



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO

División de Ciencias Sociales y Humanidades

**El concepto de Latino en la serie filmica Machete de
Robert Rodríguez (*Machete* de 2010 y *Machete Kills* de 2013)**

Tesis que para obtener el grado de Maestra en

Comunicación y Política presenta:

Marianne Gómez Arzapalo Varnier

Directora de tesis: Dra. Yissel Arce Padrón

Lector interno: Dr. Eduardo Andión Gamboa

Lector externo: Dra. Claudia Arroyo Quiroz

“Hollywood wants to own everything. I don't want to own anything. I don't want people just to make content, I want to empower and teach them to create content they own that they can exploit in any medium”

“Hollywood quiere poseerlo todo. Yo no quiero poseer nada. Yo no quiero que la gente sólo haga contenido, quiero empoderarlos y enseñarles a crear el contenido que es suyo para explotarlo en cualquier medio”

Entrevista a Robert Rodríguez en la revista *Entrepreneur*, 20 de Marzo 2012

INDICE

INTRODUCCIÓN	3
1.- Un término en disputa: Imágenes de chicanos, imágenes de Latinos	3
2.- <i>Machete</i> : una serie fuera de serie	7
3.- Miradas Latinas	9
CAPÍTULO I: LA INGESTIÓN DEL OTRO DESDE EL CAMPO CINEMATOGRAFICO HOLLYWOODENSE	13
1.1 Procesos de construcción del Otro Latino desde Hollywood	13
1.2 Recorrido <i>kinohistórico</i> : Películas hollywoodenses significativas sobre lo Latino	23
1.3 Tipos y estereotipos Latinos	40
1.4 El concepto de Latino: una revisión	57
CAPÍTULO II: LA POÉTICA EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE ROBERT RODRÍGUEZ	65
2.1 Creando un espacio fílmico: la trilogía <i>Mariachi</i> como antesala a <i>Machete</i>	65
2.2 Contexto cinematográfico “posmoderno”: directores y obras.	76
2.3 Género cinematográfico y expectativas: el género “B”	82
2.4 Filmando historia: <i>mexploitation</i> como un legado de <i>blaxploitation</i> .	91
CAPÍTULO III: MACHETE, CONTINUIDAD Y RUPTURA DE LO LATINO	107
3.1. Miradas y medios de comunicación	114
3.2. El cuerpo como construcción de lo Latino	130
3.3. Tipos y roles de las Latinas en <i>Machete</i>	139
3.4. <i>Fronteras de cristal y aliens</i>	146
CONCLUSIONES	169
BIBLIOGRAFÍA	176

INTRODUCCIÓN

1. Un término en disputa: Imágenes de chicanos, imágenes de latinos

Esta investigación se centra en la construcción del concepto de Latino desde la cinematografía hollywoodense en la serie fílmica *Machete* de Robert Rodríguez. Al usar el término Latino, estamos realizando una decisión teórico-metodológica que nos aleja de las acepciones específicas del ámbito de las “minorías raciales” en Estados Unidos. Conscientemente, al alejarnos de términos como “chicano” e “inmigrante ilegal”, ampliamos el campo de investigación y problematizamos la construcción de las identidades.

“Chicano” es un término asociado con un proceso de lucha por el reconocimiento de una comunidad de inmigrantes mexicanos de primera o segunda generación en Estados Unidos. El movimiento chicano se sitúa entre la década de los años sesenta y setenta. Involucra a los que –en ese entonces- eran denominados Mexican-American y agrupa diferentes tipos de activismo, desde movimientos estudiantiles hasta un empuje en el campo artístico y literario.¹ Los autores de *Making Aztlán*, Juan Gómez-Quiñonez e Irene Vásquez subrayan la importancia de este movimiento no sólo para la comunidad chicana en sí misma, sino también en lo que concierne la Historia de Estados Unidos como conformación de una Nación: “El movimiento chicano y chicana (CCM)² que compromete un conjunto de encuentros concienzudamente por activistas y organizadores y creó un puente entre lo histórico y lo moderno” (2014:9) y:

El CCM evolucionó de un conglomerado de individuos, organizaciones y movimientos y sus acciones y movilizaciones. Los activistas del CCM desarrollaron un rango diverso en sus agendas, objetivos, estrategias acercamientos, ideologías e identidades –teniendo como efecto una serie de movimientos sociales en acción. Sin embargo, en esta compleja matriz de acciones, las

¹ Uno de los más grandes colectivos artísticos chicanos activos de 1972 a 1987 en la costa este de la ciudad de Los Ángeles. Editores de la revista *Regeneración*, su trabajo consistía entre otros en realizar performances y otras instalaciones que cuestionan problemas que afectan a los chicanos como la situación socioeconómica, la lucha del feminismo hasta las consecuencias de la guerra de Vietnam.

² Por su nombre en inglés, “Chicano and Chicana Movement”.

organizaciones y movimientos llegaron más allá de sus integrantes inmediatos y reunieron a un gran segmento de la comunidad Mexicano-Americana en una animada base de apoyo. [...] En efecto, este estudio ofrece en un momento dado la valoración de la sociedad norteamericana y de la comunidad Mexicano-Americana, en relación con el conjunto del progreso cívico compartido hacia un orden social con más equidad. (2014:25)

Entre estas aportaciones, existe un campo de estudio que se desmarca por sí solo: el cine chicano. A pesar de que tomaremos nuestras distancias teórico-metodológicas con respecto a este lugar de observación, debemos dar cuenta de su importancia como un espacio de reflexión desde donde se plantean las aportaciones, negociaciones y debilidades del movimiento chicano en los Estados Unidos. Así, el posicionamiento de los investigadores también afecta en gran medida la manera en que se percibe este modo de cine y su relación con los fenómenos sociales. Chon Noriega, en su artículo “Un nuevo acercamiento histórico al cine chicano”, ofrece sus opiniones al respecto: “Al inscribirnos en el análisis de las relaciones raciales de los Estados Unidos, los chicanos hemos producido una metanarrativa de resistencia cultural que nos coloca simultáneamente dentro y fuera de la narración.” [...] “Narrada antes o ahora, por cineastas o académicos, la historia del cine chicano se ve circunstanciada por los términos esenciales del nacionalismo cultural, que busca definir su diferencia (lo que se puede llamar “chicano”) frente a lo no-chicano”. (1998:84). Al hablar de nacionalismo cultural, Noriega hace alusión a las raíces mexicanas que son retomadas desde un país ajeno (Estados Unidos) con un objetivo específico: ser un cimiento en el proceso de reconocimiento e identidad de la comunidad inmigrante.

Como podemos observar, la relación entre producción cinematográfica y sociedad se define en el planteamiento mismo de sus términos. Los análisis cinematográficos han sido ampliamente utilizados en diversos campos tales como el social, el histórico, y otros, principalmente como un *medio* para explicar un cierto “fenómeno observable”. Existen diferentes estudios que se han centrado en este movimiento político y cultural; sin embargo, generalmente las películas sobre temas chicanos o producidas por chicanos son incluidas en el corpus como ejemplos para ilustrar la “realidad” de los chicanos. La intención de esta investigación es considerar la obra cinematográfica como un espacio privilegiado que nos permite reflexionar sobre los fenómenos del mundo social que nos rodea. Al otorgarle esta

importancia central, se pretende en primer lugar problematizar el campo cinematográfico como productor simbólico, es decir, se apuesta por construir el campo desde las mismas bases cinematográficas con las cuales se está dialogando. Esta mirada ha sido fomentada por estudios históricos de la nueva ola (*la nouvelle vague*) francesa, por ejemplo, en el caso de Marc Ferro³. En su obra *Cinéma et histoire*, Ferro resalta la importancia de considerar las imágenes como una herramienta que permite comprender los procesos sociales e históricos:

Partir de la imagen, de las imágenes. No buscar en ellas simplemente una ilustración, una confirmación, o desmentir otro saber, el de la tradición escrita. Considerar las imágenes tal como son, aun necesitando otros saberes para aprehenderlas de mejor manera. Los historiadores ya han puesto en su lugar legítimo las fuentes de origen popular, primero escritas, y luego las ágrafas: folclor, artes y tradiciones populares, etc. Queda estudiar el film, asociarlo al mundo que lo produce. ¿La hipótesis? Que el film, sea imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga autentica o pura invención, es Historia; ¿el postulado? Que lo que no sucedió (y por qué no, de lo que sucedió también), las creencias, las intenciones, el imaginario del Hombre, es tan Historia como la misma Historia⁴. (1993:40)

Este enfoque inscribe todo tipo de expresión artística humana en un lugar y momento determinados, y cuya misma concepción es forjada por creencias y filosofías que marcan el pensamiento de una época. Es justamente en este sentido que una obra puede ser un “indicador” del *Zeitgeist*⁵. El modo de elaborar y plantear las preguntas a la obra forma parte de nuestra propuesta metodológica. Una de nuestros objetivos principales es el de colocar la serie *Machete* en un legado de referencias y alusiones que nos sitúan en una discusión intertextual; es decir, *historizar* una producción cultural para comprender las relaciones que tiene con su tiempo.

³ Director de Estudios en Ciencias Sociales en l'École des hautes études en sciences sociales y co-director de la revista *Annales*.

⁴ La traducción es mía.

⁵ Concepto al que Hegel apuntó al usar la frase “der Geist seiner Zeit” (“el espíritu de su tiempo”). Glenn Alexander Magee lo cita en su obra *Zeitgeist*: “ningún hombre puede superar su propio tiempo, ya que el espíritu de su tiempo también es el suyo” (2001:262)

Los orígenes del enfoque intertextual en el campo de la literatura no hacen más que reforzar el pensamiento de Marc Ferro: cualquier creación es susceptible de revelar sus conexiones, como si se tratase del palimpsesto mencionado por Foucault⁶. Es el escritor Roland Barthes, semiólogo francés, quien en su obra nos ofrece una explicación concisa pero relevante sobre la intertextualidad:

La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexo de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las <<fuentes>>, las <<influencias>> de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables, y no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado. (1994:78).

Marc Angenot, uno de los mayores exponentes del acercamiento sociocrítico a la literatura, nos entrega una visión completa de las posibilidades de una mirada intertextual:

Cambiar de perspectiva: dejar de ver los textos y los géneros en la inmanencia de sus categorías; no tomar como adquirida la función manifiesta que ellos se atribuyen o que les asigna un metadiscurso; no hay que remitirlos - luego de haberlos aislado artificialmente de las transacciones interdiscursivas - a una génesis psicológica, a exigencias económicas, a una mimesis del mundo "real". No hay que prejuzgar el trabajo que llevan a cabo en el espacio de las prácticas discursivas. Intentar ver objetos nuevos, identificar los fenómenos más anónimos y lábiles; percibir aquello que todo estudio sectorial oculta; penetrar en los lugares triviales de lo publicístico mediante los sutiles métodos de la semántica histórica, de la narratología, de la tipología de los géneros; atravesar las jerarquías de las formas canónicas y de las formas vulgares para ver cómo, al oponerse, se definen; reencontrar la tópica dominante en los discursos considerados marginales, señalar las apuestas comunes a prácticas antagónicas; indicar las rupturas donde se deshacen las mallas de la red. (1986:18)

En este párrafo se condensan las preguntas esenciales de nuestra investigación: ¿Cuáles son los mecanismos semióticos, sociales y políticos que participan en la elaboración de un concepto tan complejo como lo Latino? ¿Cuáles han sido las pautas y rasgos de la elaboración del concepto que podemos detectar en el campo cinematográfico? ¿Qué

aportaciones pueden realizar las obras de un director como Robert Rodríguez para tener un mayor entendimiento de dicha elaboración?

Esta reflexión en torno a los procesos de creación señala la necesidad de realizar un recorrido cinematográfico. De esta manera, al trazar un mapa de las constelaciones simbólicas del universo de lo Latino, seremos capaces de dimensionar la obra de Robert Rodríguez. Siguiendo esta línea de pensamiento, hemos elegido usar el término Latino iniciando con una mayúscula. Una razón podría ser lingüística: en el idioma inglés las nacionalidades se escriben de esta manera, y dado el contexto en el que surge esta denominación lo más “correcto” es respetar dicha ortografía. Pero la razón principal, siguiendo la dirección de nuestra investigación, es que concebimos lo Latino como un lugar siempre en construcción, que es reactualizado en cada propuesta fílmica. Lo Latino abarca tanto el sustantivo como el adjetivo, el referente como el predicado, creando un marco de comprensión simbólica cuyas particularidades serán explorados a lo largo de este trabajo.

2. *Machete: Una serie fuera de serie*

Es necesario mencionar que *Machete* es una trilogía formada por *Machete* (2010), *Machete Kills* (2013) y la aún sin fecha de estreno *Machete kills again... in space*. Pese a no contar con el estreno de la tercera entrega para realizar un análisis exhaustivo, partimos del principio de *serie*, es decir, de una cierta propuesta desarrollada a lo largo de las obras. Nuestra pretensión no es simplemente encontrar la lógica y coherencia que atraviesan las películas, sino también dar cuenta de los contrastes, rupturas y, por qué no, hasta las incongruencias internas. La producción de dichas películas comporta además una especificidad muy particular que resalta entre las producciones hollywoodenses, puesto que el *trailer* (el pequeño cortometraje proyectado antes del estreno de la película para crear interés y expectativa por parte del público) fue en realidad uno “falso”: la película no se había aun realizado, y es después de recibir múltiples peticiones por parte de los fans que el

director accedió a filmarla⁷. Sin enfocarnos si se trata de una simple estrategia mercadotécnica o no, la posición del director se inscribe en un lugar aparentemente opuesto al de los “grandes directores” como Stanley Kubrick o Martin Scorsese, cuyas obras son analizadas incansablemente y puestas como referencia por los maestros a todos los estudiantes de cine. Mientras que una *obra maestra* puede llegar a ser considerada como adelantada a su tiempo, producto de un autor/genio visionario y sin contacto con el común de la gente, directores como Robert Rodríguez (o Quentin Tarantino en sus inicios) son de algún modo desprestigiados y poco tomados en cuenta por la crítica y los académicos. En apariencia, este tipo de cineastas “de culto” parecen aprovecharse de una moda para sacar el mayor provecho o éxito posible: cualquier subcultura o movimiento *underground* puede llegar a ser tema de sus películas. Pese al aporte de numerosas investigaciones centradas en el análisis de los productos de la cultura pop (graffitis, moda callejera, etc), aún existe una mirada denigrante hacia las expresiones que no se amoldan a los lineamientos de los cánones de belleza institucionalizados. Una de las razones de esta mirada podría ser una concepción limitada de lo “estético” refiriéndose únicamente a lo “bello”. Sin embargo, existen múltiples ejemplos en la historia del arte en que lo que era considerado como algo “grotesco” o hasta “fácil de reproducir” representó un parte aguas en la manera de pensar el arte: Picasso, Miró, Munch... como lo señala el teórico de cine Jacques Aumont: “La estética abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos.” (15) Asimismo, el campo del cine tiene sus propias teorías estéticas: “La estética del cine es, pues el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo <<bello>> y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico”. (2005:15)

Centrémonos por un momento en la idea de *mensajes artísticos*. ¿Qué tipo de relación es posible establecer para que la obra nos *hable*, nos ofrezca un diálogo, un intercambio en el cual el investigador se encuentra a la escucha sin llegar a conclusiones precipitadas?

⁷ Durante una entrevista para *La Jornada*, Robert Rodríguez, hablando de las secuelas de *Machete*, concluyó: “Si la gente lo pide, habrá que hacerlas” (2010:8). Esto pone sobre la mesa un acercamiento particular sobre la triada Autor-Obra de Arte-receptor, en el que la idea de un genio creador que produce obras según su inspiración es opacado por una relación de oferta-demanda que de una cierta manera parodia la supuesta distancia entre un director y sus “fans”.

Al realizar una recopilación de los estudios cinematográficos realizados recientemente, notamos una mirada constante hacia las creaciones pasadas para argumentar los puntos de vista teóricos. Una de las épocas más socorridas es la Época de Oro del cine mexicano⁸, siendo esta aún un parámetro para hablar de los fenómenos contemporáneos y un lugar desde donde se intenta desprender nuevos paradigmas⁹. Por el abordaje del cine chicano, existen diferentes obras que intentan explorar el modo de creación del cine, pero dándole un mayor peso a las condiciones sociales.

Para resumir el estado del arte actual, existen diversos intentos tanto en México como en el contexto migrante de Estados Unidos de comprender y caracterizar los fenómenos cinematográficos. Sin embargo, aún creemos que existe una visión inmovible relacionada con las delimitaciones fronterizas (cine en Estados Unidos, en México) como de la comunidad observada (los *chicanos*, los creadores, etc.) No se trata de borrar la geografía y sus tensiones, sino de replantear y reformular ciertos aspectos considerados *camino obligado* para realizar una investigación de tal naturaleza. Es por esta razón que estimamos pertinente la exploración de una serie “polémica” en cuanto a “seriedad sobre la temática”¹⁰ se refiere para volver a visitar aquellas reflexiones propias de un cierto *status quo* institucionalizado en este tema de lo Latino.

3. Miradas Latinas

Así como existen un sinnúmero de filmes que tratan de los temas Latinos, así podríamos elaborar una cantidad infinita de planteamientos en relación a lo que cada obra nos “dice”.

⁸ El periodo comprendido entre 1936 y 1969, cuando el cine mexicano era reconocido en toda Latinoamérica y actores como Pedro Infante fueron iconos sociales y culturales.

⁹ Existen diferentes propuestas que se esfuerzan en realizar una reflexión en torno a las obras de directores mexicanos contemporáneos. Podemos citar a Juan Pellicier que en su obra *Tríptico cinematográfico: El discurso narrativo y su montaje* (2010, Ed. Siglo XXI) se enfoca en tres películas mexicanas dirigidas por Alejandro González Iñárritu (*Amores perros*, *21 gramos* y *Babel*) analizando su dialéctica de choques, y la estructura “vertical” de la música. De igual manera, Paulo Antonio Paranaguá realiza de igual manera un esfuerzo significativo en *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2003, ed. FCE). Este análisis toma conceptos como tradición, modernidad, y nacionalismo para mirar las sociedades a través del cine.

¹⁰ Existen diferentes reacciones circulando por Internet, desde espectadores que lo viven como “entretenimiento” hasta indignación por tratar un tema tan serio a la ligera.

Nuestra pretensión se aleja de este camino lineal hacia un entendimiento “correcto” de lo Latino. Asumimos un proceso de búsqueda que también va construyendo y conformando al mismo tiempo nuestro propio objeto de investigación. Sin embargo, es menester aclarar que no se trata de un ejercicio hermenéutico guiado simplemente por nuestras percepciones, impresiones o estados de ánimo: de nuestro tema se desprenden preguntas de investigación que tocan temáticas tan diversas como los procesos de identidad, la mirada, los estereotipos, etc. Otro elemento esencial es considerar en todo momento en que nos encontramos en un universo cinematográfico; ni totalmente “externo” a la realidad social, ni totalmente “dependiente” de ella, es posible imaginar un espacio en el que existen diferentes niveles de significación que parten desde la plástica cinematográfica. Así, los análisis en esta investigación no se limitan a la caracterización e identificación de personajes Latinos, sino que abarcan todo el planteamiento, desde los diálogos hasta la puesta en escena. Nos enfocaremos en los recursos expresivos del director para caracterizar su inserción en el discurso alrededor del concepto de Latino (que tomamos no como una referencia para construir nuestra propuesta, sino que es construida *en* el planteamiento) al igual que los procesos de significación conformados por las propuestas cinematográficas de otros artistas que inciden en cuestiones de homenajes paródicos como Quentin Tarantino o en cuestiones de raza como Spike Lee acerca de la cuestión afroamericana. La “mirada Latina” trasciende la idea de una temática particular relativo a lo Latino para amplia las relaciones hasta un espacio que conjuga lo artístico, lo político y la comunicación en una compleja red de significaciones. Es por esta razón que la noción de *mirada* estará presente a lo largo de nuestros análisis y reflexiones, en toda su extensión polisémica, desde su particularidad cinematográfica hasta los encuentros visuales entre medios de comunicación y entrecruzamientos intertextuales de carácter mediático, histórico y social. La importancia de un nuevo acercamiento es evidente al observar aún actualmente una lectura tendenciosa (“cine de poca calidad”) o políticamente correcta (multiplicación de documentales sobre los migrantes) en relación con las comunidades “marginadas” en los Estados Unidos (como en otros países).

A continuación, expondremos la estructura para tener una visión a la vez contextualizada y complejizada para otorgar a la construcción del concepto de Latino en la serie de *Machete* un sustento teórico y metodológico lo suficientemente flexible y

meticuloso para ofrecer una visión más completa sobre las relaciones comunicación y política (en el sentido extenso de la palabra):

En un primer tiempo, conformaremos el terreno desde donde abordaremos el trabajo al centrarnos en la ingestión del “otro” desde el campo cinematográfico hollywoodense.. A partir de ahí, nos enfocaremos en los procesos de construcción de la otredad Latina desde Hollywood, lo cual nos llevara a un recorrido *kinohistórico* (referente a una relación productiva entre cine e Historia) para señalar los nudos sensibles que conforman la constelación Latina en lo que concierne a las imágenes que se han construido a lo largo del tiempo. Finalmente, esto nos conducirá a un entendimiento de las referencias cinematográficas implícitas al caracterizar los estereotipos, lo cual, al ser usado como herramienta metodológica, nos permitirá establecer un orden para su mejor comprensión. De esta manera, este capítulo nos ofrece las pautas desde las cuales Robert Rodríguez a la vez se inscribe y toma sus distancias.

Justamente, en el segundo capítulo nos enfocaremos principalmente en la poética de Robert Rodríguez y los elementos con los que juega, a veces aparentemente de manera “irresponsable” (según la visión ortodoxa de un cine visto como *resistencia*). Antes de la serie *Machete*, la serie del *Mariachi* no sólo había comenzado su carrera (y toda la “mitología” que conlleva el haber sido un voluntario en pruebas médicas para financiar su proyecto) sino que también le permitió hacerse de sus actores favoritos con presencia *Latina*: Antonio Banderas y Salma Hayek. El tratamiento de sus películas en un contexto “posmoderno” nos ofrece elementos para profundizar en conceptos como pastiche y parodia, muchas veces empleados pero pocas veces comprendidos en toda su extensión. Al igual que su compañero director Quentin Tarantino, la inscripción consciente del director de enmarcarse en el género “B” nos permite realizar un diálogo con las expectativas y la importancia del espectador para “completar” la obra cinematográfica, así como la importancia del concepto de *mexploitation* para pensar lo Latino hoy.

En el tercer capítulo nos avocaremos a desmenuzar y explorar los pliegues y repliegues semióticos de la serie *Machete*, así como las continuidades y rupturas que suponen después de haber realizado el recorrido cinematográfico en los capítulos anteriores. Tanto en *Machete* (2010) como *Machete Kills* (2013) existe una presencia total

de los medios de comunicación como ojos observadores y creadores de significaciones. En segundo lugar, reflexionaremos en torno al lugar del cuerpo y de los cuerpos, la corporeidad Latina como un lugar de lucha de poder. En el mismo orden de ideas, la presencia de personajes femeninos fuertes es recurrente en el caso de las producciones del director, y esta serie no es una excepción. Observando los tipos y roles que las Latinas tienen en relación con sus “antepasadas” cinematográficas, así como su forma de aparecer en pantalla, nos otorgará pistas para determinar qué tipo de diálogo se establece en torno a la feminidad. Finalmente, usaremos dos conceptos, *frontera de cristal* y *alien*, para determinar la manera en que los sujetos Latinos son a la vez estudiados y “encapsulados” por la sociedad norteamericana.

CAPÍTULO I:

LA INGESTIÓN DEL OTRO DESDE EL CAMPO CINEMATOGRAFICO HOLLYWOODENSE

1.1 Procesos de construcción del Otro Latino desde Hollywood

Antes de adentrarnos a la especificidad del séptimo arte, nos parece necesario realizar un recorrido teórico relacionado con la manera en que el Otro se nos aparece desde un pensamiento occidental. De esta forma, iremos avanzando de un panorama más general (el modo de ver desde una cosmovisión definida en tiempo y espacio) hasta uno más específico (la construcción del Latino a través de diversas obras cinematográficas), sin el riesgo de perdernos en el camino.

¿Qué sería entonces este Otro desde una perspectiva occidental contemporánea? Si se habla de un Otro es que existe una noción de un Uno al cual pertenecemos o con el cual nos reconocemos. Al hablar del tema de lo Latino (como se habla de la comunidad afroamericana y los nativos norteamericanos) es necesario abordar un punto que normalmente es obviado en los estudios sobre las *otredades*: la blancura como norma, o como lo llama el académico inglés Richard Dyer, *whiteness*. En su texto *White: Essays on Race and Culture*, el autor se enfoca en hacer visible una noción emborronada por el trabajo enfocado en caracterizar a las comunidades diferenciadas por color de piel y origen étnico. Según Dyer, de esta reflexión derivan dos cuestiones. En un primer tiempo, el autor se acerca al campo científico remarcando que el color blanco está constituido por todos los demás colores; mientras que el negro es un color *per se*, el color blanco es “todo y nada” (1997:1). Esta condición hace que sea poco visible para que un blanco se identifique como blanco. Este punto es tratado desde la idea de la “colonización de lo normal/ de la normatividad”:

La multi-coloración incolora de la blanquitud le da solidez al poder blanco porque dificulta “ver” esta misma blanquitud, sobre todo para la gente blanca y los medios. Esto,

naturalmente, también hace difícil su análisis. Es la manera en que la gente de color¹¹ está marcada como negra (y no simplemente como <<gente>>) en las representaciones lo que ha resultado relativamente fácil su análisis, mientras que para las personas blancas es difícil de analizar *qua* blanco. El tema parece desmoronarse en las manos desde que uno empieza. (1997:2).

Esto es debido en parte al hecho de que “la blancura se representa más como un caso de un accidente histórico, más que una característica de la construcción cultural/histórica alcanzada a través de la dominación blanca”. (1997:2) La ausencia de un enfoque completo y explicativo sobre la blancura acalla una construcción social e histórica que plantearían nuevas preguntas alrededor de la construcción del “Otro”. Se plantea una alteridad pero nunca se cuestiona el principio desde donde se parte, el punto de contraste, la supuesta “norma”.

Esta cuestión permite reflexionar en torno al “ejercicio” realizado por Robert Rodríguez desde la serie *Machete*. La propuesta parece corresponder al esfuerzo por hacer visible a un “otro” sin voz (el personaje principal forma parte de una comunidad considerada como “minoría”). Sin embargo, en vez de elaborar un discurso cimentado en la revaloración solemne de una comunidad olvidada, la adecúa a los prejuicios que normalmente son violentamente rechazados (violencia, corrupción...). El resultado es una exageración capaz de ofrecer un contrapeso a la constante necesidad social de justificar lo “otro”. A diferencia de otros actores sociales cuyos esfuerzos se centran en (re)valorizar a una comunidad, la obra de Rodríguez cuestiona la base misma al ridiculizar los prejuicios de la “blanquitud”. La actitud “en defensa de” relacionada con el movimiento chicano (marchas, discursos, etc.) es en este caso reemplazado por el cuestionamiento directo a las reglas del juego. Efectivamente, la estrategia de total oposición a un postulado acepta implícitamente la validez de tal postulado. En vez de elaborar un sistema de ataque en contra de los supuestos detentores del poder americano (la comunidad WASP, por sus siglas en inglés, hace referencia a los anglosajones protestantes de tez blanca), el director opta por hacer uso del humor para develar el objetivo final: desenmascarar el origen de

¹¹ Aquí aprovechamos el término políticamente correcto en español para referirnos a los “negros” y así evidenciar la conexión con el tema del color.

todos los supuestos saberes que inician con “se dice”, “es bien sabido”, “leí en un artículo...” relacionados con los Latinos. Raymond Colle es uno de los autores que detectan los tipos de estereotipos familiares, profesionales, sociales, nacionales o raciales (entre otros) a través de ideologemas. En *El contenido de los mensajes icónicos*, el autor otorga su propia explicación:

Vemos de este modo como cada personaje y cada acción se constituyen en "ideologemas", es decir -aquí- en significantes cuya connotación es ideológica. Poner en evidencia esta significación de segundo nivel para cada componente, en función de la totalidad, es lo que corresponde a un análisis de contenido de carácter ideológico. Pero hemos de recordar y subrayar que se trata de poner en evidencia un contenido latente y no extrapolar conclusiones en base a una clave de interpretación proporcionada por la ideología (probablemente diferente) del analista. (1998:66)

Esta visión un tanto esquemática de los supuestos del teórico del lenguaje Bajtin nos ofrece sin embargo un punto de partida para acercarnos a los mecanismos que suceden en la creación misma de las obras que abordan el tema de los inmigrantes.

Es de esta manera que el Otro empieza a cobrar forma a partir de algo aparentemente tan superficial como el color de piel, pero que apunta a cuestiones mucho más profundas y endémicas a una nación constituida por oleadas de migraciones legales (es decir, autorizadas por el gobierno) e ilegales a través de sus frontera. El nivel teórico del concepto de *whiteness* es una realidad palpable para miles de inmigrantes, ya que se vuelve un factor determinante para *reconocer* a un Latino: el tono de piel puede señalar tanto un estatus económico, como social y político. La Ley Arizona¹² no hace más que concretar este tipo de relación entre melanina y estatus migratorio, y es este tipo de políticas simplistas *hipervisuales* que se parodian los medios, como es el caso de serie televisiva animada norteamericana *Family guy*.

¹² La llamada “Ley Arizona” SB1070 entró en vigor el 23 de abril de 2010 por la gobernadora Jan Brewer y el 11 de abril 2011 se suspendieron las disposiciones más controversiales a petición del presidente Barack Obama. También es conocida como “Ley del odio” por criminalizar a los inmigrantes y considerar como presuntos culpables de crímenes basándose únicamente en la apariencia “inmigrante” de una persona.



Parodia sobre la referencia de color para pasar la frontera en el capítulo 24 de la serie *Family Guy*

Podemos considerar Hollywood como un espacio artificial¹³ capaz de monopolizar (a través de sus obras) el concepto simbólico de “norma”. Es lo que Stam y Shohat denominan una “dominación tecno-informativo-cultural” (2002:35) en el ámbito de los estudios poscoloniales. Efectivamente, existen pocas alternativas a la industria cinematográfica norteamericana en conjunto con su triple imposición”: en lo que respecta a la parte técnica (recordemos que es en Norteamérica en dónde se produce el material para filmar, en especial cámaras, filtros, etc.), informativo (el simple hecho de relacionar el cine exitoso con el idioma inglés, aun si se produce en otro país) y cultural (una manera de hacer muy propia que marca el *savoir-faire* alrededor del mundo).

Es esencial entender la construcción de Hollywood no sólo como referencia y medida de los otros cines, sino como un lugar desde donde se enuncian los modos de pensar, ser y sobre todo, pensarse en relación a su cultura y sociedad. No podemos dejar de señalar que uno de los primeros géneros cinematográficos en instituirse, el *western*, marca la separación entre el colonizador y el colonizado, y del carácter salvaje o infantil del nativo. En su apartado “escribiendo Hollywood y raza”, Shohat y Stam señalan que ha

¹³ En 1912, las mayores productoras de cine se instalaron en este pueblo, creando así un “anexo” que podríamos llamar artificial. Con su conjunto de calles, hoteles y espacios dedicados a alimentar la máquina del cine.

habido numerosos casos en que actores que no son indígenas americanos (ya sean blancos, Latinos o japoneses) hagan papeles siendo caracterizados como “pieles rojas”, además de un sinfín de rituales que forman más parte del residuo imaginario que de las verdaderas costumbres del pueblo. Pese a múltiples errores, la película *Danza con lobos* (1990, de Kevin Costner) es un parteaguas en este sentido, marca un antes y un después en el cine de ese género, intentando realizar una “presentación” fiel de los nativos. Sin embargo, las sutilidades y contradicciones trascienden los conceptos de “buena película-película mala, que es el equivalente <<políticamente correcto>> de la crítica al <<mal objeto>>” citando a Metz (2002:202). Otra capa más en la edificación de la identidad hollywoodense-norteamericana, es la presencia de los negros (o afroamericanos) en la pantalla grande. Es así como se afirma que “históricamente, Hollywood ha intentado <<enseñar>> a los intérpretes negros a acomodarse a sus propios estereotipos.” (2002:203) Reflexionemos por un momento sobre esta clara muestra de control: se trata de confirmar la supremacía occidental frente a las minorías que fueron sometidas desde la colonización y la esclavitud. Sin embargo, genera un número de preguntas que se plantean entonces ¿es acaso definitiva? ¿Sigue siendo la misma? ¿Es posible pensar esta relación sin caer en el maniqueísmo de la manipulación y la resistencia?

Para alejarnos definitivamente de una posición acusadora hacia los medios masivos y victimizante en relación con las comunidades marginales o de inmigrantes representadas en los medios, debemos acabar con el mito del Tercer Cine como sinónimo de pobreza y bajos recursos, siempre subyugado a los intereses de Hollywood. El cine Bollywood (combinación de las palabras “Hollywood” y “Bombay”) es un monstruo que produce el doble de películas al año, satisfaciendo las necesidades de su público en la India¹⁴. Definitivamente, el plantear una lectura ingenua de amo y esclavo entre las naciones y sus relaciones simbólicas significaría una falta de rigor analítica de nuestra parte.

¹⁴ Hablando del Star System de Bollywood, Albert Elena señala: “Uno de los rasgos más sorprendentes del cine indio es, aún en la actualidad, la desmedida pasión que por él sienten los espectadores locales, prefiriéndolo decididamente a cualquier otra propuesta filmica. Ni siquiera el todopoderoso cine norteamericano ha podido históricamente quebrar la hegemonía india en las pantallas del país y, a pesar del notable éxito alcanzado en los últimos años por algunos títulos doblados al hindi una nueva estrategia comercial todavía en periodo de prueba), Hollywood no parece haber conseguido imponerse en el subcontinente.” (1999: 135)

No podríamos hablar de los Latinos en Hollywood sin mencionar las relaciones políticas entre Estados Unidos y México durante los años treinta bajo la política del buen vecino durante el gobierno de Roosevelt. Las decisiones de uno afectaban al otro, a tal grado que el éxito del cine mexicano durante la llamada Época de Oro se debió en gran parte a la disminución de las exportaciones de Hollywood durante la Segunda Guerra Mundial. Fue también durante los años cuarenta y cincuenta que el cine nacional mexicano produjo las imágenes icónicas de su identidad gracias a la obra del director Emilio “El Indio” Fernández. Así, John King, citando un fragmento de Alberto Ruy Sánchez en su obra *Mitología de un cine en crisis* enumera elementos que en los años cuarenta aparecieron como *lo nacional* en su trabajo: “El lánguido maguey, amores crepusculares en las riberas del río, charros más machos que los de *Allá en el rancho grande*. (...) Todo lo que parecía caracterizar lo *nacional* era dramatizado en las películas de “El Indio”, creando la imagen cinematográfica de la nación”. (1994:78)

Existen otros grandes directores como Fernando de Fuentes con *Allá en el rancho grande* (1936) y Luis Buñuel con *Los Olvidados* (1950) y no pretendemos reducir la producción de la Época de Oro a la obra de “El Indio”. Sin embargo, sus imágenes “típicas mexicanas” son una muestra cinematográfica de una búsqueda por definir lo que es “lo mexicano”. Esta labor fue heredada a su vecino norteamericano quien desde ese punto caracterizó a sus personajes Latinos con un imaginario propio de esa época, caracterización que subsiste en gran medida hasta nuestros días. De este hecho derivamos dos conclusiones: por un lado, en México existe una producción cinematográfica generosa, pero pocas reflexiones formales al respecto. El hecho de que un norteamericano haga un estudio sobre el cine mexicano aún demuestra que Estados Unidos se sigue erigiendo como el lugar desde donde son producidos y difundidos los *saberes* cinematográficos. Por otro lado, somos capaces de fechar el “estancamiento” que provocó la hiperexplotación de lo que se quería ver como mexicano, hasta volverse cliché de sí mismo. El desencanto de los ideales revolucionarios produjo el declive de las películas rancheras y sus héroes sombreroes, pero subsistieron en el legado de Hollywood. De esta manera, la construcción de lo Latino en el cine popular estadounidense proceden gran parte de un conocimiento y reconocimiento del cine mexicano por parte de los directores y críticos.

La presencia de actores de orígenes Latinos se remonta incluso antes de 1920, cuando gracias a su éxito en los escenarios de teatro fueron contratados por la incipiente industria cinematográfica. Los nombres de bellas actrices como Beatriz Michelana y Myrtle González se dieron a conocer. Sin embargo, parafraseando a Antonio Ríos-Bustamante (director de Programa de Estudios chicanos en la Universidad de Wyoming) existían desde esa época ciertas condicionantes que explican este éxito: por un lado, dichas estrellas de la actuación Latinas tenían mayoritariamente un tono de piel claro, y en segundo lugar poco a poco fue necesario que escondieran su identidad al anglicanizar sus nombres (1992:19) Sin embargo, la discriminación sistemática tomó tiempo para desarrollarse.¹⁵

Es necesario apelar al concepto *de régimen de la mirada* para dilucidar la manera en que las imágenes de los Latinos han sido moldeadas. Además de clarificar en este punto la “actitud” que ha tomado el cine hollywoodense y sus derivados en relación con lo Latino, tomaremos el concepto de “mirada” de forma polisémica para adentrarnos en el análisis formal de la serie Machete y detectar entrecruzamientos intertextuales en diferentes niveles.

. En el artículo escrito por Noé Santos “El imaginario cinematográfico y los regímenes de la mirada, menciona a Laurent Jullier, teórico y profesor francés de la estética del cine, quien distingue tres grandes regímenes de la recepción de las imágenes, según tres pensadores que han reflexionado en torno a los signos y el mundo: Gottlieb Frege, Ferdinand de Saussure y Ludwing Wittgenstein.

Así, “las imágenes mantienen una relación simbólica con la realidad y no constituyen una mera copia o representación de ésta. Es decir, se encuentran ligadas a la cultura mediante intercambios simbólicos” (2007:246). Finalmente, en el tercer caso, el interés no está puesto en el espectador, sino en sus usos. Es decir, en lo que pretende

¹⁵ Como lo indica Antonio Ríos-Bustamante: “Tomó varias décadas para que los líderes inmigrante mayoritariamente europeos de la industria cinematográfica se americanizaran completamente e internalizaran el valor americano contemporáneo del sistema de raza. En efecto, los europeos occidentales, centrales y orientales tuvieron que aprender a adquirir un prejuicio racial en contra de los mexicanos, cubanos, puertorriqueños, y otros Latinoamericanos. Mientras la industria fílmica y su elite financiera y artística adoptaban y elaboraban una cultura idealizada del American dream, la jerarquía racial y exclusión de los no-blancos de cualquier participación lucrativa y significativa en la producción fílmica se volvió una norma <<All American>> en Hollywood. (1992:20)

realizar, sus objetivos, como en el caso de una campaña política o publicitaria. Sin embargo, Jullier concluye con esa reflexión:

[Los] tres regímenes de creencia en la mirada, si los tomamos literalmente, constituyen proposiciones científicamente falsas. No hay imágenes planas totalmente verdaderas (régimen fregeano), ni estrictamente separadas del mundo (régimen saussuriano), de la misma manera que no existe una total libertad de uso (wittgensteiniano). La primera mirada sobre una imagen está tomada de acuerdo con automatismos que nos preparan y nos disponen a una lectura en términos de simulación (2006:292).

Sin embargo, se hace un catálogo de diferentes imágenes, dentro del cual estaría la Imagen identidad:

La identidad se construye en relación con el otro, es decir, un límite entre la conciencia y la práctica social. Es el lugar donde cada persona se construye como tal. Presenta una parte subjetiva, puesto que incluye parte de mis gustos e intereses; pero también es social, pues selecciona de entre los estereotipos, los roles sociales y las relaciones de poder. Es el lugar se relaciona con las representaciones sociales que permite que la persona se piense y se sienta como una unidad sólida distinta de las demás. (2007:256)

La problemática del régimen de miradas va más allá de una simple exposición de los personajes o la planeación de una toma. Integra un sinnúmero de conocimientos previos que poseen tanto el creador como el espectador, antes de realizar un film o de entrar a la sala de cine respectivamente. Este bagaje es lo que permite otorgarle un sentido a lo que vemos y escuchamos en una película: reconocer pistas y referencias que nos indica quien es el héroe, quien el villano; quien es un posible aliado o un posible espía. El conjunto de lo que conforma algo tan complejo pero asumido de manera tan natural que usualmente es llamado *sentido común*. Esta puesta en escena de rasgos, actitudes y situaciones (re)crean

condiciones que apuntan hacia *identidades*¹⁶. Nuevamente, el intentar generar una ley general o una regla esquemática nos pone en una vía que al final no tiene salida. El analizar caso por caso, como ocurre en esta investigación, no puede dar cuenta de los elementos que se entrecruzan para hablar indirectamente sobre identidades e identificaciones.

Cuando hablamos de la problemática de la identidad, sobre todo pensada desde una *serialización* como la del personaje Machete (cuyo objeto/sujeto principal es un héroe que incluye ciertos rasgos relacionados con una identidad de inmigrante mexicano, y al mismo tiempo los rebaza por su personalidad y modos de hacer *ajenos* a lo que normalmente se considera como propios de lo Latino), no se pretende llegar a una delimitación del concepto, ni siquiera llegar a la construcción de un “neo concepto” sobre lo “Tex-Mex”¹⁷ que abarcaría características de ambas partes, sumadas o contradictorias entre ellas, pero siempre en una propuesta dual y por lo mismo, maniqueísta.

Es por esta razón que rescataremos del autor Stuart Hall su propuesta de abordaje del tema de los procesos de identidad, es decir, lo que él llama proceso de *identificación*. Hall lo define como algo que:

No está determinado, en el sentido de que siempre es posible «ganarlo» o «perderlo», sostenerlo o abandonarlo. Aunque no carece de condiciones determinadas de existencia, que incluyen los recursos materiales y simbólicos necesarios para sostenerla, la identificación es en definitiva condicional y se afianza

¹⁶ Al usar este término, nos alejamos de una concepción delimitada y árida para explicar los procesos de reconocimiento individual en el ámbito de un grupo social determinado. Al hablar de identidad preferimos asumir una actitud teórica flexible capaz que de incluir relaciones simbólicas con los discursos y la conformación de poderes, siguiendo la propuesta de Stuart Hall en su obra *Identidad cultural*. En ella, Hall explica: “precisamente porque las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas. Por otra parte, emergen en el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente construida: una <<identidad>> en su significado tradicional (es decir, una mismidad omniabarcativa, inconsútil y sin diferenciación interna)” (2003:18). Rescatamos de esta aportación la idea de que en vez de caracterizar y especificar, el término de “identidad” usualmente tiene un efecto generalizador, lo cual se opone a su intención inicial.

¹⁷ Usamos este término, normalmente una referencia a la cocina que combina sabores mexicanos con ingredientes mexicanos, como por ejemplo en el “chili dog” (hot dog relleno de carne molida con salsa) o los tacos (que son preparados con tortillas crujientes y ensalada). En este caso, es usado como una metáfora de las adaptaciones norteamericanas de lo que se supone es lo mexicano y lo Latino para ellos.

en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia. La fusión total que sugiere es, en realidad, una fantasía de incorporación. (Freud siempre habló de ella en relación con «consumir al otro», como veremos dentro de un momento.) La identificación es, entonces, un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción. (1996:15)

Para no caer en la trampa de la descontextualización, en un primer tiempo es necesario realizar un recorrido relacionado con la manera en el que el “entorno Latino” es tratado cinematográficamente. No pretendo realizar un recorrido histórico exhaustivo que intentaría enumerar todas y cada una de las películas que conforman el universo de lo Latino, ya sea por temática, personajes, concepto sobre lo chicano, etc. Además de ser una empresa casi imposible de realizar por la cantidad de información que se tiene al respecto, sería una empresa sin un objetivo fijo, a menos de que se requiera crear algún tipo de enciclopedia. Necesitamos detectar las continuidades y rupturas en un tiempo y lugar de producción (Hollywood) determinados para lograr construir el campo en donde se inserta la “voz” propia de Robert Rodríguez. Es por ello que a continuación daremos un panorama completo de ciertas producciones cinematográficas *made in Hollywood* cuyo principal objetivo no es el de elaborar una supuesta “línea evolutiva” desde un desarrollo arcaico y mal entendido de lo latino hasta una comprensión verdadera y pura, sino señalar los nodos esenciales que le dan forma y sentido a sus elementos.

Hablar de la construcción de un concepto como el Latino supone un proceso que se ha ido elaborando a lo largo de una serie de obras cinematográficas. Paralelamente a las cuestiones de los migrantes legales e ilegales que afectan la sociedad norteamericana, el concepto de Latino se va perfilando a través de historias y personajes que se convierten en referencia obligada. Nuestro objetivo al realizar este recorrido histórico desde la cinematografía no es enumerar cada producción relacionada de alguna manera con el tema de lo Latino, sino más bien crear un mapa de las relaciones que dan sentido a su codificación. Es este cúmulo de transformaciones y paradojas que nos permiten “desnaturalizar” la mirada de lo que comúnmente se asume como parte inherente de “lo Latino”.

