

Guerra y teleintimidad según NatGeo: la espectacularización de la frontera México-EUA

*War and teleintimacy according to NatGeo:
the spectacularization of the Mexico-US border*

Graciela Martínez-Zalce*
Óscar Badillo Pérez*

Resumen: Este artículo analiza los contenidos de dos producciones audiovisuales de no ficción de National Geographic Channel: la serie *Border Wars* (2008) y el documental *Blood on the Wall* (2020). Cada una de esas obras se filmó, editó y emitió en distintos momentos de la historia reciente de un corporativo mediático que ha cambiado el enfoque de sus representaciones. En primer lugar, se introducen conceptos clave para entender la creciente tendencia a la espectacularización de fenómenos sociales como la migración y las políticas de seguridad fronteriza. Posteriormente, se exploran los antecedentes de la National Geographic Society como divulgadora de conocimientos geográficos. Finalmente, se realiza el análisis de contenidos de las dos producciones con el propósito de evidenciar cómo sus narrativas se articulan con discursos políticos que propugnan por el endurecimiento de la frontera entre México y Estados Unidos.

Palabras clave: Frontera, espectáculo, representación, migrantes, delincuencia organizada

Abstract: *This article analyzes the content of two non-fiction audiovisual productions from the National Geographic Channel: *Border Wars* (2008), a series, and *Blood on the Wall* (2020), a documentary film. Each of these works was filmed, edited, and broadcasted at different times in the recent history of a media corporation that has shifted the focus of its representations. First, key concepts are introduced to understand the growing trend towards the spectacularization of social phenomena such as migration and border security policies. Subsequently, the background of the National Geographic Society as a disseminator of geographical knowledge is explored. Finally, a content analysis of the two productions is conducted to demonstrate how their narratives are articulated with political discourses advocating for the hardening of the border between Mexico and the United States.*

Keywords: *Border, spectacle, representation, migrants, organized crime*

* Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, México, zalce@unam.mx y obadillo@unam.mx

Introducción

En los años sesenta, Marshall McLuhan (1995), el visionario teórico canadiense, anticipó que la creciente interdependencia electrónica de los humanos con la tecnología transformaría el mundo en una aldea global, dado que, al encogerse la distancia y apresurarse el tiempo, los seres humanos estarían más cercanos entre sí debido a la interconexión. Según él, cada avance tecnológico que estimula nuestros sentidos conlleva una nueva interpretación cultural, una vez que internalizamos la tecnología y esta amplifica las habilidades humanas. Mientras tanto, en Francia, el ensayista militante Guy Debord (1999) proclamaba, a través de una serie de aforismos, el dominio tiránico de la economía mercantil y la introducción de nuevas técnicas de gobierno en la política. Debord observaba que, en las sociedades modernas, predomina una acumulación abrumadora de espectáculos que median las relaciones sociales a través de imágenes donde la apariencia prevalece sobre la realidad, algo que Jean Baudrillard (1978) describiría como el simulacro.

En el siglo XXI, la realidad ha corroborado las teorías de McLuhan y Debord: en nuestra aldea global, el espectáculo eclipsó al conocimiento. Los libros han sido desplazados por un sinfín de trivialidades diseñadas a la medida de las creencias individuales, que propenden a acentuarse, como ya está comprobado, pues el algoritmo nos muestra lo que nos es afín, a través de las redes sociodigitales. Ambos autores anticiparon el innegable deterioro de la vida pública y privada. Ante este escenario, Zygmunt Bauman (2003) recurrió a la metáfora de la liquidez para describir una modernidad efímera, precaria y obsesionada con la novedad.

La sociedad del espectáculo intensificó el individualismo: satura la oferta de entretenimiento y, como consecuencia, tiende a uniformar la producción cultural a nivel global. Vargas Llosa (2012) atribuye este fenómeno a la adopción de una concepción antropológica amplia de la cultura, en la que, por ejemplo, lo culinario se equipara con lo artístico. En este contexto, Vital (2014) señala que predominan prácticas mediáticas como la desconcertante sucesión de imágenes inconexas en la televisión —no se diga en la red—, lo que disuelve tanto el sentido como la conciencia de que la secuencia y la sintaxis en las acciones humanas son muy importantes.

De manera paradójica, tanto la globalización como la tecnologización han propiciado un sistema avanzado de comunicaciones donde la información y las ideas circulan entre los países con una fluidez sin precedentes, tal como McLuhan anticipó. La comunicación, tanto interpersonal como masiva, se estructura en redes que han transformado profundamente los procesos comerciales, políticos y culturales. Sin embargo, en medio de los vacíos de significado,

propios de esta sociedad de la información —marcada por la inmediatez y la disponibilidad constante de datos—, se volvió crucial recuperar una sociedad del conocimiento, capaz de dotar de sentido a esa información dentro de un marco que abarque dimensiones sociales, éticas y políticas mucho más amplias (Unesco, 2005).

En la construcción de la sociedad del conocimiento, los medios de comunicación, las redes sociodigitales y la movilidad humana desempeñan un papel crucial, pues evidencian las brechas que separan a los habitantes del mundo. Mientras que la información y las mercancías circulan con libertad, los flujos migratorios internacionales enfrentan obstáculos cada vez mayores, hasta el punto de convertirse en crisis humanitarias. Al mismo tiempo, como señala Vereza (2012), el sentimiento antiinmigrante cobró fuerza a nivel global, manifestándose en un endurecimiento progresivo de las políticas migratorias, cada vez más estrictas y restrictivas.

En el caso de la migración de personas mexicanas y centroamericanas a Estados Unidos, la intolerancia y la discriminación no son fenómenos nuevos, pero en las últimas décadas, y en el primer tercio de 2025, aumentaron de manera significativa. Entre las distintas expresiones del sentimiento antiinmigrante, el nativismo se ha consolidado como una de las más extendidas. Esta corriente de pensamiento anglosajón busca preservar una nación predominantemente blanca, de origen europeo y de preferencia protestante (Vereza, 2012: 47). Su propagación se amplifica por los medios de comunicación masiva y, sobre todo, por las redes sociales, que refuerzan narrativas diseñadas a la medida de sus audiencias. En un contexto así, Donald Trump se convirtió en un símbolo de esa retórica: una figura moldeada por y para la sociedad del espectáculo. Para confirmarlo, basta, por ejemplo, leer las órdenes ejecutivas que firmó el primer día de su segundo mandato, o los videos, generados con inteligencia artificial, donde él y Elon Musk se pasean por la franja de Gaza convertida en un paraíso vacacional para millonarios.

Corrompida por la lógica de la sociedad del espectáculo, la vida pública en Estados Unidos se ha transformado en una forma más de entretenimiento. En este escenario, la crisis por el flujo de personas y sustancias ilegales en la frontera sur compite en las pantallas por la atención del público, del mismo modo en que lo hacen los programas de telerrealidad como *The Apprentice*, que alguna vez protagonizó su presidente.

En el último de sus libros, *Ante el dolor de los demás* (2003), Susan Sontag dice que la guerra que Estados Unidos libró en Vietnam fue quizá la primera en la que los medios de comunicación pudieron reportar el día a día de la destrucción y que, desde entonces, las masacres se incorporan al caudal de entretenimiento cotidiano que ofertan los canales de televisión: “El conocimiento de la guerra entre la gente que nunca la ha vivido es en la actualidad producto sobre todo del impacto

de esas imágenes” (Sontag, 2004: 30). Cuando advierte el ascenso y los peligros de lo que llama la *teleintimidad de la violencia*, lo hace en un contexto bien definido: el inicio de la guerra de Irak, el primer conflicto internacional a gran escala del siglo XXI.¹ Las coberturas periodísticas, tanto de esta intervención militar como de los atentados terroristas que la detonaron dos años atrás, mostraron las capacidades tecnológicas de los medios de comunicación, entonces especialmente la televisión,² para llevar imágenes de una guerra a millones de espectadores en tiempo real.

La insensibilidad ante imágenes violentas y la apetencia de ellas (necrofagia comercial, le llama Sontag) están en buena medida relacionadas con el principal medio que las propagaba desde mediados del anterior hasta principios de este siglo, la televisión:

El modo en que se emplea, dónde y con cuánta frecuencia se ve, agota la fuerza de una imagen. Las imágenes mostradas en la televisión son por definición imágenes de las cuales, tarde o temprano, nos hastiamos. Lo que parece insensibilidad tiene su origen en que la televisión está organizada para incitar y saciar una atención inestable por medio de un hartazgo de imágenes. Su superabundancia mantiene la atención en la superficie, móvil, relativamente indiferente al contenido. El flujo de imágenes excluye la imagen privilegiada. Lo significativo de la televisión es que se puede cambiar de canal, que es normal cambiar de canal, sentirse inquieto, aburrido. Los consumidores se desaniman. Necesitan ser estimulados, echados a andar una y otra vez. El contenido no es más que uno de esos estimulantes (Sontag, 2004: 120-121).³

Estas reflexiones advirtieron el avance de una nueva epistemología de la guerra y sus representaciones, caracterizada, entre otras prácticas, por la banalización como parte del tratamiento de la violencia, ya sea en el lenguaje ya en las imágenes que la documentan.⁴

En cuanto al primer nivel, el del lenguaje, notemos la proliferación de términos bélicos en los títulos de los programas de la televisión por cable de Estados Unidos en los años posteriores a la intervención militar en Medio Oriente: *Whale Wars* (Animal Planet), *The Deadliest Warrior* (Spike TV), *Food Wars* (Travel Channel), *Weed Wars* (Discovery Channel), *Design Wars* (HG TV), *Storage Wars* (A&E), solo por mencionar algunos (Jones, 2014: 531). Esta repetición, que bien podría considerarse inocua, no lo es cuando observamos la tendencia de los contenidos televisivos que muestran, de manera espectacularizada, imágenes de violencia. Al respecto, Derek Paget (2015: 18) nota que los canales de televisión aprovecharon las ansiedades posteriores al 11 de septiembre de 2001, para explotar en sus contenidos la sensación de amenaza acechante desde dentro y desde fuera.

Para ejemplificar el problema de la primacía del entretenimiento sobre el conocimiento, analizaremos aquí la representación estigmatizante (disfrazada, paradójicamente, de conocimiento) de la región fronteriza entre México y Estados Unidos en dos producciones de

National Geographic Channel. Esta interpretación refuerza estereotipos negativos sobre las y los mexicanos y criminaliza a las y los migrantes irregulares, difundiendo imágenes sesgadas que, alimentadas por la ignorancia promovida por la sociedad del espectáculo, terminan moldeando la percepción del público.

La aceptación y reafirmación de estereotipos negativos ocurre a través de un intercambio constante entre la producción de contenidos y el público que los consume. La sociedad del espectáculo ha impulsado nuevas formas de escritura, marcadas por la inmediatez y el carácter reactivo, más que reflexivo. Estas respuestas, difundidas masivamente en las redes sociodigitales, establecen un diálogo continuo entre quienes generan contenidos y quienes los consumen, evalúan y retroalimentan.

