

1ª Lección

15/3/94

Polivalencia y Guión:

TIRE DIE

Birri: Yo le he pedido a Orlando que esté presente porque este seminario –“Doc-Fic”– tiene como título una palabra inventada por él, o sea que yo quiero, en primer lugar, reconocer públicamente el copyright de “Doc-Fic” a Orlando Senna y, en segundo lugar dedicárselo. Quiero que el trabajo que haremos no sea sino un aporte más a la hermosa tarea que él está cumpliendo en la Escuela. Y también agrego que en esta Escuela un poco loca y mucho contradictoria –afortunadamente–, ésta, que vamos a hacer juntos, es la primera clase “académica” (o mejor “antiacadémica”) que hago desde siempre; salvo la clase magistral que hicimos en diciembre (y la lección permanente de nuestro diálogo cotidiano): ocupado y preocupado por su dirección yo no di nunca lecciones en nuestra Escuela, preferí responsablemente que fueran otros maestros a hacerlo. Así que, en realidad, se dan dos circunstancias como para que yo personalmente esté feliz, y ustedes decidan si estarlo... Dicho lo cual, Orlando, ya te puedes ir si quieres...

Orlando: No, me quedo un poquito más...

Birri: ...si te quedas, yo quiero ahora leerles un fragmento de una ponencia de Orlando: “Existen más misterios entre la palabra y la imagen de lo que suele suponer la banal

filosofía". Y cuando se toca el tema del documental, Orlando dice: "Teniendo en cuenta esta observación, este sentido común en lo que se refiere al registro y manipulación de la realidad, los estudiantes toman contacto con el Documental Espontáneo, (en el que el destino es el responsable por el guión *a priori* y el cineasta se ocupa de guionizar *a posteriori* el material registrado); Semi-espontáneo (donde una idea es lanzada a la deriva en acontecimientos incontrolables y el guión también será compuesto para la edición); Clásico (donde una minuciosa investigación antecede a un guión, que antecede a la filmación); de Montaje o de Archivo (donde se trabaja un pre-guión); y, entrando por una senda en la que elementos de ficción pasan a ser parte integrante de la concepción, el Documental de Puesta en Escena inventado por Flaherty (presencia del Actor-Personaje), el Doc-Fic (palabra que inventamos para definir a las películas que introducen una cuña de ficción en la realidad) y el Docudrama (reconstrucción ficcional de un acontecimiento reciente con el máximo de fidelidad posible)".

Ahora bien, el copyright es suyo, de esta clave, de esta llave o ganzúa, y el manejo va a ser mío: yo ahora voy a tratar a través de ésta clasificación que hace Orlando de aplicar su criterio al trabajo que yo he realizado a lo largo de estos años. Los italianos llaman a esto formular un juicio con *il segno di poi*. *Il segno di poi* se puede traducir como la señal, el signo o el sentido de lo que viene después, es decir, vamos a ver algo que fue hecho sin esta clave (o mejor dicho, sin el nombre de esta clave, sin la conciencia de esta clave) pero ahora lo vamos a rever a través de esta clave. Porque de hecho —y esto es lo que me parece importante—, esta clave es una clave que en gran parte define el Nuevo Cine Latinoamericano.

El Nuevo Cine Latinoamericano, entre otras características, tiene la de no haber trabajado nunca sobre

la base de géneros tradicionales. De no haber establecido un *divortio aquarium* entre lo que es ficción y lo que es documental como se entienden, reitero la palabra, tradicionalmente o académicamente. Y este *na limits*, este *off limits* entre ficción y documentales se puede ejemplificar —algunos espero que las hayan visto y a los que no las hayan visto les pido que las vean— con dos películas determinantes del Cinema Nôvo Brasileño, una de ficción y otra un documental, películas de la edad de oro, el cinema de oro de la década de 1960, donde se da el fenómeno de que el documental, que por lo general venía usado como una especie de vestíbulo del film ficcional —es decir, un poco como una tarjeta de presentación (dentro de la mente del realizador se hacía el documental para después llegar al largometraje, a la ficción), aunque yo no compartí nunca ese concepto— en este ejemplo sucede al revés. Y esas películas son: “Vidas secas” y “Viramundo”. La primera es una obra maestra de Nelson Pereira Dos Santos sobre la problemática del sertón del nordeste brasileiro, las familias campesinas que emigran del nordeste, la película termina con una de estas familias que se pierde en el horizonte, un horizonte árido, la tierra resquebrajada, arbustos espinosos y esta familia se pierde en ese horizonte que es el horizonte del sur del Brasil. La otra película, “Viramundo”, que es un documental de Geraldo Sarno, quien en cambio emplaza su cámara en la Estación Ferroviaria de Sao Paulo, en el momento en que los campesinos del nordeste bajan en busca de un nuevo trabajo en esta metrópolis babilónica del sur. Aclaro que estos dos filmes no han sido hechos concertadamente por sus autores, cada uno interpretó su tema independientemente uno del otro, en su tiempo y lugar. Pero vistos así, crean realmente un aleccionador ejemplo que contradice la forma tradicional

