



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

76
2E5

"LOS DEL OSCURO SUR"
Guión Cinematográfico

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACION
P R E S E N T A :

ALFONSO MAYA NAVA

FALLA DE ORIGEN

México, D. F.

1995



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A LEOPOLDO MAYA RIVERA

INVARIABLE PUNTO DE REFERENCIA

A MARIA MAGDALENA NAVA ARCEGA

IMPULSO Y DESTINO

A RAQUEL Y A LUCILA

HERMANAS Y FIELES TESTIGOS

A NEFTALI

POR TODO LO QUE NOS SIGUE ENSEÑANDO

A TERESA ARREOLA VAZQUEZ

LLAMA ENCENDIDA

A MIS HIJOS ANDREA, ALFONSO Y ALVARO

DEPOSITARIOS DEL MISMO PROPOSITO

A DULCE, IVAN Y JOSE

FIRMES RETOÑOS

A RICARDO PLAZA MARTINEZ,

JAIME MENDOZA GARCIA,

RAFAEL HERNANDEZ TORRES

SIEMPRE AMIGOS

I N D I C E

PRESENTACION	1
1. EL GUION CINEMATOGRAFICO	5
1.1. Definiciones	5
1.2. Elaboración del guión	5
2. LA DRAMATIZACION CINEMATOGRAFICA	10
2.1. El drama. Definiciones	10
2.2. El drama en el cine	10
2.3. Propósito de la dramatización cinematográfica	13
3. LOS PROBLEMAS SOCIALES Y EL CINE	19
3.1. La realidad social desde la óptica cinematográfica	19
3.2. El compromiso social	19
4. UN ENFOQUE CINEMATOGRAFICO DEL BRACERISMO:	
"LOS DEL OSCURO SUR"	24
4.1. Marco histórico	24
4.2. Sinopsis	28
APENDICE: "LOS DEL OSCURO SUR"	
(DESARROLLO DEL GUION)	

P R E S E N T A C I O N

El cine es un medio de comunicación social de gran impacto que muy tempranamente se entronizó como una manifestación creativa, sujeta a reglas precisas. José Revueltas en "El conocimiento cinematográfico y sus problemas", nos advierte que a diferencia de las artes clásicas, que necesitaron de varios siglos de autoelaboración y autodescubrimiento, "el cinematógrafo apenas necesitó de media centuria para encontrar sus propias leyes autónomas y convertirse en un modo específico de expresión estética (1).

Apenas elevado a la categoría de séptimo arte, el cine se vio acompañado de numerosas técnicas de comunicación audiovisual, que van de la televisión al video, el cable y las parabólicas. Así, la transmisión de imágenes en pantalla, de acuerdo a códigos establecidos, ha ganado un amplio campo en el terreno de la difusión masiva. Desde el punto de vista técnico, el arte cinematográfico ha conquistado mayor resonancia en la medida en que la comunicación audiovisual ha avanzado. "Convertido en lenguaje gracias a una escritura propia que se encarna en cada realizador con la apariencia de un estilo, el cine, por eso mismo, se ha convertido en medio de comunicación, de información y de propaganda, lo cual, por supuesto, no es contradictorio con su calidad de arte", sostiene Marcel Martin (2).

Tiene, pues, la comunicación cinematográfica una forma peculiar de expresarse, de donde procede su gran penetración, que para la humanidad representa un salto tan grande como lo fue el uso de la

imprensa, aunque a diferencia de ésta, generadora de participación reflexiva de los lectores, en los espectadores de cine se suscitan otras reacciones, como indica Simon Feldman, a cuyo juicio, las imágenes visuales "establecen una comunicación irreflexiva, casi hipnótica, en que las barreras de la razón consciente pueden ser soslayadas, mientras la imagen en movimiento penetra los estratos más profundos y menos defendidos de la personalidad, provocando una participación y una identificación extremas", lo cual ha permitido una masificación del espectáculo y ha generado "una intrincada red de intereses, prevenciones y tutorías de todo orden, que condicionan estrechamente las características y los límites de la producción, distribución y exhibición de películas (3).

Para el profesional en comunicación social este medio es de obligado conocimiento, porque el conocimiento o el repaso de la realidad no se concibe sin el apoyo de las imágenes visuales, las que desde los inicios del cinematógrafo han servido lo mismo para entretenimiento y ficción que para la exposición de fenómenos sociales, y aun existen las manifestaciones híbridas que ponen, por ejemplo, la fascinación de lo ficcioso al servicio de la exposición de realidades circundantes.

La ficción llevada al cine, y hoy también a la televisión y al videograma, con frecuencia ha buscado expresar problemas que por la vía de la dramatización alcanzan con mayor efectividad su propósito informativo, sobre todo en los grandes grupos de población. Estos encuentran en los medios audiovisuales un conducto para su diversión y orientación, recibiendo mejor los mensajes si se utiliza la ficción, esto es, la imaginación y la ejemplificación de los problemas

teóricos al través de casos concretos, vale decir del encarnamiento de ideas abstractas en personajes concretos, cuyo deambular ante el público puede difundir conceptos con más efectividad que por otros procedimientos.

El presente trabajo intenta esto último, es decir, la conjunción de lo puramente imaginativo y un hecho real. Para tal efecto hemos realizado un guión cinematográfico para un largometraje, en el cual se ubican algunos de los problemas que aquejan a los braceros mexicanos en el suroeste norteamericano: discriminación, racismo y abusos económicos. Con ese fin, se utiliza la anécdota del encuentro de un grupo de braceros en un campo de trabajo, en Texas. Un crimen desata el mundo dramático de una narración que pretende eludir el tono panfletario y ofrece la idea básica para un filme de "suspenso y acción".

Siguiendo esta vertiente, el comunicador social tiene ante sí un incommensurable campo, para cuyo aprovechamiento es preciso el dominio del instrumento básico del cine: el guión. No que el comunicador social sea invariablemente un guionista, pero sí que sea capaz de manejarlo y evaluarlo. Tal es nuestra intención: mostrar la factibilidad de que el cine de ficción exponga un fenómeno social, respetando las reglas del cine de ficción y eludiendo el mero discurso político.

N O T A S

- 1.- Revueltas, José.- El conocimiento cinematográfico y sus problemas.-
México, Era, 1981.- P. 17

- 2.- Martín, Marcel .- El lenguaje del cine.-
Barcelona, Gedisa, 1990.- P. 20

- 3.- Feldman, Simon .- La realización cinematográfica.-
Barcelona, Gedisa, 1991.- Pp. 15-16

1.- EL GUIÓN CINEMATOGRAFICO

1.1. Definiciones

A) Cine: El término "cinematografía", en rigor aplicable al procedimiento técnico de la descomposición de imágenes en movimiento, su toma fotográfica, la proyección de imágenes fijas sobre una pantalla y la recomposición de éstas sobre la retina,⁽⁴⁾ usualmente identifica a una serie de actividades técnicas, artísticas e industriales. Digamos, con Sadoul⁽⁵⁾, que el cine es un arte que ha formado sus medios propios, combinando los de casi todas las artes y siendo, también, una industria y un negocio.

B) Guión cinematográfico: La estructura que orienta la realización de una obra cinematográfica, el guión, es un cuaderno de bitácora, si bien Lawson⁽⁶⁾ lo define como una creación literaria a la que se le ubica en el género dramático cuando tiene como finalidad la filmación de una película de ficción, o en el descriptivo si se trata de una documental.

En tanto guía, ha de "prever la marcha que llevará el film, la longitud de las tomas y de las escenas, la velocidad del diálogo y de los gestos, el empleo del sonido cuando se trate de interrumpir el movimiento o de hacerlo proseguir, porque todo esto provee la base sobre la que más tarde será construido el film".⁽⁷⁾

1.2. Elaboración del guión

El primer cineasta que basa la producción de sus filmes

en argumentos complicados que contemplan todos los aspectos de la realización cinematográfica es David W. Griffith. Su "Nacimiento de una nación", de 1914, introduce novedosos recursos técnicos, incluyendo una sinopsis del argumento, sobre la cual se trabaja para lograr un acuerdo acerca del tratamiento que se le dará a la historia.

Actualmente es imposible emprender la realización de un filme sin minucioso presupuesto y un plan de trabajo que tengan como base un guión, cuya preparación "exige un largo trabajo a los escritores de películas, sea cuando hay que adaptar una obra ya existente (novela, cuento, obra teatral, etc.) o cuando hay que desarrollar un tema original especialmente concebido para la pantalla". (8)

Todo el esfuerzo que supone la elaboración del guión y del film, reposa sobre el argumento, tal como lo explica Villalba Welsh: "La película, ese resumen de afanes artísticos, técnicos y económicos, representado por la movilización de productores, directores, intérpretes, extras, fotógrafos, decoradores, músicos, modistos, publicistas, legiones de técnicos y obreros expertos, se asienta y genera en la idea original para un libreto: en el argumento. Esa idea, esa minúscula anécdota que habitualmente puede relatarse en pocas palabras y que a veces ni siquiera ha sido vertida al papel, contiene toda la película y sobre sus líneas fundamentales tendrá que cimentarse el libro cinematográfico". (9)

Una vez establecida la anécdota o la idea central, las siguientes fases en la redacción del guión son: sinopsis y desarrollo.

a) Sinopsis. Este término proviene del vocablo griego synoptikon, que significa "abarcarse todo de una sola mirada", y para

Sadoul "es un resumen del tema, que puede abarcar tres o treinta páginas. Condensa la acción teniendo en cuenta las imágenes y sonidos que servirán para expresarlo en el lenguaje cinematográfico", (10) mientras en Linares (11) se lee que es el punto de partida, tanto del documental como del cine ficción, conteniendo la idea generadora en forma sintética y siendo de gran utilidad en la presentación de proyectos. La sinopsis, en fin, debe despertar interés en la historia.

b) Desarrollo. Luego de la sinopsis, Sadoul coloca el "tratamiento", fase en la que se amplía y complementa la idea inicial: "un tratamiento se puede desarrollar en doscientas, trescientas o quinientas páginas. Muchos de sus pasajes no serán directamente utilizados en el argumento definitivo, lo que no quiere decir que no hayan sido útiles", (12)

El Centro de Capacitación Cinematográfica (13) propone como segundo paso en la construcción del guión la "escaleta" o "escala" que, en términos dramáticos, corresponde a la progresión de situaciones y acciones de una historia, a través de un esquema o trazo previo a la redacción final de la obra.

La escaleta es el andamiaje que sostiene la historia, dividiéndola en secuencias. Una secuencia, define Linares (14), es "el conjunto de escenas con unidad de acción, normalmente con principio y fin" que permite un acercamiento general a la obra en ciernes, pues, sin dejar de ser esbozo, precisa situaciones. En la práctica tiene una gran cercanía con la noción del "primer tratamiento". Habitualmente la escaleta es sucedida por la "continuidad", descrita por Villalba (15) como un esquema más detallado, donde las secuencias se dividen en

escenas, es decir, en episodios más cortos que se desarrollan generalmente en un mismo lugar. En esta fase se quedan incluidos los diálogos, que han de ajustarse a los lineamientos de la comunicación audiovisual, tendiendo a la síntesis, aunque sin mengua de naturalidad ni limpieza estilística, además de que aquí opera como norma que los personajes sólo expresan verbalmente lo que no pueda ser transmitido por la situación o la imagen.

Respecto de los diálogos, "hay que cuidarse, dice Paúl Gerald, de no tratar al diálogo, a la palabra, en subalterna, o en pariente pobre. Desde el momento en que se la moviliza, debe hacérsele dar todo lo que ella puede dar. En la perfecta concordancia, en la estrecha coordinación del verbo y de la imagen es que el cine demuestra su inmensa fuerza expresiva. Un diálogo de película debe ser claro, desnudo, breve, elíptico, viviente, evidente, inmediata, total y universalmente transmisible y asimilable, fundiéndose estrechamente al ritmo de la acción visual. Por supuesto que el diálogo no debe parecer escrito, sino hablado, es decir, magistralmente escrito. Escribir bien, es escribir como se debería hablar. El cine puede estar en lo cierto al temer la intrusión de la literatura. Pero lo que se llama literatura, recordemos a Verlaine, es la mala literatura. Es necesario poner mucho arte en los diálogos, pero de arte que no se vea..." (16)

c) Guión o libro cinematográfico. Un argumento queda listo para ser producido cinematográficamente cuando contiene los siguientes elementos: diálogos indicados o intención de los diálogos, acciones dramáticas concretas, condiciones de luz; lugares donde se

desarrolla la acción y situaciones. Así pues, el guión tiene que describir en forma precisa el lugar, los personajes, la escenografía, el vestuario y los diálogos, sugiriendo cada una de las tomas.

La denominación de "guión técnico" para el libro cinematográfico se aplica a un manuscrito de varios cientos de páginas del que se mimeografían numerosos ejemplares destinados a los diversos colaboradores del film. Cada página se divide en dos columnas. A la derecha se halla una descripción de la imagen; a la izquierda el diálogo, los efectos sonoros y ciertas indicaciones relativas a la música.

A cada toma se le asigna un número. Un cierto conjunto de éstos constituye una escena para la cual se dan indicaciones concernientes al decorado, el mobiliario, los trajes, los accesorios, la iluminación, el ambiente general. Cada número contiene también indicaciones sobre la naturaleza del plano previsto y su rodaje.

El Centro de Capacitación Cinematográfica de los Estudios Churubusco propone una presentación en la cual no se precisan aspectos técnicos (tamaño de cuadro, movimientos de cámara o mecánicos y ópticos); sólo se sugieren, dejando al realizador en libertad de hacer las precisiones técnicas que considere pertinentes. Otra diferencia es que en lugar de escribirse en hojas con formato a dos columnas, las indicaciones se escriben a todo lo ancho de la página, dejando para los diálogos la mitad derecha de la hoja.

2.- LA DRAMATIZACION CINEMATOGRAFICA

2.1. El drama. Definiciones.- El drama es para Alfonso Reyes (17) la forma literaria más concreta; la poesía, en el otro extremo, es la más abstracta. Como la novela, el drama tiene una realidad concreta. Además, en la forma dramática se finje que sucede algo. "Es la mimesis aristotélica, entendible como la imitación de los sentimientos. Partes de este acontecer fingido son: qué paso y a quién le pasa. Los elementos internos del drama son: uno, el mythos o trama; dos, ethos o carácter; tres, el pensamiento. Lo más importante del drama es la acción, la trama". (18)

Los hechos y la vida son materia prima del drama, pero no son dramáticos en sí mismos, para que exista drama se requiere del espectador. Bentley amplía este concepto: "Ver el aspecto drámatico de un acontecimiento significa tanto percibir los elementos en conflicto como reaccionar emocionalmente ante ellos. Esta respuesta emocional consiste en conmoverse, en sentirse embargado de asombro ante el conflicto. Pero ni siquiera el conflicto es dramático por sí mismo. Aun en el caso de que llegáramos a perecer todos en una guerra nuclear, los conflictos subsistirían, por lo menos en el terreno de la física y de la química. No se trataría entonces de un drama sino tan sólo de un proceso. Si el drama es algo que se ve, debe haber alguien que vea. El drama es un hecho humano". (19)

2.2. El drama en el cine.- Explicar la relación del drama con el cine implica aludir al teatro, aunque hayan de reconocerse las

diferencias entre ambos géneros, los cuales, empero, abrevan del dramatismo insito en la vida. Bentley considera que no se trata tan sólo de que la vida nos parezca dramática: deseamos que así sea y, por lo tanto, lo es; y este deseo particular es insistente e imperioso. La constante protesta por lo tedioso de la vida es una terminante comprobación de nuestra repulsa a acatar el tedio. Exigimos que cada día sea un drama en veinticuatro actos. Hasta el mismo rechazo de la vida, como los seres humanos suelen rechazarla, es un drama. En todo caso de suicidio es posible descubrir un intento de desquite y un último y patético gesto de exhibicionismo. Incluso la falta de dramatismo en el comportamiento humano es un recurso precisamente para poner énfasis en ciertas cosas, no concediéndoles importancia.

Tal como se presenta en los diarios y en el cine, la vida es dramática. Los escritos periodísticos y los filmes no están precisamente dirigidos a héroes nacionales o personas víctimas de una desgracia (personajes dramáticos), sino sobre todo a quienes no poseen esas características excepcionales y de los que puede decirse que tienen una existencia carente de dramatismo. Periódicos y cine se dirigen "a aquellos que sueñan con ser héroes nacionales o que suspiran con alivio por el hecho de que sus hijos no hayan sido raptados", en palabras de Bentley. (20)

Hay reticencias para concederle al cine calidad dramática. Reticencias con expositores de la talla de Mann, (21) para quien "el cine nada tiene que ver con el drama", porque "es la narrativa en imágenes. El hecho de que esos rostros aparezcan ante tus ojos no impide que su máxima eficacia resida en su naturaleza épica; y

si en algún plano el cine se aproxima al arte literario, es en éste. Es demasiado genuino como para ser teatro. Los decorados del teatro se basan en la ilusión, pero la puesta en escena del film es toda naturaleza, como la que crea para el lector la imaginación estimulada por la historia. Tampoco los protagonistas de una película poseen la presencia y realidad corporales de los personajes dramáticos. Son sombras vivientes. No hablan, no están, simplemente eran --y eran precisamente cuanto tú los ves-- y esto es narrativa. El cine posee una técnica de reminiscencia, de sugestión psicológica, un dominio del detalle en personas y cosas, de los que el novelista, y menor medida el dramaturgo, podrían aprender mucho".

Considérese, por otro lado, lo que manifiesta Jones ⁽²²⁾ sobre la vinculación entre el dramaturgo y el drama cinematográfico: ---
 "¿Cuáles son las ventajas que supone para el dramaturgo? En el volumen, variedad e ímpetu de su acción, es decir, en la esencia misma del drama, en sus rápidas, vívidas y múltiples transformaciones, su sorprendente exigencia de contrastes, su poder de concentración en minucias válidas, su capacidad de insinuación, de fulgurante sugestión, en todas estas cualidades dramáticas reales, la obra cinematográfica ofrece al dramaturgo infinidad de oportunidades sobre el drama de diálogos. Aristóteles comparaba las limitaciones del drama con la extensión de la épica. Pero frente al cine, hasta la épica o la novela pasan a ser tediosas crónicas de sucesos".

Efectivamente, acota Villalba Welsh, ⁽²³⁾ "los recursos que el cine brinda al poeta o al escritor para su expresión son infinitamente más vastos y generosos de lo que en principio se puede imaginar. Además, de la imagen y la palabra, de los cambiantes y múltiples

decorados, de su mágica ubicuidad, el cine entrega al escritor una riquísima sintaxis, un lenguaje propio, flexible, rápido que pueden comprender los públicos de todo el mundo. El escritor debe prever y utilizar todos esos recursos inherentes al arte, de escribir para el cine: son su medio de expresión natural". Y: "los escritores del séptimo arte, en su lucha por la expresión, han dado con no soñados procedimientos, no ya técnicos, sino incluso psicológicos, como la doble impresión, que revela visualmente el pensamiento --cosa que en el teatro se confiaba a los convencionales y embusteros recursos del aparte o del monólogo-- y que nos hace asistir a la lucha efectiva del personaje con esos fantasmas morales que son temores, remordimientos, recuerdos, esperanzas... Y también la sobre-impresión que al esfumar la imagen que se va en la imagen que llega, acerca, enlaza, en una unidad, breve o lenta. Tampoco hay que olvidar las fuerzas dramáticas --patetismo o violencia-- del primer plano, que equivalen al grito del espanto o el éxtasis de la pasión, que traduce lo desmesurado en horror o en grandeza, que revela bellezas o arrastra hasta simas de crueldad en una insospechada gama de intensidades que la voz o la palabra no posee".

2.3. Propósito de la dramatización cinematográfica.-- El guión no puede ser concebido dentro de los estrictos linderos del individualismo en el que se ubican otro tipo de creaciones, dado que su finalidad es integrarse a un trabajo de conjunto (sucede con frecuencia que el guión es obra colectiva). El cine, el guión y la dramatización han de realizarse bajo la clara noción de las resonancias de los mensajes. McLuhan ⁽²⁴⁾ aporta luces, al catalogar al cine como una poderosa extremidad del gigante industrial, reflejo de una revolución en el genio de la sociedad occidental; al mismo tiempo, una forma agresiva e imperialista que estalla desde el Occidente hacia otras culturas. **323**

potencialidades, algunas de ellas previstas por McLuhan a principios de los años 60, ya son realidades: "Ahora se ve claramente, por lo que al estudio de los medios se refiere, que el poder de la película sigue siendo un recurso capital para la información rival del libro, respecto a cuya tecnología tanto hizo para continuarla y sobrepasarla. En el momento actual, la película se encuentra, por así decirlo, en su fase de manuscrito; muy pronto, bajo la presión de la televisión, pasará a su fase de libro impreso portátil y accesible. Muy pronto todos estaremos en posibilidad de tener un proyector de películas, pequeño y poco costoso, que proyectará cartuchos de película sonora de 8 milímetros como para verlos en una pantalla de televisión. Este tipo de creación forma parte de nuestra actual implosión tecnológica. La actual disociación entre proyector y pantalla es un vestigio de nuestro viejo mundo mecánico de explosión y separación de funciones que está llegando a su fin, debido a la implosión eléctrica".