1.2. Recorrido kinohistórico: películas hollywoodenses significativas sobre lo Latino

a) La aparición¹⁸ del Pachuco: *Zoot Suit* (1981) de Daniel Valdez



Edward James Olmos con su característico Zoot suit de pachuco en *Zoot suit*

Durante la década de 1940, la imagen del chicano necesitaba un modelo para construir una identidad que uniera a una juventud –hijos de inmigrantes legales o ilegales- sin referencias. Es entonces cuando aparece en el horizonte cinematográfico una obra cargada de un fuerte contenido simbólico: *Zoot Suit* también conocida por los hispanohablantes como –y esta no es una coincidencia- *Fiebre Latina*.

Si bien la película fue estrenada mucho después del furor de dicha moda, no consideramos iniciar nuestro recorrido histórico como un anacronismo, sino como una voz

¹⁸ El uso de esta palabra conjunta de manera consciente la idea de surgimiento y presencia espectral.

que debió esperar para poder ser escuchada¹⁹ El autor David R. Maciel menciona esta película como parteagüas en el contexto chicano:

La siguiente película que representó un momento crucial en el desarrollo de la cinematografía chicana fue *Zoot Suit (Fiebre Latina)*. Se trata de la primera cinta comercial chicana realizada por los estudios Universal en Hollywood. Este filme fue originalmente una obra de teatro que alcanzó gran éxito, y hasta puede considerarse la pieza teatral chicana más renombrada hasta la fecha. Luis Valdez, autor de la obra de teatro, también escribió y dirigió la película. (2000:164)

Pero, ¿de qué manera podemos vincular esta imagen particular con lo Latino en general? Como muchas de las denominaciones que nos hemos encontrado a lo largo de esta investigación, el término *pachuco* aparece como otra identidad inasible más. El diccionario de la Real Academia en línea²⁰ desmenuza el concepto de la siguiente manera:

Pachuco, ca.(Voz náhuatl).

1. adj. *C. Rica* Dicho de una persona: De habla y de hábitos no aceptados socialmente. U. t. c. s.
2. adj. *C. Rica* p. us. Vanidoso, orgulloso.
3. adj. coloq. *El Salv., Hond. y Nic.* Dicho de la ropa, especialmente del pantalón: Muy ceñida al cuerpo.
4. m. *C. Rica*. Jerga de maleantes, de jóvenes y, en general, de varones.
5. m. pl. *C. Rica*. bragas (prenda interior).

¹⁹ Explica Maciel: "Zoot Suit lleva a la pantalla un episodio trágico de la vida real. En 1942, a raíz de una pelea entre dos pandillas chicanas, se cometió un asesinato en Los Ángeles. La policía arrestó a cerca de 600 chicanos sospechosos, y 25 de ellos fueron procesados por el crimen sin que hubiera pruebas sustanciales en su contra. El caso se llevó a la corte, pero los chicanos nunca tuvieron un juicio justo y fueron sentenciados injustamente a cadena perpetua. Diez años después, se apeló la decisión del jurado, y finalmente, se les puso en libertad." (2000:155-156)

²⁰ <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=pachuca> consultado el 2 de Octubre 2014 a las 17:27 horas.

Es curioso señalar desde un inicio que el término se ciñe a características denigrantes y prejuiciosas desde un punto de vista del deber ser (el elemento de la moda será tratado más adelante). Sin embargo, estos usos pertenecen a culturas ajenas a la mexicana (Costa Rica, El Salvador...) por lo cual no nos permite avanzar en nuestra búsqueda. Es en su obra *El laberinto de la soledad* que Octavio Paz explora la condición de desarraigo inmigrantes:

Como es sabido, los <<pachucos>> son bandas de jóvenes, generalmente de origen mexicano, que viven en las ciudades del Sur y que se singularizan tanto por su vestimenta como por su conducta y su lenguaje. Rebeldes instintivos, contra ellos se ha cebado más de una vez el racismo norteamericano. Pero a pesar de que su actitud revela una obstinada y casi fanática voluntad de ser, esa voluntad no afirma nada sino la decisión [...] de no ser como los otros que los rodean. El <<pachuco>> no quiere volver a su origen mexicano; tampoco —al menos en apariencia— desea fundirse a la vida norteamericana. Todo en él es impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicción, enigma. Y el primer enigma es su nombre mismo: <<pachuco>>, vocablo de incierta filiación, que dice nada y dice todo. ¡Extraña palabra, que no tiene significado preciso o que, más exactamente, está cargada, como todas las creaciones populares, de una pluralidad de significados! Queremos o no, estos seres son mexicanos, uno de los extremos a que puede llegar el mexicano. (1992:3)

Más adelante, reconoce el papel del traje en la constitución del pachuco, no sin dejar de criticar esta falta de consistencia existencial:

Sólo le queda un cuerpo y un alma a la intemperie, inerme ante todas las miradas. Su disfraz lo protege y, al mismo tiempo, lo destaca y aísla: lo oculta y lo exhibe. Con su traje —deliberadamente estético y sobre cuyas obvias significaciones no es necesario detenerse—, no pretende manifestar su adhesión a secta o agrupación alguna. El pachuquismo es una sociedad abierta —en ese país en donde abundan religiones y atavíos tribales, destinados a satisfacer el deseo del norteamericano medio de sentirse parte de algo más vivo y concreto que la abstracta moralidad de la "American way of life"—. El traje del pachuco no es un uniforme ni un ropaje ritual. Es, simplemente, una moda. Como todas las modas está hecha de novedad —madre de la muerte, decía Leopardi— e imitación. La novedad del traje reside en su exageración. El pachuco lleva la moda a sus últimas consecuencias y la vuelve estética. Ahora bien, uno de los principios que rigen a la moda norteamericana es la comodidad; al volver estético el traje corriente, el pachuco lo vuelve

<<impráctico>>. Niega así los principios mismos en que su modelo se inspira. De ahí su agresividad. (1992:3-4)

Pese a esta visión negativa acerca de la rebeldía vana del pachuco, Octavio Paz logra apuntar en la dirección de nuestra indagación: la falta de un lugar desde donde la juventud pueda inspirarse y construirse, la ausencia de un héroe o rol a seguir. El personaje del Pachuco (que es una extensión del personaje principal, Henry Reyna, interpretado por Daniel Valdez) encarna entonces esta desesperanza, una negación violenta de lo que es pero sin la posibilidad de aferrarse a una raíz en común. Este ser trágico, tironeado por la fuerza de la crítica por un lado y de la autoconservación por el otro, tiene un rol esencial en la historia de la película y del cine de inmigrantes en general: ser el nivelador. En efecto, Charles Ramírez Berg, en su apartado “Fiebre Latina” de la compilación *Cine chicano*, le otorga estas características:

Las intenciones de los no-mexicanos en la película (el reportero, el juez, el defensor público, la mujer activista política) todos son llevados abajo –nivelados- a sus motivos más profundos- el autoengrandecimiento, la autoflagelación, o la simple estupidez. También es tarea de El Pachuco llevar la contraria. Si Hank se suaviza, El Pachuco se burla de él,; cuando Hank se pone melodramático, El Pachuco destruye su profundidad con sólo tronar sus mágicos dedos. [...] Cuando Hank tiene su gran momento de realización personal, El Pachuco está ahí para compartirlo con él, para reducirlo casi a cero. Hacia el final de la obra, Hank alcanza finalmente su gran momento dramático. <<Ya te descubrí>> le dice El Pachuco. <<Eres mi peor enemigo. Y mi mejor amigo... eres yo mismo. >> A lo que El Pachuco responde, con el típico buen humor de un bufón de la corte: “No te tomes la obra tan en serio. (1988:244-245)

Esta última frase es esencial para comprender el papel del chicano/pachuco/latino en el mundo del entretenimiento (y tomamos esta serie de denominaciones no como una evolución lógica, sino como un proceso complejo en la construcción de los personajes de origen mexicano u otros). El humor forma parte intrínseca de personajes contradictorios, a la vez simpáticos y decadentes, cuyas reflexiones son en realidad ácidas críticas veladas por un lenguaje inteligente y escurridizo. Como el mismo Charles Ramírez Berg apunta:

La importancia de *Fiebre latina* la película radica, antes que nada en la importancia de la obra teatral, básicamente el que un trabajo chicano puede tener éxito, abordar un tema importante, y además, ser entretenido. La obra de teatro en sí trata de la integridad lo mismo que la puesta en escena igual que la película. De acuerdo a Daniel Valdez, Luis Valdez decidió hacer una película más sencilla (y más barata) de la pieza de teatro antes que aceptar un presupuesto de estudio más alto y correr el riesgo de que se metieran con la obra (1988-245).

Zoot suit es un exitoso ejemplo de una obra escrita, adaptada y filmada por un autor chicano aparece como una marca de orgullo en la historia chicana. Sin embargo, existe de igual manera una relación difícil con el país de origen, México. El Pachuco era considerado como una modalidad exótica del pocho, intoxicado por el “American way of life”. Pese al éxito de la película, la cultura chicana no era tomada en serio en la metrópoli mexicana, a tal punto de cambiar el estilo de personaje que ahora es un ícono en la cultura mexicana: Tin-Tan²¹. Su carrera había empezado usando el característico zoot suit, el sombrero de ala ancha y pluma junto con el uso de palabras en inglés en sus diálogos. Sin embargo, al llegar a la ciudad de México a mediados de los años cuarenta, paulatinamente tuvo que ir modificando su apariencia externa y su modo de hablar. La razón, según el escritor y cronista mexicano Carlos Monsiváis:

La censura, interesada en preservar la pureza de las costumbres y del lenguaje, e impulsada incluso por académicos de la lengua, pronto encontró fallas en el pachuco, exigiendo que suavizara o cambiara su forma de hablar, que disminuyera sus obvios préstamos culturales y se convirtiera así en sólo un comediante más, libre de lo que le daba precisamente su significación (1978:52)

Irónicamente, el Pachuco, símbolo de los primeros choques sociales de los mexico-estadounidenses se diluyó al regresar a México al pasar por el filtro nacionalista y su búsqueda de “pureza”. En primera instancia se amoldó a la imagen que el mexicano

²¹ Germán Genáro Cipriano Gómez-Valdés Castillo, mejor conocido como Germán Valdés, es recordado por su disfraz de Pachuco.

promedio tenía del pachuco, para finalmente convertirse en un personaje cómico que encarnaba la clase baja de la ciudad. Habiéndose liberado de las cadenas del estereotipo por un momento en Estados Unidos, el concepto perdió fuerza e integridad en su lugar de “origen” que ya no le pertenecía. Curiosamente, en el mundo de las referencias cinematográficas, el Pachuco sigue siendo un emblema de rebeldía y humor, tal y cómo se presenta en el número músico-bailable “ Hey! Pachuco!” interpretado por el grupo Royal Crown Revue en la película *La máscara* (1994) de Chuck Russel.



El personaje de La máscara usando un atuendo de pachuco

- b) *Re-conocimiento* del “otro americano”: *Los tres caballeros* (1944), de Norman Ferguson



En la animación *Los tres caballeros*, cada personaje representa a su país: Donald (Estados Unidos), Panchito (México) y José (Brasil)

Mientras sólo algunos largometrajes lograban librarse del molde estereotípico que Hollywood había asignado a todo lo concerniente al concepto de latino (ya sean personajes bufones, ambientes kitsch o historias planas), el mundo de la animación sobreexplotaba estos rasgos de manera desenfrenada (aún el modelo para muchos personajes de caricatura, Charlie Chaplin, retrato una frontera barbárica en *the Pilgrim* de 1923). Personajes de Hanna-Barbera, como el ratón Speedy González que a pesar de ganarle de vez en cuando al gato gringo, es incapaz de superar su condición mujeriega.

Sin embargo, 1944 es otro año medular para comprender las transformaciones de lo Latino desde la mirada de la cinematografía norteamericana. Gary D. Keller, en su aportación a *Cine Chicano*, “Lo chicano en el cine mexicano, estadounidense y chicano”, explica:

Durante la Segunda Guerra Mundial, la Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos, a cargo de Nelson D. Rockefeller, solicitó a Walt Disney un tour de buena voluntad por Latinoamérica en apoyo a la política de buenos vecinos. El resultado fueron

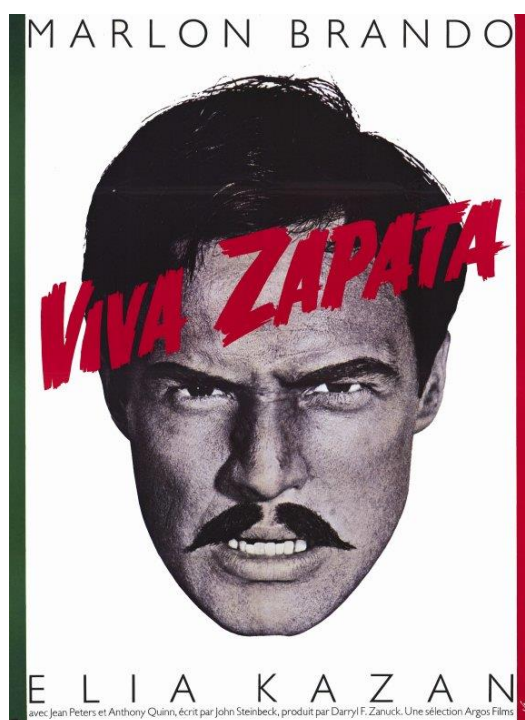
dos películas, *Saludos amigos* (1943) dirigida a Brasil, y *Los tres caballeros* (*The Three Caballeros*, 1945) que se desarrolla en México. En esta última aparecía Panchito, un gallo ensombrerado y empistolado; el estereotipo seguía ligeramente presente, pero éste era un personaje agradable, divertido, y muy divertido que mostraba a *el pato Pascual* (un Pato Donald hispano) y a José Carioca (el perico brasileño de *Saludos amigos*) las maravillas de México, tales como las fiestas de piñatas, los jarochos veracruzanos, las posadas y otras festividades del folclor mexicano. Por primera vez, Hollywood daba una imagen benigna y positiva de México. (1988:38-39)

¿Cuál fue el cambio radical en esta caricatura? Primero, el uso de lo “Latino” es usado ya no como un comodín para la comedia, sino en miras de lograr un equilibrio de poder con un aliado político. Por un momento, se crea un paréntesis en la necesidad norteamericana por autoafirmarse como la mejor opción en cuanto a política, economía y sociedad se refiere. Se lleva a cabo entonces una investigación seria y profunda de las costumbres mexicanas, que pasan de ser un simple entretenimiento a una riqueza cultural con significaos propio. No hay que olvidar que en ese entonces (como sucede actualmente) lo que los países latinoamericanos consumían en cuestión de entretenimiento provenía en gran parte de Estados Unidos, lo cual afecta su propia mirada. Efectivamente, este nuevo giro para abordar los personajes Latinos no era simplemente una respuesta a las quejas por parte de los cinéfilos mexicanos, sino, como lo señala Seth Fein en “La imagen de México: la segunda guerra mundial y la propaganda fílmica de Estados Unidos”: “Con la segunda guerra mundial, el antifascismo reforzó y dio nuevo aliento al afán de la política exterior estadounidense de lograr una hegemonía cultural internacional en América Latina, completando el proceso de eliminación de la influencia d otras naciones desarrolladas, no sólo la de Alemania sino también la de algunos miembros de la Alianza Occidental”. (1996:43) Esta contextualización histórica nos permite dimensionar la importancia de la concepción del Latino en el fortalecimiento del discurso de una nación tan poderosa como Estados Unidos.

Sin duda alguna, Panchito es el personaje más carismático de estos tres “mosqueteros” moderno”, lo cual subraya una verdadera paradoja: por un lado, la necesidad explícita por parte del gobierno norteamericano de mantener una buena relación con sus

vecinos para su propio interés, y por otro lado, la sorpresa de la audiencia (tanto en EEUU como en Latinoamérica) al ver un personaje Latino exponiendo toda su “mexicanidad” de manera positiva... lo cual abrió las puertas a la posibilidad de un personaje principal Latino en un futuro.

c) El renacer de un héroe: *Viva Zapata!* (1951) de Elia Kazan



Cartel de Viva Zapata! (1951)

Esta obra nos otorga una perspectiva interesante de la mirada cinematográfica del cine hollywoodense sobre un personaje histórico/héroe nacional mexicano. Desde un inicio la complejidad de la propuesta retrasó su filmación de veinte años. Efectivamente, la adaptación de la obra escrita por Edgcomb Pinchon, *Zapata the Unconquerable* estuvo a cargo de John Steinbeck. Poco a poco, la intención de filmar una recreación histórica se vio opacada por la crítica que lo consideraba como una declaración política. Primero a través del comité House Un-American Activities, luego a través de la entrevista del líder de los

técnicos cinematográficos de México, Gabriel Figueroa: lo que Kazan atribuyó a la xenofobia y la actitud anti Yankee formaba parte en realidad de la paranoia anticomunista que inició con la Guerra Fría desde 1947. Las críticas decían centrarse en las imprecisiones históricas, cuando en realidad, la verdadera cuestión política era saber si “Zapata era un rebelde, entonces era un comunista”. Pese al ambiente de la época de McCarthy²², la película también ofrece un nuevo panorama a la representación de los Latinos en la pantalla grande. El autor de *The Latin image in American film*, Allen L. Woll, subraya el esfuerzo del director Kazan por construir personajes multidimensionales:

Aunque podía haber sido más fácil presentar a estos revolucionarios mexicanos como representaciones modernas de los rapaces bandidos de la era muda, Kazan retrató a estos hombres y mujeres de una manera sensible y comprensiva. Los Mexicanos son representados como humanos inteligentes que buscan el camino de la revolución sólo después de que sus tierras fuesen confiscadas y ante la inexistencia de recursos legales. (1980:97).

De igual manera, el personaje de Zapata es interpretado de manera sumamente humana por Marlon Brando. En la polémica escena final, Zapata renuncia a la presidencia. Cuando su aliado Fernando Aguirre le reprocha la muerte de miles de hombres que fueron sacrificados para que él pudiera subir al poder, Zapata responde: “Estoy regresando el poder a donde pertenece; a miles de hombres...” Esta elegante clausura otorga a los Latinos un rasgo humano: un espectador, sin importar su nacionalidad, podría afirmar que el personaje estaba haciendo lo correcto. El paso decisivo en esta visión de lo Latino es la posibilidad de *elección* de lo cual la comunidad chicana parece siempre carecer en los filmes, ya sea por la falta de recursos para sobrevivir o la violencia social que los llevan a ser criminales-víctimas del sistema.

²² Senador republicano norteamericano quien de 1947 a 1957 realizó diferentes investigaciones sobre personas en el gobierno y medio del espectáculo de ser sospechosos de ser agentes soviéticos o simpatizantes del comunismo.

d) La fuerza de la mujer Latina: *Salt of the earth* (1953) de Herbert Biberman



La unión de mujeres en huelga de *Salt of the earth* (1953)

Como ocurre comúnmente en las épocas políticamente inestables, existen ciertas obras que no se amoldan a las exigencias sociales de la época. *Salt of the earth* es un ejemplo de ello por la manera en que las mujeres son retratadas. La trama se centra en una comunidad Mexican-American cuya principal actividad es trabajar en una mina de Zinc en Nuevo México. Desde un inicio, la elección de actores “realmente” Latinos marcó una diferencia: los papeles principales (Esperanza y Ramón) fueron obtenidos por Rosaura Revueltas (una actriz mexicana estelar de pocas películas pero ampliamente galardonada) y Juan Chacón, el recientemente presidente electo de la unión de mineros de zinc, con nula experiencia actuarial. En el filme, se ahonda no sólo en el desequilibrio de poder entre los obreros y los capataces de origen americano (un representante de la firma de las minas describe los mexicanos como “niños [...] a veces hay que divertirlos, a veces hay que azotarlos, y a veces hay que quitarles la comida”) sino también en las relaciones entre los Latinos y sus mujeres (Ramón le grita a Esperanza: “¡Sólo eres una mujer; no sabes lo que es trabajar!”). Es entonces cuando, viendo las injusticias cometidas hacia sus esposos (golpean y encarcelan a Ramón), las mujeres se organizan para resistir, ya que la Ley no prohíbe que las mujeres de los trabajadores realicen la huelga. Mientras las mujeres se vuelven los miembros activos de la sociedad, los hombres como Ramón, se quedan en casa a cuidar a

los hijos, lo cual les permite tener una visión empática. El cambio de roles es una doble trasgresión que no sólo convoca a cuestionar la mirada norteamericana sobre los Latinos, sino los Latinos sobre sí mismos. El uso de un nombre representativo en la mujer²³ (en este caso, “Esperanza”) conecta la comunidad Latina con sus orígenes religiosos, en donde la mujer como sincretismo de la diosa azteca Tonantzin y la virgen María representa una fuerza que da fuerza y consuelo ante las adversidades.

e) Una historia... ¿de amor?: *West side story* (1961) de Robert Wise y Jerome Robbins



El personaje Anita durante el número bailable “in America”

La película *West side story* aparece en nuestro recorrido por varios motivos. Por un lado, su popularidad de esta adaptación de una obra teatral la hizo merecedora de diez premios Óscar, entre los cuales se encuentran mejor película, mejor director y sobre todo, mejor actriz de reparto para Rita Moreno por su rol como Anita. Esta actriz de origen puertorriqueño, cuyo verdadero nombre es Rosita Dolores Alverio, participó en diferentes y famosas producciones fílmicas, como *Singing in the rain* (1952) y *The King and I* (1956).

²³ En *Machete* de Robert Rodríguez, podemos argumentar que el personaje de Luz representa una luz de esperanza en contra del sistema.

Además, *Amor sin barreras*, como se llamó en los países de habla hispana, actualiza la historia de Romeo y Julieta de Shakespeare abordando la problemática Latina de los años cincuenta. La trama se centra en la historia de amor de la puertorriqueña María (protagonizada por Natalie Wood) y el norteamericano Tony (interpretado por Richar Beymer). Sin embargo, los separan las bandas rivales que los une a su comunidad: por un lado están los Sharks, inmigrantes Latinos, y por el otro los Jets, estadounidenses de origen irlandés (inmigrantes más antiguos y con la reputación de haber “construido Nueva York”). Esta obra se destaca por representar una transición en el mundo fílmico Latino: si bien la actriz principal que interpreta a una puertorriqueña es norteamericana, es Óscar fue concedido a la Latina. Por otro lado, el retomar a un clásico de la literatura inglesa indica un reconocimiento del otro, es decir, la comunidad Latina tenía suficiente peso en la sociedad norteamericana como para arriesgarse a realizar un film que trata sobre los problemas sociales y raciales. Esto nos lleva a hablar de la lucha de espacios –tanto urbanos como cinematográficos- como lo puntualiza Alberto Sandoval-Sánchez²⁴ en su apartado “una lectura puertorriqueña del *America de West Side Story*”: “Manhattan está dividida territorialmente, económicamente, racialmente y étnicamente.” (1999:64) El autor nos da a entender que, como en muchos casos, la problemática no se encuentra en lo que se muestra, sino lo que se calla. La denominación “West side” se contrapone a un lugar a la vez *fuera* de cuadro y *dentro* de la narración de la película:

El espacio <<no-dicho>> es el *Upper East Side*, que se encuentra presente por su contigüidad topológica”. El *Upper East Side* es el centro del poder blanco Anglo-Americano, ya que la clase burguesa alta vive ahí. Al mismo tiempo, la acción que sucede en el West Side es referida como una “historia”. De esta manera, el título silencia el concepto dinámico, procesual y dialectico de la Historia. Postula una oposición binaria marcada por la presencia y ausencia de las diferencias económicas, étnicas y raciales: Oeste (West)/Este (East), historia/Historia, Sharks/Jets, hispanos/Anglo-Americano blancos. En estos términos, el título *West Side Story* expresa meramente una estructura superficial a nivel de la enunciación-una historia de amor. Sin embargo, cuando el título es leído en relación metonímica con el centro del poder, se puede dilucidar una ausencia de estructura debajo de la superficie textual de la historia de amor: esto es, la película tiene como

²⁴ Profesor de español en el colegio Mount Holyoke y ha trabajado sobre Estudios Latinos, así como sobre el teatro y el SIDA

estructura profunda de discriminación y prejuicios raciales hacia los inmigrantes Latinos/as (1999:65).

Lo que en un primer vistazo parecía un reconocimiento hacia las particularidades de la comunidad latina, en realidad sólo era un pretexto para realizar una obra de teatro *actual*²⁵, es decir, aprovechando la nota de las peleas entre *gangs* de mexicanos y norteamericanos que el *L.A Times* publicó en ese entonces. En realidad, el origen era lo de menos, lo importante era retratar una confrontación entre gente de color y caucásicos Anglo-Americanos. Desde la escritura del guión, los prejuicios subrayaban la tendencia criminal de los puertorriqueños, portando armas a toda hora (como el prometido de Marpia, Chino) y causando la muerte del personaje principal, Tony, quien agoniza en los brazos de su amada María, perpetuando la idea de un amor imposible por causas raciales y machistas.



Escenas finales de la pelea entre los Jets y los Sharks y la muerte de Tony en brazos de María.

²⁵ En realidad, el título de la obra en 1949 era *East Side Story* y se centraba en la relación amorosa entre una chica judía y un chico italiano católico.

Pese al uso y abuso de los estereotipos Latinos, Alberto Sandoval-Sánchez parece olvidar un punto importante a favor de esta producción cinematográfica: se trata de un musical, es decir, que los números musicales tienen un peso importante dentro de la trama. En este aspecto, tanto el lado de los Jets (norteamericanos) como el de los Sharks (puertorriqueños) logran una conexión con la audiencia con sus números *Cool* y *America* respectivamente, entre otros. Sin embargo, a la hora de ser recordado, la imagen de Rita Moreno y el ritmo de la canción *America* resuenan en nuestros oídos como una oda al *American way of life*.

Este recorrido nos ha permitido crear un mapa que sitúa la trilogía de *Machete* en una historia con sus rupturas y continuidades. Así, el concepto de Latino se ha ido construyendo de manera no lineal, es decir: no se trata de una evolución o “mejoramiento” de la concepción del Latino, abandonando prejuicios y estereotipos, sino más bien una *reconfiguración* de los elementos en cada propuesta cinematográfica. Es así como la idea de intertextualidad toma significación y fuerza como una herramienta en nuestra investigación relacionado con la manera en que la serie *Machete* forma parte de esta herencia Latina y la manera en la que se actualizan dichos elementos.

Gracias a este apartado, tomaremos en cuenta elementos intrínsecos al concepto del Latino en el cine, como es: la vestimenta y accesorios como una extensión y afirmación del propio ser, las referencias a héroes nacionales o a hechos históricos mexicanos, la gama de representaciones de Latino (desde el bandido clásico hasta una complejidad multidimensional), el rol “salvador” de las mujeres Latinas y sus relaciones de poder con el género masculino y las instituciones.

El recorrido histórico-cinematográfico anterior nos ha otorgado un panorama mucho más detallado y profundo sobre los orígenes de la conformación del Latino en el cine. Sin embargo, lo que se ha ganado al ampliar el mapa de navegación, se ha restado en orden: ahora un sinnúmero de nociones, adjetivos y contradicciones nublan el camino en la conformación de nuestro objeto. Para ello, haremos uso de una herramienta altamente criticada éticamente, pero cuya función en nuestro trabajo metodológico es esencial: *el estereotipo*. Así, el estereotipo se nos presenta *aparentemente* como un proceso simplificador, que a su vez ordena y clarifica muchos de los elementos enumerados anteriormente, con la posibilidad de jerarquizarlos para llegar a un resultado concreto:

detectar y reconocer la maquinaria que actúa en cada film relacionado con lo Latino, ya que en cada una re-aparecen y se re-actualizan los preceptos heredados de las obras anteriores en torno a lo latino. Usando el estereotipo como un elemento regulador de referencia, seremos capaces de pensar las relaciones internas a la obra con lo que respecta la conformación de los personajes, la elección de las tomas de cámara, la redacción de los diálogos, y sobre todo, las referencias a otras obras que marcan el lugar de enunciación.

¿Por dónde podríamos empezar la conformación de un concepto tan despreciado académicamente como lo es el estereotipo, sin restar complejidad a lo Latino? En su obra *Latino images in film*, Carles Ramírez Berg dedica un apartado entero en el capítulo tres a lo que él denomina como “los seis estereotipos Latinos”. Desde un inicio se establece una relación intrínseca entre la formación de dichos estereotipos con las convenciones de la narrativa hollywoodense. Para tener una visión completa de esta construcción cinematográfica, es necesario saber de qué manera operan los estereotipos dentro de ella. La trama se centra principalmente en el viaje del héroe²⁶, es decir, que se debe caracterizar al personaje principal para que sea reconocible. Los atributos otorgados al héroe en las películas hollywoodenses normalmente presentarían entonces a “un varón blanco, occidental, de edad media, clase media alta, heterosexual, protestante y Anglosajón”. (2002:67) Si bien parece una visión totalmente maniqueista, y hasta podría decirse tendenciosa (que sin embargo sigue la línea de pensamiento de Stam y Shohat), puesto que existen diversos casos en el que uno de estos rasgos no está presente (por ejemplo, en la película de *Titanic* de 1997 dirigida por James Cameron, el personaje interpretado por Leonardo Di Caprio era de una clase social marginal). Sin embargo, es casi imposible contradecir un hecho fundamental: la película típicamente hollywoodense está pensada para ilustrar lo *superior* que es el héroe. Ya sea a nivel moral, capacidad intelectual o de valentía, es un ser con el cual la audiencia quiere compararse y aspirar a ser cómo él, creando una especie de *súperyo* freudiando que se encuentre en sintonía con las aspiraciones de una cultura norteamericana específica. Para crear este efecto de *superioridad*, es necesario tener una contraparte de *inferioridad*. Es en este punto que

²⁶ El viaje del héroe, o monomito, es un concepto desarrollado por Joseph Campbell en su obra *El héroe de mil caras*. Se determina una estructura base que es compartida por todos los mitos alrededor del mundo sin importar la cultura. Los doce estadios siempre atañen al personaje central o a personajes que se encuentran relacionados con él.

nuestro autor puntualiza la necesidad de personajes con roles menores, como villanos, secuaces, tentaciones, “el otro hombre”...

Debido a esta ambigüedad del término “Latino”, nos es posible proponer una nueva mirada que trasciende ciertos discursos sobre justicia que en muchas ocasiones son un obstáculo más que una ayuda para entender la problemática. Existen muchas investigaciones que hacen de este tema un debate moral sobre empatía y justicia. En este sentido, el uso de los estereotipos no se aleja tanto de la mentalidad mercantil de cualquier otro producto en el mercado. Este fenómeno ha ocurrido con anterioridad en el caso del reconocimiento de ídolos de la cultura pop afroamericanos, tal como fue el caso de Michael Jordan en los años noventa. El ídolo deportivo de basketball pronto obtuvo contratos multimillonarios con marcas comerciales como Nike y McDonald’s. En 1992 realiza un video clip junto con Michael Jackson, y en 1996 la compañía de entretenimiento Warner Bros lo reunía junto a sus personajes animados más famosos (entre los cuales Bugs Bunny) en la película *Space Jam*. Dirigida por Joey Pytka, este film recaudó más de 80 millones de dólares tan sólo en Estados Unidos. Este es uno de los ejemplos en el que un miembro de una comunidad anteriormente discriminada ha llegado a ser una celebridad gracias –en gran parte- a una estrategia comercial de posicionamiento de “marca”. Así, la estrategia de *branding*²⁷ no se refiere únicamente a marcas de calzado, comidas rápidas o paquetes vacacionales. Puede extenderse para explicar el modo en que un fenómeno o tendencia social rechazada es integrada poco a poco para volverse parte de una moda deseable. Es así como lo Latino se ha vuelto “un modo de ser” institucionalizado. El mercado Latino es ahora interesante a nivel mercadotécnico, y es por esta razón que entre más se simplifiquen las necesidades de una comunidad como un todo, es más simple “llenar” las expectativas de dicha comunidad formada por el bombardeo mediático. Si podemos retomar la visión de Horkheimer y Adorno, es en relación a la creación de un nicho de mercado: en esta ocasión, la mayúscula en el término Latino la posiciona como una marca reconocible en la galaxia de significados visuales que ofrecen los medios de comunicación. Sin embargo, si nos

²⁷Es el proceso de crear un nombre e imagen únicos para un producto en la mente del consumidor a través de campañas publicitarias con un tema consistente. El *branding* se enfoca en establecer una presencia significativa en el mercado y de esta manera atraer y conservar a los consumidores leales. (La traducción es mía). Consultado en <http://www.businessdictionary.com/definition/branding.html> el 16 de noviembre de 2014 a las 19:45.

detenemos en esta interpretación meramente económica y mercantil de oferta y demanda, se perdería la complejidad de un proceso muy particular: la formación de estereotipos.

1.3. Tipos y estereotipos Latinos

¿Por qué estudiar los estereotipos? Efectivamente, podría ser considerado un concepto arcaico que ha caído en desuso con políticas en los medios tales como la de incluir al menos un personaje de cada minoría racial en sus programas infantiles y caricaturas, tratando de incluir la diferencia y no herir susceptibilidades. En la mayoría de los casos, los investigadores (como Ramírez Berg) intentan alejarse o anular este concepto que aparece como *un error del pasado*. Sin embargo, nuestra apuesta reside en que aún cumplen una *función determinada*.

En su capítulo “Estereotipo, realismo y la lucha por la representación”, Shohat y Stam hablan sobre este tipo de enfoque que busca a toda costa reconocer rasgos de lo “real”, poniendo de relieve o señalando las injusticias o abusos de poder:

“Mientras estos análisis de <<estereotipos y distorsiones>> plantean preguntas legítimas sobre la plausibilidad y la precisión mimética, sobre imágenes positivas y negativas, a menudo se basan en una lealtad exclusiva a una verisimilitud estética. Una obsesión con el <<realismo>> plantea la cuestión como si se tratara simplemente de <<errores>> y <<distorsiones>> como si la <<verdad>> de una comunidad fuera indiscutible, transparente, fácilmente accesible y las <<mentiras>> sobre esa comunidad se pudieran desenmascarar fácilmente. Los debates sobre la representación étnica a menudo se vienen abajo precisamente al abordar esta cuestión del <<realismo>>, y a veces conducen a un impasse en el que los varios espectadores o críticos defienden su versión de lo <<real>>.” (2002:185)

Sin embargo, si admitimos que una obra es capaz de cuestionar lo que debemos admitir como “real” o “normal”, ¿no deberíamos de alguna manera intentar dejar de lado clichés que no han hecho más que entorpecer la comprensión de una comunidad “marginal”? ¿Al estudiar los estereotipos, no estaríamos perpetuando el mismo mal social?

Si deseamos comprender la manera en que dicha comunidad es construida como comunidad, entonces los estereotipos son de vital importancia. Stuart Hall considera el estereotipo como práctica significativa. En su apartado del mismo nombre, el autor subraya la necesidad humana de dar sentido a la realidad, y catalogar en clasificaciones generales es

una acción vital para explicar lo que nos rodea (2010:429). Es la manera en que podemos obtener un “saber”, sobre todo si en vez de un algo se trata de un alguien: de esta manera, podemos determinar rápidamente su rol social así como algunas pistas sobre su personalidad. Así “la estereotipación reduce, esencializa, naturaliza y fija <<la diferencia>> (2010:429) (da el ejemplo con respecto a los esclavos durante los siglos XVIII y XIX, en el que el primitivismo/cultura se asociaba directamente con la negritud/Naturaleza, diferenciándolos de origen y por siempre de la raza blanca). Agrega a esto la necesidad de exclusión y de marcar una gran diferencia de poder. El autor remarca la relación entre poder y violencia en diferentes ámbitos:

A menudo pensamos en el poder en términos de coerción o restricción física directa. Sin embargo, también hemos hablado, por ejemplo, de poder en la *representación*: poder de marcar, asignar y clasificar; del poder *simbólico*, el de la expulsión *ritualizada*. El poder, parece, tiene que entenderse aquí no sólo en términos de explotación económica y de coerción física sino también en términos culturales o simbólicos más amplios, incluyendo el poder de representar a alguien o algo de cierta forma dentro de cierto <<régimen de representación>>. Incluye el ejercicio de poder simbólico a través de las prácticas representacionales. La estereotipación es un elemento clave en este ejercicio de violencia simbólica. (2010:429)

A nuestro parecer, este es el aspecto más poderoso del estereotipo y que corresponde exactamente a lo que sucede en el ámbito que nos interesa: el de los Latinos. Este entendimiento de los estereotipos como una vía para comprender y explorar los repliegues de sentido en torno a lo Latino puede ser equiparado al desarrollo del tipo de pensamiento *orientalista*. Edward Said, en su obra *Orientalismo*, nos explica: “Es un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y – la mayor parte de las veces- Occidente.” (2007:21) y “Si tomamos como punto de partida aproximado el final del siglo XVIII, el orientalismo se puede describir como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente. Desde 1910²⁸, la presencia colonial por parte del imperio británico en Egipto fue motivo de discusiones y

²⁸ “El 13 de junio de 1910, Arthur James Balfour [miembro del Parlamento] pronunció un discurso ante la Cámara de los Comunes sobre <<Los problemas a los que tenemos que enfrentarnos en Egipto>>. (2002:57)

planteamientos para pensar al otro, y sobre todo, “justificar” desde la academia la intervención colonial. Guardando las distancias históricas necesarias entre el posicionamiento de los imperios en el siglo XX y la condición de inmigrantes en Estados Unidos en el siglo XXI, es interesante notar el cambio que el autor sitúa al final del siglo XVIII y principios del siglo XIX, cuando según su planteamiento empezó el orientalismo moderno: “De pronto, una amplia y variada gama de pensadores, políticos y artistas adquirió una nueva conciencia de Oriente debido, en parte, al descubrimiento y a la traducción de unos textos orientales del sánscrito, farsi y del árabe, y también a una percepción nueva de la relación Oriente-Occidente.” (2002:71-72).

¿Es pertinente realizar una comparación entre orientalismo y una noción de *Latinismo*? Pensamos que sí, en la medida en que la manera de plantear el problema es cambiante y los elementos analizados se replantean constantemente. Así, la problemática sobre el estereotipo que nos ocupa de momento adquiere una importancia capital al dejar de ser pensados como una estrategia de represión y usarse como herramientas metodológicas para comprender las construcciones Latinas en el campo cinematográfico. Con un término como *Latinismo* concedemos a nuestra investigación un lugar entre las diversas miradas que occidente ha tenido en relación con el otro... pero en este caso, al interior de su propio territorio. Podemos hacer una alusión al campo de estudios psicoanalíticos freudianos al pensar en los estereotipos como síntomas²⁹ que nos permiten indagar sobre un contenido latente. Así, es necesario entender la manera en que los estereotipos se forman para comprender el modo de construcción de los estereotipos Latinos dentro de la plasticidad fílmica de Hollywood. La aparición de personajes Latinos, ya sea como villanos, víctimas, ayudantes graciosos o simplemente como parte del decorado del fondo en diferentes cintas, tiene un origen y un sentido específico que necesitamos.

Es por esta razón que nos enfocaremos en ciertas características que conforman el universo de los Latinos en el cine. Ahora que hemos enumerado las constantes en los estereotipos, es momento de especificar los tipos y roles que juegan lo y los Latinos dentro de las narraciones cinematográficas hollywoodenses. Como lo mencionamos anteriormente,

²⁹ Freud subraya la importancia de los síntomas para comprender la psique humana: “Los síntomas neuróticos tienen entonces su sentido, como las operaciones fallidas y los sueños, y, al igual que estos, su nexa con la vida de las personas que los exhiben” (1993:235)

Charles Ramírez Berg se dedica a realizar un estudio concienzudo sobre los estereotipos Latinos. Él enumera seis estereotipos Latinos básicos que pueden encontrarse en las películas: *el Bufón*, *el Latin Lover*, *el Bandido*, *el Payaso femenino*, *la Mujer Oscura*.

Estos estereotipos no son fijos y varían de una producción cinematográfica a otra. Para nuestra investigación nos centraremos en la propuesta del autor de tres figuras: El Bandido, la Ramera y el Latin lover. La elección de estos tres rasgos es debido a que el efecto creado por su psicología o hipersexualización crea como efecto secundaria un humor casi siempre intencional. A continuación nos daremos a la tarea de exponer los argumentos del autor y contraponer su visión a la de esta investigación.

Un Latino contemporáneo que retoma el estandarte del Bufón-Latin lover es, irónicamente, de nacionalidad española: Antonio Banderas. Sin embargo, el hecho de que le lleguen propuestas para interpretar papeles de Latinos, habiendo una gran oferta de actores de orígenes mexicanos, puertorriqueños y colombianos (como Gael García Bernal, Benicio del Toro y Michael Pitt) es un indicador esencial en la conformación del concepto de Latino en la meca del cine. Para explicar este fenómeno, podríamos recurrir a la respuesta más sencilla (y estereotípica) cimentada en la ignorancia de los norteamericanos hacia toda cultura que no sea la propia. En diversos contextos, las tradiciones mexicanas son confundidas con las españolas (corrida de toros, vestimenta). La población norteamericana se encuentra de alguna manera consciente de esta confusión, ya que en muchos casos se identifica el idioma hablado por los mexicanos no como español, sino “mexicano” (en *Machete el vigilante* Don Johnson remarca al inmigrante “No hablo *mexican*”). Desde esta perspectiva abarcadora que mezcla conquista española e imágenes revolucionarias mexicanas, pirámides y hacendados, proponer un papel de mexicano a un español no parece tan descabellado. Para comprender mejor la conformación de un personaje humorístico y seductor, nos centraremos en el film *The mask of Zorro* (1998) dirigida por Martin Campbell³⁰. Esta obra retoma la historia de uno de los pocos héroes cuya nacionalidad no es estadounidense: el Zorro, personaje creado por Johnston

³⁰ No es casualidad que en un primer tiempo el proyecto designara a Robert Rodríguez como director. Rodríguez fue quien sugirió a Banderas como protagonista. Sin embargo, por un problema de presupuesto y de visiones (Rodríguez deseaba realizar escenas gore), la productora decidió contratar a Campbell en su lugar. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Mask_of_Zorro (consultado el 10/01/2014)

McCulley, en 1919. Este Robin Hood del Nuevo Mundo (interpretado por Anthony Hopkins en la película) cede su legado a un joven mexicano, Alejandro Murrieta, mientras que España entrega California a Santa Anna.

Las similitudes *entre La máscara del Zorro* y el argumento de *Machete* se hacen notar desde un inicio: un héroe surge del anonimato para resistirse a los hombres de poder corruptos que desean explotar al pueblo para sus intereses personales. Sin embargo, en el caso del héroe enmascarado existe un mentor (el Zorro original, De la Vega) quien funge como guía y entrenador. El efecto humorístico es causado por la inexperiencia del personaje principal en comparación con la seriedad del maestro, que se vuelve la referencia con la cual se medirán sus actos heroicos.

Una escena en particular llama la atención por su duración (alrededor de cinco minutos, del minuto 46:12 a 51:20) en relación con la sencillez de la acción (robar un caballo de un establo). Trajeado con el icónico disfraz negro, Alejandro asume que convertirse en leyenda será sencillo una vez domado el corcel. Sin embargo, nada ocurre según lo planeado, ya que el caballo se da a la fuga, dejándolo a la merced de los maleantes. A pesar de no ser uno de los momentos clave en la narrativa de la película, existen diferentes elementos (guión, secuencia de planos, musicalización, manejo del ritmo de la acción).



El primer plano de la cara de Alejandro (Antonio Banderas) en el minuto 47:50 revela la inseguridad del personaje principal al verse rodeado por los villanos.

La batalla desarrolla una serie de situaciones cómicas que alejan la escena de un tono de violencia real (Zorro lucha con un cráneo de vaca al perder su espada, se enfrenta a un enemigo mucho más alto que él y lo vence golpeándolo con balas de cañón...). La inteligencia de Zorro crea un efecto cómico *in crescendo* a tal punto de asemejarse a un guión de caricatura de Looney Tunes de la productora Warner Bros. La casi ausencia de diálogos da pie al manejo de clichés (escupir los dientes después de ser golpeado) y el manejo concienzudo tiempos y ritmos (la pausa antes de que Zorro prenda el cañón para que sus enemigos tengan tiempo de darse cuenta del peligro inminente). La musicalización refuerza este aspecto, el contraste entre heroísmo (uso de trompetas) con la bufonería plasmada en pantalla. Existe un momento en donde el silencio absoluto impera: el juego de miradas muestra la vulnerabilidad del héroe. El “inconsciente cinematográfico” del público detecta un homenaje a las producciones silenciosas de los años veinte, en particular *The mark of Zorro* (1920) dirigida por Fed Niblo. Desde ese origen, el *gag* se relaciona con el personaje hispano, y esta construcción se ha mantenido hasta la época actual. La escena finaliza con un remate que remarca nuevamente la torpeza del personaje: al celebrar su victoria, lanza una antorcha sobre un barril de pólvora (minuto 51:30). Pese a tomar el barril en sus manos, se da cuenta de la hilera de pólvora que cae del barril, haciendo que el fuego “lo persiga”. La escena acaba con la explosión del cuartel de los villanos.

