

FRONTERA MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS: UNA PERSPECTIVA DESDE LOS IMAGINARIOS, LOS MEDIOS Y EL ARTE

Border Mexico and the United States:
a perspective from the imaginary, media and art

Mauricio Vera Sánchez

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD, Colombia

MAURICIO VERA SÁNCHEZ

DOCTOR EN ESTUDIOS SOCIALES, UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA. DOCENTE DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL ABIERTA Y A DISTANCIA UNAD. MAURICIO.VERA@UNAD.EDU.CO. MAOVERAS@GMAIL.COM. ORCID: [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8147-1124](https://orcid.org/0000-0002-8147-1124)

RESUMEN

Sin duda, la frontera entre Estados Unidos y México es un espacio territorial de la mayor relevancia en la geopolítica en América. En este artículo se hace una mirada a esta frontera desde la perspectiva de los imaginarios, los medios y el arte, que complementa aquella centrada en la geopolítica, que es la manera en que tradicionalmente se ha estudiado. Se indaga en la percepción de los ciudadanos de frontera, particularmente en los que habitan en El Paso, Texas, y en Ciudad Juárez, México, con el objetivo de ubicar los imaginarios que tienen sobre este territorio de separación y de encuentro de manera simultánea, y en espacial sobre tres objetos que definen esta frontera: el muro, el río Bravo y el desierto. Asimismo, se analizan diversas producciones artísticas y mediáticas para ampliar la perspectiva de configuración de los imaginarios fronterizos.

PALABRAS CLAVE: frontera México-Estados Unidos, medios, arte, imaginarios.

ABSTRAC

Undoubtedly the border between the United States and Mexico is a territorial space of the greatest relevance in geopolitics in America. This article takes a look at this frontier from the perspective of imaginaries, the media and art, which complements the one focused on geopolitics, which is the way it has traditionally been studied. It investigates the perception of border citizens, particularly those who live in El Paso, Texas, and Ciudad Juárez, Mexico, with the aim of locating the imaginaries they have on this territory of separation and encounter simultaneously, and spatially on three objects that define this border: the wall, the Rio Grande and the desert. Likewise, various artistic and media productions are analyzed to broaden the perspective of configuration of border imaginary.

KEYWORDS: *Mexico-United States border, media, art, imaginary.*

INTRODUCCIÓN

La investigación se enmarca desde los estudios que el Dr. Armando Silva (2004, 2014) ha realizado sobre los imaginarios urbanos, sus categorías y nociones, que han consolidado un corpus teórico que parte de revisar las culturas urbanas de varias ciudades internacionales con énfasis en las latinoamericanas, de manera simultánea, con el propósito de intentar captar desde una antropología del deseo ciudadano los modos de ser urbanos. Pero, esta vez, el modo de ser urbano es desde las ciudades de frontera y, por otro lado, el deseo ciudadano es un deseo ciudadano de frontera.

Igualmente, nace del interés por conocer y analizar cómo se construyen las diferentes percepciones sobre la frontera norte de México en su relación cultural, urbana, social y política con el sur los Estados Unidos. Es el afán de mapear la frontera desde sus imaginarios, de cómo la población fronteriza, los habitantes de las ciudades de frontera, asumen como proyección imaginaria la existencia de una frontera internacional de tres mil doscientos kilómetros.

Se abordan tres objetos de estudios: el río Bravo o Grande; el desierto y el muro que separa Ciudad Juárez y El Paso, así como la visualidad que sobre esta frontera se ha construido desde los medios de comunicación y la percepción que sus habitantes tienen sobre los mismos como configuradores, precisamente, de imaginarios, memoria y estéticas.

Caracterización del estudio o discusión teórica propuesta

El ejercicio investigativo está orientado hacia un énfasis en el campo de las epistemologías de lo sensible donde opera una construcción del conocimiento que se desprende a partir de las percepciones encauzadas hacia las labores creativas alrededor de un objeto de estudio que atrae y distancia a los cuerpos necesitados los unos de los otros y que denominamos frontera, borde, línea, y que encuentran en *el desierto*, *el muro* y *el Río Bravo*, así como también en los puentes internacionales, en el tránsito migratorio, en la violencia, referentes de la fisiología terráquea, y de la simbología del poder convertidos

en objetos políticos de separación y control y, simultáneamente, objetos reconfigurados desde los medios y el arte en donde se asientan miradas plurales, abiertas, críticas y creativas de entender el tema de la condición fronteriza.

En este orden, el desdoble de la hipótesis plantea una indagación profunda de las maneras en que ciertas prácticas estéticas (audiovisuales, fotográficas, pictóricas, performáticas, escultóricas) sirven para devenir memoria sobre la frontera México-Estados Unidos, particularmente entre Ciudad Juárez y El Paso. Asimismo, cómo en estas se puede rastrear, a manera de huella, marca, *gramma*, una construcción de imaginarios sobre lo que define la frontera en sus diversidades, y pluralidades culturales y sociales.

