, y en ocasiones divergentes: la que se asocia a los aspectos vivos y materiales del recuerdo y la que reconstruye lo que únicamente forma parte ya del pasado. ¿Qué sería este «yo» si no formase parte de una «comunidad afectiva» de un «medio efervescente» del que trata de desprenderse en el momento en que se «acuerda»?⁵

Tales nociones se integran con regularidad en el imaginario de nuestras valoraciones, actitudes y creencias. Por ello, Halbwachs concluye afirmando la existencia de tres modelos para estructurar el pasado de manera lógica por medio de unas prácticas sobre las experiencias y el conocimiento: la memoria autobiográfica, la memoria colectiva y la memoria histórica. Desde esta concepción inicial de principios de la década del siglo veinte, los estudios de la memoria colectiva la han reevaluado con objeto de revelar la relación del pasado con la memoria y, así, exponer su mutua construcción. Ello, tal y como expone Barry Schwartz en “Culture and Collective Memory,” plantea una bifurcación entre *presentistas* y *tradicionalistas*:

[e]n la perspectiva presentista, inferida del constructivismo, modelos políticos y posmodernos de la memoria, diferentes elementos del pasado llegan a ser más o menos importantes como circunstancias de cambio. El término más inclusivo, ‘presentista’, enfatiza lo que los modelos específicos tienen en común, un enfoque en situaciones concretas como la base para la percepción y la representación del pasado. Desde esta perspectiva, la memoria siempre se encuentra en transición, siempre es precaria. La memoria es una variable dependiente [...] La segunda perspectiva, la tradicionalista, se refiere a modelos realistas que describen el pasado como un estándar y un marco para el presente. Asumen los registros históricos como fuentes razonablemente auténticas, y tales modelos construyen la memoria como una fuente de energía y dirección moral –en resumen, como una variable

⁴ Schacter, Daniel.L. *Searching for Memory: The Brain, the Mind and the Past*. New York: Basic Books, 1996. Impreso. P. 40

⁵ Halbwachs, Maurice. *La Mémoire Collective*, 1968. Trad. Inés Sancho-Arroyo. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2004. Impreso. P. 12

independiente. [...] Dado que los tradicionalistas colocan tanto peso en la realidad el pasado, la memoria colectiva aparece, a todas luces, como algo heredado, no como algo creado⁶.

Visto en retrospectiva, continúa Schwartz, la opción presentista ha dominado la disciplina hasta nuestros días en occidente en su esfuerzo por sistematizar el mundo de la segunda posguerra mundial. De esta forma:

[e]l pasado pierde su relevancia en favor del análisis acerca de la relación de las relaciones de poder, el relativismo y la producción de la cultura. [...] Concibiendo el pasado como una máscara de los intereses y la hegemonía de los privilegiados llevó a grandes excesos. La memoria se convirtió en algo ‘manufacturado,’ ‘inventado,’ ‘creado,’ y ‘rehecho.’ [...] sin embargo, los presentistas solo pueden decir muchísimo sobre la forma en que los intereses distorsionan la percepción histórica, mientras que los tradicionalistas están ahora más vivos que nunca para dilucidar el aspecto de erosión de la memoria más que su resiliencia⁷.

En definitiva, desde ambas perspectivas, la memoria colectiva se constituye en una corriente de pensamiento continuo que no sólo conserva el pasado, sino que, por el contrario, se transforma en presente. Sin embargo, para una puesta en relación trans-generacional efectiva entre pasado y presente, se necesita de la elaboración de un discurso coherente y cohesionado. Stuart Hall, en seguimiento de la teoría de Michel Foucault, afirma que un discurso es la producción de conocimiento y, por tanto, una práctica situada en una red de significados:

[D]iscurso es sobre la producción de conocimiento por medio de la lengua. Pero es en sí mismo producido por una práctica: ‘práctica discursiva’ –la práctica de producir significado. Dado que todas las prácticas sociales conllevan significado, todas las prácticas tienen aspecto discursivo. [...] un discurso es similar a lo que los sociólogos llaman ‘ideología’: un conjunto de afirmaciones o creencias que producen conocimiento que sirve los intereses de un grupo o clase particular⁸.

Así pues, si discurso e ideología son similares –no equivalentes–⁹ respecto a la producción de conocimiento, el cine, como modo hegemónico de producción de discurso, es una expresión cultural que no escapa al entramado ideológico del poder. Muy al contrario, el cine se erige en el mayor estabilizador de una ‘formación discursiva’ coherente y cohesionada de poder desde el momento que crea la realidad que representa. Para lograrlo, el discurso fílmico:

Representa y difunde estereotipos que sistematizan tanto la normalidad como la desviación.
Justifica las convenciones dominantes tanto en la esfera pública como en la privada.
Enfrenta al individuo ‘legítimo’ (legitimado) frente al ‘Otro’ diferente (ilegitimado) de forma abiertamente maniquea y dicotómica.
Regula la correlación de fuerzas simbólicas entre distintos segmentos poblacionales.
Delimita el grado de visibilidad y legitimidad de los distintos grupos sociales.
Cimenta un mapa mental de las relaciones humanas en el imaginario de nuestras valoraciones, actitudes y creencias según las necesidades del presente.

Concebido así, el cine se convierte en un soporte que sirve para comprender mejor tanto las sociedades reflejadas como las productoras, ya que, al hacerlo, opera, transmite y replica las

⁶ Schwartz, Barry. “Culture and Collective Memory” en *Handbook of Cultural Sociology*. Eds. John R. Hall, Laura Grindstaff, y Ming-cheng M. Lo. Abingdon, New York: Routledge, 2012. Impreso. pp. 620-1.

⁷ Opt. Cit. Schwartz. pp. 622, 627.

⁸ Hall, Stuart. “The West and the Rest: Discourse and Power” en *The Formations of Modernity: Understanding Modern Societies*. Eds. Stuart Hall and Bram Gieben. Oxford: Polity in association with Open University 1992. Impreso. Pp. 201-2

⁹ La diferencia entre discurso e ideología, según Foucault, es la relación directa de la ideología con la búsqueda de la verdad/falsedad, mientras que el discurso se centra en el análisis de la representación de ese constructo social de poder.

estructuras profundas de una sociedad y sus actitudes latentes. En este orden de ideas, Angharad N. Valdivia plantea acertadamente que el cine tiene un lenguaje propio, y que:

[p]arte del éxito de la industria fílmica reposa precisamente sobre el hecho de que aprendemos dicho lenguaje desde tan temprana edad que nos parece natural o transparente¹⁰.

