

Latino-cultuur tussen hoog en laag

Genderpatronen in The Mask of Zorro

In 1988 verkondigde het weekblad *Time* dat het uur van de Spaanstalige cultuur in de VS aangebroken was (Géliga Vargas, 1999, p. 112). Naast de constatering dat Latino's de grootste en de snelst groeiende minderheid op Noord-Amerikaans grondgebied waren geworden, vormde hun opvallende aanwezigheid in de 'US mainstream culture' een aanleiding voor deze uitspraak (Flores & Holling, 1999, p. 339). Latino-cultuur staat inderdaad voor een reeks succesvolle cd's (Ricky Martin, Gloria Estefan), goed verkopende boeken (Sandra Cisneros, Oscar Hijuelos) en druk bezochte films (*The Milagro Beanfield War*, *The Mambo Kings Play Songs of Love*), die allemaal samen bewijzen dat er een nieuw gat in de markt gevonden is. Ook in de academische wereld is de opkomst van de Latino-cultuur niet onopgemerkt gebleven; congressen wijden er hele panels aan, nieuwe tijdschriften zien het licht en specialisten roepen de VS uit tot deel van de Ibero-Amerikaanse wereld (Luis, 1999, p. 165, 178).¹

Het woord 'Latino' heeft een dubbele culturele achtergrond: Spaanstalig en Anglo-Amerikaans tegelijk – het behoort trouwens tot die linguïstische mengvorm die 'Spanglish' genoemd wordt. Oorspronkelijk werd het woord gebruikt om te verwijzen naar de achtergestelde positie van Latijns-Amerikaanse immigranten in het zogenaamde centrum van het imperialisme, de VS (Luis, 1999). Het woord veronderstelde een conflictsituatie tussen Latijns-Amerikanen en VS-

burgers. In de huidige acceptatie wordt dit conflictmodel vervangen door een eerder harmo-nieuze combinatie van Spaanstalige en Anglo-trekken (Faber, 2003). Latino's zijn niet meer zozeer degenen die onderdrukt worden door hun Anglo-medeburgers, als wel degenen die positieve eigenschappen van die Anglo-cultuur vermengen met eigen, Latino-trekken. Ook Spanje, voorheen synoniem met 'de kolonisator' en dus radicaal verschillend van Latijns-Amerika, krijgt in de huidige definitie een meer positieve plaats toebedeeld. De Spaanse actrice Penelope Cruz bijvoorbeeld staat in de VS bekend als 'Latina'.

De geactualiseerde versie van Zorro die Martin Campbell in 1998 lanceerde in *The Mask of Zorro* is een mooi voorbeeld van de nieuwe *mestizo* die zo aan het ontstaan is. Enerzijds beklemtoonde de promotiecampagne voor de film dat Zorro 'the first Spanish hero invented by Hollywood' was (Curtis, 1998, p. 202) en dat zijn rol nu ook voor het eerst door een Spaanse acteur – namelijk Antonio Banderas – werd vertolkt. Anderzijds geeft de film aan de nieuwe Zorro een Mexicaanse achtergrond en laat hij hem lessen volgen bij een meester – gespeeld door Anthony Hopkins – die door zijn blauwe ogen en Brits accent duidelijk naar de Anglo-cultuur verwijst. Het resultaat is een mengvorm die tegelijk aan Spanje, Latijns-Amerika en de VS refereert.

In een voorgaande studie heb ik deze mengvorm vanuit een etnisch-politieke optiek geana-

lyseerd (Lie, 2001). Een aspect dat daarbij buiten beschouwing is gebleven, is de genderproblematiek. Ook de enige twee boeken die over het Zorro-fenomeen verschenen zijn (Mérida, 1997; Curtis, 1998) gaan niet op deze kwestie in. Zorro wordt wel vermeld in een lijstje van 'Latin Lovers' (Limón, 1998, p. 137) en Catherine Zeta-Jones krijgt ook als tegenspeelster van Banderas een belangrijk aandeel in het verhaal van Campbell. In wat volgt wil ik dan ook nagaan hoe de man-vrouwrelaties in deze recente film over Zorro weergegeven worden. Hoewel ik het belang van de typisch filmische aspecten in *The Mask of Zorro* (beeld, geluid) zeker niet onderschat, zal ik mij hoofdzakelijk richten op het verhaal van de film. Mijn bedoeling is namelijk om dit product uit de massacultuur vervolgens met andere verhalen uit de zogenaamd 'hogere' of gecanoniseerde literatuur te vergelijken, met name *The Tempest* van William

Shakespeare en de Latijns-Amerikaanse romances uit de 19de eeuw.