Enfoque y/o metodología de abordaje

El estudio está compuesto por un corpus de obras, procesos y artistas provenientes de las Bienales de Arte Fronterizo auspiciadas por El Paso *Museum of Art*, localizado en la ciudad de El Paso, Texas, Estados Unidos, y el Museo de Arte de Ciudad Juárez INBA, en Chihuahua, México, cuyo propósito es juntar artistas de los dos países y reflexionar acerca de lo que ocurre entre la frontera de México y los Estados Unidos, así como desentrañar las complejidades del mundo cercano a la débil línea que los divide. Asimismo, se analizan algunos contenidos mediáticos y cinematográficos para rastrear en estos los imaginarios.

Siguiendo la ruta planteada por Margarita Calle en su tesis *Mutaciones y registros. Desplazamientos y convergencias en el arte contemporáneo* (2011), y fundamentalmente el trazo desplegado en la teoría de los imaginarios del profesor Armando Silva (2004), la selección del material de análisis se enmarca en criterios que sean procesos que permitan ampliar la noción de la estética actualmente en el escenario de la frontera; de igual manera, obras en las que se materialice el trabajo articulado de artistas de un lado y del otro de la frontera; que produzcan relaciones entre arte, identidad, territorio, frontera, memoria, y que propongan un horizonte reflexivo para comprender la frontera no solo como instancia geopolítica de separación, sino como posibilidad de mezcla, de creación, de geopoética.

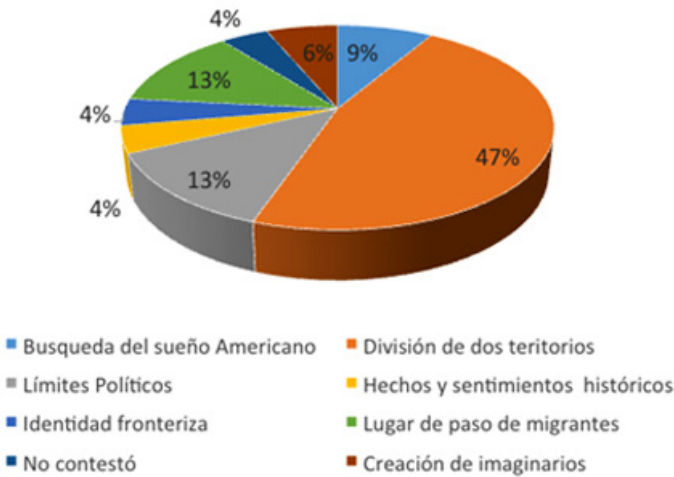
La participación en el presente estudio es de 44 profesionales (20 mujeres y 24 hombres) en áreas del urbanismo, el arte, la cultura y los medios, y cuyo rango etario se ubica entre veintiuno y sesenta años, lo que permite tener un significativo espectro de percepciones marcadas por las vivencias personales y las trayectorias de vida particulares. Tanto las encuestas como las once entrevistas realizadas a profundidad a artistas que han participado en las bienales de arte fueron grabadas y transcritas para ampliar el análisis, se componen de 65 preguntas divididas y estructuradas en seis capítulos que permiten abarcar el espectro amplio de información sobre los imaginarios y los procesos creativos. Estos son: Identidad e historia (relacionado con los personajes emblemáticos, acontecimientos y rasgos definitorios de la identidad fronteriza); Imagen y memoria (relacionado con la visibilidad e iconicidad de la frontera, los medios de comunicación y la construcción de memoria y olvido en la frontera); Calificación de la frontera (asignación de valores –bueno, malo, regular- sobre la vida en la frontera, los servicios migratorios, las relaciones artísticas y culturales de ambos países); Sobre el espacio – decogramas (para ubicar los sitios y espacios emblemáticos fronterizos y su configuración en los imaginarios); Emocionario fronterizo (escala perceptual y sensorial sobre la manera en que se vive y siente la frontera en términos de colores, olores, sabores); Movilidad y desplazamiento humano (relacionado con la posibilidad real de cruce de la frontera, la construcción del otro y la percepción geopolítica).

Principales resultados, reflexiones y conclusiones

Sin lugar a dudas son tres los objetos que marcan y le dan identidad a la frontera norte de México y sur de Estados Unidos: el río Bravo, el muro y el desierto. Así, ante la pregunta de cómo consideran que estos han construido históricamente el concepto de frontera, aparece en el imaginario fronterizo su función como objetos de separación de los cuerpos, de división del territorio, de lugar de tránsito de los migrantes (Gráfica 1). En este sentido, se ubica en primera instancia su preeminencia esencialmente como construcciones del orden de lo geopolítico, de la reglamentación política que separa los dos países,

de los desequilibrios históricos de poder económico y militar entre las dos naciones, del interés sempiterno a través de la historia de los distintos gobiernos de Estados Unidos por su límite estatal del sur, de controlarlo y, en contraposición, el desinterés que históricamente –especialmente durante los siglos IX y principios del XX– han tenido los gobernantes e incluso algunos intelectuales mexicanos por el norte del país. Vale subrayar la opinión que le ameritaba al reconocido secretario de Educación José Vasconcelos, (como se citó en Balderas Domínguez, 2010), las tierras desérticas del norte, al referirse a estas “como *no man's land* en un doble sentido: territorio vacío por un lado, territorio que separa dos culturas, por el otro” (p. 176).