La fricción entre discurso, representación, ideología y realidad es aún mayor si aceptamos que el cine no solo refleja, sino que, además, tiene la capacidad de crear y renovar la historia. Desde el momento que se proyectan en él los miedos, anhelos e inquietudes del presente sobre futuro de una sociedad, el cine ejerce presión sobre la memoria colectiva como vehículo discursivo dinamizador, bien como agente de cambio social o, por el contrario, como herramienta de reafirmación y estabilización. En este sentido, Daniel Boorstin, afirma que:

[h]ay sólo un pequeño paso entre exagerar lo que podemos encontrar en el mundo y exagerar nuestro poder para reconstruirlo. Esperando más novedad de la que hay, más grandeza y más rareza. Nos imaginamos como dueños de un universo plástico. Un mundo al que podemos dar forma a nuestra voluntad –o tras nuestras expectativas extravagantes-, es un mundo sin formas que debemos modelar¹¹.

De esta forma, el planteamiento de Boorstin nos obliga a hacernos la siguiente pregunta sobre la relación del cine norteamericano con la representación del latino en Estados Unidos: ¿Qué revelan los estereotipos acerca de la posición del latino en el imaginario colectivo estadounidense en relación con la blanquitud? En lo que sigue, con la perspectiva que nos ofrecen veinticinco años desde su estreno, este ensayo revisita *El Mariachi* (1992) de Robert Rodríguez con la intención de ofrecer respuesta a la pregunta planteada rastreando la presencia de estereotipos latinos. Con ello, reflexionaremos sobre la forma en que se invoca la memoria social compartida, se selecciona y se ejecuta el recuerdo cultural. De esta forma, habremos rastreado los estereotipos revelando el juego de espejos y símbolos identitarios inserto en las estructuras profundas de la sociedad estadounidense en la relación con la blanquitud.

Laberinto de espejos: estereotipos latinos, blanquitud y memoria colectiva estadounidense a través de *El Mariachi* (1992)

Desde el nacimiento del cine a principios del siglo veinte, a pesar de la evolución en la industria, se hace difícil encontrar ejemplos de personajes latinos, simultáneamente, complejos y positivos. La tendencia sigue siendo que dichos personajes sean relegados a papeles secundarios y marginales cuando interactúan con personajes ‘blancos’ (personajes de tez blanca y ascendencia europea). De hecho, existen varios estudios que concluyen que la caracterización latina apenas excede en número los dedos de una mano:

[G]arry D. Keller estudió la imagen y los estereotipos latinos tanto histórica como empíricamente en *Hispanics and United States Film: An Overview and Handbook* (1994), y elaboró una lista de once tipos o modelos de estereotipo latinos, que Charles Ramírez Berg en *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion and Resistance* (2002), basándose en el trabajo de Arthur G. Pettit sobre la tipología de las *Images of The Mexican American in Fiction and Film* (1980), reduce a sólo seis prototipos concretos: el bandido, la prostituta mestiza, el bufón, la payasa, el *Latin Lover*, y la dama oscura¹².

¹⁰ Valdivia, Angharad N. “Stereotype or Transgression? Rosie Perez in Hollywood Film.” *The Sociological Quarterly* Vol.39 No.3 (Summer, 1998): 393-408. Impreso. P. 405

¹¹ Boorstin, Daniel J. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Vintage Books. 1992. Impreso. P. 122

¹² Persánch, JM. “¡Qué no! ¡Qué no! ¡Qué no nos representan! (Historicidad de la familia latino-estadounidense como resistencia frente al modelo burlesco del cine norteamericano en dos filmes de la década de 1990).” *Procesos Históricos* Vol.31 (2017): 185-201. Internet Resource.

De los seis estereotipos trazados por Rodríguez Berg, se observa cómo roles masculinos y femeninos permiten ser entrelazados en contrapartidas. Justamente, podemos disponer contrapartidas del *Latin lover* y el bandido con la dama oscura y la prostituta mestiza, respectivamente, y del bufón con la payasa. De todo ellos, es posible que la figura masculina estereotípica más conocida sea la del *Latin lover*. Bajo una caracterización que mantiene un equilibrio entre dulzura, modales, sensibilidad, ternura, virilidad y violencia, la erotización del *Latin lover* –como veremos un poco más tarde– se construye en oposición a la del bandido. Curiosamente, en origen, este estereotipo no alude a individuos con ascendencia latinoamericana, sino europea:

[E]l origen de este estereotipo masculino se remonta a Rudolph Valentino. Un inmigrante italiano, que en 1921 se había abierto paso a partir de papeles en películas menores hasta desempeñar un papel protagonista en *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) [...] con éste y otros de sus papeles en películas en representación de una alteridad masculina apuesta y magnética (*The Sheik* [1921] y como torero en ascenso en *Blood and Sand* [1922]) definió un nuevo tipo de amante en la pantalla. La presencia latente de Valentino en estas películas creó la base para el *Latin Lover* como poseedor de una sexualidad primitiva que le hizo capaz de establecer un sensual y peligroso –que claramente no es WASP– nuevo modelo del amor¹³.

Desde el modelo pionero de Valentino en los años veinte, un sinnúmero de actores siguieron sus pasos reiterando la fórmula mixta de ternura y violencia instituida por la representación de la masculinidad latina de Valentino. Así, por ejemplo, hallamos a Ramón Navarro desde mediados de la década de 1920 con filmes como *Lover's Oath* (1925) y *Lovers?* (1927). Descubrimos al Ricardo Montalbán de en la década de 1950 con *Latin Lovers* (1950) y, más recientemente, al español Antonio Banderas, ya en los años noventa del siglo pasado, en filmes como *The Mambo Kings* (1992), *Never Talk to Strangers* (1995), *Two Much* (1996), o *The Mask of the Zorro* (1998). Con esta figura, el cine estadounidense refleja, o simboliza, la forma más aceptable y exitosa de incorporarse a la cultura estadounidense: europeizarse. Dicho en otras palabras, el *Latin lover* supone un estereotipo seductor que posee un matiz racial tan relevante como revelador: es representado *sine que non* por actores de piel blanca y ascendencia europea, no por actores de piel oscura ni por mestizos con ascendencia latinoamericana.

