


2010

El Diálogo Cultural y la Transformación Genérica en El Mariachi de Robert Rodríguez

Andrew M. Gordus

Old Dominion University, agordus@odu.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.odu.edu/worldlanguages_pubs

 Part of the [American Film Studies Commons](#), [American Popular Culture Commons](#), and the [Chicana/o Studies Commons](#)

Repository Citation

Gordus, Andrew M., "El Diálogo Cultural y la Transformación Genérica en El Mariachi de Robert Rodríguez" (2010). *World Languages and Cultures Faculty Publications*. 15.

https://digitalcommons.odu.edu/worldlanguages_pubs/15

Original Publication Citation

Gordus, A. M. (2010). El diálogo cultural y la transformación genérica en El Mariachi de Robert Rodríguez. *Ciberletras*, 24, 1-25.

This Article is brought to you for free and open access by the World Languages & Cultures at ODU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in World Languages and Cultures Faculty Publications by an authorized administrator of ODU Digital Commons. For more information, please contact digitalcommons@odu.edu.

El diálogo cultural y la transformación genérica en

El mariachi de Robert Rodriguez

[Andrew M. Gordus](#)

Old Dominion University

El mariachi (1993) de Robert Rodriguez ha recibido un gran número de elogios de la crítica y reconocimiento de la industria cinematográfica por su creatividad y su historia productiva única. La película ganó el premio de Audience Award en el festival de cine de Sundance y posteriormente fue estrenada en video por Colombia Pictures. Desde entonces Robert Rodriguez ha llegado a ser uno de los directores latinos más destacados.

Ha hecho un número notable de proyectos fílmicos con los estudios Colombia Pictures y Dimension. A pesar del éxito y un perfil más destacado dentro de la industria cinematográfica, *El mariachi* al principio no fue considerado por muchos como una obra chicana.

Charles Ramírez Berg nota que hasta ese momento la obra de Rodríguez se desvía de gran parte de la producción cinematográfica chicana por no destacar una ideología obvia que concuerde con la política del *chicanismo* (107). Aunque fue producida independientemente de Hollywood utiliza extensamente los géneros comerciales del mismo. Hollywood es el gran centro cultural que tradicionalmente ha sido culpable de crear y propagar muchos de los estereotipos culturales y raciales negativos de los chicanos y los latinos en general. Se supone que su buen manejo de estas convenciones reconocibles fue parte del éxito de la película y parte de la razón por la cual

Columbia Pictures contrató a Rodríguez. El uso de las convenciones genéricas comerciales y el éxito con el público general a veces resulta en el juicio de una película como algo puramente comercial y sin mérito artístico. Es en parte el resultado de la idea romántica tradicional del arte como algo único y libre de conexiones de otras obras, tradiciones y/o contenido temático anteriores. Es importante notar que hasta aquel punto que en gran parte las películas chicanas tomaron una posición contraria en relación con la industria cinematográfica de Hollywood. Es solamente fuera de Hollywood y su producción cultural dominada por angloamericanos que sería posible encontrar la libertad suficiente de articular una voz chicana. La ausencia de una temática o representación chicana abierta junto con su subsiguiente incorporación a Hollywood puede explicar la reacción moderada que la película recibió de investigadores en el campo de estudios chicanos.

En mi análisis de *El mariachi* intentaré de enseñar que el uso de las convenciones genéricas fílmicas de Hollywood, en vez de ser un impedimento o de silenciar la voz del autor, resulta ser una manera eficaz de tratar y desafiar la hegemonía cultural de la cual son una parte integral. Examinaré la manera por la cual la película invoca estas formas dentro de un contexto modificado que tiene el efecto (entre muchos) de subvertirlas y revelarlas al espectador. A la vez que la película logra que el público tome conciencia de esas expectativas y las manipule para deconstruirlas y desensamblarlas. Una vez deconstruidas es posible armarlas de nuevo para crear un lenguaje fílmico que capta y expresa una temática y estética chicana que es inteligible dentro del lenguaje existente de Hollywood. Por último, a través del estudio de los varios signos que se comparten entre el *western* y *El mariachi* demostraré como la película de Rodríguez reforma la figura mítica del *cowboy* a uno que es únicamente chicano.

Muchos críticos proponen que el género en vez de ser una repetición sin propósito de fórmulas anteriores proporciona una manera eficaz de complicar y provocar los sentimientos del espectador (Braudy 436). Parece una paradoja pero es la convencionalidad del género que ofrece una vía creativa (Bourget 191). Las películas genéricas invocan y se articulan en base al gran conjunto de obras anteriores y así tienen a su disposición un público ya listo y competente en las formas y convenciones del género. El público llega informado del género con una serie de expectativas en cuanto a los personajes, el argumento, los signos y las situaciones típicas. Una vez que la película ha invocado un género tiene la opción de cumplir o romper con estas expectativas. El desbaratamiento o la variación de las convenciones genéricas revela expectativas y prejuicios que normalmente quedan invisibles. Se pueden utilizar para criticar el presente por su conexión con el pasado. Al manejar las formas aceptadas es posible subvertir y criticar las mismas formas en vez de solamente presentar una versión alternativa (Braudy 439).

Charles Ramírez Berg también reconoce las posibilidades en utilizar los géneros fílmicos para llevar al espectador en una dirección inesperada y examina la obra de Rodríguez en términos del género del “warrior adventure” (120). Aunque nota las raíces de ese género en el *western* Berg deja de ver el diálogo que *El mariachi* abre específicamente con el *western* y la importancia que este género tiene como una narrativa ideológica angloamericana que frecuentemente sirvió para justificar la colonización del Suroeste y la subyugación de sus habitantes. Otros críticos como Martin Flanagan y Héctor Torres mencionan conexiones temáticas y escénicas con los “spaghetti westerns” de Sergio Leone y *The Wild Bunch* de Sam Peckinpah (Flanagan 47, Torres 162). Las obras posteriores de Rodríguez como *Desperado* y *Once upon a Time in Mexico* aluden claramente a esas películas clásicas del género *western* y su influencia en el joven director.

