

# El contrapunto de la imagen nacionalista. El estereotipo norteamericano en el cine de charros 1920-1946

*Ricardo Pérez Montfort\**

“...es absurdo y antipatriótico  
tener el pelo rubio  
y llamarse Lupe...”  
el Salazar en *Los tres García*

En 1967, en una especie de manifiesto antiimperialista del emergente cine comprometido latinoamericano, el cineasta brasileño Glauber Rocha planteaba: “...El cine mexicano sufre una enfermedad nacionalista...” El enunciado no era nuevo; ni tampoco lo era el tono peyorativo con el que se cargaba la palabra “nacionalista”. Mostraba, eso sí, la faceta del cine mexicano que mayormente había impactado al público internacional de aquel tiempo.

Si en algo se había caracterizado la historia de los primeros setenta años del cine mexicano era por el afán de mostrar al propio México y al mundo entero cuáles eran las imágenes y los valores “propiamente mexicanos”. Películas “mexicanistas” de toda índole habían logrado premios internacionales y reconocimientos importantes, desde *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, hasta *Tiempo de morir* (1965) de Arturo Ripstein o *Los caifanes* (1966) de Juan Ibáñez. A no ser por cierta condescendencia con el llamado “cine de autor”, el cine mexicano se había valorado internacionalmente sobre todo por su capacidad de reflejar asuntos que mostraran rasgos

\* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México.

específicos, paisajes y acontecimientos distintivos de México. Si bien es cierto que esto sucedió mucho más con las películas de ambiente campirano que con las de problemáticas urbanas, no cabe duda que aún en éstas últimas también se explotó y exportó el entorno, el carácter y lo que Luis González llamó “la índole de los mexicanos”.<sup>1</sup>

Las imágenes mexicanistas de fuerte carga nacionalista habían dado la vuelta al mundo con películas que iban desde las clásicas como *María Candelaria* (1943) de Emilio “El Indio” Fernández hasta las experimentales como *La fórmula secreta* (1964) de Rubén Gámez.

El cine mexicano no escapaba así de los parámetros con que estaba construida la catalogación de los llamados “cines del tercer mundo” durante los años setenta, que consistía en una especie de “vasallaje” tanto técnico como temático a las líneas generales establecidas por Hollywood y el cine europeo.<sup>2</sup>

Quienes se preocupaban por el cine desde aproximaciones tan amplias como el “análisis del arte desde la perspectiva del materialismo histórico” o la “historia total del cine como expresión de su tiempo” no alcanzaron a encontrar algunos matices que, desde mi punto de vista, fueron bastante importantes en el proceso histórico particular de aquellos cines nacionalistas de los países “tercermundistas”. En primer término, y como es lógico, su esquema general se preocupaba sobre todo por tendencias generales, más que por procesos particulares. Por ello parecían sobrepreciar una historia comandada por Europa y Estados Unidos y establecían de manera tácita que tales cines “nacionalistas” sólo se podían entender a partir de la mirada y los avances tecnológicos de una vanguardia norteamericana y europea. Roman Gubern, por ejemplo, planteaba: “...Las mejores imágenes cinematográficas de México han sido hasta ahora fruto de episódicas incursiones extranjeras: *¡Qué viva México!*, *Redes* y *The Forgotten Village*”. El mismo Glauber Rocha planteaba también: “...El cine mexicano adoptó los cuadros de

<sup>1</sup> *Nexos*, núm. 144, México, diciembre de 1989.

<sup>2</sup> Durante los sesenta se intensificó la idea —tanto en Europa como en América— de que el séptimo arte ya era tema digno para historiarse y provocar reflexiones de un mayor alcance analítico. Los libros de Georges Sadoul se empezaron a publicar en castellano a principios de los sesenta y *La historia del cine* de Román Gubern se tradujo en 1969. Mientras tanto en México la casa editorial Era abría una línea de publicaciones llamada *Cine Club* a mediados de los sesenta y la imprescindible *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera se empieza a publicar a partir de 1969.