Además de su europeización (blanqueamiento cultural), la caracterización del *Latin lover* surge de la transgresión de los roles conceptuales tradicionales de los géneros masculino/femenino. La masculinidad latina se aproxima a una sensibilidad arquetípicamente femenina (dulce, comprensiva y tierna) que no disipe ciertos rasgos de virilidad para mantener la tensión sexual. En su proceso de blanqueamiento cultural, hibridación de género y erotización del cuerpo, el latino se transforma en una fantasía femenina que alude a una masculinidad no puramente heteronormativa.¹⁴ En suma, el *Latin lover* se aloja en un estado híbrido que resulta de una fantasía femenina prohibida por la cual, ambos, serán castigados. (Idea esta que será retomada un poco más adelante).

¹³ Rodríguez Berg, Charles. *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion and Resistance*. Austin, Tex: University of Texas Press, 2008. Impreso. P. 76

¹⁴ Este tipo de mirada fantasiosa se ha convertido en un subgénero en que la mayoría de novelistas que narran romances sobre el *Latin lover* son mujeres norteamericanas blancas. Sirvan para ilustrar esta manifestación cultural algunas publicaciones de la última década con títulos tan explícitos y sugerentes como *Christmas with a Latin Lover* (2001) y *Latin Lovers* (2002) de Penny Jordan, Lynne Graham y Lucy Gordon, *Lessons from a Latin Lover* (2005) de Anne McAllister o Lucy Monroe y Trish Morey con *The Latin Lover* (2009), Jane Porter, Cathy Williams y Melanie Milburne con *Mistress to a Latin Lover* (2009), Katheryn Lane con *Her Latin Lover* (2012) y Marcia Lynn McClure con *One Classic Latin Lover, Please* (2012).

Por su parte, Rodríguez dispone a Carlos Gallardo, un mexicano de ascendencia irlandesa, como protagonista que encarna a un mariachi anónimo.¹⁵ La historia le hace discurrir en un romance imposible con Dominó (Consuelo Gómez). La relación del mariachi con Dominó concuerda funcionalmente con el personaje naïve que es, y proyecta una concepción idealizada tanto de la mujer como del amor. Como tal, aunque de una forma pueril, sugiere la plasmación de características que pertenecen al *Latin Lover*. Ejemplo de ello es la forma melosa y romántica de cortejo que llevan al mariachi a dedicarle a Dominó una canción de amor titulada “Ganas de vivir.” En ella, el mariachi expresa la búsqueda inalcanzable de un hombre enamorado:

[C]aminando por la vida voy, // caminando por la vida voy, // pensando en un amor, // en busca de un amor // con la ilusión de ver mi vida florecer. // El sol brilla mi alrededor, // ilumina en mí el corazón que va latiendo en mí con ansias de vivir, // gritando ‘el mundo es tuyo vívelo’. // Sin embargo en el corazón muchas veces guardamos rencor, // la vida cambia una vez más, ¿por qué es destino es tan cruel? // Y siempre tenemos que aprender: tristeza, llanto y soledad. // ¿Por qué es así? ¿Por qué sufrir? Si sólo quiero hoy triunfar¹⁶.

Nótese que la canción comienza cargada de esperanza. Ello posiciona al mariachi en un plano idealista que, luego, se convierte en una concepción realista, amarga y descorazonada. De manera paradójica, la canción supone el preludio del fin de la historia de amor entre ambos. En este sentido, la canción presenta una estructura análoga al viaje cultural del mariachi en su proceso de aculturación, quien pasará de abrazar su mexicanidad a verse forzado a abandonarla. Al final del filme, desprendido ya de su idealismo, de su sueño, y de su tradición cultural, el mariachi acepta su destino cuando afirma:

[L]o que quería era solamente ser un mariachi como mis antepasados. Pero la ciudad que pensé que me traería suerte, me trajo maldición. Perdí mi guitarra, mi mano y a ella. Con esta herida no sé si podré tocar la guitarra. Y sin ella, no tengo amor. Pero con el perro y las armas estoy preparado para el futuro¹⁷.

Como sucede con el *Latin Lover*, el mariachi y su amante han sido castigados. Dominó ha sido asesinada, a él le han inhabilitado la mano con la que poder tocar música, y ha reemplazado la pérdida de su guitarra con una pistola, el símbolo fálico por excelencia. De esta manera, Rodríguez asocia la cultura mexicana con una tradición infantilizada de la que se hace necesario desprenderse para sobrevivir en sociedades las modernas contemporáneas. Como ejemplo de su ingenuidad, el mariachi realiza comentarios propios de un niño pequeño:

[S]i se llama azul, ¿por qué no anda vestido de azul?¹⁸

En este sentido, el texto expone a un mariachi añorado que se encuentra inmerso en un proceso hacia su transformación ideológica, cultural e identitaria, y con ello de pérdida de inocencia. Para codificarlo, Rodríguez inserta elementos simplistas, casi irrisorios, en sueños recurrentes del mariachi para establecer asociaciones complejas. Así, por ejemplo, dota los sueños de significados que predicen acontecimientos sangrientos.

Por un lado, estos sueños premonitorios aluden al conocimiento de los antepasados (tradición) y sus creencias ancestrales (supersticiones). Por medio de ellos, se origina una implicación mayor: el niño protagonista de los sueños, y la infancia testimonial del mariachi constituyen una alegoría nacional del propio México y, con ello, de su destino recurrentemente

¹⁵ Sin embargo, hágase notar que, para los otros dos filmes en que desembocó *El Mariachi* como trilogía con *Desperado* (1995) y *Once Upon A Time In Mexico* (2003), se optó por contar con el español Antonio Banderas.

