

NAT GEO: LA ESPACIALIZACIÓN DEL PODER EN LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS

Graciela Martínez-Zalce Sánchez*

La “guerra” contra los migrantes se ha convertido en un espectáculo que suscita un alto porcentaje de *rating*. Al endurecerse el tema de la reafirmación de Estados Unidos,¹ las líneas divisoras en Norteamérica han retomado tal importancia en el discurso televisivo que han ocasionado producciones documentales con tópicos que habían pertenecido casi exclusivamente al ámbito cinematográfico. En un inicio se constriñeron a programas especiales de larga duración, pero, debido al atractivo de las tramas, se han desarrollado por diversos caminos, hasta convertirse en series que son un híbrido entre la categoría cinematográfica mencionada y el *reality*. En ellas, las fronteras se representan como regiones estratégicas para las relaciones bilaterales, ya sea México-Estados Unidos, ya sea Estados Unidos-Canadá; aunque, también como la barrera que impedirá que sustancias o personas indeseables las franqueen y se internen en territorio tanto estadounidense como canadiense.

Este artículo se centra en las producciones para National Geographic,² difundidas a nivel mundial: *Border Wars* sus derivados. Las analiza tanto a partir de las características de los géneros fílmicos *western* y fronterizo, como desde el panorama especulativo de lo que implica la categoría televisiva del

* Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), <zalce@unam.mx>.

¹ En la historia reciente, es posible observar, al menos, cuatro grandes procesos de reafirmación en Norteamérica, particularmente notorias en el caso México-Estados Unidos: 1994, con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN); a esta etapa se asocia la construcción del muro entre ambos países; 2001, luego de los ataques del 11 de septiembre; 2006, que se corresponde con el inicio de la guerra contra el narcotráfico en México declarada por el entonces presidente Felipe Calderón Hinojosa, y la de 2017, que comienza con la campaña del entonces candidato a la presidencia de Estados Unidos, Donald Trump.

² National Geographic es una entidad sin ánimo de lucro que funciona como el órgano de expresión oficial de la National Geographic Society de Estados Unidos. Cuenta con un canal de televisión.

reality, el tono pseudocientífico de las series, basadas en una aparente difusión de la cultura o, mejor dicho, de la diversidad de ésta a nivel mundial, del canal que las fabrica, contrapuesto con el tono escandaloso y amarillista que reproduce el estereotipo centenario del límite como un lugar de vicio, pero hiperbolizado en la actualidad por la demanda estadounidense de seguridad nacional que, según algunos ciudadanos, es vulnerada mayoritariamente por sujetos y productos que atraviesan irregularmente por la linde sur. *Border Wars* se estrenó el 10 de enero de 2010 con el *rating* más alto para un programa de su clase, y actualmente se anuncia la séptima temporada.

Para entender la forma en que se construyen los modelos sobre la frontera, el indocumentado y los agentes gubernamentales, tanto canadienses como estadounidenses en estos programas de televisión, es necesario acercarse a éstos desde la comprensión del discurso que producen respecto de sus contenidos, y desde la forma en que visual e históricamente ha sido construida la idea de frontera tanto en el *western*, como en el género fronterizo.

El *reality* es una clase de producción televisiva basada en la premisa de dar a conocer una representación fiel de la realidad vivida. Haciendo uso de técnicas cinematográficas propias del documental, como las cámaras en movimiento, éste, también llamado “telerrealidad”, explora temas relacionados con lo ético, lo político y lo cotidiano desde una perspectiva “realista” con la que el espectador se siente fácilmente identificado (Biressi y Nunn, 2012: 1).

El éxito de este género se debe en gran medida a que visibiliza a personas y situaciones ordinarias, es decir, erosiona las distinciones entre las esferas públicas y las privadas, pero también entre el ciudadano común y las celebridades. De esa forma, la variedad antes mencionada amplía el espacio social de la representación dando cabida a lo ordinario, lo superficial, lo que es habitual y por lo tanto familiar, reconocible, de sentido común. Al retratar situaciones espontáneas, busca crear en el espectador la sensación de que nada de lo que se representa es parte de un guión que, por el contrario, lo que se observa no es más que una expresión de lo “verdadero”.