A) Fines Didácticos.- El arte en general puede servir para enseñar "algo", sostiene Bentley, el teórico de la dramaturgia. Es cierto que hay una encendida polémica entre quienes se entregan francamente a la idea de un arte didáctico y los que reaccionan de modo opuesto. Sin embargo, en forma intencionada o no, toda obra artística tiene una repercusión a la que puede encontrarse una connotación didáctica. Bentley postula, con Aristóteles, que "aprender es uno de los más grandes placeres no sólo para el filósofo, sino también para todos los demás hombres, por pequeña que sea su capacidad para ello; el placer que experimentan al contemplar las representaciones, se debe a que, al mismo tiempo, aprenden y comprenden el significado de las cosas". (25)

De acuerdo con lo anterior, el arte puede apelar tanto a la emoción (placer estético) cuanto a la razón (gratificación intelectual), e intentar una separación tajante puede conducir a equívocos. "Aquellos que se oponen a la acción didáctica del arte, lo hacen a menudo basados en la presunción de que no nos dirigimos al arte para que se nos enseñen cosas, ya que el fundamento del arte es emocional, en tanto que aprender es un proceso intelectual. La idea implicada en el acto de aprendizaje es la de una fastidiosa rutina educacional mediante la cual, realmente, puede aprenderse muy poco. Cuando lo aprendido es mucho, siempre hay asociada una gran emoción. La emoción dolorosa es la primera en presentarse en nuestro espíritu: la expresión "lo que enseña la dolorosa experiencia" es mencionada con frecuencia en esta vida. Pero el dolor y el placer marchan unidos; lo que queda aparte no es más que anestesia; y aprender es, en primera instancia, un - placer. Es por el deleite de descubrir algo que nos asomamos al descubrimiento y vemos sus implicaciones: es, sin duda, gracias al deleite que nos depara el descubrimiento que descubrimos algo". (26)

Desde el punto de vista dramático, por lo menos dos géneros pueden ser vistos como total o parcialmente didácticos. Uno es la - comedia, cuya función se despliega en forma de enseñanza moral, llevando implícito un mensaje para que ciertas conductas sociales sean corregidas; se sirve de personajes, a cuyas cualidades se les agrega un vicio cómico, el cual origina un castigo que por lo general es el ridículo, tras lo cual puede suceder la reforma. El otro género es la obra didáctica promotora de acciones concretas. Estos géneros, como todos los otros de la dramaturgia, son aplicables por entero al cine si bien, como en el teatro, no puede hablarse de géneros puros, pues lo predominante son las formas híbridas.

Muestra de ese hibridismo genérico es Alexander Medvedkin, - creador del Cinetren, sistema de producción cinematográfica eminentemente político, con pretensiones didácticas: "Nosotros, en el Cinetren, comprendíamos muy bien que cualquier ayuda nuestra en la introducción y organizaciones partidarias en el asunto de la preparación de masas para los cambios a introducir en las profesiones de mineros, obreros de altos hornos, fundidores, laminadores, sería de gran valor... Sin sobrestimar nuestras posibilidades, estábamos, no obstante, en continua busca de nuevas formas de cinemanuales didácticos". (27) La experiencia del Cinetren, en la Unión Soviética de principio de los años 30, sería un punto de referencia de repetidos intentos por hacer del séptimo arte un instrumento directo de movilización social.

Más radical y utópica es la exposición de Jack London en 1915, concediéndole al cine la virtud de haber "echado abajo las barreras de la miseria y el ambiente social que obstruía las vías de la educación y distribuye el conocimiento en una lengua comprensible para todos. El trabajador de vocabulario más pobre es igual al hombre instruido. La dinastía que se regía por la fuerza mental ha puesto toda su confianza en la palabra hablada. Ha entrado en decadencia. Educación universal, he aquí el mensaje... Y así, gracias a este medio mágico, los extremos de la sociedad dan un nuevo paso para acercarse en el inevitable reajuste de las sendas humanas". (28)

B) Fines Políticos.- Para adjudicarle fuerza política al cine bastaría con recordar que, por ser crónica, documento, animación y enseñanza, influye en la vida de las naciones, lo que le confiere una función propagandística. De modo abierto, como en

Medvedkin, que usó el cinematógrafo para movilizar a las masas trabajadoras en torno a las tareas de la construcción socialista y la renovación del transporte ferroviario, pero también en forma encubierta o amañada, como lo propone Brecht, para quien la verdad debe escribirse para alguien que sepa usarla, y por ello mismo la verdad requiere de artificios para ser difundida: "Todos los que piensan un poco, encontrarán por qué. Los gobiernos que conducen a las masas humanas a la miseria, deben evitar que en la miseria se piense en los gobiernos. Entonces habla mucho de que el destino, y no los gobiernos, es responsable de la miseria. Se arresta a quien trate de descubrir las causas de la miseria, antes de que desenmascare al gobierno. Aún es posible oponerse, en general, a los discursos sobre el destino; se puede mostrar que el hombre hace su destino". (29)

Más la difusión de la "verdad" al través del cine y, más propiamente, por todos los medios de comunicación audiovisual, plantea particularidades como las que esboza Chesterton, a propósito de las ventajas de la cinematografía sobre otros canales de comunicación. "Un film engañoso podría ser atacado en cientos de libros sin afectar en absoluto a los millones de incautos que nunca han leído los libros, pero sí han visto el film... La ficción en el film, la versión partidista en la obra de teatro, no se enfrentarán a un contrapunto, ni siquiera a una crítica. No habrá oportunidad de enfrentarse a tales obras con sus mismas armas, con su imponente puesta en escena y su repetición multitudinaria". (30)

El carácter político-ideológico del cine es asumido en forma cabal por Eisenstein, quien pone por entero la plástica del montaje

al servicio de ideología: "Nuestra época, agudamente ideológica e intelectual, no podía dejar de advertir en el cuadro, ante todo, la inscripción ideológica; el signo; no podía dejar de ver en la -- contraposición de los cuadros el establecimiento del nuevo elemento cualitativo, de la nueva imagen del nuevo concepto". (31) El mismo cineasta ejemplifica la ideologización de la plástica del montaje: "En nuestra película "Octubre", en la escena de los discursos de los mencheviques, intercalamos arpas y balalaikas. Y las arpas no eran arpas, sino un signo que representaba los discursos melifluos del oportunismo menchevique en el II Congreso de los Soviets de 1917. Las balalaikas no eran balalaikas, sino una imagen del fastidioso rasguear de aquellos discursos huecos, ante la tormenta de acontecimientos históricos que se avecinaban. Y al poner juntos al menchevique y al arpa, el menchevique y la balalaika, nosotros ensanchábamos el marco del montaje en paralelo, dándole una nueva cualidad, abarcando una nueva esfera: de la esfera de la acción a la esfera del pensamiento". (32)

3.- LOS PROBLEMAS SOCIALES Y EL CINE

3.1. La realidad social desde la óptica cinematográfica. Las potencialidades expresivas del cine corren desde el acercamiento a un gesto facial hasta un plano general con grandes grupos. Sin embargo, en cualquiera de los extremos señalados, el cine no escapa al incontestable cometido de reflejar el medio social. El film nos ubica de inmediato: la casa donde se desarrolla la acción está situada en el centro de la ciudad, en una calle de los alrededores o bien en el campo. El ambiente no es pasivo, sino que representa una fuerza dramática. Así lo explica Lawson: "El comienzo del film fija exactamente el ámbito social. Consecuentemente, la "exposición" es muy amplia y difusa. La sucesiva progresión dramática acentúa esencialmente el conflicto de los individuos. Esa es, en la película, la zona de concentración, en la cual se acumulan y se agudizan las distintas "tensiones" expresadas mediante los primeros planos, "extraídas" del rostro de los personajes, que preparan el material para la "escena de rigor". La progresión del núcleo dramático recoge todos los hilos de acción que la exposición ha indicado, mientras el conflicto de las voluntades de los individuos dirige el movimiento de las fuerzas sociales hacia el punto de máxima intensidad explosiva, en el cual la suerte de los personajes o se realiza completamente o queda anulada en la vida de la comunidad". (33)

3.2. El compromiso social.- No importa si es de ficción o documental, si tiene pretensiones enajenantes o liberadoras, el cine no

puede escapar a sus propias potencialidades. Por consecuencia siempre está en aptitud no solamente de ser una expresión de la realidad social, sino de tomar una actitud frente a la misma. Siempre paradigmático, Eisenstein ocupa la antípoda del compromiso: "Nuestra misión consiste en recopilar y acumular, infatigablemente, toda la experiencia de las épocas pasadas y en vía de desarrollo, para encarar pertrechados con ella las etapas nuevas e infinitamente seductoras y domeñarlas victoriosamente, teniendo en cuenta indefectiblemente que la verdadera base de la estética y el dominio fecundo de la nueva técnica es, será y perdurará siempre el hondo sentido ideológico del tema y del contenido, para los cuales los medios de expresión cada día más perfectos serán sólo medios de plasmar las formas elevadas de la concepción del Universo, de las ideas elevadas del comunismo".⁽³⁴⁾

En otro extremo estaría el "comercialismo" que, igualmente, muestra una posición ante los fenómenos sociales más importantes. Así, cierto cine resalta el más crudo individualismo, más no deja de seguir con atención los asuntos comunitarios. "La introducción de asistentes sociales en calidad de protagonistas es indicativa del modo en que Hollywood afronta en la práctica los problemas sociales - indica Farrell-; crea la impresión de que estos problemas tienen solución por el ejercicio de la buena voluntad personal, cuidando y alimentando al pobre, y suprimiendo la lucha y el esfuerzo de los propios pobres. Se enfoca así el cambio social como algo meramente individual. A menudo, sobre todo en filmes que tratan la delincuencia juvenil, la totalidad del problema social se describe como si de un puro accidente se tratase. El carácter absurdo de los héroes y heroínas que aparecen en tales filmes no es entonces el objeto de crítica más relevante: la crítica más grave es que crean impresiones

absolutamente falsas acerca de la naturaleza de los problemas sociales". (35)

El grado de compromiso del cine con la realidad social depende de una multitud de factores. No puede esperarse una respuesta única. Las bondades adjudicadas por Eisenstein a la filmografía socialista pudiera encontrar reparos ante algunas de las manifestaciones cinematográficas de la era estalinista; de igual modo, la industria fílmica hollywoodense ha mostrado capacidad de respuesta a los reclamos de crítica social.

En México la rotunda escasez de temas de relevancia social en el cine es compartida por prácticamente todos los otros medios de difusión social. En 1981, un ensayo editado por la Presidencia de la República asentaba que "un solo banquero o una corporación transnacional productora de cigarrillos ocupan un lugar más amplio en nuestro sistema nacional de información que todos los campesinos de México juntos. Este hecho injusto da una visión clara de los graves problemas derivados de la falta de un proyecto nacional de comunicación social". (36)

Ha habido, en años recientes, algunos intentos por mejorar la ubicación del cine respecto de la realidad mexicana, con todo lo que implica ello de compromiso. García Riera ⁽³⁷⁾ sintetiza lo ocurrido en nuestro cine en la segunda mitad de los años 70: hay nuevos resultados culturales y no sólo en el cine. Este forma parte de la política cultural, hondamente preocupada por actualizar a la burguesía nacional en todos los órdenes. La preocupación por crear un nuevo tipo de inversión económica coincide con la de un nuevo

planteamiento cultural, todo ello bajo el signo de la economía mixta. Así como se crean centros turísticos como Cancún, se da la oportunidad a los artistas. Se quiere crear un capitalismo optimista que, en el cine, está decidido a abrir paso al nuevo cine de autor en que se mueven ideas, se cuestionan viejas instituciones.

Una interpretación complementaria y en todo caso diferente de ese nuevo cine, se dio en el V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Caracas, 1977), donde se concluyó que el auténtico nuevo cine latinoamericano "ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales como instrumento de resistencia y lucha; el que participa como línea de defensa y respuesta combativa frente a la penetración cultural imperialista y frente a las expresiones sucedáneas de sus colaboradores antinacionales en el plano ideológico cultural: el que adelanta la visión continental de nuestros problemas e intereses comunes en toda actividad o frente posible, como fuente de fortalecimiento y para una más eficaz contribución a los objetivos con los que estamos identificados; y el que aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano, situándolos en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la lucha por la transformación de nuestra historia". (38) Lucha que se engarza con la que en todas partes realizan los pueblos para mejorar la calidad de vida de los individuos y grupos, tal como lo propone, con envidiable optimismo, Moussinac: "El cine va finalmente a iniciar su juventud. Expresará el combate del honor y el combate de los pueblos para hacerse

dueños de sí mismos y de la naturaleza. Será al fin la expresión de este Renacimiento del mundo que los hombres y los pueblos han emprendido con toda su sangre. Verdaderamente será una nueva etapa de la civilización. Pero el cine no llegará a la cumbre de su descubrimiento sino cuando los pueblos hayan alcanzado la cumbre de la libertad. El cine, en su forma cumplida, expresará la unidad humana. Ha nacido para ello". (39)

4. UN ENFOQUE CINEMATOGRAFICO DEL BRACERISMO: "LOS DEL OSCURO SUR"

4.1. MARCO HISTORICO.- La Gran Depresión de los años 30 provocó un decaimiento en la cantidad de mexicanos residentes en los Estados Unidos, en lo cual va implícito el abatimiento en la importación de mano de obra mexicana. No sería sino hasta la Segunda Guerra Mundial cuando volverían a reclutarse trabajadores, "esta vez --indica Moore-- por medio del famoso programa de trabajo bajo contrato (contract labor) denominado de Braceros. Algún tiempo después de la guerra se suspendieron las importaciones efectuadas bajo este programa, pero los empresarios agrícolas lograron reunir argumentos tan fuertes para reanudar el programa de Braceros, que en 1951 el Congreso -- promulgó la Ley Pública Número 78, la cual reemplazó los anteriores acuerdos ejecutivos. Los argumentos de los patronos eran bien conocidos: las urgentes demandas producidas por la Guerra de Corea los hicieron convincentes". (40)

No todos los sectores de la sociedad norteamericana quedaron convencidos. El gobierno de Truman les dio argumentos, al formar una comisión sobre trabajo migratorio, encargada de investigar los resultados de la primera fase del Programa de Braceros (1948-1951), una de cuyas conclusiones fue que éste coadyuvaba a deprimir los salarios y las condiciones laborales, especialmente en el campo, en virtud de que eran los empresarios y no el gobierno quienes determinaban los salarios. Se fue creando una situación perjudicial para los mexicanos (y por extensión para los mexicano-norteameri-

cunos), quienes se perfilaron ante la opinión pública como esquirolas y provocadores de la caída de salarios en áreas importadoras de mano de obra como la agricultura, los ferrocarriles y las minas.

Al inicio de los 50 la sociedad norteamericana encaraba el fenómeno ambivalente de necesitar la mano de obra mexicana y repudiarla, lo mismo por imperativos de control migratorio, ya que cruzaban tantos braceros legalmente contratados como indocumentados o "espaldas mojadas", que por una tradición racista antimexicana que data del nacimiento de ambas naciones. Samora ⁽⁴¹⁾ da cuenta de las deportaciones suscitadas en la primera mitad de esa década: en cinco años fueron descubiertos y expulsados 3.8 millones de inmigrantes mexicanos indocumentados. De ellos, sólo un poco más de 63 mil fueron deportados siguiendo el procedimiento formal; a la inmensa mayoría se les deportó de numerosas formas, usualmente con violencia.

Al mismo tiempo que se daban las deportaciones masivas, la atmósfera en torno de toda la comunidad mexicana se cargaba de perjuicios y de racismo. El marco estructural de este fenómeno es planteado en los siguientes términos por Morales: "Cada vez que Norteamérica sale de una guerra o se enfrenta a problemas económicos, el indocumentado reaparece como culpable del desempleo. Es más fácil para la opinión pública y el gobierno encontrar un elemento externo a su sistema como causa de los males padecidos, porque para solucionarlos simplemente se recurre al mecanismo de la deportación masiva. Y cuando desaparecen tales condiciones, simplemente se afloja la presión, lo cual quiere decir que el sistema norteamericano regula, en la práctica, la afluencia de traba-

judores mexicanos, en función del juego entre la oferta y la demanda de su trabajo. Hay una capacidad límite en el mercado de los Estados Unidos para la absorción de mano de obra mexicana y es improbable que permitan una afluencia que sobrepase ese límite". (42)

La represión contra el mexicano también alcanzó al mexicano-norteamericano. En los años de intensas redadas cientos de miles de ciudadanos norteamericanos fueron detenidos e interrogados por su aspecto de mexicanos. "Si una persona que "parecía mexicana" era interrogada en la calle u otro lugar público y no presentaba inmediatamente documentos que probaran su situación legal, corría el riesgo de ser arrestado y enviado a su "hogar" en México", - refiere Moore. (43)

El suroeste norteamericano fue el escenario de esas redadas y del racismo exacerbado contra los mexicanos. Por ser Texas, - Nuevo México, California y Arizona los estados de mayor población y afluencia mexicana ahí se concentró la Operación Espaldas Mojadas, mediante la que en 1954 se logró la expulsión de más de un millón de mexicanos, cifra entonces sin precedente. La indiferenciada represión contra mexicanos y mexicano-norteamericanos influyó en los organismos de lucha social de estos últimos, mismos que precisamente en la década de los 50 derivan hacia la abierta manifestación política, como lo consigna Bueno: (44) si bien es cierto que siempre hubo algún interés político de parte de las entidades mexicano-norteamericanas, no fue sino hasta 1958, con la fundación de la Mexican American Political Association (MAPA) que se inició

la promoción formal de ciudadanos de origen mexicano a puestos públicos, apoyándose a candidatos de cualquier partido que se comprometieran a mejorar la situación de la comunidad mexicano-norteamericana. En Texas, a principios de los 60, se fundó la Political Association of Spanish Speaking Organization (PASSO), destinada a organizar a la gente de origen mexicano del suroeste, en una agrupación capaz de ejercer presión en todos los niveles de gobierno.

Más las luchas de unos y de otros no pueden estar desvinculadas. El renovado flujo migratorio mantiene viva la relación entre México y los mexicano-norteamericanos, al tiempo que los avances sociales de éstos acaban repercutiendo en los trabajadores mexicanos. Un amplio estudio de Galarza, Gallegos y Samora ⁽⁴⁵⁾ establece que para un análisis del suroeste norteamericano tiene que tomarse en cuenta a México. Una complicada mezcla de factores financieros, comerciales, estratégicos, políticos y diplomáticos ha producido una relación en la que se reflejan necesidades de ambas naciones, y parte de esa vinculación son los trabajadores mexicanos.

En ningún momento, desde la firma de los tratados de Guadalupe-Hidalgo, a mediados de siglo pasado, ha habido una división tajante entre los mexicanos radicados allá y los que cruzan la frontera en busca de trabajo.

Más todavía, uno de los motivos de lucha de algunas organizaciones mexicano-norteamericanas es la defensa de los indocumentados. El dirigente de la Comisión Internacional por los Plenos Derechos

de los Trabajadores Indocumentados, Juan José Gutiérrez, citado por Morelos, ⁽⁴⁶⁾ apunta que unos y otros son mexicanos, sin importar de qué lado de la frontera se nace y en cuál se trabaja, no importando tampoco la posesión de documentos migratorios. Las separaciones marcadas por el gobierno norteamericano entre los grupos trabajadores buscan debilitar y controlar, pero esas divisiones ficticias no deben permitir que se olvide que mexicanos y mexicano-norteamericanos están estrechamente vinculados y deben avanzar unidos.

4.2. SINOPSIS.- Se describe la vida de un grupo de braceros mexicanos en un campo de trabajo, en Texas. La época, el comienzo de los años 50, al reanudarse la importación de mano de obra para trabajos agrícolas, mineros y de otro tipo, todos ellos indeseables para la mayoría de la población anglosajona. A los proverbiales bajos salarios y escasas o ausentes prestaciones, elementos favorables para la contratación de braceros mexicanos, se añade entonces la guerra de Corea. Pero el que sean necesarios los braceros no altera viejos prejuicios de los anglos, para quienes los mexicanos son indescifrables y repulsivos. Lo primero queda asentado con una aseveración del sheriff de Liberty, la población donde se desarrolla la acción. Dice el sheriff Sekely: los mexicanos vienen del oscuro sur, expresión en la que podría percibirse la ambivalente actitud hacia la nación que se extiende al sur del río Bravo; ambivalente porque si tiene una carga negativa en tanto lo oscuro es incomprensible por antonomasia, también conlleva atracción hacia lo desconocido. Por otra parte, la repulsión, tampoco exenta de motivos de atracción se simboliza con el recibimiento que tiene la

remesa de braceros que llega a Liberty al inicio de la historia: personal de sanidad les aplica, sorpresivo y denigrante, un baño con polvo insecticida.

Dos personajes sobresalen, ambos jóvenes braceros que se ocupan como picapedreros en la cantera de Colby. El primero de esos personajes es Lisandro, aventurero que parece estar huyendo de algo impreciso que, finalmente, no es otra cosa que la dramática premonición que lo asalta en recurrentes pesadillas, de que asesinará a una mujer; busca vivir sin problemas, es rotundamente apolítico y gasta todo el tiempo y el dinero que puede en el burdel a donde van los braceros, teniendo como rasgo distintivo de su personalidad la dificultad para relacionarse sentimentalmente con el sexo opuesto.

El otro personaje central es Lolo, que abandonó su ocupación de merolico en la ciudad de México para irse a ganar dinero y status. En su persecución de mejores condiciones de trabajo se vincula con una sociedad mutualista mexicano-norteamericana, cuyos dirigentes son empujados a huir de Texas por el obsesivo anticomunismo de los anglos que dominan la vida económica y política de la región, mismos que en su anticomunismo esconden su verdadero motivo de preocupación: el sindicalismo que empieza a dejar sentir como aspiración algunos grupos braceros. Lolo es un personaje en permanente evolución. Si en un principio muestra rasgos estereotipados (de un individuo antipático que en sus desplantes y mezquindades sólo sirve para establecer un contrapunto al "héroe"), acaba encarando con valentía y vacilaciones el mundo al que va adentrándose en forma irreversible.

En la época que enmarca la acción prosperaba el anticomunismo no sólo porque la guerra de Corea había demonizado a todos los países socialistas, sino también por la naciente Guerra Fría, con la que el estigma del comunismo se extendía a todos los países o grupos que no estuvieran francamente del lado de los Estados Unidos. El senador Joseph MacCarthy daba argumentos al racismo de los Wasp (blancos, anglosajones, protestantes) al prevenir acerca de las "hordas rojas", como alguna vez calificó a las oleadas migratorias mexicanas.