Al examinar *El mariachi* se hace evidente la manera por la cual la película crea un ambiente, una estructura de argumento y personajes que tienen una fundación en las convenciones del *western* como ha sido definido tradicionalmente. La película conforma a lo que Alan Lovell teoriza como los elementos esenciales del *western* clásico (168). El primer criterio requiere la presencia de una heroína casta, un héroe virtuoso y un villano malvado igual a la literatura popular del siglo XIX que originalmente creó estos personajes reconocibles. De una manera clásica la película de Rodríguez sigue este modelo al estructurar su argumento alrededor de un malvado narcotraficante (Moco, el villano), Domino (la heroína), y el Mariachi, un héroe vagabundo. En la película la vida del Mariachi está en peligro al confundir a él con uno de los enemigos de Moco, Azul. Esta confusión por su identidad y la disputa que toma lugar entre Azul y Moco cumple el segundo criterio de Lovell que es una historia de acción compuesta de violencia y crímenes con el mismo carácter que un lugar como el oeste de los Estados Unidos del siglo XIX (168).

Aunque la película toma lugar en el México de los 90, el pueblo fronterizo de Acuña evoca el escenario y el ambiente desolado y abierto de un gran número de *westerns* de Hollywood localizados en el desierto del suroeste. David Maciel señala que en los Estados Unidos y México la zona fronteriza tiene una larga tradición de ser retratada "as a lawless, rugged, individualistic, and perilous area populated by men and women of action, criminals and crime fighters, settlers, and others who sought a last frontier" (2). Rodríguez mantiene esta tradición tomando como fuente y recurso los clichés y estereotipos de la región para crear un *western* contemporáneo.

Una vez establecida dentro de un contexto histórico contemporáneo que destaca el ambiente del *western*, la película utiliza extensamente situaciones y escenas típicas del *western* tradicional. La

primera escena trata la fuga de Azul de una cárcel repleta con celdas que recuerdan el despacho de un sheriff fronterizo. Los numerosos tiroteos toman lugar en el bar del pueblo o en las calles. El bar incluye al camarero tradicional limpiando la barra y bromeando con los clientes y las calles sólo desvían de los *westerns* tradicionales por su reemplazamiento del caballo por el automóvil. Nos encontramos en el rancho de Moco para el tiroteo culminante de la película que es esencialmente una versión moderna del famoso episodio del *O.K. Corral*. La película termina con la imagen requerida del héroe solitario que se monta y sale del pueblo yendo hacia el horizonte vacío. La única anomalía es el reemplazamiento del caballo con una motocicleta.

Típico al *western*, en la película de Rodríguez las armas y la violencia ocupan una posición central con respecto a la acción de la historia. La pistola, como nos explica Robert Warshow, llega a ser el foco emocional del género del *western* (135). El estuche de guitarra lleno de armas de igual manera es el foco de la confusión de identidades alrededor de la cual gira el trama de la película. Es el estuche que provoca la lucha de vida y muerte que ocupa los protagonistas.

La última característica de Lovell del *western* que también se encuentra en *El mariachi* es el tema de venganza que sirve para estructurar el argumento de la película (168). Igual que el *western* tradicional el intento fallado de asesinar a Azul por los hombres de Moco resulta en las circunstancias que crean la confusión entre el Mariachi y el vengativo Azul. También es la venganza que motiva la última escena sangrienta en la cual Domino y Azul son asesinados por Moco, el Mariachi tiene la mano herida y Moco por fin es matado por el Mariachi.

Aunque la película reproduce hábilmente muchos de los elementos del *western* hollywoodense, también demuestra una conciencia marcada de las posibilidades subversivas del género clásico y las explota por vías múltiples. En relación al estudio de John Cawelti sobre la transformación

genérica del cine, encontramos en la película, de un grado u otro las tres transformaciones genéricas que menciona: lo burlesco cómico, la evocación de la nostalgia, y la desmitificación del mito genérico (507). Según Cawelti, lo burlesco o la transformación genérica cómica tienen el efecto de crear situaciones dentro de las normas del género que son tan fantásticas que chocan con nuestra percepción de la realidad. Ejemplos de este aspecto en *El mariachi* se puede observar con el uso frecuente de cámara lenta o rápida. Tiene el efecto cómico que a propósito rompe con la tensión y el desarrollo dramático de la historia y requiere una reevaluación de la verosimilitud de lo que presencia el espectador. Tales efectos también se producen con el uso de ángulos de la cámara que son extraños o novedosos. Un ejemplo ocurre cuando el Mariachi se despierta de una pesadilla y se encuentra con Domino y su perro pitbull casi encima de su cara. El espectador como el protagonista no sabe distinguir entre sueño y realidad. Resulta cada vez más difícil separar los dos mundos. También la falta de actores conocidos y un bajo presupuesto le da al espectador una experiencia cinematográfica que contrasta con las producciones sofisticadas hollywoodenses. Chocan con las expectativas del espectador que ha sido condicionado a aceptar como una representación cinemática verosímil de la realidad. Es tanto el efecto que Héctor Torres clasifica a la película como una parodia del *western* (162).