Por su parte, el *western* como género, principalmente cinematográfico, se ha definido como una prolongación del Oeste, como símbolo y como mito. Los antecedentes de éste se ubican en los *wild west films*, *western chase films*, *western comedies*, *western melodramas*, *western romances* y *western epics*. En cada uno de estos subgéneros se plasmaron elementos distintivos de la región del Oeste, así como lo que caracterizaría la forma de construir los paisajes

de la frontera en el cine. Estos componentes quedaron englobados en ese término, el cual se refería, en un primer momento, a una extensión geográfica, pero posteriormente a una variedad que capitalizó el interés y la producción de imaginarios sobre esta zona (Saavedra, 2016: 140), y funcionó como creador de una invención sobre lo que este territorio representa para la cultura estadounidense.

La manera en que se configuran los bordes en estos programas los hace aparecer como lugares inhóspitos, alejados, inseguros y que deben ser resguardados. Esta imagen responde a la forma en que se construyó la demarcación en el género del *western* pues, en cuanto a la representación del espacio, los elementos recurrentes son las escenografías desérticas situadas en la separación, así como los paisajes amplios e inexplorados. El *western* aborda la preocupación por la expansión civilizatoria, la cual implica la colonización del espacio vacío, su conquista y el sometimiento de lo salvaje;³ ello constituye una “universalidad geográfica”, es decir, podría ser cualquier lugar (Bazin, 2006: 396); aunque “sólo hombres fuertes, rudos y valientes podían conquistar estos países todavía vírgenes” (Bazin, 2006: 401). En este sentido, las locaciones del *western* resultan fundamentales para lo que se quiere relatar: precisamente esa expansión civilizatoria. “La región de la frontera entre México y Estados Unidos se convirtió así en un escenario importante. En un sentido simbólico, también significó el lugar límite entre el deseo de vivir en comunidad y estar fuera de la ley” (Saavedra, 2016: 154). En los albores del siglo XXI, los productores de las series fronterizas para Nat Geo retoman tanto los rasgos narrativos como los elementos visuales para elaborar sus *realities* sobre las fronteras norteamericanas.

Por su parte, el *reality* produce una sustantividad en la que los asuntos son fácilmente identificables y los sujetos-protagonistas manejables; por ejemplo, en el caso de *Border Wars*, el argumento es el desplazamiento humano, y la persona es un migrante irregular; asimismo, puede ser un terrorista, un criminal, un violador; es decir, un ente fácilmente clasificable por el espec-

³ Por ejemplo, uno de los motivos de la popularidad del subgénero del *wild west* se atribuye al interés cultural que existió en la historia estadounidense, durante el periodo entre 1860 y 1890, respecto de los grandes asentamientos y el expansionismo logrado. Este periodo se caracterizó por las invasiones, despojos, luchas por las tierras y la minería, lo que dio lugar a las guerras indias contra los cheyenes; hacia 1890, la mayoría de la población indígena del país ya había sido desplazada a las reservaciones (Saavedra, 2016: 141).

tador porque se lo ha construido con base en el estereotipo.⁴ De esta forma, en el *reality* la subjetividad y el individuo son performativos, es decir, están en un constante e intrincado proceso de formación conformado tanto por estructuras de observación propias de la audiencia como por las confesiones de la persona representada (Biressi y Nunn, 2012: 7) quien, de voz concerniente, confirmará al auditorio su carácter moral para generar empatía o animadversión en el público.

Entonces, mientras que el *reality* provee al relato de héroes (masculinos) de carne y hueso, el *western* produce una utopía cultural. En este sentido, resultan relevantes los estudios sobre el *western* que señalan su construcción en torno a presentar y producir conflictos de valores como progreso/éxito, honor, heroísmo y libertad individual, en contraste con atraso/fracaso, deshonra, cobardía y pérdida de la libertad, así como una ética del trabajo y lo permitido, la disyuntiva en torno al derecho y la moral, y la oposición entre civilización y lo inexplorado.⁵ La combinación resulta ideal para lo que programas como *Border Wars* y *Border Security* desean plantear.