en la cual documentales y ficción son vistos, porque el film de ficción precede temáticamente al film documental que da después un cierre a la misma historia. Contada con dos lenguajes, dos estilos, dos estructuras, dos visiones distintas del mundo aunque convergentes (y solidarias).

El otro concepto que me interesa subrayar —tratando de explicar por qué estamos trabajando sobre la base de esta clave “Doc-Fic”— es que este *off limits*, no límites entre lo que es ficcional y lo que es documental, no constituye una característica sólo del Nuevo Cine Latinoamericano. Es algo que está profundamente enraizado en nuestro ser cultural, en nuestras vivencias culturales en cuanto latinoamericanos y —se lo comentaba a Orlando— es una idea que me está rondando en estos días, quiero trabajarla un poco mejor, pero se las anticipo. Porque en el caso específico del cine, esta no-discriminación, o mejor, esta *contaminatio* —como la llamaría Pasolini— esta contaminación de géneros entre lo ficcional y lo documental, no es sino una de las tantas expresiones, en este caso estética, de nuestro sincretismo cultural: el nuestro es un continente de inéditas operaciones sincréticas —¡ojo!, sincréticas, no sintéticas— previas al análisis y a la síntesis, de inéditas operaciones que juntan cosas que en apariencia no lo podrían estar. Podría seguir abriendo el campo de visión, porque mis aspiraciones en este trabajo es que lo sea con miras a la polivalencia —después lo vamos a explicar más claramente— pero también con miras a colocar el fenómeno del cine dentro de un contexto cultural más amplio. O sea, por una parte, el tema de la polivalencia en la ficción y el documental a través de mi obra, de mis films, pero también el tema de una interrelación entre el cine y las demás propuestas culturales (no solamente cine y tecnología, cine y sociología...).

Así, la "síncresis" de la que hablaba antes, este fenómeno sincrético-cultural, también lo podemos encontrar en América Latina en lo ideológico-político. Cotidianos ejemplos concretos: ¿quién no ha visto en las fotos de las Revoluciones cubanas y nicaragüense los guerrilleros peludos y barbudos —imagen que contradice la imagen estereotipada del militar prusiano con su cabello cortado "a hacha"— quienes, además, tienen rosarios, cruces y colmillos de caimanes colgados en el cuello? Los hemos visto todos: una imagen que contradice no sólo la del militar prusiano sino igualmente la del militante revolucionario comunista tradicional con otra imagen totalmente inédita. Otra imagen que hasta ese momento no se había visto en el siglo: la imagen de un revolucionario que tuviera esta revolucionaria imaginación para vestirse como le daba la gana (o como podía, sin la constricción del rígido uniforme militar tradicional, represor y auto-represivo). Hay en el ánimo de este proceso un sincretismo filosófico (cuya causa es, a su vez, otro sincretismo histórico-antropológico) que intentaría definir como nuestro pensamiento "aluvional". ¿Qué quiero decir con esto: pensamiento "aluvional"? Quiero decir que en el latinoamericano se conjugan una serie de dimensiones, superposiciones del pensamiento, que son el resultado de nuestra propia historia. Por un lado, nuestras raíces que —y aunque las hayan querido cortar y extirpar y quemar a fuego— corriendo por debajo de la tierra han vuelto a brotar. Y hoy América Latina es una constelación de movimientos de liberación indigenistas, por ejemplo. Por otro lado, el pensamiento inmigratorio, pensamiento que vino desde afuera, el pensamiento inmigratorio guerrero con la cruz y la espada y la sífilis coloniales o el pensamiento inmigratorio pacífico —sobre todo a partir del siglo pasado— que vino con arados. Pero que trajo también su filosofía del

hambre y su libido revolucionaria y anárquica de justicia. Y, contradictoriamente su libido conservadora de ahorros pequeño-burgueses. Todo eso se mezcla en nosotros –y acá recuerdo unos renglones de García Márquez– “...y nos pone a vivir en un continente donde aún muchas cosas, para nombrarlas, se señalan con el dedo... porque todavía no tienen nombre propio...” Aventura de un continente que después de 500 años sigue siendo todavía nuevo y se puede permitir de manera no casual, no gratuita, entre otras expresiones, expresarse con un cine nuevo.