El asesinato de Juanita, una prostituta, permite a la policía ajustar cuentas con quienes sospecha que son los asesinos (Lisandro y Pepe, éste el único asesino), pero también intenta hacerlo con Lolo, convertido de pronto en un peligroso sujeto por su relación con los dirigentes de la Sociedad Mutualista "México Eterno". A ojos de los anglos la muerta no es sino una prostituta, mexicana por añadidura y Colby sugiere al sheriff que los asesinos pueden expiar su falta yendo a combatir a Corea, en favor de la libertad y contra el amenazante comunismo. El sheriff Sekey aparenta seguir la sugerencia, aunque su intención es aplicarles la ley fuga.

La ejecución del plan de la policía es parcialmente exitosa. Por un error dejan libre a Lolo. Pepe es asesinado por los policías, en tanto que Lisandro consigue escapar cerca de una carretera por donde en ese momento pasa el automóvil en el que huyen los dirigentes de la Sociedad Mutualista y, con ellos, Lolo. El cruce accidental en la carretera sirve para marcar los destinos opuestos

que han de seguir los personajes centrales. El futuro de Lolo está marcado por su relación con los de la Mutualista y, en forma concomitante, por una evidente toma de conciencia de los problemas que aquejan a la comunidad mexicana en Estados Unidos. Lisandro se va a California, donde traba relación con Amanda, una mesera a la que inspira lástima y luego amor, con la que ve cumplir sus premoniciones, pues la mata en un inexplicable arrebató de locura, huyendo al "oscuro sur".

En Liberty el escándalo provocado por el asesinato, las escapatorias y el virtual desmembramiento de la Sociedad Mutualista, se va olvidando con el regreso a la normalidad. Arriban nuevas remesas de braceros (que son recibidos, como siempre, con un baño de polvo desinfectante); hay cambios en la administración del burdel, para ocultar que el propietario es el sheriff, y el enganchador Niceto intensifica sus advertencias a los braceros que llegan de que al menor intento de organización serán devueltos a México.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 4.- Encyclopedia Britannica.- Hombre, ciencia y tecnología.-
Méx., Ed. Danae, 1983.- Vol. 2, P. 641

- 5.- Sadoul, Georges.- Laa maravillaa del cine.-
Méx., F.C.E., 1985.- Pp. 12-14

- 6.- Lawson, John Howard.- Teoría y técnica del guión cinemato-
gráfico.- Méx., Centro Universitario de Estudios Cinemato-
gráficos, s/f.- (material Didáctico de uao interno, No. 5).

- 7.- Ibid. P. 97

- 8.- Sadoul, Georges, Op. Cit.- P. 106

- 9.- Villalba Welsh, Emilio.- Del arte de eacribir para el cine
y la televisión.-
Buena Aires, Ed. Shapire, 1964.- P. 20

- 10.- Sadoul, Georges.- Op. Cit.- P. 111

- 11.- Linares, Marco Julio.- El guión. Elementos, formatos y
estructuras.- México, D.F., Edicupes, 1985.- P. 84

- 12.- Sadoul, Georges.- Op. Cit.- P. 111

- 13.- Centro de Capacitación Cinematográfica.- Apuntea para el
curso de guión cinematográfico.-
Méx., 1983 (Ed. mimeografiada). S/P.

- 14.- Linares, Marco Julio.- Op. Cit.- P. 257
- 15.- Villalba Welsh, Emilio.- Op. Cit.- Pp. 31-32
- 16.- Sadoul, Georges.- Op. Cit.- P. 112
- 17.- Reyes, Alfonso.- La experiencia literaria.-
Méx., F.C.E., 1960. P. 69
- 18.- Centro de Capacitación Cinematográfica.- Op. Cit. S/P
- 19.- Bentley, Eric.- La vida del drama.-
Méx., Paidós Studio, 1987. P. 16
- 20.- Ibidem.- P. 17
- 21.- Thomas Mann, en: Los escritores frente al cine.-
Madrid, Ed. Fundamentos, 1981.- P. 148
- 22.- Henry Arthur Jones, en: Los escritores frente al cine.-
Op. Cit.- Pp. 181-182.
- 23.- Villalba Welsh, Emilio. Op. Cit.
Pp. 23-24
- 24.- McLuhan, Marshall.- La comprensión de los medios como las
extensiones del hombre.-
Méx., Diana, 1975.- Pp. 359-360
- 25.- Bentley, Eric.- Op. Cit.- Pp. 113-114

- 26.- Ibidem.- P. 113
- 27.- Medvedkin, Alexander.- 294 días sobre ruedas. El cine como propaganda política.-
Méx., Siglo XXI, 1979.- P. 49
- 28.- Jack London en: Los escritores frente al cine.- Op. Cit.
Pp. 122-123
- 29.- Brecht, Bertold.- Las cinco verdades.- Ed. mecanografiada.-
P. 20
- 30.- G.K. Chesterton en: Los escritores frente al cine.-
Op. Cit. P.132
- 31.- Eisenstein, Serguéi.- Anotaciones de un director de cine.-
Moscú, Ed. Progreso, 1969.- Pp. 292-293
- 32.- Ibidem.- P. 293
- 33.- Lawson, John Howard, Op. Cit.- P. 83
- 34.- Eisenstein, Serguéi.- Op. Cit.- Pp. 9-10
- 35.- James T. Farrel en: Los escritores frente al cine.-
Op. Cit. P. 263
- 36.- México. Presidencia de la República.- Políticas y sistemas nacionales de comunicación social.-
Méx., Coordinación General de Comunicación Social, 1981
(Colección Aportes de Comunicación Social No. 1) P. 95

- 37.- Solórzano, Javier.- "El nuevo cine en México, entrevista a Emilio García Riera".- Revista Comunicación y Cultura No. 5.- Méx., Ed.- Nueva Imagen, 1978.
- 38.- Ibidem.- Pp. 93-94
- 39.- Sadoul, Georges.- Op. Cit.- P. 242
- 40.- Moore, Joan W.- Los mexicanos de los Estados Unidos y el movimiento chicano.- México., F.C.E., 1972.- P. 85
- 41.- Samora, Julian.- Los mojados: the wetback story.- Indiana, University of Notre Dame Press, 1971.- P. 196
- 42.- Morales, Patricia.- Indocumentados mexicanos.- Méx., Ed. Grijalbo, 1982.- P. 158
- 43.- Moore, Joan W.- Op. Cit.- P. 87
- 44.- "Los chicanos y la política", por Patricia E. Bueno en: Villanueva, Tino.- Chicanos.- Méx., FCE/SEP, 1985.- Colección Letras Mexicanas, No. 89.- Pp. 125-126
- 45.- Galarza, Ernesto et al.- Mexican American in the Southwest.- Santa Barbara, McNally & Loftin, 1970.
- 46.- Morales, Patricia.- Op. Cit. P. 254

LOS DEL OSCURO SUR

(DESARROLLO)

R E P A R T O

- LISANDRO _____
- LOLO _____
- TOÑO _____
- PEDRO _____
- PEPE _____
- MINGO _____
- TANASIO _____
- CHEMA _____
- NICHO _____
- POLLO _____
- PRESI _____
- VIEJO _____
- ROMAN _____
- COLBY _____
- NICETO _____
- SEKELY _____
- MARTIN _____
- JUANITA _____
- ROSI _____
- TIPPY _____
- ESTHELA _____
- ARTHUR _____
- AMANDA _____
- HOMBRE DE BATA BLANCA 1 _____
- HOMBRE DE BATA BLANCA 2 _____
- POLICIA 1 _____
- POLICIA 2 _____
- POLICIA 3 _____

- PARROQUIANOS...
- BRACEROS...

SEC. I.- EXTERIOR DIA/ESTACION DE FERROCARRIL

- 1 Un tren se acerca a la estación. Es un convoy formado por locomotora y seis vagones: tres de carga, el de correos y dos de pasajeros. Viene frenando. Los carros de pasajeros son los últimos y en el estribo de cada uno de ellos se perciben sendas figuras masculinas, aprestándose para descender.
- 2 Tres hombres observan la llegada del tren, sentados en una banca del andén sobre la que está clavateado un rótulo carcomido y parcialmente despintado que dice "Liberty". Los hombres son braceros mexicanos: - LISANDRO, de 35 años, delgado, güero y bien parecido: TOÑO, de 23 años, bajo, fornido y moreno, y PEDRO, de 21, pequeño, delgado y de facciones indígenas.
- 3 Saca un peine LISANDRO y se repasa el copete. En OFF el ruido de un auto que frena y el golpe de una portezuela.
- 4 De un auto polvoso emerge la figura rechoncha de COLBY, un anglo de 60 años, gordo y calvo, que viste un traje arrugado.
- 5 LISANDRO, TOÑO y PEDRO saludan con ademanes y sonrisas a COLBY, levantándose del asiento que ocupan para cederle a este último.
- 6 El tren termina de acomodarse para dejar a los carros de pasajeros frente al andén. Del último carro baja un garrotero con un banquito de madera en la mano, el cual coloca para que desciendan los pasajeros: una docena de gringos, entre los que viene el sheriff SEKELY, un cuarentón fornido, pistola al cinto, tocado con un tejano del que sale un mechón rubio.
- 7 Dos POLICIAS se acercan a saludar a SEKELY; al fondo de este grupo, dos hombres de bata blanca, cada uno con un cilindro en la mano.
- 8 Del penúltimo carro desciende NICETO, quien observa hacia donde están los policías. Parece esperar instrucciones, pero como no llegan, baja del estribo y se encamina hacia donde está SEKELY. Cercano a los 50, NICETO es un mexicano moreno y flaco que viste traje, corbata y sombrero de fieltro; hay en su atuendo pulcritud y elegancia.
- 9 A todo lo largo del penúltimo carro del tren, pegados a las ventanas, desde afuera se cuentan hasta cincuenta hombres, braceros mexicanos:

3.

rostros alegres o preocupados, tristes o indiferentes, todos denotan cansancio.

- 10 Viene de regreso NICETO, acompañado por el POLICIA 1 y los HOMBRES DE BATA BLANCA, cada uno cargando un cilindro con rociador, NICETO sube al carro; los demás esperan al pie de la escalera.

SEC. II.- INTERIOR DIA/CARRO DE FERROCARRIL

- 11 NICETO aparece en la entrada, dando instrucciones.

NICETO

¡Atención! ¡Aquí nos vamos a bajar!

(Empieza a desplazarse hacia el interior del carro)

Papers en mano... No olviden su bagage.

- 12 Desde el POV de NICETO se van viendo los braceros, hasta que se detiene frente a LOLO, de alrededor de 30, bajo y de complexión atlética, quien está colocándose un saco azul marino. Es el único que lleva saco entre los braceros.

NICETO (OFF)

Mejor te quitas el tweed, no se te eche a perder...

- 13 El rostro de LOLO se transforma. Irracundo, interrumpe a su interlocutor.

LOLO

¡Qué! ¿A poco nomás tú puedes?

- 14 Haciendo un gesto de fastidio, NICETO regresa a la entrada del carro, mientras a sus espaldas LOLO sigue con su letanía, en la que hay tonalidades de merolico.

5.

LOLO (OFF)

¡No señor! A mí ningún pocho jijo me va a decir
qué me pongo y qué no... Somos trabajadores del
programa bracero, no esclavos.

SEC. III.- EXTERIOR DIA/ESTACION DE FERROCARRIL

- 15 Los braceros que estaban en el carro, ahora se encuentran alineados en dos filas, entre el edificio de la estación y el tren, que empieza a moverse, para salir de cuadro.
- 16 EL HOMBRE DE BATA BLANCA 1 se ata un pañuelo, cubriéndose nariz y boca.
- 17 EL HOMBRE DE BATA BLANCA 2, con el rostro descubierto, coge el cilindro y lo pone bajo el brazo, como quien sostiene un rifle y se dispone a dispararlo.
- 18 En primer plano y cubriendo toda la visión, el abanico de polvillo — blanquecino que expulsa el aspersor del HOMBRE DE BATA BLANCA 2.
- 19 Van apareciendo los rostros de PEPE, un güero flaco; MINCO, chaparro y malencarado, y TANASIO, gordo, de tez apifonada. Todos rebasan ligeramente los veinte y en este momento lanzan mentadas de madre hacia el andén, de cuya semipenumbra salen chiflidos, trompetillas y voces.

VOCES DEL ANDEN (OFF)

- ¡Animo carnales..!
- Pa' los piojos, ahí les va su dedeté
- Mira... ese del tacuche.

- 20 Entre las dos hileras de braceros, NICETO, ahora sin saco, les habla en tono tranquilizador.

NICETO

No es nada amigos, se trata de que les vamos a aplicar un desinfectante. Es por su salud, una pasadita y se van a dar un shower.

- 21 Tan pronto como NICETO sale de entre las hileras de braceros, los dos HOMBRES DE BATA BLANCA, que han estado probando sus aspersores, empiezan a recorrer las hileras, en sentidos opuestos, rociando a los braceros, quienes entran en desorden al recibir el rocío. Tratan de cubrirse la boca y los ojos. LOLO se ha quidado el saco y busca ponerlo a salvo del polvillo, levantándolo. MINGO tira un golpe al HOMBRE DE BATA BLANCA 2, pero no lo alcanza y cae.
- 22 Desde el POV de MINGO, las figuras blanquecinas de los braceros ríen al verlo tirado.
- 23 COLBY y SEKELY, que están en el andén, ríen.
- 24 En el andén, TONO y PEDRO se carcajean; LISANDRO con fastidio y mirando su reloj, les apura.

LISANDRO

¿ Entonces qué ? Vamos al cine, ¿no?

SEC. IV.- EXTERIOR-INTERIOR DIA/OFICINA ESTACION FERROCARRIL

25 Caminando hacia la entrada de la oficina, COLBY y SEKELY charlan.

COLBY

Everything Ok? How's Kathy ?

26 Entran a la oficina, desde cuya ventana se ven los braceros.

COLBY

Was it a hard trip ?

SEKELY

Hard for them (señala hacia los braceros).
They come from the dark south... What can I
tell you about Kathy? She'll be fine any
place but here. She needs to get unbored of
this little town... and of me... And how
are you?

COLBY

You know, few things go around here.

SEKELY

That's what you say 'cause you're not in
the Police office... But let me tell you:
At San Antonio people talk only about
greasers and the Korean war...

SEC. V.- INTERIOR CINE/GALERIA

- 27 Las caras de LISANDRO, TOÑO y PEDRO se iluminan con los reflejos de la proyección sobre la pantalla. En OFF, los acordes marciales del "Noticiero Movietone".
- 28 En la pantalla aparece la palabra "KOREA" sobre un fondo de soldados marchando.
- 29 TOÑO se frota las manos y habla al oído de LISANDRO.

TOÑO

Aí nos dice qué es lo que tatan.

- 30 LISANDRO enarca las cejas, concentrándose.
- 31 En la pantalla, un barco dispara repetidamente sus cañones.
- 32 TOÑO y PEDRO miran a LISANDRO, esperando les traduzca. Se escuchan cañonazos y la voz del narrador del Noticiero.

LOCUTOR (OFF)

The Arkansas is shooting its cannons to stop the commies...

LISANDRO

Que los com... sí, que los comunistas ya andan hasta por Arkansas.

- 33 Dubitativo, TOÑO se rasca la cabeza.

34 En la pantalla, un grupo de coreanos o chinos se rinde a varios soldados norteamericanos.

TONO (OFF)

Orale Sandro.

PEDRO (OFF)

Dinos bien.

LISANDRO (OFF)

Es que ese vale habla muy rápido.

35 Una boca de cañón, en la pantalla, escupe fuego.

SEC. VI.- INTERIOR NOCHE/CANTINA (FLASH BACK)

- 36 Un golpe violento lanza a LISANDRO contra el suelo, cerca de la barra, donde estaba tomando una cerveza.
- 37 Sacando una pistola, se acerca RAMON, un hombre joven, bien parecido. Tiene ante sí a LISANDRO, quien con cautela y desconcierto se va incorporando.

LISANDRO

Oye, carnal, deja ese cuete... si tienes algún problema conmigo, vamos arreglándolo en otra forma.

- 38 La respuesta de RAMON es una mueca de desprecio. Sigue acercándose, pistola en mano.

LISANDRO (OFF)

Ramón, tú sabes que no es para tanto, las chavalas van y vienen.

RAMON

Entonces sí sabes, padrotito de tercera. Te voy a meter un plomazo por hacerme creer que eras mi amigo, no tanto por haberte quedado con una de mis viejas...

39 Levanta la pistola RAMON hasta la altura de su cara. Desde el POV de LISANDRO, el cañón del arma ocupa el primer plano.

RAMON

Te va a llevar la pelona si no me pides perdón
aquí delante de todos estos pelaos...

SEC. VII.- INTERIOR CINE/GALERIA

40 La boca de un cañón ocupa casi toda la pantalla.

LISANDRO (OFF)

Párale a'í, ¡no dispaes!

41 Sorprendidos, TOÑO y PEDRO miran a LISANDRO, quien está sobresaltado por su reacción. De entre el público salen repetidos "shht".

SEC. VIII.- INTERIOR ATARDECER/BAÑOS DEL GIMNASIO

- 42 NICETO emite un prolongado "shht". Está sentado en un pupitre, revisando una lista. A sus espaldas, la entrada de los baños, de donde salen los ruidos de las regaderas y el murmullo de los que se están duchando.
- 43 Saliendo de la regadera, LOLO se encamina hacia una banca donde se encuentran sus pertenencias: una pequeña y vieja maleta y un par de zapatos. De la maleta extrae una camisa arrugada y la usa como toalla.
- 44 Detalle del interior de la maleta: un saco azul con algunas huellas de polvo blanco; también hay un libro.
- 45 NICETO tararea alegre cuando se para junto a él LOLO, maleta en mano.

LOLO

Caray, apenas y al ganado se le trata así.

NICETO

No toallas, ¿eh?

Apenas ha movido la cabeza para enterarse con quién habla; NICETO sigue metido en sus papeles.

LOLO

Chingao, esto es una falta de respeto a la dignidad de uno. ¿ Podría hacerme el favor de decirme quién ordenó esto ?

Sin desatender las listas que tiene frente a sí, NICETO interrumpe con voz y ademán a su interlocutor.

NICETO

Quiet! Ya... ¡ya! Yo lo único que hago es tratar de ayudarlos. Well, eso no importa. Mira, lo importante es que te voy a mandar con un patrón muy buena gente.

SEC. IX.- EXTERIOR NOCHE/CALLE

- 46 NICETO sale del Gimnasio Público, seguido por LOLO, PEPE, MINGO y -
TANASIO. Un grupo de curiosos mira la salida de los braceros.
- 47 Entre los curiosos están tres mujeres jóvenes, de alrededor de 20
años, con ropas entalladas y exceso de pintura en sus rostros. Son:
JUANITA y ROSI, mexicanas, y TIPPY, negra.
- 48 TIPPY sonríe a los braceros.

TIPPY

Hi Kids! Are you visiting Liberty ?

- 49 Los braceros ríen con timidez y malicia; se empujan y chancean.

PEPE

Te hablan tú.

MINGO

Ha de ser tu prima.

TANASIO

Pero qué tal las otras, ¿eh? Esas potranconas
andan buscando jinete.

- 50 Rezagado de los demás, PEPE descubre la mirada de JUANITA.
- 51 ROSI y TIPPY ríen burlonamente; jalan a JUANITA y luego todas, sin
dejar de reír, dan la espalda y se alejan.

SEC. X.- INTERIOR-EXTERIOR NOCHE/AUTO DE COLBY

- 52 Sentado al volante, COLBY mira venir a NICETO y el grupo de braceros. Se asoma por la ventanilla y estira la mano para saludar a NICETO, quien comedidamente responde.

NICETO

Listos boss, traigo una buena talega de gente trabajadora.

COLBY

Vamos a ver (y luego gritando al chofer del camioncito de redilas que está atrás de su auto). Take those to the huts.

- 53 Al frente del volante, COLBY tiene frente a sí el espejo retrovisor, desde el que domina parcialmente el camioncito de redilas, al que están subiendo los braceros. NICETO cruza frente al auto, para abordarlo. COLBY hace girar la llave del encendido.

COLBY

Buena talega, te creo. Buenos trabajadora, pero ya no es como antes, cuando no había estas fregaderas del programa.

SEC. XI.- EXTERIOR NOCHE/PLATAFORMA DE CAMIONCITO EN MOVIMIENTO-
CALLE DE LIBERTY

- 54 De un brinco y ayudado por MINGO, LOLO trepa al camioncito, que trabajosamente empieza a desplazarse, siguiendo el auto de COLBY. Este se despega, alejándose y luego perdiéndose en la calle, iluminada por letreros de neón y luz de aparadores.
- 55 La vista general de la calle principal de Liberty es la típica de un pueblo pequeño, rural, en el suroeste norteamericano de la posguerra.
- 56 Los rostros alelados de los braceros reflejan las luces.
- 57 Afuera del cine se apelotonan grupitos de muchachos. El escaparate de una tienda muestra ropa. De la barbería asoma alguien. MINGO silba lo que intenta ser una mentada, pero no culmina, pues un tubo del camioncito le rompe la tonada. PEPE lanza un suspiro: una rubia sinuosa que va quedando atrás es la causa.
- 58 El camioncito pasa frente a construcciones de madera típicas de la región.

SEC. XII.- EXTERIOR NOCHE/CAMPAMENTO DE COLBY

59 El camioncito de redilas se detiene junto a una barraca. Esta es una de las construcciones que forman el campamento de COLBY; la otra edificación es una casa derruida, en donde se albergan la oficina y la casa de COLBY. Ambas edificaciones están una frente a la otra, dejando un claro en el que ahora están los braceros recién llegados, quienes han descendido del camioncito.

COLBY

Aquí es donde van a estar. Espero que estén bien, yo soy su amigo y quiero mucho a México.

(Dirigiéndose hacia su oficina, indica a los braceros que vayan a la barraca)
Acomódense lo mejor que puedan. Tomen las camas que se ven desocupadas. Hasta mañana.