Su novedad radica en que estos *realities* producen elementos constitutivos de conflictos que se basan en los idearios del *western*. En la trama se presentan valores, en términos tajantes y de oposición: bueno/malo, legal/ilegal, y con una acción dramática que sugiere la existencia de lo civilizado y lo salvaje por conquistar y, además, la exaltación del héroe masculino,⁶ la glorificación del trabajo policial/militar y una ética de la impunidad. Los agentes migratorios en estas series se presentan como buenos *cowboys*, es decir, incorruptibles y honestos, cuya misión es detener a los irruptores de la legalidad y, por consecuente, de la seguridad nacional.

A partir de un despliegue de valores impuestos que buscan guiar al espectador en cuanto a quién es legal y quién es ilegal, estos *realities* sugieren

⁴ El uso del estereotipo es uno de los rasgos fundamentales del género cinematográfico fronterizo, mismo que también forma parte de la construcción de estos programas.

⁵ Se ha abordado la relación de los filmes de este género con las instituciones, los valores morales, las actitudes y los comportamientos del pueblo estadounidense a partir del mito del Oeste. *Six Guns and Society* de Will Wright es un estudio que plantea abordar el mito del *western* como uno cultural (Saavedra, 2016: 141-142).

⁶ En cuanto la construcción de los personajes del *western*, Bazin señala que la división entre buenos y malos sólo se presenta en el caso de los hombres; las mujeres, cualquiera que sea el lugar que ocupen en la escala social, son dignas de amor, estima o piedad, siempre tienen posibilidades de redimirse a través del amor y la muerte. En el universo del *western* las mujeres son buenas y su caída está motivada por la concupiscencia de los hombres (Bazin, 2006: 400).

un expansionismo en términos de imposición de convicciones y de la estigmatización del otro. Ello corresponde a los elementos fundacionales del *western* que utilizan en su construcción;⁷ es decir, existe una permanencia en los personajes fácilmente reconocibles por el espectador en tanto emergen de su realidad compartida y del esquema dramático del *western* (Bazin, 2006: 397), pues retoman los elementos que lo constituyen como la secuencia en la trama de la persecución, la huida y la búsqueda del cumplimiento de la ley. Descubriremos la manera específica en que lo hacen al analizar los capítulos más adelante.

Los elementos anteriores constituyen una manipulación ideológica subyacente en esas producciones. No hay ambigüedad en los personajes; al construir una idealización de los comisarios, al presentarlos como incorruptibles, se invisibiliza el maltrato hacia los inmigrantes, quienes son estigmatizados: no tienen nombre ni historia. Todo es blanco o negro; no hay zonas grises. La figura previamente mencionada, en este caso de la policía fronteriza, se relaciona con el honor del Estado, despersonalizado. Es a través de su esquema dramático como el *western* da cuenta de un maniqueísmo épico que opone las fuerzas del mal (en sus inicios, los indios) a los caballeros de las causas justas (el buen *cowboy*).⁸ El esquema está actualizado en la presentación de los guardias de migración; es posible y es potenciado por los paisajes en que se desenvuelve: las inmensas praderas, desiertos y peñascales en los que yacen los poblados de madera que son sustituidos por las zonas fronterizas y las garitas de migración.

En relación con los anteriores elementos, la televisión estadounidense ha producido un conjunto de series: la inicial fue *Border Wars*, que en 2018 anuncia su séptima temporada y genera un discurso ideologizado y, en ocasiones, hasta racista, el cual cuenta con la colaboración de sus espectadores

⁷ Cabe mencionar que hacia la década de 1940, los elementos que dieron forma a este género comienzan a modificarse; para 1960, la figura del héroe se alejó de la del *cowboy* tradicional, pasó de ejemplo de moralidad a ser cínico y con una moral más personal, que ya no respondía a la de un imaginario nacional, necesariamente (Saavedra, 2016: 168).