¿Cómo considera que el desierto, El Río Bravo y El Muro han construido históricamente el concepto de Frontera?



Fuente: elaboración propia (2018).

Gráfica 1. ¿Cómo considera que el desierto, el río Bravo y el muro han construido históricamente el concepto de frontera?

El río Bravo y el desierto se identifican en los imaginarios fronterizos como objetos sobre los que se ha configurado históricamente la frontera; es importante subrayar que estos dos últimos obedecen más a una configuración en un primer momento facilita-

da por su misma disposición geográfica natural sobre la que se trazaron los límites territoriales de ambos países. En sentido estricto, y en rigor de imposición de la naturaleza, el río Bravo y el desierto se asignan como determinantes y referentes geográficos precisos a la hora de la implementación de los límites de ambos países: sus morfologías han configurado la definición de los límites fronterizos. Sin embargo, las concepciones culturales sobre ambos objetos terráqueos ha sido muy distinta, en tanto que en la política impositiva de los anglosajones, para el caso del río, el control de su cauce quedó en sus manos, lo que hace que los cultivos del lado mexicano, por ejemplo, dependan esencialmente del agua que el gobierno estadounidense desvíe hacia estos, sobre todo, en épocas de verano, donde la dependencia del recurso hídrico es decisiva para garantizar la productividad: el agua, geopolíticamente, es de Estados Unidos.

El desierto: la fisiografía natural que impone el ponente imaginario sobre la frontera norte de México está sin lugar a dudas anclada en la imagen del desierto: frontera y desierto se traslapan para hacer emerger la figura del cuerpo humano maltrecho que lucha por cruzarlo y llegar al paraíso: el migrante. Es el cuerpo del migrante que vertiginosamente se juega la vida en medio de la aridez terráquea y la esperanza, quizá, de una vida mejor. En su serie fotográfica *La historia del futuro / The history of the future* (2008), el fotógrafo mexicano Julián Cardona y el norteamericano Michel Berman registran en distintos planos el asunto de la migración como factor consustancial al concepto de frontera.



Fuente: Julián Cardona (2004).

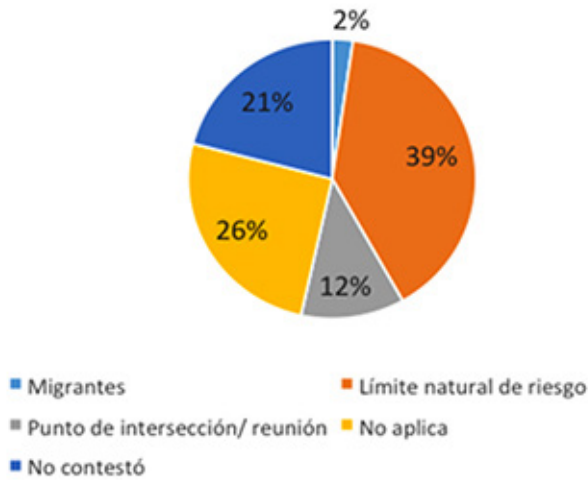
Imagen 1. Grupo de emigrantes que incluye mujeres y niños sale de Sásabe hacia el noreste para internarse en el desierto

Como lo anota Nancy Sutor (2008), los fotógrafos tienen la visión para ayudarnos a ver y entender los complejos problemas que gravitan alrededor de la frontera, donde su estudio no es solo del orden del conocimiento de esta como lugar de lo silvestre, sino también como el espacio por el que transitan anualmente más de medio millón de mexicanos y centroamericanos, entre otros, para intentar llegar a los Estados Unidos para trabajar ilegalmente. Cada fotógrafo, precisa Sutor, tiene una perspectiva distinta de estas tierras donde los dos países se juntan. La constelación de estas diferentes visiones y voces nos despierta a la realidad de la situación fronteriza.

A la obra visual de Berman y Cardona, donde aparecen de manera latente las huellas, las marcas del hombre que cruza y el aparato militar estadounidense que impide el cruce, se le sumará literalmente el cazador de migrantes, sujeto paraestatal que protagoniza la obra cinematográfica *Desierto* (2016), del mexicano Jonás Cuarón, cuya entretención es perseguir y cazar hordas de ilegales que mal conducidas por el laberinto desértico por los denominados

“coyotes” sirven para alimentar su sentido de superioridad. Es coherente, entonces, que en el imaginario fronterizo el desierto se perciba, fundamentalmente, como el lugar del riesgo, de los migrantes, tal como se muestra en la Gráfica 2.

¿Cómo determina El Desierto el concepto de frontera?