Esta escena de cinco minutos condensa diferentes aspectos que no sólo definen al personaje en el cine, sino que convoca toda una serie de conocimientos predeterminados alrededor de los personajes cinematográficos catalogados como Latinos. En realidad, la nacionalidad del actor es de poca importancia si los rasgos físicos básicos están presentes: bigote, ojos oscuros, piel morena (en general más clara si es el héroe) y por lo general con poca altura. La ausencia de una masa muscular importarte para defenderse en un plano físico es compensada al revelarse como un ser astuto³¹. Cuando hablamos de un ser astuto,

³¹ En francés es común escuchar la expresión “rusé comme un renard” (astuto como un zorro). De hecho, el sustantivo “Renard” proviene de un escrito, *Le Roman de Renart*, un conjunto de poemas en francés datados entre los siglos XII y XIII que parodian la épica y la novela cortés. Están ambientados en una sociedad animal que imita a la humana, y su principal protagonista es Renart, el zorro. La elección del

nos referimos específicamente a la capacidad de convertir una situación desfavorable en una oportunidad. La posibilidad de “hacer de su debilidad una fortaleza” es un rasgo constitutivo en la creación del personaje Latino. Es en este punto que convergen el aspecto de bufón y Latin Lover, la bisagra entre dos opuestos, la particularidad fílmica que diferencia esta “comunidad” de las otras en el espacio fílmico (los asiáticos trabajadores, los europeos refinados...). Los dos rasgos se condicionan el uno al otro a tal grado que después de la escena de la pelea cómica surge inmediatamente una situación de conquista amorosa.

Zorro logra esconderse en el confesionario de una iglesia. La bella Elena, interpretada por Catherine Zeta-Jones³²) lo confunde con el Padre. Zorro se encuentra nuevamente en una situación en la que no tiene el control y debe valerse de su astucia para no revelar su personalidad. La ignorancia del personaje de Zorro sobre todo lo relacionado con los valores religiosos otorga el toque de humor necesario para realizar un cambio hacia un ambiente romántico. Cuando Elena confiesa sus “pensamientos impuros” por un hombre enmascarado, Zorro aprovecha para realizar una descripción muy ventajosa de sí mismo (“voz grave”, rudamente atractivo”...).

animal representado no es totalmente azarosa, ya que su reputación proviene de un legado literario basada en la parodia y la inteligencia para llegar a sus metas.

³² Actriz inglesa de origen, sus rasgos físicos “exóticos” (ojos oscuros, melena negra, piel apiñonada) le permiten *convertirse* en una Latina en el universo hollywoodense.



Elena, en el minuto 54:49, encarna la dualidad de la Latina: pureza y pecado.



Zorro, gracias a la confesión de Elena en el minuto 55:00, recarga su cabeza. Puede ser entendido como un gesto de felicidad o de responsabilidad.

La escena funciona justamente por la imposibilidad de *ver* al otro, y la necesidad de construirlo y representarlo a través del lenguaje³³. Por un momento, Zorro es capaz de verse a través de los ojos de Elena (que en este caso encarna la dualidad de la mujer Latina, a la

vez santa y pecadora). Si bien existen otras escenas románticas más tradicionales a lo largo del film (por ejemplo, una escena de baile de salón en el minuto 73:32) la escena del confesionario es básica para nuestra investigación.

Es evidente que el gesto de Alejandro/Zorro después de escuchar la confesión de Elena transmite un sentimiento de alivio: apoya la cabeza, cierra los ojos y suspira en la intimidad que le ofrece el confesionario. El espectador puede imaginar que su tranquilidad se debe a saber de los labios de su amada que lo desea. Las palabras de Elena alcanzan un grado de honestidad mayor ya que se supone son dirigidas a un tercero. El público puede entonces alegrarse por el héroe, ya que sus esfuerzos han sido recompensados y los momentos de inseguridad y torpeza (la escena anterior) pueden dejarse atrás. Sin embargo, pese a la victoria sentimental de este Latin lover, queda en el aire una duda: ¿cómo puede amarlo Elena si sólo lo ha visto con su disfraz de Zorro? ¿El sentimiento es hacia su persona o hacia la fantasía que representa? Es en este punto que nos parece necesario un análisis más fino.

Efectivamente, lo que aparece en la pantalla puede remitirse a la definición de amor que se le atribuye a Jacques Lacan (y que en general es malinterpretada por la falta de descontextualización rigurosa): “El amor es dar lo que no se tiene a quien no lo es”. El ingrediente “amor” forma parte de la ecuación de la construcción del concepto del Latino en cuanto también involucra a un Otro. El psicoanalista uruguayo Michel Sauval explica dicha relación:

El paso de la frustración de goce a la frustración de amor implica un intercambio de registros entre el agente (S --> R) y el objeto (R --> S), en tanto que la frustración sigue siendo imaginaria. El objeto en juego pasa a ser los signos de amor, los signos de la presencia del Otro, sus dones. Y en cambio, el Otro, pasa de simple lugar de la presencia-ausencia a ser una potencia real en tanto aquella de quien depende la respuesta. (2008:15)

Sin el afán de adentrarnos a un debate psicoanalítico, es posible otorgar un significado diferente al gesto de Alejandro. Él carga ahora con el peso de la fantasía de Elena sobre sus hombros, y eso significa llegar a ese nivel para no decepcionarla. El don se vuelve maldición cuando aparece que ese Otro es él mismo sin ser completamente él. Existen dos imágenes superpuestas –el hombre de carne y hueso, Alejandro, y Zorro, la leyenda que

encarna – mas no confundidas. Así como Alejandro “presta” su cuerpo para la encarnación del héroe enmascarado, de alguna manera los actores (sin importar su origen) deben aceptar el peso de las expectativas Latinas. Tal es el caso de estrellas mexicanas actuales como Gael García Bernal y Diego Luna cuyos papeles hollywoodenses se encuentran en estrecha relación con su capacidad de encarnar un rol Latino (Gael García en el papel del inmigrante Santiago en *Babel* [2006] de Alejandro González Iñárritu, y Luna como Lira en *Milk* [2008] de Gus Van Sant). Por un lado existen “los signos de la presencia del Otro” como lo indica Sauval (en el caso de la industria hollywoodense, se ha reconocido el trabajo de artistas Latinos y son contratados para encarnar personajes de su propia nacionalidad) pero por el otro lado el mecanismo de “pasar de simple lugar de la presencia-ausencia a ser un potencial real” aún no se ha completado del todo (se impone un modo de actuación Latino que corresponde a las expectativas de la industria). La figura del Latin lover asume en la superficie el papel activo (conquistar mujeres Latinas o Europeas) pero en la ecuación hollywoodense, es más bien un rol que se asume de manera pasiva. Así como Alejandro debe actuar como Zorro para ganarse el corazón de Elena, en muchos casos de la industria los actores deben asumir el rol de Latin lover según las reglas del juego cinematográfico.

La relación Bufón-Latin Lover no se encuentra completa sin otro elemento básico: la del Bandido. Anteriormente hemos mencionado la referencia a los Westerns para trazar uno de los orígenes cinematográficos que hacen de los Latinos por definición bandidos: la parte astuta que los caracteriza como bufones y que les facilita robar los corazones de las mujeres tiene algo de malhechor. Desde el punto de vista del gobierno, el Zorro es un forajido que violenta la ley y debería ser castigado con la cárcel. En muchos otros casos, a pesar de su carisma, el personaje del Latino se encuentra en la parte oscura de la justicia, aparentando una rectitud que en el fondo no tiene puesto que sus intereses personales siempre serán prioridad. La corrupción forma parte del ser constitutivo del Latino en el contexto hollywoodense³⁴.

Podríamos decir que el estereotipo de Bandido es la “base” de toda derivación del Latino, ya que sus orígenes remontan a la creación y éxito del Western. Este aspecto

³⁴ Con lo cual rompe la serie de Machete de una forma tajante, ya que es el único personaje que no se deja corromper ni influenciar por las “tentaciones” de la sociedad (dinero, mujeres, fama, etc.).

muestra de forma tácita uno de los puntos del apartado “Once tesis sobre el estereotipar” del capítulo “Categorizando al otro” de Ramírez Berg:

Los estereotipos son descontextualizados y ahistóricos. En la construcción del bandido mexicano en los Westerns (sombrosos y tira de balas cruzadas en el pecho), se ha quedado impregnada la imagen del soldado rebelde que luchó durante la Revolución mexicana entre 1910 y 1920. Al situarlos en el Viejo Oeste Norteamericano de 1880 es anacrónico, además de ser una visión negativa “prestada” del poder institucionalizado de Porfirio Díaz. Desde este punto de vista cinematográfico, los estereotipos son “shortcuts”, atajos que saltan de un contexto a otro sin trasfondo. (2002:19)

Cómo olvidar el personaje de “Tuco” (Tuco Benedicto Pacífico Juan María Ramírez) interpretado por Eli Wallach en el Spaghetti Western *El bueno, el malo y el feo* (1966) de Sergio Leone.



“Tuco”, el personaje Latino de *El bueno, el malo y el feo* (1966) y que corresponde evidentemente al “feo” mencionado en el título

Curiosamente, al parecer esta es *la* imagen genérica que el espectador tiene del Latino. En su introducción, Charles Ramírez Berg comenta una anécdota de sus alumnos de la Universidad de Texas en Austin. Al preguntarles cómo describirían al bandido mexicano, enumeraron las siguientes características: “la cara oscura, sudorosa y sin rasurar [...]... las bandoleras (tiras de balas cruzando el pecho) [...], el gran sombrero, la actitud antisocial...

[...]” (2002:1) Pareciera como si la imagen de “Tuco” se hubiese cristalizado en la mente de todas esas personas. Existen ciertos rasgos que lo incapacitan totalmente para ser el héroe: falta de ética, autosacrificio y la lucha por un mundo mejor. El egoísmo, la falsedad y sus pasiones lo guían. Y... es feo. Los personajes con poco atractivo físico tienen pocas oportunidades de crear un vínculo de empatía con el público.

A pesar de tener un rol bastante marginal en las producciones hollywoodenses (salvo en ciertas excepciones, como lo vimos en el caso de *The Mask of Zorro*) el bandido Latino es explotado en el campo de animación con el argumento de que es para un público “infantil”. En muchos casos, es en las caricaturas que los estereotipos son usados de una forma tan literal y honesta que permiten realizar análisis más complejos e interesantes.

En la película *Despicable me 2* (2013) dirigida por Pierre Coffin y Chris Renaud, el tema de lo Latino aparece con la llegada de un personaje que es sospechoso de ser un maleante: Eduardo. El personaje principal, Gru, un villano ahora convertido en espía y con tres niñas adoptadas. Margo es invitada por el hijo de Eduardo, Antonio, al restaurante mexicano de su padre... Llamado debidamente “Salsa Salsa”.



La bandera tatuada en el pecho da una imagen hipere exagerada de la identidad mexicana.

Mientras que Margo intenta comprender la cultura aprendiendo a presentarse en español, Gru le hace burla presentándose como “Me lama-lama ding-dong”. Sin embargo, el “mexicanísimo” Eduardo (calvo, con barba, pelo en pecho y obeso) crea una pequeña

venganza lingüística al llamar “cabeza de huevo” en español a Gru. Este tipo de guiños están dirigidos directamente a la comunidad Latina, ya que se tratan de pequeñas palabras o diálogos que no son esenciales para la comprensión de la película en general... pero le otorgan la “salsa salsa” que requiere. Sin embargo, esta primera presentación entre los “dos padres en rivalidad” y en medio los dos enamorados culminará en la invitación a la fiesta del Cinco de Mayo en casa de Eduardo y Antonio. El Cinco de Mayo ha sido una fecha esencial para la integración de la comunidad mexicana en Estados Unidos. Es por esta razón que no es ninguna coincidencia que en el minuto 63:38, no nos sorprende descubrir que Eduardo vive en una mansión al estilo casa de adobe al Norte de México con colores vivos.



Festejo del Cinco de mayo: sincretismo de todas las festividades consideradas como Latinas.

Desde el diseño del interior de esta hacienda (con patio central) podemos observar las mezclas que conforman la constelación de lo “Latino”: sombreros grandes, papel picado (aunque su uso sea durante el Día de muertos el 2 de Noviembre), linternas chinas (aunque sean... chinas). Sin embargo, mientras transcurre la fiesta aparecen muchos más elementos que se van superponiendo: sombrero de nacho gigante con guacamole, churros, guarida secreta con inspiración olmeca/tolteca/inca (referencia directa a Indiana Jones), puerta que se abre con la tonada de “la cucaracha”... todos parecen haber salido del estereotipo de lo

Latino, los “atajos” que hemos trabajado teóricamente y que aquí aparecen en todo su esplendor cinematográfico. Son recursos que apelan nuevamente al humor para crear referencias cinematográficas que envuelven al espectador en un mundo cómico Latino por excelencia. Pero la culminación de ello es la identidad secreta de Eduardo: “El Macho”, un villano con máscara de luchador que Gru creía muerto “de la manera más macho posible: sobre un tiburón con dinamita, entró en la boca de un volcán activo”. El Macho bebe un tequila llamado “La venganza del escorpión” y lo condimenta con veneno de víbora de cascabel como si fuese limón.



Caricatura “hiperrealista” del macho mexicano/Latino

Esta caricaturización causa hilaridad en dos niveles: la primera es por la hipervalorización de lo macho en una época en la que los héroes de los niños casi no cuentan con fuerza física (impulsando otras características como la imaginación, la inteligencia, etc.) Es así como desde los noventas los héroes de los chicos se han complejizado, y aunque conservan ciertos rasgos masculinos, ahora prevalece su capacidad económica (por ejemplo Batman o Ironman) o su valentía (Harry Potter). El espectador puede ver este desfase generacional, lo cual crea un tipo de percepción anacrónica del personaje. Por otro lado, el cliché del mexicano es tan exagerado y “condimentado” que la misma audiencia norteamericana es capaz de reconocer lo absurdo de ciertas aseveraciones en relación con lo Latino. No se trata de un villano que se odie, sino que es tan simpático

que causa ternura. De hecho, el exvillano ahora convertido en héroe, Gru, era un personaje mucho más malo y es por esta razón que el Macho le pide asociarse con él. Los papeles podrían invertirse, pero si fuese así *El Macho* perdería ese cliché que sólo funciona con rasgos sencillos e identificables por la audiencia.

Sin embargo, y a pesar de toda esta carga paródica y de cliché, el personaje de Eduardo/El Macho es un Latin lover por excelencia. Charles Ramírez Berg nos recuerda el origen de esta figura del Latino:

El origen de este estereotipo masculino puede ser rastreado con una estrella: Rudolph Valentino³⁵. Un inmigrante italiano que por el año de 1921 había pasado de tener pequeños papeles a un rol estelar como el protagonista de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, una historia sobre el efecto de la Primera Guerra Mundial en un joven argentino. [...] La presencia ardiente de Valentino en [sus] películas sentó las bases para un Latin lover poseedor de una sexualidad primaria capaz de crear un tipo de amor sensual pero peligroso. En los roles [de Latin lover] los actores reiteran la combinación erótica de características institucionalizadas por Valentino: erotismo, exotismo, ternura mezclada con violencia y peligro, agregándole la promesa romántica que, a nivel sexual, las cosas podrían salirse de control. (2002:76).

La doble identidad de nuestro villano refleja estos dos aspectos impregnados en la caracterización de los Latinos: por un lado su encanto y refinamiento con los clientes en el restaurante (no olvidemos que ingredientes de la comida mexicana como el chocolate y el chile son alimentos considerados alimentos eróticos), a tal punto de bailar con una mujer totalmente desconocida; y por otro lado, su gran explosión de testosterona capaz de conquistar tanto el mundo como a una mujer.

En lo que se refiere a los estereotipos de las Latinas, como lo hemos mencionado, existe la misma triada pero con su correspondiente femenino: es el caso de la Payasa-Ramera-Mujer obscura. En lo que concierne a la Latina, normalmente se le da más importancia a un aspecto de la triada. Una de las máximas exponentes de las Latinas en Hollywood es la actriz Salma Hayek, cuya directa participación con Robert Rodríguez fue en la película *Desperado* (1995). Sin embargo, el rol con el que fue reconocida mundialmente fue en la *From dusk till dawn* (1996), también dirigida por Rodríguez, en la

³⁵ Mejor conocido como Rodolfo Valentino.

que encarna a la reina vampira Santanica Pandemonium. La escena en la que aparece contorneándose sensualmente con una serpiente es la imagen más reconocida del film, glorificando la dualidad de mujer oscura (por sus poderes) y en menor grado el de la ramera (ya que el lugar en donde se desarrolla la acción es un burdel y ella es una bailarina exótica).



Ningún papel de Salma Hayek puede mostrar mejor la dualidad Ramera-Mujer oscura que el de prostituta vampira en *From dusk tilll dawn* (1996)

Pese a sólo tener un papel secundario como Sofía Reyes en la serie *Ugly Betty*, su rol como productora dentro del ámbito de la comedia Latina es esencial. Además, como un guiño a todo el público Latino, asume el papel de una dramática enfermera en la telenovela que ve la protagonista.



Una parodia de telenovela es un guiño mediático utilizado por Hayek para mostrarse bajo el estereotipo de Payasa.

Hayek se ha cimentado en Hollywood como *la* referencia femenina Latina por excelencia, y ha aceptado trabajar en producciones con un amplio espectro de “seriedad”: desde animaciones infantiles como *Puss in boots* (2011) como el interés amoroso del gato con botas (con la voz de Antonio Banderas), hasta la hiper-folclórica producción *Frida* (2002) dirigida por Julie Taymor, interpretando a uno de los íconos mexicanos por excelencia, la pintora Frida Kahlo.

Si bien los personajes son totalmente opuestos, el hecho de elegir siempre a la misma actriz representan *variaciones* de una construcción estereotípica femenina. El hecho de formar parte de una comunidad “minoritaria” y además pertenecer al género femenino reduce en muchos casos el rango de acción en la actuación: la Latina es encasillada en un sustantivo femenino seguido de un adjetivo calificativo (en los casos mencionados más arriba: vampira seductora, mujer graciosa, gata sensual y artista fuerte). Por esta razón, la Latina aparece en pantalla para llenar *un rol determinad*. Hayek conoce el juego y sabe jugarlo, no sin aprovechar la ocasión de burlarse de él por medio de la telenovela en *Ugly Betty*.

Sin embargo, existen excepciones a la regla, y en el tercer capítulo de este trabajo expondremos la manera en que los personajes femeninos en la serie de Machete expondremos un análisis que permita repensar estos papeles básicos.

Como conclusión, hemos establecido que las categorías estereotípicas propuestas por Charles Ramírez Berg no sólo son complementarias, sino que crean una triada lógica a través de la historia cinematográfica que podría ser conceptualizada de la siguiente manera: Bandido/Bufón/Latin Lover, es decir, Malo/Gracioso/Atractivo. Esto se aplicaría de manera similar para los estereotipos femeninos de la Latina, a saber: la Ramera/la Payasa/La mujer oscura, traducéndose en: el Pecado/personaje cómico por ser patético/la Femme fatale exótica. El autor puntualiza que su propuesta no es estática sino *progresiva*, y que recientemente “algunos directores como Cheech Martin y Robert Rodríguez en *El Mariachi* se oponen al patrón de Hollywood de las imágenes del Latino”. (2002:78). Sin embargo, la manera en la que enlazamos los tres tipos de estereotipos disminuye el carácter “redentor” de dichos creadores. El maniqueísmo simplista se queda atrás con la interrelación de dichas categorías para complejizar un juego en el que el Otro aparece paradójicamente como una seductora amenaza. En el próximo capítulo, nos enfocaremos en los modos en que Robert Rodríguez encausa o juega con esos estereotipos en su universo creativo.

1.4. El concepto de Latino: una revisión

Los tres apartados anteriores nos han servido en gran medida para situarnos en relación con los mecanismos de construcción de lo considerado Otro, lo excluido, lo ajeno. Tanto las visiones de los cineastas a través de diferentes épocas como la conformación y evolución de estereotipos afectan la manera en que vemos la comunidad de inmigrantes hoy en día. Es por esta razón que nos parece importante revisar nuestro concepto de Latino, puesto que no se trata de un término fijo sino de un objeto de investigación que se crea al mismo tiempo que avanzamos en nuestro trabajo. Aunque hemos justificado la elección del término Latino en la introducción, aún quedan clarificaciones pendientes por realizar. Existen diversas denominaciones cuyas definiciones a veces parecen emborronarse y a veces superponerse, resultando en una serie de confusiones y sobreentendidos académicos. Sin el afán de crear delimitaciones absolutas, nos parece importante mencionar las diferencias y significados que señala cada concepto.

Si tomamos la postura de David R. Maciel en *Los mexicanos de los Estados Unidos y el movimiento chicano*, describe como chicano a “toda persona de origen mexicano que reside permanentemente en los Estados Unidos, con independencia de su calidad inmigratoria.” (2000:22) Esto nos remite a una condición muy amplia que aparenta una cierta uniformidad, cancelando todo tipo de procesos de identificación y contradicciones internas. Además, este autor toca el tema del campo cinematográfico: “Incluso se puede decir que la aparición del chicano en el celuloide coincide con el inicio del largometraje en Estados Unidos.” (2000:22). Sin embargo, él deplora la poca profundidad de las películas sobre los chicanos, indicando en su obra *El bandolero, el pocho y la raza* que “los estereotipos del cine contribuyeron a mantener al chicano <<en su lugar>>, es decir, en su condición de mano de obra barata útil para las necesidades de la economía nacional” (2000:27). Con esta reflexión, Maciel indica desde un inicio una problemática que podría formar parte de una estrategia de orden política y económica. Efectivamente, sería un error no observar el fenómeno chicano en relación con las leyes y medidas relacionadas con las leyes en la frontera para controlar y detener el flujo de inmigrantes mexicanos a Estados Unidos³⁶. El autor también distingue tres tipos de cine: hecho por mexicanos, hecho por norteamericanos y hecho por chicanos. Se propone así una forma de valorización según los orígenes/lugar de producción de las obras cinematográficas: las menos “fieles” serían las creadas por cineastas “gringos” y las “verdaderas” serían las creadas por los realizadores chicanos, quienes viven en carne propia las difíciles condiciones de vida. Esta visión es justificada por una concepción negativa de los estereotipos: el autor se basa en los estudios de Charles Ramírez Berg para llegar a la conclusión de que “los estereotipos, desde una perspectiva psicosociológica, son simplificaciones de la realidad” (2000: 26). Esta reflexión es tajante en relación con el las relaciones de fuerza y poder:

El problema surge cuando un grupo dominante las emplea para etiquetar a quienes se hallan bajo su dominio económico y político. Las repercusiones negativas para la colectividad dominada, en este caso la población chicana, son muy amplias. Primeramente, los estereotipos, una vez generados, se reproducen con facilidad, cobran fuerza y se

³⁶ Por ejemplo, la llamada “Ley Arizona” SB1070, que entró en vigor el 23 de abril de 2010 por la gobernadora Jan Brewer y el 11 de abril 2011 se suspendieron las disposiciones más controversiales a petición del presidente Barack Obama. También es conocida como “Ley del odio” por criminalizar a los inmigrantes y considerar como presuntos culpables de crímenes basándose únicamente en la apariencia “inmigrante” de una persona.

convierten en “realidad” dentro de una sociedad. Al igual que la imagen del indígena norteamericano divulgada en la pantalla, la cual lo exhibe como un ser salvaje, cruel, indomable y renuente a la civilización, sirvió para justificar su exterminio –que pareció así tolerable y aceptable-, la del chicano fundamenta su subordinación en la sociedad estadounidense. (2000:27).

Esta reflexión es un aporte esencial para poder pensar el cine hecho por y sobre la comunidad chicana en términos *políticos*: al observar con detenimiento la forma de creación y producción de los filmes es posible dilucidar las tensiones sociales de una Nación como Estados Unidos. Sin embargo, podemos percibir dos rasgos que indican las limitantes de esta postura. Por un lado, la idea de estereotipos que se reproducen sin alteración ni modificación alguna, al igual que la identificación de las “víctimas” con sus victimarios, como si se tratase de un síndrome de Estocolmo a gran escala. Citando las palabras exactas de Maciel: “Una vez que [los estereotipos] se institucionalizan y se repiten continuamente, influyen también en sus víctimas, quienes en cierta medida empiezan a aceptarlos como reales. Las imágenes de la pantalla inculcaban en los chicos valores y creencias que los inducirían a aceptar el orden establecido y las carencias que para ellos acarrea” (2000:27). Esta propuesta parece revivir la Teoría de la aguja hipodérmica³⁷ a nivel de la creación de identidades. Es importante recordar que el concepto de chicano se refiere a esta búsqueda de referencias en el país de origen: etimológicamente, la palabra chicano (a pesar de la existencia de diferentes procedencias) comparte un origen náhuatl con “México”, y por lo mismo, con “mexica”, el nombre usado por los aztecas para indicar su territorio. Hablar del movimiento chicano es convocar a todo un imaginario basado en la mitología de los orígenes: la presencia en su discurso de Aztlán³⁸ es una muestra de ello.

³⁷ Idea de manipulación en el ámbito de los medios de comunicación propuesta por Harold Lasswell después de la primera guerra mundial, relacionado con temas de propaganda bélica y publicitaria.

³⁸ Daniel Cooper Alarcón explica este espacio unificador para el movimiento chicano: “Hace veinte años, el movimiento chicano estudiantil creó un espacio en donde una producción cultural y de identidad alternativa pudiera florecer... Aztlán, el hogar legendario de los aztecas, aclamado por el nacionalismo cultural chicano como el lugar mítico de la nación chicana, pudo dar cohesión a este espacio. La identidad chicana estuvo enmarcada en Aztlán. Y, Aztlán proveyó una base para el retorno a las raíces antes de la dominación y la subyugación –un viaje de regreso a los tiempos antes de la llegada de Cristóbal Colón. En los casos más extremos, se decía que Aztlán se encontraba en las capas más profundas de la conciencia de cada chicano,

Lo chicano representa una voluntad consciente de separarse tanto de los mexicanos como de los norteamericanos, de luchar contra una supuesta indefinición y la necesidad de crear un grupo sólido para poder defenderse de los abusos de poder. Los estudios chicanos han permitido otorgar visibilidad a una comunidad que ha ido construyendo su propia voz a través de marchas, exposiciones artísticas intervenciones, etc. como una forma de protesta desde los años sesenta. Sin embargo, esta categoría también corre el riesgo de ofrecer una mirada unidireccional y unívoca sobre un tema. Es necesario replantear la utilidad de un término para evitar agotar las significaciones de un fenómeno sociocultural.

En segundo lugar, la postura de Maciel en torno a las categorías de cine (chicano, americano y mexicano) nos parece reduccionista, sin dar cuenta de los múltiples conceptos que circulan en los tres tipos de “discursos”. Al fijar determinismos, también reduce la capacidad de comprensión semiótica de las diferentes producciones. Lo que nos da a entender el autor es que existe un cine “correcto” e “incorrecto”, lo cual apunta a una discusión acerca del pensar el cine como mimesis.

Esta discusión es fundamental para sentar las bases de nuestra investigación, ya que las expectativas generadas por una obra cinematográfica definen en gran medida el cómo será recibida e “interpretada” (O, para complejizar la relación obra/recepción, recurriremos a la expresión “completada”).

Pero regresemos al concepto de Latino. Realizar un alejamiento consciente y argumentado de la idea de *chicanidad* y todo el legado que conlleva (lucha de poder, necesidad de reconocimiento, construcción de una identidad, movimientos artísticos contra la injusticia...) nos ofrece un nuevo camino para repensar la discusión desde el campo cinematográfico. De igual manera, y para seguir aclarando el uso del término Latino, debemos mencionar dos otras denominaciones: *Hispano* y *Mexican-American*.

Hispano (o *Hispanic* en inglés) se refiere al conjunto de gente que vive en algún país en donde el idioma sea el español. Su uso abarca diferentes nacionalidades (Cuba, México, Puerto Rico...) pero es un término usado generalmente en cuestiones demográficas

una identificación que de este modo postulaba un sujeto chicano para la identidad cultural.” (1997:10) (La traducción es mía)

y económicas, como si fuese un término “políticamente correcto” para que el gobierno norteamericano sea capaz de controlar y monitorear ciertas comunidades dentro de su territorio. Esta falsa neutralidad afectaría la construcción de un concepto que va mucho más allá de cifras y porcentajes. Por otro lado, el término “Mexican-American” es una propuesta por seguir el recorrido de los afroamericanos en Estados Unidos, su reconocimiento y su apelativo “oficial”, marcando un respeto por su historia de esclavitud y lucha por sus derechos. Sin embargo, este apelativo acalla una realidad: la comunidad de inmigrantes, legales o ilegales, así como sus hijos, no se limitan a una nacionalidad mexicana. Tampoco la suma de todas las demás nacionalidades u orígenes (puertorriqueños, cubanos, y un largo etcétera) podría equipararse a la multiplicidad de significaciones que el amalgama conceptual de *Latino* ofrece. Lo que normalmente es visto como un defecto, un abuso de poder (el hecho de llamar a todos mexicanos, *brownies* o *greasers* sin importar su origen o cultura) se convierte en un lugar de enunciación que afecta el modo de mirar la problemática. A nivel de las producciones mediáticas, es ya casi una “tradición” el ver mezcladas diferentes culturas centro y sudamericanas en una sola (sincretismo total desde películas de animación para un público infantil como *El camino hacia El Dorado* del 2000 en el que se presenta una cultura mezcla de azteca e inca, hasta series de televisión para adultos como *Prison Break* del 2005, en donde en México hay un rancho de llamas, como si fuese Perú). La ingenuidad es tal que muchos norteamericanos se refieren al idioma español como “mexican” para no asociarlo con España.

Este debate en torno a los errores geográficos y culturales por parte de las productoras puede ser el punto de partida para una reflexión que relaciona la producción de imágenes en movimiento (incluyendo todo el proceso de producción, preproducción y postproducción de un producto visual) con la mirada que se tiene sobre lo Latino en general. Esta discusión deriva en gran medida de la postura de Max Horkheimer y Theodor Adorno en relación con los medios de comunicación, incluyendo al cine. Desde el subtítulo del capítulo “la industria cultural”: “Ilustración como engaño de masas” se percibe la reminiscencia de la dualidad estructura/superestructura, en un esfuerzo por transparentar la relación de fuerzas entre los productos de contenido (los poderosos) frente a quienes consumen estos productos (un proletariado que repite los esquemas al integrarlos en su vida cotidiana). Así, señalan que: “[Los monopolios culturales] deben apresurarse a satisfacer a

los verdaderos poderosos para que su esfera en la sociedad de masas, cuyo tipo específico de mercancía tiene aún, con todo, mucho que ver con el liberalismo cordial y los intelectuales judíos, no sea sometida a un ser de acciones depuradoras.” (2002:168)

Más arriba en su texto, ya habían condenado de manera tajante el carácter cínico de la “maquinaria represora”, ya que ni siquiera se esfuerza en esconder sus mecanismos, al afirmar:

Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que produce deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos. (2002:167)

Las consecuencias de este pensamiento en gran medida heredado de los principios marxistas (en donde el arte debía en muchos casos someterse al interés del proyecto de la Nación³⁹) llegan hasta nuestra época considerada “posmoderna contemporánea” (que generalmente se presenta como una ruptura de este pensamiento maniqueísta). Pongamos un ejemplo didáctico. En efecto, si nos enfocamos en una de las múltiples críticas cinematográficas de la primera película de la serie que nos ocupa, *Machete*, observaremos nuevamente esta visión denigrante de los productos de los medios masivos.

Leonardo García Tsao escribe lo siguiente para su columna en *La Jornada*:

³⁹ Para Marx, la política, el arte, la literatura, no podrían ser estudiados al margen de la historia del trabajo y de la industria: “Como se ve, la historia de la industria y la existencia objetiva a la cual ha llegado la industria, son el libro abierto de las fuerzas del ser humano, la psicología humana presentada de manera sensible, la que se había considerado hasta hoy, no en su conexión con el ser del hombre, sino siempre únicamente en una relación exterior de utilidad; porque —situándose en el punto de vista de la alienación— no se había considerado más que la existencia general del hombre, la religión o la historia en su ser abstracto y general, la política, el arte, la literatura, etc..., como una realidad de las fuerzas del ser humano y como actos de la especie humana. En la industria ordinaria, material (que se puede considerar bien como una parte del movimiento general o bien como una parte particular de la industria, por haber sido toda actividad humana, hasta ahora, trabajo, o sea industria, actividad alienada en sí misma), no tenemos más que bajo formas de objetos materiales, extraños, útiles, no tenemos más que bajo la forma de alienación, las fuerzas objetivadas del ser humano. Una psicología para la cual este libro, es decir, la parte más materialmente presente, la más accesible de la historia, está cerrada, no puede devenir una ciencia verdaderamente sustancial y real.” (2004:13)

El cineasta [Robert Rodríguez] es incapaz de desarrollar una intriga coherente, es torpe para resolver sus secuencias de acción, sus ocurrencias son más bien sangronas y su principal *gimmicks* es hacer pastiches de las películas serie B. Que Rodríguez goce de cierto prestigio –ha sido invitado a la selección oficial de Cannes un par de veces- es una muestra de cuánto pesa el nombre de Tarantino quien lo ha apadrinado por compartir similares fijaciones de cinéfilo adolescente⁴⁰. (2010:10)

Esta descripción permite dilucidar cuáles son los puntos que son esenciales para validar una obra como “buena” o “de calidad” desde el supuesto lugar del crítico cinematográfico. En primer lugar se centra en los parámetros preexistentes que conforman la narración de la historia en una película de acción (como el crítico la clasifica): la intriga (es decir, el peso del “mensaje por transmitir” la maestría en dirigir secuencias pensadas linealmente, apropiada y sobre todo “realista”, y la falta de originalidad. Aquí podemos reconocer el eco del pensamiento de Adorno y Horkheimer al hablar del círculo de poder que representa la institución cinematográfica desde donde se alientan los “contenidos basura” (en este caso, Cannes). Irónicamente, lo que el autor de la nota de *La Jornada* se empeña en demostrar (la verdad detrás de las grotescas explosiones y escenas gore que nublan el pensamiento crítico) es en realidad un tipo de lectura que niega las capacidades simbólicas de una obra. Lo que para él es una *copia desprovista de aura*⁴¹, un *pastiche* por parte de Robert Rodríguez, también puede pensarse como un *homenaje*. De esta manera, en vez de tratarse de un simple interés comercial al *maquilar* películas de manera masiva como negocio, también cabe la posibilidad de que el director se inserte en un legado cinematográfico. La posibilidad de otra lectura, nuevamente se logra gracias a la introducción de los conceptos de *contexto* e *intertextualidad* a la hora de realizar un análisis formal de la obra para llegar a entrever relaciones mucho más enriquecedoras a nivel simbólico.

⁴⁰ Hablaremos de esta relación y su injerencia en torno a la concepción del Latino en el capítulo dos del presente trabajo.

⁴¹ El aura siendo una particularidad de la obra original, ya que, según Walter Benjamin: “Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición” (1989:3).

A continuación, nos adentraremos a fondo en este universo *rodriguezco* para explorar todas las implicaciones de estos elementos intertextuales en la conformación del concepto de Latino.

CAPÍTULO II

LA POÉTICA EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE ROBERT RODRÍGUEZ

2.1. Creando un espacio fílmico: la trilogía *Mariachi* como antesala a *Machete*

Gracias a los conceptos vistos anteriormente, que nos llevan a una reflexión de la percepción de los Latinos desde el cine hollywoodense, nos corresponde ahora “detectar” los puntos abordados por Robert Rodríguez en dicha discusión. Efectivamente, el hecho de elegir a este director en este contexto no es un puro azar. Con el fin de descubrir todas las aristas y elementos específicos de la serie de *Machete*, nuestra labor de investigación consiste en remontar a los orígenes de esta particular mirada del fenómeno que hemos caracterizado como Latino.

En el caso de este director, su implicación en el tema Latino se encuentra intrínsecamente relacionada con su carrera personal. Así, su primera ópera prima, *El Mariachi* (1992), establece ciertos elementos que a lo largo de su carrera desarrollará y explotará de un modo personal. Debemos recordar que esta película no sólo fue el inicio de Robert Rodríguez como director (para recaudar fondos se presentó como voluntario para someterse a pruebas de medicamentos experimentales), sino que es considerada como piedra angular en el mundo de las películas *indie*⁴² por su bajo presupuesto y modo de producción.

⁴² Este nombre proviene del concepto *Independent movie*, que según el autor Geoff King se caracterizan por tres rasgos principales: “la posición de las películas o cineastas, en términos de (1) su lugar de producción, (2) el tipo de formato/estrategias estéticas que adoptan y (3) sus relaciones con un escenario social, cultural, político o ideológico más amplio.” (2005:2) Su relación con Hollywood puede variar: “Algunas películas diseñadas habitualmente como <<independientes>> operan a una cierta distancia de las tendencias principales en tres aspectos: son producidas con un presupuesto muy bajo a miles de millones de dólares de distancia de las producciones taquilleras; adoptan estrategias formales que trastornan o abandonen las convenciones asociadas con el estilo hollywoodense; y ofrecen perspectivas desafiantes en lo que concierne a los problemas sociales, una rareza en Hollywood. Otras existen de una manera más cercana y ciertas veces simbiótica con la enormidad de Hollywood, ofreciendo un toque distintivo al interior de marcos más convencionales. Entre esos dos puntos existen diferentes matices.” (2005:2) Estas aclaraciones nos ayudan a entender el lugar desde el cual se sitúa Robert Rodríguez como “paria” del modo de hacer hollywoodense,

Antes de entrar en los detalles cinematográficos de la serie *El Mariachi* (compuesta por *El Mariachi* de 1992, *Desperado* de 1995, y *Once upon a time in Mexico* de 2003), haremos hincapié en las reflexiones que el mismo director expuso en su paródica autobiografía (bajo forma de diario) *Rebel without a Crew, or How a 23-Year-Old Filmmaker With \$7,000 Became a Hollywood Player*⁴³ (1996).

Así, Rodríguez nos dice:

[*El Mariachi* inició con un estallido y fue silenciándose suavemente, Le fue mucho mejor de lo que yo imaginaba, impulsada principalmente por la maravillosa campaña que realizó Columbia. ¿Cómo vendes una película en español a la *mainstream* Norteamérica sin llamarla una “película de arte”? Nunca pensé que Columbia podía vender una película de la manera en que estaba. Sin embargo, los de la Columbia jamás pensaron que yo podía hacer esta película de la manera en que lo hice, así que ambos teníamos algo que probar. Y lo hicieron. (1996:164).

En primera instancia podemos comprender que la obra de Robert Rodríguez no difiere de la manera en que vive su propia existencia: adaptándose al sistema en cuestión con tal de realizar lo que tenía en mente. Además, se entrevé el juego de las instituciones: lo que puede o no ser exhibido dentro de un marco como la productora hollywoodense Columbia Pictures, desde donde se han consolidado filmes como *Lawrence de Arabia* (1962) de David Lean y *Taxi driver* de Martin Scorsese (1976). Formar parte de esta “tradicción” de cine de culto y referencias cinematográficas es justificado al vender el producto pensado con un propósito como “cine de arte”, y así convertir el defecto de la película en una estrategia de venta. Al ser respaldada por una institución cinematográfica de peso, el modo de producción austero se convierte en parte de una propuesta original, que toma así validez y prestigio. Esta idea fue tan efectiva que en 1993 ganó el premio del Sundance Film

ya que no se trata ni de un rechazo total ni una cercanía hipócrita: existe un rango de negociaciones en su “hacer” cinematográfico.

⁴³ El título y subtítulo de este libro se podrían traducir de la siguiente manera: “Rebelde sin un equipo, o como un cineasta de veintitrés años con 7,000 dólares se convirtió en un participante de Hollywood”. Nombrar de esta manera su propio recorrido cinematográfico nos da una pista de su posicionamiento frente a los “mitos” de Hollywood sobre la necesidad de contar con el apoyo y los recursos necesarios para poder formar parte del modo de producción hollywoodense.

Festival⁴⁴. En su diario, Robert Rodríguez recalca esta *apropiación* de la película por parte de la productora Norteamericana cuando se le sugiere rehacer la película *El Mariachi*, pero esta vez con Antonio Banderas como estelar. Hasta el mismo director expresa su confusión tratando de comprender de qué manera un ejercicio cinematográfico de un primerizo pudo llamar el interés de una productora a tal grado de ofrecerle un trabajo fijo y rodar de nuevo la misma película con una estrella de la talla de Antonio Banderas. (1996:97). En ese entonces, Antonio Banderas⁴⁵ se abría camino en Hollywood actuando, por ejemplo, en el musical *Evita* (1996) de Alan Parker y compartiendo créditos con Madonna. Robert Rodríguez logra una aceptación que normalmente es obtenida después de muchas producciones y varios intentos fallidos de conseguir un patrocinio. El éxito inesperado de Robert Rodríguez nos permite dilucidar las pautas que condicionan el espacio cinematográfico hollywoodense de las grandes productoras. Así, el interés que suscita es por un lado debido a la *frescura* de su propuesta (reviviendo de alguna manera los westerns de antaño) y su capacidad “productiva” a un muy bajo costo. La manera creativa de Rodríguez supone un doble acierto a las apuestas de la industria: grandes beneficios a un bajo costo.

Para empezar con el análisis a grandes rasgos de esta trilogía al puro estilo *mariachi* conformada por las tres películas mencionadas anteriormente (*El Mariachi*, *Desperado* y *Once upon a time in Mexico*), nos enfocaremos principalmente en la puesta en escena, los personajes y el modo de realización. La primera película de la trilogía establece las bases narrativas de las dos películas siguientes: un personaje principal solitario, azotado por su pasado, en busca de venganza y en medio de una lucha de intereses de unos grupos de

⁴⁴ Festival de cine que se organiza anualmente en Utah, Estados Unidos. Su misma trayectoria se asemeja al recorrido de Robert Rodríguez: de ser un pequeño evento creado en 1978 para promover películas independientes se ha convertido en un lugar de reunión de estrellas de cine y paparazzis, con la intención de dar a conocer producciones que no se adhieren totalmente a los objetivos comerciales hollywoodenses.

⁴⁵ Este actor se convirtió pronto en uno de los actores favoritos de Robert Rodríguez, y además de aparecer en dos películas de la trilogía *El Mariachi*, también apareció en *Spy kids* como Gregorio Cortez, en sintonía con sus roles Latinos en Hollywood, como su presencia en *La máscara del Zorro* (1998) de Martin Campell. Sin embargo, es interesante notar que en la película *El guerrero número 13* (1998) de John McTiernan, encarna a un aventurero árabe. La noción de nacionalidad y raza aparecen de esta manera como una construcción narrativa más que los orígenes de los propios actores, como es el caso de Omar Sharif de ascendencia egipcia quien encarnó al príncipe Rudolf de Austria en *Mayerling* (1968) de Terence Young y al Che Guevara en *Che!* (1969) de Richard Fleischer.

cárteles de drogas⁴⁶. Interpretado por Carlos Gallardo (quien fungió como productor en las películas siguientes) y posteriormente por Antonio Banderas, el personaje principal del “mariachi” es un personaje conformado por relaciones de rechazo y pérdida: a lo largo del primer film, pasa de ser un músico desempleado en un pueblo nuevo a ver morir a su primer amor, Dominó. En la segunda entrega, vive la tragedia del aniquilamiento de su familia (su esposa Carolina y su hija) y la incapacidad de tocar la guitarra por una herida en la mano. Su destino de héroe trágico maldecido por la suerte es subrayado por su incapacidad de permanecer mucho tiempo en un sitio al cual llamar hogar: los narcotraficantes mexicanos y americanos siempre están al acecho. Este estilo de vida basado en la supervivencia personal y justicia por mano propia se asemeja al del personaje de Clint Eastwood en la película estilo “Spaghetti Western”⁴⁷ llamada *Fistful of Dollars* (1964) de Sergio Leone⁴⁸. En ella, el personaje del “Extranjero” ayuda a una familia en el pueblo fronterizo de San Miguel.

Existen también pequeños elementos recurrentes que hacen su aparición tanto en la trilogía de *El Mariachi* como en la de *Machete*. Las situaciones repetidas que son un leitmotiv dentro de sus obras y crean una especie de gramática personalizada. Notamos de igual manera que si bien son conformadas en el contexto de la primera trilogía, son potencializadas por la forma en las que son reelaboradas en la segunda trilogía. A continuación ofreceremos unos ejemplos para comprender este proceso de autoreferencia.

En la primera película de *El Mariachi*, en el minuto 41:24 la cámara sigue el recorrido de un teléfono que suena y cuyo auricular es pasado de mano en mano por mujeres acostadas en un colchón hasta llegar a su destino final: Azul, el mafioso de la película. Esta toma va elaborándose a la vez como una sorpresa para el espectador como una confirmación del poder del maleante a través de su capacidad sexual. Lo que en un

⁴⁶ Podríamos realizar una comparación entre este personaje y Robert Rodríguez al indicar su carácter de director forajido que no pertenece totalmente a la industria cinematográfica hollywoodense.

⁴⁷ Nombre despectivo otorgado a las películas que pretendían reproducir historias del Oeste Estadounidense en locaciones más económicas como en España o Italia.

⁴⁸ Esta película es una readaptación de la película de Akira Kurosawa *Yojimbo* (1961), en la que dos jefes del crimen desean que un samurái sin amo se convierta en su respectivo guardaespaldas. Al notar la reinterpretación de esta historia en diferentes momentos y contextos cinematográficos, consolidamos nuevamente la propuesta intertextual del presente trabajo.

primer momento podría convertirse en una escena de mal gusto es planeada para que el recorrido tenga un efecto creciente en lo que respecta al tono humorístico, puesto que el espectador se pregunta inmediatamente cuántas mujeres están en la cama con “Azul”. Este mismo principio es recreado en *Machete Kills*, pero ahora en la alcoba presidencial. La situación es llevado a un nivel aún más extremo al contratar al actor Charlie Sheen, conocido por sus excesos y su personalidad de mujeriego. Robert Rodríguez apuesta por no cambiar la forma de su “chiste visual”, pero sí su contexto: lo que en la primera trilogía aparecía como una prueba de masculinidad del mafioso se vuelve como una marca de poder en el caso Estadounidense. De igual manera, lo que es simplemente gracioso en el primer caso se convierte en una crítica sobre la relación entre poder político y la vida de “superestrella” que conlleva. Este punto es aún más sensible si recordamos el escándalo sexual de Bill Clinton con la becaria Mónica Lewinsky en 1998. El juego de poder se hace desde el campo de la sexualidad, y esta es una relación a la que Robert Rodríguez recurrirá comúnmente para recalcar de una manera rotunda el modo de vida de los poderosos.