Eisenstein jesuita y los mezcló a las maravillas de la técnica hollywoodense: nuestro México...”<sup>3</sup>

Cierto es que las tomas de Eisenstein y Tissé realizadas en 1930 influyeron enormemente en la conformación de la llamada “imagen de México” en el nivel internacional; y también lo es que las películas sobre México realizadas en Hollywood contribuyeron de manera significativa al mismo fin. Sin embargo, la construcción de la imagen nacionalista del cine mexicano fue un fenómeno mucho más complejo. Atendido de manera particular y, claro está, sin dejar fuera el hecho de que en la identificación de “lo típico mexicano” también intervinieron muchos escritos, retratos, discusiones y demás de autores y analistas europeos y norteamericanos, resulta que tal imagen nacionalista estuvo estrechamente ligada a la conformación y consolidación de los llamados estereotipos nacionales, cuya historia se remonta a periodos y espacios anteriores a la aparición del cine.<sup>4</sup> Estos estereotipos nacionales fueron las “mexicanísimas” figuras de “el charro”, “la china poblana”, “el indito”, “el revolucionario”, “la soldadera” o “el peladito”. En el nivel regional, aunque igualmente “mexicanos”, también se formaron otros estereotipos como “el jarocho”, “el huasteco”, “el norteño” o “el boschito”; cada uno representaba a los “típicos” habitantes de ciertas zonas específicas de la república.

\* \* \*

Sin pretender profundizar en el proceso particular del origen y el auge de los estereotipos, vale por lo menos dejar claro que, para el periodo que nos ocupa, éstos fueron producto de una combinación de recursos del nacionalismo cultural tanto de los gobiernos postrevolucionarios como de ciertos sectores específicos de la sociedad mexicana de aquellos años. Como herencia de una corriente introspectiva y nacionalista revitalizada por el proceso revolucionario mezclada con una visión conservadora cargada de las nostalgias campiranas y muy ligadas al folclorismo del momento, durante los años veinte y treinta se consolidaron estos estereotipos “mexicanos”. Sus características se fueron refinando y estilizando gracias al constante re juego que tuvieron en los eventos y efemérides oficialistas y a su insistente explotación en los medios de comunicación masiva.

<sup>3</sup> Glauber Rocha, *Cahiers du cinéma*, núm. 195, noviembre de 1967.

<sup>4</sup> Ricardo Pérez Montfort, “Una región inventada desde el centro. La consolidación del acuerdo estereotípico nacional”, en *Eslabones. Revista trimestral de estudios regionales*, núm. 4, México, julio-diciembre de 1994.

Las llamadas “figuras representantes del folclor nacional” se constituyeron con lo que las autoridades culturales del país, los sectores conservadores y los medios de comunicación creyeron que era la conjunción de los valores representativos de un país entero. A través de estilos musicales como el del mariachi o el del son jarocho, atuendos como el del charro y la china poblana, actitudes como la fanfarronería del machismo ranchero o la humildad y la obediencia recelosa del indito, se fueron consolidando las “invenciones” de un país y de sus habitantes. “El mexicanismo —decía un autor de aquel momento— está en lo esencialmente pintoresco de nuestras costumbres, en la verdadera fuerza de expresión del lenguaje popular; en el espíritu, mezcla de resignación y de fanfarronería, de la raza...”<sup>5</sup> Estas invenciones de un México típico entre popular y aristocrático, muy pronto se convirtieron en artículo favorito de consumo y exportación.

A pesar de que el mundo urbano también crearía sus propios estereotipos particulares —como “el peladito” o “la prostituta pobre pero honrada”— desde tiempos anteriores a los años veinte, fue principalmente la vida cultural de la ciudad de México la sancionadora de los “valores nacionales”. El “indio mexicano”, por ejemplo, fue más una versión imaginaria y urbana de los pobladores autóctonos del Valle de México y de sus alrededores, que un retrato imponible de aquel ente totalizador conocido como “los indígenas mexicanos”. Su manera de hablar característica y su forma de vestir con manta blanca, huaraches y sombrero fue recreada a partir de elementos teatrales y “artísticos” explotados principalmente por las “élites intelectuales” y algunos sectores populares de la ciudad de México. A ella también arribaron los primeros mariachis, procedentes del estado de Jalisco, que por circunstancias varias pronto se convirtieron en el “símbolo musical de México”.