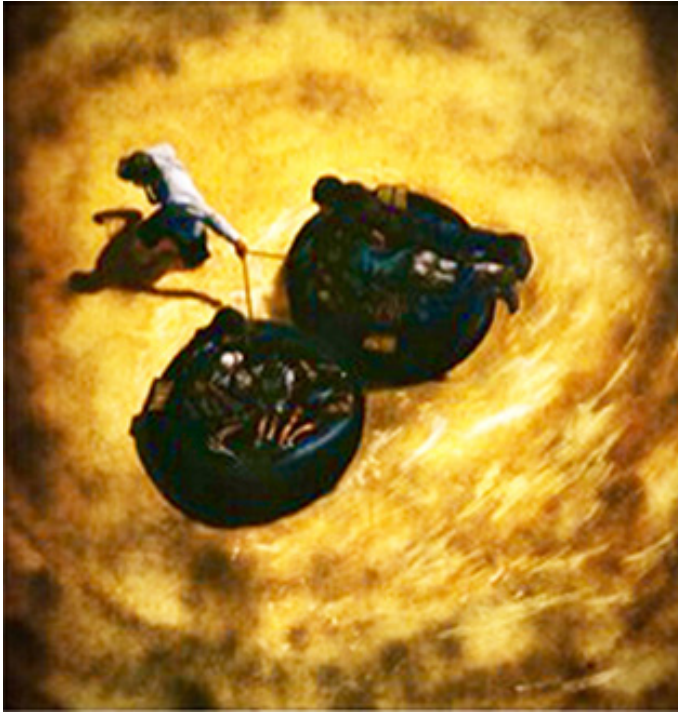
Fuente: elaboración propia (2018).

Gráfica 2. ¿Cómo determina el desierto el concepto de frontera?

Así, desde la perspectiva de los imaginarios la palabra frontera y la imagen del desierto se corresponden mutuamente, al punto que, al igual que la imagen antecede al lenguaje, paradójicamente la imagen del desierto impuso históricamente el concepto de frontera. De esta manera, se ubica cómo el desierto es una construcción imaginaria, mediada por la cultura, el arte y los medios que lo relacionan bien como el lugar del destierro y la penitencia desde la cosmovisión judeocristiana o como el lugar de la “aridez” cultural desde la mirada de algunos intelectuales y gobernantes del centro de México. Pero, simultáneamente, en el otro lado, en la perspectiva

anglosajona y protestante, el desierto es tierra de pioneros, conquista, exploración y explotación.

El río Bravo: el río se convirtió en el primer referente limítrofe de la geopolítica internacional que dividió a Estados Unidos y México. De forma similar a los médanos del desierto fronterizo, las aguas del río contienen la posibilidad del quiebre del orden geométrico de separación: se atraviesan o se nadan para juntarse con el otro que está al otro lado y a quien se necesita. Como lo señala el historiador mexicano Gerardo Reyes Santiago (2017), el 'destino manifiesto' estadounidense iba cumpliéndose al pie de la letra después de su independencia, ya que el siguiente paso era la anexión del Oeste, por lo que en 1845 el gobierno expansionista inició gestiones para comprar la Alta California. La disputa sobre si la delimitación de la frontera podía ser el río Nueces o el Bravo, aunado a la anexión de Texas por parte de Estados Unidos, volvieron tensas las relaciones entre ambas naciones, casi al punto de la ruptura. Así, como resultado de la guerra entre ambas naciones entre 1846 y 1848, el Río Bravo fue considerado la línea divisoria internacional y, debido a ello, el Tratado de Guadalupe Hidalgo, firmado en febrero de 1848 y que estableció las condiciones de la paz, consideró que los poblados situados en la margen norte del Bravo pertenecían a la soberanía de Estados Unidos, puntualiza el también historiador Carlos González (2008). Emerge prendido al río el imaginario fronterizo del 'mojado', que es una figura que se 'seca' lentamente en la cotidianeidad fronteriza y migratoria.

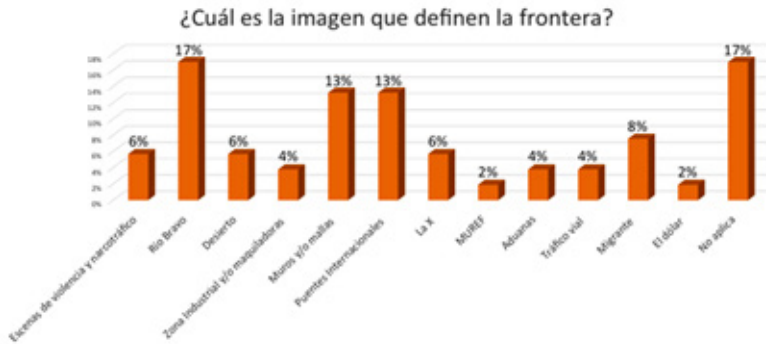


Fuente: Carlos Callejo (2012).