Zorro

The Mask of Zorro profileert zich nadrukkelijk als een herschrijving van de bestaande Zorro-mythe. Grondleggers van deze mythe zijn enerzijds Johnston McCulley, de geestelijke Noord-Amerikaanse vader van Zorro die dit personage in 1919 in een tijdschrift voor pulpfiction lanceerde, en anderzijds Walt Disney, die Zorro eind jaren vijftig een bekend gezicht gaf dankzij de nog steeds populaire televisiereeks *Zorro*.³ In beide versies verschijnt Zorro als het fictieve alter ego van de aristocratische Don Diego de la Vega, zoon van één van de rijkste families in Spaans Californië. In beide versies speelt mannelijkheid nadrukkelijk een rol. Bij McCulley is dit het geval doordat Don Diego de la Vega op aandringen van zijn vader een bruid



moet zoeken. Bij Walt Disney is deze verhaallijn nauwelijks aanwezig, maar de keuze voor een knappe acteur van zuidelijke afkomst (Armando Catalano, alias Guy Williams) die geregeld zingt terwijl hij zichzelf op de gitaar begeleidt, maakte van Zorro een variant op de Latin Lover: 'a male figure of tall, slender, suave, slightly accentuated, slightly dark, simmering sexiness' (Limón, 1998, p. 137). Dat Armando Catalano van Italiaanse origine was, was niet in strijd met zijn optreden als Latin Lover: 'More often than not, the Latin Lover was of Italian descent' (Woll, 1980, p. 23).

Volgens Limón werd de Latin Lover geboren in de filmindustrie van de jaren twintig dankzij de Italiaanse acteur Rudolph Valentino. De populariteit van de Latin Lover breidde zich uit onder invloed van twee factoren: de emancipatie van de Anglo-Amerikaanse vrouw in de jaren vijftig – 'the presumed desiring audience for this iconic image' (1998, p. 137) –, en de bewuste zoektocht naar positieve beelden van Latijns-Amerikanen onder het bewind van Theodore Roosevelt, die de 'Good Neighbour'-politiek invoerde. Als gevolg van deze politiek onderging Hollywood tijdens de Tweede Wereldoorlog een soort Latin-manie: 'Latin characters, themes, music, and dance suddenly invaded American films in an attempt to conquer the new markets' (Woll, 1980, p. 41). Disney als bedrijf, dat zoals gezegd de televisiereeks rond Zorro maakte, werd vanaf de jaren veertig zelfs een bewust instrument van deze toenaderingspolitiek tot het zuiden (Burton, 1992, p. 25).

Ook de onmiddellijke context waarin Martin Campbell zijn film eind jaren negentig registreert, wordt gekenmerkt door een heropleving van pan-Amerikaanse gevoelens. Cruciaal hierin is, naast het commerciële succes van de Latino-cultuur, de ondertekening van een gemeenschappelijk handelsakkoord tussen de VS en Mexico (naast Canada): het North American Free Trade Agreement oftewel NAFTA (Roncagliolo, 1996, pp. 41-42; Lie, 2001). *The Mask of Zorro* is trouwens opgenomen op een Mexicaanse locatie en kon rekenen op de medewerking van het

Mexicaanse ministerie voor cultuur; elementen die in de hand gewerkt werden door de ondertekening van NAFTA.

Campbells nieuwe Zorro knoopt bewust bij de eerdere Zorro-versies aan en etaleert zelfs op postmoderne wijze zijn eigen herschrijving van de voorgangers.⁴ De film opteert hiertoe voor het stramen van de meester-leerling; de op leeftijd gekomen – lees: de gedateerde – oorspronkelijke Zorro wordt tegenover een jonger exemplaar – lees: de vernieuwde – gezet. De oude Zorro, gespeeld door Hopkins, is van aristocratische afkomst en heeft een deel van zijn opvoeding in Spanje genoten. De nieuwe Zorro, daarentegen, symboliseert aanvankelijk het type van de *desperado*, de aan lager wal geraakte bandiet die door zijn naam, Murieta, verwijst naar een historische Californische desperado.⁵ De stuntelige manier waarop de toekomstige Zorro aanvankelijk het zwaard hanteert en zijn paard onder controle probeert te krijgen, zorgt ervoor dat hij in het eerste deel van de film eerder op een clown dan op een held lijkt, zoals zijn illustere voorganger hem trouwens op een bepaald moment voor de voeten werpt. De komische noot vonden we al eerder in Zorro-films, maar betreft nu voor het eerst de figuur van (de nieuwe) Zorro zelf. Het gevolg is een gedeeltelijke 'ont-heroïsering' van de Zorro-figuur.⁶

Anderzijds zien we de nieuwe Zorro tijdens de lessen afzien op lichamelijk vlak; hij moet zich urenlang opdrukken en oefenen met degen en lasso. Er is een soort opbouw van het lichaam als attribuut van mannelijkheid. De traditionele versies sloegen deze fase over en legden de nadruk op de listigheid en moeiteloosheid waarmee Zorro steeds weer zijn tegenstanders de baas was – zie zijn nooit verflauwende glimlach op het televisiescherm. De grotere aandacht voor lichamelijkheid brengt Zorro dichter in de buurt van de typisch Amerikaanse held, die mannelijkheid uit door 'toughness' (Inness, 1999, p. 7) en, speciaal in het Hollywood van de jaren tachtig, door 'muscularity' (Tasker, 1993, p. 1, 3).⁷ Tegelijk sluit deze aanpassing van de

oorspronkelijke *trickster*-figuur aan bij een ander Spaans stereotype. Curtis vermeldt dat tijdens de casting voor de nieuwe Zorro bewust werd uitgekeken naar iemand met een zeker *machismo*-charisma (Curtis, 1998, p. 199).