Algo parecido sucedió con los atuendos y las actitudes de “la mexicanidad”. Los “charros” y las “chinas poblanas” —bailando el “jarabe tapatío” a la menor provocación— se asumieron como “representantes típicos de México”, tanto para nacionales como para visitantes. Gracias a la insistencia de las autoridades educativas, pero sobre todo al teatro popular y a la prensa, a la radio y al cine, una gran cantidad de mexicanos se fueron identificando cada vez más con estos estereotipos, hasta convertirse en las “figuras nacionales” por excelencia, representativas de “lo mexicano”, sobre todo

<sup>5</sup> Fernando Ramírez de Aguilar (alias Jacobo Dalevuelta), *Estampas de México*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1930, prólogo “El abate Benigno”, p. vi.

para un público amplio ajeno a los ambientes académicos que por cierto también se encontraban discutiendo sobre dicho tema y sus derivaciones.

Establecidos en la ciudad de México, tanto los nuevos gobiernos como los representantes de las antiguas élites estuvieron de acuerdo en que el cuadro "mexicano por antonomasia" era el charro con su china bailando el jarabe. Ciertamente es que había otros tipos genuinamente mexicanos, como "la tehuana" o "el jarocho" como ya se mencionó, pero la mexicanidad parecía radicar principalmente en aquel cuadro del jarabe tapatío. Un libro ilustrado multinacional de los años cuarenta titulado *El mundo pintoresco* llegaba a afirmar: "...Muchas coloridas y abigarradas indumentarias típicas encontraremos en este país, pero ningunas más célebres que las de 'charro' y 'china poblana', que ofrecen una gota alegre y gárrula en todas las fiestas populares..."<sup>6</sup>

Como es de suponerse, tal enunciado se confirmaba constantemente en muchas películas mexicanas del momento y en muchas películas extranjeras sobre México. El cuadro típico del charro y su china sirvió de referencia obligada para la afirmación de "...esto es el México de a veras..." Pero, como es sabido, este cine le debió mucho al teatro popular de los años veinte y treinta, que con el sobrenombre de "teatro de revista" combinaba música con escenificaciones cargadas de símbolos y referencias localistas reivindicativas del México "típico" o del desde entonces llamado "*Mexican Curious*".

\* \* \*

Las preocupaciones "mexicanistas" contribuyeron a intensificar los afanes distintivos de lo "propio" frente a lo "extraño". Y así como se empeñaron en presentar un estereotipo nacional también lo hicieron con el estereotipo del "extranjero". En el teatro de revista la identificación de un extranjero por lo general servía como elemento central de las comedias de equivocaciones y como contrapunto de las imágenes nacionalistas. La clásica y exitosa pieza de José F. Elizondo *Chin Chun Chan* (1904) sería prueba de que desde sus orígenes el teatro de revista utilizaría este recurso. El estereotipo del "extranjero" tuvo sin embargo muchos matices. Iba desde el explotador inclemente y sádico hasta el del inocente o menso que caía en todas las trampas puestas por el ingenio mexicano.

Hubo sin embargo algunas constantes en dichos estereotipos de españoles, alemanes, ingleses, chinos, norteamericanos, etc. Quizá la más ligada al afán

<sup>6</sup> W.M. Jackson Inc. Edit., *El mundo pintoresco*, Buenos Aires, 1947.

nacionalista era aquella personificación de extranjero distinguido por su acento y atuendo “distintos” a los locales que después de ser vapuleado o simplemente vacilado por los nacionales cábulas, terminaba generalmente con un gran reconocimiento, interés y disposición hacia lo mexicano.

Entre los estereotipos de “extranjero” que mayormente se explotaban como contrapunto a las imágenes nacionalistas, el del norteamericano o “gringo” fue quizá uno de los más antiguos y recurrentes, después del español o “baturro”. El atuendo, la forma de hablar y el tipo de interés que mostraba por “las cosas mexicanas” fueron los elementos más comunes para su identificación y su “invención”. Por el tipo de espectáculo que se trataba, su ridiculización fue mucho más intensa en el teatro de revista de los años veinte que en el cine sonoro de los años treinta y cuarenta. Mientras al principio parecía un personaje chusco pero con cierto aire crítico, después de los cuarenta no pasaba de ser una especie de pretexto para exaltar la mexicanidad, tal como lo representara Clifford Carr, aquel “gringo del palenque” en *Allá en el Rancho Grande*.<sup>7</sup>