¹⁶ Rodríguez, Robert, Carlos Gallardo, Consuelo Gómez, y Peter Marquardt. *El Mariachi*. Culver City: Sony Pictures Home Entertainment, 1992. Filme.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

sangriento. Además del enfoque trágico, los sueños apuntan a una infantilización de la nación que se torna en sangre y destrucción; al tiempo que se presenta el niño como símbolo del pueblo: inofensivo e inocente. No obstante, de forma soslayada, el símbolo de un niño inofensivo se carga de valores negativos a causa de la influencia norteamericana.

Por otro lado, el niño del sueño supone, además, una representación alegórica que encarna la cultura mexicana y, en consecuencia, de esa lucha interior entre la conservación de la tradición y la aculturación en la modernidad norteamericana. Dicho en palabras de Guillermo Gómez-Peña:

[N]uestro arte es ser tan llenos de color, apasionados, misteriosos, exuberantes, barrocos, etc. Todos términos eufemistas de irracionalidad y primitivismo. Esta visión mitológica sólo ayuda a perpetuar las nociones colonizadoras del sur como un universo loco y exótico preindustrial en espera eterna de ser descubierto, disfrutado y comprado por el ojo emprendedor del norte. Son principalmente los artistas quienes voluntariamente o sin ese conocimiento reflejan los estereotipos en aras del *Boom* latino, pero ¿dónde están las voces disidentes que delimiten las fronteras del abismo?¹⁹

Resáltese que, al mariachi, más allá de su voz y su guitarra, no se le atribuye ninguna cualidad personal. Ello lo convierte en un individuo común, es decir, un mexicano cualquiera, un representante folklórico de sus valores y tradiciones. De hecho, la guitarra, símbolo de resistencia cultural, se encuentra en el origen del conflicto y supone el eje de la comedia de errores. Confundida con armas y dinero, involucra al mariachi en escenarios propios del género del *Western*. La importancia de esta fusión de géneros fílmicos se resalta desde el mismísimo tráiler del filme de la siguiente forma:

[V]ino a la ciudad con una guitarra en sus manos, y un romance en su corazón. No buscaba problemas, pero los problemas vinieron a buscarlo a él²⁰.

Junto a los sueños recurrentes, el niño de ellos y la guitarra, el siguiente elemento se asocia en este juego de espejos simbólico para la caracterización del personaje del mariachi:

Cuando caminaba se me acercaba una tortuga. Como yo, caminaba en la carretera. Los dos tomábamos el tiempo para dirigirnos a nuestro destino. Pero lo que yo no sabía... es que mi tiempo se agotaba²¹.

Rodríguez utiliza un símil entre la tortuga y el mariachi para mostrar cómo ambos, desorientados y sin rumbo, buscan su sitio en el mundo. Esta interrelación del niño, la guitarra y la tortuga con el protagonista apuntan la gran importancia de los símbolos para complejizar la caracterización del protagonista. A este respecto, como señala Alexandra Simón-López:

[L]a Tortuga tiene género femenino en español, la tortuga, y posee una rica mitología, que va desde ser una criatura simultáneamente del cielo y la tierra a poseer poderes de energías femeninas. El animal, como tal, es un tipo de criatura híbrida [...] el mariachi representa una masculinidad híbrida²².

Piénsese que, estructuralmente, tanto para lograr un discurso coherente y cohesionado, como para acaparar hegemonía en la ‘formación discursiva,’ el cine tiende a reducir la realidad a relaciones simples, dicotómicas y absolutas (nosotros y ellos, bueno y malos).

¹⁹ Gómez-Peña, Guillermo. “Documented/Undocumented” en *The Greywolf Annual Five: Multicultural Literacy*. Eds. Rick Simonson y Scott Walker. Saint Paul: Greywolf Press, 1988. Impreso. P.51

²⁰ Disponible en Tv Guide. *Movies El Mariachi Official Trailer*. Web. <<http://www.tvguide.com/movies/el-mariachi/video/129574/el-mariachi-official-trailer-24481247/>>

²¹ Opt. Cit. Rodríguez, Robert.

²² Simón-López, Alexandra. “Masculinities in Robert Rodríguez’s Mexico Trilogy.” *iMex. Mexico interdisciplinario/Interdisciplinary Mexico* Vol.1 No.2 (Verano/Summer 2012): 46-65. Impreso. P. 53

Sin embargo, junto a la hibridez de género del mariachi, Rodríguez otorga mayor profundidad a la caracterización del personaje latino fragmentando la textura del protagonista por medio de las interacciones que entabla con el resto de los personajes.

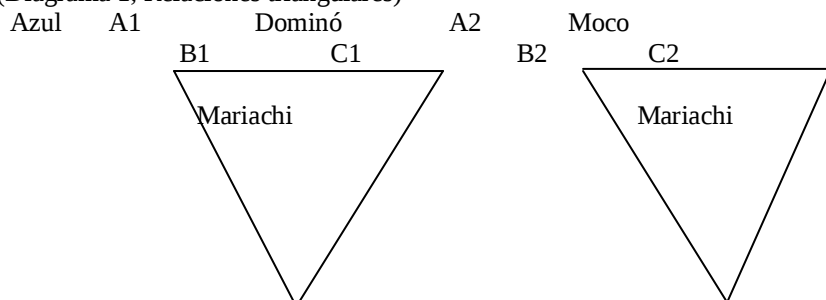
Para ello, Rodríguez no dispone una dicotomía estricta del mariachi ni con respecto a Azul (Reinol Martínez) ni en relación con Moco (Peter Marquardt), sino que, por el contrario, agrupa los personajes en estructuras triangulares de parejas conceptuales.

Bajo dichas estructuras triangulares, Moco y Azul quedan entrelazados como estereotipos del bandido desde el inicio del filme. Ambos encarnan el germen social de la corrupción y la violencia. Por otro lado, se contraponen al mariachi con Azul para representar diferentes concepciones de masculinidad. En concreto, la de un *Latin lover* edulcorado frente a la del *greaser* (bandido). En tercer lugar, se antepone Moco al mariachi para examinar la concepción de género y sexualidad a través de sus relaciones con Dominó.