Hay una última, hay tantas otras, forma sincrética en nuestra cultura –una de las más difundidas– y es la religiosa. En el Caribe, pero también se da en Brasil y otras regiones de América Latina, las antiguas culturas africanas transmigraron, fueron transplantadas, vinieron con otro tipo de inmigración a la cual no me referí antes: la esclavitud, los esclavos, el tráfico de esclavos. Ese tráfico trajo también su religión, cuando esa religión chocó contra la religión oficial que era la católica, apostólica, romana, para sobrevivir se tuvo que disfrazar, tuvo que camuflarse y, al final, fundirse a través de formas infinitamente ricas las cuales corresponden también, responden también a este fenómeno de “síncresis”.

En Brasil, por ejemplo, en apariencia se está venerando oficialmente a Stella Maris, la católica Virgen María en su representación de Virgen del Mar, de las aguas: detrás de esa Stella Maris, en verdad, quien flota sobre la luna que flota sobre las aguas es Yemayá, la antigua diosa del culto africano de las Aguas Primordiales. Y podemos dar infinitud de ejemplos como éste, infinitud de ejemplos...

Con lo cual queda dicho, volviendo a nuestro específico tema, que esta contaminación, este intercambio, esta ósmosis, esta fusión, esta inter-excitación también entre el género de

En los siete minutos que me quedan antes de proyectar la película querría explicarles el planteo con el que vamos a hacer nuestro trabajo: he elegido seis filmes de mi obra para ejemplificar el tema de la polivalencia. Dicho más claramente, he elegido seis de mis filmes para de cada filme hacer un análisis que remita –yo les llamo puntos de fuga– a cada una de las seis materias de la polivalencia que se enseña en esta Escuela en el curso regular: guión, dirección, fotografía y cámara, sonido, montaje, producción. O sea, vamos a escoger, para cada film, una de las materias de la polivalencia –la que a mí me parece más adecuada para ejemplificar con ese film– y vamos a desarrollarla, vamos a desarrollar su tema. Repito: lo primero es hablar genéricamente sobre todos los referentes polivalentes de cada film, mostrar el film y luego hacer una fuga hacia la materia de la polivalencia específica para la cual el film ha sido elegido como ejemplo.

Este programa se desarrolla así: esta noche vamos a trabajar con “Tire Dié”, que es un documental, y con “Tire Dié” vamos a ejemplificar el guión. El viernes a las 8:00 vamos a trabajar con “Los inundados”, que es ficción, es un film argumental pero de base documental, y con “Los inundados” vamos a ejemplificar la dirección. La semana que viene las clases son los martes y los viernes a las 8:00 de la noche: el martes vamos a trabajar con “Org” que es un film radicalmente experimental, “Org” es un film experimental de ficción; con “Org” vamos a ejemplificar fotografía y cámara. El viernes vamos a proyectar “Mi hijo el Ché”, un documental, con este film vamos a ejemplificar el sonido. El último martes, es decir no el de la semana que viene, el de la otra semana, vamos a proyectar “Alberti”, cuyo título entero es “Rafael Alberti, un retrato del poeta por Fernando Birri”, un documental con el cual vamos a ejemplificar el montaje;

y el viernes, último día, vamos a proyectar "Un señor muy viejo con unas alas enormes", film de ficción inspirado en el cuento homónimo de García Márquez y con el cual vamos a ejemplificar la producción (¡...es una sub-super-producción!). Este es el programa: estamos emprendiendo un viaje, éstas son las coordenadas en el papel sobre el que dibujaremos nuestro mapa, y todos sabemos que en las Nuevas Indias el mapa se va construyendo a medida que se camina....

Esta noche: "Tire Dié". Un documental, la primera encuesta social que se filma en América Latina. Empieza a ser filmada en el año 1956 y se termina en el 1958, dos años después, éste es "Tire Dié". Toco, resumo rápidamente los cinco temas de la polivalencia que no vamos a tocar desarrollar específicamente con "Tire Dié" —que es guión— y a éste lo vamos a encarar después de la proyección de la película que dura treinta y tres minutos.