SEC. XIII.- INTERIOR NOCHE/BARRACA

- 60 Recostado en un catre, CHEMA, un bracero de más de 40, blanco, robusto y de nariz torcida, lee con algún esfuerzo una revista ilustrada. Sigue la lectura ayudándose con el dedo índice y en su mano tiene una venda que le cubre la palma. Cuando percibe la entrada de los braceros que hemos visto en el camioncito de redilas, levanta la cabeza y con un gesto que pretende ser amistoso, los saluda.
- 61 Los braceros recién llegados se acomodan en la barraca, que es un enorme galerón de madera, con camastros y catres a ambos lados, dejando al centro un pasillo. En total son alrededor de veinte camastros, y al fondo están los baños.
- 62 LOLO se acerca a un catre, sobre el que se sienta. Junto a éste, - otro que con una cobija puesta indica que ya tiene ocupante. LOLO curioseas en el catre vecino, jalando una historieta que sobresale. Luego, de plano levanta el colchón, dejando al descubierto; un pantalón, algunas historietas y un par de sobres.
- 63 CHEMA se incorpora, haciéndose entonces visible su elevada estatura.
- 64 Agachado, LOLO husmeas las historietas.
- 65 De un espellón, CHEMA pone patas arriba a LOLO.

LOLO

Qué trais !

La respuesta de CHEMA es más rápida con las manos que con la voz; ésta es la de una persona casi afónica.

CHEMA

¡Deja eso! Son las cosas del paisita, o son mias, como quiera, así que las deja o me lo surto.

- 66 En el suelo, LOLO se protege la cara con los brazos, CHEMA, con una guardia muy profesional, espera que se incorpore.

CHEMA

Organízate porque te voy a madrear.

- 67 PEPE contempla petrificado, mientras TANASIO parece divertido y -
NINGO hace el intento de intervenir, aunque se detiene.
- 68 Refunfuñando, LOLO se repliega, una vez que está en pie.

LOLO

Serás bueno con el descuentón, pinche -
gorila.

De afuera llega el ruido de varias personas que se acercan, canturreando. Predomina la voz de LISANDRO.

LISANDRO (OFF)

... Y al mostro de Cananea a la cárcel han metido...

Todos voltean hacia la entrada. LOLO aprovecha el momento para irse sobre CHEMA, pero éste lo recibe con un derechazo a la mandíbula.

69 Se abre la puerta y aparece LISANDRO, y tras él TOÑO y PEDRO.

LISANDRO

... Y a la cárcel han metido al mostro...
de Cananea...

Todos voltean hacia la entrada. LOLO aprovecha el momento para irse sobre CHEMA, pero éste lo recibe con un derechazo a la mandíbula.

69 Se abre la puerta y aparece LISANDRO, y tras él TOÑO y PEDRO.

LISANDRO

... Y a la cárcel han metido al mostro...
de Cananea...

SEC. XIV.- EXTERIOR DIA/CAMIONCITO DE REDILAS

- 70 Sobre la plataforma del camioncito y recortando su silueta contra el paisaje de un claro amanecer, CHIEMA se muestra tranquilo, indiferente.

LISANDRO (OFF)

No se lo tomes a mal vale. Ese Chemita es buen amigo, lo que pasa es que creyó que me ibas a dar baja.

LOLO (OFF)

Vamos a ver de a cómo nos toca para la -
próxima vez.

LISANDRO (OFF)

Mejor no le muevas... el Chemita fue boxeador, por eso pega como mula.

- 71 El rostro moreteado de LOLO recibe entre guiños el sol matinal. PEPE intenta un zapateado y los demás lo animan.

PEPE

Ya lo dije el Santo Padre: que que que qué
... ¡chingue a su madre Jalapa!

NINGO

Túpele paisano.

LISANDRO

Chinguele bonito.

TOÑO

¡ Ay Huasteca chula !

SEC. XV.- EXTERIOR DIA/PEDRERA

- 72 La pedrera es una hondonada, al pie de una colina rocosa, carcomida por las excavaciones. Los trabajadores están repartidos por todo el terreno y son los que venían en el camioncito, más un par de negros y MARTIN, el capataz, un chicano cincuentón, delgado y de bigote ralo. Hay alguna maquinaria pesada, incluyendo excavadoras y un camión de volteo.
- 73 CHEMA sorbe ruidosamente, al tomar agua de una cantimplora que le hace llegar uno de los negros.

LOLO (OFF)

Eso no está bien, a mí me contrataron para trabajar en el campo.

LISANDRO (OFF)

Adió... ¿a poco esto no es campo?

Limpiándose la boca con el antebrazo, CHEMA se dispone a seguir en su faena de picar piedra.

CHEMA

A darle paisita.

CHEMA levanta el marro y lo suelta sobre una piedra, partiéndola.

- 74 Al descargar su pico, LISANDRO trata de seccionar un gran bloque de piedra. Cerca de él, en una operación similar, pero con lentitud, está LOLO. Más allá, PEPE y MINGO, con sendos marros.

- 75 Cruza una excavadora, cargada de piedras. La seguimos hasta que pasa junto a PEDRO, quien con cincel y martillo, se enfrenta a una piedra rosada.
- 76 TONO y TANASIO acomodan piedras ya debastadas en el camión de volteo.
- 77 En la colina pedregosa son perceptibles las diversas tonalidades rosas y rojizas de las piedras y las vetas.

SEC. XVI.- EXTERIOR DIA/PARAJE SOMBREADO

78 Los trabajadores comen. LOLO y MINGO se han separado del grupo para hablar con MARTIN.

LOLO

Yo lo que digo es que por qué no nos dijeron que se trataba de esto.

MINGO

Cuando menos pa' saber.

MARTIN

Yo soy el foreman, no el que los enganchó, y tú a mí me cumples o arreglamos el asunto con el sheriff.

79 Con platos en la mano, se acercan PEPE y TANASIO. MARTIN ha endurecido el gesto y habla a gritos.

MARTIN

Eso es cosa de ustedes con NICETO, pero a mí no me importa, lo que me importa es que desquiten el pago.

(Gira sobre sus talones y se aleja)

Lazy, rioting... damned people!

80 PEDRO llega al grupo de braceros que se miran, intrigados, queriendo adivinar las últimas palabras del capataz.

PEDRO

Orale esos nuevos, cómo le que no hay
cochi al que echarle las sobras.

SEC. XVII.- INTERIOR NOCHE/BARRACA

81 Acostado en su catre, LISANDRO fuma.

LISANDRO

¿Qué cre' que me dijo, paisita? "Yo lo quiero a usté mucho, pero pues de la querencia no se puede sacar el chivo y yo veo que usté no tiene oficio ni..." ¡Ah, canija vieja!

82 CHEMA mira embobadamente hacia el catre de LISANDRO.

LISANDRO (OFF)

Ni modo de decirle que ayudaba a pasar --
mojados...

83 En un catre contiguo al de LISANDRO, LOLO interviene.

LOLO

¿Mojados? Pero si eso se acabó desde la guerra.

LISANDRO (OFF)

No vale, que se va'cabar, si ora es cuando más...

84 Todos los braceros están en sus catres, excepto PEPE, que entra al -
baño, y TONÓ, de pie, anotando algo en un calendario que cuelga en la

pared, cerca de su catre.

LOLO (OFF)

¿ Así te pasaste ?

LISANDRO (OFF)

No, pos de ónde, no ves que si te pasas
de mojarrita te pagan menos porque no
vienes con el contrato.

Cerciorándose de todos están en sus catres, TONO apaga la luz.

La barraca queda en penumbra.

85 Pensativo, LISANDRO sale de su ensimismamiento por la insistencia de
LOLO.

LOLO (OFF)

Ya sé que no importa, pero si pasando
mojados te iba bien, ¿por qué te jalaste
para acá ?

LISANDRO

Pos ganas... La necesidad, por qué no, y
algo otra cosa. Uno de hombre es aventurero,
le gusta a uno andar donde sientas cosas
diferentes a las que tu tierra.

(Se da vuelta, dando la espalda a su
interlocutor)

Además, es bueno que lo dejen de ver a
uno un rato...

- 86 Se abre la puerta del baño y PEPE cruza rumbo a su catre.
- 87 El parpadeo lento y pausado, indica que LISANDRO está en trance de dormir.

SEC. XVIII.- INTERIOR NOCHE/CUARTO DE HOTEL (FLASH)

- 88 LISANDRO abre los ojos.
- 89 LISANDRO está echado sobre una cama que se ve parcialmente.
- 90 El brazo de LISANDRO trepa con lentitud por el cuerpo de una mujer desnuda que yace bocabajo.
- 91 La mano de LISANDRO recorre la nalga de la mujer y se detiene en un enorme lunar; lo toca, lo rasca, provocando que la mujer se queje, si bien con debilidad. La misma mano empieza a trepar por la espalda hasta llegar a la nuca de la mujer. LISANDRO se mira la mano; se acerca al buró, enciende la lámpara y ve su mano ensangretada. Se -
incorpora violentamente.

SEC. XIX.- INTERIOR NOCHE/BARRACA

92 LISANDRO salta del catre, al tiempo que despierta. En torno suyo, la semioscuridad y un silencio sólo interrumpido por quejidos leves, de origen impreciso. Camina unos pasos, buscando al quejumbroso. Por fin, con resolución, se dirige al lugar de TANASIO.

LISANDRO

(Sacudiéndolo ligeramente)

Vale, ¿qué le pasa?

Despierta TANASIO y se frota los ojos.

TANASIO

¿Qué se ofrece..?

LISANDRO

Que te estás quejando pues...

TANASIO

Ah, no debe de ser nada.

LISANDRO

Andale, cómo que no. Ahorita te traigo un alcoholado para que te lo frotes.

Toma LISANDRO el camino de regreso a su catre.

- 93 Con muestras de agitación LISANDRO, que viene de regreso a su lugar, se detiene para mirarse la mano.

SEC. XX.- EXTERIOR-INTERIOR DIA/OFICINA DE COLBY

- 94 Desde la puerta de su oficina, COLBY mira a los braceros irse a la pedrera. Tiene la misma indumentaria que llevaba en la estación del ferrocarril. Se escucha el timbre del teléfono. Entra a su oficina.
- 95 COLBY levanta el teléfono, que está repiqueteando.

COLBY

Hello, this is Colby... Sekely! What's up?

- 96 Con el auricular en el rostro, COLBY escucha con interés, al mismo tiempo que recorre con la vista su oficina, compuesta por un escritorio y una silla viejos y gastados; un librero casi vacío, en el que son notorios una Biblia y un directorio telefónico. En una de las paredes hay un cuadro con una frase bíblica; en otra, un sarape mexicano y una bandera texana.

SEKELY (OFF)

(Se escucha la voz matizada por el filtro telefónico)

Hi partner! How are things going? How are these greasers behaving? Have you notice? They are making a Patriotic Committee...

SEC. XXI.- INTERIOR DIA/OFICINA DEL SHERIFF

97 Sentado en su escritorio, SEKELY habla por teléfono.

SEKELY

Yeah, they are going to have a meeting...

yeah, and we want you to come.

La puerta que está frente al escritorio se abre. Desde afuera, el POLICIA 1 le muestra una botella de licor; trae asido por el brazo a un mexicano, visiblemente ebrio y con el rostro golpeado. Sin dejar el auricular, SEKELY hace una señal de aprobación. EL POLICIA 1 cierra la puerta.

98 Con un lápiz, SEKELY raya un periódico que tiene sobre su escritorio, mientras sigue con el teléfono al oído.

99 Enmarca con trazos fuertes una nota de periódico acapitada: "Let Communists Out of the Government: McCarthy"

100 El lápiz tacha la palabra "Communists".

SEKELY (OFF)

We spect you... Don't forget: you owe me
a beer.

SEC. XXII.- EXTERIOR DIA/PEDRERA

- 101 Enciende su cigarro MARTIN y espera varios segundos antes de responderle a LOLC, que está a su lado; ambos, al pie del camión de volteo.

MARTIN

Fíjate nomás lo que te voy a decir. Lo mismo que tú vas a cobrar por tu primera semana de trabajo, se le dio a NICETO por engancharte... Con él debites haber arreglado las cosas, ora que si no quieres agarrar el marro...

- 102 En la colina, PEDRO, con un par de cartuchos de dinamita cerca de él, horada la piedra.

MARTIN (OFF)

Chance y quieras cambiar con Perico...

- 103 Baja y se guarece detrás de la excavadora; PEDRO previene a los deaños.

PEDRO

¡ Va por a'í la tronada!

- 104 Una explosión en la colina levanta una nube de polvo.

SEC. XXIII.- EXTERIOR ATARDECER/PLATAFORMA CANIONCITO DE REDILAS

- 105 En uno de los extremos está un grupo formado por LOLO, PEPE, MINGO y TANASIO. En otro de los extremos, como un boxeador en la esquina - del ring, CHEMA.
- 106 Hay un visible cansancio en todos, pero LOLO está particularmente de macrado.

LOLO

...Hablarle al viejo y una de dos: o se pone en otra cosa o después de que me paguen, le busco por otro lado.

MINGO

¿Cómo está eso? Ya oíste lo que dicen los muchachos, el viejo no hace nada si no se lo dicen los pochos...

LOLO

A ver cómo le hacen ustedes, porque lo que es yo, le voy a poner mis condiciones, ¡ no es justo !

PEPE

Tá' bien cuñao, tú búscale... a nosotros lo que nos importa es ganar unos centa

vos en lo que sea, nomás con que sea
un trabajo honrado.

TANASIO

La verdá sí, yo estoy con lo que dice
el Pepe.

107 A lo lejos empiezan a percibirse las luces del campamento; el camión
cito se llena de voces.

SEC. XXIV.- EXTERIOR NOCHE/OFICINA DE COLBY

108 Sale de la oficina TOÑO. Viene contando billetes. Unos pasos atrás, LISANDRO, que también ha salido de la oficina.

LISANDRO

¿ Vas a ir vale ?

TOÑO

No, ora no... Tengo que mandar a la casa y no me ajusta.

LISANDRO

A ver si los nuevos...

109 Aparecen PEPE y TANASIO, después MINGO; cuentan dinero o lo guardan en las bolsas.

LISANDRO

¡Qué!, ¿No va a venir Lolo?

MINGO

¡Sabe! Ese con sus argüendes.

SEC. XXV.- INTERIOR NOCHE/OFICINA DE COLBY

110 Concentrado en unos papeles, COLBY hace anotaciones y escucha a LOLO, que, sumiso y nervioso, está del otro lado del escritorio donde trabaja el patrón.

COLBY

Es correcto lo que dijo Martín.

LOLO

Comprenda, no es fácil pedir estos favores. La gente piensa que es por miedo al trabajo, pero no, yo creo que puedo servir mejor en otra cosa.

COLBY

¿En qué?

LOLO

Bueno, yo fui office boy.

SEC. XXVI.- INTERIOR NOCHE/RECAMARA DE COLBY

111 La recámara es un cuarto adjunto a la oficina. Igual de austero: una cama, un ropero, algunos cuadros baratos como único adorno. COLBY saca del ropero un viejo saco con insignias. Toma con mucho cuidado la prenda; acomoda las insignias, a alguna le pone vaho y la limpia con la manga de su camisa. Se pone el saco. Al contemplarse en el espejo del ropero, se le dulcifica la mirada. Vuelve a dar una pasada a las insignias. Se remira en el espejo.

SEC. XXVII.- INTERIOR NOCHE/BURDEL

- 112 Una de las mesas cercanas a la entrada del salón es ocupada por dos mexicanos, a los que se acerca, charola en mano, TIPPY. Acomoda los vasos en la mesa, incluyendo el suyo y se sienta.
- 113 Cuando aparece LISANDRO, seguido por PEPE y TANASIO, TIPPY voltea hacia la entrada.
- 114 LISANDRO sonríe a TIPPY.
- 115 TIPPY hace un guiño coqueto.
- 116 El grupo de braceros se acerca a la barra, atendida por ARTHUR, un anglo de edad madura y un negro veinteañero. La barra resalta en el penumbroso resto del salón. Detrás de la barra, presidiéndola, un espejo que la recorre a todo lo largo, sobre el que hay: entrepaños con hileras de botellas multicolores, fotos de actrices y anuncios. En uno de los extremos está colocada una rockola que toca un boogie googie.

LISANDRO

(A Arthur) Amigo, beer... three.

TANASIO

(Señalando a Tippy) Oye, ¿esa no es la negra?

- 117 Al sentirse observada, TIPPY les hace un guiño.

PEPE (OFF)

Deveritas que no sé cuñao, a mí todos los
negros se me hacen iguales.

118 Chocan sus vasos de cerveza:

LISANDRO

Pos por el gusto.

PEPE

Que no sea la última

TANASIO

Porque hágamos muchos dólares.

119 El burdel es un gran salón con más de veinte mesas, la mitad de las cuales están ocupadas por una taciturna clientela. En alguna parte, un claro marca la pista de baile, ahora desocupada. Por una escalera se sube a un entrepiso, donde también hay sitio para los parroquianos, en varios reservados. También en el entrepiso está el paso hacia los cuartos, de donde está saliendo ROSI, quien baja la escalera y se dirige a la barra.

120 Desprendiéndose de sus amigos, LISANDRO va al encuentro de ROSI.

ROSI

Mira nomás, ¿ no que ya te hacía juido..?

El le da una nalgada. Abrazados, riendo, se acercan a los que están acodados en la barra.

LISANDRO

Unos buenos compañeros de trabajo...

Rosi, una paísa bien suave.

(PASO DE TIEMPO)

121 En una de las mesas, tres parejas, todas ebrias: ROSI habla al oído de LISANDRO. JUANITA se levanta y jala a PEPE tras de ella. TIPPY trata de entender lo que dice TANASIO.

TANASIO

A mí me gustan morenas como tú, morenas.

TIPPY

Yeah, yeah, more or less, but oly if you pay.

SEC. XXVIII.- INTERIOR NOCHE/CENTRO CIVICO

- 122 Con un vaso de refresco, COLBY está solo, al centro de una mesa repleta de platos sucios y vasos lo mismo vacíos que con líquido. Hay una fuente de comida con restos y varias botellas de whisky con - diversos niveles de contenido. Es una mesa grande: a lo largo, del lado donde está COLBY, caben ocho sillas. En las siete desocupadas se ven sacos de mujer y varios sombreros de hombre.
- 123 A espaldas de COLBY, sobre la pared, una galería de fotografías de muchachos en uniforme militar. A los lados de la pared, simétricas, dos banderas en sendas urnas de cristal: la de Estados Unidos y la de Texas.
- 124 COLBY cabecea y luego se yergue, haciendo ostensibles la insignias que penden de su saco. Bosteza. Consulta su reloj. A los ruidos en off propios de una reunión muy concurrida, viene a añadirse una melodía de Glenn Miller. Aparece a su lado SEKELY, que toma un vaso y lo llena de whisky. Golpea afectuosamente en la espalda a COLBY.

SEKELY

You don't look too happy, old man...

COLBY

All this noise... stuns me!

Se pone su cuartelera de Veterano de Guerra y se despide.

COLBY

Now you owe me a beer, and also a real
patriotic meeting.

SEC. XXIX.- INTERIOR NOCHE/BARRACA

- 125 Al abrirse con brusquedad la puerta, se proyectan las siluetas de dos hombres: uno colgado de los hombros del otro. Tropezan, hacen ruido.
- 126 CHEMA despierta y se pone en pie.

CHEMA

Paisita, viene usted mal.

- 127 Alguien enciende la luz: PEPE viene cargando a TANASIO, que luego es tomado por CHEMA quien lo lleva en vilo a su canastro.

TONO

¡ Cabrones briagos !

LOLO (OFF)

¡ Ya dejen dormir !

PEPE

Testual, me dijo aquel: le dices al Chemita que no se preocupe, nomás me echo un capirucho y me reporto...

SEC. XXX.- INTERIOR NOCHE/CUARTO DE ROSI

128 ROSI y LISANDRO están sentados en la cama que ocupa buena parte del cuarto. Ella lo está abrazando, él fuma.

ROSI

Te perdono que fumes en la cama, nomás dime por qué te pones así cuando yo más te quiero.

LISANDRO

Es de que no soporto que me digan que me quieren. No me suena bien, qué quieres, son ideas... perdóname.

Arrojando el cigarro a un lavamanos, LISANDRO empieza a besarla, mientras ROSI le desabotona la camisa. Se recuestan.

(PASO DE TIEMPO)

129 Agotados, ROSI y LISANDRO charlan. El lanza el resto de un cigarrillo encendido a una jarra metálica que se encuentra junto al lavamanos.

ROSI

¿Sabes qué creo? Que tienes miedo de entregarte completamente a una hebra, que te has de haber llevado una --

decepción muy fuerte y no quieres volver
a...

LISANDRO

¡Daca! Lo que pasa es que así soy de
cerrero. Pero pos tampoco te das bien
cuenta, porque yo a pocas les tengo la
ley que te tengo a tí.

(La abraza y luego la suelta)

Es más, si no te incomoda me quedo a dor-
mir... no por baquetón, es que's muy -
tarde.

130 Dándose las espaldas, ROSI y LISANDRO se acomodan para dormir.

SEC. XXXI.- INTERIOR NOCHE/CUARTO (FLASH)

- 131 LISANDRO duerme, tendido en una cama, en la que también yace una mujer desnuda, bocabajo.
- 132 Un quejido despierta a LISANDRO, quien pone una mano sobre la mujer desnuda. El tocarla lo sobresalta. Por su expresión pudiera estar a punto de salir corriendo, pero se contiene y, entre titubeos, acerca su mano a la cabeza de la mujer desnuda.

SEC. XXXII.- INTERIOR NOCHE/CUARTO DE ROSI

133 La mano de LISANDRO ase por la boca la cabeza de ROSI, haciendo que ésta despierte, espantada.

ROSI

¡Qué! ¿Por qué me pegas loco ?

134 El grito despabila a LISANDRO, sacándolo de su pesadilla, aunque no acierta a responder nada.

SEC. XXXIII.- EXTERIOR DIA/CAMPAMENTO DE COLBY

- 135 Desde la puerta de la barraca, LOLO mira venir el auto de COLBY, del que descienden COLBY y NICETO. Entran a la oficina. Con resolución, LOLO cruza el claro que hay entre la barraca y la oficina.
- 136 Frente a la puerta de la oficina, LOLO no se atreve a tocar. Desiste. Da la vuelta y empieza a desandar, cuando escucha que la puerta de la oficina se abre. Haciendo un gesto de sorpresa, se esconde tras unos arbustos cercanos.
- 137 Por la puerta de la oficina aparece NICETO. Se dirige al auto. A punto de abrir la portezuela, lo alcanza la voz de COLBY.