⁸ Es con el filme *The Great Train Robbery* (1903) que se consolida la narrativa cinematográfica sobre uno de los elementos característicos de este género: la frontera, la cual se plasma por primera vez en pantalla, pues el imaginario colectivo al respecto provenía de la pintura y la fotografía del siglo XIX. Los elementos que se consideran constitutivos de este género y que se consolidaron con este filme son: 1) el ferrocarril en un lugar alejado, 2) el asalto, 3) los ladrones ("los malos"), 4) la acción dramática, 5) la huida y, finalmente, el cumplimiento de la ley ("los buenos") (Saavedra, 2016: 140).

por medio de su participación en actividades, también discursivas, a las que se los invita a colaborar en las páginas de Internet de las cadenas, en el caso del que nos interesa, National Geographic, un canal de emisión de paga que se difunde internacionalmente.

Para hablar ya específicamente de las series, debemos tomar en cuenta dos elementos: el primero consiste en los niveles de audiencia que pueden alcanzar, tanto en número de personas como en extensión geográfica; el segundo que, a pesar del tono pseudocientífico del canal y de que una de sus miras es la aparente difusión de la cultura (o, mejor dicho, de la diversidad de ésta universalmente), el tono de los programas es escandaloso, conduce a la creación de estereotipos negativos especialmente en relación con los mexicanos que allí aparecen y, junto con las propuestas de participación en las páginas de Internet, promueve específicamente actitudes antiinmigrantes.

Como género televisivo, el *reality* ha logrado modificar la forma en la que se produce y se venden programas al crear nuevos formatos en un ambiente “multicanal” (Biressi y Nunn, 2012: 2); igualmente ha delineado un espectador, haciéndolo partícipe de las industrias a partir de la interacción por medios digitales, entre los que destacan los blogs y las transmisiones por Internet en las que la audiencia opina sobre un fondo que le es conocido, entre otras cosas, porque la telerrealidad está diseñada para que el público encuentre una inmediata identificación con los personajes representados, con quienes crea vínculos emocionales.

La audiencia hace uso de una “estructura del sentimiento” (Biressi y Nunn, 2012) según la cual los espectadores miden la autenticidad o veracidad de la realidad representada a partir de una escala emocional en la que, a mayor conmoción en el público, mayor realidad. En cuanto a su subgénero, está planeado para que el auditorio comparta con los protagonistas de los programas (que hasta antes de aparecer en la exhibición eran desconocidos) sensaciones como dolor, sorpresa o alegría. Este uso de las emociones sustituye formas de vinculación usadas en el documental como tratar abiertamente las cuestiones que buscaban arraigar prácticas y deseos para cambiar la política social, descubrir vidas imperceptibles y desafiar estructuras injustas.

Las técnicas planteadas por el *reality* (el cual construye sujetos-intérpretes manejables y clasificables, junto con el esquema dramático del *western* y el maniqueísmo ideológico que su estructura posibilita, así como la representación de la frontera como un territorio en disputa dentro de un proyecto

expansionista), permiten entender el carácter pseudocientífico de estas producciones, así como las dicotomías en términos de buenos y malos, que desaparecen los efectos de la violencia ejercida contra los migrantes.



Border Wars

Border Wars califica la zona fronteriza desde su título, pues sólo éste basta para darnos una idea de cómo estas funciones de una hora retratan los límites territoriales norteamericanos aunque, sobre todo y básicamente, el que existe entre México y Estados Unidos; cómo este retrato impide la concepción de que ambos países pertenecen a una región subcontinental donde se espera la cooperación bilateral. Más aún, las imágenes en la página de Internet de esta serie señalan al enemigo y cómo debe combatírsele, y reúnen las características del *reality* y el *western*.

La presentación en cada uno de los programas documenta la actividad cotidiana de los agentes estadounidenses de Aduanas y Protección Fronteriza, sobre todo en el sur de su país, luchando contra el tráfico de drogas, la entrada “ilegal” y, en ocasiones, el terrorismo. Las situaciones se presentan de tal modo que aparecen ante el espectador como amenazas inminentes a la seguridad de Estados Unidos. *Border Wars* es un híbrido; la cadena lo propone como un texto informativo, auténtico, ético, con compromiso social y con ánimo de servir al interés público (pues narra cómo se “defiende”, en lo cotidiano, la seguridad de Estados Unidos); mientras tanto, si se toma distancia, uno puede leerlo como sensacionalista, en tanto explota una perspectiva sobre el éxodo que manipula tanto las ideas como los sentimientos de los espectadores.