Otro rasgo característico de la conformación de los personajes en las trilogías de Robert Rodríguez son su relación con las armas. Danny Trejo, el actor que encarna el personaje de Machete, siempre se encuentra relacionado con armas blancas afiladas⁴⁹: en *Desperado* es conocido como “Navajas” (su ataque es lanzar pequeños cuchillos). Sin embargo, su condición de asesino a sueldo de los norteamericanos mafiosos es abandonada cuando su nombre de pila se vuelve Machete, haciendo referencia a un arma con una gran carga simbólica: es una herramienta de campesino que ha estado presente en los movimientos de resistencia y disturbios⁵⁰. Otro dispositivo armamentístico presente en ambas trilogías es una pistola en forma de pene. Mientras que en el contexto de *Desperado* es simplemente un objeto gracioso que “El mariachi” le muestra a su amada Carolina (interpretada por Salma Hayek), en *Machete Kills* es una extensión de la psicología del personaje de Madame Desdémona (interpretado por Sofía Vergara) quien ha adoptado un

⁴⁹ Aun en la película *Depredadores* (2010) dirigida por Nimród Antal y producida por Robert Rodríguez, se le relaciona directamente con un arma blanca: “Cuchillo”, un sicario del cártel de los Zetas en México.

⁵⁰ Uno de ellos de Atenco en 2006 entre los habitantes del pueblo de San Salvador Atenco, la Agencia de Seguridad Estatal del Estado de México y la policía Federal preventiva de México. Desde este violento incidente que involucró a adherentes del movimiento EZLN, los activistas del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra convirtieron el machete en su símbolo.

odio hacia los hombres por culpa de una serie de abusos, y se ha convertido en una dueña de burdel con armas hipersexualizadas (desde un brassiere-ametralladora hasta el cinturón fálico del que hacemos mención). Nuevamente, es en la segunda trilogía que la referencia obtiene una carga sociopolítica más fuerte. En este caso, la exageración feminista plantea un humor mucho más ácido que en el caso de *El Mariachi*.

Existe una relación interesante con el espacio de significación religioso en ambas trilogías de Robert Rodríguez. En un inicio, es sorprendente la ausencia de cualquier tipo de alusión a iglesias o imágenes sacras que en numerosas investigaciones han sido detectadas como una forma de unión para la comunidad chicana. En el ámbito de la literatura es evidente la importancia de figuras como la Virgen de Guadalupe, y la doctora en Teoría de la Literatura Roxana Rodríguez Ortiz lo señala explícitamente en su artículo “La comunidad chicana: construcción simbólica de su identidad” al hablar de los escritores situados en el espacio intermedio de dos culturas:

Con la construcción simbólica, los migrantes, especialmente los mexicoamericanos o chicanos, se apropian de símbolos patrios y de imágenes religiosas como la Virgen de Guadalupe que representa a la madre, a la mestiza, en una clara alusión a la hibridación de una comunidad que utiliza los símbolos como un <<recurso vertebrador de una identidad proscrita, con el empleo de referentes simbólicas que articulan la direccionalidad de su acción>> (Valenzuela, 1998:267). (2009:1)

Este aspecto tiene un gran peso y sustento teórico y nos indica un punto sensible a tratar. Se pueden realizar diferentes hipótesis sobre las razones por las cuales el director Robert Rodríguez parece inseguro al abordar este tema, como por ejemplo, la situación delicada a la que lo podría comprometer una alusión religiosa en un contexto paródico y “poco serio”. Sin embargo, intentemos elaborar una propuesta desde el punto de vista de nuestro abordaje teórico centrado en lo Latino. En el *Mariachi*, no es sino hasta la escena final (minuto 78:50) en que vemos cómo el personaje principal coloca un cuchillo como si fuese un crucifijo en la parte frontal de su moto. Tanto en las siguientes películas de la *trilogía El Mariachi* como en *Machete*, las iglesias son conformadas como un lugar estratégico para

que el héroe pueda compartir información importante con sus compañeros... y tener una batalla. En *Desperado*, la iglesia es recreada en la habitación de la esposa del *Mariachi*, Carolina con la ayuda de un sinnúmero de veladoras convierten el espacio íntimo en un lugar sagrado. Estas pistas formales nos guían hacia una relación distinta con la religión católica en el marco de los personajes inmigrantes que usan la frontera como una escapatoria. No se trata ni de una glorificación de la religión como único punto de encuentro y construcción de identidades (ya que en ninguna de sus filmes aparecen congregaciones en las iglesias) ni tampoco de una crítica directa al sistema religioso como un modo de control a la población. La tercer vía que toma el realizador es la de enfocarse en los *efectos* que causan los sentimientos de religiosidad y su semejanza con los acontecimientos cotidianos.

Así, la presencia protectora de un crucifijo⁵¹ o una veladora se asocia generalmente con un ambiente seguro y cálido (como la convivencia entre el *Mariachi* y su esposa), la tina como una pila bautismal para purificarse, y la iglesia es un lugar para planear el próximo movimiento estratégico. Podemos pensar entonces que en el espacio fílmico del director aquello que normalmente es colocado como base para la creación de comunidades se convierte en una experiencia sumamente personal relacionado con la condición de “rechazado” del personaje. Esto forma parte esencial del proceso de caracterización de nuestro objeto de estudio, lo Latino, en relación con el concepto de “chicano” del cual nos deseamos alejar para ampliar nuestro horizonte de relaciones simbólicas.

Para seguir caracterizando el espacio de diálogo intertextual entre las obras de Robert Rodríguez, es importante notar la presencia de elementos casi surrealistas, inexplicables y aparentemente gratuitos. Parecen haber llegado ahí por mera coincidencia, sin embargo, por muy bajo presupuesto que se cuente para una producción, existe un guión y una planeación. Es por esta razón que nos enfocaremos en estos elementos que pueden parecer aleatorios e inconexos para tratar de dilucidar su posible razón de ser en la pantalla, y que siempre se encuentran relacionados con animales. A continuación enumeraremos

⁵¹ Este elemento se encuentra presente en gran medida en la película de *Machete*, tanto como símbolo de martirio (el padre de la iglesia, hermano de *Machete*, es crucificado por los maleantes) y observador omnipresente (este último serpa desarrollado con más detalle en el capítulo tercero del presente trabajo).

estos extraños fragmentos fílmicos que si bien no perturban la continuidad de la trama principal, se insertan para crear un ambiente característico: en la primera entrega de *El Mariachi* un perro de la calle aparece con lentes en el minuto 28:38; en *Desperado* es el turno de un caballo jalando un taxi en el minuto 21:39; y en *Once upon a time in Mexico* el perro chihuahuero Moco, mascota del mafioso Mr Sands (y cuyo nombre hace referencia al primer villano de *El Mariachi*). En vez de tratar de indagar en el arriesgado camino de una simbología animal, hemos optado por tomar estas imágenes como si fuesen una colección de estampas coloridas, postales graciosas para los turistas que desean conservar un recuerdo del “exótico” lugar llamado México. Robert Rodríguez se toma el tiempo de crear no solamente un espacio cinematográfico que podemos reconocer como un “típico” pueblo fronterizo, sino también le otorga una vida y lógica propia, otorgando una textura mucho más rica a un mundo complejo.

Charles Ramírez Berg puntualiza este rasgo en su entrevista al director Robert Rodríguez: “En [la película *El Mariachi*] la frontera parecía como un lugar vivido.” (2002:246). La respuesta del director nos da una pista de cómo asimilar estos aparentes “errores en la Matrix”, estos puntos de sutura entre dos realidades diferentes (tanto en el sentido de dos Naciones diferentes como las realidades cinematográficas y sociales): “Se tiene una sensación verdadera de frontera porque *era* la frontera. Pero en *Desperado* no pareció tan real porque tuve que importar mucho talento, muchos actores del SAG [Screen Actor Guild] así que se sintió más artificial.” (2002:246) ¿Cuál es entonces la relación entre la locación y la realidad que se desea transmitir? En este punto convocaremos dos movimientos artísticos para otorgar asideros teóricos en esta discusión sobre la relación entre realidad, artificialidad y arte: en un primer tiempo el neorrealismo italiano y después el movimiento vanguardista Dogma 95.

El neorrealismo italiano surge en Italia durante la primera mitad del siglo XX. Fue el crítico Umberto Barbaro quien le otorgó este nombre a las producciones que deseaban alejarse del modo de hacer películas característico del fascismo (un estilo histórico y musical) para darle prioridad a los sentimientos y vivencias de las personas comunes y

corrientes. Si bien el neorrealismo estuvo presente en otros países, elegimos particularmente el italiano por un rasgo que evoca el autor David Calvedilla Domínguez:

Al contrario que en otros países como Francia o la antigua Unión Soviética, en Italia no se heredó la influencia de los grandes directores rusos como Pudovkin o Eisenstein, sino que apareció un estilo estrictamente nacional, intransferible e italiano. Así, en cada una de sus obras se respira esa "italianeidad", tanto en el aspecto formal como en el temático. (2009:24)

¿Podríamos hablar del mismo modo de una “Latineidad”? Es cierto que se han realizado múltiples investigaciones para caracterizar el cine fronterizo, pero se tiende a relacionarlo inmediatamente con el movimiento chicano y sus referencias plásticas. Tal vez, como en el caso del neorrealismo italiano, sea importante plantearse nuevamente la capacidad creativa de una mirada que no se adhiere (al menos directamente) a un modo de hacer *previo*.

El otro movimiento al que apelamos con fines teóricos para problematizar el espacio fronterizo en el caso de Rodríguez es el movimiento cinematográfico Dogma 95. Esta propuesta creada en 1995 tiene como máximos exponentes a los cineastas Lars von Trier y Thomas Vinterberg. Su manifiesto se irguió como un “acto de sabotaje” en contra del cine individualista/burgués/de ilusiones potencializado por los usos y capacidades de la tecnología. Una de sus propuestas es que sus adherentes sigan ciertas reglas específicas a modo de “voto de castidad” para crear filmaciones auténticas (oponiéndose a la idea de “obra” por implicar un gusto personal) y reales gracias a las privaciones. El primer principio enunciado se encuentra relacionado directamente con la elección y uso de la locación: “El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio).” (2007:1)

Desde la perspectiva de locaciones y de la filmación, Robert Rodríguez parece adherirse a estas propuestas, al menos en lo que respecta a su primera filmación, sobre todo por el tema del presupuesto. Las pocas herramientas técnicas que tenía a su alcance lo

llevaron a explotar su creatividad, y podemos decir que los elementos extraños y surrealistas que decidió integrar en sus cintas siguen la idea de la regla número 7 que indica: “La película sucede aquí y ahora”. Es muy probable que por el hecho de filmar en un pueblo *real* Robert Rodríguez haya tenido la oportunidad de grabar a estos animales que por pura coincidencia se encontraban ahí en ese momento. Desde esta perspectiva, Rodríguez apuesta por dejar que los acontecimientos anecdóticos sucedan frente a la cámara, los cuales, de tratarse un cine anclado en la necesidad de *demostrar* una injusticia social (por ejemplo, la pobreza en la frontera o la migración de los habitantes del pueblo por falta de trabajo) no serían incluidos en la versión final. De esta manera, estos detalles “curiosos” indican en gran medida en nuestra reflexión en torno a la creación “Rodríguezca” y su intención como cineasta: de manera paradójica, la *realidad* puede llegar a ser simplificada u opacada por el deseo de mostrarla “como en verdad es”.

Sin embargo, sería problemático el intentar insertar a un director como Robert Rodríguez en el movimiento de Dogma 95, ya que rompe con prácticamente todas las demás reglas: “La película no deberá contener ninguna acción superficial (muertos, armas, etc, en ningún caso)” (cuando Rodríguez llena sus tramas de tiroteos y escenas gore), “Las películas de género no son válidas” (Rodríguez se encuentra totalmente inserto en ese diálogo de géneros cinematográficos⁵²), y sobre todo, la última regla: “El director no debe aparecer en los créditos”. No existe película de Rodríguez en la que su nombre no aparezca menos de dos veces en los créditos, a tal grado de ganarse el apodo de "the one-man film crew" (“el hombre-equipo de filmación”). Efectivamente, sin importar el presupuesto que dispone para realizar una película, su estrategia es “ahorrar costos” haciendo él mismo los diferentes trabajos de edición, guión y musicalización, entre otros⁵³. Su acercamiento a la violencia y su aparición en los créditos se ha convertido en una marca muy propia, como aparece al iniciar *Once upon a time in Mexico*: “Shot, chopped and scored by R. Rodriguez” (haciendo un juego de palabras con el verbo *filmar* y *disparar* en inglés, y la acción de cortar que supone el editar una cinta).

⁵² Como lo veremos en el apartado tres de este capítulo.

⁵³ Para obtener una información más detallada de los diferentes “roles” que ha ocupado en su filmografía, referirse al Anexo 1.

Robert Rodríguez se coloca entonces en una encrucijada teórica relacionada con los temas de *realismo* y *veracidad*: ¿podemos decir que Robert Rodríguez sigue una tradición que busca trasladar la realidad “tal y como es” a la pantalla, o que al contrario, desea alejarse del mundo de lo verdadero para crear un universo ficticio cuyo mero objetivo es el entretenimiento? Después de las reflexiones anteriores y siguiendo la línea de pensamiento de este trabajo, podríamos argumentar que su posición niega e incluye estos dos planteamientos. Efectivamente, para no caer en una respuesta simplista, es necesario remitirnos a las relaciones y coherencias de un lugar específico. Esto es, que un espacio no puede ser únicamente conformado por personas y objetos que lo caracterizan (por ejemplo, la gran cantidad de sombreros y guitarras de mariachi que aparecen en las primeras escenas de *Once upon a time in Mexico*) sino también por las relaciones que se crean en un ambiente orgánico y funcional. Podemos entonces establecer que existen situaciones y fenómenos que son causados por dichas relaciones.

Cuando Robert Rodríguez señala la incapacidad de crear una frontera “real” con actores asalariados, debido a una ausencia de construcción de dichas relaciones. Para un director cuyo lema es el de ser capaz de crear con la menor cantidad de recursos y material posible, la presencia de la industria cinematográfica se convierte en un obstáculo más que en un facilitador, y de ahí el carácter de extrañeza y artificialidad impregnada en la segunda entrega de *El Mariachi*.

Las relaciones que hemos entablado en este apartado entre la trilogía de *El Mariachi*, *Machete* y otras obras y movimientos artísticos nos indican la existencia de un sinnúmero de referencias a las cuales alude Robert Rodríguez de manera más o menos explícita. Es por esta razón que creemos necesario dedicar un apartado al contexto cinematográfico en el cual se inscribe el conjunto de las obras de este director. Nuestra guía será la necesidad de detectar las conexiones intertextuales que establece el autor para hacer oír su propia voz en el marco de la construcción de un concepto sobre lo Latino. Para lograr una detección de las sutilezas y parodias que acontecen en las películas de Machete, es menester realizar en una primera instancia una caracterización detallada de un cine

contemporáneo que ha sido llamado posmoderno, así como las obras y los directores que la conforman.

2.2 Contexto cinematográfico “posmoderno”: directores y obras.

Antes de entablar una discusión para relacionar a Robert Rodríguez con otros directores que han sido una influencia en su quehacer artístico, es necesario hablar de la época referida como “posmoderna” en la que se encuentran inmersos. Este término, bastante en boga en la última década y fuertemente criticado por diferentes pensadores, tiene el defecto de ser portador de un cúmulo de clichés y conclusiones maniqueístas. Sin embargo, trataremos aquí de explotar todo su potencial al centrarnos en sus rasgos más característicos. Para empezar, la posmodernidad supuestamente se opone a la modernidad por dejar de lado los “grandes relatos” de la humanidad. Jean-François Lyotard fue el filósofo que acuñó este término y detecta el inicio de la posmodernidad con desencanto de los años cincuenta a raíz de los horrores de la segunda Guerra Mundial, como la invención de la bomba atómica y el holocausto judío. Ante tales barbaridades, el ideal de una ciencia salvadora y un progreso inevitable se caen a pedazos, y sólo quedaría el vacío del no-fundamento de la existencia humana. Esta propuesta no se hizo esperar en el campo artístico: todas las artes fueron influenciadas de una manera u otra, haciendo alarde de lo efímera y vacua que puede ser la vida humana y la dominación del mercado como regla que también dirige las relaciones personales. Sin embargo, se puede argumentar que los primeros indicios de esta actitud provocadora pueden situarse desde movimientos como el dadaísta al recordar una de sus obras más citadas, *la Fuente* de Marcel Duchamp: un mingitorio. Este *readymade*⁵⁴ expuesto en Nueva York en 1917 cuestiona tanto el concepto de autor (Duchamp firmó la obra como R. Mutt) como de la institución artística (Duchamp formaba parte de la Sociedad de Artistas Independientes quienes debatieron si la pieza era o no una obra de arte).

⁵⁴ Literalmente “ya hecho”, se refiere a aquellas obras hechas con objetos ya existentes que forman parte de nuestra vida cotidiana. El artista otorga al objeto una condición nueva por el simple hecho de elegirlo y exponerlo en un espacio diferente o darle un uso distinto al cual el espectador está acostumbrado.

Este ejemplo nos ayuda a entender en gran medida la relación entre parodia y posmodernidad. En la introducción de su obra *El posmodernismo*, Frederick Jameson señala un punto muy importante que recalcaremos de diferentes formas a lo largo de este apartado; esto es, el tomar el posmodernismo “no como un estilo, sino más bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí.” (1995:16) Esta aseveración nos permite tener una visión inclusiva, en donde elementos que podrían parecer opuestos conviven y se retroalimentan entre sí. Sin embargo, al momento de realizar una descripción de elementos constitutivos de la posmodernidad como lo son la parodia y el pastiche, Jameson parece constreñir sus posibilidades:

El pastiche es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística... El pastiche es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega; mantiene con la parodia la misma relación que ese otro fenómeno moderno tan original e interesante, la práctica de una ironía vacía. (1995:43-44)

Si bien Jameson realiza un esfuerzo para tratar de diferenciar el pastiche de la parodia, parece que su intención es desprestigiar el uno a costa de otro, como si el pastiche fuese un uso “no oficial y válido” en relación con la parodia, que se yergue como un original. Pese a dejarnos con más dudas y preguntas, al menos la parodia nos aparece entonces como el núcleo de la propuesta posmoderna; así lo indica la académica canadiense Linda Hutcheon, quien en su ensayo “La política de la parodia posmoderna” pone en claro desde un principio su posicionamiento:

La parodia a menudo llamada cita irónica, pastiche, apropiación o simplemente intertextualidad- es considerada comúnmente como un fenómeno que se halla en el centro del posmodernismo, tanto por los detractores como por los defensores de este último. En lo que respecta a los artistas, se dice que el Posmoderno implica una <<exploración del

revoltijo iconográfico del pasado>> (Burgin 1986^a, 50) de manera que muestre la historia de las representaciones sobre las cuales su parodia llama nuestra atención. En los felices términos de Abigail Solomon-Godeau, el <<ready made>> modernista de Duchamp se ha vuelto el <<already made>> del postmodernismo. Pero esta repetición paródica del pasado del arte no es nostálgica; siempre es crítica. Tampoco es ahistórica o deshistorizante; no arranca de su contexto histórico original al arte del pasado para volverlo a armar en un <<espectáculo de disponibilidad>>. En vez de eso, a través de un doble proceso de instalación e ironización, la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia. (1997:187).

Hemos citado la totalidad del párrafo por los alcances que tienen en nuestro respectivo trabajo. Así, la autora deja un lado la infértil búsqueda de definiciones para sumergirse de lleno en el mundo posmoderno, cuyos rasgos de parodia, fetiche, apropiación e intertextualidad no tienen delimitaciones *a priori*. Es esencial para nuestra propuesta comprender el fluir de las referencias históricas con sus puntualizaciones necesarias. Al reconocer la capacidad de la parodia de convocar un sinnúmero de discusiones en torno a un tema, y no simplemente extraer una idea de otro ámbito con la única intención de completar un *collage*, abrimos la puerta a la posibilidad de establecer relaciones enriquecedoras. Gracias a esta aportación, podemos empezar a construir una red de conexiones cinematográficas que delimiten el espacio en el que se instituye Robert Rodríguez como director.

Cada paso que damos hacia el universo de Robert Rodríguez, más nos recuerda a la trayectoria de otro director que cuenta con mayor fama y reconocimiento internacional: Quentin Tarantino. Nacido en marzo de 1963, este aspirante a actor se caracteriza por su filmografía que glorifica el uso de la violencia y retoma elementos de los llamados *films noirs*. Gran parte de su inspiración deriva de la cultura pop y sus productos considerados de una calidad pobre. No sólo se basa en estas producciones no reconocidas por las instituciones que definen las pautas de las obras de calidad (premio nobel de literatura, Globos de Oro, etc.), sino que realiza homenajes en su nombre: la multigalardonada película *Pulp Fiction* de 1994 (ganadora de siete premios Óscar y una multitud de otros

premios) se basa en un estilo de literatura denominada *pulp*⁵⁵. Su manera de dirigir lo coloca definitivamente en una lógica de la posmodernidad según las pautas de Hutcheon que hemos mencionado más arriba. Efectivamente, Quentin Tarantino ha consolidado su estilo de dirección como “DJ” (disc-jockey) haciendo alusión a uso de *samples* (partes específicas de una pieza musical que serán deformadas, repetidas, etc.), sólo que en este contexto, son modos de hacer propios de ciertos tipos de cine del pasado, como artes marciales japonesas, spaghetti westerns y películas de horror italianas. La banda sonora se conforma como un ingrediente más de este *collage* postmoderno que requiere en gran medida de un bagaje cultural completo para detectar todas y cada una de las referencias. Su sello personal está presente desde el inicio de su carrera, ya que *Perros de reserva* (1992) fue considerada una película de culto y como una de los films independientes más reconocidos de todos los tiempos.

La amistad entre Quentin Tarantino y Robert Rodríguez es conocida en el medio, no solamente por compartir la misma profesión, sino porque han producido una gran cantidad de obras en conjunto e instituido el marco desde donde se proyectan: la casa productora llamada Grindhouse.

⁵⁵ La literatura *pulp* se refiere a historietas con una temática fantasiosa impresas con papel muy barato. Existe una larga relación de adaptación de personajes del mundo *pulp* al cine, como por ejemplo

The poster is split into two vertical panels. The left panel is white with black and red text and images. The right panel is red with white and black text and images. At the top left, a box says 'FEATURE #1'. Below it, 'QUENTIN TARANTINO'S' is written in red. The title 'DEATH PROOF' is in large, red, stylized letters. Below the title is a black and white image of Kurt Russell wearing sunglasses. Further down is a black and white image of a car with a skull on its hood. At the bottom left is a black and white image of Rose McGowan. The right panel has 'THE LAST HOPE FOR HUMANITY...' at the top. Below it is a black and white image of a woman with a prosthetic leg. The title 'PLANET TERROR' is in large, black, stylized letters. Below it is a black and white image of Rose McGowan. At the bottom right is a box that says 'FEATURE #2'. At the very bottom, there is a large banner that says '2 GREAT SHOWS ALL ON ONE PROGRAM!' and a rating box 'M' for 'Mature Audiences'.

FEATURE #1

QUENTIN TARANTINO'S

"DEATH PROOF"

A WHITE-HOT JUGGERNAUT AT 200 MILES PER HOUR!

ALL TWO IN COLOR

KURT RUSSELL

ALSO STARRING ROSARIO DAWSON and ZOE BELL

Written and Directed by QUENTIN TARANTINO

THE LAST HOPE FOR HUMANITY...

RESTS ON A HIGH-POWER MACHINE GUN!

A RODRIGUEZ-TARANTINO DOUBLE FEATURE

GRINDHOUSE

FEATURE #2

ROBERT RODRIGUEZ'S

PLANET TERROR

ROSE MCGOWAN FREDDY RODRIGUEZ

Written and Directed by ROBERT RODRIGUEZ

2 GREAT SHOWS

ALL ON ONE PROGRAM!

M Suggested for MATURE AUDIENCES (Parental discretion advised)

FROM DIMENSION! FILMS

Póster de Grindhouse (2007): Planet Terror de Robert Rodríguez y Death proof de Quentin Tarantino

Desde este espacio de producción los dos directores han conformado un lenguaje *compartido* que une sus dos universos... y también a sí mismos. Como es ya casi una tradición que el Tarantino haga un cameo en cada una de sus películas, Rodríguez lo ha incluido también en sus obras personales (en *Desperado* trata de hacer una broma en el bar) hasta las compartidas (su nombre aparece en los créditos como actor en la película de acción/terror/comedia negra con vampiros *From dusk till dawn* de 1996 escrita por él y dirigida por Rodríguez). A diferencia de otras producciones en las que los directores no obtienen un crédito en pantalla, la colaboración Tarantino-Rodríguez se desmarca como siendo única en Hollywood: la autoría pasa en segundo plano y le da prioridad a la creación.

Sin embargo, no por ello desean borrar sus huellas, al contrario: rompen con la barrera de ficción que separa el mundo “real” del cinematográfico, y cruzan de un lado al otro sin problema. En el caso de Rodríguez, si bien su presencia en los filmes no es física, su contribución musical con su banda *Chingón* le da un control auditivo sobre el universo que desea conformar. Esta banda ha contribuido en casi todas las bandas sonoras de cada producción de Rodríguez (*Once upon a time in Mexico*, *Machete*) pero también en la afamada película de Tarantino, *Kill Bill* volumen 2, con una aplaudida interpretación del son huasteco mexicano *La malagueña salerosa*⁵⁶.

⁵⁶ Esta interpretación fue reconocida y aplaudida por la Sociedad de Autores y Compositores de México: “La Malageña, canción que Pedro Galindo creó en coautoría con Elpidio Ramírez Burgos, ha sido uno de los temas más reconocidos mundialmente, participando últimamente en el soundtrack del film de Quentin Tarantino, *Kill Bill*, en uno de los mejores covers hechos por el grupo Chingón”. <http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08016> consultado el 27 noviembre 2014

2.3 Género cinematográfico y expectativas: el género “B”.

La conformación del contexto posmoderno nos ha dado a entender que el juego de referencias y parodias sólo pueden ser comprendidas teniendo un conocimiento previo de los lugares desde donde fueron producidas y cuáles eran las condiciones de creación en ese momento. Es de esta manera que aparece en nuestro horizonte de análisis el concepto de género cinematográfico para ordenar y comprender en primera instancia todos los entrecruzamientos que se dan posteriormente en dicho contexto postmoderno. Efectivamente, la conformación y grado de “adecuación” de una película al género al que pretende insertarse (acción, comedia, drama...) va conformando el horizonte de expectativas que se crea el espectador. Cuando Robert Rodríguez filma su primera película *El Mariachi* en 1992, Hollywood (como suele hacerlo para crear mayor demanda) señaló al artista como un “genio” que había llegado básicamente sin experiencia previa y con poco presupuesto. Sin embargo, es necesario resaltar que ya se habían realizado filmes con estas características: el llamado “cine fronterizo”. Este tipo de cine inició desde los años setenta, gracias a las condiciones políticas, económicas e industriales de esa época; y se trata de una variante del género policiaco mexicano, que en este contexto fronterizo se centra en los narcotraficantes. A continuación, enumeraremos ciertas características del cine fronterizo a las que hace alusión Norma Iglesias:

- Modo de producción efímero (compañías productoras que aparecían y se disolvían con gran rapidez)
- Presupuesto limitado, tiempo de filmación de aproximadamente cuatro semanas
- Compañías que contrataban a miembros de la familia, las locaciones eran los ranchos que podían conseguir por contactos y abarataban los gastos usando los vehículos que usaban para transportarse

(1991:103)

Lo que hizo Robert Rodríguez fue potencializar esta fórmula, contando únicamente con sus capacidades para tomar prácticamente todos los puestos que integran una productora, tanto los creativos como los técnicos. Así, fue escritor, director, director de fotografía, coproductor y muchas otras profesiones requeridas para hacer la película. Por otro lado, no se limitó a recrear una historia de narcotraficantes con una trama sencilla y previsible. Narrativamente, la película de *El Mariachi* tiene la estructura de una *warrior movie*, es decir, centrada en un personaje principal con habilidades especiales. Mezcla entre las aventuras de los Western y las historias sobre samuráis, este tipo de películas de artes marciales tienen múltiples desviaciones: desde la serie de James Bond hasta la de Rambo, pasando por las películas de gánsteres de John Woo y las comedias de kung fu de Jackie Chan. En ellas existen puntos esenciales como la moral del héroe, la venganza, las pruebas por las que deba pasar y resistir, y, finalmente, la batalla contra el villano. Sin embargo, el Mariachi, interpretado por Carlos Gallardo, dista mucho de ser un protagonista con aptitudes especiales. Lejos de parecerse a un Bruce Willis o a un Steven Segal, este delicado héroe ni siquiera fuma o bebe con tal de proteger su voz y ser un buen mariachi. Él evita a toda costa el conflicto, y cuando es rechazado como mariachi, simplemente alcanza a hacer una reflexión poética sobre el uso de la tecnología y el modo en que deja sin trabajo a las personas. Todos los elementos están en su lugar y los personajes listos para ser violentados, pero el Mariachi decide luchar contra convertirse en un hombre de acción. Sin embargo, bien podríamos argumentar que este rasgo de antihéroe fue lo que hizo destacar esta película del montón.

Antes de seguir en nuestra exploración y caracterización del campo en el que la serie de Machete viene a insertarse, debemos abordar una noción que pocas veces es abordada con claridad: el género cinematográfico. En primera instancia parece una conceptualización arbitraria, simplemente derivada de las necesidades de venta de productos en un sistema capitalista: la inserción a un cierto tipo de estructura narrativa y arquetipos en el camino del héroe conforma una visión. Preparar al espectador para un cierto tipo de historia proviene de la tradición literaria y lingüística, tal y como lo especifica Umberto Eco. Este autor realiza en una primera instancia una dura crítica a cierta mirada empobrecedora de la comunicación: una tríada simple y lineal de “Emisor-Mensaje-

Receptor”. Efectivamente, si una obra cinematográfica fuese simplemente un producto de adoctrinamiento, la presencia del espectador sería mínima, casi inexistente. Sin embargo, Eco recalca que: “[...] Para “descodificar” un mensaje verbal, se necesita, además de la competencia lingüística, una competencia circunstancial diversificada, una capacidad para poner en funcionamiento ciertas suposiciones, para reprimir idiosincrasias, etcétera.” (1993:78)

Es en este apartado que el concepto de *género cinematográfico* aparece no sólo como una simple clasificación derivada de las tendencias de la Ilustración de etiquetar y organizar el mundo humano, sino como un asidero teórico para dar forma a lo que nos viene ocupando anteriormente: el punto de vista⁵⁷. De esta manera, podemos realizar un puente teórico al comprender que el emplazamiento desde donde se “observa” los sucesos de una película también dependerá del género al que pertenezca dicha película: existe una manera narrativa que funciona para un film de acción y otro para un film de comedia. Según Rick Altman, “De muchas maneras el estudio del género de un film no es más que una extensión del estudio de género literario”⁵⁸ (2000:13). Sin embargo, conforme avanza la lectura, nos da a conocer diferentes categorías útiles para comprender lo que engloba un género cinematográfico: una fórmula, una estructura. Una marca, y sobre todo, un contrato que liga cada género cinematográfico a un cierto lugar desde donde se posicionará la mirada de la audiencia. Subraya la importancia de la estructura dual en cada género (fuerzas que se oponen, héroe/villano, etc), en el efecto acumulativo y la repetición. Siguiendo esta última idea, podemos crear un puente entre los géneros (que suponen una convención social, una cierta institucionalidad) y el placer personal de contemplar la repetición.

Nuevamente debemos cuidarnos de las generalidades y de las categorías que parecen simplificar nuestro pensamiento cinematográfico. Hollywood es ciertamente uno de los pocos lugares institucionalizados que emanan una gran cantidad de saberes cinematográficos y desde donde se instituyen paradigmas que afectan el modo de

⁵⁷ Jacques Aumont lo define como “un emplazamiento real o imaginario desde el cual se produce una representación. [...] A menudo, ese punto de vista es identificado con una mirada, y en un film narrativo la cuestión será saber si esa mirada pertenece a alguien: a un personaje (plano <<subjetivo>>), a la cámara, al autor del film o a su enunciador o <<mostrador>> (Gaudreault).” (2006:20)

⁵⁸ La traducción es mía.

producción del cine en todo el mundo. Sin embargo, no sería acertado pensar este espacio de una manera estática. Existe una innovación a nivel teórico (por parte de las investigaciones) y técnico (creación y mejoras en el equipo de filmación) que incide en el quehacer cinematográfico, al igual que en sus géneros. Ya desde un inicio, Hollywood apostaba por productos que pudieran atraer el mayor número posible de espectadores, lo cual resultó en una combinación de géneros como bélico-romántico o cómico-musical. En resumen, la idea de géneros cinematográficos puros y delimitados sólo existe en el papel.

Rick Altman define efectivamente los géneros como: “no el producto permanente de un origen singular, sino el producto temporal de un proceso en desarrollo” (2000:54). Además, agrega que la mezcla de géneros ha sido un estándar en Hollywood, sobre todo para atraer la atención de un público variado, desde jóvenes hambrientos de acción como sus novias ávidas de romance. Es en este contexto que dejamos de considerar los géneros como una simple clasificación de las películas para profundizar en las relaciones de expectativa e hipótesis que enmarcan, así como la yuxtaposición de diferentes lugares desde donde se crea el sentido de cada película.

Mario Pezzela, profesor italiano de estética, nos abre todo un panorama de reflexión relacionado con los géneros cinematográficos. Así, señala que los géneros que el cine ha puesto especialmente en práctica parecen proponer un cine totalmente fundado en la narración. Sin embargo, señala un punto interesante al mencionar que:

Como ya lo había notado Truffaut, la distinción entre “cine de género” y “cine de autor” no es tan simple. Un film western o *noir* puede revelar, con un análisis más atento, una constelación de imágenes que excede ampliamente el estereotipo de partida; por otra parte un film, así llamado, de autor, puede reducirse a una pesada imitación de un modelo literario y estar todo él privado de contenidos visivos. (2004:86-87).

Detengámonos unos momentos para otorgar a estos conceptos el peso que tienen dentro de la industria cinematográfica. Hemos dicho que la teoría de los géneros nos permite pensar las películas desde sus propios posicionamientos, es decir, las marcas inconfundibles que las acompañan desde que son concebidas. ¿Cuáles serían las características de estas marcas? Regresando a Altman, el autor enumera los puntos desde los cuales se han definido

los géneros generales en términos de un núcleo de filmes que obviamente satisfacen los lineamientos de una teoría de géneros útil para los críticos:

- (a) Cada película ha sido producida desde una etiqueta reconocible
 - (b) Cada film expone las estructuras básicas que comúnmente se identifica con el género
 - (c) Durante su exhibición cada película es regularmente identificada por una etiqueta genérica
 - (d) Las audiencias sistemáticamente reconocen cada película como perteneciente al género en cuestión y lo interpretan de acuerdo a ello.
- (2000:17)

Repasando cada uno de los puntos, admitimos que muchas de estas asunciones son útiles desde un punto de vista mercadotécnico: al conocer un producto se puede vender mejor ya que se conocen las estrategias que atraen a un público determinado. No es lo mismo una campaña para promocionar la última película de Vin Diesel que el estreno de la película del año de Woody Allen. En el segundo punto, se trata de un pacto realizado entre el Autor, la Obra y el Espectador: se crea un “acuerdo” (similar a un “contrato social”) en el que cada uno acepta lo que se encuentra en el film como válido y coherente en dicho universo (sin embargo, más adelante veremos que es un mecanismo mucho más complejo que incluye diferentes niveles). El tercer punto es importante ya que remite al concepto de censura: la clasificación también forma parte de los géneros, así como de las políticas de los cines y la aceptación pública.

Pero, ¿de qué forma los géneros cinematográficos nos permiten pensar en la construcción del Latino en Machete? ¿Cómo el estatuto “institucional” de la película en Hollywood puede repercutir en una reflexión sobre las significaciones que se construyen a partir de esta serie? Empecemos por enumerar los elementos propios de la serie Machete: acción, venganza, armas y sobre todo una cantidad inimaginable de sangre y violencia gráfica que nos recuerda a las series llamadas “B”. Este tipo de películas se caracterizan por ser de bajo presupuesto y de una calidad que a primera vista parece dista mucho de las

propuestas europeas de vanguardia que pretenden cambiar las pautas del cine (por ejemplo los cineastas François Truffaut y Jean-Luc Godard de la nouvelle vague francesa en los años cincuenta). En ese sentido, el género “B” nace sin pretensiones artísticas. Se utilizó este término durante la Edad de Oro de Hollywood (finales de los veinte hasta principios de los sesenta) y se realizaban para complementar las sesiones de “double feature” en las salas de cine (es decir, una doble función integrada de una película principal y una de menor importancia).

Después de esta descripción, entendemos que el uso de un género (que en realidad es una manera de abordar diversos géneros preestablecidos, por ejemplo el Western) como el de la serie “B” no es un azar en el caso de Machete. En primer lugar, realizar una película siguiendo lineamientos de bajo presupuesto cuando un director ya tiene un reconocimiento en el medio (sobre todo después de su taquillera película del 2001 *Spy kids* que recaudó 147,934,180 millones de dólares en todo el mundo) se convierte en un postulado teórico y una propuesta visual. La prioridad es entonces recrear lo que normalmente es considerado un problema o un accidente: las manchas que surgen al maltratar la lata de película, los sonidos desfasados, los cortes y ediciones forzadas, los acercamientos demasiado forzados, las actuaciones exageradas. Todo aquello que conforma la “mala calidad” de las películas de corte “B” es retomado como la base material desde donde se conforma Machete.

Por otro lado, existe otra característica esencial de las películas tipo “B” que corresponden con el modo de hacer de Rodríguez: la *serialización*. Recordemos que este tipo de películas de poco presupuesto normalmente se les considera grotescas, y tienen la reputación de ser una mezcla de diálogos risibles y acción exagerada y sin sentido. Su poca “calidad” artística parece inversamente proporcional al número de secuelas que se realizaban, como si se tratase de una manufactura en cadena. Esto nos remite a la discusión que ya sostenía Walter Benjamin en torno al tema de la pérdida del aura en el cine: “A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las «estrellas», fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía.” (1989:11)

Si bien esta reflexión se centra más en el *star system* hollywoodense, es una oportunidad para comprender la lógica creativa propia de la serie “B”. ¿Es necesario rechazar todo aquello que no ha sido conformado como un original desde un principio? ¿Es realmente posible crear películas con un contenido completamente similar? ¿Podrían competir a nivel mercadológico si no tuvieran nada que las distinga las unas de las otras? Estas preguntas no tienen una sola respuesta, porque dichas películas no son vistas de igual manera a lo largo del tiempo. Lo que antes era considerado lo más bajo de la cadena cinematográfica ahora es rescatado por directores como Rodríguez y Tarantino. ¿Qué fue lo que cambió? La mirada posmoderna permitió otorgar una contextualización histórica a todos estos géneros *kitsch* olvidados (*pulp*, serie B...). La obra deja de tener una sola lectura y se vuelve tan plural como los ojos que la ven. El cuestionamiento sobre el aura migra de la obra en sí a la mirada de quien ve la obra. Así, la copia ya no contiene la unicidad del original.... Suponiendo que exista un original. Puesto que en la serie, como la serie en cadena, un objeto no se parece a otro físico que debe ser copiado, sino que el ideal es que todas las copias se parezcan entre sí: productos cuyas marcas de origen desaparecen, y que responden a la necesidad de perfección y control propios de la modernidad. Sin embargo, debido a su poco presupuesto, cada película de serie B es única e irrepetible por el mismo hecho de hacerse de forma “artesanal”, intuitiva o personal, que nos recuerda los primeros pasos de Meliès. Es esta paradoja concentrada en un género menospreciado, cuya potencialidad ha sido detectada desde un principio por directores como Robert Rodríguez.

Finalmente, para dar cuenta de un nivel mucho más abstracto que lo que aparentan demostrar los géneros, Altman dedica todo un capítulo en relacionar los tipos de géneros con la construcción del concepto de nación. Así, resume ciertas tentativas de hipótesis de la siguiente manera:

- Ni el género o la nación son conceptos coherentes que se refieren a un único referente. Sus nociones dependen de un constante conflicto entre naciones que se encuentran en disputa pero también están relacionadas, basadas en las necesidades de los usuarios y parámetros variados

- Los géneros son esquemas regulatorios que facilitan la integración de diversas tácticas en una única materialidad social. Así, los géneros comparten diferentes funciones con las naciones y otras comunidades complejas.
- La formación de los géneros empieza con un ciclo de criollización, combinando adjetivos “gitanos” con sustantivos bien establecidos- La *generificación* y la *substantificación* tienen lugar cuando los marginales plantan su bandera en el centro del mundo.
- Las naciones, así como los géneros, nacen a través de un proceso que no desaparece con dicho nacimiento. La imaginaria de la comunidad, como el proceso de *generificación* siempre opera de manera dialéctica, a través de la transformación de una comunidad/género preexistente.
- El proceso y las situaciones sociales designadas por Habermas como “la esfera pública” y por Anderson como “comunidades imaginadas” encuentran un paralelo y un heredero directo en los géneros cinematográficos (y de otros medios) y su “comunidad constelada”
- El proceso recurrente de plegar los márgenes hacia el centro, por el cual los géneros y las naciones son establecidos y modificados, tiene el poder de generar géneros todo desde un himno nacional y vacaciones hasta banderas y otros emblemas nacionales.
- Satisfechos de la situación actual, teniendo un interés particular en alentar el proceso de *regenerización* usuarios de terminología nacional refuerzan mitos de orígenes distantes, continuando la coherencia y la permanente inviolabilidad para así lograr mantener la estabilidad. La negación de la *regenerización* continua priva de los márgenes de los derechos y las oportunidades que una vez permitieron la movilidad de los que ahora pugnan por la estabilidad” (2000: 206)

Los géneros son puntos de partida desde donde se piensa cuestiones como la jerarquización, el estereotipo, la nación, y el pensar al otro, ese sujeto que puede ser integrado, rechazado o ignorado, siendo esta última opción un lugar funcional dentro de

una sociedad. El lugar desde donde se produce un film nunca es “inocente” en el sentido que convocar las diferentes prácticas propias de los géneros conlleva presupuestos sociales implícitos. De esta manera, existe una tensión entre lo que se pretende “innovar” y las bases moldeadas por presupuestos que tienden a justificar la inamovilidad de las instituciones. Por ejemplo, en el caso que nos ocupa, el género “B” puede ser un arma de doble filo: por un lado, al rescatan un modo de producción marginal, se abre un espacio de producción de significados nuevo que permite la introducción de otros saberes y modos de pensarse que no son típicos del sistema *mainstream*, pero por otro lado, está la amenaza de la absorción del sistema y de la generación de una nueva *moda* que use sus parámetros formales para garantizar su venta, alimentando el sistema que se pretendía trastocar o al menos extender. En el caso del tema Latino que nos ocupa, la serie “B” es sin duda alguna un lugar de enunciación *estratégico* para un tema a la vez tan complejo y tan limitado a cuestiones de identidades. Podríamos decir que la búsqueda de Rodríguez como creador de significaciones no es el insertarse en un discurso en pro o en contra de Hollywood, sino el de comprender sus mecanismos internos para insertar la problemática desde adentro: la *forma* marginal de su quehacer cinematográfico moldea el *fondo* de su propuesta.

Según Stam y Shohat, uno de los mecanismos que pueden ser productores de sentido es el enfoque, es decir, “la reformulación de Genette de la cuestión literaria clásica de <<punto de vista>> va más allá de la perspectiva del personaje, pues incluye la estructuración de la información dentro del mundo de la historia a través de las coordenadas cognitivo-perceptivas de sus <<habitantes>>. (2002:212). Sin embargo, pese a las “buenas intenciones” de muchas películas liberales de Hollywood sobre el Tercer Mundo o sobre culturas minoritarias en el Primer Mundo, los autores concluyen que: “el liberalismo de los medios de comunicación no permite que comunidades subalternas desempeñen unos papeles destacados en los que ellos mismos tomen sus propias decisiones, lo cual es una negación parecida a la incomodidad que sienten los liberales ante su autoafirmación sin intermediario en el ámbito político” (2002: 213). Esta es una de las razones por la cual la serie *Machete* es una producción única, ya que se autoproclama como “El primer héroe Latino” (Salgado, 2010:1). ¿Qué repercusiones tiene el trabajo de género en torno a la serie “B” que realiza Robert Rodríguez y de qué manera sus conocimientos cinematográficos influyen sobre el modo en que plantea lo Latino en su obra? Estas son las cuestiones que

intentaremos dilucidar en el próximo apartado que presenta definitivamente a Rodríguez como un artista *informado*, y por lo tanto como un *actor revolucionario* en sus propios términos.