COLBY (OFF)

Piénsalo, es lícito contratar a cualquier gente que quiera trabajar, creo... Vete, ya luego hablaremos de los wetbacks. Puede ser siendo provechoso para tí, para mí y para ellos...

- 138 Se muestra interesado LOLO en lo que escucha.

COLBY

Don't forget to put gas...

SEC. XXXIV.- INTERIOR NOCHE/BURDEL

139 Comparten mesa LISANDRO, LOLO y NICHÓ, un bracero ya entrado en los 50; PEPE y JUANITA.

NICHÓ

Sí, al principio se la pasa uno muy jodido.

LISANDRO

Pero ya te ves mejor a como te vía en la pedrera.

NICHÓ

Pues gracias a Dios y a unos compas que me ayudaron a colocarme.

140 PEPE y JUANITA, que han permanecido al margen de la charla, se levantan, encaminándose a la zona de reservados.

141 NICHÓ hace un gesto malicioso.

142 Interesado por la charla, LOLO acerca más su silla al sitio donde esta NICHÓ.

LOLO

¿ Es muy difícil colocarse ?

143 El ayudante del barman se acerca a LISANDRO, diciéndole algo al oído y señalando hacia la barra.

144 En la barra está ROSI, achispada por el alcohol.

LOLO (OFF)

¿ Cómo le hiciste para salirte de la cantera?

145 Se incorpora LISANDRO, yendo hacia la barra.

NICHO (OFF)

¡ Ta' fácil !

146 En la barra, ROSI habla con LISANDRO, tocándolo cariñosamente.

LOLO (OFF)

Pero ¿ a quién viste o qué ?

NICHO (OFF)

¿ A poco me está haciendo un survey ?

¿ Ya te fijates que pegador es el Sandro ?

147 ROSI gesticula. LISANDRO la interrumpe una que otra vez. ROSI está en plan abiertamente seductor.

LOLO (OFF)

Deveras mano, a mí me interesa salirme de la cantera.

148 Con discreto movimiento de manos, LISANDRO parece estarle negando - algo a la ROSI.

NICHO (OFF)

Sandro te puede decir...

LOLO (OFF)

¡ Ese con sus putañerías ! De poder ya se hubiera salido él.

- 149 Encogiéndose de hombros, LISANDRO se toca los bolsillos. ROSI hace una seña a ARTHUR para que le sirva a su amigo.

NICHO (OFF)

Tú tienes contract... qué le pelas...
 Por ai andan agarrando gente para las cosechas, pero agarran sobre todo mojados y así les pagan de menos.

- 150 Al poner una copa frente a LISANDRO, ARTHUR trae expresión de pocos amigos. LISANDRO y ROSI brindan.

NICHO (OFF)

No es difícil, cosa de conocer compas, ellos van rolando la voz de cuando hay chance en algún lado.

- 151 Tomados de la mano, ROSI y LISANDRO caminan hacia la escalera. LISANDRO se zafa. ROSI le dice algo. LISANDRO ríe, la toma por los hombros y se dirigen hacia la zona de cuartos.

NICHO (OFF)

¿ No que no traiba centavos ese ?

LOLO (OFF)

¡ Pinche putañero ! Oye, ¿ por qué no me presentas
compas ?

SEC. XXXV.- INTERIOR DIA/BARRACA

152 LISANDRO duerme; CHEMA, con su infaltable revista y LOLO se viste,
Entra COLBY.

COLBY

¿ Dónde están los demás muchachos ? -

Busco a Toni...

153 Solfícito, CHEMA deja su revista y, poniéndose en pie, va hasta
donde se encuentra COLBY. LOLO prosigue en lo suyo.

CHEMA

Perdone don, pero no están, tampoco Toño.

LOLO

Se fueron al cine...

154 El sueño de LISANDRO es inquieto.

COLBY (OFF)

¿Por qué no se llevaron a su translator?

155 Esbozando una sonrisa:

CHEMA

Es que el paisita está desvelado...

156 Sin levantar la vista de los zapatos que cepilla, seco:

LOLO

¡Nada qué!, es película mexicana...

157 Con su saco azul bajo el brazo, LOLO se dispone a salir. Encima de su catre tiene un peine, un cepillo y su libro. Mirando a CHEMA, quita sus pertenencias que están sobre la cama, metiéndolas en la pequeña maleta que ya le conocemos.

158 El portazo que da LOLO al salir hace que LISANDRO se despierte.

LISANDRO

(Mira su reloj)

¡Qué tarde es! Oiga paisa, ¿por qué va encabronao aquel? (señala la puerta).
Todavía le tiene miedo a usted.

CHEMA

¿Y a mí qué miedo me habría de tener?

LISANDRO

Ah paisita, yo sé de eso.

159 Ya en pie, LISANDRO se acerca al lugar de CHEMA. De una bolsa que descansa en el piso saca una fruta y empieza a comerla.

LISANDRO

Para mí la cosa del miedo es familiar. Es

como si de un tiempo para acá te entraran sudores en la oscuridad, y te acuestas y sientes que alguien con unos ojos de la chingada te está mirando...

CHEMA

¿ La mujer que dicen que se le aparece en sueños, paisita ?

LISANDRO

Esa es otra cosa, pero viene con lo mismo... No sé cuándo empecé a soñar que dormía junto a una mujer bien muerta... La vi varias veces, muchas y hasta ya le sé decir que tiene el pelo de color castaño, la piel así como apañada y un lunar en la -
cola... La veo y me despierto sudando y sé -
que es una pesadilla, pero una pesadilla -
como real...

SEC. XXXVI.- EXTERIOR DIA/CALLE MUTUALISTA

160 Un auto destartalado, viejo, se detiene cerca de una casa de madera, también desvencijada, de cuyo frontis pende un pequeño letrero: "SOCIEDAD MUTUALISTA MEXICO ETERNO". Descienden LOLO y NICHU, quien venía al volante. Del interior sale la voz de Lucha Reyes cantando "La Borrachita".

SEC. XXXVII.- INTERIOR DIA/MUTUALISTA

- 161 "La Horrachita", cantada por Lucha Reyes, recibe a LOLO y a NICHÓ.
- 162 Desde el POV de LOLO se ve todo el local, que es un salón en el que caben una docena de mesas de madera; al fondo, un pequeño templete y junto una puerta a la que se le ha pegado un cartón que reza: - "Oficinas y baños". NICHÓ camina por delante.

NICHÓ

A ver paisanos, empréstanme un momentito.
Aquí les presento un nuevo amigo de
nuestra Mutualista.

- 163 En una mesa juegan dominó: el PRESI, un viejo de pelo blanco y tez morena; ROMAN, un chicano de más de 40, calvo; el VIEJO, de aproximadamente 70, y el POLLO, un joven flaco de edad indefinida. Todos voltean hacia el POV. El PRESI extiende la mano, el VIEJO se incorpora y ROMAN mueve las cejas a modo de saludo.

POLLO

Pásale paisano, esta es su casa... venga
siéntese por acá... Nicho, trae unas
sillas.

LOLO (OFF)

Mucho gusto, Dolores Chávez... mucho
gusto...

SEC. XXXVIII.- INTERIOR DIA/CASA DE SEKELY

164 Sobre un mueble de sala, una fotografía con los rostros de SEKELY y una mujer joven, rubia y de rasgos muy finos.

ESTHELA (OFF)

Kathy ?

SEKELY (OFF)

She left a lot of things here...

165 De unos 25 años, blanca y frondosa, ESTHELA toma la fotografía y mientras la mira de cerca, camina por la sala. Está enfundada en una bata de hombre.

166 Aparece SEKELY recién bañado y acomodándose la camisa. Va hasta donde ESTHELA sigue mirando la foto. La abraza y le hace arrumacos, para quitarle la fotografía, y una vez que lo consigue, la regresa al mueble donde estaba.

ESTHELA

Doesn't say, one must put downwards the photographs ?

SEKELY

Not in my case...

167 Termina SEKELY de acomodarse la camisa. Con ESTHELA, va hacia un sillón, en el que se sienta, poniendo a ella en sus piernas.

SEKELY

You know: jealous mean insecurity.

ESTHELA

(Ríe forzadamente)

With you I can't act like that, 'cause
I should be insecurity in person.

La baja de sus piernas.

SEKELY

You talk as a decent woman, those that
one ends hating after three days of
marriage.

Suena el teléfono.

168 SEKELY levanta el auricular. Escucha un buen tiempo antes de responder; se muestra divertido por lo que oye.

SEKELY

Don't say that Tippy... Of course...
I thought Old Arthur had sent you some-
place else...

El resto de la conversación son monosílabos, palabras sueltas y risas, mientras ESTHELA se acerca a SEKELY y se entretiene en arreglarle la camisa.

169 ESTHELA regresa a la sala con la chamara de SEKELY en la mano; éste cuelga el teléfono.

ESTHELA

Who's Tippy? Another girl friend of yours?

SEKELY

Well... yes... she's a friend, but not the kind you think.

SEC. XXXIX.- INTERIOR NOCHE/MUTUALISTA

- 170 Una gran bandera mexicana sirve de fondo al templete. El salón está repleto. Unas doscientas gentes, entre hombres, mujeres y niños, en plena fiesta: comida, bebida y por la consola, música mexicana. Se han quitado las mesas y las paredes están adosadas con sillas que ocupan mujeres y niños.
- 171 El POLLO trepa al templete y trata de hablar, pero no consigue hacer se oír. Desde el POV del POLLO: una concurrencia alegre, con ropa de estreno; algunos rebozos y varios sombreros de charro. Es una fiesta pueblerina mexicana, de no ser por un anuncio, en uno de los extremos, que muestra al Tío Sam señalando con el índice, y que reza: "The Army Need You!".
- 172 Junto al letrero del Tío Sam están LISANDRO, LOLO, CHEMA, TOÑO, PEPE, TANASIO, PEDRO y WINGO.
- 173 Animándose por fin a hacerse oír, el POLLO se lanza a todo pulmón.

POLLO

¡ Se callan o les echo a la Migra ! ¿ No que no ? A ver, vamos a callarnos un rato... Orita no más que nos callemos, el presidente de nuestra muy querida Mutualista va a venir a darnos el Grito de Independencia. Pero pérense tantito.

(Voltea hacia la entrada de la oficina)

Bueno, ¿ por qué no empezamos cantando al
go muy mexicano ?

- 174 Por la puerta de la oficina surge el PRESI, con un papel en la mano, del que no despega la vista. Guarda el papel, mientras murmura entre dientes. Sube al templete. Su faz morena está surcada por hilillos de sudor. Viste un traje holgado, camisa a cuadros y corbata.

POLLO (OFF)

Ahora, queridos paisanos, unas palabras
de nuestro presidente...

- 175 Una SEÑORA GORDA de edad madura, hace un gesto de desconuelo ante el anuncio del discurso. Se para de la silla que ocupa, pide a quien se encuentra a su lado que le aparte el lugar y, trabajosamente, se dirige hacia la puerta que dice "Oficina y baños".

PRESI (OFF)

Hoy estamos, una vez más, acordándonos de
los héroes que nos dieron patria...
Hace 140 años se encendió la flama...

(PASO DE TIEMPO)

- 176 De la puerta "Oficina y baños", sale la SEÑORA GORDA, que avanza tra**ba**josamente para llegar hasta su asiento.

PRESI (OFF)

... Y allá se los haiga a los que no -
quieran entender que a nuestra insignia
se le debe venerar en todas partes donde
estemos...

177 Hace una pausa el PRESI, la emoción visible en sus facciones.

PRESI

Somos mexicanos aquí y allá, no hay que
olvidarse de eso...

178 La concurrencia está en silencio, salvo los ruidos que producen algunos niños.

PRESI

Unos venimos y otros ya estábamos, porque antes esto era de México... pero es igual, todos somos de la misma raíz.

179 Levantando los brazos declamatoriamente, el PRESI toma la bandera por uno de los extremos.

PRESI

¡Viva México, pues!

SEC. XL.- EXTERIOR DIA/PEDRERA

180 Portando un rollo de mecha, PEDRO procede a LISANDRO y a CHEMA, quienes cargan una caja de madera, la que tiene, muy destacado, el letrero "DANGER".

PEDRO

Los tequilas de anoche me hicieron mal.

LISANDRO

¿Cuáles tequilas? Era puro sotol de mi tierra.

PEDRO

Ha de ser por eso...

LISANDRO

Es que no lo acostumbras, vale.

181 A la vista de una horadación, depositan sus cargamentos en el suelo y PEDRO coloca cartuchos de dinamita extraídos de la caja, en el agujero.

182 LISANDRO y CHEMA se alejan.

183 Antes de alejarse, PEDRO se asegura que los cartuchos estén bien colocados, y luego de prender la mecha con la que los arracima, corre, echando su grito acostumbrado.

PEDRO

¡ Va por ai la tronada !

- 184 PEDRO corre agarrándose el estómago.
- 185 El pie de PEDRO se stora con alguna rama, provocando su caída...
- 186 ... y al caer, la cabeza de PEDRO pega contra una piedra picuda.
- 187 Mientras trota, LISANDRO voltea, avisado por el grito que da PEDRO al caer. Se detiene y regresa, pero apenas ha dado unas cuantas - zancadas cuando un estruendo lo echa al suelo.
- 188 Del punto de la explosión se desperdigan grandes volúmenes de tierra y piedras.
- 189 Una roca enorme, desprendida de varias decenas de metros más arriba de donde fue la explosión, cae dando tumbos.
- 190 Atolondrado y la frente sangrante, PEDRO busca huir de la lluvia de piedras. Se pone en pie, pero cae de nuevo y, en su desesperación, se mueve a gatas.
- 191 La gran roca va acercándose al POV.
- 192 El rostro desencajado de PEDRO indica la cercanía de la roca.
- 193 Estando cerca de unos arbustos, la pierna izquierda de PEDRO es aplastada por la enorme roca.

SEC. XLI.- EXTERIOR DIA/FERROCARRIL EN LA ESTACION

194 El CONDUCTOR trepa a la máquina, preparándose para partir.

LISANDRO (OFF)

Y ai te vamos con el doc y luego pal -
medical center... Pura mierda, se tarda-
ron un chingero en atenderlo y así pus
cómo.

LOLO (OFF)

¿No estaba ahí el pinche Martín? Paso.

LISANDRO (OFF)

Hasta eso, el Martín se portó a la altu-
ra. Les dijo que lo atendieran rápido,
yo lo of, pero es que también el manda-
rriazo fue muy duro y ya cuando lo
maniobriamos, el pie se le veía como un
colguijo.

CHEMA (OFF)

Ya no lo sentía, me dijo.

TONO (OFF)

Una de malas... No tengo treses...

LISANDRO (OFF)

Luego ya pudimos verlo, pero estaba dormido. Le alcancé a ver lo mochito, se le salía una poquita de sangre... si te daban ganas de chillar.

CHEMA (OFF)

El que no se aguantó fue don Martín, es que son amigos y le dolió.

LISANDRO (OFF)

No paisita, al Martín lo pone mal ver sangre.

PEPE (OFF)

Así que no le pudieron salvar el pie. Lentamente, el ferrocarril empieza a moverse. El CONDUCTOR, al centro de la ventana de la máquina motriz, se concentra en las vías que corren delante de su vista.

LISANDRO (OFF)

De poder yo creo que sí, dicen que los gringos son muy cuerudos para lo de la medicina, pero uno como bracero no tiene las mismas atenciones a que si fuera de acá.

MINGO (OFF)

¿Cómo se va a ayudar ora que quedó cucho?

El ferrocarril sigue pasando.

TOÑO (OFF)

Parece que tenía una lana ahorrada con este Martín.

LISANDRO (OFF)

Sí, pero no es lo que dice Mingo.

LOLO (OFF)

Claro, eso se llama seguro del trabajador y si a tí te pasa algo en la chamba, te dan una buena cantidad... A ver, quedan dos seises...

Cruza el carro de pasajeros. En una de las ventanas, PEDRO, cerúleo, ojeroso, aparentando más flacura. De una expresión de absoluto desconsuelo, PEDRO extrae una sonrisa, que dirige hacia el POV, despidiéndose.

LISANDRO (OFF)

Le voy a escribir a Perico para ver como llegó.

LOLO (OFF)

A nosotros como braceros se nos tiene
que dar alguna protección. ¿ Dónde está
el seguro o las prestaciones? Eso es lo
que nos falta, aunque el problema empie-
za desde que no tenemos seguridades.
¿ Cuántos cascos puedes contar en la
cantera ?

El tren empieza a despegarse de la estación. A velocidad creciente
se adentra en el horizonte.

SEC. XLII.- INTERIOR TARDE/MUTUALISTA

195 En una de las mesas, juegan dominó LOLO, TOÑO, PEPE y LISANDRO, Observan MINGO y CHEMA.

LOLO

Ni una sola seguridad para uno como trabajador, ya no digamos que protección para cuando Dios no lo quiera te llegues a dar un chingadazo.

196 Una ficha de dominó con el seis doble, es puesta sobre la mesa con gran estruendo.

LOLO (OFF)

¡Salgo! Ora sí ponte vivo Sandro.

197 En complemento de una fría mirada:

LISANDRO

Estoy vivo, pero no puedo reponerme así de fácil. Tú no estuviste con Perico. Aquí el paisita y yo estuvimos en todo y hay que ser muy bragao pa' no pandearse.

198 PEPE coloca una ficha. LOLO busca entre la hilera de fichas que tiene ante sí.

LOLO

No Sandro, yo lo lamento como todos...
Lo que digo es que estamos requetejodi-
dos...

TONO (OFF)

Si siguen echándole a la política se les
va a ir el juego.

LOLO

A tí se te va a ir otra cosa.

SEC. XLIII.- INTERIOR TARDE/OFICINA DE SEKELY

199 SEKELY se dobla de las carcajadas y otro tanto hacen el POLICIA 1 y el POLICIA 2, los tres en torno del escritorio del sheriff, sobre el que se encuentran varias fotografias, entre las que son distinguibles las del PREST, ROMAN y el POLLO.

SEKELY

This people is crazy. Anyway keep an eyes on them... Making this town look ugly doesn't please them.

200 Entra TIPPY, Los POLICIAS 1 y 2 salen.

TIPPY

Arthur sends you regards.

SEKELY

Regards... and what else ?

201 TIPPY saca de su bolsa de mano un sobre y lo entrega a SEKELY, quien lo guarda sin abrirlo.

SEKELY

How do they behave with you in that brothel house ?

TIPPY

Just like always... with your boys and
some troubles, believe me, I haven't
go time to get bored...

- 202 Juguetona, TIPPY se sienta en el escritorio, junto a SEKELY y cruza
la pierna, provocativa, dejando que se le trepe la falda.
- 203 Entretenido, con una sonrisa de satisfacción, SEKELY la mira.
- 204 TIPPY pone su mano sobre las fotografías que están encima de escrito
rio. Voltea a verlas.
- 205 Las fotos del PRESI, ROMAN y el POLLO.

TIPPY (OFF)

And what about you ?

SEKELY (OFF)

Almost like you, getting drunk Mexicans
and sweeping out danger from the streets
so beautiful like you can walk safely.

SEC. XLIV.- INTERIOR TARDE/PASILLO OFICINA DEL SHERIFF

206 Los POLICIAS 1 y 2, que acaban de salir de la oficina del sheriff:

POLICIA 1

What a healthy stomach has our boss !

POLICIA 2

Don't exaggerate... She's not that bad...

Let's go, this case is over.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

SEC. XLV.- INTERIOR NOCHE/MUTUALISTA

207 Ahora están sentados a la mesa, jugando, LISANDRO, LOLO, CHEMA y -
MINGO. Observan PEPE y TOÑO, a los que se van añadiendo paulatinamen
te algunos curiosos.

LOLO

Yo lo que digo es que no tenemos por qué
ser tan dejados.

LISANDRO

Ah paísa, ya está usted como los rojos de
la news que dicen...

208 El VIEJO viene con varias cervezas en la mano.

LOLO (OFF)

Va a llegar el día en que los güeros nos
pongan números, como si fuéramos esclavos.

LISANDRO (OFF)

Concéntrese paísa, si no aquí los seño-
res nos van a ganar las que siguen.

209 Unas manos callosas hacen la sopa con las fichas de dominó:

VIEJO (OFF)

El trabajo no lo espanta a uno, y si hay que darle, pus a darle, pero no está bien que te paguen menos porque no tienes contrato, y luego te corren sin el saludo si quiera.

(PASO DE TIEMPO)

210 Las fichas de dominó son un montón inamóvil, rodeado por botellas de cerveza.

LOLO (OFF)

Otra cosa sería si no fuéramos tan dejados, si estuviéramos organizados.

211 Sin duda alguna, LOLO está ebrio.

LOLO

De este lado parece que se nos quitara lo sabroso a los mexicanos... a todo lo que digan los gringos, ¡ sí señor !

212 Entre los que rodean la mesa, están NICHÓ y el PRESI, con sus respectivas cervezas.

LOLO (OFF)

¡ Puros agachones que somos !

PRESI

Tal vez usté no lo sepa paisano... Yo soy muy viejo y a la mejor ya me hice agachón, pero cabal que no es justo decir que todos los mexicanos somos agachones con los bolillos. Pue' que no lo sepa por ser joven, pero nosotros no hemos sido nada dejaos...

SEC. XLVI.- EXTERIOR DIA/CALLE (FLASH)

213 Un GRUPO DE MANIFESTANTES mexicanos se enfrenta a la policia. Es una pelea violenta: cachiporras, palos y piedras causan heridos de ambos bandos.

PRESI (OFF)

Algunos de los que estamos aquí vivimos las huelgas de cuando la primera guerra mundial. Buscábanos el contrato para el trabajo y que a las mujeres les pagaran lo que debe ser... Nos costó sangre, a más de que los de la federación americana ni en cuenta que nos tomaban...