El caso de las narrativas difundidas por las producciones analizadas resulta relevante en el contexto actual. La gradual construcción del muro, la continua amenaza de cierres fronterizos y de imposición arancelaria por parte del presidente Donald Trump y sus repercusiones en la relación bilateral saturan los medios de comunicación. Ante la transmisión en vivo de las redadas contra migrantes indocumentados en ciudades santuario, se hace evidente que la banalización del dolor por parte de los medios opera cobijada por una retórica política que se esfuerza en sostener que ciertas minorías representan un peligro inminente para la integridad territorial y racial del pueblo estadounidense.

De esta forma, medios de comunicación y discursos políticos refuerzan estereotipos cuyos orígenes se remontan a una centenaria y conflictiva vecindad entre dos países en muchos aspectos asimétricos. Nos interesa analizar los cambios en la producción de ciertos audiovisuales —cuyos discursos reflejan una carga ideológica, racista y nativista— en el marco de sus propias políticas de representación, y la manera en que interactúan con discursos políticos como los que sostiene el trumpismo.

NatGeo, una industria cultural estadounidense y sus raíces en la geografía colonial

Desde su lanzamiento en la televisión por cable de Estados Unidos en 2001, *National Geographic Channel* ha proyectado cientos de producciones documentales que muestran aspectos diversos del ámbito de estudio de la geografía como disciplina natural y social. Abarca la exploración de paisajes, diversidad de flora y fauna en regiones remotas, la pluralidad de culturas que habitan el planeta, así como el tratamiento de fenómenos sociopolíticos de coyuntura, tradicionalmente cubiertos por los medios noticiosos.

Según los directivos de canal, el inicio de transmisiones obedecía a la necesidad de llevar producciones originales que replicaran los esfuerzos de la *National Geographic Society* (NGS) y su mundialmente conocida revista de divulgación: “Consideramos que el canal mejora la experiencia de un miembro o un lector. Difícilmente existe una persona que no tenga algún recuerdo, alguna conexión con *National Geographic*” (Maynard, 2001). Al sugerir que la programación del canal representaba una continuidad de los esfuerzos de divulgación de la revista, se apuntaba a un público potencial de más de diez millones de suscriptores que, para entonces, la recibía en su hogar mensualmente (Rothenberg, 2007: 1).

Pero ¿qué tan real era esta aparente continuidad de contenidos? y ¿qué implicaciones tuvo con respecto a la producción y disseminación de imágenes de la frontera México-Estados Unidos a través de sus páginas y programación? Para responder, es necesario remitirnos brevemente al surgimiento de la revista como el resultado de divulgación de una asociación científica, primero, y a su notable éxito como producto cultural, después; así como a su papel en la conformación de la identidad nacional estadounidense y la construcción de una perspectiva del mundo más allá de sus fronteras.

El primer número de la revista *National Geographic* vio la luz en Washington, en 1888, el mismo año de la fundación de la NGS y, en sus páginas, se anunció su misión de “aumentar y difundir el conocimiento geográfico al tiempo que promover la conservación de los recursos culturales, históricos y naturales del mundo” (NGS, 2023). El nacimiento de la asociación científica que la editaba debe leerse en el contexto político decimonónico en el que los estados nación de Europa ejercían una política expansionista y colonial hacia los demás continentes. De acuerdo con Tamar Rothenberg (2007), la fundación de sociedades geográficas respondió a la necesidad de ampliar el conocimiento al respecto sobre territorios colonizados o que representaran un interés para las potencias militares e industriales de aquel siglo. Por lo tanto, la NGS como sus asociaciones hermanas de ultramar “existieron como centros de información geográfica, interpretada de manera amplia para incluir ángulos comerciales, botánicos, geológicos y antropológicos, entre otros, con énfasis en el conocimiento sobre y derivados de la exploración” (NGS, 2023: 26).⁵

En sus primeros diez años, la NGS destacó por su orientación académica especializada, impulsada por sus miembros y escritores.⁶ La revista tuvo una periodicidad mensual solo hacia el final del siglo, debido a políticas editoriales que la hicieron más accesible y visualmente atractiva, por un lado; por el otro, un asunto de naturaleza externa que suscitó entre la sociedad estadounidense la guerra con España, en 1898, que resultaría en la posesión de los territorios de

Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Hawái.⁷ En los 15 años siguientes, los suscriptores de *National Geographic* pasarían de ser 1300 a 100 mil (Kopty, 2021: 311), cifra que llegaría a un máximo de 12 millones en la década de los ochenta, sin contar las ediciones en otros idiomas (NGS, 2023).

A lo largo del siglo XX, *National Geographic* circuló ampliamente como un producto icónico de la divulgación científica, llevó a sus lectores fotografías y textos de las maravillas naturales y culturales del mundo. La revisión académica de sus contenidos, sin embargo, denota la continuidad de su *romance imperial* con la Doctrina Monroe —la cual animó el surgimiento de la NGS—, y cómo sus reportajes han jugado un papel importante en la conformación de imágenes icónicas de la otredad y en la reproducción de comportamientos sociales sobre los que se sostienen mitos nacionales y globales (Hawkins, 2010: 6-7).⁸

Por su parte, en su análisis de los contenidos de la revista en sus primeras seis décadas, Rothenberg (2007) observa una línea editorial que permitió la inclusión de artículos que apoyaron abiertamente políticas intervencionistas de Estados Unidos (se dice, por ejemplo, que la expansión estadounidense es objetivo necesario para alcanzar *la paz y el bienestar definitivos del mundo*) o que declaraban la inferioridad *racial* de habitantes de ciertos grupos étnicos no occidentales.⁹ Además, destaca que la imagen de lo nacional, proyectada en la revista, se construyó en oposición al resto del mundo y que, a partir de ella, se conformó “una identidad de superioridad cívica y tecnológica, pero, al mismo tiempo, distintivamente benigna y amigable (Rothenberg, 2007: 5).

En ese mismo sentido, Hawkins (2010: 14) advierte que *National Geographic* se centró tanto en temas estadounidenses como en asuntos europeos y no occidentales y que esta alternancia de contenidos en sus páginas proporcionó una mirada no solo a regiones del planeta desconocidas —para la asociación y sus lectores—, sino, sobre todo, de los valores, suposiciones y creencias estadounidenses, a partir de los cuales debía leerse el resto del mundo. Hawkins (2010: 9) utiliza el concepto del *paisaje mediático*, teorizado por Arjun Appadurai (2001), sobre el importante papel de la revista en la conformación de ciertos relatos que funcionarían como guiones de vidas imaginadas a partir de los cuales los medios de comunicación introducen imágenes distantes a espacios locales más íntimos. De esta forma, la *teleintimidad de la violencia*, denominada por Sontag, encontró condiciones ideales en medios como *National Geographic*, en cuyas páginas se imprimieron imágenes icónicas que ayudaron, por ejemplo, a articular una retórica visual de la *guerra contra el terrorismo*, la cual resultó útil para que el patriotismo estadounidense justificara la violencia en Medio Oriente en los años posteriores a los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 (Hawkins, 2010: 7).

Dada la importancia de un producto cultural como *National Geographic* en la conformación de visiones del mundo desde Estados Unidos y de su instrumentalización para la construcción de una identidad nacional autorreferencial, debemos preguntarnos ¿qué imágenes de su frontera sur ha llevado hasta los hogares estadounidenses? En su revisión de más de un centenar de artículos que se editaron en el siglo XX, Paulina Beltrán (2019) advierte, en la línea editorial de la publicación, preocupaciones recurrentes que se corresponden con los temas más importantes de la agenda bilateral: el libre mercado, la pobreza, el tráfico de sustancias ilegales y la migración. Especialmente, los textos que se refieren a la frontera México-Estados Unidos se distinguen por ofrecer un retrato negativo de una región que perciben como peligrosa, vulnerable y llena de carencias. Es interesante, además, que quienes escribieron y publicaron estos textos en la revista presentaban sus opiniones desde la perspectiva de la Patrulla fronteriza:

En muchos números los autores se iban a un *tour* con algún patrullero, lo observaban, aprendían a seguir huellas y rastros de personas, a distinguir los trucos para esconderse que utilizaban quienes cruzaban: ‘we’re just like a bunch of hunting dogs. We’ll chase them until we get ‘em’ y así los ayudaban en un día de trabajo y construían un discurso sobre los cruces ilegales” (Beltrán, 2019: 235).

En este punto, respecto a la mirada que ofrece la publicación sobre la frontera compartida con México, ¿podríamos afirmar la continuidad de los contenidos de la revista en el canal de televisión? Como veremos más adelante, ciertas producciones de National Geographic Channel reproducen una visión según la cual la frontera es un territorio vulnerable, amenazado, necesitado de protección, una perspectiva que se corresponde con la de agentes fronterizos y de líderes políticos.

El exitoso lanzamiento de *National Geographic Channel*¹⁰ en Europa en 1997 y su rápido crecimiento de audiencia global —que Cynthia Chris (2007: 148) llamó “una especie de imperialismo cultural” de medios—, se debe principalmente a dos razones: la asociación con la multinacional de medios NBC, que facilitó el acceso a los mercados televisivos globales, y el valor de la marca *National Geographic* basado, sobre todo, en su prestigiosa revista.¹¹ En efecto, la promesa de una continuidad de contenidos entre las páginas y la pantalla fue determinante para el éxito inicial del canal, el cual asumió también la misión de explorar las realidades naturales y culturales de Estados Unidos y espacios remotos, tal como lo hacía la NGS desde el siglo XIX; el cambio de formato, sin embargo, no solo implicó la transformación de fotografías en secuencias audiovisuales, sino la adquisición de nuevas audiencias que se sumaban a su ya considerable comunidad de lectores.

Para enero de 2001, luego de sumar millones de espectadores en 160 países alrededor del mundo, *National Geographic Channel* comenzó sus transmisiones en Estados Unidos gracias a una asociación entre la NGS y *News Corporation*, un gigante mediático multinacional propiedad de *Fox Entertainment Group*. Esta colaboración se consolidó en 2015 con la venta del 73 % de la participación de la NGS a 21st Century Fox a través de una nueva sociedad, *National Geographic Partners*, que, a diferencia de la primera, asumió un enfoque con fines de lucro.¹²

En 2019 el canal de televisión se integró a este conglomerado, como parte de la compra de *21st Century Fox* por parte de *The Walt Disney Company*. Hoy, el canal se asume como una plataforma fiel a su misión de “perseguir y celebrar la exploración, la excelencia científica, la educación y la narración inolvidable” (NatGeo, 2021) a través de un cuidadoso modelo de negocios de alcance global guiado por valores como diversidad, equidad e inclusión. Muchas de sus producciones, sin embargo, antes y después de su asociación con Fox y de la compra por parte de Disney, suelen proponer representaciones estereotipadas de actores y fenómenos sociales, por ejemplo, los de la frontera México-Estados Unidos, como veremos a continuación.