Naast stelselmatige disciplineren van het lichaam ondergaat de nieuwe Zorro een andere transformatie. Als bandiet scheert Banderas zich niet, neemt hij vrijwel nooit een bad en weet hij niet hoe hij met vork en mes moet eten. Opdat zijn leerling in de hoogste kringen kan infiltreren, moet de Zorro-meester, gespeeld door Hopkins, zijn leerling goede manieren – in de film aangeduid door ‘charm’ – bijbrengen. Deze charmante uitgave van de bandiet zal de naam Don Alejandro del Castillo y García krijgen en impliceert een omkering van een motief uit het oorspronkelijke Zorro-verhaal: terwijl bij McCulley de zogenaamd ware aristocraat een denkbeeldige bandiet in het leven roept, is het bij Campbell juist de bandiet die voor zichzelf een aristocratische vermomming moet verzinnen.

Deze valse aristocraat is dankzij zijn lessen in charmante omgang een variant op de Latin Lover. Hij verpersoonlijkt de eeuwige gentleman ofwel *caballero*, die nooit zijn hoffelijkheid tegenover vrouwen verliest. Zo biedt Banderas vermomd als aristocraat de dochter des huizes meteen een rode roos aan en aarzelt hij niet haar even later ten dans te vragen. Dansen is, naast zingen, een typisch kenmerk van de Latin Lover (Woll, 1980, p. 63). Op het feest waar Banderas zijn danstalenten laat zien, merken we echter dat hij van een Latin Lover verwordt tot een soort *Latino lover*; na een traditionele wals nodigt Banderas zijn danspartner uit voor een meer vurige variant die de omstanders treft door haar erotische geladenheid. Deze dans wijkt af van de conventionele omgang op dergelijke feesten en wijst op de onderliggende sensualiteit van iemand die alleen aan de buitenkant een *caballero* is. Hij sluit ook aan bij andere scènes waarin Banderas door zijn donkere blik lustgevoelens opwekt bij het vrouwelijke geslacht of een soort erotiserend duel aangaat

met zijn toekomstige geliefde. Hoewel Limón de acteur Antonio Banderas expliciet opneemt in zijn rijtje van Latin Lovers (1998, p. 137), kunnen we stellen dat de seksuele geladenheid van dit mannelijke symbool versterkt is, conform een stereotiep beeld van Latino's: 'Often emphasized in representations (in mass media) of Latinas/-os is sexuality' (Flores & Holling, 1999, p. 340). Dat de nieuwe Zorro een eigen invulling aan Zorro als Latin Lover geeft, wordt ook aangegeven door een visueel detail: de nieuwe Zorro heeft geen snor in tegenstelling tot illustere voorgangers.

Tegelijkertijd wordt de seksualiteit van de nieuwe Zorro onder controle gebracht. Hoewel er sprake is van een onmiddellijke aantrekkingskracht op het andere geslacht, is er bij Campbell geen tijd voor onstuimige vrijpartijen. Als de geliefden elkaar eindelijk in de armen vallen, volgt een ellips waarna de film eindigt met het beeld van het gelukkige gezin; de nieuwe Zorro is getrouwd en in de wieg kraait een baby. De lessen in discipline hebben de voormalige bandiet, die opgroeide als wees, blijkbaar indirect ook voorbereid op zijn taak als toekomstige echtgenoot en huisvader die zijn seksualiteit in de juiste conventionele banen weet te leiden. Het slotbeeld van de film verwijst daarbij rechtstreeks naar een scène uit het begin van de film, waarin de oorspronkelijke Zorro eveneens vertederd op zijn pasgeborene neerkeek, in aanwezigheid van zijn vrouw. Dit filmische citaat accentueert het beeld van Zorro als vader, wat opnieuw een omkering van de oorspronkelijke Zorro-figuur inhoudt; Don Diego verscheen bij McCulley en Disney vooral als *zoon* van een ooit invloedrijke vader. Naast een omkering binnen de bestaande vader-zoonrelatie is er echter ook sprake van een echte vernieuwing in de Zorro-cyclus. Zorro heeft namelijk voor het eerst een dochter: Elena.

Elena

Door Zorro een dochter te geven wordt de kwestie van de biologische opvolging, aanwezig in de oorspronkelijke verhalen van McCulley,

overgedragen van de mannelijke component op de vrouwelijke. Elena erft van haar vader de echte Zorro-geenen, gezien haar morele verantwoordiging tijdens gesprekken over politiek, haar talent om paard te rijden, haar schermkunst, haar moed. Tot op zekere hoogte maakt deze adaptatie van het vrouwelijke personage in de Zorro-verhalen deel uit van een algemene tendens in de populaire cultuur: 'In the past few decades, as real women, influenced by ideas of feminism, step into ever tougher roles, the media also change. No longer is the little lady content to stay at home and knit socks; now she is apt to carry a submachine gun and be trained in the martial arts' (Inness, 1999, p. 6).