SEC. XLVII.- PORTADAS DE PERIODICOS (FLASH)

- 214 Caen en sucesión, periódicos escritos en inglés en cuyas primeras planas figuran fotografías correspondientes a las escenas de la secuencia anterior. En los pies de foto se ve repetidamente la palabra "Reds".

PRESI (OFF)

Despuesito de la guerra le entramos a más huelgas y nos echaron que no éramos patriotas, ¡que rojos!, pero ni por esas nos ablandaron. En Los Angeles seguimos parando el ferrocarril cada que era necesario. Los de la Mutualista Juárez hicieron la huelga de los lechugeros, y yo estaba en la Hidalgo, que estuvo muy metida en lo de los recogedores de pasas y en la calabaza y con los betabeleros. Pura cosa igual, que abusan, te explotan y cuando deportan agarran parejo... Con el cuento de rojos nos dieron duro...

SEC. XLVIII - EXTERIOR DIA/PATIO (FLASH)

215 El hilera, cincuenta o más mexicanos, muchos de ellos esposados, son vigilados por policías. Son braceros que están cerca de la pared de un patio. Casi todos en pie; algunos en cuclillas.

PRESI (OFF)

¡ Cuáles rojos, si los comunistas no nos querían ! Ya luego, cuando se vino la depresión, entonces sí, en los sindicatos de California que yo sabía, había gente que era de los comunistas, y ayudaba a eso que otros sindicatos que son más de acá, como la AFL, no nos querían porque entonces metían pura gente con trabajos de especialidad, no a los jornaleros del campo. Eso nos sirvió para defendernos sin necesidad de los sindicatos gringos. Es más, gente de nosotros, mexicanos, estuvieron en la directiva de la Alianza Obrera y en la Federación de Trabajadores Internacionales. En la segunda guerra nos volvieron a apretar las tuercas, y siguen haciéndolo, pero nosotros ya sabemos cómo sacarles la vuelta, y lo sabemos porque tenemos muchos años de hacerle la lu--

cha en los sindicatos... No hemos sido
dejados ni agachones...

SEC. XLIX.- INTERIOR NOCHE/MUTUALISTA

216 Alrededor de la mesa donde se jugaba dominó, se han apostado los veinte o treinta concurrentes a la Mutualista.

PRESI

No nos juzgue por lo que se ve a simple vista paisano. No crea que hacer labor sindical es como salir a vender azucarillas. Están los patrones, la policía, los periódicos...

217 Por la puerta aparece MARTIN.

218 Percatándose de la presencia de MARTIN, NICHÓ dice algo al oído del PRESI.

219 LOLO se da cuenta de la llegada de MARTIN.

LOLO

Lo de antes como endenantes, pero ora qué... No vamos a ponernos felices por que antes se logró tal y tal cosa, si oritita nos dan de patadas en el culo cada que pueden.

220 La expresión de MARTIN al acercarse a la mesa es de profundo interés.

LOLO (OFF)

No digo de vivir de recuerdos, sino de hoy mismo. Algo nos está fallando y hay que arreglarlo... ¿ Es mucho pedir que esta Mutualista sirva para defenderlo a uno, en lugar de ser nomás, con perdón de ustedes, un salón para pachangas?

221 El grado de borrachera de LISANDRO lo revela su mirada.

LISANDRO

¡Ya me encabronaron con sus políticas!

222 Al momento de levantarse de la mesa, LISANDRO tira algunos vasos. Se aleja dando traspiés.

PEPE (OFF)

Ta' muy tomao... ¡pérame cuñado!

SEC. L.- INTERIOR NOCHE/BUDEL

223 Con un cigarrillo colgando de los labios y pasando un trapo por la barra, ARTHUR recibe a los clientes con una sonrisa.

LISANDRO (OFF)

Dame una Budweiser cabrón...

ARTHUR

Cold beer for this good guys!

224 En el espejo de la barra se ve a JUANITA guardándose algo en el portabustos. Advirtiendo la presencia de LISANDRO y PEPE, se dirige hacia éstos. PEPE la recibe zalamero; LISANDRO está acodado en la barra, indiferente.

JUANITA

¡ Paisanos !

(A Lisandro)

Ah namás cómo te traen, y además qué horas de llegar, ya cuando las ánimas van a dar cuentas.

PEPE

(Tomándola del brazo)

¿No ve que venimos de un velorio?

Fíjese la pens que nos cargamos

LISANDRO

¡ Ojetes !

PEPE

Sirenita, ¿cuándo te salieron pienes?

No le hagas caso a Sandro, así se pone
cuando no lo atienden rápido.

225 Trayendo la misma expresión y el mismo cigarro, ARTHUR regresa con
dos vasos de cerveza de barril.

226 PEPE toma un vaso. LISANDRO toma el otro y lo arroja contra el suelo.

LISANDRO

Oyeme cabrón, te pedí una Budweiser, no
estos miados de gato...

227 Tranquilamente, ARTHUR saca una cachiporra y la pone sobre la barra.
Termina el disco que tocaba la rockola. Se hace un silencio. Todos
están atentos al incidente.

ARTHUR

Boy, I hope you know what you're doing,
though I'm your uncle, I can hit you, so
that you behave...

228 Adelantándose, PEPE se encara, tranquilizador, a ARTHUR.

PEPE

Okey, no good... okey...

JUANITA

Take it easy Arturo, he is only a warri
ed boy.

229 LISANDRO quiere pelear con ARTHUR, pero JUANITA lo abraza, aunque inmediatamente es rechazada a codazos.

LISANDRO

Haste a un lao, dame chanza que orita
le pongo en la madre.

230 Trata de lanzar un golpe, pero antes de que consume su intento,
LISANDRO ya tiene encima a PEPE y a JUANITA, a quienes se ha sumado
ROSI.

231 Complacido, ARTHUR mira la escena.

ARTHUR

I bet he never played baseball...

232 Tras el hombro de ARTHUR aparece TIPPY.

TIPPY

(A Juanita)

You better go upstairs.

SEC. LI.- INTERIOR NOCHE/RESERVADO DEL BURDEL

- 233 En la mesa rectangular se encuentran JUANITA y PEPE, y frente a ellos, dormitando, LISANDRO.
- 234 Desde el POV de LISANDRO, en la barra, visible en parte desde la zona de reservados, dialogan ROSI y ARTHUR. Ella parece llevar la voz: manotea y gesticula; él escucha.

LISANDRO (OFF)

(Monologando en voz baja)

¡Yo lo madreo!

- 235 Repegados, JUANITA y PEPE sólo atienden el uno al otro.

PEPE

Qué bonito es hallarse muchachas como tú...

JUANITA

Todas somos iguales, al menos las de por aquí. Si hasta parece que nos trajeron del mismo rancho.

PEPE

Eso es lo bonito... entre tantas iguales dar con una que tiene algo diferente.

236 LISANDRO se acomoda para dormir, usando la mesa para recargar brazos y cabeza.

JUANITA (OFF)

¡ Qué mentiras tan chulas !

PEPE

Ese ya clavó el pico.

JUANITA

Déjalo, así está mejor.

237 Contrariada, ROSI hace aparición, sentándose al lado de LISANDRO.

ROSI

No sé quién está peor de necio.

JUANITA (OFF)

Arturo quiere que se vayan los muchachos,
¿no?

ROSI

No comadre, con lo que está jodiendo es
conque estos van a hacer escándalo por
allá afuera, y los de la policía ya se
lo tienen aprehendido de que no dé
ocasión a esas cosas, porque si no le
van a cerrar.

238 El gesto de JUANITA es todo sorpresa.

JUANITA

¿ Y eso a tí qué ?

239 Hay en ROSI una primera reacción de fastidio.

ROSI

Pus que tengo que aplacar a este tigue-
re...

(Dulcificándose)

... pero pus cuál, si ya se amansó soli-
to.

240 JUANITA se estira para tocar con suavidad la cabeza de LISANDRO.

JUANITA

¿A poco va a sacar para afuera a Sandro?

ROSI (OFF)

Cómo cre's comadre, pero me da coraje
que sea tan guey, tan falto de querencia...

(Bromeando)

Bueno, pero ya estuvo bien, no te pongas
resbalosa.

JUANITA

¡Cómo si me faltara dónde amarrar el perrito!

241 Se aboma ARTHUR.

ARTHUR

Are you all right ?

PEPE

Díganle al tiznado que nos sirva unas
copas...

SEC. LII.- INTERIOR NOCHE/MUTUALISTA

242 Una mano golpea sobre la mesa, en la que hay un montón de fichas de dominó, vasos y botellas vacías.

LOLO (OFF)

¡ Hay que meterle canilla a este club !

243 La concurrencia sigue consumiendo cerveza; alguno hace circular una botella de whisky. MARTIN, que está sentado frente a LOLO, da un sorbo a la botella.

MARTIN

Tú no tienes ningún derecho para decir que se haga nada.

LOLO

Soy mexicano y tengo tanto derecho como cualquiera. Tanto o más derecho que cualquier pinche pocho.

MARTIN

Si lo dices por mí, yo no soy pocho.

LOLO

¿ Y qué eres ? ¿Hijo de puta ?

244 Al mismo tiempo que habla, MARTIN se lanza sobre LOLO, por encima de la mesa.

MARTIN

I'm American citizen... you are a
bloody greaser...

245 MARTIN cae sobre LOLO, con gran estrépito por la ruptura de silla, vasos y botellas.

246 Tirados en el piso, MARTIN y LOLO forcejean.

247 MARTIN se levanta, llevándose una mano a la cintura.

248 Bocarriba, LOLO yace en el piso.

249 La mano de MARTIN, que ya tiene asida la cache de una pistola, es de tenida por la mano de NICHÓ.

NICHÓ

A mano limpia...

250 MARTIN desenfunda y pasa la pistola a TOÑO.

251 Abriéndose paso en el círculo humano que rodea a los contendientes, el VIEJO anuncia:

VIEJO

¡Aistá el sheriff!

252 Se transforma el rostro de MARTIN: del endurecimiento pasa a una clara satisfacción.

253 SEKELY traspone la entrada.

SEKELY

What's now? Okey boys, what's the -
matter ?

254 Rictus de amarga sorpresa de LOLO.

SEC. LIII.- INTERIOR NOCHE/CUARTO DE ROSI

255 Entra ROSI sosteniendo a LISANDRO, quien apenas puede dar paso.

JUANITA

Se lo encargo mucho comadre.

ROSI

(Mirando hacia la puerta)

Descuida Juanita, te lo voy a cuidar

bien...

(Para sí)

... porque portarnos mal, cómo.

LISANDRO

¿ Dónde la vamos a seguir ?

ROSI

Duérmete un rato.

256 Cae LISANDRO pesadamente sobre la cama.

257 Mientras le quita los zapatos a LISANDRO, ROSI lo mira con una expresión de resentimiento.

SEC. LIV.- INTERIOR NOCHE/CUARTO DE JUANITA

- 258 En medio del pequeño cuarto, PEPE ayuda a JUANITA a desabotonarse el vestido, y aun sin acabar de hacerlo, la jala hacia la cama, a la que se tiran, iniciando un jugueteo de besos, caricias y despojamiento de ropas. Estando ambos en calzones, JUANITA se levanta.
- 259 Puesta frente al espejo que cuelga de la pared, JUANITA se quita, cuidadosa y pausadamente, el rimel; luego se embadurna crema que se limpia acto seguido con una toalla.
- 260 Por el espejo se ve a PEPE dormido.
- 261 Tras cobijar a PEPE, JUANITA se mete bajo las cobijas. Lo abraza.

JUANITA

A ver jaroquito, enséñame dónde está la fuerza que les sacaste a todos los ostiones que te debes haber comido...

- 262 Las palabras arrullan a PEPE. JUANITA lo manosea, recorriendo todo su cuerpo bajo las cobijas. Lo pellizca en el bajo vientre y PEPE se queja, contrayéndose. JUANITA se ríe y repite la operación pero esta vez PEPE se contrae con mayor fuerza y la tira de la cama.
- 263 Sobándose la cabeza y las nalgas. JUANITA se levanta. Está sumamente enojada. Jala las cobijas, dejando al descubierto a PEPE que, ya vencido por el sueño, se encoge sobre sí, en posición fetal.
- 264 A punto de tirarle un golpe, JUANITA se contiene. Sube de nuevo a la cama y acaricia a PEPE, en un esfuerzo destinado a excitarlo: lo besa, se restrega en él, le busca sus puntos erógenos. Los resultados

son algunos gemidos y un vago intento de PEPE por responder en la misma forma.

265 Encorajinada, JUANITA le habla con dureza a PEPE.

JUANITA

¡ Maricón, chepe, desgluevado !

266 PEPE sigue dormido.

267 Se lanza sobre PEPE:

JUANITA

¡ Sácate, lárgate o te mato !

268 Tomado por sorpresa, PEPE da un manotazo involuntario a JUANITA, lo que la enardece todavía más. Coge lo que tiene cerca de ella para arrojárselo a PEPE: la ropa de éste, algún trasto y en este momento pretende descolgar el espejo.

269 Rápidamente pueato al lado de JUANITA, quiere impedir que descuelgue el espejo: PEPE le ase las manos por las muñecas, la zarandea y como ella sigue aferrada al espejo, la golpea contra la pared.

270 Con un rodillazo en los bajos, JUANITA aleja por un momento a PEPE y quita de la pared el espejo, blandiéndolo como arma.

271 PEPE asesta un golpe en la cara a JUANITA, quien cae noqueada. Entonces él toma la iniciativa: le rompe el espejo en la cabeza, provocando una vuelta en sí de JUANITA, cuya reacción es la de --

alcanzar la puerta.

272 El intento de gritar de JUANITA es ahogado por la mano de PEPE. Le ha dado alcance antes de que llegue a la puerta y, siempre tapándola la boca, la pone contra el piso y con la mano que le queda suelta, empieza a oprimirle el cuello. El movimiento que tiene PEPE en su esfuerzo por ahogarla, se asemeja al del coito, y cuando por fin la mata, da la impresión de estar culminando un orgasmo.

273 Petrificado, PEPE tiene las manos sobre el cuerpo exánime de — JUANITA. Se escuchan ruidos en el exterior. Se incorpora, buscando su ropa. Da con la camisa, pero el pantalón se halla bajo el cadáver, entintado de sangre.

SEC. LV.- INTERIOR NOCHE/PASILLO DEL BURDEL

274 Por la puerta del cuarto de Juanita, aparece PEPE, sin pantalones. Avanza cauteloso y al cerciorarse de que no hay nadie en el pasillo, va hacia la puerta que está unos pasos más adelante. Sin tocar, - empuja y entra.

SEC. LVI.- INTERIOR NOCHE/CUARTO DE ROSI

275 Irrumpe PEPE, vestido sólo con camisa y sin pantalones. Se tropieza con la cama donde duerme LISANDRO, al que despoja de su pantalón, sin que despierte.

SEC. LVII.- INTERIOR NOCHE/PASILLO DEL BURDEL

276 Frente a la puerta del cuarto de Juanita, se abre una puerta de la que salen, a medio vestir, ROSI y ARTHUR. Salen a tiempo para darse cuenta de que por la puerta del cuarto de Rosi sale PEPE, al que sólo lo ven de espaldas, corriendo. Van hacia el cuarto de Juanita. ROSI toca, sin obtener respuesta; ARTHUR la hace a un lado y acerca la oreja a la puerta.

SEC. LVIII.- INTERIOR AMANECER/CUARTO DE ROSI

- 277 El POLICIA 2 toma la jarra metálica. La sopesa, comprobando que tiene agua, y con ella en la mano camina, pasando frente a la puerta del cuarto, donde están, spretujados, expectantes, ARTHUR, OLI y ROSI. Llega a la cama, donde el POLICIA 1 tiene cogido por las axi las a LISANDRO, sin lograr que despierte. El POLICIA 2 lanza el contenido de la jarra a la cara de LISANDRO, a la vez que el POLICIA 1 lo deja caer al suelo.
- 278 Desde el POV de LISANDRO, el POLICIA 2 se agacha y lo mira muy de cerca.

POLICIA 2

It's time to leave boy...

SEC. LIX.- INTERIOR DIA/CELDA

279 En el piso, abatidos y tristes, están sentados LOLO y LISANDRO. Este trae unos pantalones muy grandes y arrugados. Al otro lado de los barrotes, el POLICIA 2 es interrogado por SEKELY:

SEKELY

Was it hard to get him ?

POLICIA 2

Don't joke! The miserable was sleeping near the dead body...

280 Muy lentamente, van acortando la distancia, hasta llegar a los -
barrotes:

SEKELY

The other works for Adam Colby.

POLICIA 2

What a coincidence! Then the three of them work for the same boss.

SEKELY

The three ?

POLICIA 2

Yeah, the one that was there when every-
thing happen, but he could run away.

281 Ya han llegado hasta los barrotes. Por primera vez SEKELY se fija
en los detenidos.

SEKELY

They are ungratefull... Do yo know this
guy (señalando a LOLO) not only fought,
but insulted the country and ask to the
people of the Mexican club to act against
authority ?

POLICIA 2

Poor wretch !

282 LOLO mira retadoramente a los policías.

SEKELY (OFF)

Reds... Communists !

283 Las palabras del sheriff despabilan a LISANDRO.

SEKELY (OFF)

Damned communists !

SEC. LX.- INTERIOR-EXTERIOR DIA/CAMIONCITO EN CARRETERA

- 284 En la cabina, TOÑO acompaña con silbidos una canción mexicana que se oye por la radio. Al frente se extiende el paisaje de la pradera texana. Ningún otro vehículo o persona se ven por la carretera, hasta que de atrás de un montículo, aparece una figura humana, en la que a medida que va quedando más cerca, puede reconocerse a PEPE.
- 285 Frena el camioncito, saliéndose de la carpeta asfáltica. TOÑO saca medio cuerpo, mirando hacia atrás.
- 286 Viene corriendo PEPE hacia el camioncito. Llega jadeante y entra a la cabina.
- 287 Hay un nerviosismo extremo en PEPE al dirigirse a TOÑO.

PEPE

Ando huyendo, necesito que me des una mano.

TOÑO

(Vacilante)

Sí, ya sé...

PEPE

Orale Toño, hazme ese favor, necesito que me traigas una lana que tengo en el —
dormitorio.

TOÑO

Vamos, te llevo, a esta hora no hay nadie.

PEPE

No soy tan pendejo... Tú tienes que —
traérmela.

TOÑO

No es pa' tanto, deberías presentarte con
el sheriff o que te acompañe el patrón...
Yo lo siento por Sandro.

288 Desconcierto y confusión se apoderan de las facciones de PEPE.

TOÑO (OFF)

Yo no sé de la justicia, pero es mejor que
te presentes tú solito...

289 Se pone en movimiento el camioncito, regresando a la carretera.

TOÑO (OFF)

Piénsale... Necesitas comer. Ultimada—
mente, tú sabrás qué hacer.

290 En mirada de reojo a PEPE:

111.

TOÑO

¿ Dónde está la lana.. ?

SEC. LXI, - INTERIOR DIA/OFICINA DE SEKELY

291 MARTIN interroga a LISANDRO. Están sentados en sendas sillas, cerca de una ventana que mira hacia la calle.

MARTIN

Mientras no aparezca José todo cae sobre tí... Mejor dímele a mí, porque el sheriff ya está desatinándose contigo y al rato no va a ser cosa de sacártelo por las buenas.

LISANDRO

(Abatido)

No me acuerdo...

MARTIN

¡Otra vez! Si te sigues latando te dejo pa' que ellos te pregunten.

292 POV de LISANDRO: SEKELY en su escritorio, leyendo algo.

LISANDRO (OFF)

Estaba muy tocao... pregúntele a Rosi.

293 Manifestando su impaciencia, MARTIN se pasea de un lado a otro; al fondo, SEKELY en su escritorio.

MARTIN

Ella dice que estaba igual de borrachera que tú.

LISANDRO

Robi es la que sabe, yo no me acuerdo de nada.

MARTIN

Pero tú no le vas a decir a los de la policía qué es lo que van a hacer, ¡no seas idiota!

294 SEKELY deja su asiento. Camina hasta donde sigue paseándose MARTIN. El sheriff trae varias hojas asidas por un clip, las que pasa frente a la cara de MARTIN.

SEKELY

They're asking me to close Arthur's place.

MARTIN

(A Sekely le responde con un encogimiento de hombros; luego, para sí:)

Más se merece por pendejo.

295 Vuelve MARTIN al interrogatorio de LISANDRO: toma la silla y sentándose con el respaldo hacia adelante, habla con resignación.

MARTIN

Tienes poco tiempo, luego vienen los golpes... Yo estoy aquí porque soy tu amigo, de favor, pero si no te ayudas, te voy a decir lo que te va a pasar. Te vas a ir a la silla eléctrica en menos de lo que te alcance a crecer la barba.

SEKELY

Listen! Doctor Sierra says... there wasn't any sexual contact...

MARTIN

¿Oyites? Que no se la echaron...

SEC. LXII.- EXTERIOR DIA/ESTACION DE POLICIA

- 296 Tomadas del brazo, ROSI y TIPPY caminan por la banqueta, rumbo a la entrada de la Estación de Policía.
- 297 Apesadumbradas, ROSI y TIPPY caminan por la banqueta, frente a una ventana tras la cual se ve a LISANDRO y a MARTIN. Este mueve las manos con vehemencia, aquél esconde la cabeza. TIPPY se percata de la presencia de este último; se detiene y hace que su amiga también detenga su paso.
- 298 ROSI clava su mirada en LISANDRO, quien ahora está levantando la cabeza.
- 299 Forzada y tristemente, TIPPY le lanza un guiño.
- 300 La mano de ROSI, en sentido ascendente, para hacer un saludo, se queda a medio camino: la lleva, empuñada, a su pecho.

SEC. LXIII.- INTERIOR DIA/OFICINA DE SEKELY

301 POV de LISANDRO: ROSY y TIPPY se alejan, caminando hacia la entrada de la Estación de Policía. Las recorre de arriba a abajo. Se detiene en las prominentes nalgas de TIPPY.