Producción, primer tema de la polivalencia: "Tire Dié" está producido por una Universidad argentina que es la Universidad Nacional del Litoral en la ciudad de Santa Fe, Provincia de Santa Fe. Es la primera vez —año 1956, mitad de la década de 1950— que una Universidad argentina, latinoamericana se asume la producción de un film (por eso yo les digo que todo esto debe ser visto y escuchado con el "signo del después") hoy, casi no hay Universidad en América Latina que no tenga un Departamento de Cine o un Departamento de Televisión o, como mínimo, un Departamento de Artes Audiovisuales. Esto ya forma parte de un patrimonio común, en casi 40 años ha habido saltos de canguro...

Y esa producción de "Tire Dié" se hace de manera que responde a una de las honestas astucias con las que a veces tenemos que movernos para poder hacer nuestro trabajo: encontrar un resquicio en un Instituto de Sociología

avanguardístico que ya funciona en esa Universidad. ...Universidades progresistas, para ese momento, son universidades progresistas, no son universidades de claustros cerrados, aristotélicos, tomistas. (¿Sabían ustedes que la reforma democrática universitaria de 1918 nace en Córdoba, Argentina, después se expande a toda América Latina?) Pero aún así, el cine olía todavía a azufre para el estatus académico de esa Universidad; *sex, guns and guitars*; ¿todavía era arte del diablo!... Y a través de este herético Instituto de Sociología se consigue la producción de este film "diabólico", profanador, obviamente con medios limitadísimos.

Paso a la Dirección. La dirección de "Tire Dié" es muy "sui generis": las dos características de "Tire Dié" son las de ser un film-escuela y un film colectivo. Un film-escuela porque está hecho por 120 muchachos y muchachas (una de las cuales está sentada ahora aquí y me ayudará a llevar adelante esta exposición: la compañera Dolly Pusi que dirige un área de producción de esta Escuela y que en la década del '60 era una estudiante como ustedes), hecho por ciento veinte muchachos y muchachas, les digo, que no habían hecho nunca cine. Y que aprendieron a hacer cine con ese documental. Y un film colectivo porque "Tire Dié" fue el resultado de un trabajo de equipo.

Repito, características de Dirección en "Tire Dié": una dirección colectiva y ser un film-escuela, arduo trabajo comunitario e iniciador que por primera vez intentábamos.

Paso sintéricamente a la fotografía hecha con una cámara Bolex a cuerda de 16 mm. prestada por un aficionado amigo y con película italiana Ferrania. Yo había hecho mis estudios en Italia en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, y había trabajado allá con De Sica y Zavattini, Ferrania, industria italiana, como un generoso aporte a esta

más que noble causa nos regaló unas latas de película vencida, y con esa película Ferrania vencida se hizo la película (lo cual aumentó el dramatismo de la fotografía en blanco y negro).

Sonido: peor que el tema de la imagen, porque el sonido se grabó con un grabadorcito no profesional —se llamaba “Geloso” — que eran unos grabadores chiquititos, un juguete. Resultado: que de lo que decían nuestros encuestados —“Tire Die” era un film-encuesta— no se entendía una papa. Y esto ahora se cuenta con humor y nos reímos, pero en aquel momento cuando vimos (y tratábamos de escuchar) la primera copia, pegarse un tiro era una de las opciones más optimistas.

La versión que ustedes van a ver no es la primera versión que duraba una hora, y a la que sometimos al mismo proceso de encuestas que había servido para acercarnos al tema —pero eso lo vamos a hablar con Dolly cuando hablemos a continuación del guión— y después de haber encuestado a centenares de espectadores volvimos a hacer un nuevo montaje del film, dejamos sólo aquellos fragmentos sobre los cuales había coincidencia de opiniones... quitándole la mitad, media hora. Ahora dura 33’

Eran públicos de barrio, públicos vecinales, público con los que nos reuníamos en las canchas de fútbol, en las parroquias, en las escuelas, en las plazas, en los manicomios, donde se podía, después los mismos estudiantes volvían a hacer encuestas: “¿Le gustó o no?”, “¿Por que?”, se hacían estas dos preguntas. Y, basados en esas encuestas, como ya dicho, el film, de una hora, se llevó a treinta y tres minutos. Y para el sonido —que de eso estábamos hablando— se introdujo un “over-sound”: había varias alternativas (subtitulado, doblaje) y al final decidimos que lo mejor era un “over-sound”. Entonces, dos actores del cine argentino con C. mayúscula

—María Rosa Gallo y Francisco Petrone— no doblaron sino que se superpusieron a las voces originales que no se entendían pero que dejamos como fondo: una especie de textura sonora para que el público tuviera así la posibilidad, si no de entender, por lo menos de identificar el carácter de esa voz (y del personaje).