La estructura de los capítulos es siempre similar. La cámara (utilizando la técnica del documental, el espíritu del *reality* y la retórica visual del *western*) sigue a los guardias fronterizos o a los agentes de migración mientras resuelven, de forma paralela, un par de “casos” distintos. En vista de que es necesario destruir al “enemigo”, las patrullas están equipadas con cámaras de última generación y sistemas de monitoreo controlados por personal altamente especializado. Los héroes/guerreros, en su afán protector/civilizador, tienen el deber tanto de marcar como de proteger los límites; vigilan todas las entradas tanto por agua como por aire, pero sobre todo por tierra. Estas últimas representan las vías más transitadas y, por ende, las más filmadas, pues son las mismas llanuras y desiertos que el *western* volvió famosas y que, en el siglo XXI, sufren el acecho de los otros, invasores sin documentos. Para aumentar el efecto de que el espectador asiste a lo existente mostrado, para atizar las emociones, estas series incorporan nuevas tecnologías como la transmisión en vivo por Internet, el uso de aparatos celulares y cámaras personales. La tele-realidad donde los protagonistas son miembros de la Patrulla Fronteriza genera en el público la sensación de que lo observado es algo fuera de cualquier guion, que es algo inmediato e íntimo, espontáneo. El énfasis se pone en el individuo ingenuo como garante de lo verdadero: la guerra contra los inmigrantes y los narcotraficantes.

Los títulos de cada uno de los episodios son directos y duros; utilizan términos relativos a la persecución o la guerra para relacionarlos con el contenido, el cual se construye con base en breves escenas de acción, estereotipadas y/o maniqueas, donde los agentes son los héroes, y los villanos, generalmente de origen mexicano, son calificados como criminales y a todos se los trata de la misma forma, ya sea que estén traficando drogas, ya sea que intenten llegar al país para conseguir un empleo que les permita enviar dinero a casa.



Border Wars

Es decir, en estas series la falta de documentos equivale a criminalidad, por lo que ser inmigrante irregular implica, en el discurso narrativo, lo mismo que ser narcotraficante o un posible terrorista. A partir del esquema dramático del *western*: persecución, huida y cumplimiento de la ley, se estructura un sentido de moral y de justicia; en varios episodios la cuestión principal es la cacería; en otros, el foco está en los indocumentados; en algunos, la actividad de mayor importancia es la investigación (en relación con documentos falsos o para descubrir contrabando y lavado de dinero); algunos pocos tratan sobre el terrorismo y muchos más sobre el narcotráfico; todos ellos desde el punto de vista de cuán necesario es defenderse de estos ataques contra la seguridad nacional estadounidense. Desde esta perspectiva, resulta legítimo preguntarnos si verdaderamente este producto puede denominarse televisión cultural.

“Allá donde la moral individual es precaria, sólo la ley puede imponer el orden del bien y el bien del orden”, pues “para ser eficaz, esa justicia debe aplicarse por hombres tan fuertes y temerarios como los criminales” (Bazin, 2006: 401). Este autor señala que es delgada la línea que diferencia lo decoroso de quienes están dentro de la ley de quienes están fuera de ésta, es decir, quiénes son ciudadanos sujetos de derechos y quiénes, individuos de excepción. Ello tiene que ver con la necesidad de que la ley esté próxima a una moral; por ello, el antagonismo es tan claro y concreto en este género (Saavedra, 2016: 152). Y es este espíritu, tan cercano al del *western*, el que subyace en las series de Nat Geo.

En estos *realities*, las tramas de persecución desembocan en el cumplimiento irrestricto de la norma, lo cual constituye un elemento preponderante en el imaginario cultural del *western*, pues se implementa la construcción de puntos de vista focalizados en el héroe-guardia de la Patrulla Fronteriza respecto de la figura del migrante irregular. Esto nos sirve para comprender la construcción de estereotipos negativos en cuanto al inmigrante irregular, sustentados en una idealización de los custodios de las fronteras que va acorde con un proyecto expansionista y racial, pues como lo hizo este género cinematográfico en su momento, este tipo de telerrealidad facilita que se construyan y consoliden estereotipos que cubren necesidades ideológicas en determinadas épocas históricas (Saavedra, 2016: 152).