Por ejemplo, en una pieza de 1921 titulada *Ave charro*, en la que por cierto se citaba un poema de Miguel Contreras Torres que es un himno al charro, el contrapunto estereotípico norteamericano estaba representado por un mister Hudson quien abría el primer cuadro con el siguiente parlamento:

...Oh, mí estar mocho contentamienta conocer to México. Aquí haber visto cosas very fine, very good, very truly, para very decírselo al Presidente United Estates... Sólo mi falta parra ir a hacer chis... chistes a mi diario, saber lo que aquí llamar: charra... Yo understand las palabras que empezar con Che: Che Gómez, Charreteras —de éstas abundar una barbaridad—, chorreaderos —de éstos haber una atrocidad—, chismosos, chalequeros, chocantes, chaparros y chapopota. Esta última gustarme más porque del chapopota se saca la palabra petróleo, y el petróleo se mete in Estados Unidos... Además quiere mí investigar lo que es el charra, perfectamente...<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Por cierto que Carr parece adueñarse de ese tipo que reaparece en varias películas de charros entre 1936 y 1946. García Riera lo cita en más de cinco películas de charros de este periodo: *Nobleza ranchera* (1938) de Alfredo del Riestro; *Adiós mi chaparrito* (1939) de René Cardona; *Mala yerba* (1940) de Gabriel Soria; *Rancho Alegre* (1940) de Rolando Aguilar; *Guadalajara, pues* (1945) de Raúl de Anda; *Los tres García* (1946) de Ismael Rodríguez.

<sup>8</sup> *Ave charro*, sin autor, registrado 17 de agosto de 1921, AGN, Propiedad artística y literaria, vol. 356, 1921, s.r. exp. 2.

Míster Hudson recibía entonces una cátedra de mexicanismo lleno de sombreros, sarapes, canciones y jaripeos para terminar completamente cautivado por "...la belleza de las mexicanas, la dignidad de sus hombres y la alegría de las fiestas de México..."

En cambio el míster Johnny Jones de *Los tres García* (1946), por ejemplo, a pesar de repetir el estilo de hablar y de tener la misma actitud entre prepotente y mandilona que desarrolla como un patíño segundón, abandona el tono crítico, para igualmente terminar convencido que es una lástima que no haya nacido en México. "Ustedes son turistas", les decía un Víctor Manuel Mendoza vestido de catrín a los recién llegados Marga López y Clifford Carr a San Luis de la Paz en un resplandeciente automóvil. "Usted también, ¿no?" contestaba el extranjero. "Yo soy de aquí", respondía el bien vestido. "¿De aquí?", preguntaba ella, con lo que se daba inicio al siguiente intercambio:

VMM: Ustedes los extranjeros esperan ver a todos los mexicanos vestidos de charros, con pistolas...

CC: A mí mi gustan mucho los churros.

ML: ¡Los charros, papá!

CC: Eso es que yo dije: chorros.

ML: Es que es un traje muy bonito, tan fascinador, tan romántico. Se ven tan guapos, tan hombres.

VMM: ...tan machos.

Míster Johnny Jones representaba así no sólo al clásico gringo bonachón, sino que además daba pie, a través del supuesto *gag*, a que el orgullo nacional aflorara sin el más mínimo sentido de pudor. Así, para mediados de los cuarenta y ya en el cine el personaje fue presentado de entrada como un aliado, y después como un complemento contrastante.

El estereotipo norteamericano de estos años, sin embargo, estuvo determinado por un proceso bastante más complicado, lleno de competencias, malos entendidos y simplificaciones, en el cual el nacionalismo, como ya se ha dicho, fue uno de los referentes principales.

En términos más amplios, es justo reconocer que las relaciones entre México y Estados Unidos entre 1920 y 1946 pasaron del *cuasi*-enfrentamiento armado a la política de colaboración y al "Mr. amiguismo". Por ello, no sería raro encontrar cierto paralelismo en la manera de tratar a los personajes y al cine norteamericano desde la perspectiva mexicana tanto política como cinematográfica. Mientras que en los años veinte "lo mexicano" parecía medirse por contraste y confrontación con "lo norteamericano", ya entrados

los años cuarenta ambos se midieron más bien en función de su capacidad para complementarse. El proceso tuvo sus altibajos y aquí sólo se dará cuenta de algunas de sus características más relevantes.