De hecho, Dominó se instituye en el vértice que rompe la concepción dicotómica generando relaciones triangulares como nexo entre Moco, Azul y el mariachi. Visualmente, ello se dispone como recojo en el siguiente:

“Diagrama 1 de relaciones triangulares:”

(Diagrama 1, Relaciones triangulares)



Si para el mariachi Dominó representa un amor romántico e idealizado tan prototípico de la infancia, Moco establece con ella una relación de posesión. Esto último se hace patente al final del filme, justo antes de matarla, cuando, discutiendo con el mariachi, grita:

[A]sí que tú eres el Mariachi que vino a mi tierra, mató a mis hombres y se cogió a mi vieja²³.

Azul, por su parte, se aleja tanto de la concepción idealista del mariachi como del materialismo de Moco que exterioriza una masculinidad híper-sexuada y auto-compensatoria. Azul compensa su falta de autoridad y control frente a Moco y el mariachi exagerando los rasgos de un ‘macho latino’ apareciendo múltiples ocasiones en la cama con más de dos mujeres. De forma paradójica, son ellas las que portan armas convirtiéndose de facto en sus protectoras. Este estereotipo del bandido latino, en paralelo a la concepción y representación del *Latin lover*, es el más representado ya desde la era del cine mudo.²⁴ Rodríguez Berg lo describe de la siguiente manera:

[E]l bandido mexicano, cuyas raíces retroceden hasta el villano del *greaser* del cine mudo, y continúa apareciendo en el *western*. Típicamente, un traidor, no fiable y deshonesto. Sus reacciones son emocionales, irracionales y

²³ Opt. Cit. Rodríguez, Robert.

²⁴ En la era del cine mudo, como sucedáneos del *greaser*, encontramos títulos tan sugestivos como *Ah Sing and the Greasers* (1910), *The Greaser's Gauntlet* (1908), *Tony the Greaser* (1911), *The Greaser and the Weakling* (1912), *Broncho Billy's Mexican Wife* (1912), *The Girl and the Greaser* (1913), *The Greaser's Revenge* (1914), *Bronco Billy and the Greaser* (1914), *The Greaser* (1915), *Licking the Greasers* (1915), *Broncho Billy's Greaser Deputy* (1915), y *Guns and Greasers* (1918).

normalmente violentas. El bandido latino es un demente, una criatura repudiable que debe ser castigada por su comportamiento brutal²⁵.

No obstante, lo relativamente novedoso es que el bandido de *El Mariachi* se bifurca estableciendo una equiparación con Moco, un norteamericano ‘blanco.’ Con ello se pone coto a la imagen del latino sanguinario e irracional que mata a su propia gente. En la actualidad, este estereotipo no ha desaparecido, sino que ha sufrido una mutación. Como causa directa del declive del *Western* y el auge del drama, la ciencia ficción y los formatos televisivos, el bandido se ha visto reformulado en personajes como el traficante, el drogadicto o el pandillero. Ello ha permitido conservar la lógica interna sobre el latino como traidor, poco fiable, deshonesto, irracional, y violento. Pasan así, de forma imperceptible, a formar parte del paisaje urbano como la escoria que se ha de excluir de la sociedad. Junto al *Latin lover* y al *Greaser* (bandido), el bufón supone un tercer estereotipo que copa los repartos latinos.

Éste, como contrapartida de la payasa latina, es desautorizado y ridiculizado constantemente. Se presenta como herramienta fílmica con la que desarticular la tensión sexual del *Latin lover* y la hiper-masculinidad amenazante que semantiza el bandido. Además, la función principal de este estereotipo es la de proveer al filme momentos de humor anticlimáticos. Nótese que en este filme no hay rastro de la payasa como contrabalanza frente a los estereotipos aguerridos y sexuales que amalgama Dominó. Sin embargo, es el mariachi quien también asume ciertos rasgos del bufón en su caracterización infantilizada. Por lo tanto, la dosis del cuerpo latino como vía de liberación de tensión argumental está servida. A partir de los tres estereotipos masculinos anteriores (*Latin lover*, *Greaser*, Bufón), se constituyen las bases de las variantes de la representación latina en el cine estadounidense. Si nos atenemos a sus componentes semánticos internos, tal como observamos en el siguiente cuadro, destaca el hecho que la inmensa mayoría de elementos que delimitan la caracterización de los personajes latinos son negativos *per se*:

Componente semánticos internos en la caracterización de personajes latinos

<i>Latin Lover</i>	<i>Greaser</i> / Bandido	Bufón
Dulce	Sucio	Ingenuo (naïve)
Sensible	Traidor	Ignorante
Educado	Cruel (sin escrúpulos)	Débil
Comprensivo	Machista	No atractivo
Atractivo	Agresivo/violento	Maniático
Rasgos de Virilidad	Mal educado/mal hablado	Enfermo
Promiscuo	Corrupto	Cobarde
Cobarde	Promiscuo	Charlatán
Pretensioso	Orgullosa	Baja autoestima
Alta autoestima	No atractivo	Bohemio
Seguridad en sí mismo	Mentiroso	Incomprendido
Ingenioso	Poco inteligente	Afeminado/homosexual
Mentiroso	Fornido	Fracasado
Buen bailarín o músico	Posesivo	Pobre
Persistente	Irracional	Emocional

Ciertamente, también puede concurrir una representación de norteamericanos ‘blancos’ cuya caracterización emplee los valores semánticos internos expresados por el cuadro, pero, en todos esos casos, los valores atribuidos describen únicamente al individuo en cuestión sin englobar a todos los ‘blancos.’ Por el contrario, como comunidad minoritaria y grupo social con menor porcentaje de representación en papeles de reparto fílmico, la imagen del latino cede al discurso de la generalización.

²⁵ Opt. Cit. Rodríguez Berg, Charles. P. 116

Es notable, cómo en toda generalización, la presencia de una contradicción que pasa desapercibida: ¿Cómo es posible que el latino sea, simultáneamente, por ejemplo, tildado de infantil y sexual, cobarde y violento? ¿Cómo es posible que sea todo y lo contrario? ¿Amenazante y fracasado? A este hecho, Peter Hulme lo denomina “Dualismo estereotípico” [*Stereotypical dualism*]. Con ello, se refiere a que un estereotipo puede bifurcarse en dos elementos opuestos sin entrar en aparente contradicción. Según dicho autor:

[L]os estereotipos operan principalmente a través de una combinación juiciosa de adjetivos, que establece características como certezas eternas, inmunes frente a la irrelevancia del momento histórico: feroz, guerrillero, hostil, truculento and vindicativo –estos están presentes como características innatas, sin importar las circunstancias; ...este dualismo estereotípico ha probado ser testarudamente inmune a todo tipo de evidencia que lo contradiga²⁶.