En el *western*, el indio es el salvaje *versus* el *cowboy*, hombre solitario, el “buen mal hombre” (Bazin, 2006). Esta dicotomía implica una tensión étnica que constituye un detonante de violencia resuelta mediante la lucha física. Se trata de una hostilidad surgida por la diferencia racial; es así como el *cowboy* se constituye como héroe frente a la amenaza de los indios (Saavedra, 2016: 154).

Este esquema es similar en *Border Wars* y, por ello, para los espectadores mexicanos es difícil ver cómo nuestros y nuestras compatriotas son perseguidos de una manera inhumana. Por el simple hecho de verse como se ven adquieren una apariencia negativa (es decir, por pertenecer a cierta raza o por parecer de determinada nacionalidad), o bien, por hablar español, se los acusa de todo tipo de delitos. Mientras, el equipo de filmación documenta y atestigua la brutalidad a la que se los somete en nombre de la seguridad. Así, los telespectadores, junto con ellos, nos convertimos, también, en testigos cómplices.

Por tratarse de una serie no ficticia, todos los sucesos que presenciamos han sucedido en un contexto real en los límites entre México y Estados Unidos así como entre Estados Unidos y Canadá, y podría considerarse que se usa la filmación de algo verdadero; sin embargo, se trata de una aseveración sesgada pues, como se dijo con antelación, aunque se hable de ambas líneas divisorias, lo que se subraya es, básicamente, lo sucedido en el sur de Estados Unidos con “personajes” que son en su mayoría mexicanos y que pretenden “atentar” contra las leyes estadounidenses. En caso de equivocación por parte de los agentes de la Patrulla Fronteriza, nunca aparece a cuadro si se corrige el error o cómo se remediaría. Tampoco se habla de los intercambios positivos que suceden en esta inmensa zona geográfica ni de lo que sucede al Norte; mucho menos se menciona la integración regional.

La telerrealidad no es neutra. Aunque intentan mostrar la “verdad” de la vida cotidiana, estas producciones elaboran y reproducen de forma implícita políticas culturales vigentes en las que se trata, más que los problemas sociales, las diferencias entre los grupos sociales; más que los procedimientos democráticos y de ayuda mutua, el poder del consumidor y de ciertos sectores poblacionales. En ese tenor, este apartado es un documento que permite al investigador visualizar procesos identitarios y jerarquías sociales existentes y construidas; es decir, encontrar en este documental-*reality* un reflejo de lo que han sido las políticas gubernamentales estadounidenses en, al menos, las últimas dos décadas, con respecto al refuerzo de la frontera sur.

A decir del crítico Julián Gorodischer (2010), lo que la televisión antropológica ha producido en este caso es un relato paranoico: “la TV antropológica acompaña el rediseño planetario deviniendo menos en testigo de los sucesos naturales del amplio mundo que en un militante a favor de una causa nacional: órgano de una política exterior que [...] cierra filas con otros grupos noticiosos como la CNN y la Fox News”. Más allá de que el contenido del programa sea perturbador debido a que aplica el perfil racial para la construcción de sus personajes (los mexicanos inmigrantes ilegales, polleros o narcotraficantes), lo es más aún que en su página de Internet exista un juego interactivo donde el usuario puede convertirse en agente de la Patrulla Fronteriza y apresar indocumentados o leer los alborozados comentarios positivos del público que no sólo apoya la tarea de “defensa” que los comisarios llevan a cabo en el sur de su confín, sino también la construcción del muro entre ambos países.



Border Wars

La cotidianidad del trabajo de los agentes de la patrulla irrumpe en los hogares de los espectadores que observan a los oficiales, quienes custodian la

zona o caminan por el desierto de Altar, Sonora, con aparatos que registran el calor corporal en busca de *illegal aliens* sosteniendo tiroteos, desmantelando camionetas en busca de drogas, deteniendo sospechosos en los aeropuertos o inspeccionando el correo para encontrar cualquier clase de contrabando. Además, y en esto radica la novedad del papel de la audiencia de estos *realities*, se la convierte en un produsuario (*produser*) cuando se la invita a contribuir en el blog que la cadena abrió como complemento del programa donde, además de un catálogo de fotografías y de algunos episodios que se pueden ver en línea, el televidente puede consultar los diarios de filmación de la serie y dialogar con otros espectadores.