A principios de los años veinte el tratamiento estereotípico en la producción cinematográfica mexicana tuvo una connotación de fuerte rechazo hacia lo norteamericano frente a lo mexicano, con apreciaciones relacionadas con la autenticidad, pero también con cierta identificación de una oposición entre lo rico y lo pobre, entre el lujo universal y la miseria nacional. La argumentación de los críticos llegaba incluso a generalizaciones que rayaban en lo chauvinista y absurdo. Por ejemplo, en una reseña de la película *En la hacienda* (1922) de los Estudios Camus, cuya temática incluía los clásicos escenarios mexicanos de nopales, jacales y artesanías con sus charros, sus inditos y sus chinas, se afirmaba lo siguiente:

...Comparando nuestra producción nacional con la extranjera, particularmente la norteamericana... es innegable nuestra superioridad artística... En el teatro cinematográfico norteamericano todo sucede en palacios lujosos, y los tipos, falsos, afectados, artificiosos de una absurda ingenuidad carecen de contextura humana, de vitalidad de carácter... Nuestra producción nacional, hasta este momento, dicho sea en buena hora, busca sus argumentos en la realidad que todos vivimos, más frecuentemente triste, dolorosa y mísera que lujosa y cómoda... Lo fundamental del valor artístico de nuestra producción, es la exactitud de los ambientes, su realidad humana y viva, y sobre todo su contextura de los caracteres, que tienen alma, temperamento y vida propia... Esto es lo que pinta, refleja, estudia y analiza nuestro teatro cinematográfico: las modalidades de nuestra idiosincrasia, como tipo, como pueblo, como raza. ¿Puede admitirse que de la pintura que ofrecen los teatros cinematográficos extranjeros no se deduce, ni siquiera se adivina, la personalidad distintiva, característica de esos pueblos?...<sup>9</sup>

Entrados los años treinta esta confrontación seguía más o menos vigente, aunque reconociendo cierto fracaso de los mexicanos a la hora de retratar al “verdadero” México. La experiencia de Eisenstein vino como anillo al dedo para quienes insistían en la confrontación de “lo norteamericano” frente a “lo mexicano”, como una táctica para valorar lo propio. Si bien fueron pocos los que vieron los materiales de Eisenstein, el crédito que éste recibió a la hora de representar al México “real” fue mucho mayor que el de cualquier

<sup>9</sup> *Cosmos*, magazine mensual, México, febrero de 1922.



cineasta norteamericano del momento. Una crítica de Adolfo Fernández Bustamante en 1932 decía por ejemplo:

...Eisenstein y los suyos no han hecho una escena que pudiera llamarse internacional; todo es absolutamente mexicano, todo tiene el carácter, la psicología de lo nuestro, y sin embargo no hay nada de mal gusto, no hay un solo detalle que resulte molesto para nuestra nacionalidad... maneja grupos, conjuntos que van dando ideas más claras de las emociones, y olvidan el estilo yanqui de los héroes ridículos, siempre triunfadores gracias a su tipo atrayente o a su mayor o menor pericia en jugar ese deporte canibalesco del "rugby"...<sup>10</sup>

Las apreciaciones de aquello que se identificaba como "lo típico norteamericano" parecían ser la otra cara de la moneda de aquella relación que ya ha descrito exhaustivamente Emilio García Riera en su *México visto por el cine extranjero*. Pero si el cine norteamericano simplificaba y ridiculizaba al mexicano, éste no parecía insistir tanto en la denigración a la hora de mostrar su visión del gringo. Más bien se trataba de una visión un tanto contradictoria, pero en el fondo bastante benigna. Por una parte el "estereotipo del norteamericano" servía para mostrar el orgullo de ser mexicano, pero por otro también servía como modelo del personaje utilitarista, práctico y "moderno", que contrastaba con el mexicano despreocupado, chocarrero, tradicionalista y bueno para enamorar a las mujeres. Ya lo diría Lucha Reyes interpretando su "Canción mexicana":

...Pa' hacer pesos de a montones  
no hay como el americano  
pa' conquistar corazones  
no hay mejor que un mexicano...