Este sistema de representación ‘dualísticamente estereotípica’ se hace también presente en la práctica discursiva empleada para la caracterización de Dominó, el único personaje femenino latino con voz del filme. No obstante, es preciso destacar que mientras el personaje del mariachi se complejiza mediante la fragmentación triangular, Dominó lo hace por aglutinación de estereotipos femeninos en ella. Es decir, no tanto por el dualismo al que alude Hulme sino, más bien, como una amalgamación estereotípica. En este sentido, como repararemos un poco después, Dominó absorberá funciones de dos de los tres estereotipos femeninos descritos por Ramírez Berg (la dama oscura y la prostituta mestiza) para ir más allá, convirtiéndose asimismo en una *femme fatal* latina.

Como ya se dijo antes, Dominó se instituye en el vértice que rompe la dicotomía al hacer de nexo entre Moco, Azul y el mariachi. Pero, además, es un personaje que alberga personalidad propia. Se caracteriza por ser un personaje fuerte, aguerrido, y sexy. De acuerdo con Carlos E. Cortés, las imágenes de las latinas han ido progresando y parecen incluirse en cuatro etapas concretas. En 1997, esto es cinco años después de la aparición de *El Mariachi*, Cortés escribe algo que sigue vigente aún hoy, dos décadas después:

[D]urante la era del cine mudo, alrededor de comienzos de siglo hasta 1930, las chicanas servían normalmente como adjuntos pasivos al desarrollo de la acción de la película. Durante una segunda era, entre 1930 y el fin de la segunda guerra mundial, personajes de chicanas y otras latinas de los Estados Unidos comenzaron a moverse hacia el centro de la pantalla, pero con una diversidad limitada y poca profundidad en la caracterización. En la tercera era, de 1945 a la década de 1960, a pesar de que el número de personajes de chicanas permaneció severamente restringido, ahora aparecían como personas reales, a veces con mayor complejidad y poder. Alrededor de comienzos de 1970, las chicanas y otras latinas entraron de lleno en una cuarta fase, en la que aparecen con mayor frecuencia, aunque meramente descritas como norteamericanas asimiladas de apellido español. Si esta fase sigue en vigor o la hemos dejado atrás abrazando una nueva fase de representación, sólo mediante una retrospectiva futura será clarificado²⁷.

Ciertamente, al mantener una relación con Moco, Dominó asoma en la historia como una latina en fase de asimilación. Sin embargo, descubrimos que ella usa dicha relación, de manera consciente, como mera transacción: Moco la mantiene contenta regalándole propiedades (bar, motocicleta, etc.) y dinero a cambio de su amor. Este hecho representa a la mujer latina como alguien sexuada, calculadora, ambiciosa que está dispuesta a emplear su cuerpo como forma de empoderamiento e instrumento para lograr movilidad social.

De manera general, aunque no sucede exactamente así con Dominó, este tipo de mujer latina sexuada se conforma en un personaje secundario que se caracteriza por ser esclavo de sus

²⁶ Hulme, Peter. *Rescuing Cuba: Adventure and Masculinity in the 1890s*. College Park: Latin American Studies Center, University of Maryland at College Park, 1996. Impreso. Pp. 49-50.

²⁷ E. Cortés, Carlos. “Chicanas in Film” en *Latin Looks: Images of Latinas and Latinos in the US Media*. Boulder: Westview Press, 1997. Impreso. P. 126

deseos y pasiones.²⁸ Dicho estereotipo se basa en la premisa de una mujer ninfómana, sumisa y dependiente. Con ello, el prejuicio del machito latino promiscuo casa a la perfección como contrapartida. Por su parte, Dominó usa su cuerpo de forma consciente como vía para la integración y la ascensión social. Más aún, no se presenta ni sumisa ni irracional sino, todo lo contrario, como un personaje rebelde, afanoso, sin escrúpulos.

La representación de la sexualidad latina presenta un matiz de género: Mientras que el latino, como el caso del mariachi, tiende a una representación confinada dentro de los márgenes de su ‘raza’ y su etnia, la latina se sitúa, en general, fuera de ellos, implicando otras dos características estereotípicas de la mujer latina como son su capacidad de empoderamiento a través del cuerpo y su ambición. En definitiva, Dominó, como modulación amalgamada de la dama oscura y la prostituta mestiza, supone una suerte *femme fatal* latina: una mujer calculadora, sin escrúpulos y ambiciosa, que busca poder y ostentación a través de un estadounidense ‘blanco.’

Con ello, de manera irremisible, se desplaza la representación del latino a un escalafón socioeconómico inferior. Dicho en otras palabras, el cuerpo masculino latino no promueve la movilidad social, mientras que el norteamericano ‘blanco’ tiene la capacidad de hacer efectiva esa promesa del sueño americano. Bajo la misma premisa, el *Latin Lover* es el único personaje latino que buscará el cuerpo de una norteamericana ‘blanca’ como vías para la ascensión económica accediendo a la clase media, síntoma de movilidad social, y rasgo de integración cultural.

Lejos de neutralizar los estereotipos de la mujer latina, la representación de Dominó formula otro distinto, el de una latina rebelde o aguerrida. Sírvase notar que éste nace tanto del rechazo de algunos componentes propios de la prostituta mestiza y la dama oscura, como de la ‘apropiación’ de valores semánticos atribuidos al bandido. Como muestra de ello, por ejemplo, Dominó hace gala de su agresividad y su rebeldía amenazando al mariachi con cortarles sus genitales.