William Degenaro cita la nostalgia como uno de los principales temas de la película (57). La figura del Mariachi sirve el obvio propósito simbólico de representar la identidad tradicional mexicana. El Mariachi, de la misma manera que el *cowboy* del *western*, es probablemente el icono cultural más reconocido internacionalmente del México rural y tradicional. Para el espectador el personaje del Mariachi es una conexión con el pasado, una conexión que extiende por generaciones al padre, abuelo y bisabuelo del Mariachi. La ciudad de Acuña, como el México moderno, demuestra los efectos de una sociedad que se abre a las influencias del mundo

global. Tales aberturas han creado una sociedad inestable en que las instituciones sociales, culturales y políticas han sido o están en el proceso de ser destruidas o reemplazadas por otras extranjeras. La violencia física que se representa en la pantalla puede ser interpretada como una metáfora de la violencia que ocurre en el resto de la sociedad. La relación cinemática entre el Mariachi y la ciudad de Acuña crea un diálogo alrededor de la tensión que existe entre el pasado y el presente. Los conflictos que surgen demuestran la manera por la cual las costumbres tradicionales son desplazadas a diario.

El uso de cámara lenta y rápida es ilustrativo de este conflicto entre el pasado y el presente. Su uso visualiza cómo el Mariachi, un símbolo del pasado, queda fuera de lugar en el mundo moderno y dinámico del presente. Cada vez más el Mariachi se encuentra confundido y desconcertado por los cambios que ocurren a su alrededor. Como la tortuga que vemos cruzar la carretera, el Mariachi es dejado atrás por una sociedad yendo a toda velocidad en sentido opuesto. Luego se hace evidente que los que no están preparados a adaptarse y cambiar a esta sociedad moderna, ya sea para bueno o malo, al fin quedarán atropellados.

Por último, el tercer tipo de transformación genérica que podemos señalar es lo que Cawelti nombra la desmitificación del mito (507). Tal transformación implica la invocación del género y sus convenciones para mostrar el género cinemático como la encarnación de un mito inadecuado y destructivo. Rodríguez desensambla y hace visible para el espectador el mito del *cowboy* y el gran número de mitos nacionales que esta figura heroica nacional personifica. La película de Rodríguez realiza un proceso de reflexión acerca de los códigos tradicionales por la perturbación de los aspectos claves del código genérico del *western*.

La utilización de blanco y negro como signos o representaciones simbólicas de la posición moral relativa ha sido un elemento dentro del *western* hollywoodense del periodo después de la Segunda Guerra Mundial (Lovell 153). Es posible localizar el origen de este uso de signos exteriores visuales a la literatura popular del siglo XIX (Lovell 168). Es frecuente en la literatura de esta época manifestar las calidades morales interiores del personaje en la forma de signos visibles exteriores. Para el cine este uso característico de señales visuales facilita y cumple con las necesidades de una película de presentar a los personajes y orientar al espectador con relación al argumento dentro de un periodo corto. La repetición sobre el tiempo de este tema dentro del cine resultó en la formación de un sub-lenguaje dentro del género del *western* que expresa una correlación de equivalencia entre blanco y negro, y bueno y malo.

Rodríguez consciente de los signos tradicionales del *western* a propósito confunde las expectativas del espectador. En el estilo del *western*, los tres protagonistas principales se visten principalmente de negro o blanco. El Mariachi y Moco el narcotraficante se ubican claramente como bueno y malo en relación con el uno al otro pero su ropa invierte los signos tradicionales visuales: Moco siempre viste de blanco y el Mariachi de negro. Para complicar la situación aún más Azul, el otro protagonista masculino, se viste de negro. Azul ha sido traicionado por Moco y de cierta manera tiene una justificación por su lucha con Moco pero, a la vez, es parte del narcotráfico. Azul ocupa una posición moral ambigua entre los otros dos protagonistas. A la vez su nombre cromático —Azul— presenta otro color para codificar y aumenta la confusión en el espectador.

Al complicar la correlación moral con el color tradicional, la película sigue señalando que el espectador no puede depender de su sentido visual. Todo lo que se presenta en la película no es

lo que parece a primera vista. El estuche de guitarra, la cárcel y el pueblo de Acuña resultan ser violentos y mortales. Los significados tradicionales han sido invertidos, la sociedad no es un elemento civilizador que controla y limita la agresión y la violencia sino vuelve la fuente de esta violencia. El público se da cuenta de que las expectativas de la película que se han creado al principio han sido volteadas de pies a cabeza y no tienen validez. Esto tiene el efecto de forzar al espectador ser consciente de estas expectativas —que normalmente funcionan invisiblemente— y reevaluarlas.

Otro aspecto de la película que choca con las expectativas del espectador es la asignación del protagonista anglo como el villano y el protagonista mexicano como el héroe. Como nos explica Rodríguez mismo es una transposición de la práctica tradicional de Hollywood de asignar a los protagonistas que se identifican como mexicano a roles de villanos o víctimas indefensos (*Rolling Stone* 47). Como la ropa los valores que se asocian con la identidad étnica, si no son invertidos, son ofuscados y complicados revelando que no son adecuados como una manera de medir la posición social y/o moral.

La subversión de las expectativas del espectador tiene unas consecuencias importantes en relación a la película y el contexto social. Como explica Comolli, la película y la cámara encarnan y perpetúan la posición ideológica tradicional dominante que coloca el ojo en el centro de la representación (46). Significa un favorecimiento de lo visual sobre todos los otros sentidos. Lo que se ve es sinónimo con lo real. La cámara, un producto de esta ideología visual, sustituye al ojo perfeccionando su visión defectuosa y revelándonos lo que el ojo humano no puede ver.