***Border Wars* (2008-2013): la teleintimidad de la violencia**

En 2008, la serie *Explorer* de *National Geographic Channel* transmitió su cuarta temporada. Cada domingo, el programa presentaba un documental de una hora de duración sobre temas relacionados con los tradicionalmente abordados por el canal: exploración natural, historia o aspectos sociales de diversas culturas alrededor del mundo. La diversidad temática, al igual que ocurría con los contenidos de la revista, era un valor agregado; aquella temporada de *Explorer*, por ejemplo, incluía un capítulo dedicado a la ciencia detrás de los gatos domésticos; y otro, a las teorías que afirmaban la supervivencia de la princesa Anastasia Romanov al asesinato de su familia en 1918.

El cuarto capítulo, estrenado en noviembre, se tituló “Border Wars” y documentaba las labores de la Patrulla Fronteriza de los Estados Unidos (USBP) para la contención de personas indocumentadas en Tucson y San Diego (Sherwood, 2008: 62). El documental de cincuenta minutos, producido por Ray Telles, quien contaba ya entonces con una larga y premiada carrera como creador de documentales para canales de televisión pública y por cable, despertó un gran interés tanto en la audiencia como entre los directivos del canal, quienes advirtieron la oportunidad de usar la idea en un formato seriado.

Al año siguiente, 2009, se le asignó el proyecto a Nicholas Stein, quien había producido *Homeland Security USA*, un programa que documentaba el trabajo de agentes aduanales en Estados

Unidos. La nueva serie de *National Geographic Channel* mantuvo el nombre del capítulo de la serie *Explorer* y comenzó sus grabaciones siguiendo a agentes fronterizos en Nogales, Arizona. A decir de Stein (2010), el programa representaba un interesante desafío porque “no hay otra frontera como la de México y Estados Unidos, que enfrente al país quizás más rico del mundo con uno de los más pobres y que ahora está pasando por los espasmos de esta guerra contra el narco”.¹³

Los directivos de *National Geographic Channel* advirtieron la oportunidad de televisar un tema que para entonces despertaba un enorme interés entre las audiencias estadounidenses como la gestión de la seguridad en sus fronteras luego de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001. Stein (2010) cuenta que, cuando el equipo terminó de filmar en Nogales, enviaron algunas de las primeras imágenes a la sede de *National Geographic Society* en Washington y que los directivos quedaron tan entusiasmados que autorizaron de inmediato continuar las grabaciones en la frontera de San Ysidro, en San Diego. El éxito de la serie documental le aseguraría su continuidad a lo largo de cinco temporadas entre 2010 y 2013 en las que se transmitirían cincuenta y siete capítulos.

Pero, ¿cómo es que tareas de seguridad nacional, cuya información suele ser reservada, llegaron a millones de espectadores a través de la televisión por cable? Sobre las negociaciones y la obtención de permisos, Stein (2010) afirmó que “siempre ayuda tener el borde amarillo de tu lado” en referencia a que el prestigio de *National Geographic* facilitó los acuerdos con los funcionarios públicos a cargo. Por su parte, las autoridades de las agencias fronterizas vieron en el programa la oportunidad de dar a conocer su trabajo y a sus equipos. Por ejemplo, Bill Anthony, director de proyectos especiales de la Oficina de Aduanas y Protección Fronteriza (CBP) de Estados Unidos en 2010, declaró al respecto de la aparición de su cuerpo de vigilancia en la primera temporada de *Border Wars*.¹⁴

CBP es una agencia policial bastante nueva. Fuera de las zonas fronterizas casi nadie sabe quiénes somos y qué hacemos [...] El presidente Obama ha pedido a las agencias gubernamentales de Estados Unidos que sean transparentes y esta serie es una buena manera para que nuestra agencia haga saber al público cómo cumplimos nuestra misión y qué tipo de personas son nuestros empleados (Mason, 2010: 40).

El capítulo de *Explorer* transmitido en 2008, que funcionó como piloto de la serie, se emitió nuevamente el 10 de enero de 2010 como el primero de la temporada, con el *rating* más alto para un programa de su género (Martínez-Zalce, 2019). Sin embargo, dado que el documental de Telles fue ideado como una producción autónoma, sin continuidad, que debía articular su argumentación en los cincuenta minutos que duraría al aire, es importante analizarlo por separado; no como cualquiera de los otros cincuenta y seis capítulos.

Se trata de una producción que, lo buscara o no, sentó los precedentes para la serie subsecuente en aspectos como el lenguaje, el ritmo, la estética y, en general, el tratamiento de su tema principal: los esfuerzos de la patrulla fronteriza por contener el ingreso de sustancias ilegales y de migrantes indocumentados a territorio estadounidense. Un análisis de sus contenidos deja ver cómo se representa la refterización material —es decir, el uso de tecnologías de vigilancia para la gestión territorial— y de qué forma se construye la simbólica a partir de los discursos de agentes y políticos sobre la migración y el tráfico de sustancias ilegales. El documental de Ray Telles (2008: 1:30) comienza con una descripción de la frontera:

[Voz en *off*:] Se extiende por más de dos mil millas, a través de ciudades, montañas y algunos de los terrenos más inhóspitos en Estados Unidos. La frontera México-Estados Unidos: una línea imaginaria que separa dos pueblos, dos lenguas, dos economías y que, en años recientes, se ha convertido en un campo de batalla. Un lugar donde todos los días se juega al gato y al ratón entre quienes quieren cruzar la frontera de manera ilegal y aquellos cuyo trabajo es detenerlos. [...] Y como toda guerra, levanta pasiones, separa familias y causa bajas; se introducen nuevas armas y tácticas para la lucha; se despliegan misiones y contra misiones. A lo largo de las últimas décadas el conflicto se ha intensificado. Ahora, con un permiso especial, National Geographic nos lleva adentro de las *guerras fronterizas*.

La voz en *off*¹⁵ ofrece una síntesis del ejercicio comparativo entre gestión fronteriza y conflicto bélico, que desarrollará por medio de imágenes, testimonios y animaciones. Con el uso de términos como *battle ground*, *fight* o *casualties*, el guion de Ray Telles, Max Salomon y Patrick Prentice introduce un tropo al cual regresará reiteradamente con la intención de confirmar el título del documental.

Cuando hablamos de refterización material, nos referimos a los métodos de control basados en el aumento de infraestructura, tecnología, presencia de cuerpos policiales y militares, así como la implementación de sistemas de vigilancia y la construcción de bardas y muros de seguridad en las fronteras (Oliveras González, 2017).¹⁶ “Border Wars” toma de esa tendencia proteccionista de la gestión territorial uno de sus principales recursos de representación. Apenas en los primeros minutos del programa, la voz en *off* se pregunta ¿qué significa exactamente asegurar la frontera con México? Responde que, de sus dos mil millas de longitud, trescientos cuentan con algún tipo de valla y que hay planes para construir trescientos más para finales de 2008. *Pero incluso las vallas son vulnerables*, sentencia. En 2025, al menos la tercera parte de la frontera compartida presenta algún tipo de obstáculo (Gil Lobo, 2023).

Ilustración 1 El muro de EE. UU. con México



Fuente: (Gil Lobo, 2023).

Las imágenes de la línea fronteriza que proyectan los formatos audiovisuales, desde el cine de ficción a los reportajes de los noticieros, funcionan como marcadores espaciales, referentes íconos que remiten a las y los espectadores a un espacio inconfundible y cargado de significados gracias a la larga historia de representaciones en circuitos mediáticos, populares y oficiales. Al igual que sucede con el nombre *frontera*, que actúa como imán de significados (Martínez-Zalce, 2016: 17), sus imágenes evocan múltiples realidades como la convergencia de identidades o la divergencia de proyectos de estados-nación, lo limítrofe y lo desconocido, el intercambio, pero también los riesgos que supone la diferencia con el *otro*.

En esta producción, bien valen las palabras de Norma Iglesias (2010: 198) acerca de que la frontera México-Estados Unidos ha sido sobrerrepresentada en asociación con el escándalo mediático del dolor y el conflicto. Sin embargo, rara vez se profundiza en los significados antes mencionados, sino a través de la repetición de imágenes paradigmáticas, como las de la barrera física que separa a ambos países y que funciona como sinécdoque de la frontera en su totalidad.

Al igual que suele haber una fetichización de etiquetas lingüísticas en torno al campo del tráfico de drogas en México (Astorga, 2023), ciertas producciones estadounidenses recurren a las imágenes de tramos de la frontera, especialmente aquellos donde se levanta el muro

fronterizo, para referirse a espacios que en realidad son muy distintos y que no siempre cuentan con demarcaciones claras. Aunque las barreras no se extienden de manera continua a lo largo de los más de tres mil kilómetros, una imagen del muro (repetida constantemente) remite al concepto de frontera en su totalidad. De esta forma, una región compleja y diversa se simplifica y se reduce a la iconografía reconocible de un muro que, aunque verificable y tangible, se refuerza en la reiteración como símbolo de separación geográfica, tensiones políticas y peligros asociados con una vulnerabilidad real o imaginada.

Al respecto del término *vulnerabilidad*, es interesante la aparente contradicción entre las imágenes del muro¹⁷ y los calificativos que se le asignan. Aquellas suelen hacerse en contrapicada, para mostrar su imponente estatura, o en sobrevuelos que dan cuenta de su longitud, pero en voz de su narrador o en los testimonios de guardias fronterizos, se le describe como vulnerable, poroso e insuficiente. Se trata, sin embargo, de un recurso retórico que aprovecha una imponente estructura material para dirigir la atención hacia una realidad no siempre verificable ni tangible. La vulnerabilidad de la frontera no radica, pues, en su construcción material, sino en las dimensiones hiperbolizadas de la amenaza que pesa sobre ella y que sirve para solidificar el estereotipo de peligro como característica principal del territorio fronterizo en los audiovisuales que NatGeo difunde no solo en EUA, sino también a sus audiencias transnacionales.

A partir de esta lógica, se explica que la narrativa que se construye en “Border Wars” justifique el despliegue de fuerzas e infraestructuras para la vigilancia como necesarias para la gestión fronteriza. El documental es puntual en su descripción de las tecnologías usadas por los cuerpos de contención: una torre de vigilancia móvil con un lente capaz de escanear *cada pulgada de la frontera*, cámaras infrarrojas que permiten ver el calor corporal de personas en la noche, y sistemas satelitales que dan coordenadas precisas a helicópteros para que intercepten a los *invasores*.

En esta demostración de poderío tecnológico, el Predator destaca como un ejemplo de tecnologías originalmente diseñadas para fines militares, pero que se usan también contra civiles en tareas de gestión territorial.