Imagen 2. La cruzada / The Crossing, 1991

El río como un decograma, es decir, un tropo donde es posible rastrear algunos de los elementos que definen la identidad fronteriza. No solamente para los propios habitantes fronterizos las aguas y arenas puntualizan ese intersticio que se denomina frontera, sino también para el otro: basta visualizar, a manera de ejemplo, los imaginarios que ponen en circulación la película colombiana *Paraíso Travel* (2008), dirigida por Simón Brand y adaptada a partir de la obra literaria que lleva el mismo título del escritor Jorge Franco (2002), donde se presenta el drama de los inmigrantes ilegales al cruzar el desierto para llegar, ciertamente, al paraíso (léase el paraíso como ese imaginario -también cinematográfico- del sueño americano que supuestamente se cumple al llegar a Estados Unidos), no sin antes pasar por un purgatorio hecho de dolor, sobrevivencia personal y, por supuesto, agua y arena: los personajes, de nacionalidad

colombiana, ya no solo mexicana o de algún país centroamericano, parten a cumplir su sueño enganchados por una red internacional de tráfico ilegal de personas y “coyotes” despiadados para llegar a Queens, sin librarse de vivir la inclemencia del calor desértico y las peripecias para afrontar las fuertes corrientes de un río que se nos presenta como salvaje e indómito. Esas imágenes nos muestran desde la mirada del otro –a través del cine– los imaginarios que se tienen de esta frontera como el espacio de tránsito entre la pesadilla del cruce y el logro del sueño americano, siguiendo la misma ruta de la tradición judeocristiana del desierto como el lugar de prueba o pacto donde Jesús pasa cuarenta días para purificarse, como lo plantea el investigador mexicano Víctor Ortega León (2010). Así, *Paraíso Travel* es la metáfora que nos ayuda a entender que la frontera estadounidense no solo es con México, sino también con todos los países que están al sur del desierto y del río Bravo, de ahí que en los imaginarios fronterizos el río siga apareciendo como una imagen definitoria de la frontera (Gráfica 3).



Fuente: elaboración propia (2018).

Gráfica 3. ¿Cuál es la imagen que define la frontera?

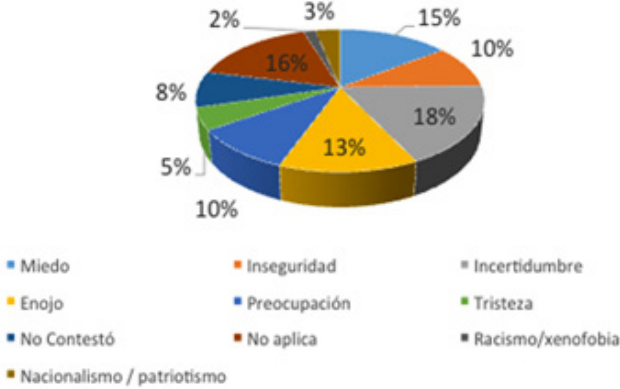
El muro: más que en cualquier momento de la historia fronteriza, ante la llegada de Donald Trump a la Casa Blanca es necesario pensar el orden geopolítico y las estrategias geopoéticas que marcan el devenir de la frontera. En esta perspectiva, el muro como el *bor-*

der es la expresión geopolítica más extrema, radical y compleja en las relaciones entre México y Estados Unidos. Como lo hizo saber Trump desde su candidatura por el Partido Republicano y su posesión ya como mandatario en el año 2016, su doctrina de soberanía nacional incluye la protección del territorio estadounidense, la promoción de la prosperidad de la población anglosajona prioritariamente y la reivindicación de los Estados Unidos como la nación más poderosa: *America, first!!!*, y para lograr esto, la construcción de la totalidad del muro se constituye en el ícono político que tensa más las relaciones binacionales asimétricas hasta el punto de revitalizar y radicalizar las viejas -pero no dejadas- prácticas de vigilancia y control migratorio.

Ya lo decía cien años antes (1916) de la posesión de Trump el alcalde de El Paso, Texas, Tom Lea: **Las hordas de mexicanos pobres y cargados de enfermedades que están buscando su entrada a El Paso, deben mantenerse lejos.** En este orden, en los imaginarios fronterizos se identifican emociones ante la llegada de Trump y su muro que oscilan entre la incertidumbre, el miedo, el enojo, el racismo y la xenofobia.

De esta manera, los imaginarios, al ser de base emocional y, por ende, estética, nos permiten levantar más que el mapa de las racionalidades geopolíticas un croquis de las emociones que palpitan hoy en los habitantes de la frontera. Ante la pregunta “¿Qué sentimientos y emociones ha generado la llegada de Trump a la presidencia?”, los encuestados manifiestan un variopinto estado emocional que permite platear un reagrupamiento de afectos que oscila de manera descendente entre la incertidumbre (18 %), el miedo (15 %), el enojo (13 %), la inseguridad (10 %), la preocupación (8 %), la tristeza (5 %), el nacionalismo y patriotismo (3 %), y el racismo y xenofobia (2 %), entre otros, tal como se observa en la Gráfica 4.

¿Qué sentimientos y emociones ha generado la llegada de Trump a la presidencia?



Fuente: elaboración propia (2018).

Gráfica 4. ¿Qué sentimientos y emociones ha generado la llegada de Trump a la presidencia?