Anderzijds moeten deze biologisch geërfde karaktertrekken in het verhaal vooral duidelijk maken dat Elena wis en waarachtig haar vader Don Diego de la Vega toebehoort, en niet Rafael Montero, de laatste Spaanse gouverneur. Elena leeft namelijk in de overtuiging dat zij de dochter is van Montero, en dat haar moeder bij haar geboorte overleden is. De kijker weet echter dat Elena's moeder omkwam tijdens een gewelddadige confrontatie tussen Montero en Don Diego de la Vega, en dat Montero daarop niet alleen de verdwaasde Zorro in de boeien liet slaan, maar ook diens pasgeboren dochter uit haar wieg roofde.⁴ Zo'n twintig jaar later keren Montero en Elena terug uit Spanje naar Californië, de thuisbasis van Zorro. Tijdens de officiële begroeting van Montero bevindt de oude, verbitterde Zorro zich onopgemerkt tussen de omstanders. Net als hij zijn dolk wil grijpen om Montero eindelijk om te brengen, daagt de jongedame Elena uit het niets op. Haar oogverblindende schoonheid, maar tegelijk ook haar liefdevolle begroeting van Montero met de uitroep 'vader!', doen de oude Zorro verstijven. Hij begrijpt dat hij onmogelijk twee dingen samen kan verwezenlijken: zijn oude rivaal ombrengen en zijn dochter terugwinnen. Tussen Montero en Elena bestaan nu gevoelens van oprechte affectie. Juist om deze reden zal de oude Zorro een plan moeten bedenken, waarin niet hij, maar een jongere opvolger – Murieta – Montero ombrengt.

Het verhaal dat volgt is in feite grotendeels een verwezenlijking van Zorro's plan, hoewel alleen de oude Zorro dat beseft. Murieta weet niet waarom hij precies de nieuwe Zorro moet worden. Evenmin weet hij wie Elena is. 'Many questions, few answers', merkt hij cynisch op tijdens een van de eerste ontmoetingen met Zorro. Ook Elena wordt bewust in het ongewisse behouden. Alleen de oude Zorro bepaalt in stilte wat wanneer zal gebeuren. Tijdens zijn lessen in de geheime grot plaatst hij Murieta in een cirkel uitgetekend op de grond, waarbinnen deze zich tijdens zijn training zal bewegen, maar ook mentaal zijn gedachten moet opsluiten. 'There is nothing, outside of it, until I say so', bijt de oude Don Diego Murieta toe als deze meer uitleg vraagt. De cirkel staat voor het plan dat de oude Zorro bedacht heeft, en de echte wereld wordt er tijdelijk toe herleid. Dankzij dit plan loopt alles uiteindelijk goed af. De verbroken familie van Don Diego wordt hersteld in de tweede generatie en de boosdoeners worden gestraft.

***The Tempest* en het Miranda-complex**

Door de centrale rol die de oude Zorro als meesterbrein binnen het verhaal inneemt, ontstaat er een onvermoede band met een personage uit de 'hoge' cultuur: Prospero. Ook Prospero, afkomstig uit *The Tempest* van William Shakespeare, is een soort *mastermind* die zich wil wreken op voormalige boosdoeners, en ook hij profileert zich aanvankelijk als leraar van een ongemanierd wezen (Caliban). Daarnaast heeft hij een dochter, Miranda, die weliswaar nooit gestolen is, maar zich, net als Elena, haar oorsprong niet meer herinnert. Als baby werd zij door haar verbannen vader van de Oude Wereld naar de Nieuwe Wereld gebracht, waar zij op een godvergeten eiland opgroeide. Als Miranda jaren later voor het eerst oog in oog staat met een exemplaar van het mannelijke geslacht, Ferdinand, die na een schipbreuk aanspoelt op het eiland, wordt zij op slag verliefd. Enkele scènes later doet zij de beroemde uitspraak: 'O brave new world, that has such people in it' (act

V, scène 1).⁹ Doelbewust manipuleert Prospero de gebeurtenissen zodanig dat Ferdinand en Miranda in elkaars armen gedreven worden tot hun huwelijk aan het eind van het stuk het herstel van de oude orde bezegelt.

The Tempest is eeuwenlang gelezen als een soort parabel over de kunst, met Prospero als fictief alter ego van Shakespeare.¹⁰ Het feit dat Prospero op het eind van het stuk zijn boeken in zee gooit en dat Shakespeare met *The Tempest* eveneens zijn carrière afsloot, leek deze lezing te bevestigen. Vanaf de jaren tachtig werd *The Tempest* echter hét voorwerp van postkoloniale lezingen, die de aanwezigheid van een koloniaal denkbeeld in dit westerse meesterwerk probeerden bloot te leggen. Dit maakte van Shakespeares stuk 'perhaps the most important text used to establish a paradigm for post-colonial readings of canonical works' (Ashcroft et al., 1989. p. 190). In deze interpretaties verscheen Prospero niet langer als geniale hertog-kunstenaar, maar veeleer als onderdrukker van de autochtoon Caliban; Prospero als 'meester'-brein.

Ook in *The Mask of Zorro* kun je de lessen van de meester-Zorro interpreteren als een soort kolonisering of disciplineren van de woeste Mexicaanse achtergestelde burger die Murieta aanvankelijk verpersoonlijkt. In de oppositie tussen de twee Zorro's vinden we dan de oude en typisch koloniale tegenstelling tussen 'beschaving' en 'barbarij' terug, die op cultureel vlak respectievelijk voor Anglo-Spaans en Mexicaans staan. Zonder op de relatie met *The Tempest* in te gaan, heb ik in een vroegere analyse de film van Campbell op deze postkoloniale manier gelezen en daarbij de tegenstelling tussen beschaving en barbarij in de film gesitueerd binnen een breder historisch-politiek discours over de grens tussen de Verenigde Staten en Mexico (Lie, 2001).

In de context van dit artikel interesseert mij echter vooral de kritiek die eind jaren tachtig door Laura Donaldson (1988; 1992) op de bestaande postkoloniale lezingen van *The Tempest* geformuleerd werd. Door eenzijdig te

focussen op de verhouding tussen Prospero en Caliban als archetypen van de kolonisator en de gekoloniseerde zagen postkoloniale critici andere vormen van onderdrukking in het stuk over het hoofd. Het sleutelpersonage in dit verband was Miranda. Met de term 'Miranda-complex' verwees Donaldson naar het statuut van dit personage als dubbel slachtoffer. Enerzijds manipuleert vader Prospero de gevoelens van zijn dochter zodanig dat hij haar kan uithuwelijken aan Ferdinand en zo zijn macht kan terugwinnen; anderzijds is Miranda ook voor Caliban duidelijk een lustobject, want zijn opsluiting in de grot dankt hij eigenlijk aan zijn poging tot verkrachting van Miranda.

Donaldsons lezing van *The Tempest* brengt indirect het belang van Elena in *The Mask of Zorro* naar voren. Ook Elena verschijnt in de Campbell-film immers als voorwerp van lust van de Calibaneske bandiet Murieta, die later de nieuwe Zorro zal worden. En ook zij wordt onmiddellijk verliefd als ze oog in oog staat met een mannelijk exemplaar van die andere, nieuwe wereld die zij net betreden heeft. Daarnaast is zij het voorwerp van een harde strijd tussen haar echte en haar onechte vader en zal zij door haar huwelijk, dat vooraf de zegen krijgt van haar echte vader, bijdragen tot het herstel van de oude orde.

Ook deelt Elena met Miranda een zekere vorm van geheugenverlies. Maar anders dan het personage uit *The Tempest* dat haar verleden door haar vader laat navertellen, moet Elena zelf uit allerlei signalen (stemmen, bloemen, herkenningen) opmaken dat zij in feite niet Spanje maar Californië toebehoort. Door deze bewuste zoektocht naar haar ware identiteit ontstaat er een sterke associatie van Elena met Californië; zij wordt de symbolische belichaming van een gebied dat verraden is en waarom gevochten wordt. Naast de roof van Elena is er immers ook het roven van het Californische goud tijdens het Spaanse kolonialisme, en dat dreigt zich nu te herhalen door de terugkeer van Montero. De film brengt dit heel expliciet in beeld door cruciale scènes te laten afspeelen in

clandestien geëxploiteerde goudmijnen. Het feit dat de Spaanse gouverneur uit is op het Californische goud, maar ook op Elena, sluit aan bij een gangbaar idee in de postkoloniale kritiek, namelijk dat de kolonie vaak wordt voorgesteld als een vrouw, en dat thema's als roof en verkrachting symbool kunnen staan voor kolonisering (Shohat & Stamm, 1994, p. 138, 141; Spurr, 1994, p. 170).

Als Donaldson echter kritiek leverde op de bestaande postkoloniale lezingen van *The Tempest* was dat niet om de ene onderdrukte in het stuk door de andere te vervangen: 'Rather, the Prospero and Miranda complexes should become parables about the dangers of monotheistic reading, that is, reading structured so tightly by a single principle (whether emanating either from the West or the Rest of Us) that it excludes all other interpretive categories' (Donaldson, 1992, p. 17). Hoewel postkoloniale leesstrategieën, gereviseerd vanuit feministische hoek, nieuwe betekenisstructuren in *The Mask of Zorro* kunnen blootleggen, mogen ze ons niet blind maken voor de plaatsen waarop de analogieën werkelijk ophouden te bestaan.

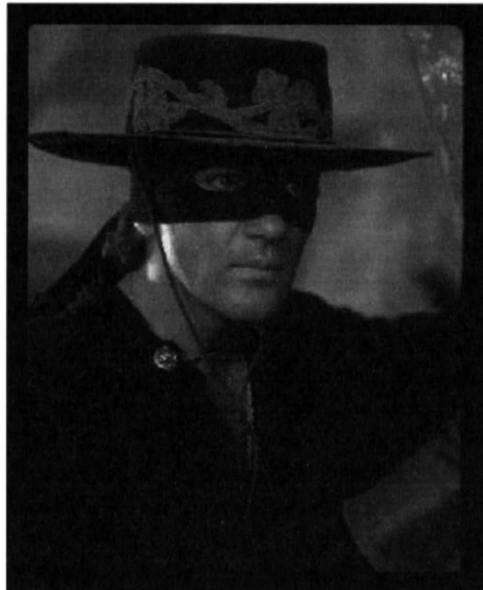
Mythische natievorming

Een eerste verschilpunt dat mag worden aangestipt is het feit dat Elena als personage veel minder passief is dan Miranda. Naast een liefdevolle dochter is zij immers ook de temperamentvolle jongedame die er niet voor terugdeinst deuren in te stampen en gevangenen te bevrijden. Deze combinatie van passieve en actieve kenmerken in de vrouwenfiguur hoeft volgens Marian Meyers niet te verbazen: 'The representation of women just prior to the next millennium could more accurately be described as *fractured*, the images and messages inconsistent and contradictory, torn between traditional, misogynistic notions about women and their roles on the one hand, and feminist ideals of equality for women on the other' (1999, p. 12).

Er is echter een belangrijker verschilpunt tussen *The Mask of Zorro* en *The Tempest*: in

de Campbell-productie is de liefde tussen Elena en Murieta niet het product van Zorro's wil, maar een gunstig bijeffect van zijn plan om Montero uit te schakelen en zijn dochter terug te winnen. De liefde tussen Murieta en Elena is het gevolg van een aangeboren sensualiteit en gaat in tegen het verschil in stand en culturele achtergrond dat tussen hen bestaat. In tegenstelling tot wat bij McCulley het geval was, behoort de nieuwe Zorro immers niet tot dezelfde klasse als zijn geliefde en heeft hij niet hetzelfde 'zuivere' bloed als zij; hij wordt omschreven als een *mestizo*, een persoon van gemengd ras (Luceno, 1998).

De spontane aantrekkingskracht tussen Elena en Murieta sluit aan bij het sterk seksueel geconnoteerde beeld van Latino's in de massamedia, waar ik al eerder naar verwees. In tegenstelling tot Hopkins, die als acteur zijn Britse tongval en blauwe ogen moest behouden als Don Diego de la Vega, onderging Catherine Zeta-Jones een duidelijke ver-Spaansing qua uitspraak en uiterlijk. Net als Murieta moet zij letterlijk gestalte geven aan het begrip 'Latino-identiteit'.



ANTONIO BANDERAS VERTOLKT DE ROL VAN ZORRO IN DE FILM *THE MASK OF ZORRO* (1998) VAN REGISSEUR MARTIN CAMPBELL.

Tegelijk doet de 'irresistible romance', waarvan *The Mask of Zorro* ons getuige laat zijn, denken aan een fenomeen uit de Latijns-Amerikaanse letterkunde dat voor het eerst door Dorris Sommer (1991) werd opgemerkt. Bijna zonder uitzondering bestaat de literaire canon in de verschillende Latijns-Amerikaanse landen uit liefdesgeschiedenissen waarin personages elkaar, alle sociale en culturele obstakels ten spijt, uiteindelijk vinden. De meeste van deze werken, die verplichte lectuur werden op Latijns-Amerikaanse middelbare scholen en universiteiten, ontstonden in de negentiende eeuw in een periode van intense natievorming. De hoofdpersonages uit deze boeken behoren eveneens tot verschillende klassen en standen, maar voelen zich op natuurlijke wijze tot elkaar aangetrokken, net als bij Campbell. Waar Europese liefdesverhalen uit die tijd meestal tragisch afliepen, gaven de Latijns-Amerikaanse schrijvers hun verhalen stevast een gelukkig einde in de vorm van een huwelijk. Dit huwelijk symboliseerde de mogelijkheid van nationale eenheid in landen met zeer verschillende bevolkingsgroepen en culturen. 'Irresistible romances' vormden het vaste ingrediënt van de 'foundational fictions' die de Latijns-Amerikaanse schrijvers in de negentiende eeuw uit hun pen lieten vloeien; erotiek en politiek gingen hand in hand.

Ook in *The Mask of Zorro* lijkt de onweerstaanbare romance tussen Elena en Murieta onderdeel van een soort mythische natievorming van Californië als tussengebied tussen de VS en Mexico. Zorro wordt immers geherprofileerd als vaderfiguur, die zijn verbroken familie wil herstellen. Het beeld van de familie staat hierbij symbool voor de gemeenschap in bredere zin.¹¹ Betekenisvol in dit verband is de scène die volgt op de ontploffing van een reeks goudmijnen, waarin Montero Californische mensen en kinderen als dwangarbeiders liet werken. De nieuwe Zorro weet hen, samen met Elena, op tijd te bevrijden. Als de rook wegtrekt zien wij hoe zij beiden langzaam voortschrijden met ern-

stige gezichten, omringd door pas geredde mensen die kinderen op hun arm dragen. Even tevoren had de stervende Zorro hen zijn zegen gegeven voor een huwelijk, en kort daarna zien wij hen als trotse ouders naar een baby kijken. De ouders van de baby zijn eveneens ouders van een bredere gemeenschap, die zij beschermen tegen indringers en boosdoeners. Murieta, de nieuwe Zorro, en Elena, Zorro's dochter, zijn hierdoor de 'founding fathers', of liever de 'founding parents', van een Californië dat op zijn beurt symbool staat voor het nieuwe, postnationale Noord-Amerika waarin Noord en Zuid, Anglo en Latino, elkaar opnieuw ontmoeten.