2.4. Filmando historia: *mexploitation* como un legado de *blaxploitation*.

Gracias al desarrollo en torno al género y la nación que realizamos previamente podemos articular una pregunta clave que afecta la “reputación” artística y la responsabilidad social de Robert Rodríguez: “¿sus decisiones estilísticas en torno a *Machete* son realmente conscientes o son una manera de “aprovecharse” de la industria que le ha dado un reconocimiento y fama casi inmediatamente sin que él lo pidiera?” Efectivamente, esta es la pregunta a la cual se ve enfrentado en la mayoría de las entrevistas debido a sus orígenes: nació en San Antonio Texas, de padres inmigrantes mexicanos de segunda generación (Cecilio G, su padre, es un vendedor, y su madre una enfermera). Su ascendencia mexicana lo coloca inexorablemente en la polémica de si sus obras tienen un “mensaje” racial.

Nos parece de suma importancia integrar en este apartado la entrevista que Charles Ramírez Berg le hace directamente al cineasta para dilucidar este delicado lugar de enunciación:

CRB: Por ejemplo, te he escuchado antes decir que prefieres realizar películas de género⁵⁹ y entretenerlo con la etnicidad que ser reconocido como un realizador étnico.

RR: Bueno, me siento afortunado de tener el *background* que tengo porque de ahí uno puede tomar prestado de ahí, y usarlo para dar a sus películas y sus ideas un estilo distintivo.

Por ejemplo, tomemos esta película, *Spy Kids*. Podría haber sido fácilmente una película “anglicalizada” del tipo *Home Alone*, pero cualquiera que la haya visto

⁵⁹ Cuando hablamos de género en este contexto nos referimos a la estructura a la cual adhiere una obra fílmica, y no un debate sobre el género masculino/femenino.

hasta ahora realmente se da cuenta los colores y el sabor. Recuerdo cuando el estudio leyó por vez primera el guion, dijeron, “¿Entonces, dónde vive esta familia?” Y yo dije: “Es ficción. En algún lugar de la costa de México.” Y dijeron “¿Entonces son *mexicanos*?”

Pero para mí era usar América Latina para darle un *feel*⁶⁰ Latino. Así que no es un James Bond británico, es como un James Bond Latino. La mayor parte se sitúa en América Latina y México⁶¹ porque está en otro lado. Es decir, un lugar que no llegas a ver en las películas. Y suelo remarcar eso para darle un estilo diferente.

Y es genial para mí porque puedo poner todo tipo de cosas con las que crecí. Por ejemplo, hay una escena en donde otro chico habla español. Los chicos espías despegan con sus zapatos-cohete especiales, y otro niño los ve y les dice a sus padres. “¡Quiero zapatos como esos!”⁶². Y sus padres dicen “ya tienes suficiente”. Y estará en español y subtulado, así que sabrás que estás en América Latina.

CRB: Así que es un lugar de partida diferente.

RR: Un lugar de partida diferente. Y es lindo ver personajes realmente *cool* y heroicos que su apellido sea Cortez. Carmen y Gregorio Cortez. Y es genial ser capaz de hacerlo en una película muy *mainstream*⁶³. Y espero que una de las reacciones de la audiencia es que haya chicos que quieran ser como Carmen Cortez. Y me gusta hacer eso sin tener que dar sermones sobre ello.

En vez de hacer películas para un cierto nicho, para el mercado Latino, en vez de eso quiero jugar con todos. Y hacerlos identificarse con los personajes. Así que quiero jugar con la audiencia para lograr que vean la película, y hacer que la disfruten, y que ni siquiera se den cuenta que es sobre una familia Latina. Empecé a hacer eso con *Desperado*. (2002:245-246).

⁶⁰ Mantuve la palabra en inglés ya que abarca diferentes conceptos en español: sensación, estilo. Forma parte de una herencia, de un imaginario, y esto lo conecta directamente con el apartado en donde se trabaja el estereotipo y los atajos relacionados con el contexto histórico.

⁶¹ Es sorprendente cómo “América Latina” aparece como una zona geográfica a la vez abarcadora e imprecisa.

⁶² En español en la entrevista original

⁶³ Referente a lo popular, lo dominante en la cultura.

No podemos limitar la capacidad de la obra por la propia interpretación de su autor. Sin embargo, esta entrevista nos otorga más elementos para comprender las implicaciones que su trabajo conlleva:

- En primer lugar, se desmarca definitivamente de una relación paternalista entre él y su audiencia. No desea inscribirse directamente en una discusión que al parecer, no le compete como artista. No pretende “ganarse” un tipo de público para garantizar el monopolio de un mercado y así asegurar sus ventas
- Está consciente de provenir de una herencia Latina rica, de donde elige ciertas anécdotas o situaciones que él ha tenido en su vida personal. Sin embargo, más que una cultura mexicana per se, se asemejarían al procedimiento que cualquier director usa para generar ideas nuevas.
- Él apuesta por un cine en el que la audiencia no necesite catalogar los espacios ni los personajes y que la nacionalidad u origen no se anteponga a la construcción del personaje. Sin embargo, debemos recordar que esta entrevista fue realizada muchos años antes de la realización de la serie *Machete*, ya que en dicha serie su intención aparenta ser totalmente la contraria: marcar a cada personaje con su pasado Latino.

Machete es la serie con la que es capaz de abordar el tema de lo Latino desde un lugar de enunciación trabajado y vivido como lo ha hecho a través de sus éxitos comerciales (*Spy kids*, *From dusk till dawn*, *Sin city*) y sus colaboraciones con Tarantino. La idea de *Machete* ya estaba presente desde hace tiempo, sin embargo, es hasta ese momento en el que las condiciones sociales y cinematográficas empiezan a encontrarse a su favor.

Es en este punto en el que el término *mexplotation* que él mismo emplea en sus entrevistas adquiere todo su potencial para entrar de lleno en el análisis de la serie *Machete*, y tomar este concepto como una brújula para guiarnos y dar sentido a los diversos elementos cinematográficos. Para lograr una construcción completa, es necesario remontar a los orígenes del cine tipo *exploitation*. Para ello nos enfocaremos en la película *Reefer Madness* de 1938. Considerada el arquetipo de las producciones sensacionalistas

antidrogas, a primera vista sólo parece el intento gubernamental por desacreditar el uso de la marihuana y fomentar un miedo irracional. Sin embargo, si miramos con más detenimiento, es *explotar* (de ahí el nombre) el tabú de esa época mientras parecía someterse a las reglas del Motion Picture Production Code de los años treinta. Lo que en un principio parecía una producción para alertar sobre las peligrosas consecuencias por consumo de drogas, pronto fue visto como un modo de estimular la curiosidad “morbosa” de los jóvenes. Esta película fue reeditada y rebautizada de diferentes maneras en función del efecto que se deseaba causar (“Tell your children”, “Dope Addict”, “Doped youth”, “Love Madness”, “The Burning question”); y redescubierta a principios de los setenta por NORML (National Organization for The Reform of Marijuana Laws), mostrándola como un ejemplo de la demonización de la marihuana por parte del gobierno norteamericano. Nuestro interés se centra en la necesidad de darle un aspecto institucional, ya que el NORML en realidad estaba equivocado: la confusión sobre el patrocinio de la película empezó con la declaración de uno de sus distribuidores, Dwain Esper, quien testificó en la Suprema Corte de Arizona que dicha película fue patrocinada por el gobierno de Estados Unidos y no era simplemente una película basura de *explotación*.

Este *background* nos permite desarrollar una mirada mucho más aguda en lo que se refiere a la carga social y simbólica de este tipo de películas. Situadas a medio camino entre el escándalo y el cuestionamiento de los buenos valores, estas creaciones son consideradas poco menos que unos monstruos de Frankenstein. Parafraseando al historiador del cine Eric Schaefer en su obra *Bold! Daring! Shocking! True!* (dedicada al estudio de las películas de explotación entre 1919 y 1952) se trata de un tema muy poco estudiado en el medio académico, ya que han conservado una reputación bastante cuestionable o de poco interés para los teóricos del cine. Sin embargo, dichas producciones conforman un lugar de enunciación específico que abordan el tema de raza y minorías como pocas producciones (como lo veremos más adelante). A continuación repasaremos los puntos más importantes proporcionados por el autor:

Primero, en lo que respecta el término que denomina este tipo de cine, recordaremos que el término *exploitation*⁶⁴ está

[...] derivado de la práctica de las técnicas de *exploitation*, promoción o publicidad que fueron más allá de los posters, tráilers y anuncios de periódicos. Los productores de *exploitation* concibieron esto porque sus películas no tenían estrellas de cine famosas o el reconocimiento provisto por los géneros convencionales, por lo cual necesitaban un extra para ser aceptadas por la audiencia. [...] Durante los años de posguerra, la designación de las películas de *exploitation* fue expandiéndose gradualmente hasta incluir casi cualquier película de bajo presupuesto con un tema torcido. Durante los años sesentas y setentas, el término fue modificado para indicar el tema que estaba siendo “explotado”, tal y como *sexploitation* y *blaxploitation*. (2001:4)

El autor crea una diferenciación entre ambos usos del término refiriéndose a “películas clásicas de *exploitation*” para la primera categoría. De esta manera no sólo respeta el sentido específico que se tenía en un principio, sino que enfatiza el desarrollo paralelo de este tipo de películas en relación con el cine clásico hollywoodense. Este punto es central en nuestra investigación, ya que sitúa la trilogía de Robert Rodríguez en un legado de situarse en la “periferia” con respecto a lo institucionalizado y regulado.

Por otro lado, Schaefer hace mención de sus características: “Primero, el tema principal era un asunto <<prohibido>>. Los temas más recurrentes de *exploitation* era el sexo y los hábitos sexuales, prostitución y vicio, uso de drogas, desnudez, y cualquier otro tema considerado en ese tiempo de mal gusto”. (2001:5) Es interesante notar que un tema puede abarcar desde malos hábitos hasta... poblaciones marginales.

En segundo lugar, “las películas clásicas de *exploitation* eran hechas con bajo presupuesto por pequeñas firmas independientes. [...] Como resultado de su bajo presupuesto, las películas clásicas de *exploitation* no lograban el <<estilo>> de las películas

⁶⁴ A partir de este momento usaremos el término en inglés, ya que comporta una serie de usos que no pueden ser conglomerados en una sola palabra en español. Algunos significados de esta palabra son: uso, abuso, y capitalización.

de Hollywood clásicas (continuidad en la edición, coherencia espacial y temporal, etc.) (2001:5).

Salta a la vista que el modo de proceder de Robert Rodríguez se encuentra totalmente en concordancia con este presupuesto, primero como una necesidad real (su anécdota personal más querida es cuando tuvo que ser objeto de experimentos científicos para obtener suficiente dinero para el rodaje) y luego como propuesta artística, como un modo de ponerse del lado de los parias. Lo que en un primer lugar aparece como una “falla”, una falta de “estilo”, resulta en el modo de hacer cine. El mérito de Rodríguez es el de haber “rescatado” un término en desuso y haberlo actualizado desde el sistema hollywoodense, la institución por la cual se encontraba en el margen creativo.

En tercer lugar,

[...] las películas de *exploitation* eran distribuidas de manera independiente. [...] Las películas eran generalmente exhibidas en teatros pequeños. Un pequeño circuito de *grindhouse*⁶⁵ o teatros de calles principales especializados en productos de *exploitation* [...] pero usualmente se exhibían en salas que proyectaban películas de Hollywood estándares que se tomaban un descanso de su programación. [...] En razón de su bajo presupuesto, ausencia de estrellas reconocidas, los explotadores tenían que promocionarlos crean escándalo y sensacionalismo. Expositores, presentadores, venta de panfletos o libros sobre el tema de la película, y la presencia de enfermeras uniformadas para atender a aquellos que se desmayaban a causa de las conmociones ocasionadas por las imágenes formaba parte de la experiencia de la película de *exploitation*. Ciertas veces, los espectáculos eran segregados por género y casi sin excepción eran restringidos a audiencias de adultos mayores. (Schaefer, 2001:6)

Grindhouse es un término clave para adentrarse en el universo cinematográfico propio de la serie Machete y su inusual tratamiento con respecto al tema de los Latinos. Es el mismo nombre de la colaboración entre Robert Rodríguez y Quentin Tarantino, sellando su

⁶⁵ Grindhouse: teatros/salas de cine norteamericanos que proyectaban principalmente películas relacionadas con la *exploitation*

amistad en 2007 con esta “experiencia cinematográfica” compartida⁶⁶. Esta “partida doble” típica de las grindhouse de los años cincuenta reúne la película de zombies *Planet Terror* de Rodríguez con la sangrienta *Death Proof* de Tarantino. Exponen orgullosamente la clasificación R de “restringida a mayores de 17 años acompañados de adultos” impuesta por la MPAA (Motion Picture Association of America) por violencia gráfica y gore, terror, lenguaje soez, cierto grado de sexualidad, desnudez y uso de drogas”. Esta *nostalgia kitsch* es la cuna de la serie *Machete*, ya que también el falso tráiler fue incluido en el estreno de estas películas.

Finalmente, pese a los temas escandalosos que solían tener los *exploitation* films, debemos recordar que distaban mucho de ser películas pornográficas. Una de las razones por las cuales pocos teóricos se enfocan en las creaciones de *exploitation* es, además de la poca información que se cuenta, por su mala reputación, ya que de hacer un paralelismo con el periodismo, serían consideradas publicaciones “amarillistas”, con la única intención de atraer el público por morbo. Sin embargo, nada más alejado de la realidad; y Schaefer lo explica de la siguiente manera:

[...] Las películas de *exploitation* no eran: pornografía *hard-core*.”. Así, el autor nos explica que las películas pornográficas eran de corta duración, eran ilegales, mostraban relaciones sexuales no simuladas, y estaban dirigidas para el público masculino heterosexual. Las películas de *exploitation* usaban más de dos carretes de película, podían ser exhibidas en lugares públicos (y sólo tenían problemas con la autoridad con ciertos temas específicos) y era dirigido a un público masculino como femenino por igual. (2001:8)

Estos elementos son esenciales para darnos pautas para categorizar diferentes conceptos de la serie *Machete*.

- El escándalo, uso del morbo, de la violencia y de la desnudez
- El bajo presupuesto

⁶⁶ Información extraída de “The Quentin Tarantino Archives” visto el 8/7/2014 a las 23:23
<http://wiki.tarantino.info/index.php/Grindhouse>

- La falta de estilo y buen gusto (en relación con los cánones del “bien hacer” del Hollywood clásico)

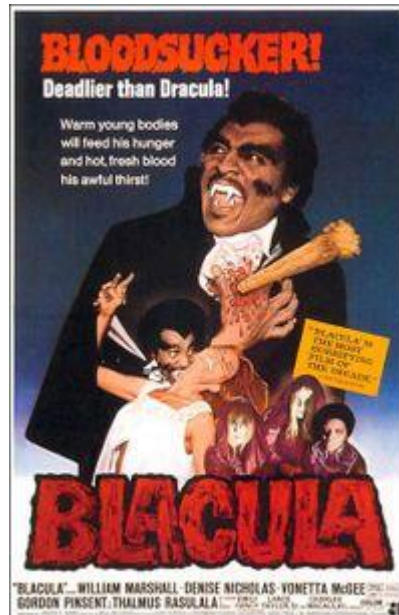
Todos estos ingredientes son usados por Robert Rodríguez en la serie *Machete*. Si nos centramos en ganancias, el presupuesto inicial se ha estimado en 10,500,000 de dólares, mientras que el ingreso la primera semana sólo en los Estados Unidos fue de 14,102,888. Esta diferencia de 350 288 es mínima si la comparamos a la cantidad que fue recuperada a nivel mundial: 44,093,316 de dólares.⁶⁷

Ahora, es necesario entender cómo las películas de *exploitation* empezaron a especializarse en la población afroamericana de Estados Unidos durante los años 1970 hasta conformar el lugar de enunciación denominado *blaxploitation*. Schaefer recalca que esta dirección fue tomada más por un nuevo nicho de consumo más que en algún tipo de igualdad social, los productores de *blaxploitation* se centraron sobre todo en llevar el “mundo negro a las pantallas”. ¿Qué implicó este cambio? Una “caracterización” del entorno de lo que se consideraban elementos que constituían los paradigmas de lo negro, por ejemplo, persecuciones en coche a ritmo de la música funk. Si bien el sector intelectual repudiaba este tipo de cine, el éxito entre el público negro y blanco por igual plantea una paradoja: ¿cómo es posible que un sector tan atacado y segregado como el afroamericano pudiera consumir un producto tan marcado por una mirada *explotadora*? ¿Cómo, después de años de lucha por dejar la esclavitud atrás, se acepta ser representado como la escoria social (drogadictos, proxenetas, etc.?) Nuestro análisis se encontraría incompleto si sólo nos quedamos en la superficie, en la “temáticas” de las películas. Así, Elvis Mitchell, un crítico afroamericano del *New York Times*, ofrece un panorama político de dicha época: “A mediados de los setentas, el cine blanco era sobre derrota. Estaba Nixon, estaba el Watergate, y el feminismo hacía repensar el rol de los hombres. Estas películas de negros tenían héroes que *ganaban* – podrían crear cambio, tenían carisma.” (2013:1)

⁶⁷ Información recopilada de la página web Imdb correspondiente a la película *Machete*, vista el 9/7/2014 http://www.imdb.com/title/tt0985694/business?ref_=tt_dt_bus

El actor afroamericano Samuel L Jackson (reconocido por su rol en *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino) lo resume de la siguiente manera: “Los héroes negros eran antihéroes – eran proxenetas. *dealers* de drogas y gánster. Pero estaban luchando contra El Hombre.” (2013:1)

Detengámonos por un momento para reflexionar sobre este concepto de lucha contra “El Hombre”. El término toma toda su fuerza por tener tanto una resonancia sobre la construcción narrativa de las películas clásicas hollywoodenses (el héroe tiene que ser blanco, de clase media alta, etc., así como el tema abordado en nuestro primer capítulo sobre el Otro. En esta ocasión, es la otredad que ofrece una resistencia ante los valores y el control de una sociedad “blanquizadora”. Y es así como películas como *Shaft*, con un presupuesto de apenas 500,000 dólares, alcanzó a obtener la vertiginosa ganancia de 1,5 millones de dólares, gracias en parte a la musicalización de Isaac Hayes (especializado en música *soul* del sur). Es importante subrayar que estas ganancias ayudaron al reconocido estudio MGM a no caer en la bancarrota.



Cartel de *Blacula* (1972)

“En la superficie, una película como *Blacula* es hilarante [...] Pero si deconstruyes el film, revela en un sentido cinematográfico, la ansiedad sobre las relaciones de raza en Estados Unidos.” (Schaefer; 2013:1)

La relación entre este tipo de cine y las organizaciones que protegían y promovían los derechos de los afroamericanos nunca fueron claras. Desde una campaña entre los Black Panthers (movimiento de 1966 dedicado a proteger los miembros de la comunidad negra) para lograr obtener más entradas en la película *Sweetback* que en la famosa *Love story* (y lo lograron), hasta sus roces con la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People and the Congress of Racial Equality). Si bien fue esta organización quien le acuñó el término de *blaxplotation* (otorgándole un reconocimiento y mérito propio dentro del cine de *exploitation*), nunca dejó de ver este tipo de películas como un “pobre modelo a seguir para la juventud negra”. El estigma del sufijo *blax-* nunca permitió un estudio dedicado a entender cómo estas producciones funcionan cinematográfica y artísticamente: la única pregunta posible se limitaba a saber si los personajes negros daban una imagen positiva o negativa.

Se calcula que la era de la *blaxploitation* terminó alrededor del año 1976, pero sus influencias se pueden entrever en ciertos homenajes tardíos (por ejemplo, el reconocido actor Fred "The Hammer" Williamson juntó diferentes estrellas de *blaxploitation* en la producción *Original Gangsters* de 1996). Por otro lado, Quentin Tarantino es uno de los pocos cineastas que han estudiado y explorado este “subgénero de un subgénero”, remarcando que “existe un cierto *Americanismo* en el centro de estas películas que se perdió. Sin embargo. A través de géneros populares como el hip-hop, siguen viviendo, casi en el inconsciente”. (2013:1)

Otro integrante contemporáneo que se inserta en la discusión de la *blaxplotation* es el director Spike Lee. Parte de su propuesta se desprende de este legado en el que se desea reconocer las diferencias raciales y plasmarla en su filmografía, pero siempre estando alerta a las “trampas” de glorificación estereotípica relacionado con temas como el “comportamiento criminal”. Esta doble intención (inscribirse en un legado y al mismo

tiempo desmarcarse de él) lo colocan en una posición que pensamos, es inestable: por un lado se intenta seguir ciertos cánones estéticos (problemas sociales, relaciones personales...) pero por otro lado desea erigirse como un aleccionador crítico.

Para comprender su lugar como cineasta, nos enfocaremos primero en una película que explora las construcciones de los prejuicios en torno a los hombres afroamericanos: *Jungle fever*, de 1991.

Su título es en sí mismo la tesis que desea demostrar, siendo “fiebre de jungla” un término que Spike Lee usa para designar: “[...] una no saludable atracción sexual entre las razas, es decir, relaciones basadas en estereotipos. Demasiado frecuente, cree el cineasta. Cuando negros y blancos van a la cama uno con otro, son motivados no por el amor o el afecto sino por mitos sugeridos de los media acerca del atractivo sexual de la otra raza.” (1998:22)

La propuesta parece contener por un lado una propuesta novedosa en el sentido en que las relaciones amorosas entre personas de dos razas diferentes son muy escasas en el mundo cinematográfico hollywoodense. Tanto Spike Lee como Robert Rodríguez pueden demarcarse en ese aspecto (como lo hemos visto en casos anteriores, el amante Latino tiene rasgos lo más caucásicos posibles, o sus orígenes Latinos son borrados al adoptar un nombre de farándula). Por otro lado, Spike Lee se ha posicionado desde el inicio de su carrera como un revelador de las tendencias ocultas en la sociedad, como un visionario que se enfrenta a una ideología llevada estratégicamente por los hombres blancos. Esto puede llegar a una lectura algo superficial de la complejidad social, en donde los determinismos son en ciertos casos menores que la posibilidad de negociaciones. Spike Lee es categórico al momento de elegir a los actores para demostrar su punto; comenta a la entrevistadora que

Había sido deliberado por su parte hacer que la esposa negra del arquitecto fuera de complexión casi tan pálida como su amante blanca; así ponía mejor en evidencia la fantasía de poder que para todo varón negro supone conseguir una mujer de clase dominante (que aquí, además, es más pobre que él). Por su parte, ella se siente atraída por él en función de

un doble espejismo: es su jefe y según Lee, le supone un <<pene de 50 centímetros>>. (1998:22)

La pregunta obligada sería: con esta visión tan determinista ¿no estaría creando Spike Lee un efecto contrario al que desea? El retorno a una idea del cineasta como productor de mensajes directos parece adecuarse. Tal vez su idea es alejarse lo más posible de la *blaxplotation* clásica⁶⁸, pero la privación de un juego simbólico puede resultar en el vaciamiento de la obra. En la obra que a su parecer reúne todo sus principios es *Malcolm X* (1992), basada en la autobiografía del líder político. La admiración del director por esta figura resultó en una película de tres horas y media. Spike Lee alaba la capacidad de Malcolm X de ver “claras como el cristal las cosas que parecían terriblemente complicadas” sobre todo en lo relacionado al American Dream cuyo discurso hace creer que la libertad o las oportunidades son iguales para todos sin importar edad, color de piel y sexo. La frase que Lee retoma para demostrar su humor “No fuimos nosotros quienes llegamos a Plymouth Rock⁶⁹, ¡fue Plymouth Rock la que vino a nosotros!” (1998:23). Recordando la frase de la agente Sartana en *Machete* cuando exclama “Nosotros no cruzamos la frontera, ¡la frontera nos cruzó a nosotros” le otorga a Robert Rodríguez una referencia intertextual más que nutre su obra.

Las críticas de *Malcolm X* no se hicieron esperar, sobre todo relacionado a la juventud criminal de Malcolm X que fue borrada para erigirlo como un símbolo de la grandeza afroamericana. Un artículo en particular, escrito por la crítica de cine Rita Kempley, nos permite caracterizar el conjunto del cine de Spike Lee a través de sus recursos expresivos:

⁶⁸ Lo cual afecta su relación con otros directores como Quentin Tarantino: en más de una ocasión le ha criticado el número de veces que usa la palabra “nigger” en sus filmes y su amor por las producciones de *blaxplotation*. El 22 de diciembre de 2012, Spike Lee publicó en su cuenta de Twitter que “La esclavitud americana no habpía sido un Spaghetti Western de Sergio Leone, sino un Holocausto” haciendo referencia la película de Tarantino *Django unchained* del mismo año. (Walker, 2012:1) Estas discusiones nos indican que los debates sobre los géneros cinematográficos son de suma importancia para comprender el lugar desde el cual se posiciona el director frente a un hecho o discurso social en constante reinterpretación.

⁶⁹ Piedra que hace referencia al lugar de desembarco del Mayflower, la embarcación que llevó por primera vez a los primeros peregrinos de Europa a Norteamérica.

Aunque el filme cubre cuarenta de los más turbulentos años en nuestra sociedad, parece extrañamente aislado de su tiempo y lugar, casi como si los personajes estuvieran atrapados en una bola de nieve. Esta segregación puede ser deliberada e incluso astuta de parte del director, pero niega las raíces históricas de Malcolm X. Existe además una teatralidad en las escenas de calle y multitudes que da al filme la apariencia de una obra de Broadway.

Lee, que dirige como otras personas ordenan comida china, usa todos los estilos y humores de los cuatro capítulos del filme: la atormentada juventud de Malcolm, su conversión al islam, su ministro y su peregrinaje a la Meca. Es la formidable tarea de Denzel Washington unir a todos ellos, reconciliar los Malcolms dispersos, y lo hace de una forma asombrosa. (1998:23).

La cantidad de aportaciones fílmicas lo inscribe sin duda alguna en el modo de hacer posmoderno; sin embargo, pareciera que lo que quiere demostrar es tan urgente que pierde de vista ciertas sutilidades históricas. La intertextualidad se basa más en un principio lúdico que en una demostración basada en la lógica al apilar argumentos “cinematográficos”. Es por esta razón que Spike Lee ocupa un lugar difícil en la relación *exploitation/entorno posmoderno*. Efectivamente, muchas de sus obras parecen una lucha constante entre un planteamiento propagandístico (y por lo tanto portador de un mensaje claro e inflexible) y recursos contemporáneos que tienden a la polisemia interpretativa. Podríamos decir que el fondo y la forma no parecen dirigirse en la misma dirección.

Es importante considerar a Spike Lee como una mancuerna entre el *exploitation* clásico y las nuevas formas de producirlo. La antorcha es retomada por Robert Rodríguez, trazando una continuidad histórica a través del cine: de la *blaxplotation* a la *mexploitation*, de los afroamericanos a los Latinos (ya que aún no existe un término popular que podría englobar las poblaciones diversas de los países de “abajo” de Estados Unidos).

En este punto es interesante mencionar el trabajo de Victoria Ruétalo y Dolores Tierney en torno al *latsploitation*. Efectivamente, existe un campo de investigación dedicado a las producciones cinematográficas realizadas en países latinoamericanos. Si bien el *latsploitation* representa un testimonio palpable de la influencia del estilo de

filmación hollywoodense y plantea diferentes preguntas sobre el modo en que esto influye en su propia construcción nacional, existen condiciones que lo diferencian de los diferentes tipos de *exploitation films* que hemos mencionado hasta ahora. En primer lugar, la categoría de *exploitation* que se usa como “una categoría <<sombrilla>> que abarca un rango de diferentes producciones, géneros y estrategias textuales bajo algunas características y consideraciones compartidas generales.” (2009:2) Esto significa que en ella se agrupan diferentes tipos de producciones con rasgos e intenciones de todo tipo, pero cuya característica general es haberse producido en países latinoamericanos. Desde esta perspectiva, no podemos poner en los mismos términos sus características esenciales:

Por ejemplo, un aspecto que define el *exploitation* en los Estados Unidos es el fracaso al intentar alcanzar los niveles básicos de competencia técnica, como en el caso de las películas de Edward D. Wood Jr. (*Glen or Glenda*, 1953; *Plan 9 from Outer Space*, 1959). Sin embargo, en América Latina, una característica tan básica no podría definir por sí misma lo que es *exploitation*. Aunque América Latina ha producido y es capaz de producir filmes muy bien logrados a nivel técnico (ver, por ejemplo, las obras de arte de 1940 del director mexicano clásico Emilio Fernández *Flor silvestre*, *María Candelaria* y *Río escondido*, o los influyentes trabajos del realizador argentino Leopoldo Torre Nilsson, como *La mano en la trampa* [1961] o *La casa del ángel* [1957]), (...) los niveles de calidad de las tres industrias nacionales más importantes (Brasil, Argentina y México) ha variado a través del tiempo como resultado de una falta de infraestructura establecida, problemas periódicos en el financiamiento (debido a las crisis económicas o el cambio de los imperativos culturales por parte de los diferentes gobiernos) y por la falta de un soporte institucional. Por lo tanto, a pesar de que un melodrama de la industria como *Cuando los hijos se van* (Julián Soler, 1969) – realizado durante un periodo de crisis artístico e institucional en la industria mexicana – pueda ser descrito como una producción con un valor de producción pobre y con una ausencia básica de realización cinematográfica (Ramírez Berg, 1992:31) no se trata de ninguna manera de una película tipo *exploitation* o de alguna manera similar a la contemporánea (y también pobre a nivel de la técnica) película de *exploitation* *Santo el enmascarado de plata vs. la invasión de los marcianos* (Alfredo B. Crevanna, 1967). (2009:3)

Así, de acuerdo con la autora, sería un error catalogar una película como *exploitation* por el simple hecho de mostrar señales de poca o nula calidad cinematográfica. Es esencial tener una noción del contexto histórico y del estilo del director para no caer en malinterpretaciones burdas que sólo crean más confusión en el estudio del cine. (Es por esta

razón que propone realizar una revisión del concepto *exploitation* en el contexto de su investigación sobre *latsplotation*)

De acuerdo con Schaefer y otros autores otro aspecto que define una de las características del *exploitation* es su “bajo” presupuesto.

Pero en América Latina, donde las producciones cinematográficas operan en una escala económica diferente⁷⁰, definir lo que se puede considerar un bajo presupuesto se torna más complejo. Si se tomara el bajo presupuesto como un indicador de estatus de *exploitation*, entonces muchas producciones de la industria y muchos filmes del “nuevo cine” de los años sesentas y setentas serían clasificados como de tipo *exploitation*. (2009:3-4).

Finalmente, después de indicar el riesgo de una clasificación apurada en base de los elementos “superficiales” de las películas (calidad de producción y presupuesto), las autoras se centran en lo que a nuestro parecer es el campo de acción de las producciones tipo *exploitation*: formarse en un espacio diferente (y en ciertos casos en completa oposición) de la industria institucionalizada.

“El *exploitation* de los Estados Unidos también se posiciona como una “alternativa” en términos estéticos, genéricos, temáticos y de exhibición a una industria dominante firmemente establecida (Hollywood) (Schaefer, 1992:2).” Sin embargo, en los países latinoamericanos no existe una industria como tal a la cual los artistas puedan oponerse de manera directa. Dependiendo de las situaciones, se pueden hallar producciones financiadas por grandes corporaciones o particulares. Nuevamente, uno de los rasgos más importantes en el ámbito del *exploitation* –si no es que el más esencial en nuestro trabajo– es su posicionamiento en relación con los cánones establecidos, el juego de poder entre lo que se puede o no hacer y decir en una película, y las polémicas raciales/clasistas que conlleva.

A la pregunta hipotética “¿por qué no usamos el término *latsploitation* si ya existe en el ámbito académico y podría parecer más adecuado a nuestro objeto de investigación?”

⁷⁰ Que en Estados Unidos.

responderíamos con los mismos argumentos mencionados más arriba: los contextos de producción entre los *exploitation* films norteamericanos y las producciones latinoamericanas son en gran medida imposibles de comparar. El factor esencial es que el concepto *exploitation* no es un término que exista dentro del contexto del cine en los países latinoamericanos, se trata de un concepto de exportación que no siempre se adecúa con la realidad de dichos países. El punto esencial de la discusión en torno a los alcances del *exploitation*⁷¹ reside en que primero debe ser un concepto relativamente conocido en el medio para luego ser retomado desde una perspectiva diferente.

La inscripción de las obras de Robert Rodríguez en un contexto denominado “posmoderno” así como su continuo diálogo con diferentes directores y géneros cinematográficos (corte B, *exploitation* films) nos proporcionan claves esenciales para realizar una *lectura completa* (evitando dejar de lado referencias esenciales) de la serie más significativa de Robert Rodríguez en lo que concierne el tema Latino: Machete.

⁷¹ Robert Rodríguez aprovecha la letra equis de México para crear el término “mexploitation” y así ligarlo al “blaxploitation”. A pesar de reducir el concepto de lo Latino a un sólo país, tiene la ventaja de relacionar su obra con un legado histórico y cinematográfico complejo relacionado con la población afroamericana.

CAPÍTULO III

MACHETE, CONTINUIDAD Y RUPTURA DE LO LATINO

Nos encontramos ahora en una etapa en la que los puntos teóricos y cinematográficos trabajados nos ofrecen, sino un camino, al menos un trayecto para recorrer la serie de *Machete* del director Robert Rodríguez. Como lo hemos mencionado anteriormente, este trabajo se enfocará en las dos primeras entregas centradas en el personaje caracterizado por Danny Trejo, es decir, *Machete* de 2010 y *Machete Kills* de 2013. Sin embargo, al haber tratado el tema de la serie y reconocer su importancia como propuesta genérica, tomaremos ambas producciones como un todo, señalando en caso de ser necesario irrupciones o continuidades de ciertos elementos.

Para evitar una visión fragmentada durante el análisis, resultando en una visión superficial que dejaría de lado las referencias intertextuales, no nos basaremos en un análisis cuantitativo que intentaría abarcar la totalidad de los films, sino en una exploración basada en la detección de repeticiones y constantes que conforman la base del discurso de Robert Rodríguez en relación estrecha con el campo de discusión que hemos elaborado a lo largo de los capítulos anteriores. Por esta razón nos centraremos en primer lugar en la puesta en escena para entender el *cómo* aparecen los personajes y sus acciones. Por puesta en escena tomaremos la definición de Bordwell y Thompson en *El arte cinematográfico*:

El término original en francés *mise-en-scène*, significa <<poner en escena una acción>> y en un principio se aplicaba a la práctica de la dirección teatral. Los estudiosos del cine, extendiendo el término a la dirección cinematográfica, utilizan el término para expresar el control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica. Como sería de esperar según los orígenes teatrales del término, la *mise-en-scène* incluye aquellos aspectos del cine que coinciden parcialmente con el arte teatral: los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes. Al controlar la puesta en escena, el director escenifica el hecho para la cámara. (1995:147)

Para tener en mente los aspectos de la puesta en escena, expondremos a continuación unos puntos que nos permitirán la mayor comprensión de los entramados cinematográficos

específicos de Robert Rodríguez en relación con el tema de la construcción de lo Latino. Además de una breve explicación, se señalan las características específicas de *Machete* que serán desarrolladas a lo largo del capítulo:

- Decorados y escenarios: puede tratarse de una locación preexistente, o bien totalmente hecha en un estudio. Sin embargo, existen diferentes grados entre estas dos posibilidades, es decir, acomodar el lugar para ambientarlo de una manera adecuada.

En el caso de *Machete*, existe una clara progresión del tipo de escenarios usados. En la primera entrega uno de los mayores objetivos del set es ofrecer ese soporte de *realidad* a un producto que muy rápidamente se convierte en una caricatura. Una vez que Robert Rodríguez planteó los términos del “juego” en un espacio fronterizo cercano a aquella realidad que vemos diariamente en los noticieros (*Machete*), es libre expandir su universo a través de hipérbolos espaciales que denotan las ideologías que derivan de los diferentes poderes: la Casa Blanca del presidente de los Estados Unidos, la guarida en forma de pirámide del villano mexicano, y la industria armamentística del villano norteamericano.

- Vestuario y maquillaje: generalmente relacionado con el decorado y la ambientación, caracterizan y transforman al actor en un personaje. Sin embargo, en algunos casos como el de *Machete*, el personaje es creado desde el actor. Robert Rodríguez deseaba crear una historia basada en la apariencia de Danny Trejo, lo cual invierte el proceso de alguna manera. También la aparente ausencia de maquillaje forma parte de una cierta vivencia corporal del estereotipo Latino, el cual abordaremos posteriormente,

- Iluminación: existe una dirección de iluminación dedicada a crear ciertos efectos en el escenario. Sin embargo, normalmente se adjudican a películas de arte o ya consideradas un clásico, como *El gabinete del doctor Caligari* (película muda de 1920 dirigida por Robert Wiene) en donde el expresionismo alemán

moldea tanto decorados como vestuario, y sobre todo la iluminación con contrastes marcados y sombras largas. En las películas que abordan una temática más “social” relacionado con las luchas de minorías sociales, se puede llegar a pensar que el efecto deseado en la iluminación es el de realismo, es decir, luces más tenues o que tienen una fuente real dentro del encuadre (lámpara, sol, etc). Sin embargo, debemos considerar que no se trata de un “tema intocable”, sino una ventana al cuestionamiento de las construcciones sociales. Un ejemplo muy ilustrativo es *Zoot Suit* de 1981, cuya adaptación de Luis Valdez introdujo todo el lenguaje teatral del escenario de la obra. En este sentido, puesta en escena retoma toda su significación ya que en la mayoría de las situaciones los personajes no se encuentran en un lugar físico concreto, sino dentro de la psique del personaje principal. Esta producción integró un nivel de profundidad sobre la situación de los inmigrantes mexicanos de primera o segunda generación en Estados Unidos, gracias a la aportación teatral con una propuesta diferente al del ámbito cinematográfico. La pregunta es si en la serie de *Machete* se da prioridad a un efecto realista de la iluminación, uno artificial o si se presenta un diálogo entre ambas tendencias.

- Expresión y movimiento de las figuras

En una película, el elemento más relevante no es un personaje vivo, sino un objeto cuya presencia abarca toda la atención del público. Estos elementos inanimados que toman en un momento dado una importancia central para la comprensión de la historia son muy recurrentes en la filmografía de un director de la talla de Alfred Hitchcock. Sin embargo, estos MacGuffins⁷², como él mismo los llamaba, eran simples elementos de suspenso que hacían avanzar a los personajes en la trama, pero en realidad no tienen ningún significado. Estos “trucos” hacia el espectador delatan un acercamiento muy particular a su propia obra. Durante el análisis de la serie de *Machete*

⁷² El filósofo Slavoj Žižek explica en su obra *El sublime objeto de la ideología* la relación entre objetos y narración: “El único significado del MacGuffin reside en que tiene alguna significación para los personajes, que ha de parecer que es de importancia vital para ellos. [...] Un MacGuffin, una pura nada que es eficaz a pesar de todo. Huelga agregar que MacGuffin es el caso más puro de lo que Lacan denomina *objet petit a*: un puro vacío que funciona como el objeto-cause del deseo”. (2010:213-214)

tendremos en mente el modo en que los objetos aparecen en pantalla, para así detectar si algún objeto es tratado de esta manera y cuáles son los recursos fílmicos utilizados.

El espacio y el tiempo forman parte del entramado de los efectos producidos por el manejo de la narración, la edición y el montaje. Estos se basan en la puesta en escena para crear un ritmo propio de la producción fílmica, que forma en su conjunto parte de una propuesta del director que nunca se encuentra desligada de su contexto (ya sea inscribiéndose a una línea identificable u oponiéndose a ella). De igual manera, la imagen en movimiento es capaz de atraer nuestra atención en detalles a los cuales normalmente no concentraríamos nuestra atención.⁷³

Todos estos elementos que hemos mencionado de manera separada en realidad deben ser pensados al mismo tiempo, es decir, desde una unidad narrativa. Así, Bordwell y Thompson afirman lo siguiente:

La puesta en escena, por lo general, dirige nuestras expectativas sobre los hechos de la narración casi continuamente. Si vemos que alguien se esconde en una joyería al principio de la historia, esperamos a ver si alguien finalmente le descubre. Dichas expectativas se basan a menudo en las convenciones del género: una pastelería llena de tartas en un *slapstick* sugiere que en algún momento se producirá una batalla; un piano oculto en la esquina de una habitación en un musical de Judy Garland y Mickey Rooney casi sin duda alguna se utilizará para acompañar una canción. Pero no existen reglas rígidas, y una película narrativa también nos puede sorprender muy a menudo con una puesta en escena no convencional. [...] La puesta en escena no funciona en momentos aislados, sino en relación con el sistema narrativo de toda la película. (1995: 174)

Es innegable la existencia de una relación directa entre la puesta en escena y el género. Podríamos llamarles “pistas visuales” que el espectador realiza de manera casi inmediata con otras producciones cinematográficas, construyendo una conexión que rebasa la linealidad de un “emisor” y “receptor”. En efecto, nos encontramos en un punto medular de

⁷³ Por ejemplo, Bordwell y Thompson ilustran este punto mencionando el movimiento de los fragmentos de polvo presentes en *Watching for the Queen* (1973) de David Rimmer, ya que la primera imagen es totalmente estática. Este contraste a nivel de la imagen es equiparable a lo que muchos artistas pretenden realizar con sus obras: cuestionar una cosmovisión desnaturalizando lo que es considerado como “normal” por una sociedad. (1995:134)

la investigación, ya que usaremos los elementos “técnicos” anteriormente mencionados para trazar *la mirada* propia de esta serie que se adentra en la cuestión latina. Nuestro apartado anterior no ha sido un trabajo ocioso, ya que el recorrido histórico-cinematográfico (por nombrar este contexto de algún modo) nos otorga las raíces de esta mirada. En el desarrollo de este capítulo es menester que el lector tenga en mente este proceso para construir el lugar en el que la serie de *Machete* se inscribe.

Para dar cuenta de los diferentes recursos expresivos usados en la serie *Machete* en estrecha relación con el concepto de Latino que aquí nos ocupa, proponemos la siguiente subdivisión de este capítulo: en primer lugar, el efecto creado por una multiplicidad de observadores de un mismo escenario, correspondiendo cinematográficamente a los diferentes lentes y pantallas bajo el control de los medios de comunicación. En segundo lugar, nos centraremos en la manera de abordar el cuerpo como medio para la construcción de los personajes Latinos y sus relaciones con los norteamericanos. En un tercer tiempo, ahondaremos en la cuestión de los roles de las mujeres Latinas en la serie y finalmente, en la red de relaciones personales, sociales y políticas de los personajes Latinos y no Latinos.

- Sinopsis de las películas *Machete* (2010) y *Machete Kills* (2013)

Antes de entrar de lleno en el análisis de la serie de películas centradas en el personaje de Machete, es menester incluir unas sinopsis de los filmes. Estas sinopsis son naturalmente una guía para repasar las complejas relaciones entre los personajes y sus acciones. La utilidad de esta revisión no se limita a un simple repaso de los acontecimientos que “hacen avanzar la historia”: se trata de una completa re-visión cinematográfica sobre lo que concierne los Latinos y lo Latino.

***Machete* (2010)**

Machete es un ex federal mexicano exiliado a Texas después de ser testigo de la muerte de su esposa y amenazado por el líder narcotraficante, Torrez. Para olvidar su trágico pasado, busca trabajo como jornalero en la frontera. Un hombre de negocios llamado Booth le ofrece un trabajo como sicario a cambio de una gran cantidad de dinero. Sin embargo, pronto se encuentra envuelto en un complot contra el senador McLaughlin (apoyado por el vigilante Don Johnson cuyo pasatiempo es cazar a los inmigrantes como animales) y sus duras políticas en contra de los inmigrantes ilegales. Machete descubre entonces su rol de chivo expiatorio y la relación de Booth con Torrez, y mientras trata de escapar de sus enemigos corruptos, encuentra diversos aliados que se unen a su causa: Luz, una vendedora de tacos que en realidad forma parte de una red de apoyo a los inmigrantes, y Sartana, una agente que pronto descubre la injusticia de las leyes norteamericanas.

Machete descubre la conveniencia de hacerse pasar por un simple jardinero, y de esta manera logra seducir a la hija de Booth (April) y robarse unos planos secretos de su computadora. Con la ayuda de Sartana, descubren que el plan del senador McLaughlin involucra la explotación de los inmigrantes mexicanos gracias al control de la frontera. Sartana decide entregar la información a los noticieros mientras Machete logra asesinar a Booth. Mientras, Luz es raptada pero logra escapar con una herida en un ojo. La batalla final involucra a los inmigrantes de la Red de Luz y los vigilantes de Don Johnson. Machete enfrenta a Torrez, quien usa el machete del héroe para darse muerte. April dispara a McLaughlin, quien logra escapar de la batalla pero es confundido con un inmigrante y muere en el desierto. Finalmente, Machete obtiene su residencia norteamericana y huye con Sartana sobre una motocicleta.

Machete Kills (2013)

Desde el inicio del filme Machete y Sartana son emboscados por unos gánsteres, y la agente es herida mortalmente. Machete es llevado ante el presidente de los Estados Unidos, quien le pide matar al líder psicópata Méndez quien amenaza con disparar misiles nucleares. Para lograr su cometido, Machete cuenta con el apoyo de la espía Blanca

Vásquez y Cereza (hija de la androfóbica dueña de un burdel, Madame Desdémona). Machete viaja a México y se encuentra con Méndez, sólo para descubrir que el líder tiene un dispositivo conectado al corazón que condiciona el lanzamiento de los misiles nucleares.