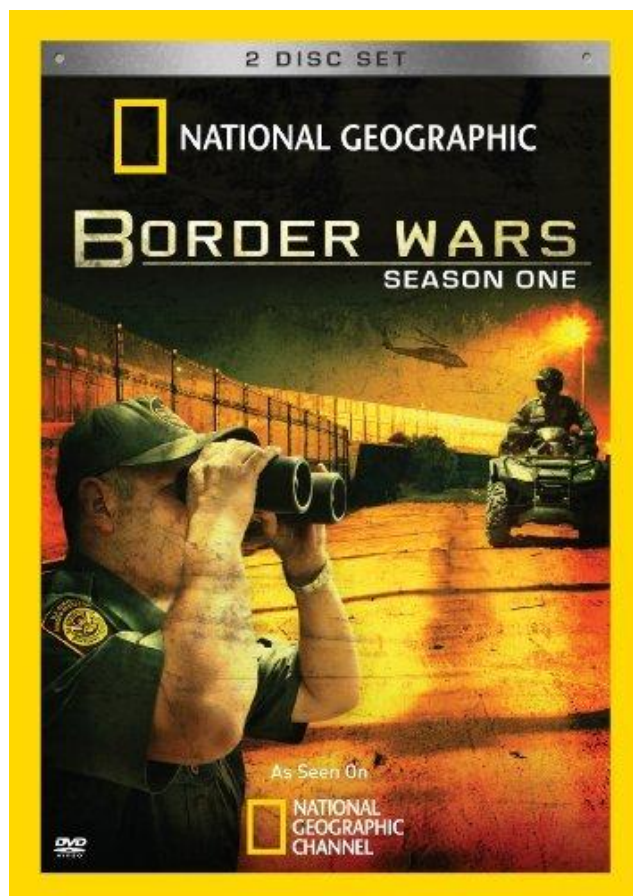
[Voz en *off*]: Algunas personas creen que podemos asegurar la frontera con tecnología avanzada. Con el MQ-9 Reaper Predator B, probado en batalla en Irak y Afganistán. El Predator es casi invisible para los radares. Puede mantenerse en el aire por 40 horas, a una altura de 9 millas. Con cámaras que pueden

detectar figuras humanas. Y todo esto lo hace sin un piloto a bordo. Cada una de las acciones del Predator es controlada desde esta habitación. En combate, puede ser una máquina de matar invisible y silenciosa. Capaz de lanzar misiles hacia objetivos a un par de millas de distancia. Pero en manos de la Patrulla Fronteriza, su trabajo es solo mirar (Telles, 2008: 5:06-6:20).

Los guionistas, a través del narrador, dejan claro que se trata de un dispositivo de guerra con la capacidad de causar *bajas*. Telles no se conforma con mencionar la letalidad del avión no tripulado, sino que decide usar imágenes de archivo de las intervenciones estadounidenses en Medio Oriente para mostrar un ataque sobre bases militares enemigas. Miramos en pantalla la precisión del ataque, la potencia del misil y los alcances de la destrucción. La aclaración final sobre el uso del Predator en la frontera con fines únicamente de vigilancia no diluye la amenaza sugerida en la edición de esta secuencia.¹⁸

Es importante hacer notar que el vuelo del avión o del helicóptero hacia el horizonte es un tropo que se repite a lo largo de la serie, como un símbolo no solo de vigilancia y poderío, sino también de dominio sobre el territorio. Aquí, la *guerra contra el narco* y la *guerra contra el terrorismo* confluyen como constructos discursivos con propósitos políticos similares. Camilla Fojas (2021: 3) se refiere a la rápida expansión de las prácticas de vigilancia en la frontera sur de Estados Unidos como *borderveillance*, un mercado de producciones culturales e infraestructura militar respaldado por el gobierno estadounidense e impulsado por un aparato empresarial que se beneficia de la securitización y su espectacularización en medios de comunicación. De acuerdo con la autora, algunas series documentales, entre ellas *Border Wars*, operarían como formas mediadas de entretenimiento y vigilancia que buscan explotar un mercado creciente de espectadores imbuidos en el clima cultural fóbico de la migración en el cual se percibe una afluencia de *gente peligrosa* cruzando la frontera (Fojas, 2021: 35). En esta serie, se construye un modelo ideologizado sobre la frontera, el migrante irregular y los agentes gubernamentales (agentes migratorios y aduanales, miembros de la patrulla fronteriza). Forma parte del enfoque discursivo que se repite en cada capítulo, donde se utiliza una estructura maniquea tanto del espacio como de los personajes (en realidad, personas, por tratarse de textos documentales), que pueden dividirse entre buenos y malos (Martínez-Zalce, 2019).

Ilustración 2 Portada de la temporada uno de la serie *Border Wars* de *National Geographic*



Fuente: (IMDB, 2025).

Cuando hablamos del enfoque discursivo, sobre todo en el ámbito público, que apela por la reinstauración de barreras fronterizas, nos referimos a la dimensión simbólica de la refronterización.¹⁹ En el documental de Telles este proceso se documenta con la inserción de las opiniones de los principales actores políticos de aquel año, de elecciones presidenciales, 2008. Se muestran declaraciones de George W. Bush en el último de sus discursos del estado de la Unión y de los tres más importantes precandidatos en el momento de la edición del programa: el senador republicano John McCain y los demócratas Hillary Clinton y Brack Obama. Todos ellos coinciden en que el sistema migratorio estadounidense está en crisis y que, dado el constante estado de amenaza terrorista en el que vive el país, es necesario poner como prioridad el resguardo de sus fronteras, en especial la que comparten con México.

Para Dorr (2014: 49), esta tendencia discursiva de los políticos hacia un *compromiso con la integridad territorial* es muestra de que existe una disputa por la frontera en su dimensión simbólica; según este razonamiento, asegurar un área geográficamente definida

valdría tanto como blindar la integridad de la nación. Es así como la defensa de la frontera llega a ser, al menos en el discurso de los políticos citados, una tarea necesaria para proteger a Estados Unidos de traficantes y terroristas. Aunque la serie documental que se desprendió de esta producción no volvió a dar espacio a las opiniones de políticos, sí le dio continuidad, en voz de su narrador, a la idea de que la refteronización es una tarea necesaria y consistente con los esfuerzos gubernamentales post 11S.

En términos generales, las cinco temporadas de *Border Wars* no hicieron sino reproducir consistentemente los temas, el tratamiento de los personajes, el tono sensacionalista, el lenguaje cargado de estereotipos y la estética tipo *western* del documental de Ray Telles en 2008. Recordemos que el *western* es un género cinematográfico que aborda el tema de la expansión *civilizatoria* que implica la colonización del espacio vacío, su conquista y el sometimiento de *lo salvaje* y que, estéticamente, se caracteriza por escenografías desérticas situadas en la separación, paisajes amplios e inexplorados.²⁰ Como se ve, esto empata con los rasgos que llevaron a la consolidación tanto de la NGS como de sus publicaciones editoriales y audiovisuales.

Dado que las locaciones del *western* son fundamentales para relatar dicha expansión, la región de la frontera entre México y Estados Unidos es un escenario importante en la construcción de sus espacios, ya que, al igual que en los documentales y la serie, simboliza el límite entre el deseo de vivir en comunidad (de colonizadores, héroes y agentes de la guardia fronteriza) y estar fuera de la ley (de pueblos originarios, mexicanos, forajidos y migrantes). Ideológicamente, el *western* presenta conflictos de valores como progreso/éxito, honor, heroísmo y libertad individual, en contraste con atraso/fracaso, deshonor, cobardía y pérdida de la libertad. También aborda la ética anglosajona del trabajo, lo permitido y lo prohibido, la disyuntiva en torno al derecho y la moral protestante, y la oposición entre *civilización* y lo inexplorado.

Los personajes del *western*, especialmente los hombres, se dividen claramente entre buenos y malos.²¹ Su estructura dramática se descubre también en los capítulos de la serie: incluye la persecución, la huida y el cumplimiento de la ley; así se crea una idealización de los oficiales de la guardia fronteriza como incorruptibles y honestos e invisibilizan el maltrato hacia los inmigrantes, mientras los estigmatizan. Este maniqueísmo épico opone las fuerzas

del mal (originalmente los pueblos originarios) a los defensores de las causas justas (el buen *cowboy*), actualizan el esquema en la presentación de los guardias de migración como héroes en las series de NatGeo (Martínez-Zalce, 2019).

De acuerdo con Jones (2014), las representaciones en los capítulos de la serie se distinguen por una tendencia de los productores, y de los agentes fronterizos, a deshumanizar a las y los migrantes, a presentar a la mayoría de las personas detenidas como criminales potencialmente violentos y a usar, como se anuncia desde el título del programa, un lenguaje bélico para describir las detenciones. Estas representaciones estereotipadas no solo se esperaban con ansia en los hogares, alentando la teleintimidad de la violecia, sino que después recibían comentarios en la página oficial.

Según su productor, Nicholas Stein, uno de los aportes más significativos de la serie fue haberla filmado en estilo documental, pues presentaba *experiencias reales* de agentes fronterizos en acción (Jones, 2014: 533). Este presupuesto, sin embargo, resulta muy problemático cuando nos preguntamos ¿estamos ante una representación documental por el solo hecho de que esta se asuma a sí misma como una reproducción transparente de la realidad? Para Nichols (1997: 157), las representaciones documentales no llegan a adquirir este calificativo por apuntar o no a la verdad, sino por ser portadoras de proposiciones sobre el mundo histórico. También Plantinga (2014: 44) nota que la característica más importante de las películas de no ficción es su capacidad inherente de hacer afirmaciones acerca del mundo representado.

¿Qué afirmaciones sobre la frontera se encuentran en el documental de Telles y la serie de Stein? A pesar de la espectacularidad con la que se filman las acciones de los agentes fronterizos en operativos contra traficantes de sustancias ilícitas, en la mayor parte de los capítulos sus tareas consisten en detener migrantes irregulares en su intento por llegar a Estados Unidos. Se trata, pues, de labores mayoritariamente de contención y no de confrontación, muy lejanas a las guerras fronterizas anunciadas en el título.

Border Wars pone en pantalla las dos dimensiones de un mismo proceso de refronterización. Por una parte, la más evidente, la material, que coincide con el contenido del programa: agentes fronterizos que utilizan sofisticadas tecnologías de vigilancia para *proteger* la frontera de lo que consideran amenazas reales y luego difundirla, mediante la

teleintimidación de la violencia. La refteronterización simbólica, por otra parte, subyace en el lenguaje deshumanizante que usan los agentes de la Patrulla Fronteriza cuando se refieren a las y los migrantes como *cuerpos* (Jones, 2014: 545) o en el tono sensacionalista y alarmista que perpetúa el estereotipo centenario del límite entre los dos países como un espacio de vicios, ahora exacerbado por la tendencia discursiva estadounidense de reclamar una frontera cerrada.

“Border Wars” es uno de los más tempranos testimonios documentales del aumento de la violencia en la frontera México-Estados Unidos luego del cambio de estrategia del presidente mexicano Felipe Calderón. Sin embargo, al igual que la serie documental que le siguió, muestra apenas un aspecto de la crisis que, del lado mexicano de la frontera, para esos años, sumaba ya decenas de miles de muertos. La presencia de *los traficantes* no se muestra, sino que se sugiere, se imagina, se inventa, se les achaca a las personas migrantes; pero la violencia en su contra es real; las cámaras de *National Geographic Channel* la documentan y luego la proyectan como entretenimiento para que sus telespectadores sientan la certeza de vivir en un territorio bien resguardado. Pese a estos y otros aspectos problemáticos en la representación de temas sensibles, el éxito de “Border Wars” permitió definir las directrices que seguiría la serie homónima que, a su vez, sentó un precedente genérico para producciones similares²² que repiten el tono, la estética, el ritmo y el lenguaje en sus propias representaciones de la frontera. La continuidad de estos formatos en plataformas de entretenimiento con amplia difusión en Estados Unidos y el mundo es muestra de la apetencia de imágenes violentas por parte de audiencias que comparten el discurso racista y xenofóbico propagado por las industrias culturales estadounidenses que producen estas representaciones, disfrazándolas de difusión del conocimiento y la cultura.