La película de Rodríguez problematiza y hace al espectador consciente del mecanismo por el cual el cine tradicionalmente ayuda a establecer y mantener esta ideología. Su subversión de los

signos tradicionales del *western* revela al mismo espectador los medios utilizados por el cine y la sociedad para construir la identidad. Una vez consciente de este mecanismo se puede reconocer las limitaciones y las consecuencias. La película funciona para condicionar al espectador a “ver” el mundo y/o sí mismo de una manera predeterminada y convencional. La identidad del espectador, como la de los protagonistas ficticiales, se reconoce como una convención preexistente que últimamente tiene que ser voluntaria o involuntariamente aceptada. En la película de Rodríguez se ve como la figura del Mariachi también refleja este proceso: Cuando Moco y sus hombres confunden al Mariachi por el asesino Azul, el Mariachi trata desesperadamente de mantener y reafirmar su identidad. Aunque al final vence a Moco, el Mariachi se da cuenta de la futilidad de continuar la lucha en contra de las numerosas fuerzas sociales abrumadoras opuestas a él. Tiene que aceptar su posición como un asesino. Es el único papel que le permite una existencia dentro de la sociedad.

El último y tal vez más importante aspecto de *El mariachi* que quiero discutir queda fuera de las cuatro posibilidades de transformación genéricas que Cawelti plantea. Principalmente, lo que se ve en esta película no es completamente una desmitificación ni una reafirmación de la figura del *cowboy* sino una sustitución de esta figura o una reinscripción del *cowboy* dentro de un contexto chicano. Tomando en cuenta un contexto histórico se puede ver cómo la vuelta del *cowboy* a sus raíces chicanas del suroeste. Aunque el análisis de Cawelti sobre la transformación genérica es útil para señalar algunos tipos de las variaciones que se encuentran en la película, al fin, no es totalmente adecuado para nuestra discusión porque da énfasis a la transformación de género dentro de la cultura dominante angloamericana. Lo que hace Rodríguez es apropiarse del género del *western* y sus convenciones para dar al espectador un terreno conocido en el cual él puede orientarse y después ser transportado a un nuevo contexto social y cultural que posiblemente no

es familiar al espectador. Por el hecho de que tradicionalmente faltaba una voz chicana en Hollywood también faltó un lenguaje cinematográfico propio a la cultura chicana. Así, las convenciones del género se vuelven herramientas por las cuales Rodríguez puede empezar a articular esta cultura y desarrollar este lenguaje específico. El símbolo mítico del *cowboy* se evoca por el uso del género del *western* pero es posteriormente apropiado y reconstituido en la figura chicana única del Mariachi. Esa apropiación del mito del *cowboy* facilita la creación de un nuevo mito que expresa una experiencia chicana.

En términos del análisis de este mito se debe observar como el uso de Rodríguez de las convenciones del género del *western* y, tal vez más importante, los desvíos de las mismas convenciones resulta ser una manera de señalar el carácter simbólico de los varios aspectos de la película y el significado que estos pueden tener al nivel cultural. Causa al espectador reflejar sobre el significado de estas convenciones. Coloca al espectador en una posición ya preparada para criticar y analizar la obra. Como indiqué arriba tales preguntas surgen en el espectador acerca del papel de la etnicidad, las instituciones sociales y los medios de comunicación.

Como propone Metz el estudio de la iconografía de una película es muy apropiado para el estudio de los géneros como el *western* que dependen de ella para la producción de su significado (Wollen 487). El uso del género del *western* provoca este proceso de descodificación por parte del espectador. El género del *western*, que ha llegado a un nivel mitológico en términos de su importancia en definir la identidad nacional tradicional estadounidense, típicamente está saturado con el uso de objetos y figuras que tienen un significado en niveles múltiples. El nivel natural existe como imágenes denotativas que están imbuidas con un nivel primordial de

expresividad. En el nivel secundario, existe lo cultural lo que se refiere a las imágenes connotativas que revelan elementos de expresividad (Wollen 483-484).

Lévi-Strauss en su análisis de los mitos teoriza que los mitos como un fenómeno colectivo tienen un componente inconsciente que es una manifestación de los conflictos sociales públicos. Los mitos funcionan al trasponer los términos de un conflicto a otro con un conjunto de términos que son aceptables. Lo que propongo es que lo que se observa en la obra *el Mariachi* es el desplazamiento del conflicto o la lucha social chicana en términos del *western*. En el caso de *El mariachi* la lucha social se traspone a un pequeño pueblo de narcotraficantes en la frontera de México donde sus conexiones a la sociedad estadounidense son alejadas y problematizadas aún más por su composición en español, aunque no debemos excluir hasta qué punto Rodríguez incluye conscientemente muchos de los símbolos y temas como una respuesta al *western* tradicional de Hollywood. Hector Torres reflejando sobre el proceso creativo improvisado de Rodríguez observa que su obra es una que sigue una lógica del bricolaje (164). Este proceso resulta en la intrusión del inconsciente y una obra que es el producto del desplazamiento y la condensación (167). Como vemos arriba Rodríguez mismo menciona su intento de crear una película en el estilo del *western* hollywoodense pero con un héroe que rompe con los estereotipos de los mexicanos en esas producciones. Lo que sí es obvio es que la opresión histórica de la cultura anglosajona fue un factor primordial motivante en la creación y la producción de esta película, y como resultado produce un estético chicano extensivo que podemos observar.