Machete intenta llevar a Méndez a los Estados Unidos, pero lo persiguen Madame Desdémona (furiosa por la muerte de su hija a manos de uno de los hombres de Méndez) y de un sicario llamado El Camaleón. Méndez es decapitado y Machete se despierta en el laboratorio de Luther Voz, hombre de negocios corrupto, inventor y traficante de armas. Él mantiene el corazón de Méndez palpitando y desea que Machete se una a su plan de destruir el mundo y reconstruir una sociedad utópica en el espacio. Machete logra escapar gracias a la ayuda de Luz, y El Camaleón es asesinado por un grupo de racistas que lo confunden con un mexicano. Pronto Machete y Luz se infiltran en una fiesta de Voz para obtener fondos para su apocalíptico proyecto. Vasquez, quien es una traidora, ciega a Luz de un disparo y Voz la rapta en su nave espacial. Machete es rescatado por el presidente Rathcock quien pide a Machete seguir a Voz hasta su estación espacial y matarlo. Machete acepta la misión después de que se le entrega un machete de rayo láser.

3.1. Miradas y medios de comunicación

Existen diferentes particularidades que indican un constante cambio de perspectiva visual, es decir, una constelación de observadores hipotéticos que rodean la historia central. Para hacer evidente esta red, en primer lugar enumeraremos los diferentes lugares propuestos en la serie y sobre todo, la relación intrínseca que tienen con el tiempo (tanto en duración como en importancia dentro del filme). Esta doble conjunción nos indica un uso de la forma cinematográfica (posicionamiento de la cámara y narración) que se suscribe en una reflexión en torno a la construcción de lo considerado “Latino” en el campo cinematográfico de Hollywood.

Así, desde un inicio, el gran plano general usado para situar el escenario en donde la acción se desarrollará nos muestra un paisaje seco, árido y poco habitable. Esta imagen dispara inmediatamente en la mente del espectador el mundo del Western, en donde el

individuo prueba su fuerza y humanidad. La extensión recrea de alguna manera el potencial que las tierras “vírgenes” tenían para los primeros pioneros y vaqueros. Sin embargo, en pleno siglo XXI, una extensión de tierra sin trabajar es símbolo de un mal uso de los recursos naturales, es decir, poco desarrollo a nivel industrial. Apenas ha transcurrido el minuto 00:25 de la película, y aparece un cartel como un elemento paratextual que nombra al escenario desolado como “México”



Cartel paratextual cuya presencia señala una inscripción fílmica desde el inicio de la obra, minuto 00:25

Esta infografía refuerza doblemente la inscripción genérica: por un lado, se interpela nuestro bagaje cinematográfico al emular las introducciones de los Westerns (el cartel podría ser reemplazado por “En el lejano Oeste...”) y por otro, los documentales que informan al espectador desactualizado de una cierta verdad a la que no puede llegar por sí mismo. El estilo “documental” nos remite a un espacio de enunciación particular, ya que por definición, una producción de esta índole tiene como objetivo principal develar algún conocimiento. Esta escena inicial juega con la idea de “verdad” a través de este género, Robert Rodríguez enfatiza de manera tajante esta relación entre el sujeto productor de conocimiento (el cineasta) y el conocimiento del Otro (los mexicanos y su vida salvaje en la frontera). El director se posiciona desde un inicio en la cuestión de los problemas relacionados con el tema de inmigración Latina en Estados Unidos, y también la violencia presente en la frontera. El conjunto del escenario toma sentido cuando el acompañante de Machete explica su razón de encontrarse en ese lugar: “Ella es solamente una chica más

perdida en México.” La asociación imaginativa entre frontera/desierto/mujer desaparecida nos remite a las noticias televisivas cubriendo la noticia sobre las muertas de Ciudad Juárez. A lo largo de esta escena, una serie de elementos visuales y auditivos nos permiten detectar elementos relacionados con la inscripción genérica: en primer lugar, la preparación de una escena de acción tipo Western; en segundo lugar, una temática “seria” fomentada por los documentales relacionados con la frontera, y finalmente, una mirada televisiva sobre los feminicidios. Desde un inicio, Robert Rodríguez crea un espacio fílmico en el que se cruzan las miradas de diferentes soportes visuales, apelando y contribuyendo a un conjunto de miradas que el espectador puede reconocer. El director no se limita a un solo tipo de discurso, sino que aprovecha la expectativa creada por diferentes géneros para integrar al espectador de manera cómplice. En vez de divertir, aleccionar o informar, pretende que el espectador sea partícipe y cómplice de la historia que está por suceder a partir de su conocimiento mediático.



Inclusión de un cartel informativo en el minuto 7:39 de *Machete* para situar la acción en un espacio-tiempo delimitado. Este tipo de intervención sobre la imagen nos ofrece una pista del punto de vista “omnisciente” en la narración.

Sin embargo, esta mirada “externa” se ve interrumpida por un corte de unos segundos de duración en el minuto 7:45. Es el audio que viene a complementar este corte en la continuidad visual: el sonido de un obturador nos indica que hemos estado mirando a través de una cámara, espionando a los trabajadores inmigrantes. El espectador se encuentra desestabilizado por un minuto, ya que la siguiente toma supone un giro de 180 grados por parte de la cámara para revelar el nuevo punto de vista: la agente Rivera encargada de la

vigilancia en la frontera. Este tipo de salto de observador es común en la literatura escrita (de un observador omnisciente a un personaje en primera persona).

Una de las escenas más representativas relacionadas con el fenómeno de *mirada cambiante* en la película es cuando Von Jackson, un vigilante de la frontera interpretado por Don Johnson, acorrala a una pareja de inmigrantes. La intensidad de la escena es aún más grande por el hecho de que un compañero del vigilante lo está video grabando, y que la mujer inmigrante está embarazada. Surge entonces un diálogo (más bien una sentencia) por parte del vigilante, al saber que la pareja no puede entenderlo por la barrera del idioma. Sólo dice “Estás entrando en el territorio de mi padre” y dispara directamente al vientre de la mujer. Luego se dirige al joven para justificar sus actos evitando que “Texas se convierta de nuevo en México” e invita al senador a dispararle, mientras que este último exclama “Bienvenido a América”.



Pareja de inmigrantes ilegales en la frontera amenazados por el *ranger* Von Jackson y el senador McLaughlin en el minuto 10:20

Esta escena es de suma importancia ya que en ella detectamos un *nudo* esencial para la comprensión de esta doble mirada del lente de la cámara. Cabe también resaltar la extensión de la escena (alrededor de tres minutos desde que conocemos a la pareja bajándose del camión del coyote hasta la muerte de ambos). Nos parece que la intención del director al invertir una tal cantidad de tiempo fílmico en personajes secundarios

trasciende la necesidad de caracterizar la inhumanidad de los dos villanos (el vigilante y el senador). Su carácter *político* reside en los recursos expresivos para dar cuenta de quién tiene el *poder* de tomarse el tiempo: el vigilante tiene tiempo de bajarse de su jeep, prender un cigarrillo y hablar calmadamente. Tal vez en términos “objetivos” no sean más que algunos segundos, pero para los inmigrantes es un tiempo no muerto, sino de muerte que se puede mirar a los ojos pero no detener. Robert Rodríguez usa el tiempo como materialidad narrativa para dimensionar la relación de poder (de vida o muerte) en la que se encuentran los personajes. Es en este espacio en el que entra el *espectador* a vivir este movimiento aberrante⁷⁴ (al mismo tiempo que una “mirada imposible”) cuando el gobernador apunta su arma directamente a la cámara (de Robert Rodríguez) y dispara. El espectador no muere, pero sí el joven inmigrante que vemos caer de espaldas en la esquina derecha de la pantalla. Además, lo vemos a través de la cámara de video, poniendo este tiempo suspendido en una ficción, un tiempo que puede recobrase poniendo “rewind” en un botón, regresando a la vida a un ser que a la vez yace inerte en el piso.



Disparo del senador McLaughlin al inmigrante videograbado por uno de los *rangers* de la frontera en el minuto 11:46

⁷⁴ Gilles Deleuze le otorga al tiempo un lugar esencial en sus reflexiones cinematográficas: “Los personajes, apresados en situaciones ópticas y sonoras puras, se ven condenados a la errancia o el vagabundeo. Son puros videntes que ya no existen más que en el intervalo de movimiento y que tampoco tienen el consuelo de lo sublime, que les permitiría volver a unirse a la materia o conquistar el espíritu. Quedan más bien abandonados a algo intolerable que es su misma cotidianeidad. [...] <<El tiempo pierde los estribos>>: pierde los estribos que le asignaban conductas en el mundo pero también movimientos del mundo. El tiempo deja de depender del movimiento, ahora es el movimiento aberrante el que depende del tiempo” (1987:63-64).

El lugar de la mirada no es un espacio inocente o azaroso: las máquinas permiten potenciar la visión de la Ley, ya que son propiedad de personajes norteamericanos que poseen un poder político, a diferencia de los indocumentados que deben someterse a dicho poder. Balandier, en su obra *El poder en escenas*, en su capítulo “La pantalla”, detecta el funcionamiento del poder a través de aparatos tecnológicos:

La demostración de poder acaba siempre recurriendo a la exhibición de *poderío*. Pero ésta última se ha hecho aún más impresionante. Ahora es consecuencia de aparatos, de complejos dispositivos, de fuerzas temibles o terroríficas que se desencadenan. Afecta, para empezar, a la existencia de cada uno de los súbditos, en la medida misma en que el Estado ha multiplicado sus intervenciones y competencias. La función política está todavía más aparentemente asociada al poder de vida, al poder de muerte; y en solitario, puesto que ya no depende del decreto de los dioses o de la resolución de los antepasados. Los gobernados se perciben no tanto como representantes que como responsables de las condiciones, buenas o malas, que rigen el curso de sus vidas. Bajo este aspecto, se colocan en una relación parecida a la establecida por los poderes tradicionales, sólo que su justificación corre ahora por cuenta de los medios científicos y técnicos puestos a disposición de los gobernantes, y no ya de los instrumentos simbólicos y rituales recibidos junto con el cargo político. (1994:116)

Esta visión nos ofrece un nuevo paradigma sobre los modos de ejercer el poder. En vez de una muerte simbólica (como negarle la nacionalidad a un inmigrante), la lógica del “do it yourself” (hazlo tú mismo) norteamericana tan fomentada en el ámbito de las reparaciones caseras parece haber migrado hasta el campo del poder del Estado-nación. No es suficiente la negación de la identidad del sujeto por parte de las instituciones: es necesaria su exterminación absoluta. En esta época “posmoderna”, los nuevos artilugios tecnológicos de destrucción ya no se enfocan en la destrucción total de un pueblo (la memoria de las bombas atómicas en Hiroshima y campos de concentración nazis han marcado como tabú este tipo de prácticas) sino que pueden ser personalizables dependiendo del individuo que las porta. Aunado a la posibilidad tecnológica de observar, espiar contabilizar y controlar las “entidades no deseables” en el espacio marcado como norteamericano, el discurso en sí mismo no ha cambiado, pero el modo de ejecutar las “reglas” cambia el sentido de dicho discurso. Podemos realizar una comparación con el modo en que un individuo es dado de alta en un régimen fiscalista: ser una persona *física* o *moral* no supone las mismas

obligaciones y responsabilidades. En el caso de la representación del Estado, hacer justicia por mano propia, sin convocar todo el aparato legal e institucional de las diferentes organizaciones que median las relaciones de poder, es al mismo tiempo un aparente fallo democrático y un recordatorio del funcionamiento *sin velo* del modo de hacer política.

Esta idea se hace evidente en la secuencia (considerada como una unidad narrativa cerrada) de la propaganda televisiva de senador John McLaughlin⁷⁵ que llega hasta la pantalla del cine.



Imagen de la propaganda política del senador McLaughlin en el minuto 12:28. La presencia de un spot televisivo en un film ofrece un contexto diferente y desnaturaliza los mensajes mediáticos que forman parte de la cotidianidad norteamericana.

⁷⁵ La ironía reside en los orígenes del apellido del senador: el “Mc” indica su procedencia irlandesa. Este detalle señala una vez más que Robert Rodríguez conoce el espacio de enunciación en el que se posiciona: ofrece una mirada aguda no sólo en lo que respecta los fenómenos sociales contemporáneos, sino las conexiones históricas que les dan su peso y potencia. De esta manera, hace alusión a los orígenes de los que se autoproclaman como verdaderos norteamericanos, invasores que casi aniquilan completamente a los autóctonos y que proclamaron las tierras como suyas. Este paralelismo entre la Historia de los Estados Unidos y la situación de inmigración actual es reforzada por las razones que conducen a las personas a migrar a otro país (la Gran Hambruna Irlandesa acontecida entre 1845 y 1849 y las condiciones de pobreza de las familias mexicanas).

Para legitimar la imagen de propiedad, se borran las huellas del pasado o se exageran. Recordando la escena anterior de la cacería de inmigrantes que da pie a esta publicidad “antimexicanos”, el ranger dispara a sangre fría a una inmigrante embarazada, lo cual escandaliza hasta al mismo senador. Sin embargo, el ranger justifica su acto al explicar la necesidad de evitar que la Ley sea aplicada: “Si nace aquí, será ciudadano, igual que tú y yo.” La nacionalidad norteamericana es un privilegio que debe ser ganado de un modo honorable y legal. Esto forma parte de la idea de “proteger el país de nuestros padres” como expresa el ranger, sino “Texas volverá a ser México... de nuevo”. Este diálogo hace explícitas las razones detrás del odio exacerbado a todo aquel que hable “mexican”⁷⁶: el *otro* invasivo en realidad sólo viene a tomar lo que fue suyo desde un inicio. El temor no resulta entonces de perder algo que le pertenece a uno por derecho propio, sino en ser despojado de aquello que fue robado en una primera instancia. Todo el aparato legal y de justicia norteamericano nos aparece entonces como una gran farsa para impedir que la Justicia con mayúscula ocurra. Desde esta perspectiva, el nominativo *mexicano* es peyorativo, y lo correspondiente a lo latino serían todos aquellos mexicanos que pueden demostrar una estancia legal en Estados Unidos. Aprovechamos aquí la carga simbólica de mexicano que muta según las circunstancias: en el contexto ilegal, el apelativo *mexican* abarca cualquier nacionalidad de un país por debajo de Estados Unidos (geográfica y metafóricamente hablando), que puede ser desde un peruano hasta un Costarricense; y en términos legales, los latinos incluyen a mexicanos. Nuevamente, nuestra elección del término Latino integra ambas situaciones con el fin de realizar un ejercicio crítico.

Pero regresemos al punto cinematográfico que nos ocupa: los recursos expresivos puestos en marca en la campaña del senador que buscan crear una reacción muy particular entre su audiencia: el asco. Así, aparecen casi superpuestas imágenes de migrantes cruzando ilegalmente la frontera con la de un nido de cucarachas, dando a entender la comparación burda entre humanos no deseados y una invasión de insectos catalogados como sucios y cuya prole se reproduce rápidamente. La publicidad política parece un tráiler salido de Hollywood inspirado de las películas de invasión alienígena de los años cincuenta

⁷⁶ El mismo término sigue la estrategia del ocultamiento histórico, negando y borrando toda alusión a la conquista Española en México.

y de las fobias a animales e insectos de los años ochenta y noventas. Es imposible no acordarnos al ver la edición de escenas de inmigrantes “tendenciosas” el montaje ideológico⁷⁷ en el *Acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein (sobre todo por el uso de insectos para indicar podredumbre y decadencia).



Imágenes de gusanos y cucarachas en el mensaje propagandístico del senador McLaughlin en el minuto 12:00 de la película.

⁷⁷ El montaje ideológico tal y como lo propuso el cineasta soviético Serguéi Eisenstein, es una composición de elementos e imágenes no necesariamente vinculadas y no necesariamente claves para la trama, pero cuyo resultado final pretende tocar las fibras sensibles del espectador para involucrarlo en la trama con una finalidad ideológica.



Gusanos en la carne para los marineros del *Acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein.

Balandier señala directamente la relación existente entre un medio de comunicación como la televisión y el modo en que se ejerce el poder actualmente:

La televisión engendra progresivamente la invasión de la imagen que suplanta a la palabra; la pantalla deviene el lugar en que todo puede mostrarse bajo un aspecto dramático, para que, en conformidad con el consejo de Maquiavelo, el juicio se formule a partir de lo que se ve. La persuasión política procede menos de la argumentación que de lo que el arte televisual expresa espectacularmente. La política se hace a través de la difusión cotidiana de las imágenes y «el medio es el mensaje». El poder dispone así de una auténtica tecnología de las apariencias que le permite, a un mismo tiempo, producir la impresión de una cierta transparencia y suscitar la connivencia pasiva o activa de una gran cantidad de gobernados-espectadores, de manera que éstos pueden experimentar, en una primera instancia, el sentimiento de que gozan de libertad de determinación -frente a la imagen que se ha introducido en su universo privado- y de posibilidades de participación -merced a las intervenciones que le son propuestas. Los juegos de pantalla imponen también, en las sociedades de régimen pluralista, un nuevo tipo de actor político (el «telepolítico»), y una nueva presentación de la figura de la autoridad suprema en el caso de los regímenes totalitarios. Permiten una dramatización permanente, adaptable a circunstancias y objetivos. Aportan a la dramaturgia política una unidad de lugar al facilitarle poder ser visibles al mismo tiempo en multitud de hogares. El poder debe mantenerse allí donde está la imagen,

una imagen de la que se está siempre tentado de obtener su control, sino su monopolio. (1994:126-127).

Esta explicación permite entrever los alcances de una imagen producida por cualquier medio: el ojo de la cámara no se encuentra desprovisto de intención, ya que existe un bagaje cultural previo que le otorga un sentido sociohistórico al contenido de los medios. Hasta este punto de nuestro análisis, la balanza de la mirada favorece claramente el lado donde se instituye el poder que se reserva el poder de decisión de vida o muerte. La única oportunidad de acción para equilibrar esta situación es la que le ofrece Booth (el hombre de negocios que patrocina la campaña del senador McLaughlin) a Machete: convertirse en un sicario y asesinar al senador. Este es el punto decisivo en el que un acto reprobable como la traición y el homicidio aparecen como una posible solución para acabar con una situación intolerable. Ejecutar a una persona por mano propia se convierte en la única solución para acabar con las estrategias de políticos viciados que usan la legalidad a su favor. Es sumamente irónico que lo que el gobierno norteamericano critica a las naciones tercer mundistas (imposibilidad de asegurar las garantías individuales, poco respeto a las Leyes, etc.) es justamente lo que ocurre en el interior de su país. El secreto, como lo veremos más adelante, no es la justificación de los hechos, sino su ocultamiento del ojo mediático. Si no aparece en las pantallas, bien puede decirse que nunca ocurrió.

Gracias a estas observaciones seremos capaces de entender la importancia del posicionamiento de la cámara en una escena tan importante como el intento (fallido) del asesinato del senador. En un primer momento, la contra picada de la cámara le concede un momento de poderío total, en el que es capaz de observar sin ser visto desde las alturas del techo del edificio (minuto 24:30). La mirilla del rifle le permite acercarse al político norteamericano, al menos a nivel visual. A nivel de la imagen, la ilusión de la cercanía se confunde con la capacidad de cambio de un narrador/observador omnisciente al rango visual del ojo de Machete a través de la mirilla.



Cambio del punto de vista: de un narrador/observador omnisciente a lo que ve Machete desde la mirilla de su rifle en el minuto 24:48.

Sin embargo, la situación de poder cambia cuando otro sicario contratado por Booth dispara a Machete, y tanto Machete como el espectador comprenden al mismo tiempo que se trata de una trampa. La estrategia de los emplazamientos de cámara es revelada aquí: de ser una situación ajena al espectador, se convierte en una vivencia que experimenta al mismo nivel de Machete. Rodríguez, al forzar y limitar la visión del público a lo que puede ver Machete a través de su dispositivo armamentístico, le niega el poder omnisciente del que había disfrutado hasta ahora. Si el espectador ya no puede ver el conjunto de la escena, tampoco es capaz de prever lo que puede suceder (en este caso, que el otro sicario le “dispare” directamente, aunque sea Machete quien recibe realmente la bala). Desde este momento, la situación pasa de ser un acontecimiento externo y lejano al espectador (la tendencia que se experimenta al ver las noticias, por ejemplo) a ser una cuestión *personal*. Ahora que la audiencia conoce el contexto de Machete, es necesario que viva la injusticia en carne propia al lado del héroe: tanto el espectador como machete comparten la misma impotencia frente a un poder que los rebaza.



Sicario apuntando a Machete... y a los espectadores ya que la cámara asume la visión de Machete en el minuto 24:49

Machete es herido gravemente, y comprende la trampa en la que ha sido arrastrado. A partir de ese momento, Machete no tomará nuevamente un arma del enemigo, sino que se defenderá con armas más arcaicas pero de alto grado simbólico en sus manos (este punto será tocado más adelante). El juego de miradas es clave entonces para colocar al espectador en diferentes espacios de poder y crear de este modo efectos diferentes. Con sólo una decisión técnica como el emplazamiento de la cámara, Rodríguez nos da la oportunidad de reflexionar en torno a si es posible considerar siempre al “otro” como el extranjero, el “Latino”... ya que en cualquier momento y sin aviso previo podemos nosotros convertirnos en ese otro tan temido⁷⁸. Sin embargo, existe una mirada que desborda todas las otras, y por esta razón, es menos evidente. Existen ciertos elementos que aparecen en algunas escenas: un televisor, una computadora, un celular, una reportera... Todas las acciones se encuentran a la merced de los medios masivos de comunicación, ávidos de noticias y acontecimientos impactantes. Pero, ¿qué es lo que estas pantallas muestran?

Detengámonos un momento en una escena clave: en el minuto 33:05 de *Machete*, vemos cómo la agente Rivera (encargada de mantener el orden y la legalidad en la frontera) se entrena jugando un videojuego en su casa. Este hecho sería intrascendente si la cámara no mostrara claramente el tipo de videojuego: uno inalámbrico de luchas, cuyo oponente es... una caricaturización de un luchador mexicano llamado “Tequila” cuya rasgo cómico es ser rodeado por cactus cada vez que pierde el conocimiento.

⁷⁸ Esta idea será desarrollada a profundidad en el cuarto apartado del tercer capítulo del presente trabajo.

Esta imagen cómica toma todo su sentido simbólico al aparecer en la televisión la cara de Machete (después de que el jefe de Sartana le llamara para pedirle que viera las noticias).



Uso del montaje en los minutos 32:12 y 32:36 a la imagen del villano del videojuego que vence Sartana se superpone la cara de Machete en las noticias

Para Sartana, no existe diferencia alguna entre el personaje del videojuego y el “maleante” que aparece en las noticias: ambos deben ser erradicados. Aquí, la pantalla parece “aplanar” la realidad, al punto de convertir la compleja lucha de poderes entre policías e inmigrantes en una simple lógica de Bien VS Mal. Machete, al conocer el poder aplastante de los

medios de comunicación, intenta tapar la cámara para evitar ser reconocido y cazado como un animal.

Es desde este aspecto que Ella Shohat y Robert Stam elaboran el concepto del imaginario imperial. En el libro *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, en el apartado intitulado “Cine como ciencia y espectáculo”, los autores ofrecen un recorrido exhaustivo de la exploración -casi disección- de las colonias y lugares considerados “exóticos” por occidente. Un párrafo en particular llama nuestra atención:

Las tendencias visualizantes del discurso antropológico occidental abrieron el camino para la representación cinematográfica de otros territorios y culturas. El estatus <<ontológicamente>> cinético de la imagen en movimiento favoreció el cine no sólo por encima de la palabra escrita sino también por encima de la fotografía. Era muestra de la antropología al armarla con la evidencia visual no sólo de la existencia de <<otros>> sino también de la alteridad. El cine, en este sentido, prolonga el proyecto museístico de reunir en la metrópolis objetos zoológicos, botánicos, etnográficos y arqueológicos tridimensionales. A diferente de las más reputadas e <<inaccesibles>> ciencias y artes de las élites, el cine popularizador podía sumir a los espectadores en mundos no europeos, dejándoles ver y sentir civilizaciones <<extrañas>>. Podía transformar el oscuro mapamundi en un mundo conocido y familiar. (2002:121-122)

Esta explicación nos arroja luz sobre el por qué esta mirada no es evidente en la película: *la incluye*. En la materialidad misma del cine se encuentra la propuesta ilustrada de conocer el mundo y sus fenómenos a través del lente de la cámara. El ojo se ha vuelto el órgano central en la cosmovisión humana. En su obra *Homo videns*, el autor Giovanni Sartori describe la sociedad visual y sus repercusiones en el modo en que los individuos comprenden el mundo. La llegada de la televisión es en este sentido un enorme parteaguas tecnológico que marca un antes y un después:

Hasta la llegada de la televisión a mediados de nuestro siglo, la acción de «ver» del hombre se había desarrollado en dos direcciones: sabíamos engrandecer lo más pequeño (con el microscopio), y sabíamos ver a lo lejos (con el binóculo y aún más con el telescopio). Pero la televisión nos permite verlo todo sin tener que movernos: lo visible nos llega a casa, prácticamente gratis, desde cualquier lugar. Sin embargo no era suficiente. En pocas décadas el progreso tecnológico nos ha sumergido en la edad cibernética,

desbancando —según dicen— a la televisión. En efecto hemos pasado, o estamos pasando, a una edad «multimedia» en la cual, como su nombre indica, los medios de comunicación son numerosos y la televisión ha dejado de ser la reina de esta multimedialidad. El nuevo soberano es ahora el ordenador. Porque el ordenador (y con él la digitalización de todos los medios) no sólo unifica la palabra, el sonido y las imágenes, sino que además introduce en los «visibles» realidades simuladas, realidades virtuales. (1998:10)

Esta visión algo arcaica puede ser criticada en diversos aspectos (la afirmación de que la televisión ha sido desbancada por las computadoras sin una contextualización cultural adecuada, la idea de “realidades creadas” en el espacio virtual); sin embargo, nos ha parecido interesante hablar de la *visión total* lograda por los medios de comunicación. Un simple individuo que cuenta con los aparatos de comunicación comunes actualmente (televisión, un celular, conexión inalámbrica a Internet) en apariencia es capaz de abarcar la *totalidad* gracias a la hiperextensión del sentido de la vista: puede conocer lugares sin necesidad de desplazarse, informarse sobre los acontecimientos de todos los puntos del globo y conocer a su futuro esposo o esposa que de otra manera no habría jamás encontrado. El sueño de alcanzar un conocimiento enciclopédico está al alcance de un botón, permitiéndonos acceder a un *aleph*⁷⁹ que potencializa nuestros saberes.

Así, el cine se ha vuelto de igual modo una extensión de una modernidad que parece haber encontrado su límite, no por el desgaste de sus estructuras sino por agotar los espacios “inexplorados”. La inmigración aparece como una vuelta al repudio y fascinación de “lo otro”, en este caso, lo “Latino” que emerge en el entorno conocido y familiar. Las “pantallas” antes mencionadas desean plasmar los múltiples aspectos de estos *aliens*⁸⁰. Es entonces cuando es posible observar las “fuerzas antagónicas” de la película: para hacer frente al entramado simbólico de los medios masivos de comunicación que monopolizan la sociedad gracias a la tecnología, la *red* de inmigrantes liderada por Luz se conforma de

⁷⁹ Aquí hacemos alusión al cuento de Jorge Luis Borges “El Aleph”, en donde una esfera es el espejo y centro de todas las cosas.

⁸⁰ Hemos decidido usar este término en inglés ya que conjuga la idea de un invasor con el de una criatura alienígena, ajena a todo lo que es conocido.

seres humanos capaces de hallar la falla en el sistema⁸¹. Esta red se amplía para contrarrestar el poder de la tecnología espacial en *Machete Kills*.

Sin embargo, existe una vuelta de tuerca hacia el final de *Machete*: la agente Rivera, ahora del lado de Machete y consciente de la injusticia, entrega a la cadena de noticias “Exactamundo” los planes malévolos del gobernador.



La agente Sartana Rivera se dirige al canal de noticias “Exactamundo” para dar a conocer la verdad sobre la corrupción del senador McLaughlin en el minuto 14:40

Esta acción y su consecuencia (el gobernador siendo cuestionado por una reportera en una conferencia de prensa) conforman un doble discurso: por un lado, los medios de comunicación no se encuentran subyugados fatídicamente a un sólo discurso⁸². Si los medios se alimentan del escándalo, el escándalo puede también provenir del mismo sistema, creando un cortocircuito. Sin embargo, prevalece la idea de una sociedad a la escucha de la justicia, en el que las “pruebas irrefutables” no pueden ser creadas, modificadas o simplemente ignoradas. La frase que reverbera en nuestros oídos es:

⁸¹ Esta premisa se asemeja a la de la película *Fight club* de David Fincher (1999) en la que los miembros de la sociedad que hacen funcionar el sistema se rebelan ante él bajo la idea de que las posesiones no definen a una persona.

⁸² Por lo cual se opone directamente a la teoría de la aguja hipodérmica y, de manera más extensa, la postura de Adorno y Horkheimer acerca de la industria cultural como un (constante) autoengaño de masas, incapaz de salirse de su propia lógica ni posibilidad de objeción en su obra *Dialéctica de la Ilustración* escrita en 1944.

“America, land of the free”, en donde la injusticia mundial puede ser finalmente resuelta gracias a la mirada del público, es decir... lo que ve en las pantallas. Lo Latino surge así de un doble movimiento provisto por los medios de comunicación: la necesidad de reafirmarse y el deseo de cuestionarse a través del “otro” (hiper)“exótico”. Esta caracterización de los personajes Latinos presentes en Machete será el objeto de nuestro siguiente apartado.

3.2 El cuerpo como construcción de lo Latino

El mismo nombre de la serie nos indica el personaje central: Machete, un ser cuya personalidad y cuerpo corresponden exactamente al del arma blanca. Así, el personaje de Machete fue creado expresamente para Danny Trejo, quien en su piel ya lleva marcas que lo inscribe directamente en la “problemática Latina”. Sus piel de color morena, sus cicatrices que se confunden con piel curtida, sus tatuajes y su actitud de convicto (Danny Trejo realmente pasó una época de su vida en prisión). En primera instancia, el casting de Robert Rodríguez sólo parece alimentar el prejuicio de un personaje poco llamativo en su físico, a diferencia de los personajes principales hollywoodenses con cuerpos y caras celestiales, siguiendo al pie de la letra los estándares raciales de la meca del cine (Brad Pitt, Tom Cruise...). Rosa Linda Fregoso, en “El espacio simbólico”, nombra los elementos que podrían llevarnos a concluir una continuidad del estereotipo en Rodríguez;

Lo <<otro>> está anclado en el discurso racista y las nociones sobre la popularidad de los caucásicos. Desde este punto de vista, México es un buen ejemplo de cómo un país apenas influenciado por la modernidad necesita orden y racionalidad, esto es, de la intervención por parte de Estados Unidos. Allá, al sur de la frontera, se encuentra una nación de mestizos, de medias razas (*half-breeds*), de lo que pudo haber sido Estados Unidos si no hubiera masacrado a la población indígena y manteniendo sus leyes de segregación hasta la segunda mitad del siglo XX. Esta obsesión con los mestizos puede observarse desde las primeras películas mudas sobre los *greasers* (un término racista para designar a los mexicanos). Estrenada en 1914, *Bronco Billy and Greaser* muestra a un borracho vengativo y violento que es el “media raza” o mestizo mexicano. En el cine dominante, el “media raza o mestizo es un sinónimo de mexicano. [...] (1996:190)

¿Significa esto que Machete se encuentra en desventaja desde un principio por corresponder físicamente a la imagen de *greaser* y que el director sólo actualiza un prejuicio? ¿O podemos intuir que la trilogía de Machete es un lugar privilegiado para pensar la discusión en torno a la apariencia física; entendiéndola como un conjunto de disputas y negociaciones que forman parte del conjunto simbólico en el que se inscriben diversas luchas de poder?

Dejemos por un momento de realizar un análisis del personaje “fijo” (como si se tratase del cartel de la película) y centrémonos en el Machete en movimiento. Durante las primeras escenas, se nos presenta como un policía cuyas acciones van más allá del deber, ya que reta a su (corrupto) superior para salvar a la damisela en peligro. Esta primera escena cumple una triple función: en primer lugar, generar una empatía por su integridad ética, arriesgando su propia vida por la de otro ser humano (lo cual rompe con una imagen de animalidad y egoísmo que se tiende a atribuir al mexicano en el cine). En segundo lugar, al introducirlo en una escena de acción 100% norteamericana, lo coloca en un legado de héroes de acción hollywoodenses⁸³ y le da una actitud totalmente *badass*⁸⁴. En tercer lugar, el asesinato de su esposa por los criminales lo erige como héroe pero no como mártir, es decir: parte de su tragedia es asumir las consecuencias de su decisión de permanecer incorrupto, y sin embargo, no se trata de una situación que nos pida directamente sentir lástima por el personaje. Para estar al mismo “nivel” que los héroes de celuloide norteamericanos, se debe cimentar un personaje con una personalidad fuerte, evitando mostrarlo como víctima de las circunstancias.

Otro aspecto que Machete aborda sin miramientos es el tema de la sexualidad. Nuevamente, el Latino en el cine contiene una gran carga sexual, relacionada desde un

⁸³ La lista interminable, de los cuales podemos nombrar: Rambo (Silvester Stallone, Indiana Jones (Harrison Ford), Terminator (Arnold Schwarzenegger), Chuck Norris y un largo etcétera.

⁸⁴ Este término equivaldría a la mexicanísimo adjetivo *chingón*, nombre de la banda de rock del mismísimo Robert Rodríguez. También es el título de otra película de 2012 dirigida por Craig Moss y estelarizada por Danny Trejo. Esta película sigue un camino similar a Machete, ya que se centra en un veterano de la guerra de Vietnam que se convierte en un héroe urbano por hacer justicia con mano propia después de ver la inutilidad de la policía por ayudar a la ciudadanía.

inicio con Rodolfo Valentino, el primer sex-symbol Latino⁸⁵. Al respecto, Rosa Linda Fregoso⁸⁶, nos ofrece una perspectiva interesante sobre este “rol pre-asignado”: “México es la personificación no sólo de la combinación de razas en la práctica, sino del mestizaje como ideología oficial. De esta manera, la representación de México en pantalla se ve relacionada con temas de sexualidad, ya que ésta es necesaria para el mestizaje.” (1996:190)

Más adelante, agrega:

Las prácticas sexuales ilícitas en Estados Unidos se llevan a cabo en México, lugar donde, desde la perspectiva de los cineastas, viven mujeres mestizas sexualmente hambrientas de pochos. Así como se usa el cuerpo de la mujer para satisfacer los deseos masculinos, México se usa para satisfacer los deseos chicanos por una identidad cultural. (1996:193)

Pese a que esta última aseveración trata de establecer una equivalencia entre carga sexual y la búsqueda de la identidad del chicano en México, apunta directamente a una relación libidinosa entre Estados Unidos y su vecino del sur. Esto podría explicar el temor intrínseco por parte de los norteamericanos de que los mexicanos o chicanos se “vengaran” y tomaran a sus mujeres. Esto es exactamente lo que sucede en *Machete* en la escena que dura del minuto 54:55 al minuto 55:30, en el momento en que Machete inicia una revancha en contra del hombre de negocios Booth quien lo contrató para tenderle una trampa. Machete se encuentra “accidentalmente” con la esposa e hija de Booth, quienes se encuentran desnudas en la alberca.

⁸⁵ De origen italiano y francés, tuvo mucho éxito en Hollywood a principios del siglo XX, a tal grado que muchas de sus admiradoras se suicidaron el día de su muerte: “Las reacciones a la muerte de valentino fueron emblemáticas de su popularidad entre las mujeres de los Estados Unidos. Cuando Valentino murió en el hospital de Chicago en 1926 debido a complicaciones subsecuentes a una complicación, se reportó que dos mujeres intentaron suicidarse afuera del hospital” (Seppala, 2007:125)



June y su hija April se videograban en una escena cuasi pornográfica en el minuto 54:51

Esta escena trastoca los valores y cuestiona la doble moral de lo “políticamente correcto” hollywoodense. Efectivamente, en las películas del agente James Bond besa a múltiples mujeres de diversas nacionalidades, a veces en una sola cinta. El desconcierto de los espectadores es observar este comportamiento “normalizado” en un contexto invertido: en vez de un hombre blanco colonizador seductor, ahora es el turno del hombre “exótico” de tomar a las mujeres del colonizador.

Esta idea de una sociedad de apariencias y buena moral cristiana es subrayada por las marcadas tendencias incestuosas por parte de Booth hacia su hija. Este ambiente freudiano es el lugar idóneo para plantear la teoría mencionada por Slavoj Žižek en *El acoso de las fantasías* para explicar los mecanismos presentes en la mentalidad racista:

Siempre le achacamos al “otro” un goce excesivo, quiere robarse nuestro goce (arruinando nuestro estilo de vida), y/o tiene acceso a algún goce perverso y secreto. En pocas palabras, lo que realmente nos molesta del “otro” es el modo peculiar en el que organiza su goce, precisamente lo extra, el “exceso” que acompaña ese estilo: el olor de “su” comida, “sus” ruidosos cantos y bailes, “sus” extrañas costumbres, “su” actitud hacia el trabajo... Para el racista el “otro” es un adicto al trabajo que se roba nuestros empleos o un flojo que vive de nuestros esfuerzos, y resulta gracioso el constatar con qué facilidad se pasa de acusar al otro por su negativa a trabajar a acusarlo de robarse nuestros empleos. La paradoja elemental es que nuestra Cosa se concibe como algo inaccesible al otro y al mismo tiempo amenazada por él (2009:47)

Desde el punto de vista de la lógica racista hollywoodense en relación con los Latinos, el “otro” puede de igual manera “rebajar”/”despreciar” *nuestras* mujeres, pero también podrían otorgarles *más placer del que les podemos dar*. En esta escena, no solamente se trata de la esposa que por mandamiento católico debe ser fiel a su esposo y evitar el pecado de la lujuria, sino que se encuentran comprometidos conceptos freudianos por los sentimientos incestuosos que Booth tiene por su hija April⁸⁷. En este caso, la noción desarrollada parece tener una tendencia a negar la libido, Machete es el elemento perturbador que pone en evidencia las tendencias reprimidas de dicha sociedad. La “resistencia” de Machete ante el poder establecido no equivale a encontrar armas más poderosas o encontrar aliados más fuertes, sino de picar el orgullo a un nivel mucho más arcaico y básico: la hombría. La estrategia de Machete es tomar en mano la situación y hacerlo siempre a *su* manera; es decir, en vez de usar su fuerza para alcanzar un nivel imposible, usa su ingenio para rebajar a sus contrincantes y ponerlos en ridículo en su propio juego.

⁸⁷ April es interpretada por la actriz Lindsay Lohan, cuya carrera está plagada de escándalos sexuales y de drogas.

En *Machete kills*, Machete es seducido directamente por Miss San Antonio, su “contacto” para realizar una peligrosa misión en México⁸⁸. Sorprendentemente, la concursante de belleza quien da un speech totalmente apegado a los valores e idiosincrasia texana (libertad de portar armas... y realizar barbecues) se presenta ante Machete con un nombre Latino: Blanca Vásquez.⁸⁹ La representación de lo que en Norteamérica se considera joven y puro es verdaderamente una pantalla: el estereotipo del mexicano con piel morena hace que las Vamp Latinas puedan seguir ejerciendo su poder y “usar” a los hombres a su antojo con su desbordante sexualidad. Blanca (como lo indica su tono de piel) es capaz de convertir una burda presentación sobre armas en una erótica demostración de objetos similares a juguetes sexuales. Entre tantas armas de alta tecnología, Machete hace su selección habitual en el minuto 17:40: un machete.



En el minuto 17:40 Miss San Antonio muestra una impresionante colección de armas a Machete; él, naturalmente, elige un machete

⁸⁸ Como guiño mediático, el concurso de belleza Miss Texas es una exclusiva del canal televisivo “El Rey”... canal que existe realmente en la televisión de Estados Unidos y que pertenece a Robert Rodríguez. Nuevamente, su inserción formal en su propia obra es una señal de su involucramiento con los temas abordados.

⁸⁹ Esta anécdota de que un máximo representante de una “raza” pertenezca realmente en otra se asemeja a la trama de la película *Europa Europa* (1990) dirigida por Agnieszka Holland, en la que un niño judío se hace pasar por unario y sobrevive al exterminio nazi.

El machete combina de manera sintética dos rasgos fundamentales que hacen eco en la historia de la concepción del Latino en el cine hollywoodense: por un lado, la revolución de los oprimidos, y por otro lado, el aspecto fálico de un arma blanca y afilada. Mientras se glorifica el cuerpo varonil, tosco y “sin domesticar” de Machete, se pone en duda la “doble moral” norteamericana.

Pese a usar un ingenio muy presente en todos los personajes *picarones* de la herencia mexicana, una característica esencial no se encuentra presente en Machete: el lenguaje agudo. Normalmente, el lenguaje es el que permite salir de cualquier aprieto confundiendo al interlocutor para que la forma le gane al contenido. Es lo que normalmente es denominado como cantinfleo por el personaje de Cantinflas que lo llevó hasta sus últimas consecuencias. Este es el punto desarrollado por Agustín Basave⁹⁰ en el capítulo que lleva como título “Mexiñol” en *Mexicanidad y esquizofrenia*: “Ésa fue la genialidad de Cantinflas: catalogar nuestra [de los mexicanos] inexpresividad, plasmar la mexicanidad en sus propias e innumerables palabras, y sobre todo, hacernos conscientes de una manifestación de nuestro inconsciente colectivo impregnando de humor voluntario nuestros *rollos*.” (2010:124)

Podría parecer una empresa estéril profundizar en la veta del lenguaje en el caso de *Machete*, ya que un diálogo no puede ser en muchos casos comparado a una expresión oral espontánea, que daría cuenta de una forma de ser inherente del mexicano. Al mismo tiempo, sería un error creer que por estar escrito en un guión, un diálogo no tiene el mismo peso que una plática escuchada en la calle. Sin adentrarnos en las teorías psicoanalíticas relacionadas con el lenguaje, tendremos en mente la idea del vínculo entre capacidad de expresión e inteligencia, entendida como la posibilidad de abstracción, proyección y especulación. En su obra *Mexicanidad y esquizofrenia*, Agustín Basave realiza una comparación entre el habla en México y en Estados Unidos. Su hipótesis gira en torno a un modo de habla marcado por la historia: en México se ha fomentado el uso vago de palabra por el “miedo a contrariar, y a que esa contrariedad nos perjudique” (debido a un exacerbada implementación de lo “políticamente correcto” para no ofender ninguna

⁹⁰ Doctor en política por la Universidad de Oxford, actualmente Director de Posgrado de la Universidad Iberoamericana, articulista de Excélsior y comentarista en W Radio.

población marginal), en Norteamérica la estructura lingüística se encuentra estandarizada y moldeada por las frases prefabricadas de los *slogans* y anuncios publicitarios. (2010:125-126). Intentaremos realizar una comparación similar desde el punto de vista cinematográfico al enfocarnos en el lenguaje usado en canciones románticas. Podríamos entonces contrastar la balada de *Tizoc: amor indio* (1957) de Ismael Rodríguez Ruelas “Te quiero más que a mis ojos, pero quiero más a mis ojos porque mis ojos te vieron” con un sencillo “I will always love you” de Whitney Houston retomado en *The Bodyguard* (1992) de Mick Jackson. Mientras en la primera expresión se crea un bucle infinito y confuso que recrea la sensación de enamoramiento, la aseveración “Siempre te amaré” es clara, concisa y no lleva a malinterpretaciones.

¿Cuál es la consecuencia cinematográfica de este hablar confundido del “mexiñol” (español mexicano)? Justamente, la imposibilidad de pasar a la acción. Nuevamente, Agustín Basave plantea una hipótesis que da luz sobre nuestra explicación del uso de la palabra en Machete: “El mexiñol es un instrumento para extender las formas y abreviar el fondo. Y en ese afán por no meternos en problemas, que suele provenir de la substancia, los mexicanos sacrificamos la realidad. Nuestro lenguaje nos dificulta ser realistas, o nos facilita vivir en la irrealidad. [El mexicano] habla para callar.” (2010:129)

Esta descripción no podría ser más opuesta a la personalidad del personaje Machete: rara vez se le oye hablar, prefiriendo que los personajes que lo rodeen expliquen la situación y las consecuencias de sus acciones. Su frase, casi marca registrada, es simplemente decir su nombre seguido de una acción. Así, se declina en una serie de acciones que Machete no realiza bajo ninguna circunstancia, provocando las risas de los espectadores sorprendidos ante este anti-James Bond⁹¹ ajeno a la tecnología: “Machete don’t text (Machete no manda textos). Sin embargo, es capaz de jugar con su seriedad para crear un efecto humorístico en sus respuestas que crean una relación empática con su audiencia. Al verse en la necesidad de usar un teléfono celular para mandar un texto, su compañera Sartana comenta: “Pensé que Machete no mandaba mensajes”. Machete

⁹¹ En este contexto, nos parece pertinente que James Bond, a pesar de ser un personaje inglés, ha sido tomado por las audiencias norteamericanas como el hombre que hace todo: es un sí constante a todas las situaciones que jamás parecen incomodarlo, a las mujeres que desean amarlo, a las peligrosas misiones que ponen en riesgo su vida. Machete es lo opuesto a este ego desorbitado: su encanto es ser un héroe a pesar suyo aunado a su constante rechazo a realizar acciones que complican su existencia

responde entonces: “Machete improvisa”. Otra frase rompe con la imagen de *bad boy* (chico malo) al rechazar un cigarrillo del presidente norteamericano Rathcock, seguido de un tajante “Machete no fuma”. Sin embargo, si el personaje de Machete tuviese que ser resumido en alguno de sus famosos slogans lingüísticos, sería el siguiente: “Machete happens”: Machete *ocurre* como una fuerza de la naturaleza, como la justicia divina o como una consecuencia de la fuerza generada por la acumulación de las injusticias sociales por tanto tiempo. Pese a lo que se podría intuir como fallo en la capacidad de abstraerse como unidad debido a la ausencia del “yo” en sus frases, Machete realmente contrapone sus reacciones “naturales” a todo un sustento discursivo que lleva a la corrupción y el uso indebido del poder. Esta posición actualiza el mito del buen salvaje⁹², o “naturales” como se les llamaba en los tiempos del descubrimiento de América: es tiempo que los considerados “salvajes” Latinos detengan la prepotencia de los “civilizados” norteamericanos en la primera película, y hasta los ayuden en la segunda entrega. Efectivamente, conforma la serie va avanzando, Machete pasa de ser un antihéroe a la mismísima encarnación de México, como lo expresa el presidente de Estados Unidos⁹³, en el minuto 13:30 de *Machete Kills*: “[...] You know Mexico... Hell, you are Mexico!” (Tú conoces México... ¡Tú eres el mismísimo México!”).