En el contenido que los usuarios de estas plataformas electrónicas producen, ellos se encuentran recreando y reciclando el material que proviene de los documentales. La eficacia de la espectacular producción y la estructura de *western* son evidentes, pues el público opina, por lo general a favor de los “héroes” de la serie en un tono casi siempre patriótico (como sinónimo de antiinmigrante) o abiertamente racista. De esa manera, los produsuarios ponen en circulación un discurso que, en otra época, había caracterizado al cine fronterizo y al *western*: lleno de estereotipos con respecto a la otredad y cargado de violencia. Otro espacio para el público es *#borderwars* en Twitter.

Devereux (2014) señala que la actividad de participar en un sitio web permite que las personas comunes y corrientes se conviertan, por derecho propio, en fabricaciones en los medios; una realización de un asunto para el consumo de otros que pueden o no conocerse entre sí, pero que comparten un interés que se marca con una etiqueta. Lo que las bitácoras fomentan es la creación de nuevo argumento, de comentarios, reacciones a entradas anteriores y de hipervínculos que los llevarán a nuevos blogs o páginas. La ramificación es una de sus características que conlleva la conformación de comunidades virtuales, probablemente efímeras; éstas toman forma con base en las reacciones de sus lectores y, en el caso que nos concierne, llevan a propuestas como el entrenamiento para que el “leyente” se convierta de facto en un representante de la Patrulla Fronteriza o, como puede comprenderse en el subtexto, en un cazador de “ilegales”. La activa participación de los espectadores en las crónicas web de la serie ha garantizado el éxito del programa, que va en su séptima temporada y que retransmite episodios anteriores.

El éxito de *rating* se concretó, en un movimiento de retorno, porque en Nat Geo TV se exhibió, paralelamente a la segunda temporada de *Border Wars*,

una nueva serie, dedicada al segmento sur y significativamente llamada *Shadow Wolves: Border Warriors*, *Patrulla Fronteriza: prohibido pasar*. Ahora bien, otra derivación es la serie que Force Four y Shaw Media produjeron en Canadá en 2012: *Fronteras peligrosas (Border Security: Canada's Front Line)*, que se transmite en Estados Unidos a través de Nat Geo y en América Latina por A&E, desde 2015.

Aunque no recurre a las tomas románticas del trabajo de campo de los guardias de migración y su retrato como héroes es bastante plano, la serie tiene la misma premisa que su predecesora: a pesar de que miles de personas cruzan las fronteras canadienses como viajeros “legítimos”, escondidos entre los ciudadanos comunes existen fugitivos, contrabandistas de drogas, ofensores sexuales y criminales convictos. Esta serie tiene como protagonistas a los oficiales de la Canada Border Services Agency (CBSA) que deben lidiar, de acuerdo con la producción, con situaciones en apariencia difíciles, también con otras que son verdaderamente peligrosas. Ubicado sobre todo en los pasos fronterizos entre Columbia Británica y Washington, resulta imposible imaginar la región de Cascadia a partir de lo que el *reality* nos muestra. Irónicamente podríamos titularlo “Contraataque al Imperio” puesto que, con el mismo formato que su fuente estadounidense, estereotipa y cataloga, pero en esta ocasión los criminales son básicamente ciudadanos estadounidenses intentando cruzar rumbo al Norte.



Border Security: Canada's Front Line (Fronteras peligrosas)

Siguiendo de un modo estricto la organización expositiva del híbrido de Nat Geo, el espíritu del espectáculo producido en Canadá es estadounidense, pero sirve para “resaltar” las diferencias con la cultura que inventó aquella

representación. Uno tras otro, vemos a un grupo de ciudadanos de Estados Unidos a quienes les es negada la entrada porque intentan ingresar con drogas o armas, no informan acerca de sus antecedentes penales, cruzan en busca de trabajo sin haber tramitado un permiso o fingiendo ser turistas pretenden quedarse a vivir allí. Los oficiales actúan desde una superioridad ética, aunada a la autoridad que el Estado canadiense les ha conferido; frente a las cámaras, faltan al respeto a los sujetos a quienes interrogan y, escudados en la defensa de la seguridad nacional, violan sus derechos humanos y su privacidad simplemente porque se ven sospechosos.