***Blood on the Wall* (2020): la ética del montaje**

Cuando en 2019, *The Walt Disney Company* asumió la propiedad de NatGeo,²³ Disney amplió la oferta de contenidos para sus audiencias globales y NatGeo pudo competir en mejores condiciones contra *History Channel* y *Discovery Channel*, sus dos rivales más fuertes en ese rubro del entretenimiento. Courteney Monroe, la entonces directora ejecutiva de *National Geographic Television*, afirmó que la incorporación les permitiría expandir las

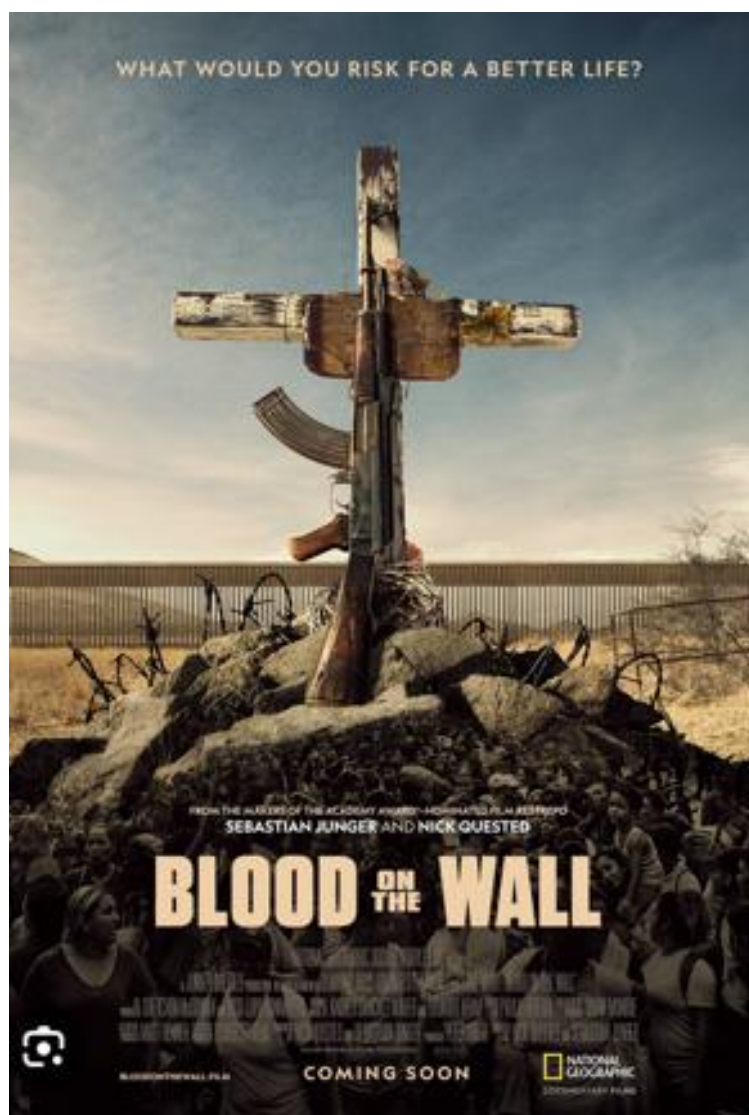
posibilidades creativas del canal: “Tenemos una visión creativamente ambiciosa para nuestra programación y un presupuesto más grandes para lograr cambios más audaces” (Brookey, 2023: 8).

La ruta hacia esa nueva propuesta²⁴ definió los principios que guiarían el trabajo del canal en sus siguientes años: el compromiso con la diversidad, la equidad y la inclusión. Estos valores (DEI, por sus siglas en inglés) son los mismos que el corporativo Disney adoptó en sus “políticas, prácticas y estándares para aumentar la representación y el respeto de todas las comunidades” (The Walt Disney Company, 2022: 19). De manera que la *alineación* de NatGeo supuso la adopción de estas *pautas de representación*.²⁵

La otra producción que se analiza aquí se transmitió en esta nueva etapa de NatGeo, luego de la reestructuración y publicación del decálogo que debería guiar su organización y sus representaciones. Además de observar los temas, personajes y procesos sociales que orientaron el análisis anterior, debemos preguntarnos: ¿son visibles los nuevos valores asumidos por NatGeo en sus producciones?²⁶ Más allá de constatar el cumplimiento de las políticas internas de un consorcio mediático, las posibles respuestas ayudarán a comprender de qué manera se transformó o no la sensibilidad en el tratamiento de personas, territorios y fenómenos sociales en tiempos en que las audiencias parecen ser más críticas, por un lado, pero proliferan los discursos intolerantes, por el otro.

Blood on the Wall (2020) es una producción de *National Geographic Documentary Films*, una vertiente del conglomerado NatGeo que se propone “ofrecer al mundo documentales de primera calidad que cubran historias oportunas, provocativas y globalmente relevantes de los mejores realizadores de documentales del mundo” (NatGeo, 2020).²⁷ El largometraje es la segunda producción de los directores Sebastian Junger y Nick Quested, para NatGeo, luego del premiado documental *Hell on Earth: The Fall of Syria and the Rise of Isis* (2017), que trató los orígenes y consecuencias de la guerra en Siria. Pero esta no fue la primera vez que los directores filmaban un conflicto armado. De hecho, la mayor parte de su filmografía aborda las intervenciones militares estadounidenses en Medio Oriente: *Restrepo* (2009), *Which Way Is the Front Line From Here?* (2013), *Korengal* (2014) y *The Last Patrol* (2015).

Ilustración 3 Portada de Blood on the Wall



Fuente: (NatGeo, 2025)

No se trata de un dato incidental. No cuando el antecedente en las representaciones de la frontera México-Estados Unidos en esa misma casa productora fue una serie que insistió, durante cinco temporadas, en la existencia de una *guerra fronteriza*. En el documental de Junger y Quested, la importación de la mirada bélica sobre la frontera México-Estados Unidos se reconoce desde el título tendencioso y en la composición gráfica del cartel principal: la cruz de una tumba anónima y un fusil AK-47 que se levantan sobre rocas, alambre de púas y una multitud de migrantes, con el muro fronterizo de fondo.

La comparación de la frontera con una zona de guerra también se alimenta de las declaraciones de los directores. En una entrevista para *The Washington Post*, afirman que su película

intenta ser un ejercicio de buen periodismo para presentar una mirada no xenofóbica de la migración, libre de tendencias partidistas y lejos de la retórica de muchos políticos, particularmente la del entonces presidente de Estados Unidos, Donald Trump. Pero, al cuestionarlos sobre su experiencia previa con *Restrepo*, Junger afirma que, tanto en Afganistán como en México, la corrupción es el origen de todos los males:

Los movimientos radicales islámicos alrededor del mundo, como los talibanes o ISIS, llegan al poder diciendo: ‘nosotros terminamos con la corrupción del gobierno’. Hasta que México no asuma su problema de corrupción, y hasta que Estados Unidos no asuma su problema de corrupción, siempre verás drogas y problemas viniendo de esa área (*The Washington Post*, 2020).

A pesar de la declarada intención de los directores de alejarse de retóricas xenofóbicas, la comparación entre delincuencia organizada y terrorismo es problemática en un contexto de desinformación y polarización como el que ha prevalecido en las dos administraciones de Trump, en que múltiples actores empujaron la orden ejecutiva para designar a los *cárteles* mexicanos como grupos terroristas. Este paralelismo se explica bajo la lógica de los procesos de securitización internacional que surgieron tras los ataques del 11 de septiembre de 2001, pero no es sostenible desde una perspectiva académica.

Desde Estados Unidos, *Blood on the Wall* presenta una mirada de dos fenómenos sociales, uno histórico y otro de coyuntura, ocurridos en México: por una parte, la violencia relacionada con la delincuencia organizada en su modalidad de tráfico transnacional de sustancias ilegales y, por la otra, el avance de la caravana migrante hacia su frontera sur en 2018. Ya que, según los directores, ambos son *problemas que vienen de esa área*, el documental alterna imágenes y testimonios de los dos asuntos; la observación y análisis de los contenidos, sin embargo, requiere tratarlos por separado, dado que no son equiparables.

El enfoque inicial se centra en los orígenes y el desarrollo del tráfico de drogas en México, así como las manifestaciones de violencia que se desprenden de la delincuencia organizada. En las primeras imágenes del filme vemos a un grupo de traficantes que distribuyen su mercancía en calles de una ciudad de Arizona, según destaca un intertítulo. Con los rostros difuminados, cuentan que las dificultades económicas los empujaron a la ilegalidad. Luego empaquetan dinero en efectivo, lo esconden en un vehículo y cruzan de norte a sur la frontera para pagar en México la mercancía que vendieron en Estados Unidos. No hay revisiones minuciosas ni cuestionarios exhaustivos. A diferencia de las inmensas filas de autos que intentan cruzar en dirección contraria, hay vía libre para entrar a México.²⁸

De inmediato vemos la secuencia introductoria del documental: tomas aéreas del muro fronterizo, imágenes de personas asesinadas en México, la caravana migrante, militares, armas, balas y cocaína, todo detrás de filtros con los colores de la bandera mexicana. Recordemos que, de acuerdo con Maza Pérez (2014) y Fuller (2015), el cine de ficción ha articulado el estereotipo de la frontera como un lugar sórdido y desolado usando, entre otros recursos, el filtro sepia popularizado desde *Traffic* (2000) (Martínez-Zalce, 2004). La función de los colores en la breve intro de *Blood on the Wall* es también estigmatizante al asociar fenómenos como la violencia, la pobreza y la migración con un símbolo nacional que, por su función referencial, remite a la totalidad de un estado-nación representada desde la mirada estadounidense.

El documental continúa del lado mexicano de la frontera, en Badiraguato, Sinaloa. Mientras limpia y ensambla su arsenal de armas de asalto, Rafa, un joven con pasamontañas, comparte su opinión sobre la situación de violencia en el país: “México está muy contaminado. Las zonas que se deberían limpiar serían las que manejan los cárteles del sur, que son las más conflictivas” (Junger y Qusted, 2020: 04:20). A diferencia de *Border Wars*, donde los traficantes aparecen solo como una amenaza insinuada, este documental cuenta con testimonios de miembros de una organización delincriminal, el Cártel de Sinaloa.²⁹ Comparten detalles de sus operaciones, muestran cómo producen su mercancía y reflexionan sobre el origen y funcionamiento del campo del tráfico de drogas: “Estados Unidos pone las armas, México pone los muertos. Ellos tienen guerra porque ellos van a buscarla, pero aquí en México llega solita” (Junger y Qusted, 2020: 03:50).