Todos estos aspectos nos dirigen a una re-lectura de la película al nivel simbólico cultural. El principio de la película recuerda los romances medievales que presenta a su protagonista deambulando solo por un terreno agreste y salvaje. Fue un recurso literario común en esos

romances para señalar al lector/oyente que la historia toma lugar dentro de un mundo espiritual o simbólico en vez del terrestre. La inclusión del Mariachi, un equivalente actual del trovador medieval, hace una clara conexión con esta tradición. La idea de lo simbólico se destaca aún más por las interrupciones frecuentes y cortes a escenas oníricas de pesadilla. La violencia de los sueños son desplazamientos y manifestaciones de la violencia que toma lugar en el pueblo, tal como la violencia de la película es un desplazamiento de la violencia social fuera de la experiencia cinematográfica. Elementos del sueño, como el niño, eventualmente invaden el mundo material y la frontera entre lo onírico y lo real empieza a disolverse. Desde la perspectiva del Mariachi la película entera es como una pesadilla. Él es perseguido por todas partes y nada tiene sentido en términos lógicos. Eso, junto con ángulos de cámara poco comunes y el uso de cámara lenta y rápida que notamos arriba, crean la estructura onírica de la película, destacando la manera por la cual la película funciona como un sueño y es un desplazamiento de una realidad social vivida. Lo que el espectador ve es menos un reflejo de la realidad sino una representación de sus esperanzas, sueños y preocupaciones proyectados a la pantalla.

En un análisis del desplazamiento de estas luchas sociales en el mito es frecuente que se manifieste en la forma de una serie de oposiciones binarias. Aunque estoy de acuerdo con Charles Eckert y Brian Henderson que estas oposiciones binarias no son una estructura universal para todos los mitos creo que es útil examinar estas oposiciones al analizar la estructura de la obra de Rodríguez y la deconstrucción y la reconstrucción del *cowboy* en un contexto chicano ("Shall " 63,"The Searchers" 12). Es fructífero por el hecho de que la identidad y experiencia chicana en los Estados Unidos muchas veces ha sido construida en términos de su oposición a la cultura dominante angloamericana y se puede observar una estructura similar dentro de la película. También es importante no olvidar, como nos indica Sam Rhodie, que el análisis de

estos conjuntos binarios es solamente un punto de partida que para llegar a una comprensión mejor de la estética estructural de la obra requiere un intento de revelar las fuerzas sociales que han creado la producción de esta estructura (480).

Al entrar al análisis detallado de la obra de Rodríguez se destacan una serie de binarios oposicionales que podemos señalar que principalmente se centran alrededor de los dos protagonistas:

Mariachi	Moco
mexicano	anglo
guitarra	arma
ropa negra	ropa blanca
la búsqueda de amor	la violencia
lo rural	lo urbano
el pasado	el presente
la tradición	la modernidad/la tecnología

Mi enfoque se centrará en explorar la manera por la cual esta estructura binaria monta el significado de la obra y su conexión a la historia chicana en los Estados Unidos. Es importante señalar que es solamente un buen punto de partida por el cual es posible empezar a desempacar su significado latente y limitar nuestra discusión a estas oposiciones binarias perjudicará el análisis.

Como veremos el *cowboy* como mito construido por Rodríguez toma un carácter sustancialmente alterado, uno que reconfigura este icono angloamericano. El *cowboy* a través del cine de Hollywood ha vuelto a ser emblemático de la identidad nacional. Es una identidad que ha sido asociada con la cultura angloamericana en los Estados Unidos y por el mundo a pesar de sus orígenes en la cultura hispana del Suroeste. El *cowboy* dentro del imaginario nacional es una figura histórica que tiene sus raíces en la formación de la nación y su espíritu, y de algún modo sigue vivo en sus ciudadanos de una manera u otra; representa la individualidad, la libertad y la esencia de la frontera. En la frontera el *cowboy* controla su propio destino y vive en una tierra de abundancia que le ofrece una plétora de oportunidades para los que quieren trabajar y domar su carácter salvaje. Él es la vanguardia y el líder de la civilización preparando el camino para el resto de la civilización estadounidense. El arma constituye el centro moral del vaquero (Warshow 139). Su arma es el instrumento que utiliza para imponer una justicia que se basa en una moralidad y un sentido común innatos que parece emanar de la tierra del que es una parte integral. Además, el arma simboliza el poder del individuo de efectuar un cambio a sus alrededores y crear una sociedad mejor. El arma es el foco del concepto ideológico gobernante del control individual sobre su destino de lo cual depende el capitalismo. Los que tienen un arma dejan de ser víctimas, pueden resistir, coaccionar y quitar las fuerzas que les oponen. Los que no llevan armas están a merced de las fuerzas naturales y sociales. Es por eso que el espectador siente incómodo cuando el *cowboy* no lleva un arma. (Warshow 146). La identificación con el héroe coloca al espectador en una posición en que está a merced de estas mismas fuerzas. Es el arma que llega a ser uno de los iconos centrales en definir el *cowboy* y la identidad nacional.