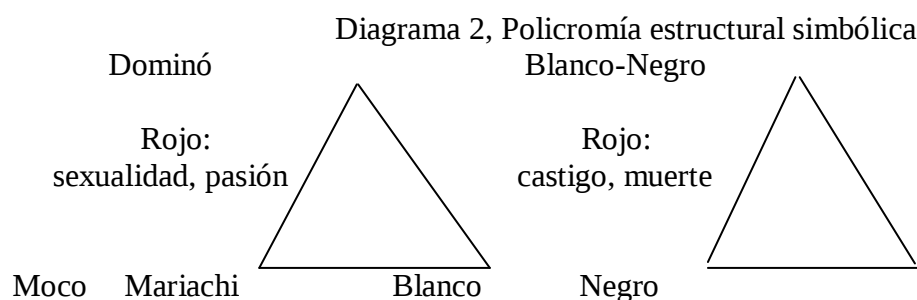
Este hecho hará que, tras su muerte, Dominó pase a ser simbolizada por el machete con el que amenazó al mariachi. La existencia de este estereotipo de latina fuerte y agresiva desemboca en el fundamento de una lección moral, pues su final le aguarda siempre bien un castigo o bien la propia muerte. En el caso que nos ocupa, Dominó será abatida a tiros por Moco.

La muerte de Dominó puede anticiparse, al menos, de dos formas. Por una parte, su concepción transgresora en cuanto a género empodera su sexualidad proyectándola como una amenaza a la masculinidad heteronormativa que hay que disipar. La muerte de Dominó contribuye a socavar el éxito de modelos femeninos alternativos, fuertes. Su muerte es, pues, ejemplar y aleccionadora respecto a las consecuencias que aguardan por transgredir las convenciones tradicionales.

Por otra parte, la muerte de Dominó también se puede predecir por medio de una decodificación simbólica de la policromía. Nótese que *El Mariachi* se articula en tres colores. Moco viste camisa y pantalones ‘blancos,’ el mariachi lo hace completamente de negro con pantalones, chaqueta de mariachi y estuche de guitarra tradicionales. Dominó, como latina mestiza y obvio nexo entre los dos hombres, combina ambos colores.

Resáltese que Dominó muere vistiendo una camiseta blanca y unos pantalones negros, en clara alusión simbólica de su posición entre el mariachi y Moco. Sus labios rojos y su sangre manifiestan el tercer color como representación de pasión y muerte, respectivamente. De forma visual, ello queda ilustrado por el siguiente “Diagrama 2 de policromía estructural simbólica:”

²⁸ Algunos nombres propios que llevaron a la gran pantalla ese papel de latina sexuada fueron muy reconocidos como Lupe Vélez en la década de 1930, Carmen Miranda durante las décadas de 1940 y 1950 del pasado siglo veinte, Charo entre 1970 y 1980, y Rosi Pérez en la década de 1990. Actualmente, en papeles similares encontramos varias actrices de renombre como, por ejemplo, Salma Hayeck, Jennifer López, Eva Longoria, o Sofía Vergara.



El hecho de que podamos aventurar de manera certera la muerte de Dominó apunta a la inexorabilidad del discurso estereotípico como molde aleccionador sobre el comportamiento de individuos pertenecientes, por citar solo algunos de ellos, a diferentes grupos sociales, culturales, raciales, o de género. Dicho de otro modo, la representación estereotípica desemboca en un discurso que promulga la aniquilación de toda deviación para con ello salvaguardar el ‘orden natural’ de las cosas: el legítimo, el tradicional, el hegemónico. Así entendido, Valdivia argumenta cómo

[l]a noción de ‘Aniquilación simbólica’ [symbolic annihilation] (Tuchman, Daniels, and Benet 1978) presenta dos componentes que son mujeres y minorías son minus-representadas en los medios de contenido visual, y que, cuando son representadas, son marginalizadas, trivializadas o victimizadas²⁹.

Con la “aniquilación simbólica” de Dominó se disipa la tensión narrativa. A su vez, su muerte se convierte en el desencadenante último para la transformación definitiva del mariachi. No por casualidad, la muerte de Dominó a manos de Moco es el momento en que el mariachi deja de ser el personaje naïve, idealista e infantil para actuar como un ‘hombre’ al vengar la muerte de su amada. La posterior muerte de Moco a manos del mariachi certifica el fin de su viaje. Ello sirve para restablecer el antedicho ‘orden natural’ (e idealizado) de las cosas, dónde la mujer rebelde y fuerte ya no existe, el invasor gringo ‘blanco’ ha sido derrotado, y el mariachi ha dejado atrás cobardía para comportarse como un verdadero hombre, un macho: áspero, competitivo. De esta forma anterior, el mariachi evidencia cómo la violencia, o la capacidad de ejercerla, por tanto violencia real o imaginada, supone un componente consustancial a la masculinidad. Al menos, como advierte acertadamente Jim Knight, dicha violencia es

[e]l factor definitorio en una construcción específica de masculinidad hegemónica, mientras que la no-violencia queda convertida en un marcador de subordinación masculina que se marginaliza y ridiculiza³⁰.

El proceso de transformación de la masculinidad del mariachi a través del uso de la violencia ejemplifica la conexión de ésta con el honor masculino, de la misma forma que parece hacerlo la sexualidad respecto a la mujer. El mariachi experimenta un polimorfismo, híbrido e incómodo, como proceso inevitable de búsqueda y reencuentro con su hombría: La única vía que le permite sobrevivir. Mismamente, se puede afirmar que este rasgo de la masculinidad heteronormativa, como morada natural para el ejercicio de la violencia, supone una herramienta cultural en favor de la conservación del orden establecido frente al caos rupturista posmoderno, y de la estabilidad social tradicional frente a la pujanza de la modernidad.

²⁹ Valdivia, Angharad N. “Stereotype or Transgression? Rosie Perez in Hollywood Film.” *The Sociological Quarterly* Vol.39 No.3 (Summer, 1998): 393-408. Impreso. P. 394

³⁰ Knight, Jim. “‘Más allá de las palabras:’ Violence, Masculinity and National Identity in Roque Dalton’s *Las historias prohibidas del pulgarcito*.” *The Bulletin of Hispanic Studies* Vol.87 No.6 (2010): 685-703. Internet resource. Project MUSE, <muse.jhu.edu/article/393619> P. 692