Vamos a proyectar ahora la película. Y después entraremos específicamente en el tema: cómo se construyó (fabricó), no cómo se escribió, sino cómo se construyó (fabricó) el guión de "Tire Dié".

(Se proyecta TIRE DIE)

Birri: Antes de proseguir, repito, es una gran alegría la coincidencia de que Dolly Pussi, que era mi discípula en la época que hicimos "Tire Dié", hoy es maestra de ustedes, de los alumnos que forman parte de esta Escuela. Más allá del hecho personal, es ejemplar por lo que significa de continuidad en un proyecto y por lo que tiene de verdad aquello de que hay que esperar contra toda desesperanza: no vivimos ni una época ni un planeta fácil ni este es el momento como para sentirnos demasiado optimistas, pero también es verdad que hay hechos —a veces colectivos a veces íntimos como éste, que es tener aquí a Dolly al lado mío esta noche después de seguir ambos cada uno por su huella, itinerarios de constelaciones tan distantes en el espacio y el tiempo— que confirman lo "real maravilloso", lo todavía fabuloso de América Latina: vivimos una realidad donde lo sobrenatural es lo natural, pero hay que tener ojos para escucharlo y orejas para verlo. No sé si me explico. Yo te agradezco mucho Dolly por compartir esta lección y agradezcamos también esto a la vida.

Vamos al tema y el tema es el guión de "Tire Die". El guión de "Tire Die" fue un proceso muy largo que está contado en la síntesis que hice en un libro que se llama *La Escuela Documental de Santa Fe* y donde hay un capítulo dedicado a cómo trabajamos este guión. Sé que ustedes están llegando al final de un día de trabajo muy pesado, intentemos tratar el tema en media hora y nos queda otra media horita para el diálogo, preguntas y respuestas, si las hay. Son las 9:25 h.

En el libro se decía: "Tema, tratamiento y guión colectivos: el proceso para llegar al film terminado fue largo y complejo. Obligó a poner en acto los puntos de vista teóricos que el Instituto (el nombre oficial de la escuela era "Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral"), que el Instituto venía sustentando: a desarrollarlos, a modificarlos, inclusive a cambiarlos cada vez que la realidad los contradecía. El documento registrado con la mayor autenticidad posible (si se prefiere, con la menor alienación posible) y el equipo como autor colectivo del trabajo, fueron dos constantes puestas a prueba cotidianamente.

Al fotodocumental inicial Tire Die siguieron otros tantos fotodocumentales sobre el tema: tantos como alumnos -88- tomaron parte en la experiencia." Porque lo que habría que aclarar es que previo al guión como metodología de trabajo lo que habíamos hecho era otro trabajo que llamamos fotodocumentales, que después publicamos en este cuadernillo que era una cosa muy simple, igual que una página cualquiera, eran fotos con epígrafes, no teníamos medios para filmar todavía en ese momento, entonces salimos divididos en una serie de equipos a hacer fotos y hablar con las gentes y escribir lo que las gentes nos decía: y esto lo llamamos fotodocumental. Todavía no era el documental, pero era el

paso previo al documental. Y "Tire Dié" fue uno de los temas que se propusieron en este cuadernillo de fotodocumentales y que fue el que, al final, el grupo decidió hacer.

Y "con esta materia prima, reunidos dentro de aquel galpón humoso que fue nuestro primer Instituto, discutíamos apasionadamente hasta altas horas de la madrugada, para definir nuestro tema colectivo".