Conclusie

Als product dat inspeelt op de commerciële vraag naar een Latino-cultuur is *The Mask of Zorro* een belangrijk object om de verhouding tussen de verschillende culturele actoren die in het woord Latino samenkomen te analyseren. De zogezegd harmonieuze combinatie van culturele elementen in het hedendaagse gebruik van het woord 'Latino', waar ik in de inleiding naar verwees, blijkt niet aanwezig te zijn in dit product uit de massa-entertainmentindustrie. Zeker, de drie culturele componenten zijn duidelijk in de film vertegenwoordigd, maar hun onderlinge verhouding verraadt een traditionele en partijdige functieverdeling. Spaans en Anglo staan voor aristocratie en disciplineren, Latijns-Amerikaans voor onbeteugeldheid en sociale achterstelling.

Centraal aandachtspunt in deze bijdrage was echter de manier waarop dit etnisch-culturele element inspeelt op het genderspect. Naast de doorbreking van traditionele man- en vrouwrollen in voorgaande Zorro-films, wijst dit artikel uit dat er zowel bij de nieuwe Zorro als bij Elena sprake is van een verhoogde erotische 'Latino'-uitstraling, die al snel uitmondt in een 'huwelijk-met-kroost'. Het seksuele element vult daarbij het stereotiepe beeld van de Latijns-Amerikaanse man als

woesteling aan, en wordt in deze film op een 'positieve' manier gebruikt om de *uiteenliggende* culturele componenten juist weer *samen te smelten*. De aantrekkingskracht tussen Zorro en Elena ontkent immers de grote sociale en culturele verschillen die er tussen hen bestaan. Anderzijds bevestigt het idee van het huwelijk de idee dat het Latijns-Amerikaanse element alleen tot een gelukkige symbiose met andere culturele elementen kan komen als het betoegeld wordt.

De wederzijdse aantrekkingskracht krijgt een politieke betekenis als we dit product uit de 'lage' cultuur plaatsen naast de gecanoniseerde Latijns-Amerikaanse romances uit de negentiende eeuw. Eenzelfde romantische plotstructuur lijkt verbonden te zijn met een behoefte aan gemeenschapsvorming die, tegen de achtergrond van recente demografische verschuivingen in de VS en nieuwe transnationale akkoorden, waarschijnlijk heropleeft. Daarnaast blijkt Elena, net als Miranda in *The Tempest*, verwickeld in een zoektocht naar haar eigen identiteit die haar bij Campbell tot symbool van een zichzelf zoekend Californië (en Amerika) maakt. Deze zoektocht vindt op gendervlak een equivalent in Elena's dubbelzinnige positionering tussen de traditionele (huwbare) dochterrol, à la Miranda, en de meer vurige Latina-variant, die in staat is zelf beslissingen te nemen.

Noten

1. Op het laatste wereldcongres voor latino-amerikanisten in Dallas (LASA XXIV, maart 2003) waren er maar liefst vijftien panels over Latino-cultuur.
2. Zie het in 2003 gelanceerde *Latino Studies*, uitgegeven door McMillan & Palgrave in samenwerking met de Chicago University Press.
3. Voor meer algemene gegevens over de Zorro-mythe, zie Mérida (1997), Curtis (1998) en Lie (2002).
4. Deze intertekstuele dimensie is typisch voor films uit het postklassieke Hollywood (Tasker, 1993, p. 7). Naast de intertekstualiteit met vorige Zorro-films, zijn er ook ironische terugverwijzingen naar andere Hollywood-genres zoals de western en naar eerdere rollen van Hopkins en Banderas. Zo verschijnt Hopkins als de oude Zorro op een bepaald moment ook als butler van Don Alejandro (een verwijzing naar zijn optreden in de film *The Remains of the Day*) en speelde Banderas voor *The Mask of Zorro* in de film *Desperado*.
5. In *The Mask of Zorro* komt de nieuwe Zorro overeen met het personage van Alejandro Murieta, de broer van Joaquín Murieta. Joaquín Murieta was een legendarische bandiet uit het verleden van Californië; Alejandro Murieta is een louter fictief personage.
6. Denken we maar aan de dikbuikige sergeant García, die het keer op keer goedlachs moet afleggen tegen de Zorro van de Disney-televisiereeks.
7. Tasker gebruikt deze term echter ook om aan te geven dat 'muscularity' niet exclusief tot mannen beperkt blijft, maar ook het vrouwelijke lichaam kan betreffen.
8. Deze roof, bedoeld om Zorro psychologisch extra te doen lijden in zijn naargeestige gevangenis, wordt meteen voorgesteld als 'her(rov)ering' van de geliefde op de rivaal. Montero was namelijk net als Zorro verliefd op Elena's moeder, maar had het onderspit moeten delven. De baby Elena heeft volgens Montero echter 'her mother's eyes', en zal later inderdaad haar evenbeeld worden. In dit opzicht verschijnt Elena niet alleen als dochter van haar vader, maar ook als substituut voor haar moeder.
9. Deze zin slaat uiteraard op het oude Europa, maar Miranda beschouwt hem als nieuw, omdat zij zich er niets van herinnert.
10. Zie voor een overzicht van deze *Tempest*-interpretaties onder andere Vaughan & Mason Vaughan (1993).
11. Ook het feit dat Murieta aan het begin van de film een broer heeft, die door een handlanger van Montero wordt vermoord, onderstreept het belang van de familie in de film. De figuur van Joaquín Murieta, een historisch personage, vraagt een uitvoerigere analyse die buiten de grenzen van dit artikel valt.