Y a través de la música y los sentimientos del corazón se afirmaba "lo mexicano" frente a los embates del extranjero. Jorge Negrete, en *No basta ser charro* (1945), por ejemplo, definía sus sentimientos nacionalistas con coplas como:

...cantar con el corazón  
las canciones de mis ranchos

<sup>10</sup> *Nuestro México*, núm. 1, año 1, marzo de 1932.

y no sones extranjeros  
de tambor y saxofón...

Desde épocas muy tempranas, la tendencia a la norteamericanización de los mexicanos fue vista como algo contrario al espíritu del charro. Alfredo B. Cuéllar, “...próspero zapatero metido a la producción de cine...”, como lo describe Aurelio de los Reyes, recordaba cómo durante la Revolución:

Aquellos hombres del norte, precisamente mis paisanos, los veía como extranjeros en la capital, por sus armas americanas, sombreros texanos y pantalones kaki. Venían a dar el tiro de gracia a nuestra indumentaria tradicional. Aquellos soldados que eran una caricatura del yanqui, no sólo lastimaban la vista; herían el corazón. Me parecían los enterradores del traje de charro...<sup>11</sup>

Y como es sabido el mismo Cuéllar junto con Contreras Torres, Gustavo Sáinz de Sicilia y Carlos Rincón Gallardo se preocupaban por hacer un cine de charros inicial, pero sin poner demasiada atención en criticar al vecino del norte. Fue más bien hacia la década de los años treinta cuando el estereotipo del norteamericano empezó a aparecer en el cine nacional. Mientras que en la prensa periódica y en el teatro de revista la ridiculización del gringo seguía con pautas continuas relacionadas con los enfrentamientos de los años veinte, en el cine la presentación del personaje fue bastante más noble, más aún en el cine de charros. Llama la atención, por ejemplo, que aunque el charro tiene un estereotipo más o menos equivalente en Estados Unidos, el *cowboy*, éste prácticamente no fuese confrontado con el primero durante el periodo que nos ocupa. Sin embargo, eso es harina de otro costal y merece desde luego reflexiones que aquí no vamos a hacer.

Finalmente, valdría la pena hacer mención del estereotipo de “la norteamericana” o “la gringuita”, cuyas características tuvieron también un fin semejante al del norteamericano frente al charro, aunque mucho más ligado a cuestiones de moral. El cabello rubio, los anteojos oscuros, la pañoleta sobre la cabeza, las formas abundantes y el uso de pantalón o vestido más corto que el de las mexicanas, las distinguían inmediatamente. Pero lo que parecía evidenciarlas sobre todo era cierto desparpajo o “liberalidad” en su trato con los hombres.

<sup>11</sup> Alfredo B. Cuéllar, *Charrerías*, Imprenta Azteca, México, 1928.

Cumpliendo funciones para la demostración del orgullo nacional, pero desde el ángulo del macho puede-con-todas, su ingenuidad por lo general la llevaba a caer bajo los encantos y las demostraciones de valentía e ingenio del charro. Éste, sin embargo, preferiría a las mexicanas, de todas todas. Y si por alguna razón el mexicano se enamoraba de la “gringa” era porque ésta ya se había “mexicanizado”. Un caso extremo sería el de Joan Page, en la cinta *Guadalajara pues* (1945) de Raúl de Anda, quien sucumbía ante el machismo de Luis Aguilar después de que éste le propinara una sonora bofetada para en seguida besarla en una escena final pletórica de mariachis y vivas a la patria chica.

Aun así y a pesar de que la reivindicación de los charros en el cine mexicano fue acicateada por el maltrato que el cine norteamericano hacía de los mexicanos, el tratamiento de los vecinos del norte en el cine mexicano no fue tan negativo durante estos años. Si bien en otros espacios como el teatro de revista y la prensa periódica “lo norteamericano” sufrió de tratamiento mordaz e irónico, en el cine de charros más bien se trató de un contrapunto que sirvió para mostrar el carácter del mexicano, esto es: su propia imagen estereotípica. El nacionalismo mexicano utilizó así ocasionalmente al “gringo” para mostrar sus propios matices, que como vimos empezaron con confrontaciones agresivas y llegaron a 1946 con exclamaciones al estilo de un Pedro Infante charro, gritando en *Los tres García*: “Que viva el panamericanismo... y el acercamiento de las americanas...”