El Mariachi se contrasta con la figura mítica del *cowboy* y muchos de los héroes de acción contemporáneos que son productos de este legado. El Mariachi, como se define tradicionalmente

en la sociedad mexicana, es una figura transitoria que viaja de un pueblo a otro para entretener a los habitantes de cada comunidad y recibe de pago alojamiento y comida. Incluye también una tradición de individuos o grupos que son residentes de la comunidad local que durante una celebración o evento tocan para el entretenimiento de sus conciudadanos. Dentro de la tradición el mariachi canta canciones que tiene como su tema central la comunidad. Las canciones populares como los corridos cuentan las preocupaciones, las historias y las noticias al nivel nacional y local. Las canciones pueden ser improvisadas o unas populares conocidas que son alteradas para apelar al público inmediato. Así, el mariachi ha sido íntimamente ligado a la comunidad por la cual emerge. El mariachi sirve como una manera de expresarse, una voz para las preocupaciones, la historia y el carácter comunitarios. A la vez, la figura del mariachi tiene una larga tradición dentro de la comunidad chicana en los Estados Unidos. Muchos de los corridos, por ejemplo los corridos de Gregorio Cortez o Joaquín Murrieta, documentan el proceso de colonialización interior que la comunidad chicana ha sufrido a manos de la sociedad angloamericana y su resistencia a esa sociedad. La marginalización de la comunidad chicana significa que los corridos y las tradiciones orales del mariachi han ocupado un papel importante en mantener la identidad de la comunidad frente a los intentos de borrar esta identidad a través del proyecto nacional de asimilación. Américo Paredes mantiene que son las condiciones particulares y los conflictos de las comunidades chicanas del sur de Texas que dieron origen al corrido (242-44). La obra de Rodríguez continúa esta tradición de documentar las experiencias de la comunidad chicana y la opresión que caracteriza esta experiencia en términos de la temática de la obra y como una obra artística. Cynthia Rose observa que El mariachi sigue una temática similar a los corridos tradicionales (182).

El Mariachi en la película es un representante de la experiencia chicana que refleja la tragedia y la injusticia de su historia. Su contacto con la sociedad angloamericana resulta en su subyugación y explotación para el beneficio de otros. Su experiencia no es una de individualidad, control y oportunidad sino una en la cual su identidad es asignada por otros, él pierde el control de su destino y es negado las oportunidades que busca. Es un sentimiento que surge de la única canción que el Mariachi logra cantar en la película “Ganas de vivir”:

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

Porque el destino es tan cruel

y siempre tenemos que aprender

tristeza, llanto y soledad.

¿Por qué así?

¿Por qué sufrir?

Si solo quiero hoy triunfar.

La canción es un testimonio de la experiencia del pueblo chicano y las esperanzas y las frustraciones que han vivido desde su incorporación a la nación después de la guerra entre los Estados Unidos y México en 1848. Estas frustraciones tienen su origen en la paradoja de vivir en una sociedad que promueve las libertades individuales y la igualdad de oportunidades pero a la vez niega las mismas a muchos de sus ciudadanos.

El argumento general de la película parece seguir un rumbo que da un eco a estas experiencias que ya mencionamos. La llegada del Mariachi al pueblo fronterizo de Acuña, Coahuila, México evoca la llegada de muchos de los inmigrantes hispanos a los Estados Unidos y/o el proceso de desilusión y frustración que han sufrido los que nacieron en los Estados Unidos. Para el Mariachi, Acuña es el lugar donde él logrará el éxito y la oportunidad de triunfar como artista. Siente la promesa de la suerte; simbólicamente, los cocos gratis a las afueras de la ciudad indican que el pueblo es la tierra prometida. Un gran cartel le da la bienvenida al entrar a la ciudad. Acuña se establece como una imagen paralela a la que se ha diseminado por la ideología nacional desde la llegada de los puritanos y el concepto de “the city on the hill”. Según esta ideología estadounidense la nación ocupa una posición privilegiada en el mundo como ejemplo, favorecida por Dios que se caracteriza por su abundancia, libertad e igualdad que se abre a todos que deseen trabajar. Obviamente un instrumento en la diseminación de esta ideología, por la nación y el mundo, es la producción cinematográfica de Hollywood. Rodríguez invoca estas imágenes para iniciar una reinterpretación de esta historia, una basada en la historia de la comunidad chicana.

Rápidamente se hace evidente al Mariachi que la imagen construida por los signos exteriores del pueblo está en contradicción directa con la realidad que él encuentra. El pueblo le es hostil y frío. En vez de conseguir el éxito deseado le cuesta encontrar un trabajo en una ciudad que no estima su profesión. La guitarra como símbolo de la identidad y cultura mexicana en la obra sirve de poco valor en la ciudad de Acuña. Eso se nota en el primer encuentro entre el Mariachi y la sociedad de Acuña. Cuando el Mariachi entra a un bar para ofrecer tocar música para los clientes el camarero rechaza sus servicios y menosprecia sus habilidades: “Si quieres ganar una vida consíguete un instrumento que valga la pena.” Su guitarra no tiene valor en comparación con el teclado del bar que puede reproducir los sonidos de toda una banda musical. El teclado es visto como un símbolo de la tecnología de la sociedad moderna norteamericana. La hegemonía de la cultura angloamericana significa que los inmigrantes o pueblos con etnicidades diferentes han tenido que dejar a sus identidades culturales y asimilarse a la sociedad dominante para tener éxito y gozar de los beneficios que tiene la mayoría de los ciudadanos. El Mariachi expresa su frustración con esta política cuando dice: “La tecnología nos comprime, robándonos la cultura, convirtiéndonos en máquinas.” Si el arma es vista como un reflejo del poder del individuo según la ideología nacional norteamericana, la guitarra se convierte en un símbolo de la comunidad. Su función como un instrumento de comunicar la identidad y la historia de la comunidad chicana significa que llega a ser un símbolo de esa misma comunidad. La cita de arriba se puede ver de una manera por la cual el sistema capitalista que caracteriza la sociedad norteamericana ha puesto en peligro y empieza descomponer este sentido de comunidad. La desintegración de la comunidad es un paso necesario para convertir al individuo a la mano de obra maleable que se necesita para una sociedad capitalista creciente.