SEC. LXIV.- EXTERIOR NOCHE/CUARTO (FLASH)

302 Un glúteo coronado por un lunar.

S/C. LXV.- EXTERIOR DIA/ESTACION DE POLICIA

- 303 Al recordar de pronto algo, TIPPY se detiene y dirigiendo una seña hacia la ventana tras la que se aprecia la figura de LISANDRO, le desea buena suerte.
- 304 Desde el exterior, seguimos la reacción de LISANDRO, que se golpea las manos, como habiéndose percatado de algo.

SEC. LXVI.- INTERIOR DIA/OFICINA DE SEKELY

305 De pie junto a la ventana, LISANDRO apremia a MARTIN para que le dé respuesta.

LISANDRO

¡Hágame ese favor!

MARTIN

¿Qué dices? ¡Estás loco!

LISANDRO

¡Hágame ese favor y luego le hablo derecho! ¡Por esta!

306 En actitud de súplica, LISANDRO se dirige hacia SEKELY, quien continúa en su escritorio.

LISANDRO

Please... let me see Juanita.

MARTIN

(A Sekely)

You've heard him, he wants to see the dead body and he sears he'll say everything afterwards...

307 Entrecierra los ojos y tras pensarlo un instante:

SEKELY

Who'll be more crazy of both?

Take him and make sure he see her well
enough!

308 MARTIN toma del brazo a LISANDRO y van hacia la puerta, que es
abierta desde fuera por el POLICIA 3 para dar paso a TIPPY y ROSI,
quienes lanzan una lastimera mirada a LISANDRO.

SEC. LXVII.- INTERIOR DIA/CUARTO DE NECROPSIA

309 En primer plano, un cadáver cubierto por una manta grisácea. Eso es lo primero que ve LISANDRO cuando abre la puerta de la habitación, en la que hay dos planchas y varias camillas recargadas en la pared. Tras LISANDRO entra MARTIN.

310 Hay un ligero temblor en sus manos cuando MARTIN levanta la manta, para que pueda verse la cara del cadáver.

LISANDRO (OFF)

No, no es por el don Martín, permítame...

311 El cadáver es descubierto por LISANDRO, que tira de la manta.

312 MARTIN queda petrificado.

313 Muy cuidadosamente, sin perder aplomo, LISANDRO mueve al cadáver, hasta ponerlo bocabajo.

314 Por el movimiento, de la herida que tiene el cadáver de JUANITA en la cabeza, escurre un hilillo de sangre.

315 LISANDRO va por la manta que quedó tirada en el suelo. En off, la caída de un cuerpo. Voltea LISANDRO.

316 Desmayado, MARTIN yace en el piso.

317 Detalle: las nalgas del cadáver, morenas, limpias.

318 Es parsimonioso cada uno de los actos de LISANDRO: vuelve bocarriba al cadáver, le pone la manta y acomoda ésta para no dejar nada al descubierto.

319 Resuelto, brincando a MARTIN, LISANDRO va a la puerta.

(DE AQUI EN ADELANTE Y HASTA NUEVA INDICACION, LAS ACCIONES SE DESARROLLAN TENIENDO COMO FONDO EL CONJUNTO DE RUIDOS QUE SE PERCIBEN EN EL INTERIOR DE UN AUTO EN MOVIMIENTO: MOTOR, CLAXON, RADIO, FRENADAS, ARRANCONES, ETC.)

320 POV de LISANDRO: se abre la puerta; en el pasillo que se extiende enfrente no hay nadie.

COLBY (OFF)

Aai que este muchacho se sintió liberado
con ver el cuerpo de esa pobre mujer...

321 POV de LISANDRO: cierra la puerta, regresando al interior del cuarto, el cual cruza para llegar a donde está una pequeña ventana; la abre y, trepando, sale.

SEC. LXVIII.- EXTERIOR DIA/ESTACION DE POLICIA

322 Por una ventana que da a un estacionamiento, cae LISANDRO.

MARTIN (OFF)

Sekely no me entendió bien y me hizo que le traduciera otra vez.

COLBY (OFF)

Buscaba un lunar... ¿ un lunar ?

323 En el estacionamiento hay varios autos, pero ninguna persona. Más allá, la calle y, al fondo, las construcciones de Liberty.

MARTIN (OFF)

Sí, un lunar, y este tenía que mirar y levantar a la muertita... estaba llena de sangre y eso a mí me da mucho mareo y nervios.

COLBY (OFF)

Eres muy impresionante... no... impresionante.

MARTIN (OFF)

No digo que no, pero este tenía una mirada de toro loco que espantaba.

324 Corriendo, LISANDRO cruza el estacionamiento y gana la calle, para

posteriormente seguir hacia las construcciones de Liberty.

SEC. LXIX, - EXTERIOR DIA/CALLE

325 Entre un grupo de transeúntes, LISANDRO camina, despreocupado e -
inadvertido.

LISANDRO (OFF)

Ni siquiera toqué a Juanita, por lo
menos cuando estaba viva.

COLBY (OFF)

Estabas tan borracho que habrías ma-
tado a cualquiera.

LISANDRO (OFF)

Yo nomás la toqué cuando ya estaba
difuntita.

MARTIN (OFF)

No sabe decir más que eso...

326 En el pórtico del cine, LISANDRO se entretiene viendo los cartelones.

LISANDRO (OFF)

Lo que yo le digo, don, es que yo soy
tan inocente como que ahorita es de
día, y si quieren saber por dónde an-
da la cosa, pregúntanle a Rosi y a Pe-
pe. Quiero que esto se lo diga muy

clarito al sheriff, si me hace el -
favor.

COLBY (OFF)

Yo soy tu patrón, no tu abogado.

MARTIN (OFF)

Más bien dicho: eras su patrón, ¿no?

327 La caminata de LISANDRO prosigue por las goteras de Liberty.

COLBY (OFF)

Es muy importante que tú me digas la
mera verdad.

LISANDRO (OFF)

Por vida que yo quiero las cosas a
la buena y estoy aquí para que me
tomen las declaraciones, pero los de
la policía no me dan confianza y por
eso yo necesito que usted, don, me
haga ese gran favor.

COLBY (OFF)

No tiene buena fama nuestro sheriff,
¿eh?

LISANDRO (OFF)

Todos sabemos que el güero del mechón
no le tiene voluntad a la paisanada.

MARTIN (OFF)

Eso es lo que dice este que ni sabe na-
da... Adam, tú sabes que Sekely es el
mejor jefe que hemos tenido por muchos
años.

328 El campamento de COLBY está a la vista.

COLBY (OFF)

Tú eres el que dice que Sekely, es el
mejor, porque es tu amigo.

MARTIN (OFF)

No me digas... ¡también es tu amigo!

COLBY (OFF)

No lo niego, pero tampoco niego que
es un mal jefe de la policía. Pon aten-
ción a esto: un buen jefe de policía
no sólo persigue criminales, un buen
sheriff ayuda a la gente y a los -
jóvenes los organiza para servir a la
sociedad.

SEC. LXX.- EXTERIOR-INTERIOR DIA/OFICINA DE COLBY

329 LISANDRO toca a la puerta de la oficina: Abre COLBY, quien se queda impávido. Reacciona por fin: va al teléfono y marca.

MARTIN (OFF)

Aquí los jóvenes sirven a la sociedad...
Aistán mis hijos, son buenos muchachos.

COLBY (OFF)

Puede que sirvan, pero no porque los
haya ayudado la policía... No digo que
todo sea malo... Tú que conoces bien los
métodos del sheriff contéstame, ¿dónde
está la ayuda de Liberty City para aplas
tar a los comunistas en Corea?

LISANDRO (OFF)

Ya casi llegamos patrón. Acuértese de
decirle bien las cosas que le platicué
al güero...

MARTIN (OFF)

Pero si ya le dije todo lo que querías.

LISANDRO (OFF)

No es lo mismo.

MARTIN (OFF)

Nonás ten en cuenta que te fugates.

(AQUI TERMINA EL FONDO DE SONIDOS PROPIOS DE UN AUTO EN MOVIMIENTO)

SEC. LXXI.- EXTERIOR DIA/ESTACION DE POLICIA

- 330 Frente a la Estación de Policia, está el auto del que descienden;
COLBY, LISANDRO y MARTIN. Se encaminan hacia la entrada de la Estación.
En la puerta se agolpan varias personas, las que impiden a este grupo
darse cuenta de que en este momento está saliendo LOLO. Este y LISANDRO
pasan a unos cuantos metros, pero no se ven.
- 331 LOLO se aleja por la calle.

SEC. LXXII.- EXTERIOR DIA/CALLE

332 Cruza la calle y gana la acera: LOLO se detiene ante un aparador,
en cuyo cristal se refleja el auto de Nicho, que se detiene para que
salga el PRESI.

PRESI

Casi se nos pierde paisano, ¿qué rumbo
lleva?

SEC. LXXIIL - EXTERIOR DIA/ESTACION DE POLICIA

333 A toda velocidad, sale MARTIN. Mira hacia todos lados. En s6n de rabie_ ta, patea el piso y regresa al interior de la Estaci6n.

SEC. LXXIV.- INTERIOR-EXTERIOR DIA/CAMIONCITO

334 Ya no silba TOÑO; ahora es presa del nerviosismo. PEPE no repara en eso, concentrado como se encuentra en mirar hacia atrás, oteando el camino.

TOÑO

Te voy a conseguir algunas cosas para el camino... ¿De dónde quieres que recoja la lana que dices?

335 El camioncito entra al campamento de Colby.

336 Penetra el camioncito a un cobertizo cercano a la oficina de Colby.

SEC. LXXV.- INTERIOR DIA/COBERTIZO

- 337 Baja TOÑO de la cabina del camioncito y va a cerrar la puerta del cobertizo. Vuelve y hace una seña a PEPE de que puede salir. Este desciende de la cabina con tiento.

TOÑO

Quédate aquí, yo te voy a conseguir algo para comer... Descánsate, procura no hacer ruido, duérmete si quieres... Regreso luego.

- 338 PEPE se acomoda para descansar. Está tenso. Cierra los ojos, pero los abre por el ruido que hace alguna rata. Vuelve a su intento de dormir, pero ahora el aire, que empuja ligeramente la puerta del cobertizo, lo hace sobrecogerse. Busca en derredor suyo, va hasta el camioncito y de ahí saca una barra metálica, asido a la cual trata de nuevo de vencer la vigilia.
- 339 Ha conseguido dormir. PEPE ha soltado la barra metálica. TOÑO la toma para regresarle el camioncito y luego, cuando se escuchan ruidos procedentes de fuera, va sigilosamente a la puerta del cobertizo, abriéndola a los POLICIAS 1 y 2.
- 340 Una bota sobre el pecho de PEPE lo despierta. Es el POLICIA 2 que le tiene puesta la pistola a unos centímetros de los ojos.

PEPE

(Ahogado)

Cómo me hiciste esto...

SEC. LXXVI.- INTERIOR DIA/OFICINA DE SEKELY

341 El sheriff SEKELY llena un crucigrama en el periódico que tiene en su escritorio.

COLBY (OFF)

We're guilty of the barbarities committed
for these Mexican ...

SEKELY

South African port...

COLBY (OFF)

We should make them good christians...

SEKELY

Transvaal...

342 Levanta la vista SEKELY, desde cuyo POV, COLBY pasea su robustez, lentamente, por toda la oficina.

COLBY

They're like animals... One must
civilize them, but now the harm is
done and I think this is the opportunity
to help them to regenerate and to show
you're patriotic. I told you: you must

send them as volunteers to Korea...

SEKELY

A crime was committed, old man.

COLBY

Nothing is moved without God's will,
not even the leaf of a tree... That
poor woman was a sinner and was freed
from her suffering and her sins...

SEKELY

Prehistoric animal...

COLBY

That's a civilized way to get them pay
their faults. Think sheriff: for each
Mexican volunteer, one of our can stay
home.

SEKELY

Do you think they can learn to shut?

SEC. LXXVII.- INTERIOR DIA/CELDA

343 En el estrecho rectángulo, MARTIN ofrece cigarrillos a PEPE y a LISANDRO.

MARTIN

No quiero hacérselas muy larga. Muchachos, se metieron en un lío del carambas. Uno por asesinato y otro por complicidad ya se ganaron por lo menos una pena de muchos años, si no es que la milla...

LISANDRO

(Gritando)

¿Quién dijo eso? ¿Rosi?

344 Haciendo a un lado el faldón de su chamarra, MARTIN deja ver que trae pistola.

MARTIN

No te sulfures, yo de eso no sé, yo vine a otra cosa.

LISANDRO (OFF)

¡Traidora! Echenla pa'dentro también,

si los dos pasamos la noche juntos.

MARTIN

Yo no soy quién, pero mira Sandro la verdad es que Rosi pasó la noche con Arthur.

345 Un estremecimiento recorre a LISANDRO.

MARTIN (OFF)

(Repitiendo algo malamente memorizado)
La policía sabe que la cosa estuvo así: que tú llegaste con Rosi, pero tan pedísimos que te dormiste, entonces ella se fue con Arthur, luego te despertaste y como no la jallaste, fuiste con Pepe, los dos quisieron trepársele a Juanita, y como no quiso, le pegaron... Así fue, ¿verdad?

346 Enojado, LISANDRO se acerca a MARTIN, quien, inquieto, soba con cada vez más frecuencia la cachea de su pistola.

LISANDRO

¿Y para estas tiznaderas me entregué?
¿Dónde está don Adán?

MARTIN

Cálmate, es a lo que vine. Este Colby
habló con el sheriff y juramentó
que ustedes son buenas gentes...

LISANDRO

Quieren que confiésemos que lo hicimos...

MARTIN

¿Me vas a dejar acabar o te atienes a
las consecuencias? Bueno... el sheriff
les ofrece que no corra el juicio si
se meten de voluntarios para ir a
Corea...

SEC. LXXVIII.- INTERIOR DIA/AUTO DE NICH0

347 En el asiento trasero, LOLO y ROMAN.

PRESI (OFF)

Desde el otro día, la patrol no se quita...

ROMAN

Nicho dijo: Lolito va a regresar.

LOLO

¿Y por qué no? El que nada debe...

ROMAN

¡Ah qué paisano!

348 Van en el asiento delantero: NICH0, al volante; POLLO y el PRESI.

Son visibles en la parte trasera, LOLO y ROMAN.

POLLO

Nosotros ya estamos acostumbrados.
Es como una rutina. Aquí la policía
o la migra agarran parejo, pero ni así
nos sentimos extraños en esta tierra,
¿y sabes por qué? Porque te agarran
para sobajarte, y si te sientes mal,
pierdes doble.

LOLO

Yo creo que los que venimos de brace-
ros la vemos de otro modo.

POLLO

Como la veas, de todas maneras te
joden.

ROMAN

A nosotros, a los de la Mutualista,
por la unión sindical que estamos -
haciendo, nos han agarrado por todos
lados y más ahora, con la pendejada
de que somos rojos y alborotadores.

LOLO

Eso es a ustedes...

PRESI

Ora también a usté paisano, desde el
lio con Martín.

349 En la cara de LOLO se dibuja la desesperación.

LOLO

Y según ustedes, ¿qué es lo que debo
hacer?

142.

PRESI (OFF)

Que de menos tenemos que irnos.

ROMAN (OFF)

Podemos ayudarnos entre nosotros.

LOLO

Si no quiero ayudarlos, ¿qué pasa?

PRESI (OFF)

Nada... ¡no pasa nada!

SEC. LXXIX .- INTERIOR-EXTERIOR NOCHE/ESTACION DE POLICIA

350 Custodiados por los POLICIAS 1, 2, y 3, de los cuales este último porta un rifle, PEPE y LISANDRO caminan rumbo a la salida.

PEPE

(Apenas en un murmullo)

Ojala hubiera pasado un madral de tiempo...

351 LISANDRO mira inquisitivamente.

352 El POLICIA 3 interrumpe:

POLICIA 3

Silence!

353 Alertados por el " Silence! ", los POLICIAS 1 y 2 llevan la mano a sus pistolas, muy aparatosamente, para luego abandonar las poses, frente a la inacción de PEPE y de LISANDRO.

354 Salen de la Estación de Policía: los POLICIAS 1 y 2 por delante, seguidos por PEPE y LISANDRO, y al final el POLICIA 3.

355 En la puerta de la Estación aparece SEKELY, moviéndose apresuradamente.

356 Dando alcance al POLICIA 1, SEKELY lo separa del grupo, que ha detenido su marcha, para sostener una corta y silenciosa charla.

357 SEKELY regresa al interior de la Estación, mientras el POLICIA 1 se reincorpora al grupo, el cual prosigue su marcha.

358 El mismo grupo se acerca a una patrulla.

SEC. LXXX.- INTERIOR NOCHE/PATRULLA

359 Entran PEPE y LISANDRO en la parte trasera; los sigue el POLICIA 3.
Adelante, los POLICIAS 1 y 2.

POLICIA 1

We have to wait at the train station,
Sekely is bringing someone else...

POLICIA 2

Who's the other?

POLICIA 1

I don't know... a communist rioter.

SEC. LXXXI.- INTERIOR NOCHE/BARRACA

360 Leyendo una revista ilustrada, echado sobre el camastro, CHEMA levanta la vista para seguir a MARTIN, quien camina arriba y abajo el pasillo que divide en dos a la barraca.

MARTIN

Mañana nos llega más gente...

361 CHEMA regresa a la lectura, ayudándose con el dedo.

MARTIN (OFF)

With you things are always the same!

362 Se acerca MARTIN al camastro de CHEMA.

MARTIN

Tienes que echarnos una mano para enseñarles cómo se hacen las cosas aquí,
¿okey?

363 Vuelve MARTIN a su nervioso caminar por el pasillo.

MARTIN

No ha de tardar...

(Deteniéndose para mirar a Chema)

No ha de tardar... ¡Te estoy hablando!

¿ Ya no dilata Lolo ?

364 En su habitual postura, CHEMA no se da por enterado.

MARTIN (OFF)

Pero ora sí me lo chingo.

CHEMA

(Interesado, poniendo a un lado
su revista)

¿Qué le va a hacer al paisano?

365 Extrañado, MARTIN responde titubeante.

MARTIN

A llevarlo con el sheriff... es un
delincuente... Lo dejaron que saliera
de la cárcel con la condición de que
no anduviera de alborotador, y lo -
primero que hace es jalarse con los
comunistas.

366 Se levanta del camastro CHEMA para ir a donde está MARTIN.

CHEMA

¿A qué hora va a venir? ¿Y si no -
viene?

MARTIN

Vendrá, yo sé lo que te digo. Además tú
me vas a ayudar a agarrar a ese busca--
pleitos, ¿verdad?

SEC. LXXXI-L - EXTERIOR NOCHE/CAMPAMENTO DE COLBY

367 El auto de Nicho se detiene a un centenar de metros de las construcciones del campamento. Brinca LOLO. Otea hacia todos lados y luego, encarrerado, se dirige a la barraca.

368 Al llegar a la barraca, LOLO se detiene. Toma aire. Mira hacia todos lados.

SEC. LXXXIII.- EXTERIOR-INTERIOR NOCHE/BARRACA

369 A punto de entrar a la barraca, LOLO se detiene. Mira por encima de sus hombros. Va a empujar la puerta, pero se queda en el intento, optando por tocar. Insiste. Del interior llegan algunos ruidos. Se abre la puerta y aparece CHEMA.

CHEMA

Paisano... paisita, ¿viene solo?

370 Con un movimiento de cabeza, LOLO responde afirmativamente.

CHEMA (OFF)

Pásele que si lo están esperando.

371 Traspone LOLO la entrada, siguiendo a CHEMA, Llegan hasta un canastro, que es levantado por CHEMA, para mostrar, en el piso, atado y amordazado, a MARTIN.

372 Se miran CHEMA y LOLO. Aquél ríe nerviosamente. LOLO tarda algunos instantes en secundarlo.

373 LOLO arregla sus pertenencias en la vieja maleta. CHEMA, cabizbajo, junto a él.

LOLO

¿Qué esperas? Junta tus cosas, --

¡vámonos!

SEC. LXXXIV.- INTERIOR-EXTERIOR NOCHE/PATRULLA-CALLES DE LIBERTY

- 374 Desde el asiento trasero de la patrulla, PEPE y LISANDRO ven pasar las luces de la calle principal de Liberty. A su lado, el POLICIA 3, ajeno en apariencia, pero con el rifle bien asido.
- 375 La patrulla atraviesa la calle donde se encuentra el burdel de Arthur.
- 376 Desde el POV de la patrulla, las luces del burdel y el movimiento de la entrada.
- 377 LISANDRO mira con interés. En su cara se reflejan las luces multicolores.
- 378 PEPE ciava la barbilla en el pecho y cierra los ojos. En su cara también se reflejan las luces del burdel.

SEC. LXXXV.- EXTERIOR NOCHE/CALLE (FLASH BACK)

379 JUANITA, acompañada por ROSI y TIPPY, miran a los braceros recién llegados que salen del gimnasio público. Las tres ríen.

380 Acercamiento a JUANITA.

381 La boca de JUANITA que ríe. Se prolonga su risa, hasta confundirse con el ruido del cristal rompiéndose.

SEC. LXXXVI. - EXTERIOR NOCHE/CALLE

382 Un BORRACHO arroja la botella que tiene en la mano al piso, rompiéndose. Se carcajea. Tiene como trasfondo las luces del burdel. La patrulla pasa frente al BORRACHO.

SEC. LXXXVII - INTERIOR NOCHE/BURDEL

383 Hay una cierta animación. Alguno de los concurrentes pulsa una guitarra: se escucha las notas de una canción mexicana, coreada por varias voces. En una de las mesas, TIPPY brinda con dos hombres. El acceso a los cuartos está clausurado por unas tablas puestas muy improvisadamente.