A esta declaración de Rafa seguirá una secuencia de intervenciones de destacados entrevistados que confirman este *dicho* a través de un recuento histórico y un diagnóstico multifacético de la violencia relacionada con la delincuencia organizada en México en los siglos XX y XXI: periodistas como Carmen Aristegui y José Reveles, escritores como Juan Villoro y Carmen Boullosa, exfuncionarios como Jorge Castañeda y Arturo Sarukhán, así como activistas, militares y especialistas en seguridad de ambos lados de la frontera. No hay una voz en *off* que dirija al espectador hacia la interpretación de los productores, como en *Border Wars*, sino que los actores sociales comparten sus testimonios e interpretaciones y llegan, pese a sus diferencias políticas, a un relato consistente, al menos en lo que respecta a los orígenes del problema.

A través de las entrevistas, el documental revisa un periodo amplio que va del surgimiento de las primeras organizaciones de traficantes en México a sucesos como la desaparición de los cuarenta y tres normalistas de Ayotzinapa y el cambio en la estrategia de seguridad del presidente Andrés Manuel López Obrador. El collage bilingüe de opiniones especializadas (en el que hablar

inglés aseguró más tiempo en pantalla), se ilustra con imágenes de archivo de la Filmoteca de la UNAM y del Archivo General de la Nación, recolectadas por las agencias mexicanas Muzungu Producciones y La Pizca Film Research. La investigación, de hecho, destaca como uno de los elementos mejor trabajados del documental. De acuerdo con los directores, en su intención de alejarse de retóricas políticas estigmatizantes, dejaron que el equipo mexicano de su producción contara la historia de su país (*The Washington Post*, 2020).

Esa investigación tuvo acceso a personajes de alto nivel, como el expresidente Felipe Calderón, en cuya única participación niega un hecho que consta en discursos y documentos oficiales a lo largo de su sexenio: “Nunca declaré la guerra contra el narcotráfico, pero es habitual decir: ‘la guerra contra el narcotráfico que declaró el presidente Calderón’. Eso es falso. Para mí el principal problema era aplicar la ley y la seguridad de la gente” (Junger y Quested, 2020: 44:27). La interpretación de ese fenómeno del siglo XXI no es unánime. Si los actores sociales coincidieron en señalar que las condiciones políticas del siglo XX propiciaron el crecimiento del campo delictivo, las discordancias aparecen cuando se refiere el pasado cercano y las estrategias de seguridad de los últimos tres sexenios.

La diversidad de los testimonios en el documental es una de sus fortalezas. Mientras los especialistas no dudan en señalar la responsabilidad de Estados Unidos en la crisis de seguridad en México, las voces de activistas y víctimas de la violencia le dan consistencia y profundidad al diagnóstico bosquejado a lo largo de la película.

Puesto que los actores sociales complejizan la naturaleza del conflicto, resulta cuestionable que los directores hayan decidido documentar, junto con la violencia organizada, un segundo fenómeno social: el caso de la caravana migrante que atravesó México entre octubre y noviembre de 2018.

Blood on the Wall sigue las historias de dos mujeres migrantes: Ludy, una joven hondureña que se suma a la caravana luego de darse cuenta de que no tenía nada que la retuviera en su país de origen, y Sara, una mujer guatemalteca que viaja con sus hijos pequeños y adolescentes escapando de la violencia de las pandillas. Las imágenes en pantalla muestran las precarias condiciones en las que se realiza el viaje, especialmente las relativas a la seguridad, que obligan a los migrantes a caminar en caravana. Su avance, representado también en un mapa animado, se documenta en segmentos que se alternan con la historia de la delincuencia organizada en México, sin que haya un intercambio o relación aparente entre ambos fenómenos.

Si bien, es cierto que los migrantes que atraviesan México suelen ser víctimas de la delincuencia organizada —ante la cual se encuentran particularmente vulnerables en su calidad

de personas indocumentadas—, la razón por la que ambos fenómenos sociales aparecen en un mismo documental no se explica ni queda clara. De hecho, la asociación entre ambos temas responde más bien a la ubicación desde la cual los productores dirigen su mirada documental: delincuencia organizada y migración son dos fenómenos que, desde Estados Unidos, se perciben como amenazas a su frontera y a su soberanía.

Bill Nichols (1997: 15) observa que, para detonar reflexiones historiográficas, éticas y estéticas, el documental suele recurrir a recursos como entrevistas, montajes, así como a la contextualización y yuxtaposición de escenas.³⁰ La asociación que surge de yuxtaponer dos fenómenos sociales en un filme estadounidense sobre la frontera no es fortuita, sino resultado de un prejuicio originario, impuesto por la mirada belicista de sus directores. De hecho, las preguntas que propone Nichols cuando se cuestiona sobre el uso de estos recursos filmicos, son perfectamente aplicables a nuestro caso de estudio:

¿Cómo se deben utilizar las historias orales o el testimonio de los expertos?, ¿Qué criterios deben regir la objetividad, la selección y ordenación de hechos, las voces de autenticación y el procedimiento interpretativo?, ¿Cuáles son las responsabilidades del realizador para con su público y sus temas?” (Bill Nichols, 1997: 15).

El documental culmina con una reafirmación de las inquietudes centrales de la perspectiva estadounidense respecto a su frontera sur. Por un lado, la caravana migrante llega a Tijuana y las dos personas cuyas historias conocimos a lo largo del filme logran pedir asilo en Estados Unidos; en cuanto a la otra historia, la de los traficantes que cruzaron la frontera de norte a sur al inicio del documental, vemos cómo esconden paquetes de drogas en el vehículo de una mujer que hace la ruta en sentido inverso. Tras una inspección y una entrevista, logra llevar su cargamento a Arizona sin levantar sospechas: “Es el negocio perfecto. No se acaba ni se acabará nunca” (Junger y Quested, 2020: 1:25:50), concluye.

Aunque los relatos recopilados en el documental sugieren una comprensión de la violencia y la migración como fenómenos sociales complejos, la combinación de ambos en una misma producción parece respaldar las preocupaciones expresadas por otro de los entrevistados, Donald Trump, quien insiste en la construcción de un muro para proteger a Estados Unidos de las amenazas provenientes del sur de su frontera. Se hace patente el funcionamiento de la refrontalización simbólica como una tendencia en el discurso público y en la imaginación colectiva por justificar, impulsar y apoyar el endurecimiento de la frontera.

Consideraciones finales

En un momento como este, cuando Donald Trump nuevamente saca ventaja de un discurso virulento contra México, es esencial cultivar un sentido crítico respecto a lo que vemos, leemos y consumimos. La cultura, vista como el florecimiento de las expresiones humanas para el beneficio personal y social (Argüelles, 2017), ofrece una perspectiva profunda de los desafíos contemporáneos y puede proporcionar enfoques completos para enfrentarlos. Es crucial discernir que no todo el contenido mediático es igual; cuando las industrias creativas se lo proponen, tienen el poder de cohesionar las imágenes dispersas que abarrotan nuestras pantallas, promoviendo el diálogo, la introspección y la acción política.

Las producciones de NatGeo aquí revisadas permiten observar cómo la refronterización opera en las dimensiones material (a través de la imposición de fuerza e infraestructura por parte de instituciones gubernamentales y privadas) y simbólica (cuando se propugna discursivamente por el establecimiento de restricciones en la frontera). Ambas dimensiones producen el espacio fronterizo de forma complementaria: mientras en el primero se actúa contra las *amenazas* a través del despliegue de fuerza, en el segundo, diversos medios de comunicación y productos culturales apuntalan la percepción de la frontera como un espacio vulnerable que debe protegerse.

En este sentido, puede hablarse de una continuidad de contenidos entre la revista *National Geographic* y el canal NatGeo en sus diversas etapas como industria productora de representaciones documentales. Al igual que la prestigiosa publicación, el canal asumió la tarea de mostrar espacios y culturas más allá de las fronteras estadounidenses y, también como la revista, lo hizo a partir de una mirada prejuiciada que interpone una distancia problemática entre lo representado y sus espectadores.

Border Wars se construye con base en una mirada deshumanizante hacia las y los migrantes y un tono bélico en el que los agentes fronterizos se erigen como figuras heroicas. *Blood on the Wall* falla en su intento de ofrecer una visión profunda de temas que, por disímiles, merecen un tratamiento independiente y no una representación que los identifique, sin matices entre ellos, como amenazas. Preocupa el hecho de que estas producciones se emitan en una canal cuyo objetivo, como se dijo antes, es promover la exploración científica y social en un marco de diversidad, equidad e inclusión, porque las audiencias suelen leer las representaciones documentales, especialmente las que se amparan en el velo de *lo científico*, como discursos portadores de verdad.

Para comprender plenamente fenómenos complejos, como los que se desarrollan en la frontera entre México y Estados Unidos, es necesario emplear estrategias heurísticas que solo

podremos dominar si superamos la tentadora superficialidad del entretenimiento y nos comprometemos a entablar un diálogo profundo con los productos culturales a nuestro alrededor. Debemos criticar aquellos que intentan reducir el contexto actual a un simple espectáculo y, a su vez, interpretar los que desafíen la realidad a través de lenguajes elaborados y rigurosos, que pongan a prueba nuestra sensibilidad e inteligencia.