El tema central al argumento de la película es la lucha de vida o muerte en que se encuentra el héroe después de ser confundido por el asesino Azul. Dentro del contexto que hemos examinado hasta este punto la lucha y la confusión acerca de la identidad del Mariachi se puede entender en términos de la experiencia chicana dentro de los Estados Unidos. Su lucha personal se puede interpretar como un paralelo con una identidad chicana que trata de mantenerse frente a la que la cultura dominante angla le impone. En términos lacanianos, el sujeto chicano vive una experiencia doble. La comunidad chicana ha experimentado un movimiento de un orden simbólico (mexicano) a otro (anglo). Es una experiencia similar a la del Mariachi en que el sujeto chicano se encuentra en una sociedad en que los signos raciales, culturales y genéricos evocan diferentes significantes. El signo mexicano tiene un significante diferente dentro de cada orden simbólico. Dentro del orden simbólico anglo significa una subordinación al signo anglo junto con una variedad de significantes negativos. Igual para el Mariachi los signos de la ropa negra y el estuche de guitarra producen el significante de asesino. El Mariachi comunica la desesperación que le causa estar atrapado en este nuevo orden simbólico cuando dice: "Me están confundiendo con otro. Yo sólo soy un mariachi." Empieza a mostrar los síntomas de paranoia, desorientación, confusión que se manifiestan en sus acciones, los frecuentes cortes rápidos y los ángulos distorsionados que caracterizan la película.

Otro resultado de la incorporación del Mariachi al orden simbólico anglo que gobierna la ciudad es el desdoblamiento de su identidad. Podemos interpretar los personajes de Azul y Domino como proyecciones de cada una de sus identidades bajo los dos órdenes simbólicos distintos. Demuestra lo que Lacan describe como "el estadio del espejo" cuando el niño se identifica mal con los reflejos de sí mismo, en este caso los reflejos de dos sociedades distintas. En este momento no se ha incorporado totalmente en la esfera de lo simbólico.

La personaje de Domino se puede ver como una proyección de la identidad mexicana del Mariachi. Cuando el Mariachi se encuentra en la presencia de Domino se amplifica la mexicanidad del protagonista como se define la película: "Esto es lo mejor que he tocado. . . Me inspiraste." Ella es la única del pueblo que reconoce el valor de sus habilidades y le da un trabajo. El bar de Dominó es el único lugar seguro para él, lo protege de la violencia de la ciudad y reconoce su identidad como mariachi. El regalo de Moco a Domino llega a ser presencia (identidad) dentro del espacio más amplio de la ciudad. También si extendemos la metáfora del pueblo como una representación de la sociedad norteamericana el bar se puede ver como un barrio étnico que es un espacio aislado dentro de esta sociedad más amplia donde se separa y permite su existencia sin el miedo de su contaminación del resto del cuerpo social. Cada intento de moverse fuera de este espacio del bar resulta en la identificación equivocada del Mariachi por Azul y un nuevo intento de asesinarlo. Está en el bar/barrio que tiene un grado de poder y dónde puede ejercer control sobre su vida e identidad. Es el lugar donde el Mariachi encuentra una conexión con la cultura y las tradiciones chicanas. De una manera la película demuestra este punto cuando Domino amenaza castrarlo cuando ella cree que él es el asesino Azul. Azul como el chicano alienado de su cultura y pasado, y explotado por la sociedad angloamericana no puede ejercer su propio poder. Dentro del orden simbólico anglo el Mariachi sufre la castración. Últimamente, es la amenaza de la castración por Domino que agudiza las habilidades del Mariachi.

La figura de Azul es importante por su conexión con el Mariachi y de una manera es un reflejo del Mariachi. También, como mencionamos arriba lo podemos interpretar como una proyección de la imagen tradicional del chicano por los medios de comunicación masivos dominantes. Observamos en la película que él se viste de negro marcándolo claramente como el "otro" en

relación con Moco el representante de lo anglo. Es un asesino que es violento y que es forzado a trabajar y vivir a los márgenes. Las instituciones sociales (la cárcel, el sistema judicial) lo mantienen bajo control pero al momento que intenta liberarse de ese control las mismas instituciones tratan de reimponer su control o eliminarlo a él. Su rebelión en la película desbarata el *statu quo* existente que tiene el anglo en la posición de poder. Son reveladoras las causas de su rebelión. Azul intenta conseguir una recompensa justa por su contribución al éxito de Moco. También sirve como un rival que en el futuro competirá en el tráfico de drogas. Parece reflejar la explotación histórica del pueblo chicano como fuente de mano de obra barata para el sistema capitalista norteamericano. La violencia de Azul, como la del Mariachi, no es una característica inherente pero el resultado de un intento de defenderse de la violencia dirigida a ellos. La sociedad angla dominante es el origen de esta violencia. Es Moco que asola al pueblo y victimiza a los habitantes ya que Azul y el Mariachi al llegarse al pueblo tienen que adoptarse a la vida del *cowboy* para sobrevivir.

El estuche de guitarra de Azul es otro elemento de la película que señala la posición del chicano y su identidad dentro de la sociedad norteamericana. Por su carácter híbrido revela la posición del chicano entre culturas. El chicano se encuentra en un espacio intermedio que está dentro y fuera a la vez. En los Estados Unidos las características físicas, como el estuche y la ropa de Azul, siempre señalan su identidad chicana sin importar su asimilación a la cultura dominante: "Siempre trae guitarra y viste de negro. Es su estilo" (Rodríguez, *El Mariachi*). Las armas en el estuche simbolizan la incorporación parcial del chicano dentro de la sociedad norteamericana. Es una desventaja que Moco indica cuando dice: "Nunca serás tan grande como yo. Porque tienes mucho corazón." La incapacidad de incorporarse por completo y asimilar los valores sociales dominantes significa que siempre ocupará una posición subordinada.