Sin embargo, el arte aparecerá como un factor determinante para desactivar, desde propuestas no desprovistas de crítica y postura política, las intenciones excluyentes del American First!!!, como lo hace el artista Plastic Jesús (Jesús Plástico) con el pequeño muro construido alrededor de la estrella de Donald Trump en el Hall de la Fama en Los Ángeles, California (2016), o de las propuestas de ‘burlar’ la frontera de la artista Gracia Chávez (2017) o la contundente obra de Ana Teresa Fernández de poéticamente ‘borrar’ el muro (2015).



Fuente: Archivo de Mauricio Vera (2017).

Imagen 3. Muro miniatura alrededor de la estrella de Donald Trump (2016)

Cómo no referenciar a propósito la obra del artista albanés radicado en Italia Adrian Paci,-en su video-obra *Centro di Permanenza Temporanea* (2007)-, en la que pone en primer plano el estado actual de las implicaciones de un mundo globalizado donde se excluye al otro diferente tanto racial como económicamente, que es obligado a un desplazamiento transfronterizo durante el cual va dejando -¿o transformando?- su identidad, su historia y la memoria de su pasado.

La dirección de arte en *Centro di Permanenza Temporanea* nos pone en escena a un grupo de hombres y mujeres comunes, de aquellos que por su tipología física podemos encontrar en cualquier país de Centro o Sur América, con sus cuerpos vestidos con una indumentaria que nos conecta con el mundo obrero, y cuyos rostros nos hablan de la dureza de la migración, quienes ubicados en un aero-

puerto de una ciudad indeterminada se desplazan lentamente por una escalera que no los conducirá a ningún lugar: suspendidos en el borde esperan sin desesperanza abordar un avión que nunca llega. El tránsito como una condición de la vida.

Es el estado liminar, de inminencia de aquello que puede o no suceder de lo que nos habla Paci y que define el estado emocional de incertidumbre que emerge en los imaginarios fronterizos: la frontera como el arte pueden ser entendidos como intersticios, como aquello que permite juntar lo separado y separar lo que estaba junto.

Como el mismo Paci (2007, citado en Vera, 2020) lo señala, “la sensación de estar en la encrucijada, en la frontera entre dos identidades separadas, es la base del conjunto de la obra fílmica, así como su visión de la historia colectiva, de las consecuencias de los conflictos y revoluciones sociales y de la influencia del contexto socioeconómico en las identidades personales y sociales” (p. 125).

En esta área inmensa, militarizada, que es la frontera entre México y Estados Unidos, los artistas Mauricio Dias, de Brasil, y Walter Stephan Riedweg, de Suiza, que trabajan como pareja, desarrollaron para el *InSite 2000* en el territorio limítrofe entre Tijuana (Baja California, México) y San Diego (California, Estados Unidos) el proyecto video artístico intitulado *Mama*, cuyo objetivo era no solo abordar el tema fronterizo desde el ángulo de la migración ilegal que intenta a diario burlar las autoridades estadounidenses para cruzar, sino, fundamentalmente, desde la mirada de los oficiales de guardia de Estados Unidos y sus perros persecutores. Animales entrenados para la cacería humana -como el del siniestro personaje de la película *Desierto* (2015) de Jonás Cuarón-, que saben, como animadamente lo relata uno de los testimonios en *Mama*, “Reconocen su territorio: ellos los marcan. Pensando de esa forma son como líneas en un mapa, y allá están las líneas y estos son los territorios y así es con todos los territorios en un mapa”. Bien en el fondo de mi corazón, relata otro guardia fronterizo del Servicio de Inmigración y Aduana de Estados Unidos: “Yo quería cazar criminales. Yo quería un arma grande y un distintivo grande. Yo quería hacer algo que fuera excitante”.

El arte y los medios audiovisuales nos permiten ubicar en cierta medida aquel mito fundante de la imagen fronteriza entre México y Estados Unidos que perdura hasta hoy y que marca tanto las percepciones de los ciudadanos fronterizos como los contenidos de los medios. Un mito que podemos ver ritualizado o parafraseando a Paul Ricoeur (2007), recordado desde la misma producción de los contenidos mediáticos de la prensa o la televisión (incluso desde la producción artística), y que tiene que ver, tristemente, con un recurrente estigma desde la mirada angloamericana sobre lo que significa México como el país que hay que vigilar, del que hay que cuidarse, de una frontera donde la posibilidad de una guerra, tanto militar como cultural, ha sido siempre un estado de inminencia. Este mito fundante, es decir, la etimología, la raíz de este imaginario fronterizo estigmatizante, tiene su origen en la Revolución Mexicana.

Es allí, en las imágenes fotográficas y cinematográficas primigenias de la Revolución que circularon rápidamente a comienzos del siglo XX donde podríamos plantear a manera de hipótesis preliminar que habrá de desarrollarse en trabajos posteriores— donde se definió ontológicamente el imaginario, en su dimensión visual, de lo que significa la frontera de Estados Unidos con México, y en especial una iconografía que constituyó por muchas décadas la visualidad de las ciudades de El Paso y Juárez.