Referencias

- Alonso Meneses, G. y A. López León (2023). "La vigilancia y el vigilantismo de la frontera Estados Unidos-México", *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. 44, núm. 174, pp. 189-211.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Trilce / FCE.
- Argüelles, J. D. (2017). "¿Todo es cultura? Distinguir y comprender los niveles culturales". *Encuentros 2050*, núm. 10, octubre, pp. 22-25.
- Astorga, L. (2023). *¿Sin un solo disparo? Inseguridad y delincuencia organizada en el gobierno de Enrique Peña*. México: IIS, UNAM.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro* (trad. Antoni Vicens). Barcelona: Kairós.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México: FCE.
- Beltrán, P. (2019). *Las representaciones de México en "National Geographic" (1961-1996): percepciones y preocupaciones estadounidenses* (tesis de licenciatura). México: UNAM.
- Brookey, R., J. Phillips y T. Pollard (2023). *Reasserting the Disney Brand in the Streaming Era. A Critical Examination of Disney+*. Nueva York: Routledge.
- Brookey, R. (2023). *Reasserting the Disney Brand in the Streaming Era. A Critical Examination of Disney+*. Nueva York: Routledge.
- Chris, C. (2007). "Discovery's Wild Discovery. The Growth and Globalization of TV's Animal Genres". En Banet-Weiser, S., Cynthia Chris y Anthony Freitas (eds.), *Cable Visions. Television Beyond Broadcasting* (pp. 137-157). Nueva York: New York University.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo* (traducción de José Luis Pardo). Valencia: Pre-textos.
- Dorr, N. (2014). "Welcome to the Border: National Geographic's *Border Wars* and the Naturalization of Border Militarization". *WorkingUSA: The Journal of Labor and Society*, marzo, vol. 17, núm. 1, pp. 45-60.
- Farhi, P. (2015). "National Geographic gives Fox control of media assets in \$725 million deal". *The Washington Post* (en línea), 9 de septiembre. Recuperado el 7 de septiembre

- de 2025, de: National Geographic gives Fox control of media assets in \$725 million deal - The Washington Post.
- Fojas, C. (2021). *Border Optics Surveillance Cultures on the US-Mexico Frontier*. Nueva York: New York University Press.
- Fuller, S. (2015). *The US-Mexico Border in American Cold War Film: Romance, Revolution, and Regulation*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Gil Lobo, A. (2023). "El muro de EE. UU. con México", *El orden mundial*, Recuperado el 7 de septiembre de 2025 de <https://elordenmundial.com/mapas-y-graficos/mapa-muro-mexico-estados-unidos/>
- Goldberg, S. (2018) "To Rise Above Our Past, We Must Acknowledge It". *National Geographic*, número especial, abril. Recuperado el 7 de septiembre de 2025, de: <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/from-the-editor-race-racism-history>
- Hawkins, S. L. (2010). *American Iconographic National Geographic. Global Culture, and the Visual Imagination*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Hays, C. L. (1997). "Seeing Green in a Yellow Border". *The New York Times* (en línea). 3 de agosto. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/1997/08/03/business/seeing-green-in-a-yellow-border.html>
- Iglesias, N. (2010). "Trascendiendo límites: La frontera México-Estados Unidos en el cine". En Raussert, W., B. Rozema, Y. Campos y M. Littschwager (eds.), *Key tropes in inter-american studies: Perspectives from the forum of inter-american research (fiar)* (pp. 179-210). Tréveris/Arizona: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier / Bilingual Press-Editorial Bilingüe.
- IMDB (2025). Portada de la temporada uno de la serie *Border Wars* de National Geographic, Recuperada el 7 de septiembre de 2025 de https://www.imdb.com/es/title/tt1569544/mediaviewer/rm1200000768/?ref_=tt_ov_i
- Jones, R. (2014). "Border Wars: Narratives and Images of the US-Mexican Border on TV". *Acme: An International E-Journal for Critical Geographies*, vol. 13, núm. 3), pp. 530-55.
- Junger, S. y N. Quested (directores) (2020). *Blood on the Wall* (documental). Estados Unidos: Goldcrest Features / National Geographic Documentary Films.
- Kopty, Y. (2021). "Edward Keith-Roach's Favourite Things: Indigenising National Geographic's Images of Mandatory Palestine". En Sanchez Summerer, K. y S. Zananiri (eds.), *Imaging and Imagining Palestine: Photography, Modernity and the Biblical Lens, 1918-1948* (pp. 309-338). Boston: Brill.
- Lutz, C. A. y J. L. Collins (1993). *Reading National Geographic*. Chicago: University of Chicago Press.

- Mason, M. (2010). "CBP in the Spotlight: Border Wars Debuts on National Geographic Channel", *Frontline*, vol. 3, núm. 1, invierno, Recuperado el 7 de septiembre de 2025 de:
https://www.cbp.gov/sites/default/files/documents/frontline_vol3_issue1.pdf
- Martínez-Zalce, G. (2004). "Instrucciones para vivir en el limbo. Arbitrario de películas sobre las fronteras en Norteamérica". En Mercado Celis A. y E. Gutiérrez (eds.), *Fronteras en América del Norte, Estudios multidisciplinarios* (pp. 117-132), México: CISAN-UNAM.
- Martínez-Zalce, G. (2016). *Instrucciones para salir del limbo. Arbitrario de representaciones audiovisuales de las fronteras en América del Norte*. México: CISAN-UNAM.
- Martínez-Zalce, G. (2019). "NatGeo: la espacialización del poder en la frontera México-Estados Unidos". En Golubov, N. (ed.), *TvFicciones: reflexiones críticas sobre televisión estadounidense* (pp. 205-220). México: CISAN-UNAM.
- Maynard, J. (2001). "National Geographic Launches TV Network". *The Washington Post* (en línea), 8 de enero. Recuperado el 7 de septiembre de 2025, de:
<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2001/01/08/national-geographic-launches-tv-network/01208ee1-f6e4-4ac9-ad42-11172e6731c8/>
- Maza Pérez, M. (2014). *Miradas que se cruzan. El espacio geográfico de la frontera entre México y los Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo*. México: Bonilla Artigas, ITESM, Conacyt, Iberoamericana Vervuert.
- McLuhan, M. (1995). "Media and Cultural Change". En McLuhan, E y F. Zingrone (eds.), *Essential McLuhan* (pp. 89-96). Toronto: Anansi.
- NatGeo (2020) "National Geographic Announces Blood on the Wall From Academy Award Nominee Sebastian Junger and Emmy Winner Nick Quested to Premiere September 30 At 9/8c", *National Geographic Press Site* (en línea), 3 de agosto. Recuperado el 7 de septiembre de 2025 de <https://nationalgeographicpartners.com/2020/08/national-geographic-announces-blood-on-the-wall-from-academy-awa/>
- NatGeo (2025). Portada de *Blood on the Wall*. Recuperada el 7 de septiembre de 2025, de <https://films.nationalgeographic.com/blood-on-the-wall>
- NGS (2023) "Our Story". *National Geographic Society* (en línea). Recuperado el 7 de septiembre de 2025 de: <https://www.nationalgeographic.org/society/our-story/>.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte). Barcelona: Paidós.
- Oliveras González, X. (2017). "Representaciones espaciales ante la refrontalización. El caso de la frontera México-Texas". En Padilla Delgado, H., et al. (coords.), *Las fronteras: Espacios estratégicos para la globalización* (pp. 191-214). México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

- Paget, D. (2015). "Ways of Showing, Ways of Telling. Television and 9/11". En Lacey, S. y D. Paget (eds.), *The 'War on Terror Post-9/11. Television Drama, Docudrama and Documentary* (pp. 11-32). Cardiff: The University of Wales Press.
- Plantinga, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción* (Trad. de Henry John Munoz). México: UNAM.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (trad. Ofelia Castillo). México: FCE.
- Rothenberg, T. Y. (2007). *Presenting America's World: Strategies of Innocence in National Geographic Magazine, 1888-1945*. Nueva York: Routledge.
- Said, E. (2003). *Orientalism*. London: Penguin.
- Sherwood, J. (2008). *Building the Wall: The Efficacy of a US-Mexico Border Fence* (tesis). Kansas: United States Army Command and General Staff College.
- Stein, N. (2010). "Behind The Scenes of National Geographic's Border Wars Documentary". Entrevista por Maureen Cavanaugh, KPBS, 5 de enero.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los otros* (trad. Aurelio Mayor). Madrid: Punto de lectura.
- Unesco (2005). *Hacia las sociedades del conocimiento: informe mundial de la Unesco*. En Unesdoc Biblioteca digital. Recuperado el: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000141908>
- Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. Barcelona: Melusina.
- Verea, M. (2012) "Aproximaciones teóricas para entender las políticas migratorias restrictivas y los sentimientos antiinmigrantes en el siglo XXI". En Verea, M. (ed.). *Sentimientos, acciones y políticas antiinmigrantes* (pp. 39-62). México: CISAN-UNAM.
- Vital, A. (2014) "Prólogo". En Vital, A. (comp. y ed.). *Manual de pragmática de la comunicación literaria* (pp. 11-15). México: UNAM.
- Telles, R. (Director). (2008). Capítulo "Border Wars" de la serie *National Geographic Explorer*. Estados Unidos: National Geographic Channel.
- The Walt Disney Company (2022). *Corporate Social Responsibility Report* (en línea). Recuperado el 7 de septiembre de 2025, de: <https://thewaltdisneycompany.eu/app/uploads/2023/04/2022-CSR-Report.pdf>.
- The Washington Post (2020) "Award-winning director Sebastian Junger on the weight of the American news cycle on new film, "Blood on the Wall". *The Washington Post* (en línea). Recuperado el 7 de septiembre de 2025, de: https://www.washingtonpost.com/video/washington-post-live/award-winning-director-sebastian-junger-on-the-weight-of-the-american-news-cycle-on-new-film-blood/2020/09/25/151b08cc-d9f7-495a-b3f5-9daa2fccbb66_video.html.

Graciela Martínez-Zalce: Es Investigadora del SNII, nivel II. Es Doctora en Letras modernas por la Universidad Iberoamericana. Estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la UNAM. Sus líneas de investigación se adaptan a los estudios culturales norteamericanos y fronterizos, la teoría de la adaptación, la crítica literaria y filmica con enfoque de género y en estudios canadienses.

Óscar Badillo Pérez: Estudia el doctorado en la Ciencias Políticas y Sociales en la UNAM, en la misma institución estudió la maestría en Letras y la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. Su línea de investigación es la violencia relacionada con la delincuencia organizada en la frontera México-Estados Unidos.

¹ Edward Said también prevé el impacto que tendría el 11 de septiembre de 2001 en las tendencias culturales e ideológicas de Occidente, poco antes de su muerte. En el prefacio de la edición de 2003 para su libro *Orientalismo*, publicado por primera vez en 1977, menciona la resignificación de los binarios que observó desde la década de los setenta del siglo XX (yo-otro, nosotros-ellos, Oriente-Occidente); denuncia que los medios y gobiernos occidentales estarían acuñando una narrativa sobre un inevitable *choque de civilizaciones* para justificar un nuevo conjunto de guerras imperialistas (Said, 2003).

² Es importante señalar que en la actualidad la inmediatez de los eventos se intensificó y que las muy diversas plataformas de internet muestran ya segmentos audiovisuales —aún se debate si denominarlos noticias— producidos por infinidad de personas que no son periodistas ni comunicadores profesionales, pero que tienen a la mano la tecnología para crearlas y difundirlas casi en el momento en que suceden.

³ Como ya se señaló, esto se potenció en la actualidad por el acceso a la red.

⁴ Ya que el espectáculo, como se dijo antes, configura activamente nuestra percepción del mundo, no es extraño que un género cinematográfico como el *gore* —que muestra la violencia gráfica más extrema—, haya servido a Sayak Valencia (2010) para expresar su diagnóstico de la crisis de seguridad y derechos humanos en México y, en específico, en su frontera norte. Para Valencia (2010: 16-17), el alto costo humano del combate al tráfico de drogas en el país en el siglo XXI subraya la necesidad de propuestas que interpreten la realidad local, donde la violencia predatoria es más evidente; el término *gore* le es útil para explicar las lógicas de la violencia enraizadas en el neoliberalismo, la globalización y la política. Esta violencia no solo es gestionada por los poderosos económica y políticamente, sino que también se convierte en un espectáculo que afecta profundamente campos como la comunicación: “Los medios de información y entretenimiento (*mass media* en general) nos han sobresaturado de información y han causado estragos en nuestra forma de percibir, aceptar y actuar en la realidad. El capitalismo y su producción de imágenes *gore* han vulnerado la entraña y fina frontera entre la fantasía y la realidad, dando un giro de tuerca que vuelve a instaurar lo real como algo horrorizante y certero que cada vez se parece más a la ficción, pero se diferencia de aquella porque es desgarradoramente palpable irreparable. Porque es, en sentido estricto, —pese a la producción de imágenes mediáticas que buscan ficcionalizarlo— un argumento de no-ficción” (Valencia, 2010: 159).