Al final, la película demuestra las consecuencias de la lucha del Mariachi de mantener su identidad dentro del orden simbólico anglo. Su conformación a una nueva identidad y su posición dentro del orden es algo que tiene que aceptar. Su viaje al rancho de Moco en la escena culminante está cargado con mucho simbolismo acerca de esta capitulación forzada. El Mariachi monta la misma motocicleta que Moco le dio a Domino para cuando ella por fin se decidiera entregarse a Moco. Está en el rancho donde tiene que entregarse al orden simbólico anglo que Moco representa. La muerte de Azul y Domino representa la eliminación del conflicto de identidad que existe hasta este punto. La muerte de Domino a las manos de Moco significa la muerte de su identidad mexicana y la mutilación de su mano para que no pueda tocar la guitarra es la castración simbólica que sufre. La muerte de Azul le permite asumir el rol que le han asignado y es una consolidación de su identidad bifurcada. El momento de matar a Moco es cuando se da cuenta de lo que ha perdido y su nueva posición dentro de la sociedad. Es similar al concepto lacaniano de los “nombres del padre”. Es el momento cuando entra al mundo del idioma y cultura anglos y su articulación de diferencia en relación con lo mexicano/chicano.

En la película de Rodríguez el mito del *cowboy* y el *western* como una representación de la experiencia angloamericana en los Estados Unidos se traslada a un contexto chicano en el cual el Mariachi asume una función similar. El Mariachi, como el *cowboy*, llega a personificar la lucha y la historia del pueblo chicano en los Estados Unidos. Obviamente sus transformaciones de las convenciones de género y sus reinscripciones dentro de un contexto chicano desafían y trastornan la hegemonía de la cultura angloamericana. Pero como nos avisa Dana Polan, no siempre es suficiente romper con la forma y las convenciones temáticas. Muchas veces no tienen el poder de darle conciencia al espectador de las causas fundamentales de la opresión/explotación que existen en la sociedad y las opciones que existen para generar una

transformación de la sociedad a una más justa (668). Como espectadores existe el riesgo de encontrarnos en la misma situación del Mariachi al final de la película pues estamos totalmente conscientes de lo que hemos perdido, la injusticia que hemos sufrido y estamos preparados para luchar pero nos falta la habilidad de identificar el origen de nuestra opresión.

Obras citadas

Altman, Charles F. "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse." *Movies and Methods Volume II: An Anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1985. 517-530.

Berg, Charles Ramirez. "Ethnic Ingenuity and Mainstream Cinema: Robert Rodríguez's: *Bedhead* (1990) and *El Mariachi* (1993)". *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. Eds. Noriega, Chon A. and Ana M. López. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996. 107-28.

Braudy, Leo. "The World in a Frame." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings, Fourth Edition*. Eds. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy. New York: Oxford University Press, 1992. 435-52.

Bourget, Jean-Loup. "Social Implications in the Hollywood Genres." *Journal of Modern Literature*. 3.2 (1973): 191-200.

Cawelti, John. "'Chinatown' and Generic Transformation in Recent American Films." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings, Fourth Edition*. Eds. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy. New York: Oxford University Press, 1992. 498-511.

Comolli, Jean-Louis. "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field." *Movies and Methods Volume II: An Anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1985. 40-57.

Degenaro, William. "Post-Nostalgia in the Films of Quentin Tarantino and Robert Rodriguez." *Journal of American Studies of Turkey* 6 (1997): 57-63.

Eckert, Charles W. "Shall We Deport Levi-Strauss?" *Film Quarterly*. 27.3 (1974): 63-65.

Flanagan, Martin. "Process of Assimilation: Rodriguez and Banderas, From *El Mariachi* to *Desperado*." *Ixquic* 3 (2001): 41-59.

- Henderson, Brian. "'The Searchers': an American Dilemma." *Film Quarterly*. 34.2 (1981): 9-23.
- Iglesias, Norma. *La visión de la frontera a través del cine mexicano*. Tijuana: Centro de Estudios Fronterizos del Norte de Mexico, 1985.
- Lovell, Alan. "The Western." *Movies and Methods: An Anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976. 164-75.
- Maciel, David R. *El Norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema*. San Diego: Institute for Regional Studies of the Californias, 1990.
- Paredes, Américo. 1958. "*With His Pistol in His Hand*": A border Ballad and Its Hero. Austin: University of Texas Press.
- Polan, Dana. "A Brechtian Cinema? Towards a Politics of Self-Reflexive Film." *Movies and Methods Volume II: An Anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1985. 661-670.
- Rhodie, Sam. "Totems and Movies." *Movies and Methods: An anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976. 469-81.
- Rodriguez, Robert. Interview. "Sundance Film Festival" *Rolling Stone*. n. 652, 18 Mar. 1993, 45, 47.
- , dir. *El mariachi*. Carlos Gallardo, Consuelo Gómez. Columbia Pictures, 1993.
- Rogers, Edith Randam. *The Perilous Hunt*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1980.
- Rose, Cynthia. "*El mariachi*." *Sight and Sound* 3 (September 1993): 50.
- Torres, Hector. "Chicano Doppelgänger: Robert Rodriguez's First Remake and Secondary Revision." *Aztlán* 26.1 (Spring 2001): 159-70.
- Warshow, Robert. *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*. Garden City, N.Y: Doubleday, 1962.
- Wollen, Peter. "Cinema and Semiology: Some Points of Contact." *Movies and Methods: An anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976. 481-492.
- Wollen, Peter. "Cinema and Semiology: Some Points of Contact." *Movies and Methods: An anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: