

Otra posibilidad de lectura a las temáticas fronterizas desde *Levantamue*rtos: propuesta de análisis para la relación personaje-paisaje en el cine de ficción

*Another reading of the border topics from Levantamue*rtos: analysis proposal for the character-landscape relation in fiction cinema

Alba Nidia SÁNCHEZ BALTAZAR*

RESUMEN

En este trabajo se ejemplifican los procedimientos metodológicos a través de los cuales es posible delinear la relación entre los paisajes y los personajes cinematográficos. Esto no es solamente como parte de la narración, sino que su abordaje se enfoca en un proceso de transacción que permite analizarlos como una unidad encaminada hacia la transformación y reconfiguración de sus identidades.

Además de identificar y describir aquellos elementos recurrentes y que forman parte de las representaciones cinematográficas de la frontera, es posible aproximarse a otros elementos que también constituyen, delimitan y permiten explicar la mutua influencia y determinación entre estos espacios y sus personajes.

* Licenciada en ciencias de la comunicación y maestra en estudios socioculturales por la Universidad Autónoma de Baja California, México. Maestra en educación por el Centro de Estudios Universitarios de Baja California. Docente en la Universidad Autónoma de Baja California, especializada en discurso, poder y representaciones. albanidias08@gmail.com

Palabras clave: paisaje cinematográfico, personajes, identidades, frontera, procesos transaccionales, representaciones cinematográficas.

ABSTRACT

In this paper I exemplify the methodological procedures through which it is possible to delineate the relationship between the landscapes and the cinematographic characters, not only as part of the narrative, but its approach focuses on a transaction process that allows us to analyze them as a unit, directed towards the transformation and reconfiguration of their identities.

In addition to identifying and describing those recurrent elements that are part of the cinematographic representations of the border, it is possible to approach other elements that also constitute, delimit and explain the mutual influence and determination between these spaces and their characters.

Keywords: *cinematic landscape, characters, identities, border, transactional process, cinematographic representation.*

INTRODUCCIÓN

La frontera ha sido descrita en el cine de manera recurrente, entre otras cosas, por su atractivo temático, que Norma Iglesias (2006) atribuye a “su riqueza visual, el dramatismo de sus fenómenos sociales —como, por ejemplo, la migración indocumentada y el tráfico de drogas—, así como las posibilidades que esto brinda para los excesos y el sensacionalismo” (p. 1). De tal modo, no es extraño que las imágenes más recurrentes relacionadas con esta zona sean aquellas que refieren a la violencia, al crimen, a la pobreza o al abandono.

Con esto en mente fue como inicié con el proyecto de análisis cinematográfico para mi tesis de maestría en estudios socioculturales, pues intentaba conocer a detalle estas representaciones recurrentes. Sin embargo, al identificar y describir los atributos tanto del espacio como de

sus personajes, y posteriormente abordarlos a ambos como una misma unidad de análisis, fue posible la aproximación a otras áreas que también forman parte de su representación, aquellas que intervienen en su mutua identificación y configuración identitaria. No se dejan de lado los aspectos estereotípicos que también intervienen, pero sí se trata de integrar otra mirada de la frontera y de sus personajes.

De este modo, aunque se trabajó con algunas secuencias y fragmentos de las películas *Zachariah* (Englund, 1971), *The game* (Fincher, 1997) y *Levantamuertos* (Nuñez, 2013), para los propósitos explicativos de este documento el enfoque estará únicamente en lo que corresponde al análisis de *Levantamuertos*.

El propósito es ejemplificar el procedimiento metodológico retomado desde las propuestas de Casetti y Di Chio (1991), Thompson (1998) y Gómez Tarín (2006) —trabajadas posteriormente por autores como Vizcarra (2009), Apodaca (2012) y Maza (2014)— desde la hermenéutica profunda. Esta se conjuga aquí para el logro de los objetivos de la investigación: identificar cómo un entorno tan característico —y caracterizado— como el de Mexicali puede permear en el individuo, y este, a su vez, intervenir en la configuración de su entorno.

Levantamuertos es una comedia negra mexicana del 2013, dirigida por Miguel Núñez y de producción independiente (Esuna Cine y Universidad Autónoma de Baja California), que trata sobre Iván (interpretado por Daniel Galo), sobre Mexicali y sobre el calor de la región. Este personaje trabaja en el Servicio Médico Forense, un trabajo de por sí complicado, pero que se vuelve extenuante en una ciudad con temperaturas que pueden llegar a los 50 °C en verano.

La cinta se ha exhibido en múltiples salas alrededor del país como Monterrey, Durango, Mazatlán, Ensenada y Tijuana, además de la Cineteca Nacional en Ciudad de México. Para el periódico *La Jornada*, el director señaló que, como película independiente y en su intención de retratar el noroeste del país, *Levantamuertos* intenta dejar de lado los clichés del cine mexicano y fronterizo para centrarse en la vida cotidiana de esta zona:

Mi intención era no mostrar más violencia de la que ya vemos en los periódicos y noticiarios de televisión. Se tocan los temas de muertes violentas y circunstanciales, como la de un viejito que tuvo sobredosis de viagra en un motel, sólo que el punto de vista de *Levantamuertos* llega a la escena del crimen, ya que ha pasado lo peor de cada incidente.

Generalmente, las películas que tienen lugar en la frontera se relacionan con el tema de la migración y el narcotráfico. Desde un inicio mi intención fue hacer un largometraje que retrate el calor infernal que hace en Mexicali y que con sentido del humor nos muestra cómo sobrevivimos a la vida cotidiana (Caballero, 2016, párrs. 5, 8).

EJES CONDUCTORES

Para poder delinear los procedimientos metodológicos se debe entender a las películas como unidades significativas, con capacidad comunicativa y que tienen la posibilidad de proporcionar información sobre lo social y, por lo tanto, sobre los entornos específicos de los cuales disponen.

Como lo indican Sharp y Lukinbeal (2015), las producciones cinematográficas pueden abordarse para su análisis como textos codificados, como entidades discursivas, es decir, como sistemas de significación posibles de interpretarse si conocemos el lenguaje con el que fueron escritos.

De este modo, es necesario identificar los ejes sobre los cuales se dirigirá la investigación; ellos corresponden a las descripciones y caracterizaciones tanto de los paisajes como de los personajes que los ocupan, para su posterior abordaje como una unidad paisaje-personaje en proceso de transacción.

Gómez Tarín (2010) propone dos abordajes a partir de la descripción: el primero corresponde al análisis de los *recursos expresivos*, es decir, los elementos propios de la producción cinematográfica a partir de su propio lenguaje y particularidades; el segundo, a los *recursos narrativos*, que tienen que ver más con el trabajo interpretativo.

En pocas palabras, los paisajes y los personajes se describen desde los aspectos técnicos y desde la intención que estos puedan tener. Los recursos no se presentan necesariamente por separado, pero su identificación facilita un seguimiento sin desviaciones del análisis de cada fragmento. Mas adelante se explicarán también los criterios bajo los cuales se hizo la selección de fragmentos.

ACERCA DEL PAISAJE

Como es de suponer, el paisaje de interés de este trabajo es el de Mexicali, ubicado en un amplio y agreste desierto compartido con Calexico, California. Esta región se popularizó en las primeras décadas de 1900 por el trabajo agrícola que despuntaba en los valles tanto de este como de aquel lado de la frontera, lo que propició la afluencia de migrantes de varios puntos del globo.

Aunado a su fama por las oportunidades de trabajo, también se le acentuaron las características que comparten las ciudades fronterizas: permisiva, degenerada, bárbara, peligrosa, violenta... Estos adjetivos de igual modo servían para describir a quienes “osaran” cruzar la “línea” para consumir los atractivos que, se supone, Mexicali ofrecía. Tanto los medios como los rumores propiciaron que se sembrara la semilla de lo que Schantz (2001) llamara “una topografía imaginaria” a partir de las experiencias de quienes la visitaban.

Como explica Lukinbeal (2005), desde su interpretación de Don Mitchell, los paisajes pueden ser entendidos como lugares donde se disputan y negocian los significados. Esta “topografía imaginaria”, que puede llegar a percibirse como natural, es explicada como un sitio en concurso, por un lado, y como un sitio para la afirmación de las narrativas de identidades dominantes, por otro lado. Tanto los elementos visibles como los narrativos o interpretativos ocultos entre líneas constituyen maneras en que se perciben los paisajes y, por lo tanto, en que se sitúa a dichos espacios en la realidad social.

En este sentido, Jeff Hopkins (1994) indica que el paisaje es capaz de analizarse a partir de los elementos que lo constituyen y que hacen posible la ilusión de profundidad, volumen y movimiento, que al combinarse

con el sonido recrean el entorno, otorgando un ambiente de realidad e imaginación.

Al ser una construcción, una constitución de elementos, Lukinbeal (Fletchall, Lukinbeal y McHugh, 2012; Lukinbeal, 2005) describe cuatro funciones que el paisaje puede desarrollar para su percepción e interpretación, es decir, la manera en que llevan a cabo la representación de los paisajes en la construcción narrativa cinematográfica.

La primera es el paisaje como *espacio*, donde queda subordinado al drama de la narración; se minimiza a partir de las tomas, los ángulos de cámara y los tiros, por lo que la atención se mantiene en el espacio social, en el diálogo e interacción entre los actores. En su función como *lugar*, el paisaje refiere a la ubicación en donde se desarrolla la narración (real o imaginaria), pero transformando al paisaje en un espacio narrativo, en una geografía cinematográfica que promueve un “realismo geográfico”.

Así, por ejemplo, *Levantamuertos* inicia con una secuencia de presentación del entorno en planos generales y a detalle, por lo que se logra una introducción de la temática bastante descriptiva: un horizonte bajo sobre un amplio terreno agrícola y desértico, el polvo y el sol brillante en un cielo completamente despejado, los créditos aparecen y se alcanza a escuchar el aleteo de un ave, seguido del título colocado sobre una paloma muerta sobre el suelo agrietado.

En la misma secuencia se retoman elementos propios del entorno y se conjugan con el énfasis en sonidos sugerentes: el viento que corre, los pasos cansados de una anciana, el golpe de algo que azota contra el suelo y que se deduce que es la misma anciana que ha desfallecido; y cierto tipo de tomas: planos generales del horizonte desértico y tomas a detalle de la tierra erosionada y del reflejo del sol en la frente de la anciana, quien trata de cubrirse sin éxito, cuyo rostro denota su lucha contra el calor. Estas tomas y sonidos exponen cuál es el entorno y cuál es la dinámica entre este y las personas que entrarán en interacción: un Mexicali rural y despiadadamente caluroso en un primer vistazo.

La tercera función del paisaje es como *espectáculo*, donde, a partir de sus cualidades estéticas visuales, las imágenes se producen para ser consumidas por el observador; en esta función queda suspendida la narrativa

para dejar el foco en el espectáculo como tal. Finalmente, el paisaje funciona también mediante el uso de la *metáfora*, propiciando que se otorgue significado e ideología a la producción misma dentro de su contexto, y de igual modo puede contribuir a la expresión del estado mental de los personajes.

Para ejemplificar estas funciones, se adelantará un poco la línea narrativa de la película. Retomo una secuencia en la que Iván debe enfrentarse a las emociones que ha estado evadiendo por la muerte de su hermano, quien ha fallecido pocos años atrás. Así, este personaje se dirige a un panteón a las afueras de la ciudad (un lugar tradicional y conocido en la región), justo al amanecer.

Ello permite una exposición de los colores del desierto en cada cuadro, jugando un papel protagónico no solo para el reflejo de la condición emocional de Iván, quien sabemos que está apenas aceptando un proceso de duelo, sino que también apela al espectador y su empatía, estableciendo su función espectacular.

En el sentido metafórico, la secuencia indica una especie de “caída” del personaje; digamos que “ha tocado fondo” y se dispone a levantarse de nuevo. En conjunto con la secuencia anterior, se observa cómo Iván, decaído y nostálgico, limpia y despeja su casa y la tumba de su hermano, que se encontraban descuidadas y saturadas por basura por el evidente abandono. Es a partir de este momento en que el personaje acepta sus propias emociones y será a partir de esto que intentará reencontrar el sentido y significado de sí mismo y de su entorno, como se describe más adelante.

Luego de la descripción de las funciones de los paisajes, continuamos con su caracterización que permitirá una identificación concreta y ordenada de su individualidad. Para ello, se retoma a Eugene Vale (1998), quien proporciona cinco puntos indispensables: el *tipo* de paisaje, es decir, el nombre con que se identifica al lugar (el desierto, la casa, las afueras de la ciudad, la zona centro de Mexicali, el valle); la *clase* de lugar, aquello que lo distingue de otro del mismo tipo y que además ayuda a la caracterización del ocupante (la casa abandonada y desordenada de Iván que define el estado emocional o social del personaje, por ejemplo); el *propósito* del lugar, la función que cumple en la narración (Iván conoce a una

mujer, Rosa, en una cantina de la zona centro, lo que da cierta definición a su relación, que no será ni duradera ni formal, sino un tanto violenta y arrebatada); la *relación* con una o más personas, en donde se establece la conexión social, psicológica o emocional entre el lugar y los personajes (la habitación del hermano fallecido de Iván es el único lugar resguardado de la basura acumulada por Iván y este lo mantiene bajo llave como un lugar sagrado); y finalmente la *ubicación*, que sitúa la narración en un contexto geográfico específico (*Levantamuertos* ocurre en Mexicali) (Maza, 2014).

ACERCA DE LOS PERSONAJES

El segundo eje que dirige este trabajo tiene que ver con los ocupantes de estos paisajes: los personajes. Iván es el protagonista de *Levantamuertos* al igual que lo es el calor mexicalense. Este personaje pasa sus días entre la zona centro (el primer cuadro de la ciudad que corresponde a la zona donde se ubica la garita internacional, caracterizada por el llamado “turismo del vicio” o zona roja), el valle de Mexicali y la colonia periférica en donde se ubica su casa. Se hace notar la normalidad con la que transcurren sus actividades y su rutina diaria, pero al aumentar la temperatura esto cambia, a la par que lo hace la descripción del entorno.

En su trabajo como parte del Servicio Médico Forense, levantar cuerpos expuestos a un sol inclemente modifica su desempeño, sus expresiones y su disposición al respecto. Incluso, en algún momento, Iván proporciona una serie de códigos coloquiales con los que identifican al tipo de levantamiento que harán; por ejemplo, “*chop suey* con arroz” o “ceviche” cuando se trata de “cuerpos putrefactos” o “ahogados” que, al mencionar alimentos comunes en la región, permite fácilmente comprender a qué se refiere y lo que el calor les causa.

Esta normalidad y cotidianidad también se ve interrumpida por Rosa (Sofía Félix), con quien mantiene un encuentro intenso y sexualmente violento en alguno de los tantos moteles de paso que alberga la zona centro de la ciudad. Como consecuencia de este encuentro, Iván está seguro de que ha matado a Rosa, por lo que pondrá en perspectiva toda su vida

y su relación con la muerte; la que enfrenta diariamente en su trabajo y la de su hermano, que ha estado evadiendo.

Para abordar el análisis de estos personajes, es necesario considerar que, tanto en el mundo cinemático como en la vida cotidiana, somos individuos en constante adaptación. Stuart Aitken y Elaine Bjorklund (1988) señalan que el individuo se somete constantemente a perturbaciones en el entorno ante las cuales intentará, al menos, cuatro cosas: cambiar, adaptarse, retirarse o verse superado por ellas.

Así, como parte del paisaje, los individuos constituyen un elemento en diálogo constante con el entorno en que se encuentran y en el que se desarrollan. De este modo, la configuración de los entornos sociales depende de las relaciones que en ellos se llevan a cabo y viceversa. Estas relaciones se encuentran mediadas por las representaciones que bien pueden ser reproducidas desde la cinematografía que, desde sus narrativas, posiciona a los sujetos en entornos particulares a partir de los cuales se forman y se transforman, y a su vez forman y transforman sus entornos.

En este sentido, Gilberto Giménez (1997) señala que las identidades de los individuos se limitan al espacio y al lugar social que ocupan, y que se configuran a través de un proceso subjetivo de autorreflexión a través de la semejanza, pero también de su autonomía con respecto a los demás. El autor explica que las identidades contienen lo que compartimos socialmente, es decir, lo que destaca nuestras semejanzas con los grupos en que tenemos parte, pero también contiene lo que nos hace únicos y que nos constituye como diferentes: “ambos se relacionan estrechamente para constituir la identidad única, aunque multidimensional, del sujeto individual” (Giménez, 2004, p. 6).

De este modo, se retoma esta doble serie de atributos distintivos que participan en la configuración de la identidad para abordar el análisis de los personajes, de Iván en este caso. Los *atributos de pertenencia social* son aquellos que hacen al individuo formar parte de grupos sociales en donde pueda ser reconocido, como la familia, su trabajo o profesión, y la clase social.

En un primer momento, se presenta a Iván en su ámbito laboral, donde se acompaña de Paul (Felipe Tututi), a quien trata con confianza y familiaridad.

Después se presenta a su jefe (Roberto Medina); por ser además su tío, permite el acceso a su grupo familiar y a través de él se explica que sus padres ahora viven en Ensenada, ya que su mamá no puede vivir con el calor de Mexicali.

También se muestra el trayecto que Iván recorre para llegar a su casa, dejando ver su colonia y a sus habitantes en interacción, y a través de imágenes cotidianas, como las de la tienda que frecuenta o el sonido del coro de la iglesia, se caracteriza también a su comunidad.

Además de estos, están los *atributos particularizantes*, los que nos diferencian del resto, que pueden ser caracteriológicos, de personalidad, hábitos de consumo, de red de relaciones íntimas, el conjunto de objetos entrañables o la biografía o proyecto de vida.

Entre estos atributos, para Iván, por ejemplo, podemos mencionar una larga lista: ha perdido a su hermano y mantiene bajo llave la habitación que ocupara cuando vivía, donde atesora sus pertenencias y las fotografías familiares; manifiesta no tener buenas relaciones con su padre desde el accidente de su hermano; suele frecuentar las cantinas del centro de la ciudad, lo que más adelante negará para no ser asociado con esta zona; pone empeño en su higiene personal, debido a su trabajo, lo que se evidencia al verlo aseándose en varias ocasiones en contraste a la falta de atención que tiene su casa; es asiduo a coleccionar recortes de nota roja del periódico; conduce un Volkswagen rojo que se ve transitar por la región en no pocas ocasiones; su mejor amigo será un cerdo que se ganará en una rifa de la iglesia de su colonia.

Además de estos atributos, se hace necesario, tal como con el paisaje, abordar a los personajes desde su caracterización. Al respecto, Jens Eder (s.f.) señala que es indispensable entender a los personajes como “seres representados identificables con una vida interior que existen como artefactos construidos comunicativamente” (p. 73), es decir, seres construidos, pero aun así con percepciones, pensamientos, motivos o sentimientos que los llevan a moverse dentro de la trama.

Para su estudio, entonces, Eder (s.f., 2010) propone un modelo al que llama *the clock of character* (el reloj del personaje). Este reloj se compone de cuatro etapas o estadios en que se presenta al personaje y que, señala, corresponden a los niveles de recepción que se tiene del mismo.

Primero, el personaje es concebido como mero *artefacto* cinematográfico remitiéndose a los aspectos técnicos de su configuración y a la información que estos elementos proporcionan: las propiedades que se le otorgan como el realismo o la complejidad; las concepciones que se tienen de él a partir del género cinematográfico del cual se trate, de su línea comercial o de distribución, desde cierta época, estética o línea de pensamiento, entre otros.

En un segundo momento, el personaje como la *representación de un ser* que, aun sabiendo que se trata de ficción, es posible asumir como *real*: el personaje ha adquirido modelos mentales y se considera su corporeidad, género, edad o habilidades; su vida interna o introspectiva; su aspecto social; su comportamiento; la manera en que estas relaciones se llevan a cabo; sus actos discursivos; sus expresiones faciales.

Así, como ejemplo, se nos presenta a Iván primero desde su contexto, que además se distingue en el uso del lenguaje: las frases que utiliza y su entonación, así como las palabras en inglés y propias de la región como “echarse unas cheves”, pedir cerveza “roja o *light*” —refiriéndose a la marca Tecate—, bautizar a su cerdo como “el Homie”, decir que le “cagan” ciertos lugares o enfrentarse a otro sujeto con frases como “pinches teporochos”.

Lo vemos desempeñando su trabajo y relacionándose con Paul y con su tío, para seguir a una descripción de su cotidianidad a través de su rutina y su camino a casa, e incluso de los productos que consume. Posteriormente, se llevará la narración hasta su espacio más personal e íntimo, su casa, desde el patio hasta llegar a su habitación poco iluminada, en donde termina su ritual diario con los recortes del periódico. La forma y seguimiento en que se presenta a Iván en un primer momento nos da cuenta de su caracterización como artefacto que permite su aceptación o credibilidad como la representación de un ser.

Seguido de esto, el personaje puede entenderse como *simbólico* cuando no solo es presentado a partir de la cámara o de sus características como parte de cierta ficción, sino que, articulando los dos estadios previos, es posible que el personaje signifique o adquiera sentido como representación del mundo a partir de las formas en que es descrito: si se le

hace portador de cierto tema, si es parte de una metáfora, personifica algo más o ejemplifica ciertas situaciones; y desde los tópicos de referencia: problemáticas que encarna, figuras míticas, ciertas realidades de interés.

Finalmente, el personaje puede entrar en un cuarto estadio, como *síntoma* a partir de sus relaciones contextuales y referencias culturales: la alusión a cierta agenda, mentalidades, las condiciones de su producción, su intertextualidad; además, se dará también con base en las habilidades de recepción, así como en los efectos que produce.

En este sentido, en articulación con el aspecto sintomático que encarna Iván, el calor se posiciona a lo largo de la película como el elemento que caracteriza y define a la ciudad. Aun con otros aspectos como la prostitución, el crimen organizado y sus posibles causas, que se retoman como parte del entorno tanto local como nacional, lo que es recurrente y propio del paisaje es este constante enfrentamiento entre los individuos y el entorno, la violencia con que puede llegar a atacar el calor mexicalense a sus habitantes.

Incluso, de manera breve, pero muy clara, se menciona la incomodidad de los pobladores por los cobros y cortes de luz de la Comisión Federal de Electricidad, que también se relaciona con las necesidades y riesgos que genera el calor y la falta de equipos de refrigeración o aire para refrescarse.

Estos estadios o funciones tanto del paisaje como del personaje no necesariamente se presentan como independientes o de forma cronológica, sino que, a lo largo de su configuración, se puede presentar el predominio de un aspecto sobre otro a partir de las necesidades mismas de la trama. Aunque un aspecto no pueda entenderse en solitario o aislado de los otros, para su abordaje metodológico será necesario partir de la identificación de los objetivos de la investigación de modo que se pueda poner especial atención en ciertos elementos.

LA TRANSACCIÓN PAISAJE-PERSONAJE

Hasta ahora, se han señalado los elementos que intervienen como unidades de análisis para iniciar con su abordaje: aquello correspondiente a la

configuración y funciones del paisaje y lo que refiere a la configuración y descripción de los personajes. Ahora, es necesario identificar cómo se articulan para permitir un acercamiento a la identificación del proceso en que ambos configuran su identidad. Para ello, se recurre a la *teoría de la transacción*. Desde este enfoque, paisaje-personaje se constituyen como unidad en su dinámica y, por tanto, en su abordaje metodológico.

Tanto en los sujetos sociales como en los personajes ficticios, el entorno juega un papel primordial para la generación de los discursos o narraciones sobre sí mismos. Las transacciones que entre ambos se desarrollen serán determinantes para la configuración de las identidades que nos interesa identificar. El paisaje y los personajes se develan en la trama en relación y diálogo constante: puede ser como un recipiente del drama que sostiene los diálogos o los conflictos, o como parte del desarrollo de estas interacciones interviniendo en el resultado de las mismas.

EL ABORDAJE

La fragmentación y selección filmica para el análisis deberá realizarse, entonces, en relación con los procesos de transacción entre los paisajes y los personajes, bajo las propuestas de Stuart Aitken y Elaine Bjorklund (1988). Estos autores explican que, al trabajar bajo este enfoque, se debe iniciar con la identificación de un evento, una situación de perturbación en el entorno a partir de la cual el individuo intentará cambiar, adaptarse, retirarse o someterse.

Iván y Mexicali pasan por un proceso de transformación que es necesario identificar. Para ello, se recurre al punto de quiebre de su personalidad identificable a partir de los cambios o choques sociales que, como indican los autores, se ponen en evidencia en la pantalla a través del ritmo y la secuencia, y que desde la técnica cinematográfica convierten en una unidad a la serie de imágenes proyectadas, que permiten dar cuenta de aquellos eventos que ponen en desequilibrio a los personajes.

Aitken (1991) retoma el término *evento-imagen (image-event)* —desde Sol Worth— y lo define para su trabajo en el análisis cinematográfico desde la transacción como una “secuencia de tomas que violan o mejoran el ritmo

de la película” (p. 106). Estas, además, desencadenan una serie de situaciones que encaminan hacia la transformación del personaje, y al personaje entendido como ocupante de un espacio, lo que, además de generar una estructura rítmica, dota a la narrativa de continuidad y de vida.

Aunque al personaje lo pueden atravesar diversas cuestiones dentro y fuera de cuadro que propicien un cambio en su identidad, acá, con propósitos explicativos, se retoma solamente un evento que permite la observación del proceso de transformación: el supuesto asesinato de Rosa por parte de Iván en un motel de la zona centro de la ciudad derivado de su encuentro sexual.

Con la ocurrencia de dicho evento-imagen, la unidad paisaje-personaje entra en un proceso que llevará hacia un paisaje-personaje distinto al inicial. Casetti y Di Chio (1991) definen esta transformación como un cambio de escenario o la modificación de la situación de fondo y señalan que para analizarse es necesario abordar los extremos, es decir, una situación de partida y otra de llegada.

Para comprender la relación del paisaje con los personajes y viceversa, y no solo el proceso de transformación, se sugiere incluir un momento intermedio, el correspondiente a la acentuación de las características que van poco a poco permeando en el personaje para su configuración, aquel en que podemos identificar su resistencia, resignación o aceptación al cambio.

Así entonces, para el análisis se consideran los fragmentos referidos a una *situación inicial* que da cuenta de los personajes y el entorno que ocupan en una especie de presentación; el *evento de la imagen*, el momento desencadenante; una *situación transitoria*, en que la unidad paisaje-personaje se resiste o cede al cambio; la *transformación*, en donde se puede dar cuenta de una reconfiguración en la identidad de la unidad paisaje-personaje, y una *situación final* que permita realizar un contraste entre el personaje y el paisaje iniciales, y el personaje y paisaje producto de su tránsito por este proceso transformador.

SITUACIONES INICIALES

Las situaciones iniciales no necesariamente son las secuencias de inicio, sino que se deben considerar aquellos fragmentos, previos a la perturbación, que permitan una presentación y caracterización de la unidad.

Para *Levantamuertos*, sí se inicia con una presentación del entorno que posteriormente se intercala con la presentación de Iván. En las secuencias iniciales, se muestra a Mexicali desde varios paisajes: vemos el valle a las afueras de la ciudad, desierto y sequía.

Posteriormente, conocemos a Iván en su entorno más próximo: desde el valle y las vialidades, la garita internacional, la zona de trabajo, la tienda de la colonia, la cuadra y finalmente la casa con el espacio de regadera y su habitación. Al mismo tiempo, se va describiendo la relación entre el entorno social e Iván a través de su rutina diaria, para pasar a aspectos más íntimos con las imágenes de abandono y oscuridad de su casa.

Esta presentación continúa hasta aspectos más personales luego de que Iván se encuentra con Rosa en una cantina en la zona centro, a unos pasos de la garita internacional. En este lugar, él debe intervenir cuando otro sujeto intenta obligar a Rosa a bailar y de este modo comparten una caguama en la que se dejan al descubierto dos aspectos: es algo “raro” que ocurra el altercado violento con el sujeto de la cantina en ese lugar, según lo indica Rosa, e Iván se encuentra en un proceso de duelo por la reciente muerte de su hermano menor Dani, que se pone en evidencia con la actitud del personaje ante el tema.

Después de un altercado más serio en donde Iván golpea al mismo sujeto en la cantina, ambos deben salir de ahí e inician camino hacia un motel en la misma zona, lo que Rosa define como algo “perverso”. Ya en el motel, mientras se desvisten y se besan impulsivamente, Rosa le pide a Iván que la golpee como condición para continuar. Aunque se muestra renuente al inicio, sale a su carro regresando con una botella de algún licor de la que ambos beben, volviendo así a la excitación inicial. Con la frase: “Ahora sí, cabrona, ¿dónde quieres el primer putazo?” acaba esta primera parte.

EVENTO DE LA IMAGEN

Con esto como antecedente, se da pie al siguiente fragmento marcado por la terminación del día y que, además, a partir del cambio de ritmo, el empleo de otro tipo de música para la banda sonora y los ángulos de cámara permite su identificación como el evento imagen que servirá de punto de partida para el proceso transaccional de Iván y Mexicali.

A la mañana siguiente, en un plano general, el cuarto del motel está completamente iluminado con la luz del sol. Como es recurrente en la película, se escucha la refrigeración encendida y, en segundo plano, algunos pájaros y el tráfico del exterior. Iván se sienta en la cama tocándose la cabeza y examinándose las manos demostrando la molestia física de la resaca.

En primer plano corto, Iván se dispone a revisar a Rosa. Este instante toma otro sentido con la entrada de la banda sonora anunciando la tensión del personaje; el rostro de Iván mantiene un gesto de preocupación. Al descubrir el rostro de Rosa, la música, en un efecto de sorpresa, emite un estruendo, y es entonces que se aprecia su rostro ensangrentado.

A lo largo de este fragmento se intercalan insertos de los recuerdos de la noche anterior, de los golpes que le propinó a Rosa y que no se habían mostrado. Camina por el cuarto dándole dinamismo al fragmento y dejando al descubierto la tensión por la que pasa. Luego de respirar profundo, limpia algunos objetos queriendo quitar sus huellas, recoge sus cosas y al borde del llanto abandona el motel y a Rosa.

De este modo, al conocer a Rosa se dejan en evidencia los procesos emocionales por los que Iván está pasando y nos acercamos a una descripción del entorno en la que se encuentran: la zona centro presentada como relativamente segura al considerar que el acoso que sufrió es algo raro de ocurrir, pero a su vez una zona perversa al planear su encuentro sexual en un motel de ahí.

Desde la formación de la ciudad, la zona centro ha sido descrita con adjetivos relativos a la prostitución, el crimen y la precariedad derivados de su cercanía a la garita internacional y su apertura al llamado turismo del vicio cada vez más próspero. Pese al tiempo transcurrido, estos adjetivos continúan vigentes, aunque los esfuerzos por erradicarlos también lo están.

Como se observa en *Levantamuertos*, aún se considera “perverso” e incluso “excitante” un encuentro en este cuadro de la ciudad apelando a lo moral, y al mismo tiempo se le niega el aspecto violento o peligroso. Una vez que estamos ubicados como espectadores en la zona en que transita Iván, podemos identificar cómo su percepción de este entorno empezará a cambiar una vez que ocurre el evento descrito.

SITUACIÓN TRANSITORIA

La secuencia identificada como transitoria es aquella en que Iván se resiste al cambio; esta ocurre el mismo día en que se percibe a sí mismo como un asesino al ver el rostro de Rosa ensangrentado. El personaje se desenvuelve en dos espacios: su trabajo y nuevamente un motel en el centro.

Estos espacios sostienen el desgaste físico al que ha entrado Iván, que manifiesta tanto en su imagen y comportamiento como en los diálogos que mantiene. Este malestar forma parte de la transición entre el personaje al inicio de la película y el personaje en el que se convertirá posteriormente, que se pondrá en evidencia en su transacción con el paisaje.

Iván, entonces, por órdenes de su jefe, debe ir al centro a recoger un cadáver, pero teme que se trate de Rosa y quede así al descubierto como un asesino. En punto de vista subjetivo y música de tensión, Iván conduce por el centro, la misma zona de secuencias previas, pero ahora de día, lo que permite observar con mayor detalle el entorno.

Se alcanza a escuchar en primer plano al locutor de la radio que habla de las condiciones de violencia por el crimen organizado en diversos estados del país. La toma cambia dejando ver el rostro nervioso de Iván, mientras intenta cubrirse para no ser reconocido.

Haciendo referencia a la prostitución característica de esta zona, una mujer intenta explicar lo sucedido a un oficial señalando que “solamente le estaba haciendo el sexo oral” y que posteriormente el viejito le cayó encima, refiriéndose al hombre fallecido que va a recoger Iván.

Dentro del motel, con un plano inclinado desde el suelo, se observan los pies del cadáver, la base de la cama y los pies de Iván al entrar en cuadro. En primer plano corto, y con el sutil sonido de estática se evidencia el malestar de Iván que, con un gesto de mareo en un fondo desenfocado y el movimiento desorientado e inestable del personaje, observa los pies del fallecido estableciendo una conexión entre lo que ve y su estado anímico.

La toma se abre a plano medio donde Iván le pregunta al policía que lo recibe si puede entrar al baño mientras se enfoca su rostro con un gesto descompuesto. El policía le confirma: “Simón, ahí no hubo nada de acción”, así que entra a vomitar.

Luego de que el policía aclara que el anciano era cliente habitual del lugar, Iván le pide ayuda para levantar el cuerpo. Seguido de esto, y orillando al espectador a empatizar con el impacto de Iván hacia el cadáver, en un primerísimo primer plano vemos el rostro del anciano fallecido, e inicia nuevamente la música de tensión.

Ya afuera, con la cámara en contrapicado a lo largo de la secuencia, Iván camina empujando la camilla. El policía de forma reiterada cuestiona a Iván sobre sus visitas a la zona, poniéndolo cada vez más nervioso, lo que se nota en las respuestas cortantes y su énfasis en que no frecuenta el centro. Ante la insistencia, Iván no puede seguir evadiéndolo y confirma que anteriormente trabajaba por ahí.

Con esto se establece la situación en que Iván se encuentra, tanto física como emocionalmente. Luego de conocerlo en una secuencia inicial y verlo desenvolverse en su trabajo levantando cadáveres sin ningún problema, se deja claro que ahora el nerviosismo y la tensión se han apoderado de él al punto de enfermarlo físicamente: se le ve desgastado, ojeroso, cansado.

En cuanto al paisaje, queda establecido y descrito con un seguimiento coherente el trayecto por la zona del centro y se observan los elementos propios, quedando reforzado, como a lo largo de toda la película, por el lenguaje utilizado en las diferentes conversaciones.

Ahora se le añade otra característica de la que no se había hablado: la criminalidad y la violencia que se destaca a lo largo de toda la secuencia. Primero, previo al levantamiento del viejito en el centro, Paul en el trabajo hace un conteo extenso de lo que ocurrió en una sola noche, manifestando lo pesado que resultó hacer los levantamientos de los cadáveres: “Un picado, en una volcadura fallecieron dos, un descabezado, dos quemados, un colgado... Estuvo fuerte”.

Después, en la radio se hace un nuevo conteo para hacer una crítica a la situación del país: “Tres cuerpos fueron encontrados en una fosa clandestina cerca de los Mochis. En Durango se encontraron once cadáveres, siete de ellos decapitados”. Por último, el policía le comenta a Iván que no es raro acudir a la zona a atender situaciones relacionadas con la violencia: “Cuando no es uno por congestión alcohólica, es uno filereado, ¿no?, puras de’sas”.

Estos argumentos funcionan en dos sentidos: como caracterización de la zona y como configuración del personaje. Primero, hay que volver al inicio de la línea narrativa en donde Rosa pone cierto contraste al negarse a la adjetivación del centro de forma negativa.

Ahora, Iván bajo las condiciones recientes prefiere negar su relación con ese entorno particular e incluso intenta pasar inadvertido. Se empieza a plantear un sentido del lugar más evidente con estos conteos que se aderezan con la presencia de la joven prostituta como elemento propio de la zona y como elemento cinematográfico.

Por otro lado, con su articulación con la música de tensión se refuerza el nerviosismo por el que está pasando Iván, que coincide con esta caracterización violenta y corrompida del entorno, propiciando el desarrollo del proceso transaccional por el que pasan como unidad: en el mismo sentido en que Iván comienza a sentir los efectos de su angustia, se presenta una cara también angustiante del entorno.

LA TRANSFORMACIÓN

Con la siguiente secuencia llegamos finalmente al punto opuesto de la situación inicial en que se nos presentó a la unidad paisaje-personaje: la que corresponde a la transformación, en donde se puede dar cuenta de una reconfiguración en la identidad de la unidad de análisis.

A lo largo de la película apenas y es posible apreciar el interior de la casa de Iván, aun cuando se desarrollaron varias secuencias ahí. Siempre se presentaba oscura y saturada de desechos acumulados desde hace tiempo. Otro detalle que tampoco pasó desapercibido fue la tensión que provocaba en Iván la puerta cerrada, que después se anuncia que corresponde a la del cuarto de su hermano fallecido. Así, luego de los recientes acontecimientos con Rosa, Iván decide que va a abrir esa puerta enfrentándose a su nueva realidad, la que había estado evadiendo.

Contrario al resto de la casa, la habitación de Dani se deja ver como un santuario, notoriamente iluminada y ordenada, lo que permite apreciar con mayor claridad la composición del espacio y la contrariedad con el resto de la casa. En esta habitación Iván expone sus emociones sujetando una máquina de toques eléctricos, al mismo tiempo que grita hasta quedarse dormido.

No solo se deja la habitación al descubierto, sino también aquellos factores que lo han conformado como el Iván que se nos ha presentado desde el inicio y que vemos ahora, luego de su evidente desgaste físico, consumido también emocionalmente.

La casa de Iván ha sido enmarcada en cuatro tomas principales que nos permiten una familiaridad con su imagen: la del exterior, la de las escaleras de la entrada, la cocina y su habitación.

Desde planos generales se da una idea de la relación que tiene con estos espacios y en planos a detalle, enfocando aquellos elementos que pudieran ser más significativos, como los recortes del periódico, las fotografías, e incluso la comida. Se hizo hincapié en su entorno directo a partir de varios detalles como la saturación de objetos basura en todos lados, la falta de iluminación y en general el desorden y el deterioro.

Luego de esta confrontación en la habitación de Dani, y movido por una pesadilla en donde se encuentra atado del cuerpo por una soga sujeta al suelo del desierto, Iván se dirige a la cocina y enciende la luz por primera vez en toda la película. Es difícil identificar espacios vacíos o libres de desechos y basura, hasta que abre el refrigerador donde únicamente hay una botella de agua.

Desde la mesa en un plano medio se ve a Iván enfocado en limpiar y despejar, dándole un respiro al entorno. Finalmente, como parte del proceso transaccional, es posible relacionar cómo la casa de Iván y él mismo se habían ido configurando uno al otro: el personaje en su ensimismamiento y evasión emocional mantenía el entorno como un acumulado de basura que lo iba aislando cada vez más hacia el único espacio libre: su cama.

Al mismo tiempo, él mantenía prohibido para sí mismo el santuario en que se convirtiera la habitación de Dani, como metáfora de sus propios sentimientos. Ahora hace una limpieza general que inicia con su espacio más inmediato, pero que continua hacia sí mismo.

El siguiente y último fragmento para esta secuencia corresponde al enfrentamiento de Iván con su lado más sensible. Al amanecer, él se dirige al panteón Centinela, a las afueras de Mexicali, mientras canta para sí. Una vez ahí, camina entre tumbas en un plano entero con la luz violeta de la mañana continuando con la canción. La toma se cierra mientras se acerca a la tumba de su hermano. En plano detalle se pone en evidencia el abandono en que —como la casa— se encuentra la tumba; retira la basura y las velas viejas entre flores artificiales cubiertas de polvo.

Rosas pálidos y violetas dominan la secuencia que combinan con los adornos de la tumba de su hermano y que se utilizan después en los reflejos de luz en la cámara, generando un impacto desde su composición visual hasta su ambientación con el acompañamiento melódico de Iván. Finalmente, como consecuencia de creerse un asesino, Iván se enfrenta a un evento todavía más grande y que había evadido hasta ahora: el duelo por la muerte de Dani.

SITUACIÓN FINAL

Una vez identificada la transformación, el siguiente par de secuencias para el análisis corresponden a la situación final, la que posibilita el contraste entre la unidad de análisis inicial y la final, producto de su tránsito por este proceso transformador. Ya a estas alturas, Iván se ha enterado de que no es un asesino luego de encontrarse a Rosa afuera de la tienda que suele visitar, lo que no cambia la experiencia por la que pasó ni la muerte de Dani. Su actitud ante la muerte sigue manifestándose distinta, reservada y renuente en su trabajo diario.

Él se ha ganado un cerdo en la rifa de la iglesia de su colonia al que llama el Homie y que describe como su *carnal*. Aunque se ha encariñado y se ha convertido en su compañero, sabe que el calor arrecia y que de mantenerlo en su casa corre el riesgo de morir. Así, decide llevarlo al Valle, a la granja de su madrina, donde recibe una llamada del trabajo, indicándole que debe acudir a levantar tres cuerpos que encontraron amordazados al fondo de un barranco cerca de la zona.

Con esto inicia la primera parte. Un par de policías esperan apoyo dentro de una patrulla mientras se quejan de su situación, señalando que están “a raíz”, “como policía de rancho” —señalan—, es decir, desarmados. A la llegada de Iván, los policías explican que no hay prensa ni ministeriales porque también ejecutaron a otras personas en La Salada, una zona desértica en dirección opuesta e igualmente alejada de la ciudad.

Tal ubicación queda descrita tras las quejas de los oficiales, quienes comentan que deben recorrer largas distancias para atender este tipo de llamados e incluso señalan que estas zonas son propicias para el crimen organizado que aparece nuevamente en la narración.

Iván, sorprendido, asegura ver a uno de los hombres con vida y exaltado inicia su descenso al barranco para asistirlo. Cubierto de polvo, se acerca y repite una y otra vez “está vivo”. Iván detiene sus gritos y deja la sonrisa al percatarse de una paloma blanca que se encuentra parada frente a él. Un ligero sonido de viento realza este momento, el rostro de Iván refleja su intento por tratar de entender esta imagen.

Desde arriba, los policías observan y comentan —refiriéndose al amordazado, pero apropiadamente para Iván—: “Regresó del infierno”. Mientras, abajo, Iván revisa al hombre con cuidado y detalle, fuera de cuadro se escucha el aleteo de la paloma que sugiere haber volado.

Esto remite hasta la secuencia inicial que se explicó anteriormente, en que igualmente se dejó escuchar el aleteo de un ave y luego un golpe, poniendo en cuadro a una paloma muerta en el suelo, que se entiende que ha caído por el calor. La muerte al inicio y la esperanza al final: la paloma vuela e Iván podrá asistir a alguien vivo, en una especie de tregua que le da el entorno y que simbólicamente sugiere cierto descanso.

Hemos visto a Iván hacer su trabajo en repetidas ocasiones evidenciando las etapas por las que ha transcurrido: de inmutable al inicio a un estado renuente y, finalmente, vulnerable. Ahora, por primera vez, hay un hombre vivo y su exaltación y entusiasmo no se dejan esperar, marcando una diferencia en su estado de ánimo luego de todo por lo que ha pasado.

Vuelve aquí el tema del crimen organizado y las muertes violentas, pero ahora no solo escuchamos al respecto, sino que se hacen visibles. Al ver a los cuerpos amordazados se descubre esta cara violenta de la ciudad que se venía exponiendo cada vez más, pero que no terminaba de mostrarse, y al mismo tiempo se da un respiro al anunciarse que uno de los tres no está muerto, por lo que, en conjunto con la imagen de la paloma que levanta el vuelo, supondría un cese a la confrontación entre Iván y Mexicali.

Con esto como antecedente, se aborda la última secuencia para el análisis que a su vez corresponde a la última de la película. El cierre conclusivo. En un plano general, vemos al cerdo que Iván se ganó en la rifa de la iglesia en el rancho de su madrina con algunos sonidos ambientales de otros animales de granja. En un fundido a negro se observa el atardecer en un paisaje a contraluz.

Con el cerdo en primer plano se escucha la voz de Iván que le canta: “Homie, Homie”. El cerdo se aproxima a la cerca donde Iván lo acaricia y en voz en *off*, sirviendo de narrador, se escucha al personaje dirigirse a él: “Homie, no tengas miedo, que ya bajó el sol y tú eres un chingón”. Iván rodeado de los cerdos a los que alimenta, con una sonrisa, permite su representación en un estado final para su transformación.