Mientras un CLIENTE sube las escaleras, mira desconcertado que el acceso a los cuartos está cerrado, baja e interroga a una PROSTITUTA de apariencia mexicana, se escucha:

ROSI (OFF)

Ni cuando me desquintaron, que me hicieron tantas promesas, me dejaron tan amensada como ora que el güero Sekely sale con que Arturo ya nomás chinguere y bailongo, y yo la casa, el burdel cabal... Ahí, a un lado... Imagínate, yo, como si fuera, ¡no!, como que voy a ser la patrona. Ya sabes que Arturo y el güero Sekely están detrás de esto, pero yo soy la que voy a llevar las cosas... No está mal que diga que mi comadrita, a quien Dios esté recogiendo en este momento, le debo todo... Vamos a rezarle otro rosario. Mire, ya se están durmiendo.

SEC. LXXXVIII. - EXTERIOR NOCHE/ESTACION DEL FERROCARRIL

384 La patrulla se acerca al edificio de la estación del ferrocarril. Se detiene y bajan los POLICIAS, LISANDRO y PEPE. El POLICIA 2 se queda junto a la patrulla, mientras los otros dos conducen a los braceros mencionados a la parte trasera de la estación.

POLICIA 1

Can any of you understand me?

LISANDRO

I understand a little...

385 LISANDRO y PEPE caminan por delante.

POLICIA 1 (OFF)

We'll wait for the train to come, in the mean time, you'll be at the storage... We'll be watching you, so you better don't try any wise thing...

386 Llegan a una puerta que abre LISANDRO de un empujón; lo siguen PEPE y el POLICIA 2. El POLICIA 1 se queda afuera.

SEC. LXXXIX .- INTERIOR NOCHE/ALMACEN ESTACION FERROCARRIL

- 387 El POLICIA 3 señala un rincón para que se coloquen LISANDRO y PEPE.
El se sienta en una silla que está puesta bajo el único foco de la habitación, del que irradia una luz mortecina.
- 388 Sentado, acariciando su rifle, el POLICIA 3 mira a LISANDRO y a PEPE. Desde su POV:

LISANDRO

Que aquí vamos a esperar a que venga
el tren...

PEPE

(Retorciéndose y llevándose las manos
a la ingle)
Díle que dé chance de ir a orinar...

POLICIA 3

Hold it...

Llegan de fuera ruidos: la radio de la patrulla y el encendido del motor; carreras y gritos.

POLICIA 1 (OFF)

Come quick Walter, is an emergency.

Se incorpora el POLICIA 3, dirigiéndose a la puerta.

POLICIA 3

(A Lisandro)

Careful... I'll be close to here... there
are no windows and this is the only door.

389 Sale el POLICIA 3. Se escucha sus pasos alejándose. LISANDRO empieza a inspeccionar.

390 PEPE ha dejado de moverse nervioso. Aguza el oído, en tanto llega de fuera el ruido de un auto que arranca y se aleja.

LISANDRO se acerca con cautela a la puerta. Se impone un pesado silencio. Jala la puerta, ésta se abre. PEPE, aproximándose, la abre completamente.

PEPE

Voy a orinar...

LISANDRO

Esto me huele muy feo.

SEC. XC. - EXTERIOR NOCHE/ESTACION DE FERROCARRIL

- 391 Cautelosamente asoman por la puerta del almacén PEPE y LISANDRO.
- 392 Desde el POV de PEPE se ofrece la extensión desolada que empieza detrás de la estación del ferrocarril: manchones de arbustos al fondo de una superficie yerma. No se ve a nadie.

LISANDRO

(Musitando)

En nombre sea de Dios...

- 393 Con lentitud se van alejando de la estación. Apenas llevan unos -
cuantos metros, aceleran el paso, pero sin correr. Casi al mismo
tiempo se escuchan el ruido de un rifle cuando es amartillado para
disparar y el grito:

LISANDRO

¡Pélate..!

SEC. XCI .- EXTERIOR NOCHE/CAMPO YERMO

- 394 A toda velocidad, LISANDRO y PEPE corren por la pradera.
- 395 Los POLICIAS 1, 2 y 3 corren, detrás de dos figuras huidizas que se ven a lo lejos. Disparan sus armas.
- 396 El POLICIA 3 se detiene para afinar puntería: al fondo, en línea recta de la mirilla de su rifle. Un hombre corre. Dispara. El hombre cae. A toda prisa, va hacia donde está el caído, pero cuando ya se halla a unos pasos del caído, se detiene.
- 397 Desde el POV del POLICIA 3, otra figura humana corre a lo lejos. Se echa el rifle a la cara. Está centrándolo en la mirilla de su rifle cuando:

PEPE(OFF)

¡Sébalo pinche gringo!

- 398 Tirado, el pecho sangrante, PEPE quiere coger una piedra cercana.
- 399 Asustado, el POLICIA 3 voltea a donde se encuentra caído PEPE y le suelta un balazo que lo deja inánime.
- 400 Carga su rifle el POLICIA 3 y apunta hacia donde va la otra figura humana, y tira en el momento en que se mete a unos matorrales.
- 401 Los POLICIAS 1 y 2 disparan sus pistolas.

SEC. XCII.- EXTERIOR-INTERIOR NOCHE/AUTO DE NICH0

402 Por la carretera va el auto de Nicho.

403 En el interior, con excepción de NICH0, que maneja, y de LOL0, todos van dormidos. Cuando se escuchan disparos, uno a uno van abriendo los ojos: el POLLO y el PRESI, ROMAN y CHEMA.

404 Frena el auto hasta parar.

405 NICH0 abre la ventanilla y busca el origen de las detonaciones.

SEC. XCIII.- EXTERIOR NOCHE/CAMPO

406 Va LISANDRO en su precipitada huida. Dejó atrás unos arbustos y tiene ante sí la superficie plana de la pradera, surcada por una carretera. Viene un auto, el cual aminora su marcha hasta detenerse completamente. El auto está a unos cuantos cientos de metros. Luego de un instante de vacilación, se lanza decidido a alcanzarlo: ha re conocido el auto de Nicho.

162.

SEC. XCIV.- INTERIOR NOCHE/AUTO DE NICH0

407 Arranca el auto, al tiempo que se oyen disparos.

PRESI (OFF)

Vámonos, nadie nos llama a esta cacerfa.

SEC. XCV.- EXTERIOR NOCHE/CAMPO

- 408 Mira LISANDRO alejarse el auto. Se oyen cerca los gritos de los -
policías. Corre hacia la carretera.
- 409 Llega LISANDRO a la carretera y se detiene un segundo a ver cómo se
pierde el auto de Nicho.
- 410 En sentido opuesto al que venía, LISANDRO se lanza hacia donde cre-
cen unos arbustos, ahora más densos por la oscuridad.
- 411 Aparecen los POLICIAS; el 3 por delante, los otros con las pistolas
al aire. Se acercan a la carretera.
- 412 A lo lejos, un punto casi perdido, las luces traseras del auto de
Nicho.
- 413 El POLICIA 3 se encoge de hombros.

POLICIA 3

Where is Sekely? It was his plan and
he spoiled it. He's so stupid!
(Al POLICIA 2, dándole el rifle)
Shoot into those bushes, he could be
hidden.

SEC. XCVI.- EXTERIOR DIA/FERROCARRIL EN MOVIMIENTO

- 414 Un ferrocarril avanza por la pradera. Es el mismo que se vio en la Secuencia I.
- 415 Penúltimo carro: por las ventanillas, las caras de mexicanos que aborrotos, aburridos, alelados o vivaces, miran hacia el POV.
Por alguna ventanilla abierta, se asoma un mexicano y señala hacia algún punto indefinido.

SEC. XCVII.- INTERIOR DIA/FERROCARRIL

416 NICETO en primer término, de espaldas al POV y dando la cara a un grupo de cincuenta o más mexicanos que ocupan un carro de ferrocarril en movimiento.

NICETO

Vamos a hablar a lo macho: ustedes vienen a trabajar, no a hacer chingaderas, así que a la primera que hagan les va a ir del carajo... Yo soy su amigo y se los digo: ustedes vienen mejor pagados de lo que hubieran soñado, así que nada de hacerles caso a esos de los sindicatos...

SEC. XCIII.- EXTERIOR DIA/PLAYA

- 417 Barbón, con alguna cicatriz en la cara, LISANDRO luce como un cuarentón. Viste camisa y pantalón sucios y gastados; de la mano, unos tenis rotos. Tiene un aire de reto: cabeza erguida, mirada firme.
- 418 LISANDRO se detiene frente a un restaurante que tiene mesas en el exterior, mirando hacia la playa. Un rótulo da el nombre del establecimiento: "Rosario Beach - Restaurant & Cocktails".
- 419 Sentado en una de las sillas. LISANDRO ve venir al MESERO.

LISANDRO

Oye, no te molestes, no traigas el menú,
nomás quiero una sodita.

MESERO

(Inspeccionando la indumentaria de Lisandro)

Solamente servimos comidas... Haga el
favor de desocupar.

- 420 En una mesa cercana, AMANDA, morena de aproximadamente 30 y más bien gorda, mira hacia donde LISANDRO le gesticula y mueve las manos al MESERO. Ella está limpiando una mesa.
- 421 Desde el POV de AMANDA: inmutable, el MESERO señala hacia la playa; LISANDRO se levanta, haciendo tiempo, y luego de sacar una moneda y arrojarla a los pies del MESERO, se aleja, lentamente.

167.

422 En la cara de AMANDA hay un gesto de compasión.

SEC. XCIX.- INTERIOR DIA/RESTAURANTE

423 AMANDA está junto a una mesa ocupada por una pareja, De una charola toma un par de platos que coloca en la mesa. Desde su POV, se ve, a través de los cristales de la ventana, la figura magra de LISANDRO, sentado en la arena. Se distrae mirándolo. La pareja de clientes repara en ello. AMANDA se disculpa con una sonrisa.

SEC. C.- INTERIOR-EXTERIOR ATARDECER/RESTAURANTE

424 Una mano carga la charola. La otra mano de AMANDA se acomoda un mechón que ha caído sobre su sudorosa frente. Sale y antes de llegar a la mesa que va a servir, mira en la playa a LISANDRO, sentado y abrazándose las piernas.

SEC. CI.- EXTERIOR ANOCHECER/PLAYA

425 Llevando en la mano lo que pudiera ser un pan o un sandwich, AMANDA camina por la playa, hasta llegar al punto donde se encuentra LISANDRO.

SEC. CII.- EXTERIOR NOCHE/CALLE

- 426 La calle es de una ciudad gringa de cierta envergadura, ya con numerosos edificios altos. Por la calle se acercan AMANDA y LISANDRO. El trae una chamarra y se ha bañado. Se detienen frente a una puerta en la que se ostenta un letrero: "Employment Agency". LISANDRO niega con la cabeza. Ella se despide, moviendo la mano. LISANDRO la alcanza y le dice algo a AMANDA, quien abre su bolsa, extrae un pedazo de papel y un lápiz y hace alguna anotación, para dar luego el papel a LISANDRO.
- 427 Desde el POV de LISANDRO: AMANDA alejándose y deteniéndose al sentirse observada, para voltear y sonreír.
- 428 La sonrisa abierta de LISANDRO.

SEC. CIII.- INTERIOR DIA/RESTAURANTE

429 AMANDA viene a una mesa y ya estando cerca de la misma, hace un gesto de sorpresa.

AMANDA

¡Mire nomás qué cambio! Ya lo hacía en Chihuahua.

LISANDRO (OFF)

¿Qué cré? Estoy cambiando, por eso no nos habíamos visto las caras.

430 LISANDRO viste modesta pero pulcramente. Se ha recortado la barba.

AMANDA (OFF)

Oiga... no es usted tan feo...

LISANDRO

(Ruborizándose)

Ah, cómo es usted canijilla...

431 Avidamente, LISANDRO engulle. Se limpia la boca y con una señal pide al MESERO que le traiga otra cerveza.

LISANDRO (OFF)

Pus precisamente... pa' que nos váyamos conociendo.

AMANDA (OFF)

¡Qué aventado es usted! ¿Cómo sabe que
no soy casada?

LISANDRO (OFF)

Será por lo feliz que se le ve...

AMANDA (OFF)

Ahí se equivocó, para que vea. Soy -
casada...

LISANDRO (OFF)

Eso no quita ser amigos...

AMANDA (OFF)

Mi esposo también trabaja en restauran
te... en Las Vegas...

432 El MESERO trae la nota a la mesa de LISANDRO, quien la recibe ape-
nas mirándola, saca un billete, con el que paga, haciendo una señal
que quiere decir "todo es para tí", lo cual hace que el MESERO ten-
ga una expresión de amplia complacencia.

AMANDA (OFF)

No me diga que me va a llevar a cenar.

LISANDRO (OFF)

Pero qué tal al cine.

433 LISANDRO se levanta de la mesa, ante el caravaneo del MESERO. Al fondo, AMANDA, que se despide con una inclinación de cabeza y le señala el reloj, marcando con sus dedos el número 10.

LISANDRO (OFF)

Pue^o que sea noche pal cine, pero pode
mos ir a dar la vuelta o lo que sea.

AMANDA (OFF)

Ah qué usté, ¿a poco no conoce por acá?
A todo esto, ¿cómo me dijo que se llama
ba?

434 LISANDRO llega a la puerta y la abre para salir.

SEC. CIV.- INTERIOR NOCHE/CUARTO

- 435 Predomina la oscuridad. Un hilo de luz eléctrica se filtra bajo la puerta. En la cama que está al centro del cuarto, los ruidos inconfundibles de quienes están haciendo el amor.
- 436 Una mano manosea por el buró, en busca del interruptor de la lámpara. Es AMANDA, que está desnuda en la cama, al lado de LISANDRO, también desnudo.
- 437 LISANDRO la mira cariñosamente. AMANDA le toma la mano y se la besa, acto en el que hay una especie de agradecimiento. Ella se acerca a LISANDRO y lo abraza, quedando a la vista, en una de sus nalgas, un gran lunar.
- 438 La mano de LISANDRO corre por la espalda de AMANDA, hasta llegar a la nalga. Toca el lunar. La mano se crispa.

SEC. CV.- EXTERIOR DIA/ESTACION DEL FERROCARRIL

439 TANASIO, MINGO y TOÑO sentados en la banca de los andenes, miran distraidamente.

440 A lo lejos, el humo anunciador del tren.

441 COLBY se acerca, resoplando, y los que están en la banca se paran tan pronto como lo ven, cediéndole el lugar.

SEC. CVI. - EXTERIOR DIA/PLAYA

442 LISANDRO camina con la cabeza agachada. Una ola lo alcanza, mojando le los zapatos, pero él sigue sin cambiar de rumbo ni reparar en ello.

SEC. CVII.- INTERIOR NOCHE/CUARTO-BAÑO

443 En la cama, AMANDA, que se arregla las uñas mientras charla con Lisandro, que está en el baño.

AMANDA

Eres dificilito de hallar... Te hablo:
¿dónde te escondes pues?

LISANDRO

Por sí... Ora verás qué sorpresa te voy
a dar...

AMANDA

(Bromeando)
Yo te voy a dar otra... que ya viene
para acá mi esposo.

444 Frente al espejo del lavabo, desde donde puede verse parcialmente la cama del cuarto, LISANDRO se mira, con una navaja libre en la mano. Por fin, la emprende contra su barba, hasta dejarse sólo el bigote.

LISANDRO

Ni me vas a reconocer...

AMANDA

Te reconocería donde fuera y como fuera.

Tú no te me puedes escapar.

LISANDRO

(Interrumpe su rasurada; lo ha afectado

lo dicho por Amanda)

¿ Tú creés en el destino ?

445 LISANDRO se lleva la navaja a la mejilla, pero un movimiento brusco lo hace que se corte. Deja la navaja a un lado, se echa agua y limpia la pequeña herida. La vista de la herida y la sangre que sigue fluyendo lo tienen hipnotizado.

446 Sale del baño LISANDRO. Trae la navaja en la mano.

(A PARTIR DE LA ESCENA QUE SIGUE Y HASTA EL FINAL, EL UNICO SONIDO SERA EL DE UN TREN EN MOVIMIENTO).

447 Desde el POV de LISANDRO: AMANDA, en la cama, está distraída mirándose las manos. El sigue acercándose. Ella levanta la vista, sonriente. Pasa a la extrañeza. Culmina en el sobresalto y el pavor. Engarrotada, su intento de huida queda en ponerse bocabajo. Al darse la vuelta, se corre la sábana y, una vez bocabajo, queda mostrando su lunar en la nalga.

448 La mano de LISANDRO, con la navaja, se levanta.

SEC. CVIII.- EXTERIOR DIA/ESTACION DEL FERROCARRIL

449 El tren está parado, y empiezan a descender grupos de braceros, que son alineados frente al edificio de la estación. Por ahí, deambulando, SEKELY, acompañado por MARTIN; los POLICIAS, los HOMBRES DE BATA BLANCA y COLBY, rodeado por TOÑO, TANASIO y MINGO.

SEC. CIX.- EXTERIOR DIA/CRUCE INTERNACIONAL

450 LISANDRO sale de la garita aduanal mexicana. Usa bigote y un curita le cubre parte de la mejilla. Desde el cruce, lo vemos caminar, achicarse y perderse, mientras aparece la palabra "FIN".

FIN DE "LOS DEL OSCURO SUR"

BIBLIOGRAFIA SOBRE CINE

- BENTLEY, ERIC.- LA VIDA DEL DRAMA .-
MÉXICO, D.F., PAIDOS, 1987.- COL. PS
No. 23.- 325 pp.
- BOMTZER, PASCAL Y CARRIÈRE, JEAN - CLAUDE.- THE END, PRÁCTICA
DEL GUIÓN CINEMATOGRAFICO.- BARCELONA, PAIDÓS
IBÉRICA, 1991.- COL. PC No. 47.- 161 pp.
- CENTRO DE CAPACITACIÓN CINEMATOGRAFICA.- APUNTES PARA UN CURSO
DE GUIÓN CINEMATOGRAFICO.- MÉXICO, D.F.
1983.- ED. MIMEOGRÁFICA, S/PP.
- CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS.- ¿ ES EL -
GUIÓN CINEMATOGRAFICO UNA DISCIPLINA LITERARIA.-
MÉXICO, D.F., UNAM, 1991.- 62 pp.
- DE LOS REYES, AURELIO.- LOS ORÍGENES DEL CINE EN MÉXICO
(1986-1900).- MÉXICO, D.F., FCE/SEP, 1984.-
COL. LETRAS MEXICANAS No. 61.- 248 pp.
- EISENSTEIN, SERGEI.- LA FORMA DEL CINE.- MÉXICO, D.F, SIGLO XXI.-
1990.- 241. pp.
- FELDMAN, SIMÓN.- GUIÓN ARGUMENTAL, GUIÓN DOCUMENTAL.- BARCELONA,
GEDISA, 1990.- SERIE PRÁCTICA.- 171 pp.
- FELDMAN, SIMÓN.- LA REALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA.- BARCELONA,
GEDISA, 1991.- SERIE PRÁCTICA.- 205 pp.

- GORKY, MÁXIMO ET AL.- LOS ESCRITORES FRENTE AL CINE.- MADRID,
ED. FUNDAMENTOS, 1981.- 314 pp.
- LAWSON, JOHN HOWARD.- TEORÍA Y TÉCNICA DEL GUIÓN CINEMATográfico.-
MÉXICO, D.F., CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS
CINEMATográfICOS, S/F.- MATERIAL DIDÁCTICO
PARA USO INTERNO, No. 5.- 109 pp.
- MARTIN, MARCEL.- EL LENGUAJE DEL CINE. INICIACIÓN A LA ESTÉTICA
DE LA EXPRESIÓN CINEMATográfica A TRAVÉS DEL -
ANÁLISIS SISTEMÁTICO DE LOS PROCEDIMIENTOS
FÍLMICOS.- BARCELONA, ED. GEDISA, 1990.- COL.
LIBERTAD Y CAMBIO 271 pp.
- MEDVEDKIN, ALEXANDER.- EL CINE COMO PROPAGANDA POLÍTICA. 294 DÍAS
SOBRE RUEDAS.- MÉXICO, D.F., SIGLO XXI, 1979.-
109 pp.
- REVUELTAS, JOSÉ.- EL CONOCIMIENTO CINEMATográfico Y SUS PROBLEMAS.-
MÉXICO, D.F., ED. ERA, 1991.- 175 pp.
- ROZADO, ALEJANDRO.- CINE Y REALIDAD SOCIAL EN MÉXICO.- GUADALAJARA,
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y ENSEÑANZA CINEMATográfica
DE LA U DE G. 1991.- 108 pp.
- SADOUL, GEORGES.- LAS MARAVILLAS DEL CINE.- MÉXICO, D.F., FCE,
1989.- 307 pp.
- VILLALBA WELSH, EMILIO.- DEL ARTE DE ESCRIBIR PARA EL CINE Y LA
TELEVISIÓN.- BUENOS AIRES, ED. SCHAPIRE, 1964.-
79 pp.

BIBLIOGRAFIA SOBRE MEXICANOS EN EU

- GALARZA, ERNESTO ET AL.- MEXICAN- AMERICANS IN THE SOUTHWEST.-
SANTA BARBARA, McNALLY & LOFTIN, 1970.-
94 pp.
- MORALES, PATRICIA.- INDOCUMENTADOS MEXICANOS. CAUSAS Y RAZONES
DE LA MIGRACIÓN LABORAL.- MÉXICO, D.F., GRIJALBO,
1989.- COL. ENLACE.- 396 pp.
- SAMORA, JULIAN.- LOS MOJADOS: THE WETBACK STORY.- NOTRE DAME,
UNIVERSITY OF N.D., 1971.- 205 pp.
- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.- LOS CHICANOS, EXPERIEN-
CIAS SOCIOCULTURALES Y EDUCATIVAS DE UNA MINORÍA
EN LOS ESTADOS UNIDOS.- MÉXICO, D.F., 1980.-
169 pp.
- VILLANUEVA, TINO.- CHICANOS.- MÉXICO, D.F., FCE/SEP, 1985.-
LETRAS MEXICANAS, No. 89.- 200 pp.
- ZAMORA, EMILIO.- EL MOVIMIENTO OBRERO MEXICANO EN EL SUR DE
TEXAS 1900-1920.- MÉXICO, D.F., SEP, 1986.-
COL. FRONTERA.- 205 pp.