Literatuur

- Ashcroft, B. et al. (1989). *The empire writes back. Theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge.
- Burton, J. (1992). Don (Juanito) Duck and the imperial-patriarchal unconscious: Disney Studios, the good neighbour policy, and the packaging of Latin America. In Parker, A., Russo, M., Sommer, D. & Yaeger, P. (Eds.). *Nationalism and sexualities* (pp. 21-41). New York: Routledge.
- Curtis, S. (1998). *Zorro unmasked: The official history*. New York: Hyperion.
- Donaldson, L.E. (1988). The Miranda complex. Colonialism and the question of feminist reading. *Diacritics* 18 (3), 65-77.
- Donaldson, L.E. (1992). *Decolonizing feminisms. Race, gender & empire-building*. London: Routledge.
- Faber, S. (2003). *Curing the Hispanic condition. Symptoms of a cultural industry*. Lezing voor het XXIV Congres van de Latin American Studies Association. Dallas, 29 maart.
- Flores, L.A. & Holling, M.A. (1999). Las familias y las latinas: mediated representations of gender roles. In M. Meyers (Ed.). *Mediated women. Representations in popular culture* (pp. 339-354). Cresskill, New Jersey: Hamton Press.
- Gélliga Vargas, J.A. (1999). Who is the Puerto Rican woman and how is she? Shall Hollywood respond? In M. Meyers (Ed.). *Mediated women. Representations in popular culture* (pp. 111-132). Cresskill, New Jersey: Hamton Press.
- Inness, S.A. (1999). *Tough girls. Women warriors and wonder women in popular culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lie, N. (2001). Free trade in images? Zorro as cultural signifier in the global/local system. *Nepantla: Views from south* 2 (3), 498-508.
- Lie, N. (2002). Zorro, de Robin Hood van Oud-Californië. In Lie, N. & D'haen, T. (Eds.). *Zorro & Co. Populaire personages en het koloniale verleden* (pp. 101-116). Nijmegen: Vantilt.
- Limón, J. (1998). *American encounters. Greater Mexico, the U.S., and the erotics of culture*. Boston, Massachusetts: Beacon Press.
- Luceno, J. (1998). *The Mask of Zorro. A Novelization*. New York: Simon & Schuster.
- Luis, W. (1999). Latino identity: a postmediation. In A. de Toro & F. de Toro (Eds.). *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano* (pp. 165-180). Madrid: Iberoamericana.
- Meyers, M. (1999). Fracturing women. In Meyers, M. (Ed.). *Mediated women. Representations in popular culture* (pp. 3-22). Cresskill, New Jersey: Hamton Press.
- Mérida, P. (1997). *El Zorro y otros justicieros de película*. Madrid: Nuer.
- Roncagliolo, R. (1996). La integración audiovisual en América Latina. Estados, empresas y productores independientes. In García Canclini, N. (Ed.). *Culturas en globalización. América Latina - Europa - Estados Unidos: libre comercio e integración* (pp. 41-54). Caracas: Nueva Sociedad.
- Shoat, E. & Stamm, R. (1994). *Unthinking eurocentrism. Multiculturalism and the media*. London: Routledge.
- Sommer, D. (1991). *Foundational fictions. The national romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Spurr, D. (1994). *The rhetoric of empire. Colonial discourse in journalism, travel writing and imperial administration*. Durham: Duke University Press.
- Tasker, Y. (1993). *Spectacular bodies. Gender, genre and the action cinema*. London: Routledge.
- Vaughan, A.T. & Mason Vaughan, V. (1993). *Shakespeare's Caliban. A cultural history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Woll, A.L. (1980). *The Latin image in American film*. Herziene editie. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications.

Beeldmateriaal

Stills uit *The Mask of Zorro* (Martin Campbell, 1998). © TriStar Pictures.