⁵ No solo las asociaciones geográficas sino también la escritura de exploración ayudó a sostener el aparato intelectual del imperialismo europeo, como lo explica Mary Louise Pratt en *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (2010). Según la autora, la ciencia ha sido una de las formas más convincentes y efectivas para sostener proyectos de la expansión occidental, pues se arroja en un marco ideológico de inocencia, conocimiento puro y búsqueda del mejoramiento humano universal: “Al establecer un papel que la revista *National Geographic* adoptaría aproximadamente un siglo después, los periodistas y escritores de viajes se convirtieron en agentes centrales en la legitimación de la autoridad científica [...] el periodismo y los relatos narrativos de viajes fueron mediadores esenciales entre la red científica y un público europeo más amplio.

Fueron agentes centrales en la legitimación de la autoridad científica y su proyecto global junto con otras formas de conocer el mundo y estar en él en Europa” (Pratt, 2010: 29).

⁶ Entre ellos destacaban personajes de renombre, como el inventor Alexander Graham Bell.

⁷ La NGS otorgó una membresía honorífica al presidente estadounidense William McKinley por sus “benéficos cambios en la geografía civil” en referencia a la victoria en la guerra; también el entonces editor de *National Geographic*, John Hyde (citado en Kopty, 2021: 311), escribió: “Es dudoso que el estudio de cualquier rama del conocimiento humano haya recibido antes un estímulo tan repentino y poderoso como el que los acontecimientos del año pasado han dado al estudio de la geografía”.

⁸ Lutz y Collins (1993), por ejemplo, examinaron el repertorio de imágenes de pueblos no occidentales en el contexto de las políticas editoriales de la revista y observaron que la mirada ofrecida en sus páginas opera estratégicamente en la frontera entre ciencia y entretenimiento, verdad y belleza, para presentar un mundo idealizado en camino hacia la noción occidental de modernidad.

⁹ En un número dedicado al racismo, en 2018, la entonces editora principal, Susan Goldberg, aprovechó para reconocer *las espantosas historias del pasado de la revista*. Dada la naturaleza divulgativa de la publicación, Goldberg (2018) acepta la responsabilidad de *National Geographic* de “presentar representaciones precisas y auténticas, un deber que se intensifica cuando cubrimos temas delicados como la raza”. En una breve revisión de sus artículos, se mencionan algunos que afirmaban la superioridad intelectual de unas razas sobre otras o que se enorgullecían del trabajo esclavo; muchas fotografías, por otro lado, solían representar interacciones en las que los exploradores blancos asumían un papel *civilizador* frente a los individuos retratados. John Edwin Mason, uno de los académicos entrevistados en el artículo-disculpa, declara: “*National Geographic* nace en el apogeo del colonialismo y el mundo se dividió entre colonizadores y colonizados. Esa era una línea de color y *National Geographic* reflejaba esa visión del mundo” (Goldberg, 2018).

¹⁰ En la década de los noventa, Gilbert M. Grosvenor, el último de los descendientes de una de las familias fundadoras de la NGS, con participación en ella, finalmente dejó el puesto de presidente de la junta directiva y un nuevo equipo a cargo exploró las oportunidades comerciales que surgieron de un plan de negocios más ambicioso (Hays, 1997). La idea de desarrollar un canal de cable para transmitir de forma continua programas sobre exploración natural y social surgió de la oportunidad de competir con Discovery Channel y Animal Planet, canales que ganaron audiencias significativas durante esa misma década.

¹¹ La presencia de contenidos de la NGS en televisión, sin embargo, no era algo nuevo. Al menos desde la década de los sesenta, los National Geographic Specials se transmitieron en varias cadenas comerciales globales y luego en la PBS de Estados Unidos hasta 1994. Sobre el lanzamiento del canal en Europa, el primer país en lanzar su programación fue Reino Unido, en septiembre de 1997, seguido unos meses después por Irlanda, Finlandia, Polonia y Escandinavia (Chris, 2007: 148-149).

¹² Si bien se anunció que parte de los beneficios económicos de esta reestructuración serían destinados al impulso de exploraciones científicas (NatGeo, 2020), la operación no estuvo libre de críticas, como aquellas que señalaron la inconsistencia que significaba la participación mayoritaria de los Murdoch en medios de divulgación científica (Farhi, 2015).

¹³ En esa misma entrevista, Stein (2010) deja ver su idea preconcebida sobre las personas detenidas por los agentes fronterizos: “tipos bastante rudos, tipos bastante malos, tatuados, pandilleros, tipos de carteles”.

¹⁴ Nos referimos al título de la serie como *Border Wars*, en cursivas, para diferenciarlo del capítulo de Ray Telles, al que mencionaremos como “Border Wars”, entre comillas, por ser parte de producciones seriadas: *Explorer* (2008) y *Border Wars* (2010-2013).

¹⁵ Del actor de doblaje Rodd Houston, quien fue la voz principal durante las cinco temporadas de la serie.

¹⁶ La refrontierización entre México y Estados Unidos se materializó en el crecimiento de cuerpos como USBP y CBP, que tenían a su disposición torres de vigilancia, cámaras montadas en vehículos, helicópteros, globos de vigilancia, sistemas de radar aerostato atados (TARS), vehículos aéreos no tripulados (UAV), sitios web para la

vigilancia en vivo y vehículos de seguimiento a nivel del suelo. De acuerdo con Fojas (2021), la expansión de la infraestructura de vigilancia a lo largo de la frontera México-Estados Unidos se aceleró con Iniciativa Frontera Segura anunciada por el gobierno de Bush en 2005, que tenía como objetivo aumentar la vigilancia en la frontera a través de un sistema integrado (SBInet): “Las diversas tecnologías introducidas por este programa, en particular aquellas destinadas a mejorar la visibilidad (iluminación de estadios y cámaras infrarrojas móviles montadas en vehículos, por ejemplo), consolidaron la capacidad de vigilancia visual de la región” (Fojas, 2021: 25).

¹⁷ Como aquellas que tanto el documental de Telles como las subsecuentes temporadas de la serie de Stein reproducen reiteradamente en sus contenidos y en sus carteles.

¹⁸ El uso de aeronaves no tripuladas en la frontera comenzó en 2005 cuando el Departamento de Seguridad Nacional de los Estados Unidos anunció el uso de un primer modelo del “Depredador”, con autonomía de hasta 16 horas y tecnología de punta para la vigilancia nocturna. A finales de ese mismo año, se informó de la adquisición de una versión más avanzada de este dispositivo, el MQ-9 Reaper Predator B, al que se hace alusión en este documental. De acuerdo con Alonso Meneses y López León (2023), aunque el uso de estas tecnologías se anunció ampliamente con la intención de desalentar la conformación de grupos paramilitares de civiles armados o “vigilantes fronterizos”, resultó contraproducente porque detonó una nueva era de la vigilancia fronteriza caracterizada por el trasvase de tecnología militar en tareas de vigilancia fronteriza (200).

¹⁹ Partimos de Oliveras González (2017) para distinguir entre refronterización material y simbólica. En su análisis de las representaciones espaciales en la frontera México-Texas como resistencia, también distingue otros dos subprocesos: la refronterización jurídica, ejercida por los poderes ejecutivo y judicial, en la que se endurecen las leyes sobre migración, gestión comercial y seguridad de la frontera; y la biopolítica, dirigida al control corporal y emocional: “desde la biometría hasta la producción de discursos del miedo y del odio, en relación a la población y el territorio al otro lado del límite fronterizo, y la insensibilización moral hacia el sufrimiento causado por el régimen fronterizo” (Oliveras González, 2017: 79). Para los fines del presente análisis, nos referimos a la dimensión simbólica, partiendo de los autores mencionados. En todo caso, es evidente que los subprocesos enunciados por Oliveras González también comprenden aspectos discursivos teorizados en esa dimensión, porque en ella participan actores no estatales y se retroalimenta mutuamente con el proceso de refronterización material.

²⁰ Ya se apuntó anteriormente cómo estos documentales tienden a borrar la diversidad de la región fronteriza.

²¹ Los personajes femeninos, independientemente de su posición social, son dignas de amor, estima o piedad, y pueden redimirse a través del amor y la muerte. En la serie y los documentales aquí estudiados, tienen menos presencia.

²² También en Discovery Channel, por ejemplo, es posible ver gran variedad de producciones locales en las zonas de migración y aduanas de aeropuertos internacionales, no solo en América sino en España, y miniseries sobre casos sonados de violencia fronteriza, como el de la familia Le Baron.

²³ El canal comenzó a usar este nombre por razones de mercadotecnia luego de su incorporación a Fox, en 2015.

²⁴ Esta propuesta creativa se sintetizó en un plan de negocios cuya versión pública vio la luz dos años más tarde. En él se dice que la *alineación y colaboración* con Disney requirió de una revisión del marco organizacional de la NGS y la realización de una cuidadosa consulta con la audiencia, directivos y exploradores.

²⁵ Ese documento, *Corporate Social Responsibility Report* (The Walt Disney Company, 2022), pone como ejemplo de *inclusive storytelling* a la serie documental de NatGeo *Life Below Zero: First Alaskans* (2022), que documenta la vida de los pueblos originarios de Alaska, sus tradiciones y los desafíos que deben enfrentar en el siglo XXI.

²⁶ En uno de los primeros estudios sobre la era Disney de NatGeo, Brookey (2023) analiza cómo esta fusión impuso un cambio en la forma de tratar temas como el cosmopolitismo. Para ejemplificar lo que llama *la mercantilización de la diferencia cultural*, que identifica como endémica de la marca Disney, analiza el programa *The World According to Jeff Goldblum*.

²⁷ Desde su lanzamiento en 2017, esta división de NatGeo ha producido documentales como *Free Solo* (2018), ganador del Oscar, el BAFTA y el Emmy, o *The Cave* (2019) y *Bobi Wine: The People's President* (2023), ambos nominados al Oscar.

²⁸ Curiosamente, este es un tópico recurrente en el numerosísimo corpus de películas fronterizas de ficción, donde las revisiones únicamente ocurren de sur a norte (Martínez-Zalce, 2016).

²⁹ De acuerdo con los directores, el contacto con este grupo delincuencia fue posible gracias a Miguel Ángel Vega, periodista, guionista, director de cine y *fixer*, es decir, una persona que hace de contacto entre miembros de la delincuencia organizada y periodistas.

³⁰ Nichols (1997: 358) se refiere también al efecto Kuleshov, que demuestra la importancia del montaje en la creación de significados más allá de las tomas individuales, como un proceso de recombinación capaz de lograr una transformación del mundo material o histórico.