Machete es antes que nada un ser corporal, un nervio le da prioridad a la acción intuitiva antes de la reflexión. Su carisma reposa en esta propuesta que parece oponerse totalmente a ciertas películas mexicanas pensadas para la exportación: por ejemplo, el caso de *Macario* realizada en 1960 y dirigida por Roberto Gavaldón. Esta cinta mexicana nominada al Óscar es una adaptación de la obra escrita por Bruno Traven. Normalmente se trabajan héroes taciturnos, reflexivos y que tienen un entendimiento más profundo de la vida que los demás personajes. Este tipo de construcción narrativa es totalmente opuesta a

⁹² Beatriz Fernández Herrero puntualiza los orígenes de este término: “El mito del Buen Salvaje, en esencia, alaba la pureza de costumbres de los primitivos, que representan el estado de naturaleza al no estar degradados, ni corrompidos por la civilización, con sus desigualdades sus ambiciones, sus odios. [...] Los orígenes del mito del Buen Salvaje pueden situarse en la España del siglo XV, y no como habitualmente se viene haciendo a partir de Rousseau y del pensamiento francés revolucionario del siglo XVIII. Porque la opinión optimista sobre los indios surge ya en la etapa inmediata posterior al Descubrimiento cuando, en 1943, en la primera Bula Intercater, se los considera aptos para recibir la fé católica. (1989:145)

⁹³ Interpretado por el famoso y polémico actor Charlie Sheen, quien en los créditos de la película es referido con su verdadero nombre, Carlos Estévez, como una marca que interpela la norma cinematográfica hollywoodense relacionada con el cambio de nombres de los Latinos para lograr una mayor aceptación en los medios norteamericanos.

lo que sucede con Machete: él se constituye como el medio por el cual las intenciones de los demás personajes se vuelven acción. De la misma manera, un personaje elaborado como un sistema nervioso “en crudo” no podría funcionar sin una serie de personajes capaces de dar cuenta de las causas y consecuencias de sus actos. En el caso de la serie Machete, las mujeres son quienes enmarcan a Machete para otorgarle un espacio de comprensión y estructura.

3.3 Tipos y roles de las Latinas en Machete

Las mujeres que confluyen en el camino de Machete asumen su sexualidad como una fuerza que no disminuye su capacidad de raciocinio. De hecho, todas las mujeres con un rol trascendente en la historia (seis a lo largo de la serie) tienen una gran claridad para explicar sus acciones. ¿Sería entonces válido preguntarse si Robert Rodríguez realiza una propuesta consciente con la intención de romper los estereotipos de la Latina en el cine de Hollywood, o simplemente es un ardid publicitario para atraer la atención de la audiencia?

Para hablar del lugar desde donde se abordan los papeles de la mujer chicana en el cine, Pancho McFarland en su trabajo *Chicano Rap: Gender, and violence in the postindustrial Barrio*⁹⁴ hace referencia a las investigaciones de Rosa Linda Fregoso:

Los estudios de Rosa Linda Fregoso sobre la cultura fílmica chicano/a identifica vírgenes y putas, esposas y madres comprensivas, y *Malinches* (traidoras) como las imágenes principales de las mujeres que se pueden encontrar en las películas producidas por chicanos. Fregoso argumenta que aún más importante que las imágenes de estas mujeres es que los cineastas representan a las chicanas como objetos para la mirada masculina. En el cine Chicano, las chicanas tienen una falta de voluntad, subjetividad y autoridad. Fregoso llama esta práctica “el linaje centrado en lo masculino” en la cultura expresiva mexicana y chicana (2008:29)

⁹⁴ “Rap chicano; género y violencia en el barrio postindustrial”

Para conocer la postura de Robert Rodríguez frente a esta cuestión, primero haremos un breve recorrido de las mujeres con roles estelares que aparecen en la serie de *Machete* y sus características:

a) Luz/Shé (Michelle Rodríguez)



Luz, siendo una vendedora de tacos, es realmente la líder de una red para ayudar a los inmigrantes. Es el único personaje femenino que se encuentra presente en la totalidad de *Machete* y *Machete Kills*, creando un contrapeso al personaje de Machete. Sin embargo, no desarrolla ningún tipo de interés amoroso, lo cual la pondría en un segundo plano ante los ojos de la audiencia.

b) Agente Sartana (Jessica Alba)



Esta agente perteneciente a la temible Migra es el interés amoroso de Machete y cumple la función del Coro en las tragedias griegas: reacciona como el espectador ideal⁹⁵ debería reaccionar y cambia su opinión sobre la inmigración a lo largo de la película *Machete*.

c) April (Lindsey Lohan)



La presencia de una estrella del escándalo como Lindsey Lohan encarna literalmente el papel de puta y virgen en esta película. Si bien no es de origen Latino, este personaje se une indirectamente a la causa de los inmigrantes después de que su padre fuese asesinado debido a la corrupción política. La ironía reside en su transformación de prostituta del sistema (quiere seguir una carrera de modelaje) a ser purificada después de su relación sexual con Machete en la alberca (y refugiarse en un convento, cumpliendo la amenaza de Booth, su padre).

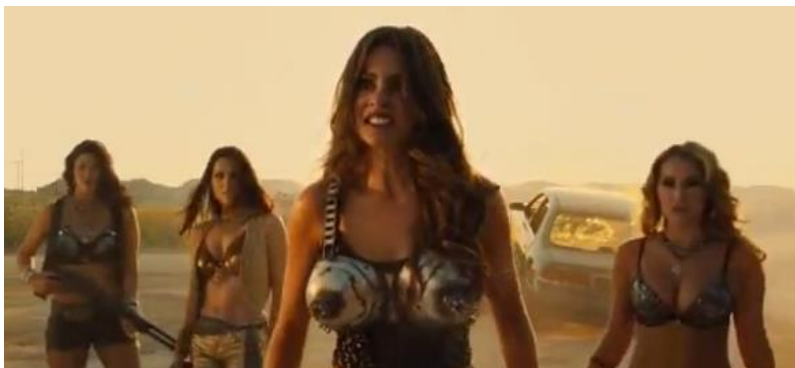
⁹⁵ La similitud entre coro y espectador ideal ha sido subrayada por Brockett, quien indica: “[El coro] funge frecuentemente como espectador ideal, reaccionando a los eventos y personajes como el dramaturgo espera que la audiencia lo haga” (1991:26).

d) Blanca Vásquez (Miss San Antonio) (Amber Heard)



Siendo el contacto de Machete, Blanca se encuentra constantemente dividida entre su apariencia y sus intenciones. El discurso con el cual llegamos a conocer al personaje nos muestra de lleno las contradicciones del discurso de lo políticamente correcto: por un lado se defiende la pureza de un estado como Texas, y por otro se trata de sensibilizar sobre las injusticias cometidas en la frontera por los “carteles de drogas” (aunque sea bien sabido tanto en la película como los medios de comunicación actuales, que el gobierno de Estados Unidos se encuentra relacionado con la existencia de dichos carteles). Blanca puede ser considerada como el resultado de una visión maniqueísta de los asuntos entre México y Norteamérica: la cisión entre su imagen y su nombre la convierten en una doble espía, tomando ventaja de ambas naciones para beneficio personal.

e) Madame Desdémona (Sofía Vergara)



Si podemos hablar de un estereotipo de la mujer chicana en la serie, el papel de la irascible Madame Desdémona podría ser el que mejor corresponde. Con un odio hacia todos los hombres por ser víctima de abuso sexual por parte de su padre, se convierte en la pesadilla femenina de los “machos”: es dueña de un burdel, y su entretenimiento es hacer sufrir a los hombres con prácticas masoquistas. Sin embargo, tanto su actitud, su discurso y sus armas (entre las cuales se encuentra un brassiere-ametralladora y un cinturón con pistola en forma de pene) parecen una caricatura de algunos discursos feministas para el empoderamiento de la mujer. El guiño sutil se encuentra encerrado en el nombre mismo del personaje, referencia a la obra shakesperiana *Otelo* en la que su coqueta esposa es asesinada por una infidelidad que no cometió.

f) La Chamaléon (Lady Gaga)



Este personaje *comodín* se nos presenta como un simple capricho del director, valiéndose de la fama de la cantante Lady Gaga para atraer más público (su presencia en los carteles anunciando la película tuvo más peso que su tiempo en pantalla). Hemos de subrayar el juego con los tabués norteamericanos que realiza la cantante en sus videos y conciertos: temas como lo virginal y lo impuro, la fama y las drogas son temas que aparecen frecuentemente en sus representaciones. Además, este personaje espía (cuyo verdadero sexo no conoceremos jamás, como una parodia de los rumores sobre Lady Gaga siendo un

trasvesti) es capaz de cambiar su apariencia según su conveniencia. Este personaje fue recibido de maneras muy diversas tanto por la crítica como por los espectadores.⁹⁶ Sin embargo, nuestro interés se centra menos en Lady Gaga y más en el personaje de El Camaleón. A lo largo de la película, adopta tres personalidades masculinas distintas: una interpretada por Walton Goggins, la segunda por Cuba Gooding Jr., y la tercera encarnada por Antonio Banderas. Debido a las relaciones intertextuales que Robert Rodríguez construye en torno a las referencias pop y sus propias obras, no podemos considerar la presencia de Banderas como una mera coincidencia. El estelar de la serie *El Mariachi* hace una aparición momentánea en *Machete Kills* en el minuto 81:0. Las pocas líneas que intercambia con Machete crean una colisión entre los dos universos de Rodríguez. Así, si en *El Mariachi*, Banderas era un mexicano que hablaba en inglés, en esta ocasión es un americano que pretende hablar español (y falla en el intento, creando un efecto humorístico decir “Soy un aficionado a... su carne”). Su “disfraz” de mexicano (él mismo admite que el sombrero y las botas le quedan bien) representará al final su perdición: los *rangers* lo confunden con un mexicano, aunque se quite el bigote. Para convencerlos, El Camaleón insiste en que escuchen su voz sin acento, y les informa que proviene de Ontario.



⁹⁶ La actuación de Lady Gaga como la Chameleón le valió una nominación a los Golden Raspberry Award de 2013 (una ceremonia paródica que galardona lo peor del cine norteamericano) en la categoría “Peor papel secundario”

Un actor español haciéndose pasar por un Mariachi norteño tratando de convencer a los *rangers* de su origen canadiense en el minuto 85:00 de *Machete Kills*: la potencia del juego del ser y parecer en su máxima expresión

La ironía llega a su máxima expresión cuando el *ranger* sureño da a entender que matar a un mexicano/canadiense significa como matar dos pájaros de un tiro. Este es el final de el/la Chamaleón, y refuerza la idea que un mexicano o canadiense representan la misma amenaza de otro invasivo. En este sentido, el hecho de ser mujer puede en ciertos casos ser más conveniente en el contexto Latino que ser hombre: las mujeres negocian y se integran al sistema (como Sartana) o sobreviven haciéndose pasar por otra (Luz, Blanca) jugando en todo momento el juego del *ser* y *parecer*.

Cada mujer es a la vez la representación de una virtud y de su contrario, al menos en un inicio: Luz es a la vez poderosa (líder de la Red) y débil (admite que Shé es sólo un mito para dar valor a los inmigrantes), Sartana desea hacer lo correcto (actuar según la Ley) pero por su inflexibilidad pierde de vista la justicia para la gente, Blanca Vásquez es a la vez una aliada y una traidora, April cumple el doble rol de la mujer chicana siendo puta y virgen al mismo tiempo, Madame Desdémona es víctima y fomentadora del sistema machista, y la Chamaleón es una amalgama de personajes que la hacen casi inclasificable.

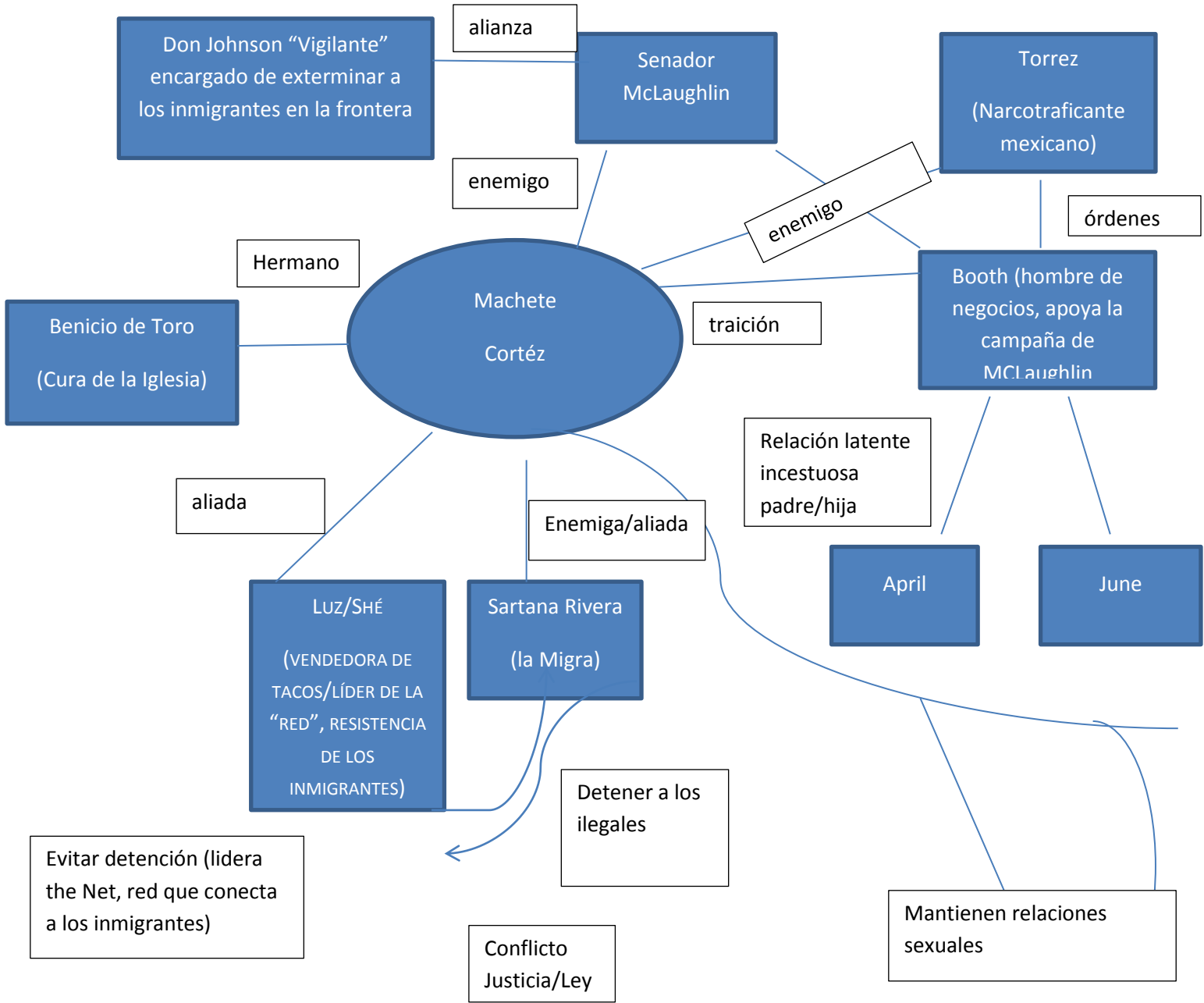
La presencia femenina en ambas entregas de *Machete* explotan los moldes preestablecidos que se suelen encontrar comúnmente en el cine chicano para llevarlos a su límite de significación y de esta manera, *anularlos*. El director, en vez de crear papeles para mujeres que orbitan alrededor de las decisiones del héroe masculino, las convierte en las heroínas de sus propias circunstancias, permitiendo el avance de la trama. Es el reparto femenino quien carga con la responsabilidad de dar un sentido político, social y filosófico a lo que sucede en pantalla: Sartana y su debate moral entre Ley y Justicia, Luz y sus intentos de crear un símbolo de unión y esperanza con Shé, April y su introducción a la madurez y al asesinato para vengar a su padre, Madame Desdémona y su rechazo al género masculino. Finalmente, el acierto de Rodríguez es el de basarse en las polaridades heredadas del cine chicano “prejuicioso” para integrarlas en un solo personaje femenino y otorgarle una tridimensionalidad única que enriquece la concepción de la Latina en el cine hollywoodense.

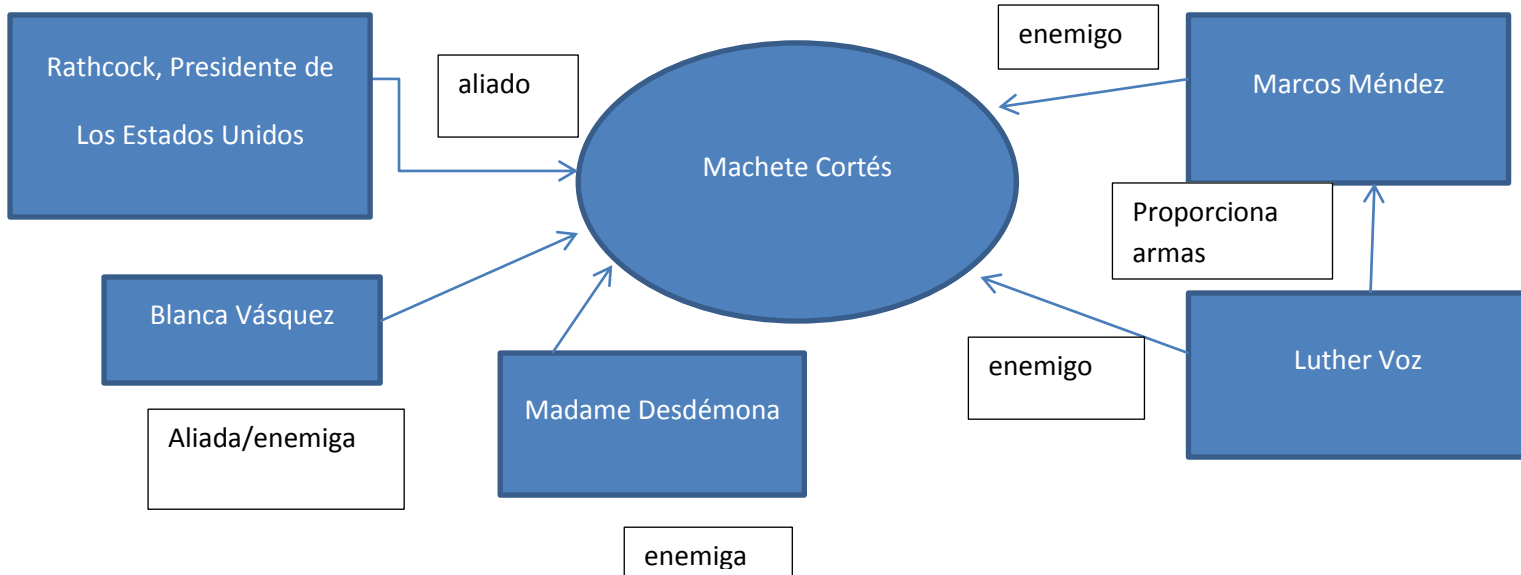
3.4 Fronteras de cristal y aliens

Después de señalar los diferentes “tipos” de personajes presentes en *Machete* y su impacto en la discusión en torno a lo Latino, nos interesa explorar los pliegues y superficies que los relacionan, creando una red de significados que (como veremos) van más allá de un simple compañerismo o antagonismo. Sin embargo, consideramos necesario puntualizar un hecho antes de seguir adelante con nuestra investigación. Efectivamente, si bien este apartado parece centrarse principalmente en una idea más clásica sobre política⁹⁷ en cada elemento previamente contemplado la noción política trasciende las limitantes del *tema* y puede ser observada en cada expresión material de la *forma cinematográfica*. Es por esta razón que, sin caer en una simplificación esquemática, proponemos un cuadro de relaciones que demuestran la complejidad y choque de intereses entre los personajes.

⁹⁷ Nuestro posicionamiento en relación con el concepto de política sigue la línea de Jacques Rancière en su obra *El desacuerdo, política y filosofía*. Nos referimos conjunto de elementos que él denomina como “policía”: agregación de colectividades, organización de poderes, distribución de funciones, sistemas de legitimación, etc. “La policía es –dice Rancière– en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de las partes, [...] La policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea, es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra ruido.” (1996:44) Esta comprensión de lo político se encuentra en acuerdo total con nuestra investigación sobre la producción simbólica de lo Latino como un modo de hacer escuchar una “voz” sino nueva, al menos capaz de proponer una relación diferente con su propia historia.

RELACIONES DE PRIMERA ENTREGA: *Machete*



RELACIONES DE LA SEGUNDA ENTREGA: *MACHETE KILLS*

A diferencia de otras tramas fílmicas centradas en mostrar los antagonismos entre el grupo resistente (los Latinos) y el grupo de poder “opresor” (los norteamericanos con características caucásicas), en la primera entrega de *Machete*, la multiplicidad de miradas es direccionada por las alianzas y negociaciones. Desde esta perspectiva, la propuesta de *Machete* parte de un interés personal central (la venganza de Machete hacia Torres quien mató a su esposa) que es la encrucijada de otros motivos de personajes secundarios y finalmente desembocan en una “revolución general” de los inmigrantes y otros integrantes de la sociedad, como veremos más adelante. Por otro lado, a diferencia de otras películas que tocan el tema latino en Estados Unidos, notamos aparentemente una ausencia del concepto familiar y religioso. Existen pocos lazos de sangre en la película, y los pocos que sobreviven son conflictivos (Machete y su hermano no se habían visto en mucho tiempo) o con una tendencia incestuosa (Booth y su hija April). En la segunda entrega, *Machete kills*, observamos una simplificación de las redes: existe un mayor número de enemigos y una

nula relación familiar entre ellos. Igualmente, observamos una gran ausencia de una figura icónica en la imaginería del mexicano: la Madre⁹⁸ (no contamos a June, esposa de Booth y madre de April, ya que su rol es menor y en realidad cumple una función de hermana o de amiga). Este hueco es llenado por la multiplicidad de roles femeninos, quienes en ningún momento asumen la actitud de mártir. Por otro lado, la religión pierde su carácter sacro por las referencias humorísticas que la acompañan: April vestida de monja (cuando la actriz Lindsey Lohan es una de las estrellas más polémicas) y las televisiones conectadas a las cámaras de vigilancia y colocadas en forma de cruz en el minuto 51:33 (una alusión al “panóptico” foucaultiano⁹⁹, como lo podemos observar en el siguiente fotograma:



Pese a todas las explicaciones previas, estas relaciones por su naturaleza risomática siguen apareciendo ante nosotros como azarosas y desorganizadas, al punto en que pareciera un ejercicio inútil intentar clasificarlas según sus características o importancia en

⁹⁸ Hemos escrito esta palabra con mayúscula debido a la carga simbólica/divina que conlleva.

⁹⁹ “El Panóptico de Bentham es la figura arquitectónica de esta composición. Conocido es su principio: en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre, ésta, con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. [...] El dispositivo panóptico dispone unas unidades espaciales que permiten ver sin cesar y reconocer al punto. [...] El Panóptico es un lugar privilegiado para hacer posible la experimentación sobre los hombres, y para analizar con toda certidumbre las transformaciones que se pueden obtener en ellos. (Foucault, 2002: 181-182)

la trama. Sin embargo, existe un concepto que otorga un sentido a estos constantes y enérgicos choques de intereses: la metafórica y muy visual denominación del tropo “frontera de cristal”. Para definirlo, Sebastián Thies en su artículo “Fronteras de cristal: etnicidad, espacio fílmico y óptica diaspórica en *Tráfico, Cash y Babel*” recurre a una explicación que implica *la mirada*:

El tropo de la frontera de cristal imagina el espacio como una separación del yo con respecto al otro mediante una barrera que impide la comunicación directa, pero que tiene en cuenta la sigilosa observación del otro. De este modo, por una parte, representa metafóricamente las prácticas de exclusión social que dan origen a las identidades liminales y extópicas. Estas prácticas se pueden relacionar con la xenofobia y la ignorancia generalizada en la sociedad anfitriona como las experimenta el individuo diaspórico. Además, corresponden a la necesidad de la comunidad diaspórica de diferenciarse de la sociedad circundante con el fin de resistirse a la asimilación. (2014:236)

El autor remarca así el fenómeno de separación resultante cuando una comunidad nueva llega a un lugar ya habitado por una población “autóctona”, similar a lo que sucede con ciertos líquidos que pese a ser vigorosamente mezclados, permanecen separados (como el agua y el aceite). Sin embargo, en un segundo tiempo se enfoca en una característica sumamente interesante: la capacidad de *contención*.

Por otra parte, la frontera de cristal significa una morfología social específica que confina al individuo –a pesar de una movilidad cada vez mayor- a un gran número de fronteras sociales materializadas por las restricciones sociales hechas de vidrio como las ventanas, las paredes, los parabrisas, etc. De nuevo, estas fronteras entre la gente que pertenece a un grupo y la gente externa a éste pueden proteger al igual que retener. Por lo tanto, están estrechamente vinculadas con la microfísica del poder que estructura la coexistencia intercultural e interétnica en la *zona de contacto*. En las sociedades posmodernas, las fronteras muestran que la hegemonía poscolonial y étnica todavía están generalizada en la fluidez aparente de sus identidades sociales. (2014:237)

El autor reúne una serie de elementos que de otra manera permanecerían inconexos: rechazo, distancia, indiferencia... El fenómeno de *estar sin ser* muestra una presencia

vacía para el otro, una barrera invisible pero muy presente y totalmente infranqueable. Se trata de negarle al otro una voz y sobre todo una materialidad, anulando su capacidad de acción. Nuestro posicionamiento en relación al tema de lo Latino nos lleva a concluir que este fenómeno de frontera se encuentra presente en la serie *Machete*, a tal grado que afecta tanto las relaciones entre personajes (alianzas de poder y definición de enemigos) y la elección de las tomas y posicionamiento de la cámara, sobre todo relacionado con los medios de comunicación. Regresando al primer apartado de este capítulo, cabe recalcar que el concepto de “frontera de cristal” de Sebastian Thies¹⁰⁰ es actualizada por la noción de *pantalla* que permite una observación total al mismo tiempo que un alejamiento por parte de los medios masivos de comunicación. Esta propuesta no sólo cuestiona el principio de igualdad de derechos por el simple hecho de vivir en un mismo territorio bajo la idea de Nación (como lo apunta el segundo “nombre” extraoficial de Estados Unidos, *Land of the free*) sino que la idea de compartir una misma *realidad* se tambalea. Mientras que los norteamericanos caucásicos acaparan las miradas del modelo a seguir, en muchos casos las minorías son *monitoreadas* a través de los aparatos productores de imágenes.

Lo que el personaje de Machete (y muchos de los personajes Latinos en la serie, como veremos a continuación) causa con sus acciones burdas, impulsivas, a veces casi escatológicas, es un intento de fragmentar esta virtualidad que lo emborriona, lo niega y lo desaparece. Esto va totalmente de la mano con la voz fuera de pantalla que menciona Sebastian Thies al realizar su análisis de la película *Tráfico* (2000) de Steven Soderbergh: “Es el sentido del tacto. En cualquier ciudad verdadera, uno camina, ¿sabe?, y se roza con otros. En L.A. nadie se toca. Siempre estamos detrás del metal y el vidrio. Es el sentido del tacto. Creo que extrañamos tanto ese tacto que chocamos unos con otros sólo para poder sentir algo” (2014:254). Chocamos... o nos descuartizamos con un machete o con una podadora. La exacerbación de vísceras y sangre son un llamado de atención a lo que falta

¹⁰⁰ Sebastian Thies, después de los análisis realizados a la luz de la “frontera de cristal”, concluye que la imagen más representativa en los filmes es la del automóvil: “La conmoción producida por el accidente automovilístico lleva a un cambio en la percepción que se puede asociar con la óptica diaspórica: un movimiento dialéctico entre la pertenencia y la exclusión, entre la racionalidad y los impulsos agresivos del inconsciente o el etnicismo habitualizado que se hace percibir al personaje, debido a la experiencia liminal que acaba de tener. El automóvil se convierte en un espacio heterotópico que permite [al personaje de la película *Crash*] Graham ver los mecanismos sociales que dificultan la comprensión humana en esta sociedad móvil, mecanismos que refleja y materializa la frontera de cristal de su parabrisas”. (2014:154)

en la vida cotidiana: la presencia del cuerpo, un cuerpo que puede ser sentido y oído a través de las higiénicas pantallas, el cuerpo del otro que se impregna de significados en cuanto irrumpe el discurso antiséptico de la vida cotidiana. Es en este sentido que la coraza protectora de la sociedad se abalanza ante la invasión del otro e intenta encapsularlo como una enfermedad. No debería tomarnos por sorpresa si el modo de control de epidemias nos llega principalmente de Estados Unidos: expertos en salud nos explican en pasos sencillos cómo prevenir sucesivamente el ántrax (2001), la gripe aviar H1N1 (2009-2010) y más recientemente el ébola (2014). En los aeropuertos, lo más común es aislar el agente contaminante (el extranjero que tose, de preferencia) y ponerlo en cuarentena hasta saber si representa un peligro para la sociedad. Estas referencias foucaultianas nos tientan a realizar una comparación con el trato que obtienen los inmigrantes en Estados Unidos, sin embargo, existen ciertos detalles que no corresponden en ambas circunstancias. Así, por ejemplo, después de un cierto tiempo el paciente infectado es dado de alta... o muere, sin embargo, existe una “solución” a su condición. En el caso de un inmigrante, aun siendo legal o teniendo la nacionalidad de nacimiento, existe una mirada preestablecida que lo constriñe a “acoplarse” a lo que se espera de él. En el caso de una comunidad aparentemente integrada, como es en el caso de los afroamericanos en Estados Unidos (ahora presentes en series y películas) siempre quedará el rezago de la historia, lo cual en cuestión de imagen determina los lineamientos de *lo políticamente correcto*. En efecto, la presencia afroamericana en los medios de comunicación es más notoria en los medios de comunicación de ahora que hace treinta años, y sin embargo, aún es difícil encontrar personajes de piel oscura capaces de trastocar los estereotipos acordados (el amigo del protagonista, el cómico, etc).

En este punto surge la necesidad de otro término que nos ofrezca un espectro amplio de explicación del fenómeno de la mirada vigilante y necesidad de contención de la población “invasora” inmigrante. ¿Qué tipo de *mirada* es la que conforma al otro latino y llega a transparentarse en la serie *Machete*? Nuevamente, una propuesta interesante nos llega a través de un género cinematográfico: la ciencia ficción. Comúnmente se entiende esta clasificación fílmica como una fantasía futurista, y títulos de todo tipo se reúnen en las cadenas de alquiler de películas (ahora en peligro de extinción) bajo dicho cartel: desde la icónica *2001: Odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrik, hasta la tierna *E.T. el extraterrestre* (1982) de Steven Spielberg, pasando por la saga de Ridley Scott *Alien*, que

inició su reinado de terror en 1972. Este gran espectro puede confundirnos más al tratar de crear un puente relacional entre este tipo de filmes y la cuestión latina que nos interesa. “¿En qué se parecen un xenomorfo¹⁰¹ y un latino?”, podría ser una adivinanza de mal gusto, pero en realidad la clave reside en la palabra *alien*. Según el Oxford dictionary¹⁰², antes que referirse a un extraterrestre, alien significa como adjetivo:

- Perteneiente a un país extranjero
- Extraño, perturbador o repugnante

Y como sustantivo:

- Un extranjero, especialmente aquel que no es un ciudadano nacionalizado
- Una especie animal o vegetal introducida en otro país y luego aclimatada.

La polisemia del término abre una ventana desde donde podemos otorgarle un sentido a la manera de ver lo Latino en el cine. Para ello, nos basaremos en el trabajo de Jean Comaroff, profesora de estudios sobre África en el Departamento de Antropología de la Universidad de Harvard (Estados Unidos) y experta en los efectos del colonialismo en la población de Sudáfrica. En el marco de un discurso en la Universidad de Chicago en 2009, escribe el ensayo *The uses of ‘ex-centricity’: cool reflections from hot places*¹⁰³, donde toma como objeto de estudio la película *Sector 9* (estrenada en el verano de 2009 y dirigida por Neill Blomkamp, originario de Johannesburgo). La investigadora usa el contexto cinematográfico como un soporte para hablar sobre el poder del extrañamiento en relación con los presupuestos derivados de la mirada occidental poscolonial. Efectivamente, la película de ciencia ficción toca puntos sensibles relacionados con la historia del Apartheid en África, y de algún modo señala el hecho de que ese capítulo no se ha acabado del todo (a

¹⁰¹ Literalmente, “forma extraña”, es el nombre oficial de la criatura que aparece en la saga de *Alien*.

¹⁰² Consultado en línea, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/alien> el 28 de octubre 2014

¹⁰³ “Los usos de la <<ex-centricidad>>: reflexiones *cool* de lugares calientes” (la traducción es mía). En el título mismo conviven dos juegos de palabras: el primero, que juega con el concepto de lo extravagante que permite un pensamiento “fuera del centro” (no-occidental); el segundo apunta al lenguaje de los jóvenes, ya que normalmente lo *cool* (de moda, en onda) no proviene de los lugares calientes (referencia a los países tercermundistas).

pesar de la presión política por considerarlo un asunto del pasado). Este contexto nos parece de gran relevancia para profundizar y al mismo tiempo relacionar la mirada hacia lo Latino con otras cuestiones sobre grupos sociales marginados.

En una primera instancia, la autora busca dar cuenta de un rasgo distintivo de la ciencia ficción: la posibilidad de crear un mundo o tiempo alternos en el que las condiciones desnaturalicen lo vivido en el nuestro. Así Comaroff determina que la piedra angular de la ficción alienígena como crítica social es la obra *War of the Worlds* (1898) de H. G. Wells, que pone en escena una invasión marciana en el Londres imperial¹⁰⁴. Las adaptaciones de esta historia ficticia nos dan a entender que las significaciones que conlleva siguen siendo de actualidad. Así, cuando la autora se refiere el traslado de Londres a los Ángeles, “el centro de un nuevo imperio, el de la producción de imágenes globales” (2009:2). Aquí se hace una alusión bastante directa a Hollywood, la meca del cine de dónde se forman los paradigmas cinematográficos que influyen en las sociedades de todo el mundo. La autora subraya las similitudes entre los invasores del espacio y la llegada del imperialismo británico a lo que serían sus colonias: indica que el desprecio de los marcianos por los humanos se asemejan a las exterminaciones lideradas por los europeos para acabar con los pueblos considerados racialmente inferiores: “los aborígenes de Tasmania, por ejemplo” (2009:2). Así, “Esta crítica, disfrazada de alegoría extraterrestre, fue una de las primeras y más inquebrantables denuncias de la violencia del imperialismo británico.”¹⁰⁵ Al citar a Darko Suvin, académico croata especializado en ciencia ficción, Comaroff ofrece una definición muy acertada de lo que supone una lectura profunda de la ciencia ficción: “ver lo que está escondido, y sin embargo, avanza sobre nosotros”. (2009:2) Efectivamente, el temor producido por la llegada de una raza mucho más avanzada a nivel tecnológico parece reproducir el patrón de lo que sucede con las civilizaciones en nuestro planeta: la llegada de un imperio anula o subyuga al anterior. Así, existen una multitud de duplas entre naciones que se han conformado en el proceso de colonización (o conquista) al

¹⁰⁴ La adaptación radiofónica de esta obra por Orson Welles el 30 de octubre 1938 causó una histeria colectiva en las calles de Nueva York y Nueva Jersey, ya que de no escuchar la introducción se podía fácilmente confundir con un corte informativo.

¹⁰⁵ No es de sorprenderse entonces que la *Guerra de los mundos* haya sido retomada por el imperio de las imágenes en movimiento: Hollywood. En 2005, el mismísimo Steven Spielberg realizó una adaptación con Tom Cruise como protagonista... y como se ha señalado más arriba en esta investigación, no es un azar que la elección del héroe sea un digno representante de la comunidad caucásica norteamericana.

de descolonización: Reino Unido/Sudáfrica, Francia/Indochina, México/España... Si deseamos caracterizar la construcción de lo Latino en el contexto norteamericano, una técnica enriquecedora consiste en contrastarla con otro tipo de relaciones entre naciones para llegar a dilucidar “lo que está escondido”, como fuerzas de poder no explicitadas o traumas históricos sin superar.

La película Distrito 9 se inserta directamente en esta discusión al potencializar los discursos políticos y sociales en el marco de un relato de ciencia ficción. En vez de que la nave alienígena se detenga sobre una ciudad *importante* (primer mundista, centro de poder y de toma de decisiones del mundo occidental) gravita durante veinte años sobre Johannesburgo. El “problema” reside en que estos extraterrestres, lejos de representar una amenaza de invasión, son seres que se encuentran “varados” en nuestro planeta. El lugar cercado y militarizado en donde se les permitió vivir pronto se convirtió en un lugar marginal y violento, en donde el tráfico de armas y la prostitución son el pan de cada día. Los “langostinos” (término despectivo para los alienígenas) son segregados a tal punto de que existen señalizaciones para prohibir su entrada a los negocios y locales. El verdadero conflicto inicia cuando una corporación llamada MNU (Multi National United) decide dar una solución al trasladar los extraterrestres a un campo de refugiados.

A primera vista, pareciera que existen pocos puntos de conexión entre esta película y *Machete*: ni el lugar ni el *tono* son los mismos. Sin embargo, ambos personajes principales transitan desde la representación de la Ley (no hay que olvidar que Machete era un federal en México, y Wikus Van de Merwe, de *Sector 9*, era el responsable de la operación de la MNU para trasladar a los alienígenas a un refugio “mejor y más seguro para ellos”) hasta un descenso al infierno viviendo en carne propia la condición de los rechazados (inmigrante ilegal en el caso de Machete y literalmente convirtiéndose en un alienígena). En ambos casos, la *supervivencia* es lo que motiva al personaje: el regreso a los impulsos más primitivos lo conectan con una realidad que anteriormente había quedado velada por la lógica cotidiana. Además del recorrido de los personajes principales, el uso de la cámara tiene una implicación narrativa esencial en el caso de *Sector 9*: el estilo “documental” a través de supuestas entrevistas a investigadores reconocidos nos plantea el *prólogo* de la acción que está por desarrollarse. Pero el uso de la cámara no debe limitarse a

una comprensión técnica para contar una historia, sino que la elección misma de los “defectos de origen” implica un planteamiento por parte del director. Retomando el análisis de Yissel Arce Padrón sobre la película en su artículo “(Re)escrituras críticas de la nación: practica cinematográfica y ejercicio político en Sudafrica poscolonial” en *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*, nos adentramos de lleno en el planteamiento político de la obra:

La cámara en mano, incluso como uno más de los personajes de la película-con un papel y un función muy específica, el más literal sería acaso el dejar constancia de la impronta del documental dentro de la trama-; el formato entrevista, el reportaje y el esquema del noticiario que sostienen la narración gran parte de la misma, <<lo cual permite fijar mejor en lo real la supuesta aberración de la historia recompuesta>> (Tessé, 2009: 36); las imágenes en blanco y negro intercaladas con las imágenes a color, interrumpiendo <<discretamente>> el fluir de un supuesto *continuum* narrativo; el dinámico montaje de un plano general a un primer plano, o viceversa; la abrupta transposición de la cámara en mano a una cámara mucho más estable, lo que para los efectos de esta película podría anunciar el tránsito del documental a la ciencia ficción, con todas las estrategias de sentido que eso conlleva; el contrapunto entre las diferencias temporalidades que conforman la narración a través de juegos con mecanismos de prolepsis y analepsis, responsabilidad también de un montaje que compromete de un modo muy activo al receptor en el devenir de esos encuentros entre humanos y alienígenas; son éstos algunos de los recursos cinematográficos que vemos desplegados en las primeras tomas y secuencias del filme, donde las interrogantes de orden político-social prefiguran intentos de organización o de (des)organización –según resulte más productivo- de los regímenes de la mirada. (2012: 94)

Nuevamente, la cámara inquisitiva es el testigo que otorga realidad al “presenciar” un acontecimiento. Las comillas problematizan la existencia previa de un suceso, ya que los medios omiten, editan y exacerban ciertos aspectos que le pueden dar diferentes significados con sólo un movimiento de cámara o un acercamiento. Este uso intencional de los puntos de vista y posicionamientos de la cámara afectan el modo en que la noción de Latino aparece en pantalla. Podemos fácilmente vincular esta construcción de la amenaza de un ser alienígena cuya “arma letal” no es contagiarnos a través de un virus asesino, sino la capacidad de transórmanos en él, de convertirnos en ese *otro* tan temido. El filósofo Žižek ha trabajado en esta cuestión bajo el lente del psicoanálisis: la hipótesis es que el

temo no proviene de lo radicalmente diferente, sino de aquello extraño y negado que habita en el individuo y es reconocido en el “alien”. Así:

[...] En el caso de la presencia espectral, el poder que ejerzo radica en algo “en mí más que en mí mismo”, como lo ejemplifican numerosos *thrillers* de ciencia ficción, desde *Alien* hasta *Hidden*: un cuerpo extraño indestructible que representa la sustancia de vida presimbólica, un nauseabundo parásito que invade mi interior y me domina. (Zizek; 2009: 117).

Esta reflexión establece una relación paradójica entre el sujeto “prototipo del norteamericano” con la construcción del Latino: existe por un lado un reconocimiento de que los latinos tienen una capacidad humana que ellos perdieron en el camino, lo cual genera una posible empatía; sin embargo, al mismo tiempo se rechaza esta “premodernidad” que aparece como una incapacidad de reflexionar racionalmente, moderar sus instintos básicos y doblegarse ante una ley común que beneficia a todos. La estrategia ante tal tensión socio-emocional es la de arrebatar el supuesto poder¹⁰⁶ de los *aliens* a través de denominaciones denigrantes (“langostinos” para los extraterrestres de *Sector 9*, “tacos” para los latinos de *Machete*). Este toque arcaico del poder de la palabra se agrega a la lista de ironías que conforman el mapa de la mirada cinematográfica hacia lo Latino. Los apodosos son una expresión del poder, ya que engrandecen o empuñan a un individuo o comunidad a tal grado de eliminar toda posibilidad de comunicación y coexistencia. Para otorgarle un nivel político útil para esta reflexión, podríamos decir que un nombre denigrante corresponde a la negación del otro y de todo su potencial, subyugándolo a través de mecanismos propios de la cultura.

Una escena en *Machete* condensa lo absurdo de este pensamiento. Nuevamente, la reflexión se hace en tono paródico, ya que un guardaespaldas húngaro deja pasar a Machete a la residencia de Booth sin siquiera conocerlo (minuto 54:01 de *Machete*): “¿Viste que uno deja entrar al mexicano a la casa sólo porque lleva cosas de jardinero? Sin preguntas. Uno

¹⁰⁶ En relación directa con el supuesto “robo del goce”. Zizek se apoya en el concepto lacaniano de la *fantasía* para explicar la relación con las identidades “de los demás”: “[...] el goce es bueno, siempre y cuando no sea demasiado cercano a nosotros, con la condición de que siga siendo el goce del otro. Lo que realmente inquieta a los liberales es por lo tanto el goce organizado en forma de comunidades étnicas autosuficientes porque entonces representarían una amenaza latente.” (Zizek, 2009: 59)

lo deja entrar. Podría tener una motosierra o un Machete...” Es al acabar esta frase que los guardaespaldas son efectivamente atacados por el “jardinero”. El poder de las palabras reside en otorgar una función y ser incapaz de imaginar una situación que no siga dichas reglas.