Frases como “actuaba nervioso”, “esquivaba la vista”, “respondía con mentiras” se repiten constantemente, y la mayoría son detenidos sólo guiándose por el sentido común. Las y los oficiales que los despojan de sus teléfonos, sus computadoras, sus medicinas y su dinero son autoritarios y poseedores de la verdad. En este caso, no se trata de la ejecución del perfil racial sino de una conducta violenta relacionada con la nacionalidad de la persona. Una vez más se muestra que existe una barrera por no ser como ellos; sin embargo, en este caso, sostenida por una conducta aprendida de ellos. Y es por esto que la paradoja resulta tan curiosa en el *reality*: la voluntad de disociación se afianza en una conducta asimilada de un comportamiento que en cualquier otra circunstancia se interpreta como reprochable.



Border Security: Canada's Front Line (Fronteras peligrosas)

Al igual que en *Border Wars*, los derechos humanos defendidos por la mayoría de los canadienses que forman, junto con el pacifismo, parte fundamental de su construcción identitaria nacional, que abogan por respetar

la diferencia y establecer una posición contraria a las políticas de *homeland security*, se desdibujan en esta serie porque hay demasiados sospechosos extranjeros; los guardias creen tener la autoridad de investigar hasta la vida sexual de los detenidos. En un tono muy distinto, al igual que en *Border Wars*, en casi todos los episodios puede apreciarse cierta animadversión por Estados Unidos; no obstante, la confrontación es ineludible cuando la migración y la seguridad fronteriza son el centro del discurso y la integración se vislumbra imposible porque, precisamente, la concepción de garantía impone reglas que no permiten ni siquiera el cuestionamiento acerca de lo que significan. Esta derivación es puro *reality*.

Cuando los productores eligen equipos de migración y aduanas como héroes, es imposible que los intereses canadienses logren apartarse por completo de los estadounidenses. La tendencia en estos *realities* es considerar que los inmigrantes irregulares están violando la ley y, por tanto, se los cataloga como delincuentes.

En el *reality/documental*, la defensa militarizada de las fronteras resulta muy atractiva para los espectadores, sobre todo si se lleva a cabo con una probada forma de éxito como el *western*. El muro, pues, no sólo es la barda real que impide la vista o el paso desde el otro lado. Está encarnado en héroes armados que son reverenciados por ciertos sectores de la población.

Fuentes

BAZIN, ANDRÉ

2006 “El ‘*western*’ o el cine americano por excelencia”, en *El western: el cine americano por excelencia*. Barcelona: Paidós, 395-404.

BIRESSI, ANITA y HEATHER NUNN

2012 *Reality TV: Realism and Revelation*. Nueva York: WallFlowers Press.

BUNTON, KRISTIE y WENDY N. WYATT

2012 *The Ethics of Reality TV: A Philosophical Examination*. Nueva York: Bloombury.

DEVEREUX, EOIN

2014 *Understanding the Media*. Limerick, Irlanda: University of Limerick/Sage.

GORODISCHER, JULIÁN

2010 “El mundo visto por Nat Geo. Frontera: zona de peligro”, en <<http://hipercritico.com/secciones/tv/2391-frontera-zona-de-peligro-html>>, consultada el 17 de enero de 2018.

SAAVEDRA LUNA, ISIS

2016 *Cuando el western cruzó la frontera. Un acercamiento interdisciplinario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Xochimilco.

Filmografía

Border Security. Americas's Front Line, producción de Shaw Media para National Geographic Channel, disponible en Netflix de 2012 a la fecha.

Border Security. Canada's Front Line, producción de Shaw Media para National Geographic Channel, temporadas 1-3, 2012-2014.

Border Wars, producción de National Geographic Channel, temporadas 1-6, 2010-2017.