David Dorado Romo (2017), en su libro *Historias desconocidas de la Revolución Mexicana en El Paso y Ciudad Juárez*, señala cómo la cobertura fotográfica de la Revolución a lo largo de la frontera entre México y Estados Unidos, y en especial de la batalla de Juárez, sucedida el 8 de mayo de 1911, tenía ya todos los elementos de la modernidad y de una economía de mercado cultural, ya que mientras los mexicanos hacían la revolución, los estadounidenses calculaban cuánto dinero podían sacar de la situación:

Hordas de fotógrafos profesionales y cineastas acudieron a la frontera como abejas al panal para filmar la batalla de Ciudad Juárez. Llegaron como corresponsales fotográficos de periódicos y revistas, o como vendedores de postales, turistas, cazadores de su-

venires, aventureros, espías, retratistas, espías, retratistas itinerantes o bien como camarógrafos de Hollywood en busca de tomas de acción para sus películas... (..) Proporcionando imágenes de la Revolución mexicana para un público estadounidense especialmente curioso que podía hacerse un cuantioso negocio (p. 229).

Un público que evidentemente sentía una atracción morbosa -como sucede hoy con el llamado cine de acción hollywoodense por las escenas de violencia y muerte. Un público propio de lo que Guy Debord (1967) denomina la sociedad del espectáculo, donde a partir de la reiteración mediática de las temáticas sensibles o de protesta sobre asuntos sociales, políticos, culturales o ambientales logra, precisamente, una desactivación del sentido de estas, es decir, una insensibilización por efectos de la repetición, una banalización gracias a la escenificación ligera y superficial. Esta desactivación proviene, evidentemente, del rol que desempeñan los medios que, a fuerza de repetir incesantemente las protestas, los plantones y los disturbios en televisión, por ejemplo, en lugar de construir memoria de dichos acontecimientos, los ubican en el olvido en tanto que las audiencias hostigadas de dicha información se vuelven indiferentes y pasivas. Y es esto, ciertamente, lo que las imágenes de los revolucionarios lograron en el público angloamericano, especialmente de El Paso, una indiferencia del sentido político de la Revolución para ceder ante una ávida necesidad de entretenimiento y diversión a costa del dolor del otro mexicano. Para las audiencias de principios del siglo XX en los Estados Unidos, la Revolución no sucedió en el plano político, sino como mercancía mediática de fotografías, postales, noticieros y películas silentes que mostraban una nación sumida en su propia ignorancia y brutalidad. Aquel público

tenía predilección por las escenas pintorescas que reforzaban las visiones populares y los estereotipos raciales del México de antes, así como por las postales de los revolucionarios con cómicos sombreros, de fusilamientos, de cuchitriles de adobe, de refugiados miserables cruzando el río Bravo y otras escenas de esa naturaleza que mostraban la brutalidad de la raza latina. (..). En cambio, las imágenes que no correspondían a los manidos estereotipos de la

frontera mexicana se quedaron enterradas, por así decirlo, y nunca se publicaron (Dorado Romo, 2017, pp. 229-230).

Una visualidad de la Revolución que paradójicamente contó con la complicidad de los mismos revolucionarios, especialmente de Pancho Villa quien vendió a la Mutual Film Corporation, ubicada en Nueva York, los derechos exclusivos de fotografiar y filmar todas sus batallas, con el compromiso de los productores de entregarle un porcentaje importante de los ingresos por taquilla. Como diría Susan Sontag, no hay guerra sin fotografía, y hacer la guerra y tomar fotos son actividades congruentes entre sí. En esta línea, la frontera se constituyó en el imaginario social como el lugar de la guerra; basta con observar algunos de los títulos espectacularizantes de la época, que son referenciados por Dorado Romo (2017) en su libro: *Crimen mexicano* (1909), *Traficantes de armas* (1912), *Los greasers y el pecado* (1913), *Fraude en una mina mexicana* (1914), *La venganza del francotirador greaser* (1914), *El corredor de la frontera* (1915), *Una especie de mexicano* (1915) o *Greasers y pistolas* (1918). Como lo referencian los documentos de Federico González Garza, citados por Dorado Romo (2017), que se encuentran en el Centro de Estudios de Historia de México, Fundación Condumex, un ciudadano mexicano radicado para aquella época revolucionaria en Los Ángeles y simpatizante a los villistas escribía en 1913: “Quiero hacerles saber una cosa: no dejen que ningún cineasta estadounidense ingrese a su territorio. No tienen buenas intenciones. Van y ruedan solo las peores cosas y luego les ponen a las imágenes subtítulos que no les hacen ningún favor a ustedes” (pp. 255-256).