Esta frase y su actitud remiten a la tregua anunciada, en varios aspectos: consigo mismo, con la muerte (la de su hermano y a la que debe enfrentar en su trabajo) y, por supuesto, con el entorno que en su función metafórica el descenso de la temperatura significa, incluso, ya no tener miedo. Regresa a Iván la certeza y culmina con esto el duro proceso de transformación, dando otro sentido a la transacción entre él y Mexicali.

CONCLUSIÓN

Es importante insistir en la relevancia del estudio de las representaciones cinematográficas como contenedoras y reproductoras de las visiones del mundo y en su contribución en la configuración de paisajes y de los perfiles identitarios de quienes los ocupan. Ciudades y espacios como las calles comerciales de Hong Kong, Central Park, los tranvías de San Francisco han sido reproducidos una y otra vez, por lo que no son difíciles de identificar; esto también ocurre con la frontera y sus ocupantes.

Por su riqueza visual y la espectacularidad de las temáticas que implica, los paisajes de las ciudades fronterizas como los de Mexicali han adquirido características y se han definido desde una estrecha dicotomía, en lucha constante entre el bien y el mal, entre el crimen y el castigo, entre este y el otro lado.

A través de la metodología propuesta, además de identificar las representaciones recurrentes, es posible rasgar la superficie e integrar al análisis la relación e influencia que puede existir entre los personajes y los espacios, lo que da luces a aspectos que, al menos para las temáticas fronterizas, van más allá de la violencia, de la pobreza y demás adjetivos, permitiendo un panorama más amplio y profundo de estos elementos.

Para este caso particular, Mexicali e Iván en *Levantamuertos* conviven con la violencia, con el crimen, la precariedad y la pobreza, pero estos se pueden entender como herramientas que ayudan a sostener el proceso de transformación o accesorios que delinear el camino hacia la definición de sus identidades.

Otros aspectos como el trabajo, las relaciones sociales que se desarrollan, el duelo y las emociones, la comunidad y las dinámicas que

establece, los colores y sonidos del entorno, las descripciones y aspectos que se destacan, los trayectos y distancias, los cambios en el clima y sobre todo el calor y sus implicaciones pueden tomar un lugar más determinante en el desarrollo de la trama y, al final, son estos los que se adhieren en la unidad paisaje-personaje para dirigir este proceso de transformación y reconfiguración.

REFERENCIAS

- Aitken, S. (1991). A transactional geography of the image-event: The films of Scottish director, Bill Forsyth. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 16(1), 105-118. doi: <https://doi.org/10.2307/622909>
- Aitken, S. y Bjorklund, E. (1988). Transactional and transformational theories in behavioral geography. *Professional Geographer*, 40(1), 54-64. doi: <https://doi.org/10.1111/j.0033-0124.1988.00054.x>
- Apodaca, J. (2012). *La construcción ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos* (Tesis de maestría, Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, México). Recuperado de <https://www.colef.mx/posgrado/tesis/2010928/>
- Caballero, J. (1 de agosto de 2016). *Levantamuertos*, tragicomedia sobre las víctimas del verano en Mexicali. *La Jornada*. Recuperado de www.jornada.unam.mx/2016/08/01/espectaculos/a12n1esp
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Paidós.
- Eder, J. (s.f.). *Analyzing characters: creation, interpretation, and cultural critique*. Universidade de Mannheim.
- Eder, J. (2010). Understanding characters. *Projections*, 4(1), 16-40. doi: <https://doi.org/10.3167/proj.2010.040103>
- Englund, G. (Director). (1971). *Zachariah* (Película). Estados Unidos: MGM Home Entertainment.
- Fincher, D. (Director). (1997). *The Game* (Película). Estados Unidos: PolyGram Video.
- Fletchall, A., Lukinbeal, C. y McHugh, K. (2012). *Place, television, and the Real Orange County*. Stuttgart, Alemania: Franz Steiner Verlag.

- Giménez, G. (1997). Materiales para una teoría de las identidades sociales. *Frontera Norte*, 9(18), 9-28. Recuperado de <https://fronteranorte.colef.mx/index.php/fronteranorte/article/viewFile/1441/891>
- (2004). Culturas e identidades. *Revista Mexicana de Sociología*, 66, 77-99. doi: <https://doi.org/10.2307/3541444>
- Gómez Tarín, F. (2006). El análisis del texto filmico. Recuperado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>
- (2010). *El análisis de textos audiovisuales: significado y sentido*. Santander, España: Shangri-La.
- Hopkins, J. (1994). A mapping of cinematic places: icons, ideology, and the power of (mis)representation. En S. Aitken y L. Zonn (Eds.), *Place, power, situation and spectacle: a geography of film* (pp. 47-65). Estados Unidos: Rowman & Littlefield.
- Iglesias, N. (2006). Frontera a cuadro: representaciones y autorrepresentaciones de la frontera México-Estados Unidos en el cine. *Revista Todavía*, 15.
- Lukinbeal, C. (2005). Cinematic landscapes. *Journal of Cultural Geography*, 23(1), 3-22. doi: <https://doi.org/10.1080/08873630509478229>
- Maza, M. (2014). *Miradas que se cruzan: el espacio geográfico de la frontera entre México y Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo*. México: Bonilla Artrigas.
- Núñez, M. (Director). (2013). *Levantamuertos* (Película). México, Estados Unidos: Alhaville Cinema.
- Schantz, E. M. (2001). All night at the Owl: the social and political relations of Mexicali's red-light district, 1913-1925. *Journal of the Southwest*, 43(4), 549-603. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/40170171>
- Sharp, L. y Lukinbeal, C. (2015). Film geography: a review and prospectus. En S. P. Mains et al. (Ed.), *Mediated geographies and geographies of media* (pp. 21-35). Dordrecht, Países Bajos: Springer Netherlands. doi: https://doi.org/10.1007/978-94-017-9969-0_2

- Thompson, J. B. (1998). La metodología de la interpretación. En *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* (pp. 395-474).
- Vale, E. (1998). *Vale's technique of screen and television writing*. Oxford, Inglaterra: Elsevier.
- Vizcarra, F. (2009). *Representaciones de la modernidad en el cine futurista: el caso de Blade Runner*. Zaragoza, España: Universidad de Zaragoza.

CÓMO CITAR ESTE TEXTO

- Sánchez, A. (2019). Otra posibilidad de lectura a las temáticas fronterizas desde *Levantamueertos*: propuesta de análisis para la relación personaje-paisaje en el cine de ficción. *Punto CUNorte*, 5(8), 11-37.