(Acá, en nuestra EICTV, pasa algo parecido, lo que me parece fundamental, sobre todo para los alumnos de primer año que van a enfrentarse ahora con el tema documental. Pero esto vale para cualquiera que quiera hacer cine o por lo menos como guión vale —y esto vale lo mismo para el documental como para la ficción—pero estamos hablando en este momento de un documental: un buen documental si no se tiene claro el tema, que es el núcleo de lo que se quiere decir, no se puede hacer. Y esto tiene que ser traducido materialmente en términos muy breves, en pocos renglones, en tan pocos renglones que uno se lo puede escribir aquí en la frente al revés y leerlo desde adentro, porque en medio de todo lo que significa una filmación, es muy fácil perder de pronto la antedicha brújula, esta vez la brújula de lo que se quiere hacer con el documental. *Ergo*, la definición del tema es un requisito técnico, o mejor, metodológico imprescindible, sin el cual el trabajo sucesivo se hace, desde mi punto de vista, imposible, yo no sé trabajar sin un tema).

En "Tire Dié" ese tema colectivo era: "el problema de los pibes que piden monedas en el puente, como efecto de causas sociales, con el alerta que, de no eliminar estas causas, nuevos pibes caerán en esa necesidad".

Si analizamos este tema, está todo el film adentro, "el problema", ya de entrada la película se coloca como una película crítica, de análisis, problemática, problematizadora

"de los pibes que piden monedas en el puente", ya está la anécdota, el hilo anecdótico, la trama ya está expuesta, "como efecto de causas sociales", la encuesta, las encuestas, lo que están de alguna manera comunicando son esas causas sociales "con el alerta que de no eliminar estas causas nuevos pibes caerán en esa necesidad". Esto se concreta en la frase final de la madre, cuando la mamá dice: "no, éste todavía es demasiado chiquito para ir al tñredié", está queriendo decir que cuando este chico crezca va a ir también al "Tire Die".

Aquí tienen la demostración de cómo es importante en el tema concentrar todo lo que aspiran a expresar con el documental.

Redactábamos conjuntamente el tratamiento (o "treatment", después del tema, segundo paso): "Los pibes de la vía miran expectantes la llegada del tren.

Nos enteramos a través de una encuesta al maquinista, al fogonero y al guarda, de que el tren al pasar a paso de hombre por el puente, da lugar a un problema que se repite cotidianamente con los pibes de la barriada.

El tren llega al puente, disminuye su velocidad a paso de hombre.

Contemporáneamente, algunos pibes salen desde sus ranchos, míseras viviendas hechas de barro, paja, latas, bolsas y palos; otros abandonan sus juegos en el arenal y basural vecinos, otros apresuran sus changas y rebusques, otros que ambulaban todo el día se encaminan hacia el terraplén. Nos acercamos a algunos de ellos y nos introducimos en el ambiente, mientras el tren prosigue su marcha a paso lento; a través de una encuesta nos enteramos de los problemas de la gente del lugar: la miseria, como consecuencia de la desocupación, salarios bajos y desclasamiento, ha implantado: el analfabetismo, la insalubridad, la prostitución, la

delincuencia, el alcoholismo, la vagancia, la desnutrición, los rebusques, la inestabilidad familiar, la vagancia infantil, las changas infantiles, la promiscuidad y la mendicidad.

El tren está llegando al lugar donde los pibes siempre lo esperan.

Al grito mecánico de "tire die", "tire die", "tire die", algunos pibes van corriendo con los pies descalzos sobre la pasarela de lajas rotas, de cincuenta centímetros de ancho, a siete metros de alto; mientras otros corren por debajo. Los pasajeros, atraídos por los gritos, se vuelcan sobre las ventanillas del lado de la pasarela.

Otros pibes que han ido corriendo al encuentro del tren, se entrechocan con los primeros que, dejados atrás por aquél, reinician su carrera siguiéndolo. La miseria no hace distinción de sexo. Entre los pibes también hay "mangueritas". El coro de pedidos aumenta en franca competencia. Los pasajeros reaccionan ante el espectáculo de diversas maneras: algunos comentan, otros se muestran indiferentes, unos tiran monedas, otros restos de comida y de dulces, otros golosinas; mientras unos se muestran apenados o molestos, otros se burlan haciéndoles correr varios metros para darles o no, al final, una moneda.

Bajo el puente, las monedas que se les escapan de las manos a los de arriba, provocan entre los pibes verdaderas arrebatifñas, peleas, revolcones y pujas en el barro.

El tren llega al terraplén.

Aquí se unen los chicos que han corrido por la pasarela atravesando el último tramo sin lajas, los que han corrido por debajo y los que por ser muy chicos o menos audaces se han amontonado a los dos lados de las vías esperándolo allí.

* Arg. pop., de "tirar la manga": pedir.