Este doble movimiento simultáneo de desconocimiento y reconocimiento se encarna en el personaje de Marcos Méndez¹⁰⁷ en *Machete Kills*. La elección del actor, Demián Bichir, no es una elección azarosa: ha tenido una carrera fructífera tanto en México como en Estados Unidos (En 2012 se convirtió en el segundo actor mexicano en ser nominado al Óscar a mejor actor, interpretando desde un jardinero inmigrante en *A better Life* (2011) de Chris Weitz hasta Fidel Castro en *Che, el argentino* (2008) de Steve Soderbergh. En esta ocasión, su papel lo lleva a mostrar un desdoblamiento de personalidad: por un lado, se muestra como el salvador de México, con grandes ideales provenientes de la era anterior a la Guerra Fría, y en cualquier momento se puede convertir en un terrorista sanguinario con deseos de destrucción. Marcos es una versión esquizofrénica de Machete, ya que sus historias se asemejan en cuanto a traición y venganza: Marcos era un agente secreto del gobierno mexicano que fue forzado a cometer actos atroces. Al tratar de negociar con su supervisor para que le devolviera su vida, fue informado que su vida le pertenecía ahora al cartel, y fue forzado a presenciar la muerte de su esposa e hija. Su cisión psíquica se asemeja a la división que acontece hoy en día en relación con occidente y su lógica absorbente: por un lado, una actitud abierta al diálogo (normalmente, se señalan a los países europeos, cuna de la civilización y la democracia) y por el otro, la oposición extremista (acuñada a los países de Medio Oriente, cuya capacidad de destrucción se relaciona con el fanatismo religioso). Sin embargo, Marcos recalca sus orígenes mexicanos por su fuerte acento (es el único que pronuncia el nombre Machete con una “e” sin la fonética inglesa que lo convierte en “i”), su saco color vino cuyos motivos recuerdan las guayaberas de Yucatán, y su guarida en Acapulco: una pirámide¹⁰⁸ tan grande como sus ideales de independencia y su ego.

¹⁰⁷ El nombre se inscribe como una clara referencia a los revolucionarios de Sudamérica, como el subcomandante Marcos.

¹⁰⁸ Esta referencia a los orígenes “verdaderos” de los mexicanos nos remite directamente al mito de Aztlán usado por la comunidad chicana para crear un sentido de pertenencia e identidad común.



Guardia de Marcos: una pirámide azteca moderna en el minuto 35:02 de *Machete Kills*

Loco, reviviendo su gloria en el cartel. Así que te puede abrazar o matar. Y su condición empeora...” como lo señala el personaje de Cereza en el minuto 24:51 de *Machete Kills*. ¿No es este acaso la pesadilla absoluta para la nación norteamericana: un ser capaz de ser un ser humano y un *alien* al mismo tiempo? ¿La incapacidad absoluta de saber si es digno o de confianza? Si bien el presidente de Estados Unidos define a Machete como México, estos argumentos a favor de Marcos Méndez lo señalan como la perfecta encarnación de un México esquizoide, que, parafraseando a Agustín Basave en su obra *Mexicanidad y esquizofrenia* se debería denominar *MexiJano* por su elaboración dual como la diosa de la mitología, ya que es incapaz de realizar una conexión entre su pasado idealizado y un futuro onírico (Basave; 2010). El personaje de Marcos está construido magistralmente alrededor de la risa, aquella mueca que detona cada vez que parece encontrarse en un aprieto. Ante la frustración de no poder incidir en un cambio ni positivo ni negativo, ni poder realizar su revancha, decide reír: su humor es un humor de vencidos que se burla de su trágico destino.

Es interesante agregar que durante la campaña de promoción de la película, se realizó una “propaganda de desinformación” para que los espectadores potenciales creyeran que se trataba del villano antagonista a Machete. Sin embargo, esta estrategia ocultaba la “sorpresa” de ver a Mel Gibson, el héroe norteamericano por excelencia (protagonista de un film llamado *El Patriota* del año 2000) como el temible Luther Voz, al mando de la industria armamentística conocida como VozTech. Este dato nos aparece como un guiño publicitario que atraviesa el campo de significado del contexto del “entretenimiento” para interpelar directamente las propagandas políticas en las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica. Como lo vimos anteriormente, Rodríguez no sólo juega con la idea del “film en el film” con la propaganda política del senador McLaughlin inserta a modo de *spot publicitario* dentro de la materialidad misma del film, sino que lleva esta estructura “en abismo”¹⁰⁹ hasta los confines de nuestro “mundo real”. Efectivamente, la apuesta de Rodríguez llega hasta la posibilidad de confundir los límites entre su campo de acción (la ficción) y el campo normalmente planteado como externo y hasta cierto punto independiente del sujeto (que podríamos señalar como la “realidad social”). La impronta de Rodríguez pretende trascender de alguna manera la *representación* de la realidad, influyendo sobre ella como lo hace en sus propias producciones, caminando libremente en sus propias filmografías y la de Tarantino. Si pudiéramos definir la actitud artística de Rodríguez, sería la de *cuestionar* las fronteras impuestas (y las fronteras ideológicas sobre la frontera simbólica entre Estados Unidos y México). El planteamiento de mundos alternos es su especialidad; en este caso, un universo paralelo en el que uno de los símbolos estadounidenses por excelencia (aunque nuevamente la ironía de la supuesta “pureza de los orígenes” es cuestionada ya que su familia es australiana) se convierte en el villano de la película. La sutileza del uso de las referencias cinematográficas reposa en la lógica artística usada: en vez de forjar presupuestos artísticos en función de una realidad ya dada, se apuesta por detectar los pequeños pero efectivos puntos débiles entre los repliegues de la llamada realidad para así cuestionar y replantear los modos de hacer sociales y políticos. La

¹⁰⁹ Este término, presente de igual forma en el campo literario para explicar el juego de repeticiones y reflejos en el interior de un relato, proviene de la ciencia heráldica. Metz nos otorga su definición de origen en su trabajo “La construcción <<en abismo>> en *Ocho y medio*, de Fellini”: “En heráldica se habla de <<construcción en abismo cuando, en el interior de un escudo, un segundo escudo reproduce al primero en pequeño.” (2002:245) Este juego infinito de repeticiones conllevan a una espiral de significaciones, dando la impresión de profundidad e infinitud a la obra.

serie de *Machete* se yergue así como una serie de preguntas que más que retar el sistema hollywoodense preestablecido, lo arrastran en un proceso lúdico de posibilidades: “¿Qué pasaría si el héroe fuese un Latino?” “¿Qué sucedería si el héroe norteamericano es el villano?” “¿Qué ocurriría si lo detestado y rechazado pudiese ser alabado y deseado?”. Estos retos autoimpuestos llevan a Robert Rodríguez a abrirse caminos nuevos estéticamente hablando, en una posición cuyo rango de acción abarca desde la propuesta inocente hasta la provocación más ácida.

Esto nos lleva también a una reflexión sobre los alcances sociales de la obra en un contexto determinado. No podemos perder de vista que la sensibilidad de un artista también tiene una relación directa con los acontecimientos de su tiempo; en este caso, la fecha de estreno de *Machete* coincidió con el Bicentenario de la Independencia Mexicana de 2010 y todos los presupuestos que conlleva en relación con las ideas de Nación, identidad, etc. Este

Esta última relación reconfigura y da sentido a la serie de elementos que hemos estado detectando a lo largo de este análisis:

- Presencia obsesiva del cuerpo, de las heridas (personaje de *Machete* con sus tatuajes y cicatrices, disparos en los ojos de Luz en *Machete* y *Machete Kills*)...
- Uso de las pantallas como un ojo vigilante que identifica los intrusos (cámaras en las fronteras, noticieros en la televisión) al mismo tiempo que la pantalla actúa como un cristal contenedor capaz de crear una distancia simbólica (personaje-cactus del videojuego de Sartana)
- Falla del lenguaje al emplear diversos nombres despectivos (“ratas”, “taco”, “piñata”...) en un intento de control de una amenaza *latina*, es decir, tan vaga y general que alimenta el miedo a lo desconocido.
- La paradoja de la relación entre *desprecio* y *necesidad*. En el caso del filme *Sector 9*, el verdadero interés del gobierno por mantener a los alienígenas segregados pero vivos es el deseo de hacer uso de su tecnología armamentística (incompatible con el ADN humano hasta que el héroe empieza su transformación). En *Machete*, los políticos norteamericanos manejan un discurso de cero tolerancia a

la inmigración ilegal, mientras que en secreto controlan los puntos débiles de la frontera para monopolizar el flujo de mano de obra barata y drogas.

- El origen del temor hacia lo Latino: tener un humano/*alien* como vecino (encarnado por el personaje de Marcos Méndez), cuya arma letal es proporcionada directamente por el pináculo de la industria privada tan fomentada por el liberalismo norteamericano.

A modo de conclusión de este apartado, quisiéramos explotar las significaciones cinematográficas de dos escenas en la primera entrega de la serie *Machete* que ahondan aún más en la apertura de la mirada hacia el Latino. Tanto por su importancia narrativa como aportes clave en la construcción del concepto de latino en la serie, mencionaremos en primer lugar el momento en el que el personaje de Machete es informado de que Luz ha sido raptada por los Vigilantes en el minuto 81:27. A continuación anexamos un fotograma para enfatizar el efecto creado por la composición del *décor*: un altar frente al camión de tacos de Luz en donde los jornaleros depositan sus “ofrendas”. En la pared se encuentra la imagen de un Cristo, cuyo rostro –al observarlo detenidamente– se asemeja en gran medida al de Machete.



Altar frente a la camioneta de Luz y Cristo con rasgos de Machete en el minutos 81:27 de *Machete*

Si bien los inmigrantes se encuentran en una condición de ilegalidad, han hecho suyo el espacio otorgándole una carga simbólica importante. El espacio cinematográfico da pie a lo que podríamos denominar como un *microcosmos latino*: diferentes símbolos coexisten, sin excluirse. Así, conviven la religión católica y las tradiciones -pensadas como- milenarias y autóctonas. Esta plasticidad visual refuerza la presencia de un personaje que hasta ahora había sido considerado menos que secundario: Julio (era un extra al inicio de la película, cuando se introduce el personaje de Luz). Sin embargo, el color de su piel contrasta notablemente con el resto de los inmigrantes: parece un “gringo” disfrazado de latino (paliacate, pendiente de cruz...). Su intención de formar parte de la rebelión de inmigrantes es cuestionada cuando Machete puntualiza: “No es tu guerra”. La respuesta de Julio encierra la complejidad del proceso de construcción de una referencia de identificación: “I might be adopted, ese... but this is not right. We want to help” (Tal vez sea adoptado *ese*... pero esto no está bien. Queremos ayudar.”) Por un lado, se basa en el cliché lingüístico de la muletilla *ese*¹¹⁰ para marcarse como un integrante de la comunidad latina (irónicamente, ninguno de los personajes de orígenes mexicanos u otro han usado esta palabra a lo largo de la película). Por otro, apela a un tipo de justicia que trasciende las barreras de la pertenencia. Sin embargo, lo que realmente acapara la atención del personaje Machete es la *repetición* de las palabras que él mismo había pronunciado en la escena inicial junto a su compañero policía: “Si no nosotros... ¿quién?”. Julio¹¹¹ se convierte en la voz de los Latinos e incluye también a todos aquellos contra quien se ha realizado un abuso de poder. Podemos señalar la existencia, sino de una crítica directa, al menos el cuestionamiento de que un origen reflejado por rasgos físicos y nombres “típicos” se debe asumir la pertenencia a una cierta comunidad. Integrantes de la comunidad autonombra “americana” (ya que los nativos han sido segregados como una comunidad marginal más) pueden crear lazos significativos con *el otro*. La “auto-re-presentación” de Julio ante Machete, por el

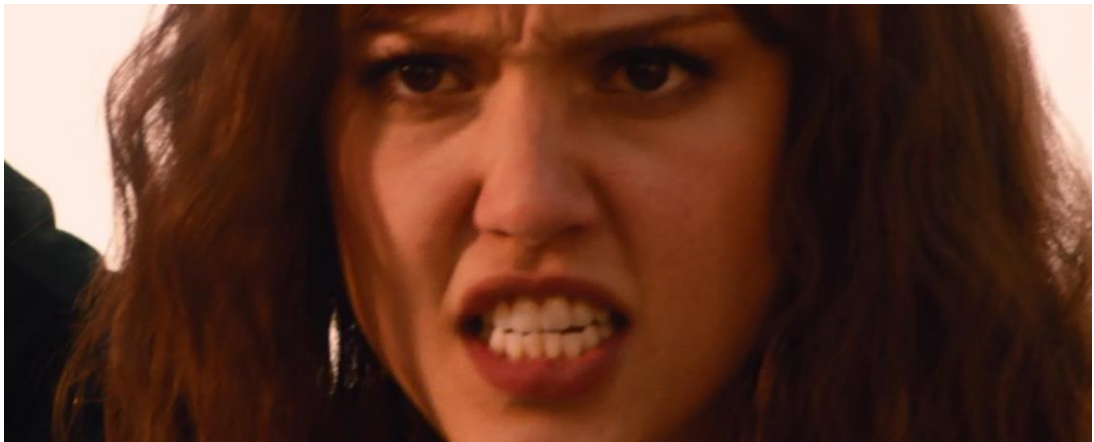
¹¹⁰ Lo que en el idioma español es un pronombre demostrativo, en un contexto urbano (relacionado directamente con el movimiento chicano). La definición que da el diccionario urbano en línea de la palabra “ése” es la siguiente: “Aquel al que se hace referencia. Sólo debería ser usado por mexicanos, cubanos, etc. De otra manera, sería como decir *nigga* cuando se es blanco”. Así, el uso de un término acuñado a una cierta comunidad puede ser símbolo de pertenencia o falta de respeto dependiendo de quién la usa. <http://es.urbandictionary.com/define.php?term=es%C3%A9> consultado el 9 de noviembre 2014 .

¹¹¹ La elección del actor repercute en la construcción del personaje, ya que Daryl Sabara encarnó a Juni Cortez en la serie de acción para niños *Spy kids*(2001) dirigidas por Robert Rodríguez. Pese a que su físico no “represente” a la comunidad latina, desde su juventud ha formado parte de la (re)elaboración del concepto de latino propuesta por el director.

distanciamiento que crea en una primera instancia, resulta ser una reflexión intrínseca del concepto mismo de Latino.

Esto nos lleva directamente al discurso de la agente Sartana en el minuto 83:33. Si bien Machete es el personaje que da nombre a la saga, es el *objeto* en el cual se proyectan todo tipo de ideales y de intereses de los demás personajes. Cuando realizamos un análisis formal sobre la evolución de su personalidad y comportamiento, en realidad es un ser casi inmutable. El espectador usa como referencia “real” al agente Sartana, la mujer que en un primer tiempo formaba parte del bando de los “malos” norteamericanos para pasarse al bando de los “buenos” latinos. Sin embargo, como ocurre en el ejemplo que acabamos de mencionar, en el campo cinematográfico el término latino se activa conforme a una mecánica específica. El posicionamiento de la cámara en contra picada (independientemente que Sartana se suba al techo de un auto para llamar la atención de los jornaleros inmigrantes) la erige como una líder cuyo discurso parece ser la continuación de la escena con Luz¹¹². En este momento narrativo crucial para el movimiento de resistencia por parte de los inmigrantes y otros individuos como Julio (y por lo tanto, el término latino abarca mucho más de lo que se había planteado en un inicio), las tomas de Sartana son en medium shot seguidas de un acercamiento hasta un médium close up mostrando su puño. El acercamiento, veloz y violento, llega hasta un extreme close up del rostro y dientes de Sartana. Este zoom tan exagerado podría parecer el trabajo de un novato poco experimentado, pero tratándose de Robert Rodríguez, comprendemos que este “error” es una propuesta visual por sí misma.

¹¹² La escena a la que hacemos referencia se encuentra en el minuto 14:18 del film. En ella, la cámara asume el punto de vista de los interlocutores: Luz en su camión de tacos, y Sartana como compradora. Lo que en un inicio consistía en conocer el status legal de Luz acaba en una discusión sobre la legitimidad de la Ley (entendida como seguir a ciegas las órdenes de las instituciones encargadas de regular la legalidad de los inmigrantes).



Acercamiento a la expresión de Sartana de un médium shot a un extreme close up continuo en el minuto 83:33

A este movimiento de la cámara *in crescendo* se suma unos *inserts* de cámara en mano mostrándonos la reacción de los trabajadores. Los barridos intencionales crean un efecto de excitación general.



Barrido que denota la emoción del momento: configuración de un movimiento social.

Esta escena en particular nos recuerda a un sinfín de películas en la que el héroe da su discurso previo a *la batalla final*. Este llamado a la guerra antes del clímax es usada en muchos casos como un incentivo para vencer al enemigo y crear un sentimiento de pertenencia: por ejemplo, en *Braveheart* de 1995, William Wallace (interpretado por Mel Gibson) entrega un emotivo y memorable discurso sobre la libertad tan anhelada por los escoceses frente a la tiranía inglesa. Sin embargo, a diferencia de esta construcción de la identidad de un pueblo, el discurso de Sartana se centra en su experiencia personal: desde su concepción, si una ley no ofrece justicia, entonces no puede convertirse en un ideal. Su aporte a la discusión en torno a lo latino yace en una discusión filosófica relacionada con el concepto no sólo de ley, sino de autoridad y de Estado-Nación: “¡Nosotros no cruzamos la frontera, la frontera nos cruzó a nosotros!”. Salpimentada de palabras que se adecuan al discurso típico de lo Latino en cuanto a la forma (palabras altisonantes en español como “mierda” y “cabrones” que transmiten sentimientos de hastío) en el fondo se intenta abarcar un tema más extenso que el sentimiento de identidad y pertenencia. Finalmente, el argumento que conlleva a la organización no es el sentido de pertenencia Latina, sino de una construcción mucho más amplia que se ha ido elaborando desde los procesos de descolonización

En este apartado pudimos finalmente tender un puente entre el espacio de discusión del Latino, el lugar que ocupa la poética de Robert Rodríguez y las características únicas de la serie *Machete*. Gracias a categorías flexibles como medios de comunicación, cuerpo, feminidad y *aliens* entre otras, hemos hecho un esfuerzo por explorar la unicidad de *Machete* desde sus propias particularidades. Rodríguez no se opone a los lugares comunes que supone hablar de los inmigrantes ilegales en Estados Unidos; prefiere retomar dichos estatutos llevándolos hasta sus extremos más absurdos para así disolverlos desde su lógica interna. De esta manera, *Machete* es una serie que se abre en todo momento a la lectura: es propositiva, no impositiva. Esta condición de “apertura” nos remite directamente a los planteamientos de Umberto Eco en su libro *Obra abierta*. Ése refiere a este tipo de obras como “obras <<no acabadas>>, que el autor parece entregar al interprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de a dónde irán a parar las cosas” (1990:74). A pesar de detectar esta aparente irresponsabilidad del creador en relación con su creación, subraya la importancia teórica de pensar las obras de este modo:

[...] Esta nueva práctica de placer estético abre, en efecto, un capítulo de cultura mucho más vasto, y con esto no pertenece sólo a la problemática de la estética. La poética de *la obra en movimiento* (como, en parte, la poética de la “obra abierta”) establece un nuevo tipo de relaciones entre artista y público, una nueva mecánica de la percepción estética, una diferente posición del producto artístico en la sociedad; abre una página de sociología y de pedagogía además de una página de la historia del arte. Plantea nuevos problemas prácticos creando situaciones comunicativas, establece una nueva relación entre *contemplación y uso* de la obra de arte. (1990:100)

A lo largo de este trabajo hemos explorado aspectos plásticos tanto de *Machete* como *Machete Kills* que señalan a Robert Rodríguez como un creador deseoso de extender el campo de discusión sobre lo Latino en vez de constreñirlo a un lenguaje cinematográfico exclusivo. Esto nos indica que, contrariamente a las propuestas cinematográficas de Spike Lee y de ciertos cineastas chicanos¹¹³, el mundo Rodríguez no se apoya en una lógica dialéctica de tesis, antítesis y síntesis: su fin no es el convencer ni educar a las “masas”,

¹¹³ Tanto de nacionalidad mexicana (Alejandro Galindo, Patricia Riggen) como norteamericana (Tony Rochardson, Owen Parknson).

sino insertarlas en un juego de reconocimientos. Es como si se tratase de un rompecabezas en la que cada pieza conserva su unidad de sentido histórico, pero por separado no son capaces de ofrecer un sentido por sí mismas. Son estas conexiones complejas entre elementos preexistentes lo que dan una forma que a la vez toma en cuenta los orígenes de las discusiones y los re-presenta de una forma renovada. Rodríguez cuenta con la participación activa del público para evitar la unilateralidad de las interpretaciones: no sólo convoca a actores y actrices cuya reputación incide en la creación de sus personajes (Lindsay Lohan disfrazada de monja, Charly Sheen como presidente de los Estados Unidos) sino que convoca una serie de estereotipos para explotarlos (tanto en un sentido de *exploitation* como una metáfora visual de las violentas detonaciones durante las batallas de Machete). El manejo de cámara de Rodríguez no desea deshacerse de la “superficie” para hallar una ideología particular sobre lo Latino, sino que prefiere sumarse a una red de *miradas* y convertirse al mismo tiempo en un creador y espectador de su propio universo.

CONCLUSIONES

Hemos llegado a un punto en el que podemos considerar el concepto de Latino en la serie de *Machete* de Robert Rodríguez como un concepto que engloba diversos juegos e inflexiones en torno a un entramado de significados en constante actualización. En realidad, a lo largo de esta investigación podríamos haber usado el término en plural, como *concepciones Latinas*, pero esto simplifica la tarea: aún faltaría desarrollar sus diferencias y características. A lo largo del trabajo, se ha realizado un recorrido histórico que permite entrever los hilos del tejido intertextual sobre el cual reposa el contenido de significados de la serie. El uso e hipere exageración/hiperexplotación de los puntos de referencia de lo latino hacen de *Machete* un punto nodal que se rebela ante una linealidad progresiva (de menos adecuado a más adecuado), retomando y parodiando ciertas características del universo cinematográfico concerniente a lo Latino.

Uno de los puntos centrales en esta investigación ha sido conformar al mismo tiempo las herramientas para analizar el concepto que nos interesa. La elección del estereotipo como herramienta metodológica es novedosa por dos razones. En primer lugar, se le despoja de su trasfondo negativo y prejuicioso, ya que los estereotipos son asociados con malinterpretaciones y simplificaciones de procesos sociales complejos. Esta investigación permite observarlos bajo una luz diferente puesto que nuestro objetivo final no ha sido desmentirlos, sino retomarlos con un fin productivo: comprender su rol en el desarrollo del cine. En segundo lugar, al pensarlos de esta manera, pasan de ser “defectos” de la obra a las condiciones que forjan el contexto cinematográfico desde donde se ha conformado dicha obra. El uso de estos estereotipos relacionados con supuestos rasgos de una minoría (en este caso, los inmigrantes mexicanos o las generaciones de Mexican-American) conlleva en nuestros días una carga histórica y simbólica. Parte de nuestro interés ha sido evitar caer en un discurso académico basado en preceptos morales –sobre si el uso de los estereotipos por el director es una manera de “entretener” en vez de “concientizar” a su público- y favorecer una reflexión en torno a la posición del autor. Efectivamente, Robert Rodríguez reconoce y reelabora los estereotipos hollywoodenses del latino que se encuentran en total acuerdo con la vida cotidiana en Estados como Texas

(origen “incierto” ya que cualquiera individuo de piel morena puede ser considerado latino, cuerpo marcado por la violencia, amenaza alienígena dentro del *territorio norteamericano...*). Desde la puesta en escena hasta la narrativa de su serie centrada en el personaje de Machete, Robert Rodríguez señala en todo momento que sus decisiones cinematográficas no son inocentes: representan una ruptura en diferentes niveles.

Ruptura en relación con la discusión ligada al lugar de producción. Existe una oposición entre los principios del cine *mainstream* o popular (en los que incluimos Hollywood como la meca del cine considerado comercial) y las producciones underground, ya sea de bajo presupuesto o simplemente con una visión diferente. Existe un énfasis en el maniqueísmo de la intención de una producción: o bien es un producto realizado para crear conciencia, o bien es considerado un entretenimiento. Sin embargo, a través de nuestro enfoque hemos explorado la relación de Robert Rodríguez con el tema Latino, una relación a la vez lúdica y crítica con los medios masivos de comunicación y sus diversas miradas: “B”, gore, videojuegos y cámaras son el lente a través del cual la sociedad observa y enmarca a los Latinos. Robert Rodríguez combina los diferentes niveles de abordaje para otorgar a su serie una complejidad renovada a una cuestión que puede parecer sobre-explotada en el ámbito de los documentales y de las noticias. La inscripción directa en el legado cinematográfico es lograda al crear el concepto de *mexploitation*: un héroe latino que retoma la antorcha de la lucha de la comunidad afroamericana.

Esta síntesis de nuestra investigación da pie a una pregunta central: ¿Por qué la serie de Machete? ¿Qué elementos la diferencian del resto de las producciones en torno a lo Latino? En el último apartado de la investigación se ha puntualizado que en la serie en cuestión existe una presencia en menor grado de la noción de familia y de la religión como núcleo de estabilidad y marco de referencia para el héroe, mientras que las mujeres se convierten en los integrantes de la sociedad capaces de reflexionar y crear un cambio. Efectivamente, estos rasgos contrastan con las otras obras cinematográficas que conservan ciertos parámetros acordes con las expectativas creadas por un abordaje fílmico específico. Sin embargo, la verdadera ruptura se encuentra relacionada con el enfoque en el que se aborda la “temática” sobre los inmigrantes. El *tono* se opone a la solemnidad con la que se ha abordado la desigualdad e injusticia proveniente de la lucha chicana. Después de un

largo proceso en el que se buscaba hacer visible un problema social, la resistencia se convirtió en un *modo de hacer* restrictivo e inflexible. La aparente violencia gratuita, homenajes y humor fuera de contexto forman parte de una postura crítica en relación con el legado de una generación cuya responsabilidad social se antepuso en muchos casos a la creatividad personal. A través de su serie *Machete*, Robert Rodríguez apuesta por un acercamiento lúdico: en vez de estructurar sus obras en función de una argumentación previa (“convencer” al público de las injusticias hacia los chicanos) prefiere visitar el campo de batalla y cuestionar las bases mismas de la lucha.

Robert Rodríguez no ha sido el primer director que desde Hollywood dirige una mirada benevolente hacia la condición de los latinos en Estados Unidos. Sin embargo, desde un inicio su intención no es crear lazos de empatía, sino construir un personaje Latinoamericano que genere admiración y no lástima: el prototipo de héroe cinematográfico, capaz de superar cualquier obstáculo. Esta propuesta única reconfigura toda la simbología latina que sigue *persiguiendo* a inmigrantes de nacionalidades diversas: la (ausencia) de relación con la madre, las mujeres fuertes y la religión inexistente permiten una mirada fresca a un campo conocido que parece ya no encerrar más sorpresas. Las escenas finales de ambas entregas (*Machete* y *Machete kills*) son un llamado a la apertura y la incertidumbre, en vez de un regreso a la comodidad y tranquilidad del hogar: en el primer caso, sigue siendo un forajido sin papeles, y en el segundo, debe seguir su batalla contra su archienemigo en el espacio. A diferencia de otras películas relacionadas con la percepción que se tiene del Latino, las circunstancias no le quedan grande al personaje, sino que, al contrario, el personaje es demasiado grande para las circunstancias, a tal grado que el mundo le queda chico y debe viajar al espacio. La apertura es un rasgo característico en la serie de *Machete*: siempre más increíble y delirante, llevando la propuesta hasta las consecuencias más extremas.

Sin embargo, lo que a primera vista aparece como una réplica de las “típicas” películas de acción norteamericanas (remarcando el triunfo del Bien sobre el Mal en los términos hollywoodenses), tanto la estructura narrativa como el posicionamiento de la cámara inciden en las relaciones de poder presentes en la serie: no se trata de dos bloques monolíticos identificados burdamente como latinos/invasores/víctimas ilegítimas versus

norteamericanos/caucásicos/opresores legítimos, sino de una relación de *negociación* que reactualizan y resignifican el espacio cinematográfico de enunciación conocido como *exploitation*. De esta manera, la obra se inserta directamente en la discusión sobre lo latino mucho más allá de su simple temática: reconfigura estereotipos y revisita lugares comunes a través de *miradas* que convocan a toda una genealogía histórica del cine. La elaboración de un *sistema intertextual* forma parte del posicionamiento político del cineasta, ya que interpela directamente la mirada del espectador para incluirlo en un diálogo común de referencias y guiños.

Cuando hablamos de sistema intertextual nos referimos a un entramado planteado desde la elaboración del guión y que atraviesa diferentes ámbitos de discusión sobre la construcción de lo Latino: sociales, artísticos, históricos... Parte de la flexibilidad narrativa de la serie deriva del monopolio de funciones ejercidas por el director a nivel de la realización cinematográfica. Al ser creador, realizador y editor, Robert Rodríguez tiene la posibilidad de conservar la espontaneidad original. Una de las diferencias radicales entre la conformación de esta serie y otras películas sobre los Latinos es que las situaciones cómicas y chistes no son meras añadiduras finales para crear un “alivio cómico” (comic relief): los *gags* son el núcleo de las películas *per se*, los átomos que constituyen cada escena, personaje y diálogo. Nuevamente, la impronta de Robert Rodríguez es interesante en cuanto a su relación con el fondo y la forma: lo que en un primer tiempo aparece como un modo superficial de abordar el tema de lo Latino en realidad conlleva un cuestionamiento.

Otro de los aportes que hace Robert Rodríguez en torno al concepto de Latino es su constante negativa a “sólo” tratar el tema relacionado con la inmigración. La serie de *Machete* representa un festín en términos visuales de referencias a la cultura popular norteamericana (por el tipo de guión así como los actores involucrados). Sin embargo, estas alegorías se hacen más presentes en la segunda entrega, *Machete Kills*, llegando al extremo de confundirse con una parodia de *Star Wars* (Voz como el villano Darth Vader, Luz congelada en carbonita como Han Solo, Machete con un machete de luz en vez del sable de luz de Luke Skywalker) que apunta directamente a la comunidad “friki” (*geek*). Sería sumamente tentador acusar a Rodríguez de un plagio moderado, de falta de ideas originales

o de una desesperación por llamar la atención del público. Sin embargo, tras la investigación una lectura de esta índole sería demasiado tendenciosa y poco productiva. Frente a la presencia tan notable de otro universo cinematográfico (fantasía y ciencia ficción), los espectadores se remiten a otra pasión fílmica además de la que se encuentran presenciando en ese momento. Por un lado, se forja una complicidad entre la película y el espectador, y por otro lado existe la creación espontánea de una comunidad en ese preciso momento: todos los fans de Star Wars se (re)conocen (gracias a las risas o algún comentario), y acaba el proceso de convertir a los espectadores en integrantes de los mecanismos cinematográficos. Representa el rompimiento final entre el artista/profesor y el espectador/alumno al fomentar un espacio de relajamiento total, el mismo tipo de ambiente generado por alguna reunión entre jóvenes que comparten un lenguaje común derivado de sus pasiones. Esta visión constructivista¹¹⁴ del arte también tiene como efecto una mirada más amplia que la identificación reduccionista de los Latinos. La serie Machete no tiene como objetivo consolidar una comunidad Latina más fuerte, ni siquiera consciente – en este sentido, no puede ser catalogada como un panfleto, mientras que las demás obras Latinas tienden a asumir un rol propagandístico- sino simplemente de no hacerla notar, de *fundirla* con el resto de la comunidad. De alguna manera, se fomenta la desaparición del mismo concepto de Latino, ya que al tratar de definir este concepto se regresaría al punto inicial del problema (considerar lo Latino como algo fuera de la norma). El personaje de Machete ha evolucionado de ser un exiliado mexicano a ser un héroe de la talla de Luke Skywalker, y su “origen” ya no es necesario para volverse un ícono. La verdadera batalla de Machete no se reduce a combatir políticos corruptos, resistirse a los vigilantes y escapar a los medios masivos de comunicación: es una lucha en contra del invisible y “despiadado” Whiteness¹¹⁵ capaz de catalogar y etiquetar a sus “enemigos” para detectarlos, inmovilizarlos, y así

¹¹⁴ En el ámbito pedagógico, el constructivismo refuerza la idea de que el conocimiento no emana únicamente del profesor sino que se construye gracias a las experiencias de los alumnos. Uno de sus mayores representantes fue el filósofo ruso Lev Vygotsky (1878-1934). La autora Mariangeles Payer lo desarrolla de la siguiente manera: “Lo fundamental del enfoque de Lev Vygotsky consiste en considerar al individuo como el resultado del proceso histórico y social donde el lenguaje desempeña un papel esencial. Para Lev Vygotsky, el conocimiento es un proceso de interacción entre el sujeto y el medio, pero el medio entendido como algo social y cultural, no solamente físico.” (2005:3). De alguna manera Robert Rodríguez retoma estos principios desde su campo de trabajo, el cine.

¹¹⁵ Al escribir el concepto de Richard Dyer con una mayúscula, nos adentramos en el espacio simbólico de Robert Rodríguez como si se tratase de un súper villano que Machete debe derrotar. Dentro de la serie de Machete, el personaje que lo encara de manera hiperbólica es Luthor Voz, interpretado por Mel Gibson.

excluirlos de un espacio simbólico de reconocimiento y derecho. De esta manera, lo que por ley debería ser considerado un crimen en contra de los derechos humanos, se convierte en un rasgo bondad gubernamental: “como los ilegales Latinos no son ciudadanos norteamericanos, a cambio de nuestra tolerancia deberán realizar trabajos deplorables y vivir en condiciones infrahumanas”. La idealización de Estados Unidos como el país de la libertad y de las oportunidades se transforma rápidamente en una trampa para todos aquellos que no han leído la letra pequeña de “condiciones de uso”¹¹⁶. La serie *Machete* es, desde esta perspectiva, una ácida reflexión sobre el significado de lucha como oposición. El personaje principal deja que los demás lo definan, pero no se construye a través de lo que se dice sobre él (ni el discurso denigrante de todos los vigilantes y políticos, ni los cumplidos del presidente y sus aliadas). Al igual que Rodríguez, prefiere actuar, hacer, arriesgarse. Finalmente, la acción más efectiva en contra de los estereotipos y políticas en contra de los Latinos es desprenderse de esa discusión. Durante una época, el movimiento chicano logró un avance considerable en términos de derechos y visibilidad, pero así como las tendencias cinematográficas cambian, también las sociales. “El que se identifica pierde” podría ser el nuevo eslogan de activismo Latino.

Con respecto a la discusión en torno a la calidad de las producciones de Robert Rodríguez (si se trata de una propuesta artística o meramente del aprovechamiento de una cultura fascinada por las referencias de la cultura pop) es un camino sin salida: al igual que su compañero creativo, Quentin Tarantino, Rodríguez no fue a escuelas de cine, sino que se formó en las salas de cine. Así, sus producciones cinematográficas son menos obras completas que diálogos constantes con otros filmes. La serie de *Machete* es a la vez la culminación de una propuesta en torno al concepto de latino que empezó desde su *opera prima*, *El Mariachi* (1992) y el inicio de un proyecto que potencializa su particular mirada: la cadena de televisión El Rey Network, creada en 2013 y que se quiere como un espacio de libertad para los creadores (que en muchos casos son de orígenes Latinos). La intersección entre los rasgos simbólicos sociales, históricos y artísticos tiene aún mucho camino por explorar través de productores de imágenes como el director Robert Rodríguez. La

¹¹⁶ En este aspecto hacemos una comparación entre la imagen del país norteamericano y algún programa digital. Los usuarios no suelen prestar atención a los avisos de privacidad durante la instalación por su necesidad de usar la aplicación de manera “gratuita”. Sin embargo, el hecho de no tener costo no significa que las empresas no sean capaces de usar la información del usuario para sus propios beneficios.

culminación de la propuesta de este director se verá con la última entrega de la trilogía de *Machete: Machete Kills again... in space!*¹¹⁷, y muchas de las conclusiones de este trabajo podrán ser revisitadas para problematizar la hipótesis de serie y el devenir de la construcción del concepto de Latino.

¹¹⁷ En producción y sin fecha de estreno al momento de escribir las conclusiones del trabajo presente.

Bibliografía

Fuentes en línea

- “1995: Manifiesto dogma” 13 septiembre 2007 <http://extracine.com/2007/09/1995-manifiesto-dogma> consultado el 27 de noviembre 2014
- Lambert, Craig, “The Blaxplotation Era”, Harvard Magazine Enero-Febrero 2013 consultada el 9 de septiembre 2014 <http://harvardmagazine.com/2003/01/the-blaxploitation-era>
- Rodríguez Ortiz, Roxana. “La comunidad chicana: construcción simbólica de su identidad” 9 de octubre 2009. Parte del capítulo 1 (“Desplazamiento de la cultura liminal”) de su tesis doctoral titulada “Alegoría de la frontera México-Estados Unidos. Análisis comparativo de dos escrituras colindantes”, presentada en julio de 2008, en la Universidad Autónoma de Barcelona. En <http://roxanarodriguezortiz.com/2009/10/09/la-comunidad-chicana-construccion-simbolica-de-su-identidad/> Consultado el 27 noviembre 2014
- Walker, Tim. “Quentin Tarantino accused of ‘Blaxploitation’ by Spike Lee... again” Diciembre 2012 <http://www.independent.co.uk/news/world/americas/quentin-tarantino-accused-of-blaxploitation-by-spike-lee-again-8431183.html> consultado el 29 de noviembre 2014 .

Fuentes hemerográficas

- Caldevilla Domínguez, David. “Neorrealismo Italiano” en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*. Vol.4. pp. 23-35 Sevilla. 2009
- Estrada, Nora Alicia. “Defiende Robert Rodríguez su film Machete” *El Universal*, sección espectáculos. P. 4 México Diciembre, 2010

Bibliografía

- Altman, Rick. *Film Genre*. British Film Institute. 2000
- Aumont, Jacques. *Diccionario teórico y crítico del cine*. La marca. España. 2006
- Arce, Yissel. “(Re)escrituras críticas de la nación: practica cinematográfica y ejercicio político en Sudáfrica poscolonial” en *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*. Rufer, Mario (coordinador) Ed. Itaca. México. 2012
- Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós, España, 1995
- Basave, Agustín. *Mexicanidad y esquizofrenia. Los dos rostros del MexiJano*. Ed. Océano. México. 2010
- Benjamin, Walter *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en *Discursos Interrumpidos* Buenos Aires, Taurus, 1989
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Paidós comunicación. Barcelona, 1996

- Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Ed. Paidós. Barcelona 1995
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Alianza editorial. España. 2003
- Brockett, Oscar. *History of theater* Ed Allyn and Bacon, Boston, 1991
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Ed. Cátedra, Madrid, 2005
- Comaroff, Jean. *The uses of 'ex-centricity': cool reflections from hot places* University of Chicago. 2009
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*, Estudios sobre el cine 2 Paidós comunicación. Barcelona. 1987
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. México. 1990
- Elena, Alberto. *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Ed. Paidós Ibérica, Buenos Aires, 1999
- Fein, Seth. “La imagen de México: la Segunda Guerra Mundial y la propaganda filmica de Estados Unidos” en *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*. Ignacio Durán, Iván Trujillo, Mónica Vereá (compiladores) Ed. CONACULTA/IMCINE, UNAM/Filmoteca/CISAN. México, 1996
- Fernández Herrero, Beatriz. “El mito del buen salvaje y su repercusión en el gobierno de Indias” en *Ágora: papeles de filosofía* número 8, pp145-150 España 1989
- Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. Ed. Gallimard, Francia 1993
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno editores. Argentina. 2002
- Fregoso, Rosa Linda. “El Espacio Simbólico de México en el Cine Chicano”, en *México-Estados Unidos: Encuentros y Desencuentros en el Cine*, Ignacio Durán, Iván Trujillo and Mónica Vereá (eds.) Mexico: INCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía), 1996
- Gómez-Quiñonez, Juan e Irene Vásquez, *Making Aztlán: ideology and culture of the Chicano and Chicana movement, 1966-1977*, University of New Mexico Press, Nuevo México, 2014

- Hall, Stuart. “¿Quién necesita identidades?” en *Identidad cultural*. Comp Stuart Hall y Paul du Gay. Ed. Amorrortu. Buenos Aires. 2003
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración*. Ed. Trota. España 1992
- Hutcheon, Linda. “La política de la parodia postmoderna” *Revista Criterios*, La Habana. 1993
- Iglesias, Norma. “La producción del cine fronterizo: una industria de ensueño” en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Vol. IV, número 11, Marzo 1991, Universidad de Colima, México, pp 97-130
- Jameson, Frederick, *El posmodernismo O la lógica Cultural del capitalismo avanzado*, España, Paidós (1991)
- Keller, Gary D (comp) *Cine chicano*. Cineteca Nacional. México 1988
- King, Geoff. *American independent cinema*. Nueva York. Ed. I.B. Tauris & Co Ltd 2009
- King, John. *El carrete mágico*. Una historia del cine latinoamericano. Tercer Mundo editores, Colombia, 1994
- Maciel, David R. “Introducción” en *Los mexicanos de los Estados Unidos y el movimiento chicano*. Joan Moore y Alfredo Cuéllar. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 2000
- _____ *El bandolero, el Pocho y la Raza: Imágenes cinematográficas del chicano*. Ed. CONACULTA-Siglo XXI México, 2000
- Marx, Karl. *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. Clohiue Clásica. Argentina. 2004
- McFarland, Pancho. *Chicano rap: Gender and violence in the postindustrial barrio*. University of Texas Press. Estados Unidos. 2008
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine* (1964-1968) Volumen I. Paidós comunicación. México. 2002
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 2003

- Payer, Mariangeles. *Teoría del constructivismo social de Lev Vygotsky en comparación con la teoría Jean Piaget*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2005
- Pellicier, Juan. *Tríptico cinematográfico: El discurso narrativo y su montaje*. Ed. Siglo XXI. México. 2010
- Pezzela, Mario. *Estética del cine*. Ed. Visor, Barcelona, 2004
- Ramírez Berg, Charles. *Latino images in film. Stereotypes, subversion, and resistance*. University of Texas Press, Austin, Estados Unidos, 2002
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo, Política y filosofía*. Ed. Nueva visión. Buenos Aires. 1996
- Rodríguez, Robert, *Rebel without a crew*, Penguin Group, Estados Unidos 1996
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Ed. DeBolsillo, Barcelona, 2007
- Sandoval-Sánchez, Alberto. *José can you see? Latinos on and off Broadway*. Ed. University of Wisconsin Press, Wisconsin 1999
- Sartori, Giovanni. *Homo Videns. La sociedad teledirigida* Ed. Taurus. Madrid. 1998
- Schaefer, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True!* Duke University Press, Estados Unidos 2001
- Seppala, Jakko. “*Love, Hate and Suicidal Tendencies: The Construction of Rudolph Valentino’s Stardom in Finland 1923–1927*” Universidad de Helsinki, 2007
- Stam, Robert; Shohat, Ella, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Buenos Aires. Editorial Paidós 2002
- Thies, Sebastian. “Fronteras de cristal: etnicidad, espacio filmico y óptica diaspórica en *Tráfico, Crash y Babel*” en *Cine y frontera, territorios ilimitados de la mirada*. Coordinadores: Juan Carlos Vargas, Graciela Martínez-Zalce. Ed. Pública cultura, México, 2014

- Umberto, Eco. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Ed. Lumen Barcelona 1993
- Valenzuela Arce, José Manuel. *Nuestros piensos. Culturas populares en la frontera México-Estados Unidos*. Ed. CONACULTA México 1998
- Vargas, Juan Carlos. Martínez-Zalce, Graciela (Coordinadores). *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. Ed. Bonilla Artigas. México. 2014
- Woll, Allen L. *The Latin image in American film*. Ed. Ucla Latin American Center Publications California, 1980
- Žizek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Siglo Veintiuno editores. México 2009.
- _____ *El sublime objeto de la ideología* Siglo Veintiuno editores. México 2010

ANEXO

Año	Película	Rol			Notas
		Director	Productor	Guionista	
1992	<i>El mariachi</i>	✓ Sí		✓ Sí	También fotografía
1994	<i>Roadracers</i>	✓ Sí		✓ Sí	
1995	<i>Four Rooms</i>	✓ Sí		✓ Sí	
1995	<i>Desperado</i>	✓ Sí	✓ Sí	✓ Sí	
1996	<i>From Dusk Till Dawn</i>	✓ Sí			También montador
1999	<i>The Faculty</i>	✓ Sí			También montador
1999	<i>From Dusk Till Dawn 2: Texas Blood Money</i>		✓ Sí		
1999	<i>From Dusk till Dawn 3: The Hangman's Daughter</i>		✓ Sí	✓ Sí	
2001	<i>Mini espías</i>	✓ Sí		✓ Sí	También música
2003	<i>Érase una vez en México</i>	✓ Sí	✓ Sí	✓ Sí	También montador y fotografía
2003	<i>Mini espías 2: La isla de los sueños perdidos</i>	✓ Sí		✓ Sí	También montador, fotografía y música
2004	<i>Kill Bill Vol. 2</i>				Música
2004	<i>Mini espías 3: Game Over</i>	✓ Sí	✓ Sí	✓ Sí	También montador y música
2005	<i>Sin City</i>	✓ Sí			También montador y música
2005	<i>Las aventuras de Sharkboy y Lavagirl</i>	✓ Sí		✓ Sí	
2007	<i>Planet Terror</i>	✓ Sí	✓ Sí	✓ Sí	También montador y fotografía
2009	<i>La piedra mágica</i>	✓ Sí	✓ Sí	✓ Sí	También música
2010	<i>Machete</i>	✓ Sí	✓ Sí	✓ Sí	
2010	<i>Depredadores</i>		✓ Sí		
2011	<i>Mini espías 4: Los ladrones del tiempo</i>	✓ Sí	✓ Sí	✓ Sí	
2013	<i>Machete Kills</i>	✓ Sí	✓ Sí	✓ Sí	

“Robert Rodríguez” http://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Rodriguez Consultado el 27 de noviembre 2014