Conclusión: la sombra del laberinto, una huella indeleble

En este ensayo hemos abordado la profunda relación de los estereotipos y su función con respecto a la memoria colectiva. Hemos expresado la existencia de una fricción acerca de la comprensión relacional entre el pasado y la memoria. Hemos explorado cómo ésta incorpora los estereotipos para transmitir valores y actitudes históricas trans-generacionalmente mediante la invocación del recuerdo social selectivo a través de un discurso cohesionado. Dicho discurso, articulado en este caso como representación fílmica, da muestra de cómo se replican las estructuras profundas de una sociedad en base a una interpretación ideológica de la realidad radicada en los intereses del presente. Concretamente, hemos rastreado la presencia de estereotipos latinos en *El Mariachi* partiendo de una concepción limitada por seis estereotipos. De igual forma, hemos explorado las estrategias de representación en relación con la estructura narrativa, la interrelación entre sus personajes, la etnia mexicana y la blanquitud normativa. Con todo ello, podemos afirmar que los estereotipos latinos se combinan bien dualísticamente o bien en amalgamación, y que otros se reformulan solo de manera superficial sin alterar su esencia estereotípica. Siendo así, el papel cinematográfico del latino se hace irrelevante ya que siempre se reviste con asociaciones simbólicas que lo encierran en el laberinto de su propia imagen.

A pesar de su enfoque bien intencionado y en apariencia subversivo, *El Mariachi* sucumbe ante una representación que difunde la sistematización tanto de la normalidad como de la desviación. Por ejemplo, la resolución del conflicto acaba recompensando la normalidad en la evolución del mariachi hasta alcanzar su heteronormatividad; mientras, en sentido contrario, la desviación trasgresora de género de Dominó es penalizada. Con ello, el filme justifica las convenciones dominantes y contribuye a cimentar un mapa mental de las relaciones humanas en el imaginario de nuestras valoraciones, actitudes y creencias.

Asimismo, aunque estructurado en relaciones triangulares, el filme enfrenta a un individuo ‘legítimo’ (legitimado) frente a ‘Otro’ diferente (ilegitimado) de forma abiertamente maniquea y dicotómica. La confrontación de una latinidad inocente e infantilizada del mariachi frente el carácter materialista y perverso del anglosajón que encarna Moco delimita el grado de visibilidad y legitimidad de los distintos grupos sociales. Con ello, el filme acaba por regular la correlación de fuerzas simbólicas entre distintos segmentos poblacionales.

En síntesis, el presente análisis de *El Mariachi* revela cómo los estereotipos posicionan al latino dentro de un laberinto de espejos que, de manera irremediable, se inserta en el imaginario colectivo estadounidense de manera indeleble. Un laberinto estereotípico que fragmenta y distorsiona tanto la realidad como la complejidad de la cultura latina como la heterogeneidad de sus experiencias invocando una memoria social y ejercitando un recuerdo cultural selectivo que la reduce a un todo a los ojos de los ‘blancos.’

Bibliohemerografía

- BOORSTIN, Daniel J. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Vintage Books. 1992. Impreso.
- CORTÉS, Carlos E. “Chicanas in Film” en *Latin Looks: Images of Latinas and Latinos in the US Media*. Boulder: Westview Press, 1997. Impreso.
- COUSINS, Mark, y Athar HUSSAIN. *Michel Foucault*. Basingstoke: MacMillan, 1984. Impreso.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. “Documented/Undocumented” en *The Greywolf Annual Five: Multicultural Literacy*. Eds. Rick Simonson y Scott Walker. Saint Paul: Greywolf Press, 1988. Impreso.

- HALBWACHS, Maurice. *La Mèmoire Collective*, 1968. Trad. Inés Sancho-Arroyo. La memoria colectiva. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2004. Impreso.
- HALL, Stuart. "The West and the Rest: Discourse and Power" en *The Formations of Modernity: Understanding Modern Societies*. Eds. Stuart Hall and Bram Gieben. Oxford: Polity in association with Open University 1992. Impreso.
- HULME, Peter. *Rescuing Cuba: Adventure and Masculinity in the 1890s*. College Park: Latin American Studies Center, University of Maryland at College Park, 1996. Impreso.
- KNIGHT, Jim. "'Más allá de las palabras:' Violence, Masculinity and National Identity in Roque Dalton's *Las historias prohibidas del pulgarcito*." *The Bulletin of Hispanic Studies* 87.6 (2010): 685-703. Internet resource. Project MUSE, <muse.jhu.edu/article/393619>
- LIPPMANN, Walter. *Public Opinion*. Miami: BN Pub, 2007. Impreso.
- MILLER, Arthur G. *In the Eye of the Beholder: Contemporary Issues in Stereotyping*. New York: Praeger, 1982. Impreso.
- PERSÁNCH, JM. "¡Qué no! ¡Qué no! ¡Qué no nos representan! (Historicidad de la familia latino-estadounidense como resistencia frente al modelo burlesco del cine norteamericano en dos filmes de la década de 1990)." *Procesos históricos* 31 (2017): 185-201. Internet Resource.
- RAMÍREZ BERG, Charles. *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, & Resistance*. Austin: University of Texas Press, 2008. Impreso.
- RODRÍGUEZ, Robert, Carlos Gallardo, Consuelo Gómez, y Peter Marquardt. *El Mariachi*. Culver City: Sony Pictures Home Entertainment, 1992. Filme.
- SCHACTER, Daniel L. *Searching for Memory: The Brain, the Mind and the Past*. New York: Basic Books, 1996. Impreso.
- SCHWARTZ, Barry. "Culture and Collective Memory" en *Handbook of Cultural Sociology*. Eds. John R. Hall, Laura Grindstaff, y Ming-cheng M. Lo. Abingdon, New York: Routledge, 2012. Impreso.
- SIMÓN-LÓPEZ, Alexandra. "Masculinities in Robert Rodríguez's Mexico Trilogy." *iMex. Mexico interdisciplinario/Interdisciplinary Mexico* 1.2 (Verano/Summer 2012): 46-65. Impreso.
- SOS ÁFRICA. "Estereotipos racistas." *Sosafrika.org*, 2001. Web.
[Último acceso: 31 de Julio de 2013]
- TV GUIDE. "Movies El Mariachi Official Trailer." Web.
<<http://www.tvguide.com/movies/el-mariachi/video/129574/el-mariachi-official-trailer-24481247/>>
- VALDIVIA, Angharad N. "Stereotype or Transgression? Rosie Perez in Hollywood Film." *The Sociological Quarterly* 39.3 (Summer, 1998): 393-408. Impreso.