Imágenes de la Revolución que hoy siguen marcando el imaginario fronterizo, como lo reconoce la artista Gracia Chávez (Entrevista personal del investigador, México, 2017) al decir que la imagen de la frontera es la de Pancho Villa, Francisco Madero, Pascual Orozco, Abraham González, Venustiano Carranza, José de la Luz Blanco, y Federico González Garza, entre otros, así como sus historias revolucionarias. Revolucionarios que posaban juntos antes de la batalla de Juárez para el fotógrafo de guerra de origen italiano Giuseppe Garibaldi:

Era un raro espectáculo. Todos los jefes revolucionarios combatientes se tomaron una foto de grupo frente a una pequeña casa de adobe llamada la casita gris y situada a unos cuantos metros de la mojonera internacional, hoy conocida como Monumento número uno. La pequeña casa de adobe funcionaba como la capital temporal de México (Dorado Romo, 2017, p.143).

Como lo anota la investigadora e historiadora mexicana Margarita de Orellana (1999), el cine norteamericano sobre la Revolución -así como el actual, se agregaría- siempre ha buscado resaltar la superioridad de su sociedad, y poner en primer plano la creencia de ser los llamados a cumplir un destino manifiesto como la nación más poderosa:

México, con su revolución caótica y sus habitantes oscuros, ha representado casi siempre para los norteamericanos la imagen contraria y negativa de la imagen clara que la nación estadounidense se permite tener de sí misma. (...) La línea fronteriza que separa a los mexicanos de los norteamericanos atraviesa de diversas maneras una gran parte de las películas de ficción sobre la Revolución. Aunque esta línea divisoria no es visible en forma concreta en muchas imágenes, ésta aparece en la narración de forma diluida para hacer sentir algunos contrastes. Estados Unidos representa el país de la luz, el orden, la libertad y la democracia. Es el lugar donde existe seguridad y paz para los habitantes. El otro lado del río Grande es un lugar oscuro, confuso. (...) Es también el país de los bandidos, de los crímenes impunes, de las arbitrariedades. Es un lugar que protege a los que hacen cosas malas, a los que provocan el desorden y el caos (pp. 156-157).

En la batalla por definir la imagen de la frontera y la Revolución, concluirá igualmente David Dorado Romo (2017), artistas, fotógrafos y cineastas a menudo estuvieron literalmente en la línea de fuego. Imágenes complejas que siguen siendo recreadas en la contemporaneidad desde el arte, el cine, la televisión o la prensa.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERAS DOMÍNGUEZ, J. (2010). Frontera, desierto y cultura. En Chávez, J., González, C., Pérez-Taylor, R. (editores) *Antropología del desierto: Desierto, adaptación y formas de vida* (pp. 176). Ciudad Juárez: El Colegio de Chihuahua; Universidad Autónoma de Ciudad Juárez; Cuerpo Académico Estudios Históricos.
- Cardona, J. (2004). *The History of the Future* [Fotografía]. Lannan Foundation.
- Callejo, C. (2012). *Desert Modern and Beyond, El Paso Art 1960-2021* [Obra en pastel y prisma color]. El Paso Museum of art.
- CUARÓN, A., (Prod.) y CUARÓN, J. (Dir.). (2015). *Desierto* [Cinta cinematográfica]. Esperanto Filmoj.
- DE ORELLANA, M. (1999). *La mirada circular: El cine norteamericano de la Revolución mexicana, 1911-1917*. Artes de México. Patrick Shaw Cable; El Paso Museum of Art.
- DEBORD, G. (1967). *La société du spectacle*. Champ Libre.
- DORADO ROMO, D. (2017). *Historias desconocidas de la Revolución mexicana en El Paso y Ciudad Juárez*. Ediciones Era.
- FRANCO, J. (2002). *Paraiso Travel*. Literatura Random House.
- GONZÁLEZ HERRERA, C. (2008). *La frontera que nos vino del norte*. Taurus.
- ORTEGA LEÓN, V. (2010). Entre norte bárbaro y salvaje oeste: desierto, arqueología y religión. En N. Apellido (cargo dentro de la publicación) *Antropología del desierto: Desierto, adaptación y formas de vida* (pp. #-#). El Colegio de Chihuahua; Universidad Autónoma de Ciudad Juárez; Cuerpo Académico Estudios Históricos.
- REYES SANTIAGO, G. (2017). *Informe de investigación proyecto Frontera Imaginada México-Estados Unidos*. Fundación Universitaria del Área Andina.
- RICOEUR, P. (2007). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura de México.
- SHAW CABLE P. Y EL PASO MUSEUM OF ART (2012). *Desert Modern and Beyond, El Paso Art 1960-2012* [Libro]. El Paso Museum of Art.
- SILVA, A. (2004). *Imaginarios urbanos: hacia el desarrollo de un urbanismo desde los ciudadanos. Metodología de trabajo*. Convenio Andrés Bello.

- SILVA, A. (2014). *Imaginarios, el asombro social*. Ciespal; Universidad Externado de Colombia.
- SUTOR, N. (2008). *The History of the Future*. Lannan Foundation.
- VERA, M. (2020). *Geopoéticas, memoria e imaginarios en la frontera México - Estados Unidos*. Bogotá, Colombia. Universidad Externado.
- VERA SÁNCHEZ, M. (2013). Arte y territorio, frontera e intersticios. *CBN Revista de Estética y Arte Contemporáneo*, (5), 82 – 93.